

University of Alberta

Les emprunts au genre horrifique et pornographique à travers les
images du corps dans le cinéma français contemporain

by

Romain Chareyron

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial
fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy
French Language, Literatures and Linguistics

Department of Modern Languages and Cultural Studies

©Romain Chareyron
Fall 2010
Edmonton, Alberta

Permission is hereby granted to the University of Alberta Libraries to reproduce single copies
of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research
purposes only. Where the thesis is converted to, or otherwise made available in digital form,
the University of Alberta will advise potential users of the thesis of these terms.

The author reserves all other publication and other rights in association with the copyright in
the thesis and, except as herein before provided, neither the thesis nor any substantial portion
thereof may be printed or otherwise reproduced in any material form whatsoever without the
author's prior written permission.

Examining Committee

Anna Gural-Migdal (Supervisor), Modern Languages and Cultural Studies

Sathya Rao, Modern Languages and Cultural Studies

Elena del Río, English and Film Studies

Jerry White, English and Film Studies

Piet Defraeye, Drama

Michael Cowan, Department for German Studies, McGill University, Canada

Dedication

Je dédie cette thèse à mes parents, Anne-Marie et Jean-Claude, sans qui rien n'aurait été possible.

Résumé

Cette thèse a pour but de fournir une nouvelle compréhension de certains films français contemporains dont l'esthétique emprunte à certains éléments visuels et/ou techniques propres au genre horrifique ou au genre pornographique. Pour ce faire, nous avons choisi d'adopter une démarche inductive, basée sur une analyse sémiotique de l'image. Il s'agit ici de mettre à jour des schémas opératoires, dans le but de comprendre l'image filtrée par le phénomène d'emprunt ainsi que ses diverses implications. Au travers des six analyses filmiques qui composent la thèse, nous souhaitons parvenir à établir une typologie visuelle des différentes formes d'emprunts, et ce afin de voir quel en est le fonctionnement et quelles en sont les répercussions, sur l'image filmique ainsi que sur le spectateur.

Nos analyses nous amèneront à porter notre attention sur quatre concepts qui seront le fondement de notre réflexion ; nous observerons comment le phénomène d'emprunt appelle une redéfinition du genre filmique, où ce dernier n'est plus compris comme l'addition de composantes fixes, mais comme une donnée malléable, se prêtant aux expérimentations visuelles aussi bien que narratives. Nous verrons ensuite comment le phénomène d'emprunt lui-même doit s'envisager comme une donnée active et productrice de sens. Sens qui se situe dans un entre-deux interprétatif, du fait de l'hybridité de l'image qui résulte d'un tel phénomène. Nous chercherons également à comprendre la nature de cette hybridité ainsi que son fonctionnement, en nous penchant sur la place qu'occupe le spectateur face à ces images. Nous démontrerons qu'un tel travail sur l'image filmique requiert une instance spectatorielle d'une nature différente, en ce que le spectateur, afin d'intégrer

ces fictions, doit abandonner son rôle de simple « regardant » afin de devenir un « interprétant » de l'image. Enfin, nous mettrons en lumière une donnée centrale aux différents types d'emprunts, à savoir le corps humain. Que cela soit à travers l'actualisation, par l'emprunt, d'invariants appartenant à l'horifique ou bien au pornographique, notre thèse a pour but de montrer que chaque film étudié trouve un fond commun dans la manipulation subversive des images traditionnelles du corps.

Abstract

The purpose of this thesis is to offer a better understanding of some contemporary French films, whose aesthetics result from the borrowing of visual and/or technical elements pertaining to the genres of horror or pornography. To do so, I adopted an inductive approach, based on a semiotic analysis of the film image. My goal is to unearth some patterns that would allow us to have a better comprehension of the image, as filtered through the process of borrowing. Throughout the six films I offer to analyse, I wish to come up with a visual typology of the different forms of borrowing, in order to see how the latter operates, and to comment on the repercussions it has, on the level of the image itself as well as on the audience who has to integrate these images and make sense of them.

My analyses are centered around the reexamination of five concepts that are instrumental to the organisation of this thesis ; I will first observe how the process of borrowing calls for a redefinition of the concept of « film genre », where the latter has to be understood, not as the sum of immutable visual and thematical elements, but rather as an ever-changing concept whose meaning always has to be redefined. I will then reevaluate the concept of « hybridity », as the result of the combination of two different film genres (i.e. the genre of horror or pornography and the genre of the film where the hybridization process takes place). This will lead me to analyse the role of the spectator, when confronted to this new type of images. I will demonstrate that the redefinition of the image operated by these films calls for a different kind of spectatorship, whose role is to actively participate in the meaning-making process of these films. I will finally see that the process of borrowing from

another film genre, whether it be horror or pornography, is always concerned with the human body. I will show that each one of the films of my corpus revolves around the desire to subvert traditional representations of the body.

Acknowledgement

Je tiens à remercier tout particulièrement ma directrice de thèse, Anna Gural-Migdal, pour son aide, son écoute et son amitié, qui ont permis à cette thèse de voir le jour.

Je tiens également à remercier Sathya Rao et Elena del Río pour leurs précieux conseils tout au long de la rédaction de cette thèse. Je remercie également tous les autres membres de mon comité, Jerry White, Piet Defraeye et Michael Cowan.

Je remercie enfin tous ceux que j'aime et qui m'ont tant apporté au fil des ans.

Table des matières

Introduction générale à la thèse.	p.1
<i>Pour une confusion des genres.</i>	p.15
<i>L'Exception française face aux genres ?</i>	p.19
<i>Pour un cinéma de l'impureté.</i>	p.24
<i>Prendre les images à bras le corps.</i>	p.27
<i>Quel statut pour l'image ?</i>	p.38
<i>Plan de thèse</i>	p.46
Introduction aux chapitres traitant des emprunts à l'horifique.	p.52
<i>L'Indétermination de l'image horifique.</i>	p.55
<i>Le cinéma d'horreur ou la confusion des genres.</i>	p.61
<i>L'Horreur comme contre-discours subversif.</i>	p.64
<i>Le Récit horifique comme lieu de l'altérité.</i>	p.66
<i>« Dans ma peau », « Backstage » et « Calvaire »: pour une relecture de l'horifique et de ses enjeux.</i>	p.70
<i>Dans ma peau (Marina de Van ; 2002.)</i>	p.79
<i>Backstage (Emmanuelle Bercot ; 2005.)</i>	p.130
<i>Calvaire (Fabrice Du Welz ; 2005.)</i>	p.178
Introduction aux chapitres traitant des emprunts au pornographique.	p.221
<i>La Pornographie est-elle un mauvais érotisme ?</i>	p.224
<i>L'Obscène : une donnée fondamentale du pornographique ?</i>	p.231
<i>Vers une relecture de la pornographie et de ses images.</i>	p.237
<i>Les enjeux de la pornographie dans « Wild Side », « L'Histoire de Richard O. » et « Les Anges exterminateurs ».</i>	p.240
<i>Wild Side (Sébastien Lifshitz ; 2004.)</i>	p.246

<i>L'Histoire de Richard O.</i> (Damien Odoul ; 2007.)	p.292
<i>Les Anges exterminateurs</i> (Jean-Claude Brisseau ; 2006)	p.337
Conclusion.	p.387
Bibliographie.	p.410

Liste des tableaux

Tableau 1 – Typologie visuelle du régime d'emprunt à l'horifique et au pornographique	p.388
--	-------

Liste des images

Note : Étant donné que chaque analyse comporte un nombre important d'images extraites du film étudié, nous avons choisi de regrouper les images se rapportant à chaque film à la fin de chaque analyse. Chaque groupement d'images est désigné sous le titre de « Section ».

Section 1 – Captures d'images du film <i>Dans ma peau</i>	p.128
Section 2 – Captures d'images du film <i>Backstage</i>	p.176
Section 3 – Captures d'images du film <i>Calvaire</i>	p.219
Section 4 – Captures d'images du film <i>Wild Side</i>	p.290
Section 5 – Captures d'images du film <i>L'Histoire de Richard O.</i>	p.335
Section 6 – Captures d'images du film <i>Les Anges exterminateurs</i>	p.384

Introduction générale à la thèse

L'image n'est jamais une réalité simple.

Jacques Rancière, *Le Destin des images*.

Lorsque l'on mentionne les mots « pornographie » et « horreur, » certaines images ainsi que certains *scénarii* viennent immédiatement à l'esprit. Mais si ces termes renvoient en premier lieu à deux genres cinématographiques ultra-codifiés et connus de tous, les utilisations qui peuvent en être faites dans une fiction au régime visuel différent sont un champ d'analyse encore peu exploré. Si la portée subversive du cinéma n'est pas nouvelle,¹ et qu'il existe de nombreux ouvrages académiques traitant des caractéristiques propres au film pornographique ainsi qu'au film d'horreur, le phénomène que nous nous proposons d'étudier dans cette thèse ne connaît pas encore un traitement qui permette d'avoir une idée précise de l'impact de ce procédé sur l'image filmique ainsi que sur le spectateur. Il s'agit en effet pour nous d'étudier dans cette thèse les diverses significations qui peuvent résulter de l'emprunt par un film de facture plus conventionnelle² au genre horrifique et pornographique, et ce tant au niveau de l'image que de sa réception.

Si l'on commence à voir certains articles paraître dans les revues académiques, des ouvrages d'une plus grande ampleur et permettant d'avoir une meilleure compréhension de ce phénomène font cruellement défaut. Dans

¹ Martine Beugnet rappelle que, dès sa naissance, le cinéma a été considéré comme l'outil privilégié de la subversion par les artistes de l'époque. Elle écrit à ce propos : « [...] the beginnings of cinema were contemporary with the activities of the surrealists and major figures of the so-called Littérature maudite. The new medium was claimed by the early avant-garde as a favoured form for the expression of subversion and change. » In Martine Beugnet, *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2007, p.35.

² Par le terme « cinéma conventionnel » nous entendons dans cette thèse toute fiction ne ressortissant ni de l'horrifique ni du pornographique *stricto sensu*.

ce domaine, les deux exceptions notables sont les livres de Martine Beugnet, intitulé *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*,³ et celui de Victoria Best et Martin Crowley, intitulé *The New Pornographies : Explicit Sex in Recent French Film and Fiction*.⁴ Martine Beugnet se penche sur un certain nombre de films français récents afin d'analyser de quelle manière ces derniers participent d'un renouvellement des caractéristiques de l'image filmique. Son but est d'analyser en quoi ces films viennent réinterpréter le contrat qui lie le spectateur à l'œuvre filmique, et comment ces deux entités restent distinctes lors du visionnement, afin de venir travailler les sens du spectateur et de l'amener à investir la fiction et ses images. Son travail, porté par le concept de « sensation, » est en grande partie basé sur les travaux cherchant à révéler les qualités *haptiques* de l'image, où cette dernière ne constitue plus tant une barrière entre le film et le spectateur, mais davantage une membrane plus souple et flexible qui essaie d'intégrer le spectateur au cœur de la fiction et essaie de lui en faire ressentir toutes les inflexions. Une telle démarche amène l'auteur à s'intéresser aux films dont les images se construisent sur une série d'emprunts au pornographique ou à l'horreur. Et, si elle parvient très bien à mettre en lumière le travail opéré sur l'image par ces fictions et à montrer comment elles arrivent à modifier notre approche du matériau filmique, elle ne développe pas en profondeur son analyse des films dont le fondement est la manipulation des codes de l'horreur et du pornographique. De plus, ces travaux d'analyse ne se limitent qu'à un nombre restreint de films – à savoir certains films de Claire Denis et de Philippe

³ Martine Beugnet, *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*, *op. cit.*

⁴ Victoria Best et Martin Crowley, *The New Pornographies. Explicit Sex in recent French Fiction and Film*, Manchester & New York, Manchester University Press, 2007.

Grandrieux – et elle ne se propose pas, comme nous allons le faire, d'étudier en profondeur un nombre plus conséquent de films afin de tirer des conclusions d'ordre plus général sur les répercussions que peuvent avoir les emprunts à la pornographie ou à l'horreur sur l'image filmique. Victoria Best et Martin Crowley offrent, dans leur ouvrage, des pistes intéressantes en ce qui concerne l'utilisation des codes du pornographique au sein de différentes œuvres de fiction, que celles-ci soient littéraires ou cinématographiques. C'est principalement en démontant les mécanismes du fonctionnement qui régit un tel travail de réappropriation d'un genre par un autre que le livre fournit des outils analytiques nous permettant d'amorcer une réflexion sur le phénomène qui intéresse notre étude. Là encore, leur analyse se focalise principalement sur un nombre réduit d'œuvres et, de plus, s'intéresse avant tout à la production littéraire et à l'impact que peut avoir le régime pornographique sur ce médium.⁵ Si, chacun à leur manière, ces deux ouvrages viennent ouvrir notre perception de l'image filmique et nous amènent à penser cette dernière selon des modes interprétatifs nouveaux, ils ne répondent pas nécessairement aux questions qui émergent d'un tel travail de relecture des codes de l'horreur et de la pornographie et que nous nous proposons de traiter dans cette thèse. Quel sens donner à l'insertion d'une image convoquant le pornographique ou l'horifique au sein d'une fiction de facture plus classique ? Doit-on simplement percevoir ce phénomène comme une citation qui n'affecte pas la fiction outre mesure, ou bien doit-on au contraire y voir un travail de déstabilisation en profondeur du régime visuel auquel nous étions habitués

⁵ Un tel constat nous permet cependant de noter qu'aucun ouvrage n'aborde la problématique de l'emprunt au genre horrifique dans le cinéma français contemporain, faisant ainsi de cette dernière un champ d'étude inexploité.

afin de nous amener à une nouvelle réflexion sur l'image et ses valeurs ? Quel est le rôle du corps humain au sein de ce processus de réinterprétation de l'image filmique ? Quelle est la place du spectateur face à ces images ? Voici certaines des questions qu'il nous faudra nous poser et auxquelles cette thèse se proposera de répondre.

Cette dernière a effectivement pour but de constater en quoi un nombre croissant de films français contemporains fondent une part de leur signifiante sur ce phénomène visant à **emprunter**⁶ au genre horrifique ou pornographique des éléments visuels ou bien, plus largement, des éléments de mise en scène qu'ils vont incorporer à leur fiction d'origine, les arrachant ainsi à leur régime visuel habituel pour les doter de significations inédites. Notre but est de montrer qu'une telle entreprise est bien plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord, et que le travail effectué sur la qualité même de l'image appelle une problématisation, non seulement des codes et tropes empruntés à un autre genre cinématographique, mais aussi de l'image telle qu'elle se donne à lire à la suite d'une telle opération. Dans le cadre de notre étude, nous envisageons le phénomène d'emprunt comme une nouvelle forme de **contextualisation**, où l'emprunt en tant que tel fonctionne comme une donnée active permettant de réactiver le sens de l'image et de ce qui s'y donne à lire. Nous observerons comment image et corps sont étroitement liés, et comment une modification du fonctionnement interne de la première entraîne obligatoirement des

⁶ Spécifions immédiatement que, par le terme d'« emprunt » nous nous référons de manière générale au phénomène global qui consiste à extraire certaines figures visuelles et/ou techniques propres au genre pornographique ou horrifique et à les intégrer dans une fiction où elles vont acquérir un sens nouveau. Comme nous le constaterons au cours de nos analyses, et comme la typologie que nous nous proposons d'établir le mettra de l'avant, l'emprunt peut fonctionner sur différents modes et donner lieu à diverses interprétations. Pour le moment, nous souhaitons simplement définir le phénomène général de l'emprunt sur lequel fonctionne chacun des films retenus pour l'étude.

interrogations sur le second. Nous souhaitons pour cela opérer de manière inductive, en proposant une approche analytique au fondement sémiotique pour notre étude des films dans cette thèse.

Notre but premier est en effet de parvenir à mettre à jour des concepts opératoires propres à chaque film, tout en nous permettant de dégager certaines lignes interprétatives d'ordre plus général, et ce afin de nous amener à formuler une réflexion sur le fonctionnement de l'emprunt ainsi que sur l'image filmique elle-même. En énonçant cela, il nous faut également mettre de l'avant les limites d'une telle démarche puisque, dans nos analyses ainsi que dans nos conclusions, tout est filtré par l'image et par le regard. Nous choisissons donc de ne pas prendre en compte les données externes à l'image⁷ afin de nous concentrer sur la mise en place d'une **typologie visuelle** dont le but est de mettre en lumière certaines données ayant trait au fonctionnement et à la fonction de l'image prise dans le phénomène de l'emprunt, ainsi que sur le rôle d'interprétant qu'en vient à jouer le spectateur face à cette même image. Une telle démarche a pour but premier de relever certains traits caractéristiques de l'image telle qu'elle se livre à nous à travers les emprunts effectués au genre horrifique ou pornographique, et de parvenir ainsi à mieux en comprendre le fonctionnement, le rôle opératoire et la signification. En nous basant sur certains travaux existants et traitant des données de l'horrifique et du pornographique, mais également des notions d'« image, » de « genre » et d'« hybridité, » nous observerons comment il nous est possible de parvenir à une interprétation et à une utilisation de ces différents concepts,

⁷ Nous entendons par là que notre analyse porte avant tout sur l'image en tant que production visuelle concrète à l'écran. En disant cela, nous choisissons d'évacuer de notre étude toute donnée périphérique à sa création, tel que le contexte de production du film ou bien l'intrigue à proprement parler.

qui nous soit propre. Cela, dans le but de créer, à partir de nos analyses, une grille interprétative de l'image, de son fonctionnement interne et de ce qu'elle nous présente. Le but est donc pour nous de parvenir, grâce à cette grille, à formuler certaines généralisations sur le phénomène d'emprunt ainsi que sur le concept d'« image » tel qu'il se donne à comprendre au sein de ce phénomène. En cela, l'analyse systématique de divers traits propres à ce type d'image nous permettra, dans notre dernière partie, de tirer des conclusions concernant l'image filmique prise dans le phénomène de l'emprunt, afin de dresser une typologie visant à cerner ce qui motive un tel phénomène et à en dégager les caractéristiques internes.

Avant de poser les bases théoriques de notre analyse, il nous faut préciser certains aspects ayant trait au corpus de films choisis pour l'étude. Ainsi qu'il en a été fait mention, l'analyse des emprunts à l'horifique et au pornographique dans le cinéma français contemporain est un domaine encore peu exploré au sein de la recherche universitaire. Si certains articles commencent à se pencher sur la question des liens entre pornographie et cinéma traditionnel, l'étude liée à l'importance des codes du film d'horreur dans la fiction actuelle est, quant à elle, un champ relativement vierge.⁸ En ce

⁸ Concernant les emprunts à la pornographie, nous trouvons un certain nombre d'articles publiés lors de la sortie du film *Baise-moi* (Virginie Despentes, Coralie Trinh Thi ; 2000.) Ces articles interrogent la nature même des images dans le film, et posent la question de savoir si nous avons affaire à une œuvre pornographique ou bien à une fiction cherchant à décloisonner l'image pornographique et à la réinvestir au sein d'une fiction plus classique. Pour plus de détails, voir les articles suivants : Larissa Walker, « Identifying 'Pornographic' Films : The Influence of Anti-Porn Feminism on Australian Film Classification », *Exit 9 : The Rutgers Journal of Comparative Literature*, n°8, 2007, pp.65-77. ; Nicole Fayard, « The Rebellious Body as Parody : *Baise-moi* by Virginie Despentes », *French Studies : A Quarterly Review*, January 2006, vol.60, n°1, pp.63-77. ; Marie-Hélène Bourcier, « Pipe d'auteur : La 'Nouvelle Vague pornographique française' et ses intellectuels (avec Jean-Pierre Léaud et Ovidie, Catherine Millet et son mari et toute la presse) », *Esprit Créateur*, vol.44, n°3, Fall 2004, pp.13-27. ; Scott MacKenzie, « *Baise-moi*, Feminist Cinemas and the Censorship Controversy », *Screen*, vol.43, n°3, Autumn 2002, pp.315-24. ; Stéphane Spoiden, « No Man's Land : Genres en question dans *Sitcom*, *Romance* et *Baise-moi* », *Esprit Créateur*, vol.42, n°1, Spring 2002, pp.96-106. Voir également l'article consacré au film *Romance*, de

qui a trait aux films empruntant à la pornographie, nous constaterons que Jean-Claude Brisseau est celui sur lequel il a été le plus écrit d'articles, du fait de sa déjà longue carrière et de son intérêt particulier pour les codes de l'érotisme.⁹ Cependant, aucun article ne semble relever de ce que nous allons mettre en avant durant notre analyse, à savoir que le cinéma de Brisseau en appelle autant aux codes de l'érotisme – revendiqués par le réalisateur lui-même – qu'à ceux de la pornographie. Concernant les deux autres films abordés dans cette thèse, respectivement *Wild Side* et *L'Histoire de Richard O.*,¹⁰ les quelques articles parus à leur sujet ne se sont jamais penchés sur ce phénomène de détournement des codes comme nous allons le faire dans la présente étude. Si le film de Marina de Van, *Dans ma peau*, a suscité certaines

Catherine Breillat (1998) : Martin Adrian, « 'X' Marks the Spot : Classifying *Romance* », *Senses of Cinema : An Online Journal Devoted to the Serious and Eclectic Discussion of Cinema*, March 2000, no pagination. Concernant les emprunts à l'horreur dans le cinéma français, voir l'article de Martine Beugnet « Figures of Vampirism : French Cinema in the Era of Global Transylvania », *Modern & Contemporary France*, vol.15, n°1, February 2007, pp.77-88.

⁹ Les articles les plus pertinents sur ce sujet sont : Philippe Rouyer, « Entretien avec Jean-Claude Brisseau. Transgresser les tabous », *Positif*, n°547, septembre 2006, pp.83-86. ; Yves Alion, « À Propos de la sortie des *Anges exterminateurs* : Entretien avec Jean-Claude Brisseau », *Avant Scène Cinéma*, n°553-554, juin-septembre 2006, pp.142-47. ; Hélène Frappat, « Jean-Claude Brisseau. Le Spectacle du mal », *Cahiers du Cinéma*, n°572, octobre 2002, pp.52-59. ; Jean-Sébastien Chauvin, « De L'Art et du cochon : Entretien croisé entre John B. Root et Jean-Claude Brisseau », *Cahiers du Cinéma*, n°574, décembre 2002, pp.18-22. ; Cyril Neyrat, « Le Sexe et les anges », *Cahiers du Cinéma*, n°615, septembre 2006, pp.16-17. ; Franck Kausch, « *Les Anges exterminateurs*. Orphée aux enfers », *Positif*, n°547, septembre 2006, pp.81-82. À cela s'ajoutent les entretiens accordés par le réalisateur à Antoine de Baecque, au cours desquels il revient longuement sur son approche de la représentation du sexe à l'écran : Antoine de Baecque, *Jean-Claude Brisseau. L'Ange exterminateur*, Paris, Grasset, 2006.

¹⁰ Deux articles ont été consacrés à *Wild Side*, mais aucun des deux n'a orienté son analyse dans la direction que nous avons choisie pour aborder le film de Sébastien Lifshitz. Il y est soit question d'aborder la fiction par le biais de son ancrage socio-économique, à travers l'étude de personnages marginaux au cœur de la France d'aujourd'hui, soit de s'attacher à la figure du transsexuel et de voir comment l'entre-deux qu'elle symbolise se répercute sur la dimension spatio-temporelle du récit. Pour plus de détails, voir les articles suivants : Todd W. Reeser, « Transsexuality and the Disruption of Time in Sébastien Lifshitz's *Wild Side* », *Studies in French Cinema*, vol.7, n°2, 2007, pp.157-68. ; Nick Rees-Roberts, « Down and Out : Immigrant Poverty and Queer Sexuality in Sébastien Lifshitz's *Wild Side* (2004) », *Studies in French Cinema*, vol.7, n°2, 2007, pp 143-55. Il n'existe, à notre connaissance, aucun article de fond traitant du film de Damien Odoul *L'Histoire de Richard O.*

analyses ayant trait à la dimension horrifique du corps¹¹ tel qu'il est présenté dans la fiction, aucune n'a réellement cherché à pousser plus loin ce simple constat afin de voir quelles étaient les motivations profondes d'un tel travail sur l'image et sur le corps, et en quoi le détour par l'horreur pouvait nous aider à mieux « comprendre » la figure humaine. Les deux autres films étudiés dans la section correspondant aux emprunts à l'horrifique, à savoir *Calvaire* et *Backstage*, n'ont, quant à eux, fait l'objet d'aucune analyse allant dans ce sens. Pour ces raisons, notre étude se situe dans un domaine où les possibilités sont vastes.

C'est pourquoi, dans le but de fournir un cadre analytique solide à notre étude, nous tenons à préciser dès à présent que cette dernière s'est volontairement axée autour de films dont il a été fait peu mention lorsqu'il s'est agi d'analyser les répercussions esthétiques d'un tel travail de détournement des codes. Notre démarche s'explique avant toute chose par l'intérêt que ces films représentent en rapport avec les objectifs de notre étude, ainsi que par le désir d'offrir un nouvel éclairage sur ces derniers et d'en souligner la richesse visuelle et thématique, là où un visionnement trop hâtif aurait eu tôt fait de les ranger sans discernement dans le domaine de l'horreur ou du pornographique. Nous souhaitons donc parvenir à dégager certaines lignes directrices quant au mode de fonctionnement de l'image au sein de ces films et à en arriver à des conclusions qui puissent fournir un cadre analytique

¹¹ Les deux articles les plus notables parus sur ce point sont les suivants : Carrie Tarr, « Director's Cut : The Aesthetics of Self-Harming in Marina de Van's *Dans ma peau* », *Nottingham French Studies*, vol.45, n°3, Autumn 2006, pp.78-91. ; Tim Palmer, « Under Your Skin : Marina de Van and the Contemporary French *cinéma du corps* », *Studies in French Cinema*, vol.6, n°3, 2006, pp.171-81.

et interprétatif ne s'appliquant pas simplement aux films étudiés, mais qui puisse être réutilisé pour l'analyse de films à venir.

Outre le fait que la quasi-totalité de notre corpus est consacrée à des films très récents, ils sont dirigés majoritairement par de jeunes metteurs en scène – hommes et femmes – et dont, pour la plupart, il s'agit d'un premier ou d'un second film. Là encore, ce choix n'est pas innocent et se trouve motivé par deux phénomènes. Il a tout d'abord pour but de mettre en avant le caractère inclusif de cette tendance, ainsi que la créativité à laquelle elle donne lieu. Si, dans les années 80 et 90, des réalisateurs et des réalisatrices tels que Patrice Chéreau, Catherine Breillat ou bien encore Claire Denis ont œuvré pour un cinéma du décloisonnement des genres et de la corporéité,¹² il semble néanmoins que cette tendance ait atteint un stade inédit à l'aube des années 2000, où un nombre plus conséquent de cinéastes a fait de ces thématiques l'aspect central de leur œuvre (à ce titre, François Ozon peut être considéré comme le chef de file de ce mouvement, se réinventant à chacun de ses films, et visitant des genres aussi divers que le mélodrame, l'opérette ou la science-fiction.)¹³ Ainsi, les cinéastes abordés au sein de cette étude ne constituent qu'une partie d'un ensemble plus vaste et toujours grandissant d'auteurs pour qui l'exploration des possibles de l'image représente la pierre centrale de

¹² Pour de plus amples informations sur les cinéastes mentionnés ainsi que ce qui a défini le cinéma français des années 90, voir les ouvrages suivants : René Prédal, *Le Cinéma français des années 1990 : Une génération de transition*, Paris, Armand Colin, 2008. ; Claire Clouzot, *Catherine Breillat : Indécence et pureté*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2004 ; Cédric Mal, *Claire Denis : Cinéaste à part, et entière...*, Paris, Verneuil, 2008 ; Colette Godard et Patrice Chéreau, *Patrice Chéreau : Un trajet*, Paris, Éditions du Rocher, 2007. Nous souhaitons également préciser que, d'après les conclusions que nous avons tirées de nos différentes analyses, le cinéma de Catherine Breillat ressort davantage de la citation au domaine pornographique qu'à un réel travail de détournement des codes propres à ce dernier. Ceci peut avoir un but parodique, comme dans son film intitulé *Sex is Comedy* (2001).

¹³ Concernant le « mélange des genres » si caractéristique de la filmographie de François Ozon, voir les pages qui lui sont consacrées dans le livre de René Prédal, *Le Cinéma français depuis 2000. Un Renouveau incessant*, Paris, coll. « Armand Colin Cinéma », 2008, pp.110-13.

l'œuvre cinématographique. De plus ce choix de films, s'il peut sembler aléatoire, fait écho aux préoccupations mêmes du cinéma français contemporain, en ce que ce dernier semble se définir par son désir de désenclavement et sa volonté de se comprendre à travers les expérimentations qu'il effectue avec l'image filmique elle-même, ainsi que les possibilités narratives et visuelles que permet cette dernière. Il n'est alors plus question de comprendre le cinéma d'auteur comme une œuvre prolongeant perpétuellement les mêmes interrogations, mais au contraire comme le support permettant au réalisateur un renouvellement constant de ses motifs, tout en exploitant au maximum les ressources de la grammaire cinématographique.¹⁴ Pour notre étude, nous avons choisi d'envisager le genre en termes sémiotiques, c'est-à-dire de voir en quoi il était la résultante de divers éléments techniques et/ou visuels dont le sens n'est pas figé, mais peut au contraire être modifié au gré des utilisations qui peuvent être faites de ces différents éléments.

Partant de telles considérations, notre thèse s'est construite autour de deux axes principaux, à savoir l'analyse de films empruntant soit au domaine horrifique soit au domaine pornographique. Nous verrons, dans les chapitres d'introduction respectifs à l'analyse des détournements des codes de l'horrifique et du pornographique, sur quelles bases s'opère ce travail d'emprunt, et à quelles interprétations de l'image il peut donner lieu. Mais avant cela, nous souhaitons d'abord fournir certaines clarifications terminologiques par rapport aux concepts choisis pour aborder l'analyse des films soumis à l'étude. Il s'agit en effet pour nous de comprendre comment, en

¹⁴ Voir à ce sujet la citation de Jacqueline Nacache, pp.14-15.

faisant de leur fiction le lieu de fusion d'univers visuels aussi différents que distincts, ces films amènent une déconstruction du regard, en ce qu'il y est mis face à des images dont il pensait pouvoir aisément interpréter le sens, alors que ce dernier passe par une complexification des données de l'image à laquelle le spectateur lambda est peu habitué. En effet, une certaine catégorie de films français qu'il ne faut pas confondre avec ceux que nous nous proposons d'étudier, se définissent principalement par le travail de **relecture**¹⁵ qu'ils opèrent des codes et conventions propres à un genre filmique ; les films que nous avons choisi d'analyser, quant à eux, doivent non seulement se comprendre à travers leur travail d'incorporation des codes, mais également à travers le résultat d'un tel « mariage » à l'image.¹⁶ Afin de parvenir à un tel résultat, chacun des films étudiés participe d'un processus d'emprunt à un

¹⁵ Par « relecture » nous entendons les films qui prennent comme postulat de revisiter un genre cinématographique en y injectant un regard contemporain. Un exemple de cela serait le retour du « polar à la française, » genre popularisé, entre autres, dans les années 70 par les films de Jean-Pierre Melville et qui, par la suite, tomba quelque peu dans l'oubli. C'est Olivier Marchal qui redonna au genre un second souffle avec, en 2004, son film *36, Quai des Orfèvres*. Il s'ensuivit un nombre croissant de films prenant leur inspiration dans le genre du « polar. » Un tel travail n'est cependant pas à placer au même niveau que celui effectué par les films portés à l'étude dans cette thèse. En effet, les films de notre corpus se définissent du fait du mélange de deux genres cinématographiques distincts à l'image, alors que les films participant d'une relecture d'un genre fondent l'intégralité de leur récit sur le travail de ce même genre. La qualité mixte de l'image qui habite les films étudiés est donc absente d'un tel procédé.

¹⁶ De tels films cherchent à réinventer certaines des figures imposées qui composent chaque genre filmique mais, contrairement aux films de notre étude, il n'y a pas la « rencontre » de deux univers au sein d'une même fiction. René Prédal offre, dans son ouvrage *Le Cinéma français depuis 2000. Un renouvellement incessant*, un certain nombre d'exemples de films cherchant à innover au sein des conventions. Il montre, par exemple, comment une cinéaste telle que Noémie Lvovsky articule son travail de réalisatrice autour du genre du mélodrame et de la comédie de mœurs à la française pour les désintégrer et réinventer un langage cinématographique qui lui est propre (pp.260-65.) Une telle démarche, si elle est des plus intéressantes, ne doit cependant pas être confondue avec le travail d'exploration/exploitation des genres mis en place par les films que nous avons souhaité porter à l'étude. Dans ces derniers, le questionnement sur le genre atteint un degré supérieur puisque, du fait de l'incorporation de données horribles ou pornographiques, ces films nous amènent à réévaluer non seulement les genres auxquels ils empruntent, mais aussi la nature même de la fiction d'origine où viennent se greffer ces emprunts. Nous pouvons donc dire qu'il s'opère ici un travail double concernant la question des genres filmiques.

genre cinématographique spécifique, donnant ainsi lieu à une image **hybride** dont le sens même naît de son caractère **mixte**.

Précisons dès à présent ce que recouvrent pour nous les termes d'« hybridité » ou de « mixte » que, dans l'optique de notre étude, nous choisissons de considérer de façon similaire. Nous entendons par « hybridité » le travail de rapprochement, au sein d'une même fiction, de deux régimes visuels appartenant à des genres cinématographiques distincts et, de ce fait, gouvernés par des impératifs de nature différente. Le phénomène d'hybridité doit alors se comprendre comme la résultante visuelle du travail d'emprunt que nous avons défini auparavant. Dans leur article, où ils traitent du *cyborg* comme figure de l'hybridité, Axel Guïoux, Evelyne Lasserre et Jérôme Goffette offrent en préambule de leur analyse une définition du concept, nous permettant ainsi de mieux comprendre le processus à l'œuvre dans les films étudiés :

Hybride est un vocable issu du latin classique « *ibrida* » signifiant « bâtard, sang mêlé ». Ce terme a semble-t-il subi par la suite le rapprochement avec le grec « *hybris* », « excès », ce qui lui valut son orthographe actuelle [...]. Comme on peut en juger, l'hybridité contient en elle une idée et une connotation. L'idée est celle d'un mélange de deux corps en un, allant d'un simple collage de juxtaposition jusqu'à une fusion parfaite. La connotation, celle de l'excès ou de la démesure, véhicule l'inquiétude et le trouble [...]. L'idée d'hybridité est par nature une rupture d'ordre, un tiraillement de frontières, une brume ensevelissant les repères.¹⁷

Il se dégage de tels propos que l'hybridité peut être comparée à une greffe, puisque l'on prélève certains éléments appartenant à un domaine – dans le cas de notre analyse, le domaine visuel – pour les réimplanter dans un autre

¹⁷ Guïoux, Axel, Evelyne Lasserre et Jérôme Goffette, « Cyborg : approche anthropologique de l'hybridité corporelle bio-mécanique. Note de recherche », *Anthropologie et société*, vol.28, n°3, 2004, p.187.

environnement, et observer alors la résultante d'une telle opération d'« accouplement. » C'est un phénomène similaire qui est à l'œuvre dans les films étudiés, puisqu'il implique que nous analysions les répercussions visuelles d'un tel travail d'emprunt sur l'image filmique. Il s'agit avant tout pour nous de comprendre l'hybridité comme une donnée active, c'est-à-dire productrice de sens. Le but de notre étude n'est pas simplement de constater là où les fictions analysées participent de ce phénomène d'hybridité, mais aussi et surtout d'étudier l'impact de ce dernier sur l'image et ses caractéristiques internes, et la problématisation des liens entre le spectateur et l'image filmique auquel il donne naissance.

Il est également intéressant de noter que, dans leur explication du concept d'« hybridité, » les auteurs mentionnent différents stades de « fusion » entre les deux éléments regroupés, mettant ainsi de l'avant le fait que tout phénomène d'hybridité ne doit pas se comprendre de manière identique. Ramené à notre étude, un tel constat indique que nous devons observer comment l'emprunt au pornographique ou bien à l'horifique ne s'effectue pas de manière identique pour chaque film, mais donne lieu à *différents degrés d'hybridité*, ainsi qu'à différentes images. Il s'agira donc pour nous de nuancer l'impact ainsi que la portée du phénomène d'hybridité dans chacune des fictions analysées. Mais si ces films ne doivent pas tous s'envisager de façon identique face au phénomène d'hybridité de l'image, ils trouvent néanmoins un fond commun en ce que, chacun à leur manière, ils en appellent à *une complexification des données de l'image* du fait que, comme le souligne la citation, ils se jouent des repères afin de nous amener à reconsidérer notre rapport aux images filmiques. C'est précisément autour de

cette problématisation des données de l'image, ainsi que du rapport entre cette dernière et le spectateur, que nous allons axer notre étude.

En faisant d'un tel travail sur l'image le moteur du régime visuel de la fiction, ces films **détournent**,¹⁸ déroutent et viennent interroger le regard, puisque ce dernier doit en permanence opérer des réajustements, afin de pouvoir comprendre tous les enjeux de la représentation. En d'autres termes, il nous faut à présent nous poser la question de savoir à *quel jeu l'image joue*. C'est précisément sur ces concepts de « genre, » d'« emprunt » et d'« hybridité » que nous souhaitons à présent porter notre attention, afin de voir en quoi ils peuvent nous permettre de ne pas rester à la surface des images, mais au contraire de parvenir à leur faire rendre gorge et à les décoder dans la complexité de leur construction.

Mais avant d'aborder plus en détails ces problématiques, nous souhaitons dire que le but de ce chapitre n'est en aucun cas de fournir une approche exhaustive de ces concepts, ni d'essayer d'en retracer l'historique. Notons également que notre analyse ne porte que sur l'un des aspects de l'image, à savoir l'image filmique. Notre objectif est avant tout guidé par le désir de parvenir à poser certains jalons concernant le questionnement sur le genre ainsi que le travail subséquent sur l'image qui résulte du phénomène d'emprunt dans les films qui composent notre corpus. Nous désirons également voir comment une telle entreprise nous amène à *une certaine idée de l'image* telle qu'elle a été abordée par différents spécialistes du sujet. Nous observerons qu'elle a été pensée et analysée par ces théoriciens de manière à

¹⁸ Il y a effectivement, dans chacun des films retenus, un phénomène de « détournement » puisque les emprunts qui sont effectués au genre horrifique ou pornographique ne le sont jamais de manière littérale, mais sont toujours problématisés par le récit au sein duquel ils sont insérés.

nous offrir un cadre théorique permettant de circonscrire avec plus de précision les qualités de l'image telle qu'elle s'offre à nous dans ces films et, dans un même mouvement, amenant à une meilleure compréhension d'une telle image.

Pour une confusion des genres.

La première question qu'il convient de se poser, lorsque l'on se penche sur les films portés à l'étude, est liée au concept de « genre filmique » ainsi qu'à la manière dont ces derniers viennent jouer (déjouer ?) avec les codes qui régissent un tel concept. Comme le souligne Barry Keith Grant dans son ouvrage *Film Genre : From Iconography to Ideology*, s'il demeure délicat d'attribuer au concept de « genre » une terminologie qui ait valeur d'absolu,¹⁹ il existe cependant certains traits caractéristiques, aussi bien sur le plan thématique que stylistique, qui permettent de regrouper sous un même dénominateur – le genre – des œuvres de fiction qui se répondent entre elles et créent ainsi un fond commun permettant un décodage de l'image à travers une sorte de grille analytique. Grant souligne l'importance de ce lien lorsqu'il écrit :

Whether they are expensive epics or egregious exploitation, genre movies are composed of certain common elements [...]. In any art form or medium, conventions are frequently-used stylistic techniques or narrative devices typical of [...] particular generic traditions. Bits of

¹⁹ Comme le souligne l'auteur, le concept de « genre filmique » dépend avant tout du contexte socio-historique dont il est le produit. En cela, ses traits définitoires sont redéfinis en permanence et empêchent toute fossilisation du sens : « [...] whether they are set in the past or the future, on the mean streets of contemporary New York or long ago in a galaxy far away, genre movies are always about the time and place in which they are made [...] Whatever their politics, genre movies are intimately imbricated within larger cultural discourses as well as political ones. » In Barry Keith Grant, *Film Genre : From Iconography to Ideology*, London & New York, Wallflower, 2007, p.8.

dialogue, musical figures or styles and patterns of mise-en-scène are all aspects of movies that, repeated from film to film within a genre, become established as conventions.²⁰

Les conventions dont il est fait mention dans la citation regroupent diverses catégories que Grant désigne comme suit : « Iconography, » « Setting, » « Stories and Themes, » « Characters, Actors and Stars, » et finalement « Viewers and Audiences. »²¹ Parmi ces termes, nous avons choisi d'en retenir deux qui nous semblent pertinents pour l'analyse que nous nous proposons de mener ; il s'agit de l' « iconographie » et de l' « instance spectatorielle. » Il semble en effet que, pour comprendre plus précisément les enjeux de la représentation dans les films abordés, il nous faille tout d'abord porter notre attention sur ce qui, de manière générale, définit le genre filmique au niveau du visuel, et comment il se crée alors un horizon d'attente de la part du spectateur lorsqu'il se trouve face à tel ou tel type de fiction.²² En effet, l'analyse du concept d' « iconographie » est on ne peut plus pertinente pour notre étude en ce qu'il est directement rattaché à l'image et à ce qui la compose. Comme l'explique Grant :

In genre films, iconography refers to particular objects, archetypal characters and even specific actors [...]. Just as religious icons are always already infused with symbolic meaning, so is the iconography of genre films [...]. Iconography may also refer to the general mise-en-scène of a genre, as in the case of low-key lighting and Gothic design in the horror film or the visual excess of the melodrama [...]. Like conventions, iconography provides genres with a visual short-hand for conveying information and meaning succinctly.²³

²⁰ *Ibid.*, pp.9-10.

²¹ *Ibid.*, pp.11-22.

²² Sur ce point particulier, voir l'article de Brigid Cherry, « Subcultural Tastes, Genre Boundaries and Fan Canons » *The Shifting Definitions of Genre. Essays on Labeling Films, Television Shows and Media*, ed. by Lincoln Geraghty and Mark Jancovich, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson (North Carolina), and London, 2007, pp.201-16.

²³ *Ibid.*, p.12.

Au vu d'une telle définition, il est possible d'envisager l'**iconographie** comme l'ensemble des **éléments profilmiques** (les acteurs, le décor, les costumes) combiné à **la mise en scène** de ces mêmes éléments (lumière, cadrage, échelle de plans.)²⁴ D'une telle conjonction naît un langage cinématographique propre à chaque genre, faisant de ce dernier un univers fortement connoté aux composantes facilement identifiables. Il découle de cela que chaque genre génère un type de spectateur bien spécifique en ce que, la plupart du temps, le but du film est de venir combler les attentes du public en lui offrant un monde au sein duquel il peut évoluer grâce à des marqueurs instaurés de film en film, créant ainsi un climat d'attente. Grant corrobore nos dires lorsqu'il écrit : « [g]enre films work by engaging viewers through an implicit contract. They encourage certain expectations on the part of the spectators, which are in turned based on viewer familiarity with the conventions. »²⁵

Si nous choisissons de porter un intérêt particulier à ces deux instances que sont l'iconographie et le spectateur, c'est précisément parce que les films que nous allons analyser par la suite viennent enrailler cette mécanique en faisant du genre une donnée beaucoup plus malléable et propice à l'expérimentation, aussi bien visuelle que narrative. Un tel travail amène nécessairement une déstabilisation de l'**instance spectatorielle**, pour qui la fiction cesse de signifier « naturellement, » selon des codes pré-établis. Le rôle du spectateur est d'ailleurs décisif dans le phénomène d'emprunt et ce qu'il

²⁴ Pour les besoins de notre thèse, nous avons choisi de ne retenir que certains éléments spécifiques de la mise en scène, à savoir l'échelle des plans, le cadrage ainsi que l'éclairage. Concernant les concepts d' « iconographie » ainsi que de « mise en scène, » nos analyses des emprunts à l'horifique et au pornographique nous permettront de constater que les films fondant une part de leur imagerie sur les premiers jouent davantage sur des données profilmiques – le travail sur la matière même du corps est des plus évidents – alors que ceux empruntant aux seconds fondent davantage leur signification sur le travail des différents éléments de la mise en scène – la manière dont les corps sont captés par la caméra.

²⁵ *Ibid.*, p.21.

génère dans l'image et la réception de cette dernière. C'est en faisant du spectateur une donnée active dans la production du sens que les films étudiés parviennent à un tel degré de déstabilisation et que les images atteignent tout leur potentiel subversif. Le spectateur n'est plus le simple « réceptacle » des images qui lui sont fournies par la fiction, mais doit parvenir à constater le phénomène d'emprunt, ainsi que l'hybridité à laquelle ce dernier donne lieu et, finalement, décider quel sens donner à ces images d'un ordre nouveau.²⁶

Il semble d'ailleurs que cela soit l'une des caractéristiques du cinéma français contemporain que de travailler sur les genres et leurs codes afin de fournir une nouvelle « matière visuelle » et de donner ainsi lieu à une liberté interprétative faisant fi des conventions.²⁷ Le genre devient alors le moteur de l'inspiration et non plus sa limite. C'est d'ailleurs en ce qu'il va permettre de jouer avec les codes que le concept de « genre » est particulièrement important pour notre étude. Comme nous allons le constater au fil de nos diverses

²⁶ Sur ce point, les films étudiés fondent leur signification sur le contrat particulier qui peut se nouer entre le spectateur et l'œuvre de fiction, où ils ne sont plus deux entités distinctes, mais où ils se rejoignent afin de former un nouveau « corps » symbole de la rencontre entre ces deux entités. Cela passe entre autres, comme nous le verrons ultérieurement, par l'instauration d'un régime visuel particulier où le spectateur ne reste plus en marge de la fiction, mais où l'image l'invite au contraire à « entrer en contact » avec l'univers diégétique (cf. la vision *haptique*.) De façon plus large, que le spectateur occupe une telle position face à l'œuvre de fiction appelle une réévaluation de l'appareil cinématographique en général, puisque ce dernier n'envisage plus l'instance spectatorielle comme une donnée extérieure à la production du sens par l'image filmique, mais au contraire, comme l'un de ses agents actifs. Michelle Royer effectue un constat similaire lorsqu'elle écrit « [...] the film-spectator relationship goes beyond the ocular to call upon other senses ; it is fundamentally an *embodied relationship*. » In Michelle Royer, « Shame and Gaze : Embodied Social Suffering and the Spectator's Gaze in Contemporary French Cinema », *Australian Journal of French Studies*, vol.44, n°2, p.173.

²⁷ Joe Hardwick émet une remarque similaire dans son article intitulé « French Cinema in the Twenty-First Century » où il envisage également le genre, non pas comme une donnée immuable, mais plutôt comme un concept évolutif qui joue sur la dichotomie du même et de l'autre. Le « même » correspondrait ici à tout ce qui « persiste » dans les différents travaux de relecture du genre et qui rappelle ce dernier, l'« autre » correspondant alors au travail même de relecture des fondements du genre. L'auteur écrit : « In terms of narratives that shape cinematic grouping, these tend to be a blend of the progressive and the radical, or what we might call the evolutionary, stressing continuity and progression, and the revolutionary, which emphasises the idea of rupture in relation to previous traditions. » In Joe Hardwick, « (Retro)projections : French Cinema in the Twenty-First Century », *Australian Journal of French Studies*, vol. XLV, n°3, Sept-Dec 2008, p.187.

analyses, c'est du fait qu'il retient certains traits spécifiques au genre horrifique ou pornographique et qu'il les réinvestit par la suite d'un sens nouveau que le phénomène d'emprunt en est un producteur de sens. La fiction qui accueille l'emprunt n'en neutralise pas pour autant le sens primaire, mais vient plutôt le distordre et le manipuler. C'est parce que l'emprunt retient une part de sa signification d'origine que les analyses que nous nous proposons d'effectuer prennent leur sens, et c'est également du fait que l'emprunt en vient toujours à signifier la présence « du même dans l'autre » que les fictions qui participent de ce phénomène trouvent leur caractère singulier.

L'Exception française face aux genres ?

Au vu de ce qui vient d'être dit concernant certains des traits caractéristiques du genre filmique, il convient à présent de voir la validité de telles assertions face à ce qui nous intéresse en premier lieu, à savoir la production cinématographique française contemporaine. Or, il semble que cette dernière ait un rapport plus conflictuel au concept de « genre. » C'est Pierre Sorlin qui nous le rappelle, dans un article justement intitulé « Le Cinéma français a-t-il échappé à la tentation des genres ? » Dans cet article, l'auteur met en avant le fait que, contrairement à d'autres pays, le cinéma de l'Hexagone se définit moins par son appartenance à un genre et plus par le travail individuel effectué, de film en film, par le metteur en scène. Selon lui, cela s'explique par des contraintes artistiques aussi bien qu'économiques, puisqu'il dit :

Trois explications viennent à l'esprit : la France n'a pas eu de grandes sociétés productrices capables de lancer un genre et de le faire vivre, les réalisateurs français, soucieux d'être considérés comme des auteurs et non comme de simples metteurs en images se sont tenus éloignés des genres qui nuiraient à leur réputation, enfin les acteurs n'ont pas désiré apparaître comme les représentants d'un genre.²⁸

Ainsi, même s'il n'est pas exempt de genres à proprement parler,²⁹ le cinéma français semble, a priori, moins se définir par son appartenance à des univers visuels et thématiques et plus largement par rapport à la figure de l'auteur.³⁰ Mais qu'en est-il alors du *jeune cinéma français*³¹ qui intéresse notre étude ? S'il semble que ce cinéma puisse, lui aussi, se définir par certains traits caractéristiques,³² ce qui nous intéresse concerne la manière dont il utilise et s'approprie les genres. En ce sens, l'article de Jacqueline Nacache intitulé « Nouvelle Vague et jeune cinéma. Des 'opérateurs génériques' à la genrification du cinéma français » est des plus éclairants. Dans ce texte, l'auteur s'intéresse au jeune cinéma français des années 1990-2000 et à la

²⁸ Pierre Sorlin, « Le Cinéma français a-t-il échappé à la tentation des genres ? » *Le Cinéma français face aux genres*, sous la direction de Raphaëlle Moine, Paris, Association de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2005, p.21.

²⁹ Toujours selon Pierre Sorlin, des genres tels que le film policier ou bien le film sur la Résistance ont, à leur époque, laissé une trace au sein de la production cinématographique française (pp. 20-21.)

³⁰ Le concept d'« auteur » est un élément fondamental à la compréhension de la production cinématographique française. Par souci de concision, nous ne souhaitons pas développer ce point dans notre étude. Pour de plus amples informations sur ce point, consulter les ouvrages suivants : Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur : Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, 2006 ; Jean-Pierre Esquenazi, *Politique des auteurs et théories du cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2003 ; David Vasse, *Le Nouvel âge du cinéma d'auteur français*, Paris, Klincksieck, 2008 ; Michel Reilhac et Frédéric Sojcher, *Playdoyer pour l'avenir du cinéma d'auteur*, Paris, Klincksieck, coll. « Essai caméra », 2009 ; René Prédal, *Le Cinéma d'auteur, une vieille lune ?*, Paris, Cerf, 2001.

³¹ Par ce terme, il est généralement entendu les films français produits à partir des années 90, jusqu'à la période actuelle. Dans son ouvrage *Les Enfants de la liberté : Le Jeune cinéma français des années 90*, Claude-Marie Trémois voit le film *Un Monde sans pitié* d'Éric Rochant, sorti en novembre 1989, comme l'acte de naissance de ce nouveau cinéma. Claude-Marie Trémois, *Les Enfants de la liberté : Le Jeune cinéma français des années 90*, Paris, Seuil, 1997, pp.19-22.

³² Dans son ouvrage, Claude-Marie Trémois mentionne huit constantes qui semblent pouvoir définir ce cinéma : « l'urgence, » « l'air du temps, » « la chronique, » « la déambulation, » « l'improvisation ou l'imprévu, » « le plan-séquence, » « l'ouverture, » et « la morale du regard. » In Claude-Marie Trémois, *Les Enfants de la liberté, op. cit.*, pp.47-54.

manière dont ce dernier perçoit le concept de « genre, » mais aussi et surtout comment il se le réapproprie afin d'en faire, non plus une contrainte ou un cadre théorique strict, mais un élément participant à la création et à la richesse d'un univers visuel. L'auteur explique ce processus de référence au genre en des termes qui trouvent un écho particulier au sein des films étudiés dans la thèse. Elle écrit en effet :

En somme la référence générique est bien là, mais pas l'intention générique. Le geste par lequel un cinéaste, en tournant un film de genre, consent à s'inscrire dans une communauté de thèmes, d'inspiration, de style, à souscrire à certaines règles ou contraintes, à s'adresser à des publics précis, est obsolète ; dans « le jeune cinéma », le genre, devenu principe égoïste d'écriture, n'établit aucune relation textuelle à un ensemble, ne se sent tenu ni par des contenus thématiques ni par des structures sémantiques ; ce n'est pas un point d'équilibre mais un espace que chacun redéfinit pour soi de fond en comble.³³

À en croire les propos de l'auteur, le jeune cinéma français ne comprend plus le genre comme étant la donnée rigide que nous avons mentionnée auparavant, mais davantage un fond, thématique et/ou visuel, que la fiction va travailler et sur lequel va venir s'inscrire l'univers du film. Le genre vient donc s'inscrire « en creux » au sein du visuel et n'est plus la donnée principale autour de laquelle s'organise la mise en scène. C'est précisément sur ces données que nous avons choisi d'arrêter notre étude du concept de « genre filmique, » à savoir comprendre ce dernier comme une donnée malléable et propice à l'expérimentation, aussi bien visuelle que narrative.

Or, s'il nous fallait trouver un dénominateur commun aux films portés à l'étude, il se trouverait précisément dans le fait que chacun d'entre eux opère,

³³ Jacqueline Nacache, « Nouvelle Vague et jeune cinéma. Des 'opérateurs génériques' à la genrification du cinéma français », *Le Cinéma français face aux genres, op. cit.*, pp.58-59.

à sa manière, un travail de *réappropriation*³⁴ des codes ou conventions du genre auquel il emprunte, faisant du concept même une donnée malléable et une matière propre à l'expérimentation. Ceci est d'autant plus notable que l'horreur, comme la pornographie, sont deux genres au régime visuel fortement connoté, où le corps est toujours inscrit « en excès. »³⁵ Linda Williams fait mention d'un tel état de fait dans son essai intitulé « Film Bodies : Gender, Genre, and Excess, » où elle explore la représentation du corps, et les réactions qui en découlent chez le spectateur, dans trois genres cinématographiques, à savoir le film d'horreur, le film pornographique, et le mélodrame.³⁶ Le but premier de l'auteur est de dépasser le stade premier du choc visuel que peut représenter le corps en excès tel qu'il est instauré par le régime visuel propre à chacun de ces genres (l'excès de sang et de tripes dans le film d'horreur, l'excès de pratiques sexuelles dans le film pornographique,

³⁴ Dans le cadre de notre thèse, nous envisageons le concept de « réappropriation » comme étant l'un des dérivés du phénomène d'emprunt. Nous comprenons effectivement la réappropriation comme un processus s'effectuant en deux temps : nous trouvons tout d'abord (1) le phénomène d'emprunt que nous avons déjà expliqué, mais ensuite (2) cet emprunt n'est pas simplement accolé à la fiction, puisque cette dernière le retravaille afin de coller à son propos. S'il y a donc référence à l'horifique ou au pornographique dans les films étudiés, cette référence n'est pas directe, mais au contraire problématisée et complexifiée afin de donner lieu à de nouveaux questionnements, absents dans le film horifique ou pornographique.

³⁵ L'idée même d'excès est à rapprocher du phénomène d'« hybridité » dont il a été fait mention. L'hybridité est en soi une forme d'excès en ce qu'elle vient pervertir le linéaire et le « pur » mais, dans ce qui intéresse notre thèse, cet excès se trouve en quelque sorte redoublé, du fait que l'hybridité de l'image dont il est ici question va puiser dans des genres qui perçoivent le corps humain selon un régime visuel « spectaculaire. » C'est donc sur la rencontre de ces deux formes d'excès, et sur la manière dont la fiction va parvenir à les intégrer, que va se situer tout l'enjeu esthétique des films.

³⁶ Dans le cadre de notre étude, nous avons choisi de ne retenir que le film d'horreur et le film pornographique et de laisser de côté le mélodrame. Ce choix s'explique du fait des similitudes qui entourent la représentation du corps dans le genre horifique ainsi que dans le genre pornographique, et qui sont moins nettement et immédiatement perceptibles dans le mélodrame. Comme nous allons le faire remarquer dans la suite de notre étude, horreur et pornographie se répondent non seulement en ce qu'ils mettent en scène des corps « en excès », mais également du fait que ces corps nous sont donnés à voir selon un régime visuel relativement identique (importance du cadrage et du gros plan.) Cette idée d'un corps « en excès, » si elle se retrouve dans les larmes et le comportement parfois hystérique des personnages du mélodrame, ne trouve pas de telles affinités au niveau du visuel ainsi que de la manière dont le corps est « travaillé » par la mise en scène, comme c'est le cas dans le registre de l'horreur et de la pornographie.

et l'excès d'émotions et de larmes dans le mélodrame) et d'étudier les répercussions qu'un tel cinéma peut avoir sur le corps même du spectateur. Cependant, si elle œuvre pour une reconsidération de ces œuvres souvent traitées avec dédain, elle reconnaît tout de même que des genres tels que l'horreur et la pornographie ne peuvent échapper à la présence écrasante du corps tel qu'il se constitue dans ces fictions. Elle écrit : « [p]ornography and horror films are two such systems of excess. Pornography is the lowest in cultural esteem, gross-out horror is next to lowest. »³⁷ C'est en allant chercher aux sources de ces fictions de l'*hyper-visibilité* que les films portés à l'étude trouvent leur fondement ainsi que leur originalité. En effet, que cela soit l'horreur ou le fantastique pour des films tels que *Dans ma peau*, *Backstage* et *Calvaire*, ou bien l'érotisme et la pornographie pour *Wild Side*, *L'Histoire de Richard O.* et *Les Anges exterminateurs*, chaque film utilise les codes, stylistiques et/ou thématiques qui régissent ces genres cinématographiques afin de les faire *signifier autrement*. C'est sur cette idée d'une signification nouvelle, née d'un processus de croisement des catégories cinématographiques, que nous souhaitons à présent porter notre attention, afin de mieux comprendre les enjeux d'une telle entreprise.

³⁷ Linda Williams, « Film Bodies : Gender, Genre, and Excess » *Film Genre Reader II*, Barry Keith Grant ed., Austin, University of Texas Press, 1995, p.142.

Pour un cinéma de l'impureté.

Comme nous l'avons constaté en abordant le concept d' « hybridité, » ce dernier doit se comprendre en premier lieu comme symbolisant la fusion de deux éléments à priori opposés ou, à tout le moins, différents. L'hybridité lutte ainsi contre une vision unique et unifiée des êtres et des choses. Il s'agit maintenant pour nous de voir plus en détails comment ce concept s'applique à l'image filmique, et quels sens il peut générer chez cette dernière.

La théorie du « cinéma impur » telle qu'elle est développée par Alphonse Cugier et Patrick Louguet peut faire le lien entre ce qui a été dit concernant le phénomène d' « hybridité » tout en fournissant des éléments nouveaux, puisque directement rattachés à l'image filmique et à ses spécificités. Le concept d' « impureté cinématographique » nous apparaît en effet être une donnée essentielle à notre analyse, en ce qu'il fournit un cadre analytique nous permettant de dépasser le simple constat d'une hybridité de l'image afin de parvenir à souligner les enjeux d'un tel phénomène et les répercussions que cela peut avoir sur l'image filmique elle-même. Pour les auteurs, le cinéma est, par définition, un art « vampirique » dont les images sont elles-mêmes nourries par d'autres images, et ce dans un processus d'exploitation visuelle sans fin. Ils envisagent alors l' « impureté cinématographique » comme le phénomène d'emprunt que le cinéma effectue afin de venir nourrir son imagerie et son imaginaire. Ils écrivent ainsi : « [...] aucune forme ne trouve grâce à ses yeux qu'il ne tente de 'retravailler', de la réinvestir dans sa matière mouvementée, y compris pour ce qu'il en est de son

domaine propre. »³⁸ Cette citation nous paraît des plus éclairantes en ce que les auteurs font mention du fait que, dans son appétit dévorateur, le cinéma peut également en venir à emprunter dans son propre domaine et à (se) réinventer à partir d'autres images cinématographiques. Or, c'est précisément cela qui se produit dans chacun des films étudiés, tous cherchant à « [...] subvertir les frontières entre les différents domaines artistiques [...] »³⁹ afin d'amener une réflexion d'un nouvel ordre sur l'image et ce qu'elle nous livre. Ainsi, à travers un tel phénomène de **subversion**,⁴⁰ les films étudiés traduisent non seulement l'essence même du cinéma,⁴¹ mais ils cherchent également à formuler un nouveau discours *de l'image*, ainsi qu'un nouveau discours *à travers l'image*.

En ce qui a trait aux films étudiés, ce discours peut prendre plusieurs formes ; il peut se présenter comme une critique de la société et de la place qu'elle accorde à la figure humaine (*Dans ma peau*) ou bien, de manière plus large, il peut tenter de nous amener au plus près des êtres et de nous révéler l'humain de façon inédite.⁴² Cette « révélation » peut revêtir différents aspects ; elle peut se faire sur le mode de la déconstruction de la figure humaine, d'où émerge une nouvelle idée du corps humain (*Dans ma peau* ;

³⁸ Alphonse Cugier et Patrick Louguet, *Impureté(s) cinématographique(s)*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.10.

³⁹ *Ibid.*, p.15.

⁴⁰ Il y a effectivement subversion dans les films étudiés, en ce que ces derniers ne se contentent pas de « citer » l'horifique ou le pornographique au sein de leur récit, mais viennent au contraire en modifier et en complexifier les traits définitoires.

⁴¹ Pour Alphonse Cugier et Patrick Lougier, mettre de côté ou tenter de gommer cette tendance inhérente du cinéma à l'emprunt de formes diverses revient à en nier la singularité. Pour eux, l'être du cinéma réside précisément dans sa capacité à amalgamer les influences extérieures afin de nourrir son récit. Ils disent à ce propos : « [...] toute tentative de cinéma 'pur', de quelque façon qu'on l'entende, détourne le cinéma de sa vocation de pensée, de sa vocation d'art. Par corollaire, on dira que le cinéma ne peut être un art qu'à la condition expresse d'être impur. » *Ibid.*, p.48.

⁴² Ce discours critique sur l'être humain correspond à l'une des fonctions premières du concept d'« hybridité » qui consiste à subvertir le sens afin d'amener à un discours social polémique.

Calvaire) ou bien encore jouer sur l'ambiguïté des rapports qui gouvernent les relations entre les personnes (*Backstage*.) Elle peut également servir à véhiculer une intériorité impossible à mettre en mots (les liens qui unissent les protagonistes de *Wild Side*, la captation de la jouissance féminine dans *Les Anges exterminateurs*) ou encore être le vecteur d'une quête de soi qui ne trouve de finalité que dans les actes du corps (*L'Histoire de Richard O.*) Car, comme le soulignent Cugier et Louguet, c'est bien dans l'optique d'un renouveau de l'image et d'une complexification des données du récit qu'oeuvrent les films faisant de l'emprunt leur mode de fonctionnement privilégié : « [t]ressées, ces impuretés entrent en résonance et peuvent être propices à des ensemencements féconds. Jamais à court de ressources, elles forcent la 'réalité' à se déplier, à s'ouvrir, à se colorer différemment, pour offrir des facettes inédites d'elle-même et procurer au spectateur un espace plus large, plus complexe que le 'modeste' horizon de départ. »⁴³ C'est dans cette volonté de décroisement du sens que ces films se répondent et offrent une cohésion interne à notre corpus, mais c'est également la raison pour laquelle ils trouvent leur place au sein de la mouvance du *jeune cinéma français* dont il a été fait mention auparavant.⁴⁴

À ce point de notre introduction, il est bon de revenir sur cet aspect de la classification des films afin d'aborder une nouvelle facette des œuvres

⁴³ *Ibid.*, p.26.

⁴⁴ En faisant un cinéma qui se comprend avant tout par son exploration des puissances de l'image, les films étudiés trouvent leur place parmi des œuvres qui, elles aussi, questionnent le cinéma dans ses fondements mêmes. Comme le constate René Prédal, ces œuvres se répondent en ce que : « [l]e sens n'est pas donné d'entrée et l'image ne fait pas preuve. La vérité du film est à construire par le public à partir de la recherche du cinéaste qui ne propose par vraiment un point de vue mais aide le spectateur à se faire le sien. Le film n'offre ni une analyse irréfutable, ni une synthèse hypothétique, car les personnages ne sont pas stéréotypés ; les auteurs ne démontrent rien, n'enferment pas leurs héros dans des fonctions sociales, psychologiques et politiques induisant des discours extérieurs à leur simple état humain. Jamais réductibles à leur excentricité ou leur marginalité [...] ils figurent en tant qu'essence de l'être. » In René Prédal, *Le Cinéma français depuis 2000, op. cit.*, p.43.

étudiées, en observant comment elles constituent à leur manière une sous-catégorie au sein de la production cinématographique, et ce du fait d'un fond esthétique commun qui les habite. Ces films se distinguent en effet en ce que le processus d'hybridité qui les caractérise, ainsi que la qualité nouvelle des images qu'ils cherchent à faire émerger ont pour dénominateur commun le corps humain. En faisant de ce dernier la pierre d'achoppement de tout leur système de représentation, ces films s'inscrivent dans une branche spécifique du jeune cinéma français contemporain, où le corps n'est plus perçu comme une figure familière et à laquelle il est facile de s'identifier. Au contraire, ce dernier en vient à se singulariser et à signifier selon des codes qui lui sont propres, afin de nous entraîner vers les zones d'ombre de l'humain ainsi que de l'image. C'est donc sur la question du traitement de la figure humaine au sein de ces œuvres qu'il nous faut à présent porter notre attention.

Prendre les images à bras le corps.

Notre choix de baser notre thèse sur le phénomène d'hybridité qui qualifie l'image cinématographique ainsi que sur le nouveau statut qu'elle offre au corps ne s'est nullement fait de façon arbitraire. Il nous apparaît clairement qu'une telle approche de l'image est essentielle à la pleine compréhension des films que nous avons choisi d'analyser, en ce que ces derniers cherchent à utiliser au maximum les pouvoirs de l'image, quitte à faire de cette dernière le lieu de vie et de mort des corps qu'elle met en scène. Si une telle assertion peut paraître redondante, en ce que le cinématographe se définit en premier lieu par le fait qu'il nous met face à des images qui traduisent avant tout une absence, il nous semble que, pour ce qui a trait aux

films analysés, il nous faille porter ce constat à un niveau supérieur de l'analyse. En cela, les travaux de Steven Shaviro peuvent nous fournir une piste intéressante et orienter notre analyse du lien entre corps et image. Dans son livre intitulé *The Cinematic Body*, l'auteur analyse les processus qui se mettent en place entre le spectateur et la fiction, et il essaie de voir en quoi la présence de l'humain au sein du récit filmique joue un rôle essentiel dans la manière dont une œuvre de fiction peut nous affecter au plus profond de notre être. C'est lorsqu'il essaie de définir avec plus de précision les éléments qui participent à la perception de l'image filmique que son analyse met en place des outils que nous pouvons utiliser et dépasser dans notre propre étude. Pour l'auteur, l'une des particularités de l'image filmique se joue sur une antinomie résidant dans l'écart qui existe entre le pouvoir que peuvent avoir ces images sur notre propre corps et nos propres sens, ainsi que la proximité à l'œuvre de fiction qu'elles peuvent nous faire ressentir, et le fait que ces images sont irrémédiablement désincarnées, puisqu'elles existent dans une réalité dissociée de la nôtre et à laquelle il nous est impossible d'avoir pleinement accès. Il dit à ce sujet :

Cinematic perception is different from 'natural' perception. This troubles film theorists a great deal : How can cinema have so powerful a 'reality effect' when it is so manifestly unreal? The antinomy of cinematic perception is the following: film viewing offers an immediacy and violence of sensation that powerfully engages the eye and body of the spectator ; at the same time, however, it is predicated on a radical dematerialization of appearances. The cinematic image is at once intense and impalpable [...].⁴⁵

⁴⁵ Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, pp.25-26.

Cette tension entre l' « effet de réel » convoqué par la représentation filmique et le gouffre qui sépare cette dernière de l'expérience qu'en fait le spectateur doit, selon nous, se comprendre selon des données quelque peu différentes lorsque nous la ramenons à la sphère des films étudiés.

Il nous semble en effet qu'en partant du postulat de l'auteur, il nous soit possible de voir ces derniers comme venant rompre les liens avec une réalité extérieure qui viendrait s'imprimer sur les images. Si la distance spatio-temporelle entre le spectateur et le film demeure inchangée, c'est davantage sur l'idée d'une réalité qui *naîtrait et se développerait entièrement dans l'image* que nous souhaitons aborder ces films. En affichant clairement leur nature hybride, et en faisant de ce procédé le moyen de compréhension privilégié de l'image, ces films semblent choisir d'instaurer une nouvelle réalité, qui leur est propre et qui n'acquiert de sens que dans l'univers mis en place par le film lui-même. Un tel phénomène est particulièrement sensible dans les films empruntant à l'horifique, où le récit commence généralement sur les bases de la vraisemblance et de la *vérisimilitude* pour s'en éloigner radicalement par la suite et instaurer un univers visuel avec des codes qui lui sont propres. Nous percevons en effet cela de manière très distincte dans le parcours horrifique des corps d'Esther (*Dans ma peau*) et de Marc (*Calvaire*) qui nous apparaissent tout d'abord comme des êtres auxquels nous pouvons nous identifier sans problème, pour évoluer par la suite vers des zones de l'(in)humain qui nous les rendent définitivement étrangers. Nous retrouvons un tel phénomène d'inquiétude face au corps dans *Backstage*, mais, dans ce cas, ceci est davantage lié au trouble qui naît de l'étrangeté des rapports entre les deux personnages féminins principaux.

Si, comme nous le soutenons, les films étudiés jouent avec les pouvoirs de l'image, et que le corps se trouve au centre de ce procédé qui vise à faire de l'image le creuset de toutes les expérimentations visuelles, il nous faut alors trouver les outils analytiques nous permettant de réinterpréter ce corps et de le réinvestir d'un sens nouveau. Il n'est effectivement plus question ici d'aborder l'humain par le biais de l'unicité qui peut le caractériser, mais au contraire d'envisager le corps dans sa multiplicité fondatrice, et de comprendre ce qui se livre à nous comme le symbole d'une intériorité trouble et en mouvement constant. Une fois de plus, nous en faisons la constatation de façon très nette dans les films empruntant à l'horifique, que cela soit à travers les transformations corporelles du personnage d'Esther (*Dans ma peau*) ou de Marc (*Calvaire*) chez qui l'impossibilité d'assigner une place au sujet répond à l'opacité même de ces personnages. Opacité que l'on retrouve également chez les personnages de *Backstage*, du fait des rapports troubles qui s'instaurent entre eux. Dans les films empruntant au pornographique, l'emphase sur le corps sert également à traduire une intériorité qui ne pourrait s'exprimer par les mots. Cependant, dans ces films, le travail sur le corps passe moins par une appréhension des *images du corps* et davantage par un travail sur *le corps à l'image*. Une telle distinction cherche à souligner le fait que, là où les films qui empruntent à l'horifique mettent en avant différents « états » physiques et charnels du corps (cf. le travail sur les éléments profilmiques du récit),⁴⁶ les films qui réfèrent au pornographique ont davantage pour but de nous amener au plus près du mystère des corps, et ce à

⁴⁶ Dans les films empruntant à l'horifique l'accent est principalement mis sur trois éléments profilmiques : le corps de l'acteur, la mise en espace de ces corps, à travers la symbolique des lieux, et les costumes.

travers un travail particulier sur le mode de représentation et de captation de ces derniers (cf. le travail sur certains éléments de la mise en scène,) entraînant une interrogation accrue sur l'image en tant que vecteur du sens, mais aussi en tant que matière vivante, propre à l'expérimentation avec le réel. Là encore, nous retrouvons ce jeu avec la puissance des images telle qu'elle a été évoquée précédemment. En effet les films qui se fondent sur les emprunts à l'horifique, tout comme ceux qui se fondent sur les emprunts au pornographique, cherchent à établir une réalité qui passerait exclusivement par les arrangements visuels proposés par la fiction. Nous avons vu que, en ce qui a trait à l'horifique, cela se traduit principalement par un travail sur le corps en tant qu'il faille comprendre ce dernier comme surface interprétative malléable et propre à l'expérimentation.

Dans les films fondant leur rhétorique visuelle sur des emprunts à la pornographie, ce questionnement ne passe plus tant par un travail de réinvestissement sémantique de la figure corporelle, mais plutôt sur un décodage des techniques de mise en scène de ce corps, et la façon dont ces dernières viennent en quelque sorte destituer la toute-puissance du regard spectatorial pour l'amener à reconsidérer les images qui lui sont présentées. Pour dire les Autrement dit, si les films qui empruntent à l'horifique jouent avant tout des puissances de l'image, ceux empruntant à la pornographie cherchent davantage à questionner les puissances du regard. Là encore, les propos de Steven Shaviro sont des plus éclairants puisqu'en parlant d'un certain type d'images filmiques, dont le but premier est de confronter le regard

à sa propre défaite face à un régime visuel spécifique,⁴⁷ il ouvre des pistes qui nous seront utiles dans notre approche des films. Il dit à cet égard : « [i]n affirming raw sensation, in communicating the violent contents of visual excitation apart from its pacifying forms, and in provoking visceral excitation, film hyperbolically aggravates vision, pushing it to an extreme point of explosion and self-annihilation. »⁴⁸ Si nous appliquons ces propos aux films qui empruntent à la pornographie, il nous semble que, de nouveau, une telle tendance puisse s'y appliquer, mais que cette dernière s'y exprime selon des modalités quelque peu différentes. En injectant à la fiction traditionnelle des codes propres à un autre genre, ces films jouent constamment sur une déstabilisation du regard, où celui-ci doit en permanence opérer des réajustements dans son interprétation de ce qui se livre à lui à travers les images. Mais si nous retrouvons dans ces films le phénomène d'« aggravation de la vision » dont il est fait mention par Shaviro, le récit joue toujours sur la corde raide en ce qui a trait à une « implosion » du regard, où ce dernier se noie dans l'image pour perdre toute emprise sur elle. En nous rendant sensibles aux techniques de mise en scène qui participent du rendu des corps à l'écran, les films empruntant au pornographique amènent en quelque sorte le regard à faire face à ses propres contradictions, mais il n'est jamais complètement question de pulvériser le regard spectatorial dans l'image. Au contraire, cette dernière joue avec le regard, puisqu'en nous amenant à comprendre qu'elle ne doit jamais être prise pour acquise, les films nous

⁴⁷ Notons effectivement qu'à de nombreuses reprises, Shaviro en appelle à une image *haptique* dans ses commentaires. Nous allons par la suite revenir plus en détails sur cette catégorie spécifique de l'image filmique, où le spectateur n'est plus simplement appelé à regarder les images à bonne distance, mais où la fiction met en place un régime visuel cherchant à l'« incorporer » et à le mettre au plus près de ce qui se déroule à l'écran.

⁴⁸ Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, op. cit., pp.54-55.

demandent d'accepter le pouvoir de l'image à manipuler la vision et, avec elle, notre compréhension des événements. Nous retrouvons un tel travail sur la mise en scène à travers le réinvestissement sémantique de certaines de ses composantes (l'utilisation du gros plan dans la séquence d'ouverture de *Wild Side*,) ou bien dans le jeu instauré entre le cadre et l'exposition du corps qui y est faite (*L'Histoire de Richard O.*) ou bien encore en faisant du concept même de « mise en scène » l'enjeu de la fiction (*Les Anges exterminateurs*.)

Qu'il s'agisse des emprunts à l'horifique ou au pornographique, chacun de ces films, de par le travail de réinterprétation du corps qui les qualifie, trouve sa place dans une mouvance esthétique que l'on a nommée *cinéma du corps*.⁴⁹ Dans un tel cinéma, le corps, de par sa présence physique, devient le moteur de la représentation, la fiction délaissant la narration classique et le recours au dialogue pour s'aventurer dans un univers plus charnel, plus opaque et donc moins immédiatement déchiffrable. Comme le souligne Tim Palmer, il s'agit d'un cinéma qui ne prend pas le spectateur par la main mais qui, au contraire, le pousse dans ses retranchements afin de lui fournir une expérience visuelle et quasi-physique dont il ne ressortira pas indemne. Pour l'auteur, le but d'un tel cinéma n'est pas de choquer gratuitement, mais de faire de la vision du film une sorte d'expérience totale, où tous les sens sont mis à contribution, et ce afin de provoquer une « rencontre » d'un genre nouveau entre le spectateur et l'œuvre cinématographique. Le corps n'est alors plus un

⁴⁹ Pour une meilleure compréhension du concept de *cinéma du corps*, voir les articles suivants : Louis Guichard, « Les Nouvelles règles du jeu. Le Corps à l'ouvrage », *Télérama*, n°2678, 9 mai 2001, pp.28-32. ; Jérôme Game, « Cinematic Bodies. The Blind Spot on Contemporary French Theory on Corporeal Cinema », *Studies in French Cinema*, vol.1, n°1, pp.47-53. ; Tim Palmer, « Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body », *Journal of Film and Video*, vol.58, n°3, pp. 22-32.

simple élément de la fiction, mais ce qui vient faire saillie et provoquer le regard du spectateur :

The filmmaking agenda here is an increasingly explicit dissection of the body [...]. Forcible and transgressive, this is a cinema of brutal intimacy [...] although considerable critical energy has been focused on evaluating this new French cinema, few have recognized its collective ambitions for the new medium itself, as the means to generate profound, often challenging sensory experiences.⁵⁰

Cet écart noté par l'auteur – entre l'intérêt suscité par un tel remaniement en profondeur du récit cinématographique et une analyse en profondeur qui pourrait en permettre une meilleure compréhension – correspond précisément au vide que nos analyses souhaitent commencer à combler. À travers ces dernières, et les conclusions qu'elles nous permettront de tirer quant à l'image filmique et aux liens qu'elle entretient avec le corps, nous souhaitons fournir un appareillage analytique dont le but serait de parvenir à une meilleure compréhension de ces œuvres, qui dépasserait le simple stade du constat ou de choc suscité par de telles images.

Si nous revenons à présent sur l'ampleur qu'un tel cinéma en est venu à prendre au fil des ans, posons-nous également la question du pourquoi d'un tel bouleversement des codes de la fiction. David Vasse, dans son livre *Le Nouvel âge du cinéma français*, fournit une explication intéressante sur le pourquoi d'un tel recours au corps, qui a animé le cinéma français dès le début des années 90 :

Au sortir des années 80, période, on l'a dit, si éprise d'imageries séduisantes et de silhouettes allégées, le cinéma français se remit à appeler de ses vœux un supplément de présence physique, un peu plus

⁵⁰ Tim Palmer, « Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body », *op. cit.*, p.22.

d'être-au-monde [...]. Face à l'ambivalence d'une place à occuper dans une époque de nouveau soumise à d'impérieuses questions d'identité et de repérage idéologique, plusieurs tentatives de réinvestissement du corps à l'écran permirent de restituer celui-ci à l'interface sensible d'un environnement indéterminé. Moins codifié que la parole, le corps est devenu symptomatique de l'état moral et affectif de l'individu d'aujourd'hui [...].⁵¹

Comme le laisse entendre la citation, dans ce type de cinéma, le corps – et, avec lui, l'image – est le vecteur premier du régime visuel de la fiction, et il entraîne cette dernière dans des zones jusque-là peu explorées, tant sur le plan visuel que psychique, à partir des émotions qu'elle fait naître chez le spectateur. L'auteur poursuit en évoquant l'influence grandissante du corporel dans le cinéma français contemporain puisqu'il ajoute :

Il est peu de dire que le cinéma français de ces quinze dernières années s'est souvenu de ce principe de neutralisation du récit favorisé par le caractère occlusif du corps (des personnages), par son hostilité à la simplification psychologique [...]. Il est ce sous quoi l'histoire et son ordre horizontal se dérobent pour laisser place à une somme de mouvements affectifs régulièrement dédiés à la présence frontale et chaotique.⁵²

En faisant du corps une instance perturbatrice du récit – non seulement en ce que le corps se livre à nous de manière inédite, mais aussi en ce qu'il évolue au confluent de divers courants esthétiques – la fiction met à mal l'idée d'un rapport « évident » entre le spectateur et les images, puisque, comme nous l'avons mentionné, ces dernières n'en viennent plus à symboliser l'unité, mais sont au contraire habitées par la multiplicité, le mixte et l'indistinct. Comme le suggère David Vasse, faire du corps le lieu de convergence de la représentation amène « [à] désamorcer la sacro-sainte morale des images dans

⁵¹ David Vasse, *Le Nouvel âge du cinéma français*, Paris, Klincksieck, 2008, p.93.

⁵² *Ibid.*, p.95.

la mesure où, réduit à ses pulsions régressives, le corps ne peut être appréhendé autrement que par un abandon des automatismes d'appréciation rationnelle. »⁵³ Ainsi que le laisse entendre la citation, une telle utilisation du corps appelle que l'on abandonne les automatismes qui nous ont habitués à percevoir l'image comme le lieu de résolution de toutes les énigmes du récit filmique. Que l'horreur et la pornographie soient les deux genres de prédilection en ce qui a trait au phénomène de l'emprunt n'est alors nullement surprenant, puisque tous deux basent l'essentiel de leur impact visuel sur une représentation « exhaustive » du corps, où ce dernier subit tous les sévices – qu'ils soient physiques ou sexuels – et où la mise en scène travaille de concert avec le scénario pour nous offrir une vision *dé-réalisante* du corps, car gouvernée par l'excès. Comme le note Steven Shaviro : « [i]n the realm of visual fascination, sex and violence have much more intense and disturbing an impact than they do in literature or any other medium ; they affect the viewer in a shockingly direct way. Violent and pornographic films literally anchor desire and perception in the agitated and fragmented body. »⁵⁴ Avant même qu'il n'y ait manipulation par le biais du phénomène d'emprunt, les fictions horribles et pornographiques se distinguent en ce qu'elles placent le corps au cœur de leurs préoccupations visuelles et scénaristiques. En prélevant certains traits caractéristiques de ces fictions, et en les intégrant à un récit plus classique, les films que nous étudions conservent ainsi l'idée d'une primauté de la présence physique sur la parole, tout en se débarrassant des scories généralement associées à chacun des deux genres. Ces films jouent donc sur un maximum de présence charnelle à l'écran et sur un minimum de données

⁵³ *Ibid.*, p.130.

⁵⁴ Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, *op. cit.*, p.55.

« psychologisantes, » laissant le corps des acteurs exprimer toutes les ambiguïtés et toutes les contradictions qui habitent l'être, sans jamais permettre au spectateur d'avoir une saisie parfaitement compréhensible des personnages qui passerait par l'acte de parole. En d'autres termes, l'image telle qu'elle se déploie au sein de ces fictions renvoie avant tout aux mystères de l'humain, dont elle devient le support visuel. Que cela soit la figure monstrueuse d'Esther (*Dans ma peau*) ou de Marc (*Calvaire*) ou bien encore les rapports ambigus qui unissent les deux protagonistes féminins (*Backstage*) il nous est impossible de trouver, au sein même de l'image, la clé nous permettant d'accéder à la vérité intime de ces êtres. Là où, d'ordinaire, l'image a pour but de stabiliser le sens, dans les films abordés, elle se fait au contraire le véhicule de la mouvance et de l'impermanence du sujet. Cette retranscription visuelle de l'in(dé)fini de l'être se retrouve également dans l'indistinction des rapports qui lient Stéphanie à ses deux amants (*Wild Side*) ainsi que dans la quête sexuelle éperdue de Richard et dans la multiplication de ses partenaires (*L'Histoire de Richard O.*) La part d'inatteignable dans l'être se trouve également au cœur de la volonté de captation de la jouissance féminine (*Les Anges exterminateurs.*)

Maintenant que nous avons vu comment l'emprunt à des genres aussi différents que la pornographie et l'horreur avaient pour but de placer le corps au centre des questionnements analytiques, il nous faut à présent considérer le support de ce travail de manipulation, à savoir l'image elle-même. En brouillant les frontières entre les genres, et en investissant les émotions et les ambiguïtés des personnages au cœur de la mise en scène, les fictions étudiées font du corps « [...] la grande affaire d'un film [et] le creuset de tout ce que

l'image exprime. »⁵⁵ Cette dernière est donc non seulement « contaminée » par le jeu sur les genres qui s'y opère, mais également par tout le poids de la présence physique des corps, qui n'existent pas comme faire-valoir de l'intrigue, mais en sont au contraire les instigateurs. Un tel renouvellement du sens ne peut alors se faire sans une réévaluation de l'image et de sa nature profonde. Ceci s'effectuera en deux temps ; tout d'abord, nous allons voir comment le concept d' « image » tel qu'il se présente à nous au sein des films étudiés trouve un cadre théorique et analytique dans les travaux de certains spécialistes, nous offrant ainsi une voie par laquelle aborder cette problématique. Ensuite, nous observerons comment le statut de l'image tel que nous le comprenons est à mettre en liaison avec les notions de corps pornographique et de corps horrifique tels que ces derniers sont problématisés dans les œuvres étudiées.

Quel statut pour l'image ?

Au cinéma, l'image n'est pas un objet mais une architecture.

Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'Invention figurative au cinéma.*

Lorsqu'il s'intéresse à la position adoptée par le cinéma français contemporain vis-à-vis des images qu'il produit, René Prédal émet le constat suivant : « [...] le cinéma français se présente comme producteur d'œuvres singulières faites de plans et de sons empruntés au réel mais transcendés par un regard d'auteur. À savoir un cinéma qui s'interroge, qui ne croit pas plus aux idéologies qu'au réel et qui crée donc des images dont le seul statut est

⁵⁵ Louis Guichard, « Les Nouvelles règles du jeu. Le Corps à l'ouvrage. », *Télérama* n°2678, 9 mai 2001, p.28.

d'être cinématographiques ; c'est leur nature foncière : un artefact. »⁵⁶ Pour l'auteur, le cinéma contemporain est avant tout un art de la réflexivité ; c'est-à-dire un cinéma qui se reconnaît en tant que tel, comme réservoir inépuisable d'images. Or, ce phénomène de réflexivité est non seulement la raison d'être des films étudiés, mais il atteint également un niveau inédit de problématisation, puisque certaines images renvoient elles-mêmes à une autre catégorie de la production cinématographique, engendrant par-là un effet de miroirs qui ressortirait du kaléidoscope. Cette « lucidité » du cinéma envers lui-même, loin d'être une barrière à la créativité, ouvre au contraire les portes à tout un champ des possibles, à toutes sortes d'agencements du réel, et c'est précisément sur ce point que porte l'aspect original et novateur des films retenus pour cette thèse.

S'ils prennent tous la figure humaine comme point de départ de leur intrigue, les diverses manipulations et expérimentations auxquelles ils vont se livrer à partir de ce postulat nous mettent face à des images dont le sens se situe dans un entre-deux interprétatif, à mi-chemin entre le (re)connu et le nouveau. Dans les films étudiés, cela passe, encore une fois, soit par un travail sur la matière du corps en tant que surface inscriptible (*Dans ma peau*, *Calvaire* et, dans une moindre mesure, *Backstage*) soit sur une mise en scène dont le but est de révéler à l'écran la part de mystère insondable qui entoure la figure humaine et dont le corps est à la fois le dépositaire, mais aussi le seul moyen par lequel appréhender ces êtres dont le sens profond nous échappe constamment (*Wild Side*, *L'Histoire de Richard O.*, *Les Anges exterminateurs*.)

⁵⁶ René Prédal, *Le Cinéma français depuis 2000*, op. cit., p.43.

Si nous nous reportons de nouveau à la citation de Prédal, il nous est possible d'avancer qu'à travers chacun des films analysés, l'image apparaît comme une savante construction, l'assemblage de diverses influences dont le but est en quelque sorte de se « régénérer » de l'intérieur en s'offrant un nouveau champ des possibles à explorer. Là aussi, nous retrouvons une volonté de tester les limites de ce que l'image peut avoir à offrir, puisque les films étudiés partent justement du fait que l'image est d'abord et avant tout une *construction*. Construction à laquelle nous sommes d'autant plus sensibles qu'elle se laisse percevoir comme telle, du fait des différents phénomènes d'emprunts qui la régissent. Comme l'écrit Nicole Brenez, l'image filmique ne doit jamais se comprendre comme une donnée fixe, mais comme participant d'un mouvement constant d'une plus grande ampleur, qui donne sa spécificité à l'œuvre cinématographique. Elle dit : « [...] le cinéma représente une investigation d'ensemble sur le lien, le rapport, la relation. Au cinéma, tout se trouve pris dans une circulation. La morphologie de l'image, qui consiste en un transport entre matérialité et immatérialité, c'est-à-dire un circuit entre plastique concrète du photogramme, travail de la projection et translation générale des différents types de défilements [...]. »⁵⁷ Ce qui nous intéresse ici a justement à voir avec cette matérialité plastique du photogramme, c'est-à-dire les divers éléments qui participent à sa construction et lui donnent un sens qui n'appartient qu'à elle. Les différents films que nous avons choisi d'étudier trouvent alors une base commune en ce qu'ils cherchent soit à travailler en profondeur les qualités plastiques de l'image, soit à en questionner le mode de production. Les divers régimes visuels mis en place au sein des films étudiés

⁵⁷ Nicole Brenez, *De La Figure en général et du corps en particulier. L'Invention figurative au cinéma*, Paris & Bruxelles, De Boeck Université, 1998, p.12.

ont donc cela en commun qu'ils puisent leur sens du fait même qu'ils nous donnent à lire l'image comme outil de *représentation*. En cela, ces images jouent, nous appellent à porter notre attention sur les différentes composantes formelles qui les constituent et qui, selon Martine Joly, en sont le fondement. Dans son *Introduction à l'analyse de l'image*, l'auteur décrit l'image comme suit :

[...] une 'image' [...] rassemble et coordonne, au sein d'un cadre (d'une limite), différentes catégories de signes : des 'images' au sens théorique du terme (des signes iconiques, analogiques), mais aussi des signes plastiques : couleurs, formes, composition interne, texture, et la plupart du temps aussi des signes linguistiques, du langage verbal. C'est leur relation, leur interaction qui produit du sens que nous avons appris plus ou moins consciemment à décrypter [...].⁵⁸

Pour la présente analyse, nous avons choisi de nous intéresser plus particulièrement au travail effectué sur les qualités plastiques de l'image, et la façon dont ces dernières en viennent à modifier notre appréhension théorique de l'image, au sens où l'entend Joly. En effet, les films étudiés opèrent un tel travail de **redéfinition**⁵⁹ des propriétés internes de l'image que cette dernière s'éloigne progressivement de ce qui la rendait immédiatement compréhensible à notre regard, et puise son sens dans les rapports non évidents qu'elle entretient avec ses objets. Comme nous l'avons déjà mentionné, c'est en ce qu'elles questionnent le rapport entre l'image et la réalité à laquelle elle renvoie – ou non – que ces fictions trouvent leur place au sein du corpus

⁵⁸ Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2009, p.30.

⁵⁹ Nous concevons le phénomène d'emprunt comme participant d'une redéfinition de certaines caractéristiques de l'image, en ce que le sens n'émerge plus d'une relation « claire » entre l'image et le spectateur, puisque la première se livre au second en lui demandant une participation active afin d'en décoder les nouvelles significations. Une telle complexification du rapport spectateur/image est la cause directe du phénomène d'« hybridité » en ce que ce dernier œuvre pour un décloisonnement du sens. Décloisonnement qui passe obligatoirement par une réévaluation de la relation que le spectateur entretient avec les images.

cohérent et amènent des questionnements nouveaux sur le lien entre le corps et l'image.

Sur ce point, les travaux de Jacques Rancière peuvent nous fournir de précieux outils pour amorcer notre étude. Dans son ouvrage intitulé *Le Destin des images*, Rancière s'intéresse précisément au statut de l'image ainsi qu'aux différentes manières d'envisager cette dernière. Pour lui, l'image peut se comprendre sous deux angles majeurs : soit elle est une reproduction relativement fidèle de la réalité, soit elle s'en éloigne afin de donner naissance à quelque chose qui n'est plus simplement de l'ordre de la *reproduction*, mais qui se situe davantage du côté de la *création*, et qui est le propre de l'art. Il exprime cela de la manière suivante :

Image désigne ainsi deux choses différentes. Il y a la relation simple qui produit la ressemblance d'un original : non point nécessairement sa copie fidèle, mais simplement ce qui suffit à en tenir lieu. Et il y a le jeu d'opérations qui produit ce que nous appelons de l'art : soit précisément une altération de ressemblance [...]. Les images de l'art sont des opérations qui produisent un écart, une dissemblance.⁶⁰

Formulée différemment, une telle assertion peut nous amener à aborder l'image sous deux angles très différents ; nous pouvons effectivement nous poser la question, face à la représentation cinématographique, de savoir si nous nous trouvons face à *une image de la réalité*, ou bien si nous devons au contraire nous intéresser à *la réalité de l'image*. Ces deux chemins interprétatifs, que nous n'avons fait qu'esquisser jusqu'à présent, sont en effet bien différents, en ce que le premier appelle à considérer l'image comme étant le fruit d'une réalité extérieure, là où le second envisage l'image comme une réalité en soi, avec ses propres codes et n'ayant plus besoin de référent

⁶⁰ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique Éditions, 2003, p.14.

externe. Un tel commentaire nous amène naturellement à nous interroger sur le statut des images au sein des films étudiés.

Comme nous l'avons déjà démontré, chacun des films du corpus qui compose notre thèse participe d'un travail de re-création du sens de l'image, que cela passe par des données plastiques ou techniques. Il nous faut maintenant voir comment les films que nous avons choisis trouvent leur originalité en ce qu'ils permettent de réactiver l'image afin d'en faire valoir les enjeux fondamentaux ainsi que la part d'inédit. C'est cette présence, à la fois concrète et mystérieuse, du corps à l'écran qui amène de tels questionnements. Questionnements renforcés par le fait que ces corps se trouvent pris dans un système visuel qui en complexifie l'approche. Comme le note Nicole Brenez en ce qui a trait au corps et à la manière dont ce dernier en vient à faire signifier la fiction : « [l]e cinéma peut reconduire mais aussi réouvrir l'ensemble des notions et partitions par lesquelles nous appréhendons les phénomènes de présence, d'identité et d'absence. La figurativité consiste en ce mouvement de translation intérieur au film entre des éléments plastiques et des catégories de l'expérience commune [...]. »⁶¹ Dans les films étudiés, le corps se construit selon un système double, puisqu'il en vient à faire sens dans l'étrangeté même qui le caractérise. Si cette étrangeté est facilement identifiable dans les films empruntant à l'horreur, elle existe également, sous une autre forme, dans ceux empruntant au pornographique. Nous la retrouvons dans le questionnement sur la nature même des corps représentés (le personnage de transsexuel dans *Wild Side*.) ou bien à travers un mode de fonctionnement qui en vient à isoler le corps au sein de ses propres pulsions

⁶¹ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier*, op. cit., p.13.

(les expérimentations sexuelles qui guident le parcours de *Richard dans L'Histoire de Richard O.*) ou bien encore sur le statut qu'occupe le corps dans la fiction (l'instauration du procédé de *mise en abyme* dans *Les Anges exterminateurs* et l'entre-deux interprétatif qu'il établit dans notre compréhension des corps.)

Nous pouvons également avancer l'idée que, dans les films empruntant au pornographique comme dans ceux empruntant à l'horrifique, l'image se construit toujours sur la part d'« irreprésentabilité » qui constitue le corps et dont il est impossible de s'échapper. En essayant de pousser les pouvoirs de la représentation et du visuel à leur maximum, ces films nous indiquent, dans un même mouvement, les limites auxquelles se heurte l'image. En nous sensibilisant à la construction de l'image et au travail qui est fait sur sa dimension plastique, ces films sont aussi marqués par le fait qu'ils soulignent également les limites expressives de l'image.⁶² Nous retrouvons cela de façon très marquée dans la manière dont les films empruntant à l'horrifique traitent leurs personnages principaux. Il se trouve effectivement que chaque fiction s'achève sur une image ou une scène nous laissant entrevoir l'impossibilité d'une finitude chez ces personnages. Cela se traduit par le travelling arrière nous montrant Esther allongée sur un lit après s'être mutilée (*Dans ma peau*), le travelling latéral sur une forêt d'où a été vidée toute présence humaine (*Calvaire*), ou encore l'absence du double à travers les yeux duquel on se définissait (*Backstage*). En ce qui concerne les films empruntant au

⁶² C'est sur ce point précis que nous retrouvons la « résilience » du genre auquel ces films empruntent, et dont nous avons fait mention précédemment. Il est en effet essentiel de comprendre que le phénomène d'emprunt ne destitue pas ce dernier de toute connotation. Ainsi, que cela soit l'horrifique ou le pornographique, nous retrouvons des traces de ces derniers au sein des fictions qui les accueillent, et c'est sur ce « rayonnement » du pornographique ou de l'horrifique pris au cœur du phénomène d'emprunt que se jouent également les limites de ce dernier.

pornographique, il est davantage de mettre en avant que l'image se construit autant sur ce qu'elle montre que sur ce qui lui échappe irrémédiablement. Cela s'exprime à travers la complexité des arrangements sentimentalo-sexuels des personnages de *Wild Side*, la quête de soi opérée par Richard dans *L'Histoire de Richard O.* ou bien la tentative d'imprimer sur la pellicule la naissance de la jouissance féminine dans *Les Anges exterminateurs*. Dans chacune de ces catégories, la signification des films se joue en permanence entre le trop-plein de l'image et le repli du réel derrière l'écran de la vision.⁶³ Nous pouvons donc résumer notre propos en disant que ces films atteignent à une originalité en ce qui a trait au travail effectué *sur* et *dans* l'image du fait que la représentation, qui constitue l'agencement du visible au sein de l'image, est à la fois le lieu de toutes les expérimentations, techniques et/ou physiques, mais qu'elle marque également les limites du *dicible* par l'image.

⁶³ Cette incapacité de l'image à rendre la qualité de l'expérience, tout en imposant au regard une chose à laquelle il ne peut se soustraire est également mis en avant par Laurent Lavaud, dans son ouvrage *L'Image*, lorsqu'il dit : « [e]n premier lieu, l'image a contre elle d'être inapte à l'universel : sa dimension sensible particularise le regard, paralyse la pensée et gêne la faculté d'abstraction. Le second point est que l'image est spatiale, statique, elle fige la fluidité du temps, n'a aucune capacité dynamique, évolutive. L'image opère une coupe du réel, mais elle n'en restitue que la platitude, en laissant échapper l'épaisseur du vécu, la concrétude existentielle de la temporalité. » In Laurent Lavaud, *L'Image*, Paris, Garnier Flammarion, 1999, p.12.

Plan de thèse.

Notre thèse va se diviser en deux parties principales ; dans une première partie, nous nous attacherons à voir de quelles manières certains films se construisent sur le détournement des codes propres à l'horifique. Pour ce faire, nous avons choisi trois films, à savoir *Dans ma peau* (Marina de Van ; 2001,) *Backstage* (Emmanuelle Bercot ; 2004) et *Calvaire* (Fabrice Du Welz ; 2004.) Le chapitre introductif à l'analyse à proprement parler nous permettra d'aborder le genre horifique et de voir quels en sont les principaux traits distinctifs. Nous constaterons que l'horreur est un genre qui investit l'image et en fait le lieu de réalisation de tous les possibles du corps, en ce que les différents « états » par lesquels passe ce dernier se doivent de trouver une traduction visuelle au sein du cadre. À cette exigence de la visibilité s'ajoute un intérêt particulier sur la chair en tant que matière propre à l'expérimentation et à la subversion, permettant de jouer sur différents systèmes symboliques tel que masculin/féminin ou bien intérieur/extérieur. Une fois ces jalons posés, nous observerons comment chaque film étudié va s'intéresser à différents aspects de l'horreur, et surtout comment les emprunts qui y seront effectués vont être retravaillés par le film. Nous constaterons ainsi que le récit de Marina de Van peut se comprendre comme une nouvelle conceptualisation de la figure du monstre telle qu'elle a été décrite par Michel Foucault dans ses écrits sur l'anormalité et telle qu'elle fut ensuite popularisée par le film d'horreur.⁶⁴ En prenant pour sujet principal la dérive d'une jeune femme qui va pratiquer l'automutilation ainsi que l'auto-cannibalisme, de Van

⁶⁴ Nous procéderons à une analyse plus détaillée du concept de « monstre » et des différentes acceptions que recouvre ce dernier dans notre chapitre d'introduction aux emprunts à l'horifique.

porte un intérêt particulier sur le traitement de la peau et, à travers le recours à une série de *tropes* appelant l'horifique (le sang, les plaies et déchirures,) fait émerger un figure inédite du monstre ainsi que du féminin, en nous amenant à reconsidérer notre approche du corps en souffrance. Notre analyse de *Backstage*, d'Emmanuelle Bercot, nous fera nous éloigner de l'horifique pur pour nous aventurer du côté du fantastique. En choisissant de centrer son récit sur la relation ambiguë et autodestructrice entre une star de la chanson et l'une de ses fans, le film exploite et réinterprète la figure du vampire et celle du double, amenant ainsi le thème de la vampirisation au sein du récit. En opérant de la sorte, le film poursuit le questionnement sur l'humain initié par le film de Marina de Van, mais ici, ce questionnement ne passe plus par une imagerie du corps en souffrance comme cela pouvait être le cas dans le film précédent, et se situe davantage dans l'indistinction qui s'établit entre soi et l'Autre. Cette indistinction est, elle aussi, hautement horifique, en ce qu'elle interroge également la nature même des corps présents à l'écran et nous amène, là aussi, à nous poser la question du « qui est-ce ? » qui caractérise la représentation du corps au sein du régime visuel horifique. *Calvaire*, qui clôt ce chapitre sur les emprunts à l'horifique, réunit certaines des thématiques abordées dans les deux films précédents, puisque nous y retrouvons les figures du vampire ainsi que celle du monstre. C'est essentiellement sur le travail effectué sur la représentation du monstre que le film établit des liens avec celui de Marina de Van, mais instaure également sa propre thématique. Si les deux films se répondent en ce qu'ils s'intéressent tous deux à la dégradation progressive d'un corps sain en une entité qu'il est difficile de définir par des mots, *Calvaire*, comme son nom l'indique, choisit de baser sa rhétorique visuelle sur

le « devenir-monstre » du corps, tout en venant reprendre à son compte le jeu sur la notion de *gender* telle qu'elle se met en place dans un sous-genre de l'horifique – le *slasher* – afin de complexifier plus encore notre approche de l'humain.

La seconde partie de la thèse sera dédiée à l'analyse des emprunts au domaine pornographique. L'organisation de cette partie sera similaire à la précédente, puisque nous établirons tout d'abord un cadre analytique nous permettant d'aborder le régime visuel pornographique. Ce chapitre nous permettra de faire le lien avec notre étude de l'horifique, car pornographie et horreur entretiennent certains points communs en ce qui a trait à la manière dont tous deux perçoivent le corps. Là où l'horreur focalise sur les plaies et béances d'un corps soumis à diverses formes de tortures, le pornographique s'intéresse, lui, aux béances des orifices sexuels. Pour schématiser quelque peu, à la déchirure de la lame qui entaille les chairs répond la fente du vagin, voire celle de l'anus. Pornographie et horreur ont donc cela en commun qu'elles fondent leurs régimes visuels respectifs sur un corps en excès (excès de sang, de viscères et de blessures pour l'horreur, excès des actes sexuels performés et de la « sexualisation » à outrance de la chair pour le pornographique.) La suite de notre analyse de la pornographie nous amènera à aborder des concepts tels l'« érotisme » et l'« obscène, » et ce dans le but de voir qu'il existe une frontière bien plus mince qu'on ne le croit entre ces appellations. C'est principalement sur l'appropriation qui sera faite de ces termes que va se construire notre analyse des films retenus, à savoir *Wild Side* (Sébastien Lifshitz ; 2003,) *L'Histoire de Richard O.* (Damien Odoul ; 2007) et *Les Anges exterminateurs* (Jean-Claude Brisseau ; 2006.) Pour l'analyse de

Wild Side, nous nous attacherons tout d'abord à observer la façon dont le récit s'approprié une des données fondamentales de la mise en scène pornographique, à savoir le recours au gros plan. Il s'agit en quelque sorte de voir comment ce dernier en vient non plus à signifier la réification du corps et son morcellement au profit d'une vision dévoratrice, mais au contraire, comment il symbolise l'espace de l'union des corps et des êtres. Nous analyserons également la manière dont le concept d'« obscénité, » généralement associé aux gros plans sur le corps, se trouve ici déplacé sur la mise en scène de l'espace urbain, où ce dernier symbolise l'isolement des individus au sein d'une société qui les rejette et les ignore. Avec *L'Histoire de Richard O.*, nous chercherons à comprendre comment l'intensification dans la représentation de la sexualité s'accompagne d'une remise en question des rôles occupés par l'homme et la femme au sein de la fiction des corps. Si le film entretient des liens plus étroits avec le domaine du pornographique, nous constaterons qu'il s'y met en place une image de la femme où cette dernière use des techniques et thématiques du régime visuel pornographique (gros plan sur le sexe, « mise à disposition » du corps pour le plaisir masculin) afin de se créer un espace de la subjectivité féminine. Un tel retournement des codes s'accompagnera d'une réévaluation du masculin, où le corps de l'homme n'est plus perçu à travers les oppositions traditionnelles masculin/féminin, actif/passif qui régit le scénario pornographique. Nous verrons au contraire que le corps est mis en spectacle *à la manière du féminin* dans le régime visuel pornographique, en ce qu'il en vient à symboliser la disponibilité et la passivité. Finalement, *Les Anges exterminateurs* viendra conclure cette partie, et nous observerons de quelle manière le film nous amène à un nouveau degré

de compréhension et de complexification des données du pornographique, de l'érotique et de l'obscène. En ayant recours au procédé de *mise en abyme*, le film devient une œuvre à caractère spéculaire qui interroge les mécanismes de l'image et les significations que peut prendre la représentation d'actes sexuels. En nous montrant un metteur en scène au travail avec ses actrices, le film instaure un double niveau de lecture des actes performés à l'écran ainsi que des corps nus qui habitent la fiction. Nous constaterons ainsi qu'il se met en place divers modes de *mises en abyme* au sein du récit, dont le but est de nous amener à une réflexion sur la nature des images à caractère sexuel qui nous sont présentées, ces dernières se construisant généralement entre les domaines de l'érotique et du pornographique. En nous amenant à une telle réflexion sur la nature de l'image, le film nous rendra particulièrement sensibles aux concepts de « mise en scène » et de « représentation » afin de nous signifier qu'en fin de compte, toute image filmique est avant tout un leurre qui prend les apparences de la réalité.

Notre but sera, tout au long de cette thèse, d'amener le lecteur à percevoir les films étudiés d'un œil neuf, et de parvenir à faire ressortir la complexité des images du corps qui peuplent ces fictions, et dont la richesse appelle que l'on oublie toutes ses préconceptions afin de donner à ces corps « hors-normes » la possibilité d'exister. Nos analyses chercheront à mettre en avant le caractère hautement construit de ces images, tout en montrant comment les emprunts à l'horifique ou au pornographique propulsent ces dernières dans un nouveau domaine de l'interprétation, où ce que l'image livre au premier regard ne doit pas être pris pour argent comptant, mais se doit au contraire d'être mis en perspective et constamment réévalué. Une fois que

nous aurons mené ces différentes études, nous essaierons, dans notre conclusion, de dresser un bilan des observations qui auront pu être faites, afin de voir s'il se dessine certaines tendances et si nous pouvons dégager une certaine typologie au sein de ces films, qui pourrait nous fournir un cadre analytique et théorique susceptible d'être utilisé pour des analyses futures. Nous tenons également à préciser qu'à l'image des films que nous nous proposons d'analyser, les conclusions que nous allons émettre n'ont rien de définitif, et n'ont nullement pour but de sortir ces films d'un cadre interprétatif rigide et figé pour les enfermer dans un autre. À l'instar des corps que nous allons étudier dans ces œuvres, nos remarques concernant ces dernières sont donc ouvertes à la diversité des interprétations ainsi qu'à la contradiction.

Introduction aux films traitant des emprunts à l'horifique

La peur, on la croise souvent sur son chemin. On peut la lire dans les yeux de quelqu'un ; on peut la deviner sur son visage ; on peut la ressentir d'un trait ou encore la sentir monter lentement.

Michela Marzano, *Visages de la peur*.

Le genre horrifique – à l'instar du genre pornographique que nous allons étudier par la suite – en est un fortement connoté. Sans vouloir trop en révéler en ce qui a trait au domaine pornographique, il nous est néanmoins possible de débiter cette thèse en soulignant que ces deux genres entretiennent certaines affinités en ce qui a trait à leur perception du corps ainsi qu'aux fins pour lesquelles ils utilisent ce dernier. En effet, tous deux se fondent sur une idée de l'humain et de sa représentation qui passe essentiellement par une similitude au niveau des techniques de mise en scène, et plus particulièrement dans leur recours au gros plan. Celui-ci a pour but de nous amener au plus près des corps, que cela soit pour visualiser les jaillissements de sang et les coups portés à la chair (l'horreur) ou bien pour filmer de façon quasi chirurgicale les différents actes de pénétration (la pornographie.) Philippe Rouyer, dans son livre intitulé *Le Cinéma gore : une esthétique du sang* fournit une explication convaincante sur ces similarités. Il dit à ce sujet :

Ces deux genres [l'horreur et la pornographie] affichent des intentions semblables : filmer l'infilmable, la mort ou la jouissance (la 'petite mort'), en comblant une pulsion primordiale, celle de voir [...]. Ce souci partagé de tout montrer implique une même rhétorique du montage : le gros plan pour les détails et le plan d'ensemble pour éviter l'abstraction [...]. Avec, dans les gros plans, une alternance entre le lieu de l'action (les organes génitaux, les portions de corps mutilées) et le

visage des participants qui traduit les résultats de ladite action (la jouissance, la souffrance.)⁶⁵

Il nous semble pertinent de débiter notre analyse en mettant de l'avant la cohérence qu'il y a entre les deux genres cinématographiques auxquels nous allons nous référer, afin de voir qu'ils accordent tous deux une place de premier choix au corps humain et que ce dernier s'y donne à lire selon des modalités de mise en scène relativement similaires (importance du gros plan et de la fragmentation du corps à laquelle il donne lieu.) Ainsi, tout comme les films empruntant à la pornographie, ceux qui se réfèrent à l'horifique puisent leur signification de l'*exploitation* qu'ils font des différentes figures qui constituent le genre horrifique à proprement parler, et vers quelles significations nouvelles ils souhaitent les amener.⁶⁶

Nous allons observer, dans un premier temps, certains des traits définitoires du genre horrifique. En opérant de la sorte, nous établirons deux constats essentiels à notre compréhension de ce dernier. Nous observerons que, de manière générale, l'horreur se distingue par ce que l'on pourrait nommer son « instabilité » terminologique. En cela nous entendons qu'au-delà du choc suscité par les images qui le constituent, l'horifique recouvre un champ d'action plus large qu'il n'y paraît de prime abord. Nous constaterons un tel état de fait en portant notre attention sur le rapport qu'entretient l'image

⁶⁵ Philippe Rouyer, *Le Cinéma gore : une esthétique du sang*, Paris, Éditions du Cerf, 1997, pp.178-79.

⁶⁶ Pour faire le lien avec ce qui a été dit lors de l'introduction générale concernant le concept de « genre filmique, » il est intéressant de noter que le genre horrifique n'a jamais connu, en France, l'essor qui a été le sien dans d'autres pays, où il a pu donner lieu à tout un pan de la production cinématographique. Ben McCann met cela en évidence lorsqu'il dit : « [t]he horror genre is not an extensive aspect of the French national cinema tradition in the same way as, for example, 1920s German Expressionism, British 1950s Hammer horror, or 1970s Italian *giallo* [...] » In, Ben McCann, « Pierced Borders, Punctured Bodies : the Contemporary French Horror Film », *Australian Journal of French Studies*, vol.XLV, n°3, Sept-Dec 2008, p.235.

horrifique avec le spectateur ainsi qu'avec le corps humain qui y est mis en scène. Concernant ce dernier, nous verrons que le genre horrifique trouve également un invariant dans sa mise en image du corps, où ce dernier est pris dans un phénomène de dégradation qui convoque la transformation de l'être dans le déroulement visuel de l'image. Une fois ces éléments posés, nous nous intéresserons plus spécifiquement aux films retenus pour l'étude et empruntant aux données de l'horrifique, afin de constater comment ils se réapproprient ces idées d'impermanence et de transformation associées à l'horreur. Cela se traduit par la volonté des films de mettre l'accent sur ce que l'on pourrait nommer la « résilience » du corps humain, lorsque l'on en vient à vouloir lui assigner une place définie au sein du système interprétatif. C'est précisément sur l'idée d'un corps en transformation permanente – et sur l'impossibilité à octroyer aux images de ce corps un sens qui ait valeur définitive – que les films étudiés se répondent dans leurs emprunts à l'horrifique, et c'est sur ce phénomène qu'ils construisent l'essentiel de leur rhétorique visuelle. Mais avant de nous pencher plus avant sur ces différents aspects liés au phénomène d'emprunt, voyons tout d'abord ce qui fait la spécificité du récit horrifique, afin de mieux comprendre ce qu'en retiennent les films empruntant à ce genre, et dans quel but.

L'indétermination de l'image horrifique

L'horreur se distingue en ce qu'elle convoque des images du corps fortement connotées: corps en souffrance, éviscérés, battus, dont le but est de faire naître chez le spectateur des réactions physiques aussi spécifiques qu'intenses : malaise, nausée, et dégoût. Il naît d'un tel constat que l'image horrifique doit s'aborder selon deux axes principaux : l'horreur se définit effectivement à travers sa puissance évocatrice et le lien particulier qu'elle noue avec son spectateur, ainsi que dans le caractère *in-distinct* ou *indéterminé* des corps qu'elle met en scène. Observons tout d'abord comment le film d'horreur met en place un rapport spécifique entre le spectateur et les images du corps qu'il produit. Un des premiers constats que l'on puisse faire à ce sujet est que le récit horrifique se construit, entre autres choses, autour d'une maximisation des pouvoirs de l'image filmique afin de faire naître, chez le spectateur, des sensations extrêmes, voire déstabilisantes. En cela, le film d'horreur participe d'une intensification de la relation qui se met en place entre le spectateur et la fiction lors du visionnement d'un film. En effet, le rapport entre le spectateur et l'image filmique n'est jamais unilatéral, mais fonctionne au contraire sur le mode de la réciprocité. Comme le rappelle Michelle Royer à ce sujet : « [...] the entire body is involved in the film process. Hence, the film-spectator relationship goes beyond the ocular to call upon other senses [...]. In cinema, the film looks at the spectators as much as the spectators look at it. »⁶⁷ Il y a donc, à l'origine, communication et

⁶⁷ Michelle Royer, « Shame and Gaze : Embodied Social Suffering and the Spectator's Gaze in Contemporary French Cinema », *Australian Journal of French Studies*, vol.44, n°2, p.173.

« contact » entre le spectateur et l'œuvre de fiction.⁶⁸ En partant d'un tel postulat, nous envisageons le film d'horreur comme l'exemple ultime d'un tel phénomène, où la fiction vient jouer de manière extrême sur les sens du spectateur, et ce dans le but d'amener des réactions physiques et émotionnelles intenses de la part de ce dernier. Ces réactions sont conditionnées par un régime visuel spécifique, où tout participe d'un désir de pousser à son maximum les potentialités de l'image. Ce lien si particulier entre horreur et image est souligné par Éric Dufour, dans son livre *Le Cinéma d'horreur et ses figures*. Dans cet ouvrage, l'auteur s'attache à démonter les mécanismes qui gouvernent le genre horrifique et, ce faisant, à mettre de avant l'idée que l'horreur doit avant tout être perçue comme un jeu spéculaire avec les puissances de l'image cinématographique, puisque c'est à travers l'image que s'exprime toute la charge angoissante ou horrifique d'une situation donnée. Pour Dufour, dans le cinéma d'horreur : « [...] le cinéaste cherche jusqu'où on peut aller avec l'image [...]. »⁶⁹ C'est donc le travail opéré *au sein de l'image filmique* qui va rendre une situation proprement horrifique.⁷⁰ L'horreur naît alors d'un mouvement de caméra, d'un effet de lumière, d'un rendu spécifique des corps.

Nous pouvons alors tirer comme premier constat que c'est tout d'abord dans l'immédiateté de la vision que se construit le pouvoir de l'image horrifique. De plus, les scénarii propres au genre convoquent des figures

⁶⁸ Un tel constat renvoie également au concept de « vision *haptique* » que nous développerons dans la suite de notre étude, et qui prône un lien quasi charnel entre le spectateur et l'image filmique.

⁶⁹ Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, PUF, 2006, p.47.

⁷⁰ C'est en cela que l'horreur se distingue de la peur, puisque cette dernière joue davantage sur l'instauration d'un climat, d'une ambiance et base l'essentiel de son pouvoir sur la suggestion. En cela, la peur est un phénomène plus ambivalent que l'horreur, en ce que, au cinéma, il ne passe pas exclusivement par le biais de l'image, mais peut au contraire naître de l'importance accordée au hors-champ. Ainsi, à l'inverse de l'horreur qui serait une force centrifuge, la peur semble, elle être une force centripète.

facilement identifiables et repérables – tels que le tueur en série, le monstre ou le mort-vivant – dont le « typage » physique renforce l'impact visuel produit par ce genre cinématographique. Il se dégage de tels constats que le genre horrifique peut se définir en ce qu'il utilise l'image comme moyen de faire naître l'horreur. Cela se traduit par une exploitation des possibilités du visuel, et ce dans le but de rendre une situation proprement horrifique. Si nous nous référons ici aux concepts mis en place dans le chapitre d'introduction générale, nous constatons que le régime visuel de l'horreur résulte de la combinatoire très étudiée de certains éléments profilmiques définis (le corps humain et sa mise en espace) avec certains éléments spécifiques de la mise en scène (le cadrage et l'échelle de plans) afin de faire naître, à *l'image*, une situation proprement horrifique.

Si l'on revient plus en détails sur le sentiment d'horreur qui naît de la vision des corps massacrés et mutilés qui peuplent le film d'horreur, il est intéressant de constater que ce qui constitue le régime visuel de l'horreur en de pareils moments est à mettre en parallèle avec ce que Jacques Rancière nomme « l'image insoutenable. » Face à certaines représentations de l'humain et des corps – qui n'ont pas directement à voir avec l'imagerie horrifique telle que nous l'entendons, mais qui appellent une mise en scène du corps dont le but premier est de provoquer chez le spectateur une réaction de choc – l'auteur pose la question de la raison d'être de telles images ainsi que de l'interprétation à en donner. Sur ce dernier point, il fournit une explication qui nous semble entretenir certaines affinités avec les images du corps telles qu'elles se créent au sein du récit horrifique. Rancière dit à ce propos :

Le problème n'est pas de savoir s'il faut ou non montrer les horreurs subies par les victimes de telle ou telle violence. Il porte sur la construction de la victime comme élément d'une certaine distribution du visible. Une image ne va jamais seule. Elle appartient à un dispositif de visibilité qui règle le statut des corps représentés et le type d'attention qu'ils méritent. La question est de savoir le type d'attention que provoque tel ou tel dispositif.⁷¹

Le constat de l'auteur à cela d'intéressant qu'il amène à une réflexion, non seulement sur l'image en tant que telle, mais aussi et surtout sur sa construction, ainsi que sa portée. Il indique à juste titre que, dans un tel contexte, le visible s'articule autour de cette figure insoutenable et sur le désir de *monstration* qui en découle. Le terme de « construction » employé par l'auteur est d'une grande importance lorsque l'on se penche sur les phénomènes qui régulent le régime visuel de telles images. Ce terme convoque en effet celui de « représentation, » signifiant ainsi que les images qui s'offrent à nous ne sont pas le fruit du hasard mais, au contraire, une organisation *pensée* de l'image. Ce qu'il émerge de ces propos – et qui, nous le verrons par la suite, joue aussi un rôle de premier ordre lorsque l'on s'intéresse au pornographique – est que notre compréhension de l'image et de ce qu'elle *signifie* passe avant tout par les phénomènes de *contextualisation* et de *représentation*. En disant cela, nous mettons de l'avant l'idée que c'est la manière dont une image est produite et insérée dans un récit, ainsi que la qualité du regard qui est générée par la mise en scène de cette image, qui vont amener cette dernière à revêtir certaines significations particulières.

Comme le rappelle très justement Jacques Morizot : « [...] un objet *ordinaire* n'est pas une représentation, le terme ne convient qu'à un artefact

⁷¹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, pp.108-09.

produit intentionnellement pour cet usage spécifique. »⁷² L'horreur se qualifie donc, entre autres choses, par le choix *délibéré* de l'image de mettre de l'avant un champ sémantique du corps en souffrance, et de faire ainsi en mettant en place une exploration/exploitation des potentiels de l'image et de ce qu'il est permis de faire *au sein même de cette image*.⁷³ Nous souhaitons nous arrêter plus en détails sur ces phénomènes de *contextualisation* et de *représentation* lorsque ces derniers se trouvent ramenés au domaine de l'horifique et voir comment ils nous proposent certaines images du corps humain. À l'inverse de la pornographie qui, comme nous le constaterons ultérieurement, constitue un régime visuel fortement contraignant pour les corps, il nous apparaît que l'horifique offre une plus grande liberté quant à l'interprétation à donner aux corps qui y sont mis en scène. En effet, si le corps horifique envahit l'écran de la vision selon des moyens similaires au récit pornographique (l'échelle des plans et l'importance du gros plan) ce qui se joue pour le corps au sein de ces images diverge grandement. Ce qui retient ici notre intérêt concerne justement l'idée d'une *non-finitude* des corps et du sens qui peut leur être attribué.

Comme le note très justement Linda Badley à ce sujet, dans son livre *Film, Horror and the Body Fantastic*, le discours du film d'horreur contemporain sur le corps humain répond aux questionnements et aux inquiétudes liés à ce dernier. Le corps semble en effet ne plus symboliser l'unité du sujet, mais au contraire implorer en une myriade d'images auxquelles il est difficile de donner un sens précis. Une telle inquiétude face au corps et à sa nouvelle symbolique est véhiculée par le récit horifique, où ce

⁷² Jacques Morizot, *Qu'est-ce qu'une image ?*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2009, p.35.

⁷³ Éric Dufour effectue un constat similaire lorsqu'il écrit que : « [...] le cinéma d'horreur est un examen des *pouvoirs de l'image*. » In Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, op. cit., p.45.

dernier met en place un régime visuel prompt à venir traduire cette indétermination du corps.⁷⁴ Badley écrit :

In my view, horror has become a fantastic 'body language' for our culture in which a person's self-concept has been increasingly constituted in images of the body. In the ongoing crisis of identity in which the gendered, binary subject of Eurocentric bourgeois patriarchy [...] is undergoing deconstruction, horror joined with other discourses of the body to provide a language for imagining the self in transformation, re-gendered, un-gendered, and regenerated, or even as an absence or lack.⁷⁵

C'est précisément sur cette composante du récit horrifique – à savoir, l'impermanence de ce qui y est représenté – que nous avons choisi de nous concentrer, afin d'observer comment cette dernière peut être productrice de sens à l'intérieur, mais également en-dehors du strict cadre de l'horrifique. Le récit horrifique base en effet tout l'enjeu de sa représentation sur l'idée que « [l]e corps est tout sauf immuable [...] »⁷⁶ et c'est dans cette démarche que les films que nous allons étudier par la suite vont venir puiser afin de nourrir leur univers visuel et narratif.

Mais si le film d'horreur fait du cadre le lieu de vie et de mort de corps dont le sens est perpétuellement à redéfinir, il nous faut également voir qu'un tel phénomène d'indétermination a une incidence sur d'autres éléments de la fiction. L'image elle-même – comme vecteur des différents états physiques du

⁷⁴ Ben McCann parvient à un constat similaire lorsqu'il analyse la nouvelle vague de films d'horreur français qui constitue la production hexagonale ces dernières années. Pour lui aussi, le récit horrifique contemporain sert à traduire des inquiétudes face au corps. Il écrit sur ce point : « [...] this cinema [le cinéma d'horreur] does not reproduce tropes of horror in the traditional sense, but instead embraces images of the corporeal and the abject in order to interrogate issues such as sexual violence, female emancipation, and the crisis of masculinity. » In Ben McCann, « Pierced Borders, Punctured Bodies », *op. cit.*, p.228.

⁷⁵ Linda Badley, *Film, Horror and the Body Fantastic*, Wesport, (CN.), Greenwood Press, 1995, p.3.

⁷⁶ Denis Baron, *Corps et artifices. De Cronenberg à Zpira*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007, p.27.

corps – est prise dans ce processus de questionnement permanent et d’instabilité sémantique, comme nous allons l’observer à présent.

Le cinéma d’horreur ou la confusion des genres.

Si, comme les pages précédentes ont cherché à le montrer, le film d’horreur convoque des mises en scène du corps fortement connotées, ces dernières ne sauraient en aucun cas être comprises comme offrant un résumé exhaustif de ce genre cinématographique. En effet, l’indétermination qui semble définir les corps horrifiques s’étend également au médium lui-même. Il nous faut donc à présent observer comment l’image horrifique en tant que *construction* est sujette au même phénomène d’indistinction et ne peut se comprendre de façon univoque. À l’inverse du régime visuel pornographique où, comme nous le verrons par la suite, la représentation des corps passe invariablement par une série d’images et de scénarii extrêmement codifiés, ce qui *fait* le récit horrifique est beaucoup plus complexe et délicat à cerner.⁷⁷

Comme le précise Brigid Cherry dans son ouvrage intitulé *Horror*, les images qui composent le film d’horreur sont, par nature, changeantes. Elle suggère

⁷⁷ Brigid Cherry consacre une section importante de son ouvrage, intitulé *Horror*, à cette question de la difficulté qu’il y a à circonscrire le champ d’action de l’image horrifique. D’après l’auteur, le film d’horreur, du fait de sa nature visuelle hautement hybride, en vient à questionner le concept même de « genre cinématographique » en ce qu’il a subi une évolution constante de ses caractéristiques visuelles au fil de son évolution. Pour de plus amples détails, voir Brigid Cherry, *Horror*, London & New York, Routledge, 2009, pp.2-3. Dans ce même ouvrage, l’auteur offre un recensement des différents sous-genres affiliés à l’horrifique afin de bien montrer l’étendue visuelle et thématique de ce dernier. Cherry comptabilise sept sous-genres qu’elle nomme : « The Gothic, » « Supernatural, occult or ghost films, » « Psychological horror, » « Monster movies, » « Slashers, » « Body horror, splatter and gore films, » et « Exploitation cinema, video nasties or other forms of explicitly violent films. » Notre but, au sein de cette étude, n’est pas d’offrir une analyse de chacun de ces sous-genres, ce qui s’avèrerait une tâche trop longue et complexe. Nous souhaitons simplement mentionner ces différentes branches du cinéma d’horreur afin de mettre de l’avant la richesse et la complexité de ce type de cinéma et des images qui y sont attachées. Pour une explication plus détaillée de chacun des sous-genres énoncé, se reporter au tableau établi par l’auteur dans son ouvrage (pp.5-6.)

donc qu'il nous faille envisager ces dernières sur le mode de ce que l'on pourrait nommer le phénomène de « pollinisation croisée, » où différents genres entrent en contact et se mêlent pour offrir une ouverture du sens de l'image. Elle écrit à ce titre :

If there are many overlaps between genres, leading to hybridity and exchange, and new variations are constantly being produced, how can the taxonomy of genres be finite ? Aren't there a potentially infinite number of genres and generic crossovers ? And since generic hybridity is so pervasive, any number of films that can ostensibly be classed as horror can be situated in terms of their specific combinations of genres.⁷⁸

Cette citation souligne qu'il nous faut constamment garder à l'esprit que le sens de l'image n'est jamais réellement clos, mais qu'il existe au contraire dans un mode de réinvention et de réinterprétation permanentes. Cette impermanence de l'image est entièrement fondée sur le corps et sur son caractère changeant, et c'est sur cette incertitude liée à la présence des corps à l'écran que fonctionne le régime visuel de l'horifique. Indétermination du corps et impermanence de l'image travaillent ainsi de concert afin de fournir sa singularité au régime visuel de l'horreur. C'est de leur union que naît le décloisonnement du sens qui fait la spécificité du récit horifique, et c'est dans l'incertitude du devenir du corps, tant sur le plan physique que psychologique, qu'émerge l'exploration des possibles de ce dernier fournit par l'image. Le corps devient en effet matériau et support de la représentation, et c'est en travaillant à rendre les contours de ce corps *in-certains* que l'image horifique se trouve en quelque sorte « contaminée » par la perte d'identité qui gagne le corps.

⁷⁸ *Ibid.*, p.18.

Une telle affinité entre corps et image trouve un écho dans certains propos de Steven Shaviro, lorsque ce dernier se penche sur ce qui fait la spécificité de l'image filmique. Shaviro compare le mode de production de l'image filmique à une sorte de « virus » en ce que de telles images prolifèrent hors de tout contrôle, sans réel référent et dotées d'une vie qui leur semble propre. Il explique son point de vue dans les termes suivants : « [t]hey [les images] tend to proliferate endlessly, repetitiously, without hope of regulation or control. The fleeting insistence of weightless images, of reflections and projections, of light and shadow, threatens to corrupt all standards, exceed all limits, and to transgress every law. »⁷⁹ Une telle assertion n'est jamais plus vraie que dans le régime visuel de l'horifique, où le corps évolue et se modifie au gré d'événements propres à la fiction qui les génère. Ces images du corps doivent alors se comprendre comme étant *irréelles* ou *dé-réalisées*, car elles ne sont alors plus validées par aucun marqueur externe au récit. Il devient possible de comprendre le corps horrifique comme évoluant en « vase clos » au sein de la fiction, cette dernière lui fournissant les moyens nécessaires pour s'épanouir, par le biais d'un régime visuel dont le but premier est d'offrir à ce corps l'espace dont il a besoin afin de se réaliser dans toute l'étrangeté de sa nature.

Mais la nature insaisissable de l'image horrifique ainsi que des corps qu'elle met en scène a une raison d'être bien spécifique, en ce qu'elle se veut offrir un discours critique sur les mœurs de l'époque au sein de laquelle elle est produite. C'est donc sur la nature subversive de l'horifique qu'il nous faut à présent porter notre attention, puisque cela nous permettra d'observer qu'il

⁷⁹ Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p.17.

se cache toujours, derrière le choc premier des images et leur nature incertaine, un arrière-plan qui prend le corps comme élément central d'un discours d'une plus grande ampleur sur la place de l'homme dans la société.

L'horreur comme contre-discours subversif.

Il semble en effet que l'un des fondements de l'horifique soit d'amener un commentaire social et, à travers cela, chercher à déstabiliser le spectateur en s'emparant du connu afin de créer des formes nouvelles, promptes à perturber un ordre établi.⁸⁰ Brigid Cherry constate cela lorsqu'elle écrit :

Horror cinema [...] has always appeared to be rather more flexible and adaptable in its encompassing of the cultural moment, giving scope for filmmakers to encode changing socio-cultural concerns with ease. In fact, since fear is central to horror cinema, issues such as social upheaval, anxieties about natural and manmade disasters, conflicts and wars, crime and violence, can all contribute to the genre's continuation.⁸¹

Le contexte socio-économique constitue donc le terreau sur lequel le cinéma d'horreur va venir bâtir son récit, et c'est souvent sur des postulats en prise directe avec notre réalité que va s'établir une imagerie qui va progressivement

⁸⁰ Des ouvrages tels que *Shocking Representation : Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror film*, d'Adam Lowenstein, ou bien *Frames of Evil : The Holocaust as Horror in American Film*, de Caroline Joan Picart, sont de parfaits exemples de la portée sociale et critique contenue dans le genre horrifique. Le premier ouvrage analyse comment certains films d'horreur – l'auteur prend les exemples de *Peeping Tom* (Michael Powell : 1960), *Les Yeux sans visage* (George Franju : 1960), *The Last House on the Left* (Wes Craven : 1972) et *We Were Soldiers* (Randall Wallace : 2002) – peuvent être perçus comme des allégories de traumatismes ayant marqué l'Histoire de certains pays, tels que la Seconde Guerre Mondiale, la guerre du Vietnam, ou bien encore le 11 septembre 2001. Dans le second ouvrage, l'auteur étudie, entre autres, comment certaines images de l'Holocauste ont influencé l'imagerie de certains films. Les deux films qu'elle analyse plus particulièrement sont *Psycho* (Alfred Hitchcock : 1960) et *Schindler's List* (Steven Spielberg : 1993.) Adam Lowenstein, *Shocking Representation : Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*, New York, Columbia University Press, 2005. ; Caroline Joan Picart, *Frames of Evil : The Holocaust as Horror in American Film*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2006.

⁸¹ Brigid Cherry, *Horror, op. cit.*, p.11.

s'éloigner du connu pour nous emmener vers des zones étranges et inconnues de l'humain. Ainsi, les diverses figures horribles – morts-vivants, zombies, tueurs en série et autres monstres – viennent questionner la figure humaine et, sous les actes répréhensibles de ces êtres se dissimule un nouveau mode de compréhension ainsi qu'une nouvelle idée du corps humain. De ce fait, l'horreur a une grammaire qui lui est propre et, afin d'en saisir toute la portée subversive, cette dernière soit se comprendre comme participant d'une ré-articulation en profondeur du discours normatif sur le corps.

Le corps humain devient alors l'élément central dans la construction d'un discours qui a valeur de propagande puisque, en mettant à mal ce corps et en le *dé-réglant* ou en l'*a-nomalisant*, il cherche à faire émerger une voix dissidente, s'élevant contre un mode de pensée monolithique. Gina Wisker confirme nos dires lorsqu'elle souligne : « [t]he comfortable dismissal of horror as merely entertainment or silly, scary monsters avoids its well-established, politicized role as exposé of social and cultural deceits and discomforts [...] »⁸² En prenant des figures qui s'éloignent progressivement de l'humain – les zombies et les morts-vivants n'ont pas perdu tout « contact » avec l'humain, ils se trouvent dans une zone d'indétermination ; plus tout à fait humain, mais pas complètement « autre, » ils *questionnent* l'humain plus qu'ils ne le nient – le cinéma d'horreur vient remettre en question certains acquis. Cela passe principalement par les interrogations afférant à la représentation ainsi qu'à la dégradation du corps au sein du récit. C'est en problématisant le processus d'identification qui a lieu entre le corps du spectateur et celui des personnages à l'écran que le récit horrifique atteint la

⁸² Gina Wisker, *Horror Fiction : An Introduction*, New York & London, Continuum, 2005, p.9.

puissance maximale de son pouvoir contestataire. Les figures qui peuplent le cinéma d'horreur viennent effectivement court-circuiter un tel phénomène, puisque l'identification est toujours une donnée non-évidente, en ce qu'il y a toujours un moment où l'« apparence » vient faire saillie au sein de la fiction et du régime visuel du récit, nous obligeant à nous questionner sur le mode d'existence de ces êtres.⁸³ C'est sur cette défamiliarisation progressive qui est à la base de nombreux récits horrifiques qu'il convient à présent de porter notre attention, afin de comprendre les enjeux d'une telle *dé-humanisation*.

Le récit horrifique comme lieu de l'altérité.

Comme nous avons commencé à l'indiquer, le récit horrifique est peuplé de figures marginales, en ce qu'elles viennent jouer avec les frontières séparant l'humain de l'*in-humain* – nous entendons ici ce terme comme tout processus de transformation faisant basculer la figure humaine dans un autre « état, » qui n'est plus directement lié à l'humain tel que le percevons au quotidien, mais dont l'apparence et l'appartenance restent incertaines. De cette indiscernabilité naît la figure de l'Autre qui hante tous les récits horrifiques. Dans son ouvrage intitulé *Visages de la peur*, Michela Marzano montre parfaitement comment le concept de « l'altérité » est une source importante de questionnement et de peur chez l'humain, en ce qu'il vient mettre à mal nos certitudes quant à nous-mêmes :

⁸³ Nous parlons ici d'une « problématisation » du rapport entre le spectateur et les corps horrifiques, car il nous semble qu'il ne soit pas possible de parler d'une véritable rupture du processus d'identification entre le spectateur et les personnages qui peuplent l'univers horrifique. Comme le fait remarquer Pierre Ancet, les corps horrifiques, loin de nous aliéner les personnages, trouvent un écho profond dans notre façon de penser le corps d'autrui et, par ricochet, notre propre corps. Il dit : « [L]e monstre met en question le vécu intérieur du corps propre (donc le corps de l'observateur lui-même.) L'impression produite par le corps difforme retentit sur la perception de soi. En ce sens, un monstre n'est jamais complètement un objet extérieur, pas plus que ne peut l'être autrui. » In Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006, p. 7.

L'autre dérange et déstabilise. Par sa différence, il dépayse, étonne, surprend, met en danger. Il oblige à s'interroger sur la place que l'altérité occupe dans notre vie et sur celle que nous sommes disposés à lui accorder [...]. L'autre, c'est le contraire du connu, du normal, du prévisible, du même : tout ce qui fait éclater les repères ; tout ce qui dérange les habitudes mentales et force l'étonnement.⁸⁴

Cette émergence de l'inconnu au cœur du connu a donc un fort pouvoir perturbateur, et c'est précisément sur les conséquences d'un tel « disfonctionnement » que repose la mécanique de l'horreur. Éric Dufour consacre plusieurs pages à ce sujet, où il démontre que le récit horrifique tout entier est basé sur ce phénomène de bascule au cœur de l'inconnu. Selon lui, l'altérité telle qu'elle se développe au sein de l'horrifique n'a pas uniquement à faire avec les transformations *physiques* que peut subir le corps, mais est également liée aux modifications *internes* qui viennent rendre étranges et incompréhensibles les agissements d'un tiers : « [s]i l'altérité – au sens fort du terme : l'autre absolu – est une figure de l'horreur, c'est parce qu'elle est incompréhensible [...] si l'altérité se trouve dans l'impossibilité d'identifier un autre qui, du coup, n'est pas réductible à un autre moi-même, cette identité qui échappe n'est pas nécessairement celle d'une figure (*qui est-ce ?*), mais aussi (et surtout) celle d'intentions qui demeurent incompréhensibles (*que veut-il ?*). »⁸⁵

Ainsi, nous constatons que l'horrifique participe d'une *dé-construction* de l'être humain, aussi bien dans ses traits physiques que psychiques. En cela, le film d'horreur apparaît comme le lieu privilégié de la transgression des codes, et l'image constitue le creuset où vont se mettre en place de telles

⁸⁴ Michela Marzano, *Visages de la peur*, Paris, PUF, 2009, pp.28-29.

⁸⁵ Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, op. cit., pp.132-33.

« expériences » sur la nature même du corps humain.⁸⁶ Une telle entreprise trouve l'un de ses fondements dans la volonté du film d'horreur de brouiller les frontières du *gender* et de questionner les fondements du masculin et du féminin.⁸⁷ En cela, les travaux de Carol Clover, dans son ouvrage *Men, Women and Chain Saws*, sont des plus éclairants. L'idée fondatrice du livre est que le film d'horreur se joue des codes généralement associés au sexe (*gender*.) Ainsi, les concepts de « féminin » et de « masculin » ne sont plus cloisonnés mais deviennent poreux, et c'est l'analyse des différents moyens de parvenir à un tel bouleversement des codes qui est au centre de l'ouvrage. En analysant différents sous-genres de l'horifique, ainsi que diverses figures y étant rattachées, Clover met de l'avant le caractère hautement subversif du genre horrifique, puisqu'une grande partie du discours qui s'inscrit en filigrane des divers récits a à voir avec ce phénomène de perméabilité entre féminin et masculin. Pour l'auteur, un tel réagencement du concept de *gender* passe également par la déconstruction du regard spectatorial, ce dernier étant conditionné à envisager l'homme et la femme selon des données qui ressortent d'une organisation patriarcale de l'expérience. Sa thèse principale est que le

⁸⁶ On retrouve ici les influences du Gothique, où le récit horrifique prend sa source, et ce du fait la littérature gothique s'est intéressée au corps humain et à ce que ce dernier symbolisait aux niveaux des possibles et de l'expérimentation plastique sur le corps en tant que surface interprétative. Les propos de Kelly Hurley dans son ouvrage *The Gothic Body. Sexuality, Materialism, and the Degeneration at the 'fin de siècle'* vont dans ce sens, puisqu'elle envisage le Gothique comme: [...] a *productive* genre : a highly speculative art form, one part of whose cultural work is the invention of new representational strategies by which to imagine human (or not-so-human) realities [...]. Gothic seized upon this logic as a device by which to generate a seemingly infinite procession of admixed embodiments – monstrous embodiments to be sure, but nonetheless appealing in their audacious refusal to acknowledge any limitations to bodily plasticity. » In Kelly Hurley, *The Gothic Body. Sexuality, Materialism, and the Degeneration at the 'fin de siècle'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp.6-7.

⁸⁷ Les liens étroits qui peuvent exister entre le genre horrifique et le questionnement sur le *gender* font également l'objet d'autres analyses. Pour plus de détails, voir : Barry Keith Grant, *The Dread of Difference : Gender and the Horror Film*, Austin, University of Texas Press, 1996 ; Rhona J. Berenstein, *Attack of the Leading Ladies : Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, New York, Columbia University Press, 1996 ; Harry M. Benshoff, *Monsters in the Closet : Homosexuality and the Horror Film*, Manchester, Manchester University Press, 1997.

film d'horreur, à travers les sous-genres qui le constituent, est une formidable machine à brouiller les frontières liées au *gender*⁸⁸ puisque, sous leur aspect codifié, les différents scénarii propres à chaque sous-genre jouent sur le déplacement de la symbolique associée à la figure masculine ainsi qu'à la figure féminine. Clover écrit : « [...] the striking tendency of modern horror to collapse the figure of the savior-hero (formerly male) into the figure of the victim (eternally feminine) leaves us with an arrangement whereby a largely male audience is in the hands of a female protagonist – an arrangement that self-evidently exposes the ability of male viewers to identify across sexual lines. »⁸⁹ Si l'on poursuit la réflexion instaurée par cette citation, il est possible de comprendre les images qui constituent le récit horrifique comme le lieu ultime du questionnement et de l'indétermination. Encore une fois, ces deux termes renvoient aussi bien à l'apparence physique des êtres à l'écran qu'à leurs motivations personnelles. En opérant de la sorte, le film d'horreur cherche à déstabiliser le regard spectatorial et à lui faire perdre de sa superbe, essentiellement en se jouant de certaines figures pré-établies et instaurées par d'autres genres cinématographiques.

⁸⁸ Précisons que, dans son analyse, Carol Clover ne constate pas qu'il s'opère un renversement intégral du système de valeurs liées au masculin et au féminin. Certains des traits dévolus à la figure masculine (sadisme, torture etc.) et certains des traits dévolus au féminin (victime) fonctionnent toujours dans le récit horrifique. L'originalité de ce dernier vient du fait qu'il inverse l'ordre des valeurs, faisant de la victime – féminine – l'héroïne du récit et le personnage par lequel la figure menaçante – masculine – est mise à mal. Ce n'est donc pas tant sur les caractéristiques propres au masculin et au féminin que le récit horrifique atteint à la subversion, mais du champ qu'il en modifie le champ d'action.

⁸⁹ Carol Clover, *Men, Women and Chain Saws : Gender in the Modern Horror Film*, Princeton (NJ.), Princeton University Press, 1992, p.227.

***Dans ma peau* (Marina de Van : 2001,) *Backstage* (Emmanuelle Bercot : 2004,) *Calvaire* (Fabrice du Welz : 2004) : pour une relecture de l'horifique et de ses enjeux à travers la figure du monstre.**

The textuality of bodies is primarily a visible language. Bodies come into perception and are defined through the way they are visually apprehended.

Patricia MacCormack, *Cinesexuality*.

Maintenant que nous avons pu établir que le genre horrifique en était un beaucoup plus perméable et complexe qu'on ne pouvait le deviner de prime abord, nous nous proposons de voir plus en détails comment chacun des films étudiés dans les chapitres suivants emprunte différentes composantes du régime visuel de l'horreur, et comment chacun de ces films participe également d'une relecture de ces codes au sein de sa propre fiction. Ce que nous avons cherché à démontrer jusqu'à présent est que l'horreur se caractérise avant toute chose par son indétermination, aussi bien au niveau des corps qu'elle met en scène que de l'image elle-même. Nous avons également souhaité montrer qu'un tel phénomène était à la base de la production du sens qui émerge du récit horrifique. Il nous faut à présent étudier comment les films empruntant à l'horifique reprennent à leur compte ce principe d'indétermination afin de servir le propos de leur récit. Nous allons effectivement constater que, chacun à leur manière, *Dans ma peau*, *Backstage* et *Calvaire* basent leur univers visuel et narratif sur la mise en scène de corps qui échappent à toute tentative de classification, en ce qu'ils évoluent tous à la frontière entre l'humain et l'*in-humain*. En cela, il est possible de dire que ces trois fictions fondent leur emprunt à l'horifique autour d'une figure commune, à savoir celle du monstre. C'est en choisissant d'articuler leur récit autour de cette figure de l'horifique que les trois films réinvestissent les principes d'indétermination et de transformation au cœur de leur univers

visuel. Il convient maintenant de cerner avec plus de précision ce qui caractérise le monstre, ainsi que les variantes auxquelles il peut donner naissance.

Si, comme nous l'avons fait remarquer, le terme de « monstre, » lorsqu'il est associé à l'horifique, donne immédiatement lieu à tout un bestiaire fortement connoté, la compréhension de cette figure n'est pas limitée au domaine de l'horifique. Outre le fait qu'il soit un élément central de l'horreur, le monstre est également une donnée sociale qui a des implications dans notre perception et notre évaluation de l'Autre. C'est cela qu'il nous faut voir à présent, afin de saisir avec le plus de justesse possible la portée des différents emprunts qui sont fait au monstre dans chacun des films étudiés. En cela, les écrits de Michel Foucault peuvent nous fournir un cadre théorique à partir duquel développer nos différentes analyses, en ce que l'auteur offre une terminologie plus large, qu'il nomme « juridico-biologique, » concernant la figure du monstre, nous permettant ainsi de mieux comprendre ce qui en constitue les caractéristiques profondes. Dans les cours qu'il a donnés au *Collège de France*, Foucault s'est intéressé, entre autres choses, à définir le domaine de l'anomalie, et ce en s'intéressant à ce qu'il juge en être les figures fondatrices. Il distingue trois catégories constitutives de ce domaine, à savoir « l'enfant masturbateur, » « le monstre » et « l'individu à corriger. » Pour les besoins de notre étude, nous choisirons de nous concentrer exclusivement sur la figure du monstre. Voici ce que Foucault écrit concernant cette dernière :

La notion de monstre est essentiellement une notion juridique – juridique, bien sûr, au sens large du terme, puisque ce qui définit le monstre est le fait qu'il est, dans son existence même et dans sa forme, non seulement violation des lois de la société, mais violation des lois de la nature. Il est, sur un double registre, infraction aux lois dans son

existence même [...]. Le monstre [...] c'est essentiellement le mixte. C'est le mixte de deux règnes, règne animal et règne humain [...] c'est le mixte de deux espèces [...]. C'est le mixte de deux individus [...]. C'est le mixte de deux sexes [...]. C'est un mixte de vie et de mort [...]. Enfin, c'est un mixte de formes [...]. Transgression, par conséquent, des limites naturelles, transgressions des classifications, transgression du tableau, transgression de la loi comme tableau : c'est bien de cela, en effet, qu'il est question dans la monstruosité.⁹⁰

La définition légale que donne Foucault du monstre intéresse particulièrement notre étude, et ce à plusieurs niveaux. Tout d'abord, elle a cela d'intéressant qu'elle s'applique autant au monstre tel qu'on le retrouve dans le domaine horrifique – comme louvoyant en permanence entre deux règnes (mort/vivant ; humain/animal) – qu'au monstre tel qu'il est présent dans les films empruntant à l'horrifique. Nous entendons par là que le monstre tel que nous le retrouvons dans les films étudiés n'est pas toujours le produit d'une même combinatoire entre l'humain et le non-humain. Ainsi, *Dans ma peau* et *Calvaire* entretiennent des correspondances en ce que, dans ces deux films, la figure du monstre naît de la dégradation progressive du corps humain et du passage de ce dernier à un nouveau stade de la *corporéité* qu'il est difficile de qualifier. Que cela soit à travers l'automutilation et l'autocannibalisme pratiqués par Esther (*Dans ma peau*) ou bien les sévices dont est victime Marc (*Calvaire*), il apparaît que, dans ces films, le monstre est bien le fruit de deux règnes différents (vie/mort, voire, par moments, humain/animal) qui viennent coexister afin de donner naissance à une forme inédite du corps humain. En cela, nous pouvons dire que ces deux films sont ceux dont la filiation avec le monstre du récit horrifique est la plus évidente, du point de vue visuel. Dans *Backstage*, la configuration est quelque peu

⁹⁰ Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Gallimard/Le Seuil, coll. « Hautes études », 1999, pp.51-59.

différente, mais l'horifique n'en est pas moins une influence décisive. Si nous retrouvons la figure du monstre, celle-ci n'est plus présente sous la forme d'attaques répétées envers la chair et dans la dégradation physique du corps, mais davantage à travers l'idée que la surface du corps est une membrane poreuse qui peut se travailler afin de prendre les traits d'un autre. À travers les liens troubles qui unissent une star de la chanson à l'une de ses fans, le film met en place, sous une forme plus métaphorique et moins immédiatement spectaculaire, l'idée que le monstre peut également résider dans le mixte de deux individus. En choisissant de faire glisser son récit de la figure du vampire au thème de la vampirisation, le film fait de la mouvance et de l'indétermination des éléments essentiels à notre compréhension des personnages. Nous passons de l'horifique comme figure – à travers le vampire – à l'horifique comme motif, qui émergerait du transfert qui a lieu entre les deux personnages principaux et de leur présence troublante à l'écran.

Si l'approche foucauldienne du monstre nous permet de faire le lien entre le genre horrifique à proprement parler et les films qui y empruntent, elle est également centrale à notre étude en ce que, en mettant de l'avant le caractère mixte du monstre, l'auteur vient souligner ce que nous avons cherché à mettre de l'avant dans ce chapitre, à savoir l'impossibilité d'assigner à cette figure une place fixe dans notre système interprétatif. Du fait qu'elle se crée au carrefour de différents concepts, la figure du monstre en est une de l'hybridité, dont le sens même se trouve dans *son absence immédiate de sens*. Le choix de la figure du monstre effectué par chacun des films permet à ces derniers d'incorporer les concepts d'« indétermination » et de « transformation » dont il a été fait mention au sujet de l'horifique et d'en faire des composantes

essentielles de leur récit. Ainsi, la nature mouvante de l'horifique se retrouve au cœur même du phénomène d'emprunt puisque, chacun à leur manière, les films étudiés cherchent également à signifier l'impermanence qui qualifie les personnages présents à l'écran, ainsi que la nature même de l'image.

Concernant la nature toujours ambiguë de l'image telle qu'elle se présente à nous au sein de ces films, il convient d'effectuer ici une mise au point terminologique et de dire, davantage que de *monstruosité*, ces films sont gouvernés par le processus de *monstruisation*. Une telle distinction a son importance ici ; comme le souligne la définition de Foucault, le monstre se conçoit comme une figure regroupant un certain nombre de données, physiques ou psychologiques. Il découle de cela que le « monstre » tel qu'il est envisagé dans une perspective foucauldienne, mais aussi comme il peut apparaître dans le film d'horreur, est une figure *pré-déterminée*. Or, les films portés à l'étude opèrent sur un schéma inverse, en ce que, dans leur récit, le monstre n'est jamais une figure pré-établie, mais au contraire, une construction du récit. Que cela soit le corps d'Esther (*Dans ma peau*,) de Marc (*Calvaire*) ou de Lucie (*Backstage*,) nous constaterons que ces derniers nous apparaissent toujours sous les traits de la « normalité, » et que c'est la fiction qui va se charger de les faire peu à peu s'éloigner de ce registre pour devenir des êtres dont la présence physique va ressortir du mixte et symboliser la transgression des lois. C'est en cela que nous considérons chacun des trois films comme fondant son régime visuel sur le concept de la *monstruisation* – qui correspond à l'emphase portée sur le parcours monstrueux de corps sains – davantage que sur le simple concept de monstruosité – où le corps se livre à nous, *déjà* sous les traits du monstre.

Mais si le monstre est la figure commune qui lie les trois films, le traitement que chacun en fait, ainsi que la finalité d'un tel choix, restent propres à chacun. Le premier film que nous allons soumettre à l'étude est celui de Marina de Van, *Dans ma peau*. En nous montrant les divers sévices qu'une jeune femme (Esther) inflige à son propre corps – allant de l'auto-mutilation à l'autocannibalisme – le film base sa grammaire visuelle sur un travail de *décomposition* du corps humain, à travers sa représentation de la chair en transformation et des souffrances infligées au corps. En cela, le récit poursuit une ligne narrative proche de celles qui gouvernent le récit horrifique. Il s'éloigne cependant du cadre strict du scénario horrifique – où la vue des souffrances du corps a pour but premier de provoquer une horreur immédiate et persistante – pour adopter un régime visuel où les images ne se livrent plus dans leur immédiateté brutale, mais où le regard est davantage invité à « intégrer » l'image et à être partie intégrante de cette transformation physique qui se déroule devant lui. La séparation symbolique entre le corps sain du spectateur et celui du personnage d'Esther, saisi dans son processus de *monstruisation*, est alors perturbée, et le trouble naît de l'indistinction quant à l'ambiguïté même de notre perception. De plus, si la présence du sang, des plaies et des entailles, mais aussi le caractère incompréhensible des actes commis renvoient à des thématiques propres à l'horrifique, le fait que le film vienne perturber cet arrangement en faisant du même personnage le bourreau et la victime amène une configuration tout à fait inédite et nous fait questionner la valeur de ces actes ainsi et la symbolique à donner à ce corps qu'Esther se « sculpte. » Ainsi, nous observerons que la figure du monstre est bien présente dans le film, et que nous y retrouvons certaines données de

l'horifique, mais que tous ces aspects sont retravaillés en profondeur par le récit, qui déplace constamment le sens que nous pensions pouvoir attribuer aux images du corps. Nous retrouvons ainsi cette impermanence liée aux traits physiques ainsi qu'à l'image elle-même, qui est le véhicule de cette étrangeté inquiétante.

Backstage, d'Emmanuelle Bercot, propose un emprunt à la figure du monstre quelque peu différent de *Dans ma peau*, et même de *Calvaire*. Si, visuellement parlant, le film fait moins directement référence au monstre que ne peuvent le faire les deux autres, il n'en demeure pas moins qu'une telle figure joue un rôle de premier ordre au sein du récit. Comme notre analyse de l'horifique nous a aidé à mettre de l'avant, l'horifique se définit avant tout par sa volonté de décroissement et le caractère mouvant de ses frontières. C'est justement sur cette idée de « perméabilité de l'horifique » que le film d'Emmanuelle Bercot trouve sa place au sein de notre corpus. En mettant en scène les rapports ambigus entre une star de la chanson et l'une de ses plus ferventes admiratrices, le film nous plonge au cœur de l'indistinction entre soi et l'Autre, tant sur un plan psychologique que physique. En cherchant par tous les moyens à être aimée de son idole, la jeune Lucie va effectuer une forme de transfert sur l'objet de ses fantasmes, perdant toute notion de ce qui sépare son individualité de celle des autres, et c'est cela que le film s'attache à mettre en scène. Il en découle que le récit, afin de mettre en avant ce phénomène d'indistinction qui finit par gouverner la fiction, en vient à opérer un détour par le fantastique, afin de pouvoir traduire au mieux la porosité, voire l'interchangeabilité, qui est au centre de la relation entre les deux jeunes femmes. L'horreur est néanmoins présente à travers une nouvelle figure

horifique ; celle du vampire. En montrant comment chacune des deux jeunes femmes essaie de s'approprier l'autre, le film fait émerger la figure du vampire, et c'est justement à travers cette dernière que vient se dessiner la figure du monstre. En cherchant littéralement à « être l'autre, » le corps de Lucie en vient à porter les marques physiques d'un tel désir de transformation, n'existant plus que dans l'entre-deux et le mixte, et devenant alors symbole d'un corps saisi, lui aussi, dans un processus de *monstruisation*.

Calvaire, de Fabrice du Welz, reprend certaines des thématiques abordées dans les deux premiers films – la figure du monstre et le phénomène de l'altérité – et les intègre à un récit où les résonances de l'horreur se font plus fortes. Nous trouvons une certaine parenté entre ce film et *Dans ma peau*, en ce que tous deux s'attachent à représenter la figure humaine dans un moment de « transition » où le corps est habité par quelque chose qui n'est plus de l'humain, qui est l'« autre » dans l'humain. En cela, le film de du Welz est, lui aussi, intéressé par le processus de *monstruisation* qui en vient à qualifier l'apparence humaine. C'est dans l'impossibilité d'assigner une place distincte et définitive aux personnages que ces fictions se répondent et créent une incertitude face à l'humain. Mais, en ce qui a trait à *Calvaire*, nous constaterons que la création de la figure du monstre répond d'une démarche différente de celle effectuée par le personnage d'Esther dans le film *Dans ma peau*. En effet, dans ce dernier, la jeune femme est à la fois victime et bourreau, en ce qu'elle s'inflige elle-même les blessures qui marquent son corps. Dans *Calvaire*, Marc est la victime de la folie de l'aubergiste qui le séquestre. De plus, nous nous attacherons à montrer que le film de Fabrice du Welz s'intéresse de façon plus appuyée à ce que l'on pourrait nommer le

« trajet horrifique du corps, » en ce que nous sommes particulièrement sensibilisés à la temporalité qui règle le récit et la dégradation progressive des traits physiques du jeune homme. Nous observerons également que l'indétermination constitutive de l'horrifique se retrouve ici dans un nouveau domaine de compréhension, à savoir celui du *gender*. En intégrant dans son récit les codes d'un sous-genre de l'horrifique – le *survival* et la figure de la *Final Girl* – le film place le corps au carrefour de différents concepts qui viennent en opacifier la compréhension. Le corps se trouve effectivement entre le masculin et le féminin, entre le mort et le vivant, mais aussi entre l'humain et le monstre, rendant une fois de plus impossible la tâche consistant à percevoir le corps comme un élément stable dans le déroulement du récit.

Dans ma peau
(Marina de Van ; 2002)

Those who go beneath the surface do so at their own peril.

Oscar Wilde. *The Picture of Dorian Gray*.

(Se référer au dossier “Section 1” en fin de chapitre pour les captures d’images du film.)

Il est difficile, voire impossible, de visionner le film *Dans ma peau* (Marina de Van : 2002) sans être viscéralement touché par les images qui en constituent la trame narrative. En prenant comme héroïne une femme apparemment sans histoires qui va perdre pied avec la réalité en pratiquant l’automutilation ainsi que l’auto-cannibalisme – Esther, jouée par Marina de Van elle-même – la fiction bouleverse notre compréhension du corps humain, nous obligeant à reconsidérer notre position face à ce dernier. Le corps tel qu’il se dessine au fil du récit se situe en effet aux limites de l’expérience humaine, et les mutilations infligées deviennent autant de micro-récits qui ouvrent la chair, libèrent le sens, dirigent le regard et gouvernent l’intrigue.⁹¹

Le corps ne se comprend alors plus seulement comme surface, mais également comme béance, matière propre à l’expérimentation ainsi qu’à l’exploration.

⁹¹ Le rapport au corps a toujours été l’un des fondements de l’univers filmique de Marina de Van. Si *Dans ma peau* est son premier long-métrage, la plupart de ses précédents courts-métrages avaient pour dénominateur commun de porter sur le corps et ses mystères, ainsi que sur l’aliénation que l’on peut ressentir vis-à-vis de son propre corps. Ainsi, *Bien sous tous rapports* (1996) raconte l’histoire d’une fille issue d’une famille bourgeoise qui assiste à une leçon de fellation donnée par ses parents. *Rétention* (1997) a pour sujet une jeune fille qui décide de retenir ses excréments et, pour finir, *Alias* (1998) centre son récit sur une jeune fille qui, le jour de son anniversaire, est tuée par la femme de ménage de la famille. Cette dernière prend sa place lors du dîner d’anniversaire sans que quiconque ne remarque le subterfuge. *Dans ma peau* a connu le même parfum de scandale à sa sortie en salles, en 2002, puisqu’il n’a été distribué que dans un petit nombre de salles et ne fut diffusé sur les chaînes câblées qu’à des heures tardives. Il reçut également, en 2003, le « Prix très spécial » de la presse, venant récompenser les films les plus dérangeants et les plus anti-conformistes de l’année écoulée. Pour plus d’informations, voir Carrie Tarr, « Director’s Cut : The Aesthetics of Self-Harming in Marina de Van’s *Dans ma peau* », *Nottingham French Studies*, vol.45, n°3, p.78.

C'est ce travail sur le corps, et ce qui en résulte, qui intéresse notre étude. Le film met en place tout un système de dispositifs visuels servant à nous présenter cette *transformation* d'un corps considéré comme socialement « sain » en une entité qu'il est de plus en plus difficile de définir. Notre analyse observera de quelle(s) façon(s), à travers les différents sévices qu'Esther fait subir à son propre corps, le film se réfère en premier lieu au genre horrifique et, plus précisément, à la figure du monstre, seulement afin de mieux pouvoir nous en offrir une relecture. Pour cela, nous allons porter notre attention plus particulièrement sur une image qui revient, tel un leitmotiv, à plusieurs reprises le long du récit afin d'indiquer l'état de *dé-formation* du corps, à savoir les plans montrant la jambe d'Esther. Grâce à cela, nous allons voir que, si par certains aspects, le corps *en mutation* qui nous est présenté à l'écran prend comme postulat certaines données que l'on peut attribuer à l'imagerie horrifique traditionnelle et, plus spécifiquement, à la figure du monstre.⁹² Nous verrons que le récit complexifie ces données afin de nous livrer un être dont l'hybridité devient le fondement de l'image filmique, puisque toute l'intrigue se base sur le mouvement perpétuel qui habite ce corps, ce dernier ne pouvant se comprendre que dans son impermanence constitutive. Une analyse en profondeur des dispositifs visuels mis en œuvre par la fiction – et, plus particulièrement, du cadre – nous permettra de mieux saisir tous les enjeux tapis au sein de la représentation.

⁹² Concernant l'idée même d'une transformation ou d'une mutation du corps associée au concept de « monstre, » il est intéressant de noter ici les propos de James B. Twitchell lorsqu'il explique les racines de ce mot. L'auteur écrit ainsi : « [...] 'monster' in medical terminology refers to a fetus that is abnormal, combining human with something else, literally grotesque. » In James B. Twitchell, *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*, New York & Oxford, Oxford University Press, 1985, p.24. Une telle définition du monstre met l'accent sur l'hybridité de la figure qui se présente à nous, mi-humaine mi-*in-humaine* et c'est précisément sur cet « autre » présent dans l'humain que va fonctionner le régime visuel du film de Marina de Van et, comme nous allons le voir par la suite, celui de Fabrice du Welz.

Commençons tout d'abord à nous intéresser à la figure du monstre et à ce qu'un tel concept recouvre d'un point de vue terminologique. Du fait de notre étude, nous allons plus particulièrement nous intéresser aux études qui ont mis en lumière les associations faites entre la figure du monstre et le féminin. Une telle démarche aura pour but de nous aider à mieux comprendre en quoi le film de Marina de Van emprunte à un tel mouvement de pensée, mais aussi et surtout, de quelle façon il s'en écarte, dans le but de nous fournir une image de la femme *et* du monstre qui transcende ces cadres interprétatifs. Les travaux de Barbara Creed sont, sur ce point, certainement parmi les plus éclairants. Son article intitulé « Horror and the Monstrous-Feminine : An Imaginary Abjection » constitue le matériau de base sur lequel nous allons fonder notre compréhension du monstre, mais également l'outil qui nous permettra d'évaluer en quoi la représentation qui est faite de la femme et du monstre dans le film *Dans ma peau* en vient à se détacher progressivement de ces données afin d'évoluer dans un univers et avec des codes qui lui sont propres. Dans son article, l'auteur se base en grande partie sur les écrits de Julia Kristeva concernant le concept d'« abject » afin de voir comment ce dernier peut permettre de mieux situer la place du corps féminin au sein du scénario horrifique. Le propos de l'auteur, sous-tendu par un fort discours féministe, est que les différentes figures de l'abject liées au corps (sang, pus, vomis, etc.) se retrouvent souvent associés à la figure féminine au sein de l'œuvre horrifique, renvoyant ainsi à la peur primaire de la femme comme symbole du manque et de la castration : « [t]he horror film's obsession with blood, particularly the bleeding body of woman, where her body is transformed into the 'gaping wound', suggests that castration anxiety is a

central concern of the horror film [...]. »⁹³ Mentionnons, à ce point de notre étude, que notre but n'est pas de livrer une lecture féministe de la figure du monstre telle qu'elle se développe dans le film de Marina de Van, mais bien d'observer comment ce dernier se réapproprie certaines images développées dans le film d'horreur classique afin d'en offrir une nouvelle lecture.⁹⁴ Dans une telle optique, nous constatons tout d'abord que, d'un point de vue purement visuel, *Dans ma peau* récupère le *trope* du sang dans les deux acceptations qu'il peut avoir, selon la lecture que l'on en livre ; soit comme élément « abject » nommé par Kristeva et participant de la monstruosité/étrangeté du corps féminin, soit, comme nous allons le voir plus en détails, comme élément visuel essentiel du récit horrifique.

En effet, à travers les diverses coupures et entailles que s'inflige Esther, il s'opère un effondrement de la barrière symbolique intérieur/extérieur qui est également l'un des motifs sur lesquels repose le film d'horreur traditionnel. De plus, ce lien étroit qui se crée entre le corps de la femme et les figures de l'abject au sein du récit horrifique renforce le rapprochement entre la femme et

⁹³ Barbara Creed, « Horror and the Monstrous-Feminine : An Imaginary Abjection », *The Dread of Difference : Gender and the Horror Film*, ed. by Barry Keith Grant, Austin, University Of Texas Press, 1996, p.44.

⁹⁴ Notons que, sur ce point précis, le second film de Marina de Van intitulé *Ne te retourne pas* (2009) poursuit le travail d'interrogation sur le corps ainsi que le détournement des codes de l'horrifique instaurés dans son premier long-métrage. En effet, la thématique du monstre est de nouveau au cœur de l'intrigue, puisque l'histoire est centrée autour de Jeanne (Sophie Marceau) qui assiste à des changements mystérieux dans son entourage et voit son corps peu à peu se transformer en celui d'une autre. Ceux qui l'entourent ne constatent, en revanche, aucun de ces changements. Plusieurs scènes dans ce film sont centrées autour de la « mutation » du corps de Jeanne, et nous nous retrouvons de nouveau face à un corps qui s'éloigne de tout système interprétatif et qui en vient à symboliser la figure du monstre du fait qu'il traduit visuellement cet état de l'entre-deux qui qualifie d'ordinaire le monstre du récit horrifique. En effet, à travers un savant procédé de *morphing*, certains plans nous présentent la figure de Jeanne dont la partie gauche s'est transformée – elle prend ici les traits de l'actrice Monica Bellucci – tandis que la partie droite est intacte. Le film opère de nouveau un questionnement sur la nature même du corps, ce dernier devant à nouveau se comprendre dans l'impermanence de ses traits et dans la terreur qui en résulte.

le monstre puisque, de ce dernier, il est dit qu'il est le symbole du mixte, de l'ambigu, précisément en ce qu'il évolue hors de tout cadre interprétatif défini. Comme le rappelle Barbara Creed : « [...] the monster, like the abject, is ambiguous ; it both repels and attracts. »⁹⁵ Cette idée d'une défamiliarisation progressive liée à la figure du monstre est également un élément mis en avant par Judith Halberstam lorsqu'elle écrit : « [...] monsters [...] make strange the categories of beauty, humanity, and identity that we still cling to. »⁹⁶ Nous retrouvons une telle ambivalence dans le film de Marina de Van, puisque l'idée d'un corps *a-normal* émerge progressivement à travers les transformations physiques du corps tel que nous le comprenons pour glisser vers des zones plus obscures qui échappent à notre compréhension. Mais, si ces transformations font basculer le corps dans l'horifique du fait des liens qu'il peut entretenir avec la figure du monstre, il est un point essentiel que ni Barbara Creed ni Judith Halberstam ne prennent en considération, et qui est au cœur de l'imagerie du film *Dans ma peau*, à savoir que le personnage d'Esther se comprend dans le « devenir-monstre » de la figure féminine, et ce du fait des blessures qu'elle s'inflige *volontairement*. En agissant de la sorte, elle se réapproprie tout un discours patriarcal où la femme est – dans la fiction classique – victime du regard masculin, et – dans le genre horrifique – victime des coups qui lui sont portés. En faisant sien le geste même de l'attaque du corps et de la chair, Esther détourne l'une des figures-clé du récit horrifique et court-circuite la dialectique mise en place par ce dernier, où tout le discours du film participe d'une victimisation de la femme. Il semble donc que, chez de

⁹⁵ *Ibid.*, p.58.

⁹⁶ Judith Halberstam, *Skin Shows : Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham & London, Duke University Press, 1995, p.6.

Van, le monstre ne soit pas une création masculine, mais bien féminine, et que la femme soit à la fois victime *et* agresseur. C'est sur le travail effectué par Esther *sur sa propre chair* et les différentes interprétations auxquelles cela va donner lieu que nous allons axer notre compréhension du monstre. Un monstre qui s'engendre lui-même et dont l'essence se trouve au cœur d'une sémiotique de la chair torturée puisque *Dans ma peau* interroge le corps comme surface plastique d'expérimentations.

Maintenant que nous avons posé les bases sur lesquelles orienter notre étude, voyons justement de quelle manière se crée le monstre chez de Van. Si, comme nous l'avons mentionné auparavant, ce dernier naît d'une indétermination permanente du corps humain, nous constatons qu'un tel phénomène se met en place dès les premiers plans du film, lorsque la caméra nous montre, en gros plan, la jambe d'Esther tandis que cette dernière est assise face à son ordinateur. Le récit joue sur une dualité entre familiarisation et défamiliarisation⁹⁷ qui ne va cesser d'aller crescendo et de nourrir notre nouvelle interprétation du corps. En effet, cette jambe qui envahit le cadre se teinte rapidement d'une inquiétante étrangeté, véhiculée par divers éléments

⁹⁷ Le concept de *défamiliarisation* du corps tel qu'il opère dans le film peut se comprendre comme une extension des propos d'Antonin Artaud lorsqu'il pose les fondements de son *théâtre de la cruauté*. Pour l'auteur le théâtre doit se réinventer un langage qui lui soit propre en repensant chacun des éléments qui le constituent afin de créer un pur « langage théâtral. » Dans une telle optique, le corps de l'acteur joue un rôle essentiel, puisqu'il doit à la fois symboliser le connu et se démarquer de la place qui lui est traditionnellement accordée afin de faire naître chez le spectateur une réflexion à laquelle un théâtre plus traditionnel ne l'avait pas habitué. Les propos d'Artaud sont en cela très parlants : « It [le corps] liberates a new lyricism of gesture, which, by its precipitation or its amplitude in the air, ends by surpassing the lyricism of words. It ultimately breaks away from the intellectual subjugation of the language, by conveying the sense of a new and deeper intellectuality which hides itself beneath the gestures and signs, raised to the dignity of particular exorcisms. » In Antonin Artaud, *The Theater and its Double*, trans. by Mary Caroline Richards, New York, Grove Press, 1958, p.91. Un tel processus est à l'œuvre dans le film, puisque c'est à travers la gestuelle que le corps en vient à s'éloigner de la sphère interprétative au sein de laquelle nous l'avions tout d'abord assigné. Le geste marque à la fois le processus de *défamiliarisation* mais se veut également un commentaire social sur la place attribuée au corps au sein de la société contemporaine et les règles qui semblent le régir.

de la mise en scène. Tout d'abord du fait de l'éclairage qui n'a ici aucune dimension esthétisante puisque, loin de sublimer la chair et de nous montrer un corps parfait, lisse et sans aspérités, la lumière joue sur le clair-obscur afin de mettre en avant les imperfections de la peau, son grain, sa rugosité. À ce déni d'un embellissement apporté par l'éclairage vient s'ajouter le fait que, saisie en gros plan, la jambe semble dissociée du reste du corps et dotée d'une vie qui lui est propre. Ceci est accentué par le fait que la caméra n'effectue pas de travelling latéral permettant de « connecter » la jambe au reste du corps d'Esther. Au lieu de cela, il y a une coupe et le plan suivant nous montre le visage d'Esther, lui aussi filmé en gros plan tandis que la jeune femme est concentrée face à son écran d'ordinateur. Un tel « découpage » de la scène renvoie à Deleuze et à sa définition du gros-plan, où ce dernier « [...] nous présente un objet partiel, détaché d'un ensemble ou arraché à un ensemble dont il ferait partie. »⁹⁸ Par le biais de la mise en scène, la jambe est donc symboliquement « arrachée » au reste du corps et se met à signifier et à exister par elle-même. Nous voyons ici que, même intacte, la jambe s'établit déjà comme un icône fortement connoté au sein de la fiction et dont l'étrangeté va gagner en puissance au cours du récit. De plus, il se met en place, dans ces plans, tout un champ sémantique de la peau sur laquelle nous reviendrons par la suite et qui, d'après Judith Halberstam, constitue l'un des fondements de la représentation du monstre, à travers ce qu'elle nomme une « sémiotique de la monstruosité » et qui s'attache à montrer la peau « dans tous ses états » : « Skin [...] becomes a kind of metonym for the human ; and its color, its

⁹⁸ Gilles Deleuze, *Cinéma 1 : L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p.136.

pallor, its shape mean everything within a semiotic of monstrosity. »⁹⁹ Dans ce plan, le regard est irrémédiablement attiré par la texture, la pâleur et les imperfections qui constituent la surface de la peau. Mise en parallèle avec les plans suivants où nous verrons la dégradation progressive de la jambe d'Esther, il est également intéressant de noter que ce plan est aussi centré autour de l'idée du « lisse, » là où, par la suite, la jambe sera meurtrie et pleine de contusions.¹⁰⁰

Ce travail sur la peau instaure un flottement sémantique qui entoure notre compréhension du corps, renvoyant en cela à l'une des figures du cinéma d'horreur dont parle Éric Dufour et qui consiste, à travers des moyens purement cinématographiques, à venir révéler l'étrangeté qui sommeille sous l'apparente tranquillité des images : « [c'] est comme si la manière de montrer dévoilait le véritable sens redoutable et dangereux d'un geste ou d'une situation qui pourraient être banals, en les rattachant, non plus au sens ordinaire qu'ils prennent dans le contexte de la réalité quotidienne, mais à un autre contexte (le monde possible) qui peut leur donner une autre signification – c'est-à-dire leur signification véritable. »¹⁰¹ Partant d'un tel constat, c'est la séquence d'ouverture toute entière qui peut se lire comme une défamiliarisation progressive du connu, une sorte de prélude à l'horreur où le corps entretient de curieux rapports avec l'espace au sein duquel il est immergé. En effet, sous forme de *split-screen*, où l'écran est partagé en deux dans le sens de la hauteur, les plans du générique nous donnent à voir

⁹⁹ Judith Halberstam, *Skin Shows, op. cit.*, pp.6-7.

¹⁰⁰ La réalisatrice elle-même met l'accent sur l'importance de la lumière dans son film et, plus particulièrement, sur le rôle de cette dernière dans le rendu de la peau : « J'ai aussi choisi une lumière rasante qui, en faisant apparaître ce qui est humide, ce qui est solide, ce qui brille ou non, ramène à l'idée de matière. » In Philippe Rouyer, « Entretien : Marina de Van. Le corps-objet », *Positif*, n°502, décembre 2002, p.29.

¹⁰¹ Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, PUF, 2007, p.93.

différentes images du quotidien (des barres d'immeubles, des stylos etc.) Le monde bureaucratique symbolisé par de tels icônes est régi par la verticalité des lignes, ces dernières figurant un enfermement du corps social au sein de règles et de régulations, et c'est précisément contre ce cloisonnement de l'individu que va se rebeller Esther. Les plans nous présentant son environnement professionnel cadrent des barres d'immeubles en verre, dans un quartier de Paris pouvant très probablement être celui de la Défense.¹⁰² À la froideur des tons constituant ces plans répond la dureté des lignes géométriques des immeubles, qui symbolisent le caractère hiérarchisé et compartimenté de la vie sociale et professionnelle. C'est en réponse à un tel univers enclavé et qui bride l'humain, qu'Esther va pratiquer ce travail sur son corps. Ce dernier va devenir le symbole de son rejet de cette société codifiée, prompte à l'uniformisation des êtres. Nous retrouvons ici un travail sur l'image en tant que surface, puisque, par le biais de la mise en scène, le corps humain et les objets sont mis sur un pied d'égalité. Ainsi, les objets de la vie quotidienne et le corps en viennent à partager le même espace et, à travers cela, c'est la réification du corps par la société de consommation qui est mise en avant.¹⁰³ Nous observerons ces points plus en détails lors de notre étude de

¹⁰² Le quartier de la Défense à Paris est le premier quartier d'affaires Européen et il est principalement constitué de grands immeubles, ce qui correspond parfaitement aux plans du film. Un tel environnement met l'accent sur l'aspect économique de la société de consommation occidentale tout en offrant une architecture froide aux angles durs, symbole de rectitude et de contrôle de l'humain, deux concepts contre lesquels Esther va se rebeller.

¹⁰³ Une telle mise en scène de l'espace urbain, mais aussi le rapprochement effectué entre les objets du quotidien et le corps font penser au concept de « design » tel qu'évoqué par Jacques Rancière dans son ouvrage intitulé *Le Destin des images*. Il entend, avec ce terme, la manière dont l'organisation de l'espace en lignes et surfaces créent un univers symbolique partagé par tous. Il écrit ainsi : « [c]e qui m'intéresse, c'est la façon dont, en traçant des lignes, en disposant des mots ou en répartissant des surfaces, on dessine aussi des partages de l'espace commun. » In Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003, p.105.

Rapportés aux plans d'introduction du film de Marina de Van, nous pouvons comprendre l'organisation de l'espace comme symbolisant la froideur et la rigidité du monde du travail. Que le corps soit emprisonné dans cet univers normatif est suggéré par le plan sur la jambe

l'occupation du cadre par le corps d'Esther lors de ses différentes séances de mutilation, et comment, dans ses mouvements, il se définit à l'opposé d'une telle rigidité.

Si l'idée de « découpe » est déjà introduite par la division du cadre, c'est la relation qui s'établit entre ces plans et ceux nous présentant Esther face à son ordinateur qui nous intéresse ici puisque, pour reprendre les termes d'Éric Dufour, un tel montage a pour effet de : « [...] rendre l'image équivoque. »¹⁰⁴ En effet, la défamiliarisation du corps dont il a déjà été question se complexifie ici, parce que ce dernier – du fait de l'échelle des plans – occupe le même statut que les différents objets qui ont envahi l'écran avant lui. Le corps devient alors un « corps-objet, » propre à l'expérimentation, à son « devenir-monstre », et cela est instauré par :

La suggestion d'un arrière-monde [qui] fait échapper l'image à la platitude que pourtant elle instaure *volontairement et explicitement*, ce qui fait d'autant plus apparaître le contraste lorsque surgissent les signes inquiétants. Cette suggestion sort donc l'image de l'univocité où *il n'y a rien de plus que ce qui est montré* pour lui conférer cette ambiguïté : il y a peut-être autre chose que ce qui se donne, que ce qui est explicitement montré.¹⁰⁵

Si l'on applique cette citation au travail de mise en scène ainsi qu'à la symbolique du découpage dans les plans d'ouverture, il est possible de commencer à envisager – avant même qu'Esther n'ait pratiqué les premières entailles – que le corps représente une surface pouvant être découpée, déchirée et retravaillée. Une telle impression ne nous est pas fournie par des images

d'Esther, puisque la position de cette dernière répète d'une certaine manière la verticalité des immeubles dans les plans précédents, mais aussi celle des stylos qui apparaissent dans la construction en *split screen*. Le corps humain est ainsi pris entre deux systèmes symboliques : celui du monde du travail et celui du consumérisme, et c'est précisément contre cela que va s'ériger Esther, à travers le travail sur son corps.

¹⁰⁴ Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, op. cit., p.94.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.95.

explicites de la chair mise à mal, mais davantage par une association mentale de la part du spectateur. L'idée de « découpe » est effectivement présente à plusieurs niveaux, que cela soit à travers les ciseaux que nous voyons à l'écran ou bien encore à travers la construction même de l'image, et l'utilisation du *split-screen*. Finalement, nous retrouvons cette idée à travers les techniques de découpage et de montage qui établissent un lien entre la peau du film que l'on découpe (la pellicule) et celle, humaine, qui va subir le même sort (l'épiderme.)¹⁰⁶ Nous pouvons donc avancer l'idée que cette association entre le corps et les objets du quotidien, si elle peut contenir une critique sociale,¹⁰⁷ a avant tout pour but de mettre en place l'idée d'un corps que l'on va travailler, une sorte de matériau brut qui va subir de nombreuses altérations et modifications, renvoyant ainsi au monstre comme étant : « [...] a remarkably mobile, permeable, and infinitely interpretable body. »¹⁰⁸ C'est précisément sur cette perméabilité de la signification du corps que va se construire tout le discours de détournement des codes de l'horifique au sein du récit. En effet, l'incursion initiale d'une certaine forme d'horifique, liée davantage à un phénomène de *décontextualisation* qu'à la vision de scènes où le corps est exposé à des souffrances physiques, va se développer au fil du récit pour s'intéresser davantage au corps mis à mal, où ce dernier cesse d'être la figure familière qu'il est encore lorsque s'ouvre le récit pour devenir une incarnation

¹⁰⁶ Par souci de concision, nous ne développerons pas ce parallèle entre le corps de l'acteur et ce que l'on pourrait nommer l'« être-film » voir la critique de Guy Chapouillé concernant le film de Marina de Van : <http://www.cadrage.net/films/dansmapeau/dansmapeau.html>

¹⁰⁷ Concernant les plans d'ouverture du film, Tim Palmer dit la chose suivante : « While de Van resists broader interpretations of the film, in its mise-en-scène Dans ma peau at least partly links Esther's plight to sterile social contexts and a critique of contemporary careerism [...] Thus, the film's opening frames are divided in half, as images of faceless modern architecture offer us soulless establishing shots, a succession of banal, functional objects that also introduce the body of Esther herself, which we initially see arranged at an office console. » Tim Palmer, « Under Your Skin : Marina de Van and the Contemporary French cinema du corps », *Studies in French Cinema*, vol.6, n°3, 2006, p.177.

¹⁰⁸ Judith Halberstam, *Skin Shows*, op. cit., p.21.

protéiforme dont nous allons tenter de saisir la complexité ainsi que la finalité. De ce point de vue, il est intéressant de noter que le plan inaugural sur la jambe d'Esther va se retrouver, sous différentes formes, tout au long du récit, symbole des divers « paliers » qui composent la transformation du corps d'Esther.

L'idée d'un corps dont la monstruosité naît d'une transformation de l'aspect physique ainsi que d'une autonomisation des membres s'accroît par la suite, particulièrement dans la scène pivot du film, où Esther se blesse la jambe. Invitée à une soirée chez des amis, la jeune femme décide d'aller prendre l'air et se retrouve dans le jardin en travaux, où elle fait une chute et s'entaille gravement la jambe. La scène où nous la voyons avancer maladroitement dans le jardin obscur est d'ailleurs des plus intéressantes en ce qu'elle récupère toute une imagerie propre à l'horreur puisque nous voyons Esther progresser dans une obscurité quasi totale et que la bande-son joue un rôle important, avec le bruit du vent qui vient rythmer la séquence. Ce sont autant de *tropes* (lieu inconnu et inquiétant, obscurité, climat d'angoisse) qui renvoient au scénario « classique » du film d'horreur, où nous assistons généralement à la rencontre entre une jeune femme et un meurtrier tapi dans l'ombre et qui attend le moment opportun pour sévir. Il n'en va pas de même ici, puisque, d'une certaine manière, il est possible de dire qu'Esther a rendez-vous avec elle-même, car c'est à partir de cette blessure initiale – et involontaire – qu'elle va s'engager dans un travail d'exploration « en profondeur » de son être. Ainsi, le trou dans lequel elle chute peut symboliquement s'apparenter au ventre maternel puisqu'Esther, en sortant du trou, va entamer un travail de « renaissance » inédit.

Revenons à présent à la jambe, désormais meurtrie, d'Esther et à la place qu'elle occupe au sein du récit.¹⁰⁹ Si la scène d'ouverture nous avait mis face à un membre qui se définissait principalement par sa pâleur et sa souplesse, les scènes qui suivent l'accident viennent s'inscrire comme la face négative de cette vision initiale, puisqu'elles vont mettre en avant les meurtrissures de la chair. Avec ces assauts répétés à l'encontre de la chair va aussi se dessiner la nouvelle image du monstre qui constitue l'un des points de notre étude. La première occurrence de la jambe blessée a lieu juste après l'accident, lorsque Esther se réfugie dans la salle de bain de la maison où a lieu la soirée. Le positionnement de son corps est très significatif dans ce plan, puisque la façon dont elle tient sa jambe endolorie, qui semble presque être à angle droit avec la cuisse, donne l'impression que cette dernière n'appartient plus à son corps. Esther nous apparaît alors littéralement *dé-membrée*. Cette idée est reprise et amplifiée par la suite, quand Esther se rend chez le médecin, plusieurs heures après son accident. Du point de vue de notre analyse, cette scène joue un rôle capital, puisqu'il s'y développe certaines lignes directrices quant au caractère spéculaire du corps dans son « devenir-monstre. » Ici, le caractère hors-normes du corps d'Esther est tout d'abord rendu à travers le discours du médecin. Ce dernier, symbole de la froide logique médicale et de la rationalité, n'arrive pas à comprendre comment Esther a fait pour ne ressentir aucune

¹⁰⁹ Il est intéressant de noter qu'Esther ne se rend pas immédiatement compte qu'elle s'est blessée. Ainsi, lorsqu'elle éclaire la lumière de la salle de bain, elle découvre du sang et son comportement semble suggérer que ce sang n'est pas le sien, qu'il appartient à quelqu'un d'autre. On retrouve ici l'une des figures de l'horreur, où il s'opère un délai dans l'acte de vision et où le sang répandu sur le sol mène invariablement à la victime. Or, il s'avère qu'Esther *est* la victime à qui ce sang appartient. Comme nous allons le voir dans notre étude, ce bouleversement du schéma horrifique traditionnel, basé sur la dichotomie victime/bourreau, est l'un des fondements esthétiques du film.

douleur après un tel incident.¹¹⁰ À un moment, il lui dit même « Vous êtes sûre que c'est votre jambe ? »¹¹¹ ce qui résume parfaitement les transformations qui sont à l'œuvre chez Esther, et la traduction visuelle qu'elles trouvent sur le corps et à l'image. En effet, lors de cette séquence, un gros plan nous montre la jambe d'Esther alors que le docteur la palpe afin d'étudier la gravité des blessures. Cette scène est filmée en caméra subjective, ce qui nous donne l'impression d'assister aux événements à travers les yeux d'Esther. La façon dont la jambe est filmée nous révèle la chair comme une sorte de paysage accidenté, où la blessure apparaît telle une crevasse. Il s'établit un jeu entre le « lisse » et le « meurtri, » entre le « plat » et le « creux, » mais également entre le rouge du sang séché et la pâleur de la peau (**Figure 1. ; Figure 2.**) Nous n'avons plus affaire à un corps ici, mais à de la matière vivante que l'on peut travailler, malaxer, comme le suggèrent les gestes pratiqués par le médecin. Une telle mise en scène fait écho aux propos de Marina de Van, lorsqu'elle explique certaines idées de mise en scène qu'elle a eu concernant le film, mais qu'elle n'a pu mener à terme, faute de moyens :

¹¹⁰ A propos de cette insensibilité à la douleur, il est intéressant de noter qu'un événement similaire est arrivé à la réalisatrice lorsqu'elle était enfant, et que c'est à partir de là qu'elle a commencé à percevoir son corps sous un jour nouveau. Elle dit « Quand j'avais huit ans, j'ai eu une jambe écrasée par une voiture et, comme Esther, je n'ai pas senti la douleur sur le coup. C'est à partir de ce moment-là que j'ai commencé à considérer mon corps comme un spectacle et un objet de curiosité, avec le grand regret de ne pas pouvoir prendre un couteau pour ouvrir les chairs et regarder à l'intérieur de mon corps. » In Philippe Rouyer, « Entretien : Marina de Van. Le Corps-objet », *op. cit.*, p. 28.

¹¹¹ La mise en scène du corps répond à cette idée d'une dislocation symbolique de la jambe endolorie, puisque les vêtements noirs que porte Esther fonctionnent tel un voile qui la sépare de la jambe tâchée de sang que l'on voit grâce à la découpe du pantalon, qui a été déchiré afin de pouvoir soigner les plaies. De plus, la position du corps d'Esther renvoie à la séquence dans la salle de bains, puisque les contorsions de son corps donnent l'impression que la jeune femme est dissociée de sa jambe.

Dans un premier temps, j'ai essayé de surmonter ce problème [de la représentation des actes d'Esther] en filmant les plaies d'Esther telles qu'elle les voyait, elle. C'est-à-dire pas un truc affreux, mais un paysage de formes, de couleurs, comme certaines photographies scientifiques en macroscopie qui transforment l'intérieur du corps en paysage lunaire et qui, à force d'abstraction, ne suscitent pas d'effet de répulsion.¹¹²

Ce commentaire de la réalisatrice nous apparaît essentiel afin de bien comprendre les images qui défilent sous nos yeux lorsque Esther se trouve chez le médecin. Il semble en effet se dégager l'idée que la mise en images des souffrances de la chair ne se veut pas simplement pur « spectacle » offert à la vision du spectateur, mais davantage la retranscription d'une intériorité, répondant ainsi à l'une des injonctions premières du gothique contemporain qui, comme le souligne Gilda Williams : « [...] asks for more than just straight, uncomplicated gore. »¹¹³ Mais c'est en cherchant à pousser plus loin la réflexion sur cette volonté de dépassement d'une simple mise en spectacle du corps que l'on commence à percevoir les enjeux d'une telle mise en scène et comment cette dernière met ici en place un rapport entre Esther et son corps qui va ensuite gouverner tout le déroulement du récit.

Dans son livre intitulé *Powers of Affection : Deleuze and the Cinemas of Performance*, Elena del Rio s'intéresse à la mise en spectacle du corps de la femme. D'après elle, des féministes telles que Laura Mulvey ou Judith Butler, si elles ont permis d'introduire les théories féministes au sein de l'analyse filmique, ont cependant établi un cadre interprétatif et analytique trop rigide concernant le statut de la figure féminine au sein de l'image filmique, n'offrant à la femme que le rôle passif d'image prête à être consommée par le regard masculin, et dont l'objectif de la caméra serait en quelque sorte le

¹¹² Philippe Rouyer, « Entretien : Marina de Van. Le Corps-objet », *op. cit.*, p. 28.

¹¹³ Gilda Williams, « Introduction. How Deep is your Gothic ? », *op. cit.*, p.14.

double. Ainsi, suggère-t-elle une autre façon d'analyser ces moments où le corps féminin devient le point focal de la mise en scène. Pour elle, un tel dispositif visuel ne doit pas tant être perçu comme la retranscription visuelle d'un assujettissement du féminin mais constitue au contraire la mise en place d'un espace de la subjectivité féminine et offre au potentiel subversif du corps de la femme un lieu au sein duquel s'exprimer :

By considering spectacle a purely visual, static form, Mulvey overlooks not only accompanying layers of sensual address in the image, but also its temporal movement and inherent capacity for self-mutation. Spectacle/performance is thus not identified as a potentially deframing force, but rather as a framed view. As a consequence, far from rupturing the objectification of the female character carried out at the narrative level – her passivity at the level of action – the interruption of narrative by spectacle doubles up such objectification by alleging her passive relation to the act of looking. From the affective-performative perspective I propose, spectacle does arrest narrative, but such arresting by no means inhibits the force of the body. If anything, it favors the unleashing of that force by freeing the body from the tyranny and the rigidity of narrative requirements. Spectacle in this sense is no longer a framed view or fetish, for it indeed becomes an actively dislocating or deforming force.¹¹⁴

Le fait que, dans le film de Marina de Van, ces plans soient filmés en caméra subjective renforce cette idée d'une prise de contrôle de l'image par la femme. De ce fait, ce corps, livré aux mains du docteur et au regard du spectateur, n'est en aucun cas une force passive, mais devient progressivement lieu du devenir et des possibles. D'ailleurs, si cette blessure initiale était involontaire, celles, subséquentes, que s'infligera Esther seront quant à elles choisies délibérément et mises en scène avec soin. Cette scène a donc valeur *proleptique* puisque, au-delà du choc initial qu'elle suscite, elle indique également que la jeune femme est en train de changer la vision qu'elle a de

¹¹⁴ Elena del Rio, *Deleuze and the Cinemas of Performance*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008, pp.32-33.

son propre corps. Cela ne se fait nullement à travers les mots, mais à travers un travail complexe sur la chair. Sur ce point précis, la chair ouverte que recoud le médecin forme une nouvelle peau, venant masquer la première, et fait écho aux différentes strates de sensations dont fait mention del Rio et qui, dans cette scène, constituent le fondement de l'image. Nous nous trouvons ici dans une vision *haptique*, qui s'oppose à la vision *optique* dans le sens où le regard n'est plus guidé par le déroulement linéaire de l'action, mais où notre attention est portée sur la matière même de l'image. À l'intériorisation et à l'intellectualisation générées par la vision *optique*, la vision *haptique* offre l'immédiateté de la sensation dans un contact quasi charnel entre le spectateur et le film :

Based on the establishment of a perspectival space and on the distinction between figure and ground, optical vision arguably posits a Cartesian, rational subject gaining knowledge and mastery of the world through the exercise of a detached, objectifying gaze [...]. Whereas optic images set discrete, self-standing elements of figuration in illusionistic spaces, haptic images dehierarchise perception, drawing attention back to tactile details and the material surface where figure and ground start to fuse. Haptic images thus encourage a mode of visual perception akin to the sense of touch, where the eye, sensitised to the image's concrete appearance, becomes responsive to qualities usually made out through skin contact [...].¹¹⁵

Cette prédominance du « toucher par le regard » est présente tout au long de la séquence chez le médecin où chaque plaie, chaque cicatrice apparaît comme un nouveau détail dans notre compréhension de ce qui forme l'image et de ce qui est en train de se former à l'image. En cela, la puissance *haptique* de l'image telle qu'elle se développe dans cette séquence semble entretenir de nombreuses affinités avec la transformation du corps propre au monstre du

¹¹⁵ Martine Beugnet, *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*, Southern Illinois University Press, Carbondale, 2007, pp.65-66.

genre horrifique, particulièrement si l'on se réfère aux propos de Kelly Hurley lorsqu'elle aborde ce moment crucial qu'est la transformation d'un corps en une autre chose, indéfinie par essence et gouvernée par le débordement de la matière : « To be a Thing is to inhabit a body having no recognizable or definite form, but it is unmistakably to inhabit a material body. The term signals indifferentiation, sometimes to the point of amorphousness, while at the same time it calls attention to the inescapable fact of embodied-ness, and to the ineluctability of matter that resists and exceeds form. »¹¹⁶ Dans ces plans nous montrant la jambe meurtrie et les points de suture qui y sont ensuite appliqués par le médecin, c'est ce chaos de la matière qui semble régner, le cadre devenant le réceptacle de ce corps en mutation, de ces chairs tuméfiées, déchirées et rapiécées. Là encore, Elena del Rio offre une analyse intéressante de la fonction que peut prendre le cadre lorsque vient s'y inscrire un corps dont les qualités rompent avec l'esthétique plus traditionnelle de la représentation. Elle utilise pour cela les théories de Gilles Deleuze concernant le cadre, où ce dernier peut être perçu soit comme pré-existant aux êtres, soit comme réceptacle du corps et de ses puissances. Comparant ces deux conceptions, del Rio fait la remarque suivante : « [w]hile the first usage corresponds to the traditional deployment of the frame as a limit that encloses and predetermines the body, the second usage displaces the frame's determining and limiting power onto the body itself [...]. It is the affective power of the face or body itself that carves out a space and a boundary as distinct from other spaces and boundaries in its proximity. »¹¹⁷ Cette sorte

¹¹⁶ Kelly Hurley, *The Gothic Body. Sexuality, Materialism and Degeneration at the « fin de siècle »*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p.31.

¹¹⁷ Elena del Rio, *Deleuze and the Cinemas of Performance, op. cit.*, p.99.

d'autonomisation de la chair qui semble s'opérer dans ces plans a une double fonction : elle permet tout d'abord de rendre compte de l'ambiguïté des rapports d'Esther face à son corps, ce dernier lui apparaissant comme distant, dissocié, et, en même temps, comme une nouvelle terre à conquérir afin de se (re)trouver. Deuxièmement, en retranscrivant l'incertitude qui entoure cette blessure, la mise en scène réplique l'ambivalence que l'on trouve au sein même de l'horreur, dans le sens où cette dernière se comprend comme : « [...] a construction and a representation of what terrifies and disgusts, what we fear and secretly desire. »¹¹⁸ Ainsi, cette jambe qui nous est tout d'abord apparue intacte et qui, maintenant, porte les stigmates de l'accident devient en quelque sorte le sésame vers une nouvelle compréhension de soi et de son corps. Ces moments de flottements de l'action – non seulement chez le médecin, mais aussi lorsqu'Esther s'isole afin de se mutiler – induits par l'émergence d'une vision *haptique* permettent également de constater que le film emprunte à un autre domaine de l'horifique, plus spécifiquement axé sur la mise en scène de corps mutilés ainsi que sur la représentation du sang ; il s'agit du cinéma *gore*. Sans effectuer ici d'historique concernant cette « branche » du cinéma d'horreur, nous souhaitons cependant voir de quelle manière le film de Marina de Van entretient certaines affinités avec le cinéma *gore*, en ce qui a trait à certains points spécifiques du régime visuel adopté par le film. Phillippe Rouyer, dans son ouvrage intitulé *Le Cinéma gore : une esthétique du sang* offre une analyse pertinente du régime visuel instauré par ce cinéma où il dit : « [e]n matière de cadrage, le recours systématique au gros plan sur les plaies béantes et les mutilations en tous genres est sans doute l'innovation majeure

¹¹⁸ Gina Wisker, *Horror Fiction : An Introduction*, New York, London, Continuum, 2005, p.5.

du gore [...]. Quels que soient sa durée et son degré de fantaisie, l'effet gore implique une rupture dans l'économie du drame. »¹¹⁹ L'idée d'une « rupture » dans le déroulement de l'action telle qu'elle est évoquée par l'auteur se retrouve également dans les scènes du film *Dans ma peau*, puisque les différents plans nous montrant les blessures que s'inflige Esther ou bien les cicatrices qui parcourent son corps semblent établir un discours second au sein du récit. Ces différentes scènes paraissent effectivement se répondre entre elles en ce qu'elles donnent naissance à une forme de *micro-récit* propre au corps d'Esther et aux diverses étapes de sa transformation. Le nouveau statut du corps, où ce dernier devient le théâtre de diverses expérimentations propres à en révéler la nature hors-normes, est également un point soulevé par Philippe Rouyer, puisqu'il écrit : « [c]adrée en gros plans, la peau devient un lieu de passage entre ce qui rentre (la lame du couteau) et ce qui sort (le sang, les tripes) [...]. Dans l'aventure du gore, l'enveloppe corporelle perd son statut de cache pour devenir un cadre, une fenêtre ouverte sur ce que le bon goût relègue dans le hors-champ. »¹²⁰ Si, comme nous allons le voir dans un instant, le film de Marina de Van ne cherche nullement à restituer à l'identique l'extrême de la vision en excès qui préside au cinéma *gore*, il est néanmoins troublant de constater qu'il se produit, au sein du film, un changement de statut du corps semblable à celui opéré dans ce même cinéma. C'est dans l'intérêt porté aux gestes qui participent à cette modification corporelle ainsi

¹¹⁹ Philippe Rouyer, *Le Cinéma gore : une esthétique du sang*, Paris Éditions du Cerf, 1997, pp.162-67.

¹²⁰ *Ibid.*, p.175.

que dans les divers paliers de cette dégradation de la surface que le film fait écho à une certaine idée du corps véhiculée par le cinéma *gore*.¹²¹

Toute l'adresse de la mise en scène vient d'ailleurs du fait qu'elle ne souhaite pas verser dans une représentation complaisante de la douleur ni de faire du corps d'Esther le lieu des regards inquisiteurs et réprobateurs. Le film cherche, au contraire, à faire partager au spectateur l'espace mental de la jeune femme et il y parvient en brouillant les frontières entre ce qu'André Gardies nomme « l'espace diégétique » et « l'espace textuel. » L'espace diégétique correspond à l'espace de la fiction au sein duquel évolue les personnages et auquel le spectateur a librement accès. L'espace textuel, quant à lui, correspondrait à la manière dont le monde diégétique s'offre au spectateur, à travers les différentes techniques de mise en scène, ainsi qu'aux connections que ce dernier peut faire entre les plans, créant ainsi lui même son « film dans le film ». Il ne s'agit donc pas d'un espace auquel le personnage de fiction a accès, puisque l'on a affaire ici à un type de vision particulier, créé *par* la mise en scène *pour* le spectateur :

Si l'espace diégétique appartient en propre aux personnages puisque c'est là qu'ils « vivent », je puis y avoir accès également. C'est la ma faveur (sinon ma raison d'être) de spectateur. Deux regards observent cet espace : celui des personnages, celui du spectateur. En revanche, il en est un que je suis seul à pouvoir observer, auquel les personnages n'ont nul accès : l'espace textuel [...] Naturellement ce « voir », en dépit du recours au même terme, ne recouvre pas la même réalité. Dans le premier cas, c'est bien un fait de perception qu'il désigne

¹²¹ Marina de Van explique très bien ce point lorsqu'elle commente le fait d'avoir délibérément choisit d'intégrer les scènes de mutilation dans le film, au lieu de ne les avoir que suggérées. Pour elle, ces scènes ne sont pas là dans le simple but de choquer, mais bien pour nous révéler quelque chose de l'intériorité du personnage d'Esther. Elle dit à ce sujet : « [a]vant le tournage, on m'a souvent proposé de faire l'ellipse des scènes d'automutilation. Comme si elles ne racontaient rien qui ne soit suggérable en abandonnant Esther à la porte de sa chambre avant de la retrouver ensuite en sang. Or, moi, je voulais justement traiter de ce qui se passe dans l'intervalle. Ce que fait le couteau, ce que fait la bouche n'est pas anodin puisque, aux yeux d'Esther, c'est la seule chose qui existe et qui a un sens. » In Philippe Rouyer, « Marina de Van. Le Corps-objet », *op. cit.*, p.29.

(des stimuli visuels sont reçus et reconnus grâce aux mécanismes de la vision) ; dans le second, c'est à un phénomène cognitif qu'il renvoie : certes l'analogie prend corps sur des formes perceptibles, mais la similitude résulte d'une activité de mémorisation, de rapprochement, d'évaluation. C'est ici l'esprit qui voit ce que les yeux ne peuvent voir.¹²²

Une telle association liée à l'espace diégétique fonctionne à plein lorsque l'on met en regard le plan sur la jambe meurtrie et celui du début du film, où cette dernière nous apparaît « immaculée, » nous permettant ainsi de constater objectivement l'évolution dramatique de la chair. Le phénomène d'indétermination dont il a déjà été fait mention, en rapport avec la figure du monstre, est particulièrement visible dans ces plans, puisque, ce qui s'inscrit au cœur de telles images est le processus même du corps en mutation. Ce que nous (re)connaissons échappe peu à peu à l'entendement et nous nous trouvons face à un être qu'il est impossible de pouvoir catégoriser.

Cependant, il nous semble que, lors des vues en caméra subjective, il y ait une complexification du regard et de la position du spectateur vis-à-vis de la fiction et du personnage. Il apparaît en effet qu'il ne soit plus possible de dissocier le spectateur du personnage de fiction, les plans filmés en caméra subjective venant brouiller les frontières et essayant en quelque sorte de faire « adhérer » notre regard à celui d'Esther. Cette jambe couverte de plaies et rouge de sang est-elle celle d'Esther ou bien celle du spectateur ? Nous avons presque l'impression de pouvoir toucher cette jambe endolorie, de pouvoir parcourir ces plaies du bout des doigts et d'en ressentir la rugosité, les aspérités. Les travaux de Jennifer Barker sont des plus éclairants afin de nous permettre de saisir le lien qui se tisse entre le spectateur et les images à ce

¹²² André Gardies, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, pp.167-68.

moment précis du récit. D'après Barker, il s'établit un lien entre le film et le spectateur qui se joue non pas au niveau de l'action, comme cela peut être le cas dans des films de facture « classique, » mais plutôt au niveau de la matière du film, de son organicité. Il s'établit alors un point de contact et de conversation entre le spectateur et la fiction où tout se joue sur le mode de l'échange, du dialogue plutôt que sur l'idée d'un contexte pré-établi qui viendrait réguler la compréhension du spectateur et en guider le regard:

My approach considers texture as something we and the film engage in mutually, rather than something presented by the films to their passive and anonymous viewers [...]. For a great deal of film analysis, the gaze – of characters, the camera, and the viewer, as it is mobilized and exchanged and imbued with power – has been of prime concern [...]. But what about touch? What forms does touch take in the cinema, or in a particular film sequence, film or genre? How do characters or the camera or the viewer perform particular kinds of touch, and what kinds of relationships among them do particular styles of touch imply?¹²³

C'est sur cette question du « toucher » qu'est axée la séquence se déroulant chez le médecin, et l'épiderme abîmé de la jambe d'Esther devient le nôtre, par le biais de notre « contact » avec le film : « The viewer's skin and the film's skin allow a fleeting, incomplete kind of access to the other, which is pleasurable in its impermanence and incompleteness. Their role at and as the surface of a body, as texture that both reveals and conceals, marks the fundamental affinity between the human's skin and the film's skin. »¹²⁴ Par le truchement de l'image, le spectateur devient alors, lui aussi, ce corps en mutation, cette monstrueuse anomalie qui n'a de cesse d'effrayer. L'image joue en effet de cette barrière symbolique que représente l'écran de cinéma et cherche à maximiser l'adhésion du spectateur au récit de fiction. Il y a

¹²³ Jennifer Barker, *The Tactile Eye*, Berkeley, University of California Press, 2009, pp.49-50.

¹²⁴ *Ibid.*, p.56.

littéralement un « corps à corps » entre ces deux entités que sont le spectateur et l'œuvre de fiction puisque, sans jamais pouvoir totalement abolir la distance qui sépare celui qui regarde de l'objet observé, la vision *haptique* souhaite faire fusionner autant que faire se peut la « chair » du film et celle du spectateur. Toute la force de l'image *haptique* se joue sur ce mouvement duel du rapprochement de cette dernière et de celui qui l'observe, tout en maintenant l'écart spatio-temporel inextinguible qui fonde la relation entre ces deux entités.

La valeur *haptique* de l'image dont nous avons déjà discuté se double ici d'une volonté d'indifférenciation entre spectateur et personnage, resserrant davantage encore le lien entre la fiction et son public, redoublant ainsi la qualité sensitive de l'image et venant également complexifier l'image du monstre. Cette complexification naît du fait qu'en cherchant à créer une indistinction entre le spectateur et le protagoniste, le récit pervertit une des données du film d'horreur qui, comme le constate Éric Dufour : « [...] consiste dans la suspension de l'action, au moment où la seule possibilité pour le protagoniste consiste à voir ce contre quoi il ne peut rien faire. C'est la passivité par excellence, loi fondamentale d'une horreur qu'on peut montrer en toute impunité et où le spectateur occupe la place d'un protagoniste incapable de réagir adéquatement [...]. »¹²⁵ Dans le film, le trouble d'Esther face aux cicatrices qui parcourent sa jambe devient ainsi le nôtre, et les transformations que subit sa chair semble nous être infligées également, à notre « corps défendant.¹²⁶ »

¹²⁵ Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, op. cit., p.167.

¹²⁶ En cela, les gros plans effectués sur la jambe meurtrie d'Esther, que cela soit chez le médecin ou lorsqu'elle retire les bandages, jouent sur un emprisonnement du regard, où ce dernier n'a d'autre choix que de focaliser sur ce qui lui est présenté de façon démesurée sur

Cette volonté d'une adhérence maximale entre la peau du spectateur et celle de la fiction se fait très nette lorsque l'on compare ces plans avec ceux où le médecin ne fait qu'ausculter Esther. Ces actes sont filmés soit en plan large, soit, durant leur conversation, dans un champ/contre-champ traditionnel de l'échange verbal. Ici, la « fusion » entre le spectateur et le personnage est moindre, puisque la mise en scène le laisse à bonne distance de la scène, en simple observateur. À l'inverse, les plans filmés en caméra subjective nous immergent entièrement dans cet univers de sensations, rendant notre position face aux images beaucoup moins confortable, mais aussi beaucoup plus attrayante. Ce travail initial sur la signification de la chair tel qu'il nous apparaît dans la séquence chez le médecin est le point de départ d'une esthétique qui va s'intéresser à la chair béante, lacérée, mais aussi à la chair suturée que l'on vient ouvrir de nouveau. Initialement, l'« ouvert » est remplacé par le « fermé, » le « creux » par le « plein » puis, dans un procédé d'exploration inverse, Esther ouvre de nouveau cette chair suturée, répétant ainsi à l'infini une sorte de mue où le corps essaierait de s'extraire de la gangue de chair qui le retient pour donner naissance à un être nouveau, mais aussi pour retranscrire le malaise de ce personnage. En effet, si les marques que s'inflige Esther sont le signe du rôle « actif » joué par la jeune femme dans son rapport à elle-même, il semble cependant qu'elles viennent traduire un état psychologique ou émotionnel défaillant. L'ambiguïté quant à la symbolique de tels actes trouve un écho visuel dans l'indétermination même qui entoure le rendu de la peau à l'écran. Tout se joue ici sur une sorte de stratification de la peau et des

l'écran. Une telle organisation de l'espace au sein du cadre s'oppose nettement – au niveau interprétatif – à une mise en scène qui jouerait sur la profondeur de champ, par exemple. David Bordwell consacre, sur ce point, des pages intéressantes dans son ouvrage *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*, Berkeley, University of California Press, 2005, (pp. 55-58.)

sensations qui y sont liées, dans un processus dont le but est de révéler que :
« [...] sous la peau, il y a encore une peau, même si celle-ci est plus humide, et encore une autre peau, dans un mouvement sans fin. »¹²⁷

Ce qui nous intéresse à présent, c'est de voir comment ce travail opéré par Esther sur son propre corps – donnant alors pleinement naissance à ce monstre d'un nouvel ordre dont il a été fait mention – semble se jouer sur deux données qui, bien qu'à première vue antithétiques, permettent d'avoir une meilleure compréhension de ce travail qui est fait sur la chair. Ici encore, une analyse de certains plans où la jambe meurtrie d'Esther est au centre de la représentation nous permet une meilleure compréhension d'une telle tendance. Il apparaît en effet que la transformation du corps d'Esther se constitue de deux phases distinctes qui mobilisent une compréhension des actes différente. L'exploration de son corps par Esther passe d'abord par des procédés faisant appel aux concepts de répétition et de reproduction tels qu'ils ont été développés par Jean Baudrillard, mais il s'ensuit une seconde phase de violence moins contenue qui suggère la création de quelque chose de nouveau de l'ordre de l'affect ou de l'intensité, au sens que donne Brian Massumi à ces termes.

Pour bien comprendre cette imbrication de sens, il faut d'abord en revenir au *gestus*, tel qu'il fut exprimé par Brecht. C'est en comprenant les implications et les significations sociales que recouvre ce terme que nous serons à même d'analyser plus spécifiquement les concepts de « répétition » et de « reproduction » qui gouvernent en partie les actes d'Esther. En effet, le *gestus*, chez Brecht, n'est pas simplement le geste au sens où nous l'entendons

¹²⁷*Ibid*, p.148.

traditionnellement puisqu'il se charge de fortes implications sociales. Il se doit en effet de traduire visuellement l'intériorité d'un personnage mais également de fournir un discours critique sur une époque, une société, des mœurs. Le but premier d'une telle manœuvre est de donner naissance à l'effet de distanciation ou d'aliénation (*A-effect*) recherché par l'auteur afin que le public puisse toujours garder une distance critique vis-à-vis de ce qui est en train de se jouer sous ses yeux :

[...] everything to do with the emotions has to be externalized ; that is to say, it must be developed into a gesture. The actor has to find a sensibly perceptible outward expression for his character's emotions, preferably some action that gives away what is going on inside him. The emotion in question must be brought out, must lose all its restrictions so that it can be treated on a big scale. Special elegance, power and grace of gesture bring about the A-effect [...]. The attitude which he [l'acteur] adopts is a socially critical one. In his exposition of the incidents and in his characterization of the person he tries to bring out those features which come within society's sphere [...]. The object of the A-effect is to alienate the social gest underlying every incident. By social gest is meant the mimetic and gestural expression of the social relationships prevailing between people of a given period.¹²⁸

Cette double idée d'une extériorisation et d'un commentaire social qu'englobe le *gestus* brechtien se retrouve lors de la séquence où, pour la première fois, Esther s'entaille volontairement la peau, dans la remise de la société où elle travaille. En arrachant les points de suture appliqués par le médecin, elle reproduit, à l'inverse, l'opération pratiquée par ce dernier. Cette peau qui cicatrise elle la marque d'un corps sain que la société essaie de véhiculer, un corps lisse, sans aspérités. Or, en lacérant la chair, Esther marque son insoumission au diktat du corps instauré par la société. Nous retrouvons la même idée de commentaire social dans le *gestus* lors de la séquence où Esther

¹²⁸ John Willett, ed., *Brecht on Theatre*, New York, Hill & Wang, 1964, p.139.

et son patron dînent au restaurant avec des clients importants. À un moment du repas, Esther va s'isoler dans la cave du restaurant afin de pouvoir pratiquer l'auto-cannibalisme. Ce geste, en apparence choquant, n'est en fait que l'amplification de ceux, socialement acceptés, des autres personnes du restaurant, dévorant leurs assiettes de viande saignante. Un tel parallèle naît du montage et des gros plans effectués sur les mains munies de couteaux et de fourchettes qui s'activent dans les assiettes. Nous retrouvons également ici des échos du film d'horreur traditionnel où, bien souvent, le monstre a valeur de miroir dressé face au spectateur afin de le renvoyer à sa propre condition sociale. Ici, il est possible de voir le geste d'Esther comme un commentaire sur la société de consommation et, plus particulièrement, sur le luxe étant donné que les clients avec qui elle dîne sont les représentants d'une grande bijouterie. Notons aussi que l'idée de « déchirure » de la surface est très présente dans cette séquence, lui donnant un autre point commun avec l'imagerie horrifique : que cela soit la chair de la viande que l'on découpe, les collants qu'Esther déchire afin de pouvoir toucher sa peau ou bien les incisions qu'elle se donne au bras avec son couteau, tout est centré autour de ce que l'on pourrait nommer une « esthétique de la lacération ».

Ce désir de masquer toute chose qui viendrait déranger l'ordre établi se trouve matérialisé de façon symbolique dans deux plans précédant la scène où Esther s'automutile ; tout d'abord lorsque nous la voyons, filmée en plongée, prendre son bain. Sa jambe blessée est emprisonnée dans un sac plastique afin que l'eau ne vienne pas souiller les bandages. Cette jambe est donc symboliquement absente, comme tronquée du reste du corps (**Figure 3.**) Si cette image renvoie, d'une part, au démembrement du corps tel qu'il peut

apparaître dans le genre horrifique, elle a surtout valeur de commentaire sur une certaine idée du corps que la société nous renvoie¹²⁹. Cette même idée se poursuit lorsque, en sortant du bain, Esther décide de couper le bandage qui entoure sa jambe. Non seulement la peau nous apparaît masquée par les bandages, mais ces derniers ont commencé à former une nouvelle « peau, » puisque nous constatons qu'ils ont commencé à fusionner avec la chair abîmée de la jeune femme. Cette nouvelle occurrence dans le champ sémantique de la peau vient renforcer la volonté de voilement de ce qui vient faire saillie dans l'ordre établi et reproduit l'image d'un corps « sain » tel que véhiculé par la société (**Figure 4.**)

C'est donc en déchirant par deux fois cette peau en pleine cicatrisation – métaphoriquement d'abord, en découpant les bandages,¹³⁰ puis en s'entaillant dans la remise – qu'Esther donne au *gestus* toute sa portée polémique, puisque « *Gestus* is not simply synonymous with a physical gesture, but rather implies a conscious effort at representing or copying gestures in order to reveal socioeconomic and political situation that subtends the gesture and shapes identity. »¹³¹ En opérant à l'exact opposé du médecin qui lui a recousu les

¹²⁹ Linda Badley note cela lorsqu'elle écrit que la fin du vingtième siècle a vu l'émergence d'une culture du « look » et du corps, faisant de la surface le lieu de cristallisation de tous les désirs : « by the 1980s, the self was accessed and constituted in body images. Image was everything in everything from fashion as « statement » to physical fitness to ultrasound technology. One sought to achieve « the look » [...]. In the late twentieth century, the physical body has become more than ever the sign of the self, the icon representing its existence and unity. » In Linda Badley, *Film, Horror, and the Body Fantastic*, Westport, Greenwood Press, 1995, pp.25-31.

¹³⁰ Que les bandages appliqués sur les blessures en viennent à être métonymiques de la peau elle-même est une idée qui est également développée par Elaine Scarry lorsqu'elle analyse en quoi certains objets créés par l'homme constituent des barrières de protection pour le corps et, plus particulièrement, pour la peau : « [w]hen, for example, the woven gauze of a bandage is placed over an open wound, it is immediately apparent that its delicate fibers mime and substitute for the missing skin, just as in less drastic circumstances the same weave of threads [...] will continue to duplicate and magnify the protective work of the skin, extending even its secondary and tertiary attributes [...]. » In Elaine Scarry, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York & Oxford, Oxford University Press, 1985, pp.281-83.

¹³¹ Elena del Rio, *Deleuze and the Cinemas of Performance*, op. cit., p.70.

plaies, Esther signale sa non-acceptance d'un discours normatif qui passerait par des gestes destinés à rendre le corps meurtri de nouveau « acceptable » aux yeux de la société. C'est d'ailleurs avec la même application méthodique employée par le médecin qui lui a suturé les plaies qu'Esther s'entaille de nouveau, faisant de ses diverses scarifications de véritables rituels. En convoquant l'aspect critique, voire rebelle, qui constitue le *gestus*, mais en venant également en souligner l'aspect répétitif, le film fait également le lien avec certaines des théories de Jean Baudrillard.¹³² En effet, à travers ces plaies qu'elle empêche de cicatriser en les rouvrant à chaque fois et, à travers celles, nouvelles, qu'elle inscrit sur son corps, Esther mobilise une certaine idée du concept de « reproduction » présenté par Baudrillard. Nous finissons par perdre la trace de « l'original » pour ne plus être mis que face à des plaies dont le but premier – et unique – est de permettre au corps de maintenir son *in-formité*. Chaque entaille effectuée par Esther se comprend alors comme l'écho de celles qui l'ont précédé et n'a de valeur et de signification qu'en ce qu'elle s'insère dans un programme de répétition dont la finalité semble même échapper à celle qui les perpétue.

Le film aborde également un autre aspect du phénomène de reproduction analysé par Baudrillard, à savoir, celui du clonage humain. Pour l'auteur, le clonage humain est l'un des stigmates de la déperdition du sens qui semble se généraliser à toutes les strates de la société. En effet, le clonage est symptomatique de ce qui fait basculer la société dans le règne de « l'hyperréalité, » puisque permettant une reproduction à l'infini du même,

¹³² Pour reprendre la distinction faite précédemment entre « espace diégétique » et « espace textuel », précisons ici que cette idée de répétition semble davantage se jouer dans l'espace textuel, puisque c'est le spectateur qui lie ces différents plans de la jambe entre eux et établit ces associations.

tout en faisant perdre la trace de l'original. Ce n'est pas la théorie du clonage humain prise dans son acception scientifique qui nous intéresse ici, mais plutôt l'acte même consistant en la division des tissus, de la peau, et amenant à la reproduction du même à partir d'un original : « C'est ainsi qu'on met fin à la totalité. Si toute l'information se retrouve en chacune de ses parties, l'ensemble perd son sens. C'est aussi la fin du corps, de cette singularité appelée corps, dont le secret est justement qu'il ne peut être segmenté en cellules additionnelles, qu'il est une configuration indivisible [...]. »¹³³ En découpant sa chair, Esther pratique une forme inédite de clonage de son propre corps (**Figure 5.**) ; nous la voyons même conserver un morceau de peau qu'elle s'est découpée et, à la fin du récit, elle se rend dans une pharmacie afin de savoir comment tanner la peau qu'elle a prélevée sur son corps. C'est donc une forme particulière de reproduction de soi-même qui est mise en place ici ; la finalité n'est pas la même que dans le contexte d'un clonage scientifique, mais le mouvement premier (prélever un tissu « originel » sur un corps) est similaire. Les propos de la réalisatrice à ce sujet sont d'ailleurs assez frappants puisque, concernant la démarche du personnage d'Esther, elle dit : « J'associe sa tentative de prélever un bout de peau pour le conserver à la relation mère-enfant. À la fin, elle place d'ailleurs ce bout de peau sur son sein. Être ainsi enceinte de soi-même renvoie à l'idée que, à défaut de contrôler tout son corps, on peut maîtriser un petit objet dont on choisit la forme. »¹³⁴ Il semblerait donc que dans sa tentative de *re-création* de son propre corps, Esther dépasse même le concept du clonage tel qu'envisagé par Baudrillard puisque, pour ce dernier « Le cloneur ne s'engendre pas : il bourgeonne à

¹³³ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981, p.147.

¹³⁴ Philippe Rouyer, « Entretien : Marina de Van. Le Corps-objet », *op. cit.*, p.29.

partir de ses segments. »¹³⁵ Or, ce que semble chercher Esther, c'est une renaissance complète qui passerait par un abandon total de son ancienne enveloppe corporelle afin de « faire peau neuve », puisque « [l]e fait de triturer et modeler sa chair a pour but de la harceler jusqu'à ce qu'elle renvoie des réponses, à des questions d'identité. S'offrir la possibilité de se retrouver à travers une extraction de soi, donc à travers sa chair, est peut-être l'ultime chose que désire l'homme. »¹³⁶

Cette transformation s'accompagne d'un isolement de la jeune femme, au fur et à mesure qu'elle la fait devenir un monstre aux yeux de son entourage. Esther devient alors progressivement cette figure horrifique, monstrueuse, car elle symbolise l'entre-deux et l'incertain ; elle est à la fois humaine et, en même temps, les attaques répétées sur son corps commencent à l'isoler, à la singulariser. Que la figure du monstre soit l'amplification de nos peurs les plus secrètes fonctionne particulièrement dans la séquence où Esther vient passer la nuit chez sa collègue et amie Sandrine (Léa Drucker). L'écart qui se creuse progressivement entre les deux femmes, et la monstruosité grandissante du personnage d'Esther, s'expriment de deux manières différentes ; tout d'abord dans la mise en regard de leurs deux corps, celui d'Esther symbolisant la face sombre du corps « sain » incarné par son amie. Là encore, un travelling latéral effectué sur la jambe de l'amie d'Esther alors que cette dernière s'applique une lotion hydratante crée un système de correspondances avec des plans similaires nous ayant révélé la jambe meurtrie et boursouflée d'Esther. Elle en vient ici à incarner la figure du monstre car

¹³⁵ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, op. cit., p.145.

¹³⁶ Denis Baron, *Corps et artifices. De Cronenberg à Zpira*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp.76-77.

son corps se présente comme une excroissance du « corps » tel que nous l'entendons traditionnellement et qui est personnifiée par son amie. Cette défamiliarisation progressive s'exprime également dans la séquence où, toujours chez son amie, Esther est filmée pendant qu'elle se douche. La porte de la cabine de douche à travers laquelle elle est filmée crée un cadre dans le cadre isolant Esther et venant mettre l'accent sur son étrangeté. De plus, la vitre en verre de la cabine de douche, en nous interdisant l'accès direct au corps d'Esther, instaure un écran second (le premier étant celui de la salle de cinéma)¹³⁷ indiquant le retrait progressif du corps de la sphère de la « normalité » ainsi que son emprisonnement progressif dans sa psychose auto-destructrice. La salle de bain tout entière, comme lieu de soin et d'entretien du corps participe ainsi à souligner l'étrangeté du corps d'Esther.¹³⁸ C'est d'ailleurs dans cette pièce qu'Esther et son amie Sandrine ont une conversation à propos de ce qui a poussé la jeune femme à s'entailler la peau. Plusieurs plans nous montre Esther en train de raconter ce qui l'a poussé à se mutiler de la sorte tandis qu'à l'arrière-plan, s'étalent des produits de beauté, signifiant ainsi la « collision » entre le monde d'Esther et celui, plus normatif, de son amie. Dans cette scène ainsi que dans la suivante, où Esther et son amie

¹³⁷ Ce plan peut d'ailleurs être mis en regard de celui que nous avons déjà mentionné, qui nous montrait Esther allongée dans sa baignoire en train d'inspecter les replis de sa peau et de jouer avec son élasticité. À ce moment-là, elle n'en était qu'au stade de l'observation et n'avait pas franchi la frontière qui sépare le corps « sain » du corps monstrueux. À l'inverse, le plan nous la montrant dans la cabine de douche instaure clairement que son identité est désormais trouble, que le corps sain s'estompe au profit d'un autre, encore indéterminé.

¹³⁸ Notons à ce propos que l'amie d'Esther enlève de la salle de bains les objets susceptibles de permettre à Esther de s'infliger de nouveau des sévices, tels qu'une paire de ciseaux. En filmant cela, la caméra du film se fait mimétique de celle du film d'horreur, où la focalisation à valeur *proleptique* sur certains objets leur donne un surplus de sens, puisque l'on sait qu'il entraîneront certainement la mort d'un tiers. On retrouve pareille symbolique dans la scène où Esther s'isole dans la cave du restaurant pour s'écouter. Surprise par une employée, elle se cache derrière des caisses et observe la serveuse tandis que cette dernière découvre tout d'abord des tâches de sang sur le sol puis le couteau ayant servi à Esther. Là aussi, du fait de l'échelle de plan, le couteau est « extrait » de la fiction pour en montrer l'aspect dangereux, voire létal.

dînent ensemble, cet isolement du corps « contaminé » passe également par le biais du cadrage, puisque leur échange est entièrement filmé en champ/contre-champ, symbolisant ainsi l'exclusion progressive d'Esther de la marche du monde.

Si, comme nous avons essayé de le montrer, la monstruosité du corps d'Esther se définit en partie dans la répétition du geste, auquel répond la mise en scène en créant un système d'échos très fort entre certains plans du film, cela ne suffit pas à expliquer entièrement le travail qui est fait sur le corps en tant que matière malléable, propre à l'expérimentation. En effet, si, dans la première moitié du récit, les expérimentations d'Esther semblent effectivement gouvernées par l'idée de répétition, sur le mode inversé, du geste du médecin qui a initialement recousu les plaies, la jeune femme va par la suite s'aventurer dans des zones beaucoup plus obscures et dangereuses, où elle semble être uniquement guidée par ses propres pulsions. Ce changement d'attitude trouve par ailleurs sa transcription visuelle dans le fait que, si Esther s'était limitée à entailler sa jambe blessée, elle va désormais pousser l'expérimentation sur d'autres parties de son corps, allant même jusqu'à marquer son visage. C'est sur ce passage d'une monstruosité « contenue » à un déchaînement des pulsions que nous allons à présent porter notre attention.

Une manière d'aborder le glissement qui s'opère chez Esther est d'étudier tout d'abord les lieux où il se produit. En effet, les deux séquences qui, d'après nous, correspondent à cette nouvelle approche du corps se déroulent toutes deux dans des chambres d'hôtel, lieux à forte connotation puisque traditionnellement associés à la rencontre amoureuse (souvent adultère) entre deux êtres, entre deux corps. Ici, c'est avec elle-même

qu'Esther a rendez-vous, dans une sorte de corps à corps interdit autant qu'inédit. Mais il convient de ne pas s'arrêter à un tel constat, puisque ces lieux, ainsi que les précédents où Esther a déjà pratiqué l'auto-mutilation et l'auto-cannibalisme (la réserve de son bureau et la cave du restaurant) se présentent à nous comme les *espaces quelconques* dont parle Deleuze, lieux de tous les possibles, investis par les désirs et pulsions de ceux qui les peuplent :

Un espace quelconque n'est pas un universel abstrait en tout temps, en tout lieu. C'est un espace parfaitement singulier, qui a seulement perdu son homogénéité, c'est-à-dire le principe de ses rapports métriques ou la connexion de ses propres parties, si bien que les raccordements peuvent se faire d'une infinité de façons. C'est un espace de conjonction virtuelle, saisi comme pur lieu du possible. Ce que manifestent en effet l'instabilité, l'hétérogénéité, l'absence de liaison d'un tel espace, c'est une richesse en potentiels ou singularités qui sont comme les conditions préalables à toute actualisation, à toute détermination.¹³⁹

Espaces clos, souvent obscurs ou bien à la lumière tamisée et rase, ces lieux apparaissent dans le film comme des enclaves parfaitement hermétiques au monde qui les entoure. Ce sentiment est renforcé, lors de la première séquence dans la chambre d'hôtel, par les mouvements de caméra nous faisant pénétrer dans les couloirs d'un hôtel sans nom. Les mouvements d'oscillation de la caméra donnent l'impression d'un rêve, comme si l'on pénétrait dans un monde fantasmatique, sans prises directes avec le réel. Ces divers espaces ne sont pas connectés entre eux par des données géographiques, mais seulement parce qu'ils offrent à Esther la possibilité de partir à l'exploration de son corps et qu'ils délivrent un espace propre à mobiliser les capacités transformatives

¹³⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 1 : L'Image-Mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p.155.

du corps, comme le fait valoir Elena del Rio.¹⁴⁰ La première fois où Esther se rend dans une chambre d'hôtel, les changements qui s'opèrent concernant la manière dont elle lacère son corps sont visibles tout d'abord au niveau de la mise en scène, puisque la quasi totalité des plans correspond à des gros-plans ou à des plans serrés, là où, auparavant, la caméra nous présentait les actes d'Esther dans une alternance de plan d'ensemble et de plans serrés. Il y a ici une adhérence maximale entre l'image et le spectateur et tout l'enjeu de la séquence réside dans les degrés d'intensité traduits dans le plan. Au noir du pantalon d'Esther, que cette dernière découpe comme s'il s'agissait d'une première peau, succède la rouge écarlate du sang qu'elle fait couler sur son visage puis qu'elle étale de sa main, créant ainsi une nouvelle surface, une nouvelle pellicule (**Figure 6.**) On trouve également le rose pâle de la peau qu'elle découpe et dont la densité s'inscrit en opposition à l'aspect liquide du sang.¹⁴¹ De plus, les plans où l'on voit Esther se découper la peau afin de se dévorer insistent sur la résistance de la chair, tout d'abord distendue sous la pression de la lame, puis qui finit par céder et donne l'impression d'une substance flasque (**Figure 7.**)

Ces couleurs, ces sensations qui envahissent l'écran sont à rapprocher de ce que Brian Massumi nomme « intensités » ou « affect, » termes qu'il choisit de comprendre de manière similaire. Pour lui, l'intensité est ce qui ne répond à

¹⁴⁰ Elena del Rio, *Deleuze and the Cinemas of Performance*, op. cit., p.74.

¹⁴¹ L'importance du sang dans le film est à rattacher non seulement à l'horifique, mais également au *gore*, dont nous avons déjà fait mention. C'est en effet avec l'émergence de ce cinéma que la représentation du sang au sein du cadre a en quelque sorte trouvé une forme de légitimité et s'est retrouvé sur le devant de la scène. Philippe Rouyer corrobore cela lorsqu'il écrit : « [L]es déferlements d'hémoglobine entraînent le cinéma gore vers une esthétique de l'excès qui affecte profondément le rythme, la structure et le ton de la dramaturgie. Dès [ses] premiers coups d'éclat [...] le gore a rompu avec cette esthétique de l'ombre et du brouillard associée au cinéma d'horreur depuis les premiers films expressionnistes allemands, afin de représenter les meurtres et les mutilations en pleine lumière. » In Philippe Rouyer, *Le Cinéma gore : une esthétique du sang*, op. cit., pp. 161-62.

aucun schéma pré-déterminé, qui se dégage de toute idée de causalité ou de signifiante au niveau de la narration. Il oppose ce terme à ce qu'il nomme « depth » et qui correspondrait à l'organisé, faisant appel à une conscience :

Intensity is embodied in purely autonomic reactions most directly manifested in the skin – at the surface of the body, at its interface with things. Depth reactions belong more to the form/content (qualification) level [...] They are a conscious-autonomic mix, a measure of their participation in one another. Intensity is behind that loop, a nonconscious, never-to-conscious autonomic remainder. It is outside expectation and adaptation, as disconnected from meaningful sequencing, from narration, as it is from vital function. It is narratively de-localized, spreading over the generalized body surface, like a lateral backwash from the function-meaning interloops traveling the vertical path between head and heart.¹⁴²

L'intensité passe ici par les mouvements du corps d'Esther, la manière dont ils emplissent le cadre, ou plutôt, comment le cadre semble être le réceptacle de ces mouvements, de cette masse contorsionnée. Le démembrement symbolique du corps dont nous avons fait mention au début de l'analyse franchit ici un autre palier, et l'étrangeté du corps ainsi que sa nature quasi animale deviennent de plus en plus évidents.¹⁴³ Nous voyons en effet Esther tordre son corps et prendre les positions les plus improbables afin d'arriver à satisfaire ses pulsions (**Figure 8.**) Le corps se présente à nous comme une masse difforme et les différents plans nous le présentent dans ses divers « états », renvoyant à la conception dynamique ou physique du cadre tel que

¹⁴² Brian Massumi, « The Autonomy of Affect », *Cultural Critique*, n°31, Autumn 1995, p.85.

¹⁴³ Pour établir le lien entre ce film et *Calvaire*, de Fabrice du Welz, que nous étudierons dans le troisième chapitre de la partie consacrée aux emprunts à l'horifique, nous pouvons souligner que, dans chacune des fictions, il arrive un moment, dans les transformations physiques que subit le corps, où ce dernier est porteur d'une étrangeté liée aux mouvements du corps. Que cela soit les contorsions d'Esther devant le miroir ou, comme nous l'analyserons par la suite, la démarche mi-humaine mi-animale du personnage de Marc dans *Calvaire*, nous nous trouvons face à des corps dont nous pouvons dire qu'ils sont monstrueux précisément du fait que l'indétermination de leurs traits les fait basculer du côté de l'étrange, de l'entre-deux, à la manière du monstre horifique, qui symbolise le basculement dans un nouvel ordre des choses.

l'entend Deleuze. Dans ce cas de figure, le cadre « [...] induit des ensembles flous qui ne se divisent plus qu'en zones ou plages. Le cadre n'est plus l'objet de divisions géométriques, mais de graduations physiques. C'est comme parties intensives que valent alors les parties de l'ensemble, et l'ensemble lui-même est un mélange qui passe par toutes les parties [...] »¹⁴⁴ Le cadre est donc ici au service du corps, et l'on peut même aller jusqu'à dire, comme del Rio, que : « [...] the body itself is shown capable of generating its own frames through its power of affection and expression. »¹⁴⁵ L'idée d'un contrôle du cadre par le corps est d'ailleurs frappante lorsque l'on regarde la scène qui suit ce premier acte de violence déchaînée d'Esther envers son corps.

Un travelling latéral nous montre la chambre d'hôtel, visiblement le lendemain matin, puis la caméra s'arrête sur le corps d'Esther, filmé au second plan alors qu'elle est allongée dans le petit couloir qui relie la chambre à la salle de bains. Le jeu avec la profondeur de champ ainsi que le cadre dans le cadre jouent ici un rôle essentiel dans notre compréhension de la transformation du corps d'Esther et du poids social qui pèse sur cette même transformation. Le couloir dans lequel Esther se réveille symbolise non seulement un lieu de passage, mais l'embrasure de la porte constitue un cadre au sein du cadre premier, symbole de la rigidité du monde dans lequel Esther se trouve et qui l'emprisonne dans ses règles et dans ses codes. Mais, outre cela, le cadre dans le cadre symbolise également l'entre-deux où se trouve Esther par rapport à son propre corps. Il est donc la marque de la potentialité de changement qui habite la jeune femme, même si elle est encore effrayée par le monde des possibles qui vient de s'ouvrir à elle. Cela est symbolisé par le

¹⁴⁴ Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, op. cit., p.26.

¹⁴⁵ Elena del Rio, *Deleuze and the Cinemas of Performance*, op. cit., p.86.

fait mouvement qu'elle accomplit, puisque nous la voyons courir dans la salle de bains afin d'essayer d'effacer les traces de son « œuvre. »¹⁴⁶ Cette restriction sociale qui semble emprisonner le personnage d'Esther, d'abord symbolisée par le cadrage, se retrouve, peu de temps après, dans les bandages qui recouvrent désormais la jambe et le bras d'Esther, dans un plan nous la montrant dans sa salle de bains, assise sur le rebord de la baignoire. Ces bandages rappellent ceux du début du film, qui couvraient la cicatrice sur sa jambe. Ils renvoient de nouveau à cette censure du corps *a-normal* fait par la société et, du fait de leur multiplication sur le corps de la jeune femme, sont la marque visible d'une dégradation corporelle progressive.

Ce travail sur la surface du corps opère tel une forme de tatouage pour Esther, l'aidant à se démarquer des autres et à affirmer sa propre identité.¹⁴⁷ C'est dans le caractère extrême que prend ce processus qu'il faut voir des liens avec l'horifique, puisque ce qui se livre progressivement à nos yeux est, selon Martine Beugnet : « [...] a body passing from form to formlessness, becoming a deformed and unrecognizable entity from which, in turn, form emerges. »¹⁴⁸ Or, ce passage d'une forme (re)connue à une autre, indistincte et donc source de terreur, renvoie à l'un des fondements du genre horrifique, à savoir, le processus de « défamiliarisation. » Éric Dufour écrit d'ailleurs à ce sujet que

¹⁴⁶ Notons aussi que l'éclairage joue un rôle important dans cette scène, puisque Esther quitte l'ombre du couloir – renforcée par le fait qu'elle soit vêtue de noir et filmée à contre-jour – pour gagner l'espace blanc et clair de la salle de bain.

¹⁴⁷ Dans les sociétés occidentales contemporaines, les pratiques telles que le tatouage ou le *piercing* sont considérées comme faisant partie d'une « customization » du corps, servant à en marquer le caractère unique : « Societies have developed their own culturally specific ways of reshaping, moulding and marking the human body in order to signal changes in social status [...] or to demonstrate social value through painting or masking [...] in consumer culture, the body is a communicative body [...] that people may use as a canvas on which to create or inscribe marks of distinction that not only help to bind themselves to a particular group, but also have the effect of marking the distance between themselves and others. » In Alexandra Howson, *The Body in Society : An Introduction*, Cambridge, Polity Press, 2004, pp.109-13.

¹⁴⁸ Martine Beugnet, «Close-up Vision: Re-Mapping the Body in the Work of Contemporary French Women Filmmakers», *Nottingham French Studies*, vol.45, n°3, p.34.

« [...] l'horreur, c'est précisément lorsque les choses cessent d'être et se métamorphosent, lorsque ce que je perçois reste toujours imprévisible et inattendu, et dément systématiquement le réseau de sens lié à la mémorisation de ce que j'ai déjà perçu et en vertu duquel je m'attends, dans tel contexte, à percevoir ceci ou cela. »¹⁴⁹ Cette défamiliarisation du regard, d'abord instaurée par l'écart qui se creuse entre la symbolique des lieux et les événements qui s'y déroulent, prend une nouvelle dimension lorsque le corps d'Esther se met à exister hors de tout cadre normatif et qu'Esther perd tout contrôle excepté celui de la jouissance qu'elle éprouve dans ce « corps à corps » avec elle-même. C'est à une véritable « occupation » du cadre que se livre alors le corps de la jeune femme, et les espèces de hiéroglyphes que semble dessiner ce dernier viennent s'inscrire en contrepoint de la rigidité dont Esther fait preuve lorsque nous la voyons évoluer dans son environnement professionnel. En effet, de nombreux plans nous la montre se tenant droite derrière son bureau ou bien derrière la table de la salle de conférence, lors d'un entretien avec des clients. De plus, elle est souvent cadrée au niveau de la taille, le reste de son corps étant masqué par la table ou le bureau devant lequel elle est assise. Les scènes nous montrant Esther dans la chambre d'hôtel sont au contraire gouvernées par l'idée d'un corps occupant tout entier l'espace du cadre et qui aurait perdu toute retenue et toute coordination dans ses gestes. La transformation du corps s'accompagne donc d'une transformation de la saisie de ce dernier par le cadre. En effet, là où, dans les scènes se déroulant en milieu professionnel, le cadre emprisonne le corps et le régule, dans les scènes où Esther laisse libre cours à ses pulsions, le cadre développe un « espace

¹⁴⁹ Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, op. cit., p.188.

lisse » au sens où l'entendent Deleuze et Guattari, c'est-à-dire comme : « [...] un espace d'*affects*, plus que de propriétés [...]»¹⁵⁰ Le corps n'est alors plus régulé par les données normatives auxquelles il est soumis dans son environnement social et professionnel, où il est attendu de lui qu'il se conforme à certaines règles.¹⁵¹ À l'inverse, reclus dans les chambres d'hôtel, il se libère et se contorsionne, ne répondant qu'à l'immédiateté des désirs et des pulsions qui le traversent.

Ce travail sur le corps, la monstruosité progressive qui le caractérise ainsi que l'importance du cadre dans ce processus de transformation trouvent leur paroxysme dans l'une des dernières séquences du film, où Esther se réfugie de nouveau dans une chambre d'hôtel afin de pouvoir s'écorcher. L'envahissement progressif du corps par les marques et cicatrices s'accroît également dans cette séquence, puisque la jeune femme en vient à se lacérer le visage. C'est ici « l'érotisme de la chair attaquée »¹⁵² qui règle le déroulement de la séquence et nous constatons qu'ici, plus encore que dans toute autre séquence, l'idée de monstration est centrale en ce qui a trait au corps et à ses transformations. La technique du « cadre dans le cadre » joue à nouveau un rôle essentiel dans notre appréhension du corps, et ce de deux manières différentes ; à travers la présence d'objets tels que le miroir, qui encadrent le corps et servent à définir l'espace de la transformation d'Esther, ensuite grâce au procédé du *split-screen* qui, en intensifiant la qualité *haptique* de l'image,

¹⁵⁰ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p.598.

¹⁵¹ Cette idée est d'ailleurs présente dans le discours que le supérieur hiérarchique d'Esther tient à cette dernière au lendemain de leur dîner d'affaire au restaurant, où Esther était fortement troublée par l'abus d'alcool et l'envie irrépressible d'expérimenter son corps.

¹⁵² Nous empruntons ce terme à Tristan Grünberg, dans son article intitulé « L'Érotisme de la peau attaquée. Questions de surface dans le cinéma de Von Sternberg et Fassbinder. » *La Chair à l'image*, Steven Bernas et Jamil Dakhliya eds., Paris, L'Harmattan, 2006, p.19.

redouble également le regard du spectateur sur ce corps hors-normes. La séquence où Esther s'observe dans un miroir, après avoir pratiqué diverses coupures sur son corps, nous apparaît des plus intéressantes dans notre étude de sa lente distanciation du corps social et normé. La scène, filmée à travers le reflet du miroir, nous montre la jeune femme alors qu'elle inspecte son corps, se courbe et se cambre afin d'en éprouver la souplesse ainsi que la résistance et contemple ses cicatrices. Nous retrouvons, dans ces plans, l'idée d'un corps informe du fait des positions qu'adopte Esther et qui la font désormais ressembler davantage à un animal sauvage qu'à un être humain. Là où, auparavant, le « cadre dans le cadre » avait cette double fonction de développer un espace propre à l'émergence de la singularité d'Esther tout en rappelant la rigidité des codes sociaux qui contrôlent le corps, il devient, dans cette séquence, l'espace où la subjectivité féminine est à même de s'épanouir. Le corps n'est plus gouverné par aucune règle extérieure, simplement par les pulsions qui l'habitent et qui se traduisent à l'image par les différents mouvements auxquels il se livre. Ce corps qui a cessé de répondre à la tyrannie du sens et de la logique est réminiscent du corps sans organes tel que l'ont défini Deleuze et Guattari :

Un corps ne se définit pas par la forme qui le détermine, ni comme une substance ou un sujet déterminé, ni par les organes qu'il possède ou les fonctions qu'il exerce. Sur le plan de la consistance, un corps se définit seulement par une longitude et une latitude : c'est-à-dire l'ensemble des éléments matériels qui lui appartiennent sous tels rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur (longitude) ; l'ensemble des affects intensifs dont il est capable, sous tel pouvoir ou tel degré de puissance (latitude). Rien que des affects et des mouvements locaux, des vitesses différentielles.¹⁵³

¹⁵³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p.318.

C'est un travail similaire sur le mouvement, sur le positionnement du corps qui est à l'œuvre dans ces plans où rien ne semble guidé par une quelconque logique narrative et l'on peut dire ici, pour reprendre les propos d'Elena del Rio, que la série de mouvements et de positions dans lesquels se présente le corps d'Esther : « [...] spins a series of bodily images that eradicate all sense of fixed corporeal limits or boundaries. »¹⁵⁴ Cette sensation d'« illimité » qui vient définir le corps d'Esther se joue dans le cadre second du miroir qui, loin de marquer une limitation du corps, vient au contraire signifier l'espace des possibles puisque : « [l]e CsO [corps sans organes], c'est *le champ d'immanence* du désir, *le plan de consistance* propre au désir (là où le désir se définit comme processus de production, sans référence à aucune instance extérieure, manque qui viendrait le creuser, plaisir qui viendrait le combler). »¹⁵⁵ Il est intéressant de noter ici que l'instauration de lignes verticales, si elle peut faire écho à celle de l'espace urbain qui enferme les corps, a au contraire pour but de venir ouvrir un espace où le corps peut laisser s'exprimer tout ce que la société lui demande habituellement de refouler, à savoir son unicité, ce qui le distingue des autres mais qui est savamment camouflé sous les oripeaux de la normalité. Ainsi, l'espace défini par le jeu sur la verticalité symbolise, selon les différentes modalités de son inscription visuelle dans le récit, soit l'enfermement du corps dans un système normatif, soit sert de cadre à la libération de ce corps et à l'expression de sa nature profonde.

Si nous poursuivons notre étude de la représentation du corps en lien avec le cadrage de ce dernier et, plus particulièrement, avec le travail effectué

¹⁵⁴ Elena del Rio, *Deleuze and the Cinemas of Performance*, op. cit., p.162.

¹⁵⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p.191.

sur l'horizontalité, il convient d'analyser à présent le dispositif visuel du *split-screen* qui est instauré afin de nous « montrer » les actes d'Esther sur son corps. Faisant ainsi écho au générique d'ouverture du film, cette séquence nous montre différentes actions, chacune se déroulant dans l'un des deux écrans seconds. Mais, là où les plans d'ouverture nous présentaient un corps qui se conformait aux règles de normalité érigées par la société, les plans que nous analysons à présent montrent comment le corps s'extrait de ce carcan afin de laisser libre cours aux pulsions qui l'animent. L'idée de découpe qui était présente de manière proleptique dès les plans d'ouverture vient également clore la mise en scène par Esther de ses propres mutilations. Mais ici, le découpage – symbolisé par le travail sur la verticalité – va se charger d'une signification plus grande encore puisque nous nous trouvons en quelque sorte au stade ultime des modifications qu'Esther opère sur son corps. C'est en étudiant le corps dans sa dimension sacrificielle, livré au regard d'Esther ainsi qu'à celui du spectateur, qu'il nous faut comprendre les métamorphoses de la chair dans cette séquence. Comme le note Tristan Grünberg, mettre en scène le sacrifice du corps requiert certaines modalités que la fiction réunit lors de cette séquence : « [p]our pouvoir exister, le sacrifice doit imposer ses modalités [...]. Ces conditions sont, un espace-temps clos, un corps offert et un regard scrutateur [...]. Afin que, sans contrainte, l'œil puisse faire son œuvre : celle de se livrer à une attaque du corps offert, attaque ayant pour but de révéler ce qui n'est pas visible. »¹⁵⁶ Le dispositif du « cadre dans le cadre » est, là encore, des plus signifiants, puisqu'il permet d'isoler le regard d'Esther et d'en faire le point focal de la représentation. En effet, lorsque la jeune femme

¹⁵⁶ Tristan Grünberg, « L'Érotisme de la peau attaquée », *op. cit.*, p.20.

se rend dans la salle de bain et se regarde dans le miroir, ce que la caméra nous montre n'est pas son reflet dans la glace, mais ses yeux filmés en insert et occupant chacun une moitié de l'écran. Notons tout d'abord qu'au niveau de l'échelle de plan, cette « invasion » du cadre par les yeux d'Esther constitue une négation de la profondeur de champ là où, lorsque la jeune femme s'observe dans le miroir, la mise en scène joue justement de la profondeur de champ afin de cadrer ce corps en mutation. Ici, l'aplat de l'image que constitue ce regard dévorateur signifie justement un emprisonnement de la vision ainsi qu'un discours porté sur cette dernière. Nous retrouvons ici l'idée d'un corps offert en sacrifice, en ce que l'emphase portée sur l'acte de vision en appelle à l'idée d'une « consommation » du corps, par sa propriétaire qui se perd dans la contemplation de ce que lui renvoie le miroir, comme par le spectateur. Non seulement ce regard qui semble nous scruter nous renvoie à notre propre condition de voyeur ainsi qu'à la charge sociale qui encombre cette vision (nous jugeons les actes d'Esther d'après des critères moraux instaurés par la société), mais il nous livre surtout une image déformée du corps d'Esther. En choisissant de ne pas cadrer son reflet dans le miroir, la caméra nous révèle la fragmentation interne du personnage¹⁵⁷ ainsi que sa fragmentation externe : cette peau que l'on ouvre, découpe et dévore donne naissance à un être qui, s'il symbolise l'infini des possibles, n'en demeure pas moins objet de surprise, voire d'incompréhension.

Nous retrouvons, au sein de ces plans, des échos à l'horifique ainsi qu'à la figure du monstre dont il a été question tout au long de cette analyse, en ce

¹⁵⁷ Concernant l'utilisation du *split-screen* lors de cette séquence, les propos de Marina de Van corroborent notre analyse puisqu'elle dit : « Ce que je voulais montrer, c'est que plus elle [Esther] se rapproche de ce qu'elle veut voir, moins elle le voit [...]. Son corps est hors champ, dans la coupure entre les deux images. » In Philippe Rouyer, « Entretien : Marina de Van. Le Corps-objet », *op. cit.*, p.30.

que la monstruosité du corps d'Esther réside précisément dans l'état d'indistinction qu'il semble occuper à présent. Cette idée d'un corps dont on pourrait d'une certaine manière dire qu'il ne s'appartient plus est d'ailleurs signifiée par l'importance accordée au regard qu'Esther porte sur elle-même¹⁵⁸ et qui semble connoter la découverte d'un corps inconnu. Le corps *in-formé* constitue en effet l'une des figures principales de l'horifique puisque, comme le note Kelly Hurley : « [t]he state of bodily indifferenciation may be said to represent the contamination of form by matter. The undifferenciated body is a body in process: it has lost its 'proper' configurations and is proceeding towards a state of pure disorganization, or perhaps reorganizing into new configurations, unknown and hence terrible [...]»¹⁵⁹ La peau finit ainsi de représenter la figure humaine et l'accent est mis sur la matière même de cette chair, sur sa couleur, sa densité et sa faculté à être lacérée. En s'observant dans le miroir et en se «voyant» peut-être pour la première fois, Esther est mise face à l'objet de sa création dont le devenir reste incertain comme le laissent suggérer les dernières images du film, où la jeune femme fixe la camera alors que cette dernière s'éloigne progressivement, la laissant aux prises avec cet univers aux milles dangers dont elle vient d'ouvrir les portes. Concernant la figure du monstre, notons enfin qu'un tel regard vient questionner certaines théories liant cette dernière à la femme. Comme nous avons commencé à l'avancer au début de notre étude, le film de Marina de Van a cela d'inédit qu'Esther est non seulement victime des agressions envers son corps, mais

¹⁵⁸ Les dernières séquences du film correspondent en une gradation du regard qu'Esther porte sur sa propre image et sur son corps modifié. En effet, dans le reste du film, chaque fois qu'Esther observe ses diverses plaies et cicatrices, cela passe soit par la modalité de la caméra subjective, soit par des plans nous la montrant touchant sa peau. Les dernières séquences du film sont les seules à nous montrer Esther face à elle-même.

¹⁵⁹ Kelly Hurley, *The Gothic Body. Sexuality, Materialism and Degeneration at the « fin de siècle »*, *op. cit.*, p.32.

qu'elle en est également l'auteur. En cela, elle vient perturber la grille interprétative mise en place par le récit d'horreur traditionnel, où les tortures infligées au corps féminin servent à souligner la passivité de ce dernier et sa soumission au masculin. Nous retrouvons cette même volonté de perturbation dans le plan en insert sur les yeux d'Esther. En effet, concernant l'instauration d'un regard féminin au sein de la fiction horrifique, Mary Ann Doane fait la remarque suivante: « [...] the woman's exercise of an active, investigating gaze can only be simultaneous with her own victimization.»¹⁶⁰ Or, en ce qui concerne Esther, une telle compréhension du regard féminin s'avère obsolète, puisque la jeune femme observe son propre travail sur son corps. S'il y a l'idée d'une victimisation, elle naît dans le regard du spectateur, et non pas dans celui du personnage pour qui ce corps marqué physiquement souligne, non plus sa soumission à un ordre, mais bien sa singulière libération.

Notre analyse du film de Marina de Van a cherché à montrer comment, en s'attaquant au sujet du corps en souffrance, le film empruntait au genre horrifique et à la figure du monstre, mais que cet emprunt initial s'est rapidement vu complexifié par la mise en scène, en ce que cette dernière nous livre une image du corps dépassant la simple citation au genre. En analysant la récurrence de certains procédés de mise en scène, nous avons choisi de montrer cette lente montée de la monstruosité qui s'empare du corps d'Esther telle une gangrène et qui vient bouleverser son rapport à elle-même ainsi qu'aux autres. C'est dans l'acte de répétition du geste qui marque la chair que

¹⁶⁰ Mary Ann Doane, « The 'Woman's Film': Possession and Address », *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, ed. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, and Linda Williams, Frederick, University Publications of America / American Film Institute, 1984, p.72.

se crée la singularité du monstre dans le film de Marina de Van. En accomplissant ce geste envers son propre corps, Esther vient bouleverser notre compréhension du corps tel qu'il se dessine sous les blessures, chaque plaie opacifiant davantage l'être présent à l'écran. Comme le note Pierre Ancet, en ce qui a trait à notre saisie du corps monstrueux: « [l']image de la spirale convient [...] mieux que celle du cercle pour exprimer la découverte perceptive du corps monstrueux. Chaque nouvelle tentative de représentation ne reconduit pas au même point, mais fait descendre un peu plus dans les profondeurs de l'incertitude.»¹⁶¹ C'est dans l'incertitude liée au corps en transformation que se terre toute l'horreur de la figure du monstre telle qu'elle est convoquée par le film. Il ne semble pas y avoir d'issue possible et, comme nous l'avons constaté, le corps en vient à se définir dans la répétition du geste qui consiste à venir entailler la peau et à rouvrir les anciennes plaies. Ainsi, le corps ne semble plus exister que dans le double processus de répétition/transformation.

Si les enjeux qui sous-tendent cette transformation renvoient à certains *topos* du film d'horreur (critique sociale où le corps devient la représentation visuelle de peurs collectives) et, pour reprendre les propos de Rick Worland, il est possible de comprendre la figure du monstre comme « [...] a liminal figure, an uncertain amalgam or transitional form [...] »¹⁶² Le corps d'Esther en vient progressivement à symboliser ce concept de l'entre-deux, de la transition nommé par l'auteur, puisque son essence même se situe dans un *no man's land* interprétatif, toujours mouvant. Mais cette transformation atteint toute son originalité et sa puissance en faisant de la figure horrifique une de

¹⁶¹ Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006, p.35.

¹⁶² Rick Worland, *The Horror Film : An Introduction*, op. cit., p.9.

nos semblables, nous obligeant ainsi à ressentir ces modifications corporelles jusque dans notre chair. Une telle entreprise est soutenue par l'instauration d'une image nous invitant à venir au plus près du corps meurtri et à en partager l'organicité torturée. De plus, en ouvrant ainsi son corps, au propre comme au figuré, à tous les possibles, Esther met en place une érotique de l'espace de la monstration, où le corps demande à ne plus être perçu comme source de dégoût, mais davantage comme corps sensuel dont on caresse les plaies comme on le ferait de la peau d'un amant. Dans un trouble et une extase ouvrant sur l'infini des possibles du corps.

Section 1. Captures d'image du film *Dans ma peau*



Figure 1



Figure 2



Figure 3



Figure 4



Figure 5



Figure 6



Figure 7



Figure 8

Backstage
(Emmanuelle Bercot ; 2005)

In vain do I stretch out my arms towards her when I awaken in the morning from my weary slumbers. In vain do I seek her at night in my bed, when some innocent dream has happily deceived me, and placed her near me in the fields, when I have seized her hand and covered it with countless kisses. And when I feel for her in the half confusion of sleep, with the happy sense that she is near me, tears flow from my oppressed heart, and bereft of all comfort, I weep over my future woes.

Goethe, *The Sorrows of Young Werther*.

(Se référer au dossier “Section 2” en fin de chapitre pour les captures d’images du film.)

L’analyse du film *Dans ma peau* nous a permis de constater de quelle manière il se mettait en place, au sein du récit filmique dit traditionnel, un système d’appropriation et de resémentation de certaines figures de l’horifique, offrant au spectateur une relecture analytique de ces mêmes figures afin d’amener à une nouvelle compréhension des images du corps. À partir d’un tel postulat, nous avons pu remarquer que les techniques de mise en scène jouaient un rôle essentiel dans notre approche de la complexité sémantique de ces images et du corps représenté à l’écran. Ainsi, il nous a été permis de constater que le cadrage avait un rôle déterminant, en ce qu’il affectait directement notre perception du corps et de la chair dans les différentes étapes de sa *trans-formation*. De la mise en cadre des chairs brutalisées naissait un corps dont l’indécision des traits entretenait des liens étroits avec le genre horifique en ce qu’il nous renvoyait à la figure du monstre. Nous allons voir à présent que *Backstage* (Emmanuelle Bercot : 2005) puise dans une thématique similaire afin de construire son récit, mais que les images du corps auxquelles il donne naissance, si elles sont également

nourries d'une indétermination face à la présence humaine, sont moins nettement et immédiatement horribles que ne pouvaient l'être celles du film de Marina de Van. Néanmoins, nous constaterons que le film trouve parfaitement sa place au sein de notre corpus, en ce qu'il prend comme postulat de départ l'un des fondements du récit horrifique, qui consiste en un décloisonnement du sens ainsi qu'en l'instauration d'une certaine forme de mouvances entre les frontières délimitant les genres. D'où notre choix d'analyser également la dimension fantastique du récit, tout en nous attachant à l'étude d'une figure horrifique bien spécifique, à savoir celle du vampire. En analysant le glissement du récit, de la figure du vampire au thème plus large de la vampirisation, nous constaterons comment il se met en place une horreur d'ordre psychologique, où nous pouvons discerner l'«horrifique du fantastique.» En cela, nous comprenons le fantastique comme un motif qui va hanter la fiction et faire du désir de l'Autre une source d'angoisse face à la présence du corps humain au sein du cadre, rejoignant ainsi certaines données horribles.

En choisissant de baser son intrigue sur les rapports ambigus qui se créent entre Lauren, une star de la chanson (Emmanuelle Seigner) et Lucie, l'une de ses fans (Isild le Besco), le film joue davantage sur le thème du transfert, et ce à travers l'instauration d'un univers visuel qui incorpore certaines données du fantastique, et dont le but est de mettre en avant une fiction gouvernée par l'idée de l'incorporation – tout d'abord sur un plan symbolique, puis sur un plan plus physique – du corps de l'Autre. De ce fait, notre compréhension du corps ne se fait plus par le biais de l'horreur *stricto sensu*, mais appelle également à l'intégration d'éléments propres au

fantastique. C'est à travers une analyse détaillée de certains éléments spécifiques de la mise en scène que nous allons être à même de révéler la dimension fantastique du récit, mais également, en complexifiant ces données, de constater comment le concept d'«incorporation» évoqué précédemment va venir contaminer l'image filmique elle-même, amenant le phénomène d'indifférenciation qui gouverne les rapports entre les deux personnages féminins à un nouveau stade interprétatif. Ainsi, une étude des diverses fonctions du cadre et de l'éclairage va nous permettre en premier lieu d'aborder le traitement de la *star* tel qu'il a lieu dans le film, et de constater que cette dernière se présente comme une figure de l'horifique, en ce que le film nous offre, à travers la chanteuse Lauren, une relecture contemporaine du vampire. Nous observerons également de quelle manière il s'opère un glissement thématique au cours du récit, puisque nous passons de la figure horifique du vampire au thème de la vampirisation, et ce du fait de la mise en place d'un état d'indétermination permanent quant à la nature des corps à l'écran. L'émergence du thème du double au sein du film viendra en cela poser la question sur l'identité des corps et faire de la vampirisation une donnée mouvante qui ne se limite pas à un seul personnage. En nous offrant une vision angoissante du rapport entre une star et l'une de ses fans, le récit convoque ainsi des données de l'horifique ainsi que du fantastique. C'est donc sur la nature fondamentalement mixte de l'image et de ses influences que nous porterons notre attention tout au long de notre étude, cherchant à mettre à jour les enjeux d'une telle hybridité.

Mais, puisque nous avons mentionné à plusieurs reprises le fait que *Backstage* ne référerait pas simplement à l'horifique, mais puisait également

dans les données du fantastique afin de nourrir son imagerie, commençons par voir ce qui caractérise ce concept du fantastique, en quoi il se distingue de l'horifique, mais également de quelle manière ils peuvent correspondre entre eux. Il semble que ce qui distingue l'horreur du fantastique soit avant tout affaire de mode de représentation. Là où le fantastique est davantage lié à une *déterritorialisation* des sens et du connu, l'horreur, elle, est plutôt basée sur l'immédiateté de la vision et la puissance évocatrice de l'image. Dit autrement, l'horreur base une grande part de son pouvoir de fascination/répulsion sur les qualités révélatrices de l'image, là où le fantastique semble davantage jouer sur des émotions qui ne sont plus nécessairement contenus à l'écran mais qui dépassent l'image filmique elle-même. En cela, la figure du monstre telle qu'elle a été développée dans le film de Marina de Van se révèle être l'exemple parfait du régime visuel mis en place par le récit horrifique. Comme le note Ken Gelder : «[...] the word *monster* is linked to the word *demonstrate*: to show, to reveal.»¹⁶³ mettant ainsi de l'avant l'importance de l'acte de vision dans notre compréhension de l'horifique. Ainsi, chez de Van, les images de la chair suppliciée nous mettaient face à un corps ouvert, déchiré et trouvaient une forte résonance dans les codes qui fondent l'univers horrifique. Ces images « collaient » au regard et il n'y avait plus de distance entre le spectateur et les chairs meurtries, phénomène qui était amplifié par le régime *haptique* adopté dans certaines séquences par la mise en scène. Si le fantastique se donne également à comprendre par l'image – comme toute œuvre cinématographique – il nous semble, pour reprendre les propos d'Éric Dufour, que ses motivations soient

¹⁶³ Ken Gelder, « Monstrosities : Introduction », *The Horror Reader*, ed. Ken Gelder, London & New York, Routledge, 2000, p.81.

différentes de celles de l'horifique en ce que le fantastique ne se base pas uniquement sur ce qui se livre de manière concrète à l'image. Le film d'Emmanuelle Bercot confirme nos dires puisque, lorsque l'on en vient à s'intéresser aux personnages, l'image seule ne suffit pas à notre compréhension des êtres et de ce qui se trame à l'écran. Il nous faut donc voir dans l'au-delà qu'ouvre l'image pour essayer de saisir le sens profond des corps présents à l'écran. Il se dessine ici l'un des traits du fantastique, puisque ce dernier, contrairement à l'horifique, semble être un concept plus « évanescent » aux contours moins définis.

Précisons ici que notre but n'est pas de fournir un historique du genre, mais bien de voir comment certains de ses traits caractéristiques se retrouvent dans le récit filmique et peuvent nous aider à interpréter les images et à en comprendre la signification profonde.¹⁶⁴ Il semble tout d'abord qu'il soit relativement ardu de circonscrire avec précision le champ d'action du fantastique, tant ce dernier semble protéiforme. Rosemary Jackson fait une remarque similaire lorsqu'elle note : « Fantasy, both in literature and out of it, is an enormous and seductive subject. Its association with imagination and with desire has made it an area difficult to articulate or to define, and indeed the 'value' of fantasy has seemed to reside in precisely this resistance to definition, in its 'free-floating' and escapist qualities. »¹⁶⁵ Le fantastique ne doit pas se comprendre comme un univers hermétique, mais plutôt comme l'émergence d'un événement venant faire saillie dans la réalité du quotidien,

¹⁶⁴ À noter que, dans leur ouvrage intitulé *Le Fantastique*, Gilbert Millet et Denis Labbé fournissent un historique relativement détaillé des diverses phases qui composent le fantastique, de ses origines à nos jours. Gilbert Millet et Denis Labbé, *Le Fantastique*, Paris, Éditions Belin, 2005, (pp.47-112.)

¹⁶⁵ Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London & New York, Routledge, 1981, p.1.

instaurant par là une parenthèse dans la marche du monde. Cette idée d'une d'une « percée » du fantastique dans la toile du Réel qui constitue le quotidien est également un point relevé par Irwin William, pour qui ce phénomène est à la base même de tout récit fantastique : « [a] fantasy is a story based on and controlled by an overt violation of what is generally accepted as possibility; it is the narrative result of transforming the condition contrary to fact into 'fact' itself. »¹⁶⁶ Le récit fantastique donne donc lieu à un renversement des données sur lesquelles opérait le récit « traditionnel. » C'est sur la base d'un tel bouleversement des normes et de la désorientation subséquente que vient s'inscrire le phénomène d'« hésitation » sur lequel Tzvetan Todorov base sa compréhension du genre fantastique, puisqu'il écrit, dans son ouvrage de référence consacré aux structures du récit fantastique :

In a world which is indeed our world, the one we know, a world without devils, sylphides, or vampires, there occurs an event which cannot be explained by the laws of this same familiar world. The person who experiences the event must opt for one of two possible solutions : either he is the victim of an illusion of the senses, of a product of the imagination – and laws of the world then remain what they are ; or else the event has indeed taken place, it is an integral part of reality – but then this reality is controlled by laws unknown to us. Either the devil is an illusion, an imaginary being ; or else he really exists, precisely like other living beings – with this reservation, that we encounter him everyday. The fantastic occupies the duration of this uncertainty [...]. The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event.¹⁶⁷

Le fantastique marque en quelque sorte la suspension du vraisemblable afin d'amener à un questionnement sur la nature même des êtres qui nous sont présentés. Il sera d'ailleurs intéressant de constater que, dans sa mise en scène,

¹⁶⁶ Irwin William, *The Game of the Impossible : A Rhetoric of Fantasy*, Urbana (IL.), University of Illinois Press, 1996, p.x.

¹⁶⁷ Tzvetan Todorov, « Definition of the Fantastic », *The Horror Reader*, op. cit., pp.14-15.

Emmanuelle Bercot joue fréquemment de la tension notée par Todorov, où l'on ne parvient plus à distinguer si ce qui apparaît à l'image est le fruit d'une hallucination ou bien le basculement du monde tel que nous le connaissons dans une autre réalité qui n'est pas totalement éloignée de celle que nous vivons mais où il s'opère une défamiliarisation progressive, « par touches. » Ce lien entre l'univers fantastique et le monde connu qui lui sert de substrat est à l'œuvre dans le film de Bercot, et il constitue également la qualité *sine qua non* de tout récit fantastique puisque, comme le notent Gilbert Millet et Denis Labbé : « [l]e réel est donc, en apparence du moins, la base de tout récit fantastique. »¹⁶⁸ Notre étude du film nous permettra de constater comment ce dernier fait naître le fantastique de la collision de deux mondes antithétiques – celui, mythique, de la star et celui, ordinaire, de sa fan – et de l'absorption progressive du second par le premier. Toute l'intrigue du film est effectivement basée sur la double « violation » du territoire intime, tout d'abord par la star, puis par sa fan, et c'est de l'interpénétration de ces deux mondes que va émerger le fantastique .

Si nous revenons sur les différentes définitions du fantastique que nous venons d'évoquer, nous constatons que ces dernières soulignent un peu plus ce qui distingue ce dernier de l'horifique, à savoir la *représentation* et la manière d'envisager l'image filmique. Sur ce point, il est possible d'avancer que le cinéma d'horreur traditionnel est avant tout un cinéma *de l'image*. Une telle assertion peut sembler banale en ce que, par essence, tout récit filmique naît à et par l'image. Ce que nous entendons par là est que, plus que tout autre genre, l'horreur cherche à maximiser la puissance de l'image *cadree*, là où le

¹⁶⁸ Gilbert Millet et Denis Labbé, *Le Fantastique*, op. cit., p.11.

fantastique se nourrit davantage de tout ce qui gravite autour de celle-ci. Le fantastique semble toujours suggérer qu'il existe un au-delà qui excède les limites du cadre et de la représentation, là où l'horreur cherche au contraire à réaliser tout le potentiel expressif de l'image dans tout son excès. Il suffit pour cela de lire les propos d'Éric Dufour à ce sujet lorsqu'il dit :

[...] la peur et l'horreur relèvent [...] du visuel. Ce sont tous les visages inquiets ou effrayés, tous les longs travellings qui rendent visible l'avancée du tueur vers sa proie, ou bien les plans subjectifs soudains qui font basculer dans la peur parce que l'événement jusque-là ordinaire se révèle en fait être observé par quelqu'un, ou bien encore les plans où l'on voit quelqu'un, face à la caméra, se baisser et se révéler ainsi la physionomie du tueur jusqu'ici cachée par le corps qui la dissimule et occupe le premier plan [...]. C'est en ce sens que le cinéma d'horreur est un lieu de réalisation privilégié de l'essence du cinéma.¹⁶⁹

Nous avons souhaité conserver cette citation dans son intégralité, puisque les références qui y sont faites aux différentes techniques visuelles permettant de faire émerger l'horreur montrent clairement que cette dernière trouve sa raison d'être *dans* l'image et dans les puissances qui l'habitent. De plus, nous constaterons, dans notre propre analyse de certaines séquences du film de Bercot, que la mise en scène emprunte distinctement à certaines techniques de mise en scène qui trouvent leur fondement dans le récit horrifique, créant ainsi des axes de communication entre fantastique et horrifique.

Ce dialogue entre les genres s'opère principalement par le biais de la figure horrifique du vampire et dans le glissement de la représentation de cette dernière à la retranscription visuelle du thème de la vampirisation. Le vampire est ce qui lie tout d'abord le film à l'univers horrifique, en ce qu'il se présente comme une figure déterminée, « typée », similaire à celles qui peuplent le récit

¹⁶⁹ Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, op. cit., pp.50-51.

horifique (le tueur en série, par exemple.) De plus, la figure du monstre telle qu'elle apparaît dans le film de Marina de Van et celle du vampire mise en scène chez Bercot ont également cela en commun qu'elles interrogent toutes deux la nature même de leur appartenance. En se présentant clairement comme des êtres « hors-normes », soit par leur aspect physique (Esther), soit par leur statut social (Lauren), ces personnages renvoient à la définition du monstre offerte par Marie-Hélène Huet lorsqu'elle dit : « [b]y presenting similarities to categories of being to which they are not related, monsters blur the differences between genres and disrupt the strict order of Nature. Thus, though the monster was first defined at that which did not resemble him who engendered it, it nevertheless displayed some sort of resemblance, albeit a *false* resemblance, to an object external to its conception. »¹⁷⁰ Les corps d'Esther et de la chanteuse Lauren sont tous deux caractérisés par cette ambivalence, mais, chez de Van, elle se joue sur le choc proprement horrifique de la chair malmenée et du sang versé, alors que chez Bercot, cette différence, si elle passe également par des moyens visuels, joue sur une défamiliarisation progressive du monde et des êtres. C'est sur ce va-et-vient entre deux univers qui caractérise l'image dans *Backstage*, et sur le passage progressif de la figure du vampire – où se lisent encore certaines aspirations horrifiques – à celle de la vampirisation véhiculée par la mise en place d'un univers singulier dont le fantasme et la réalité constituent la « matière première » de l'image, que va à présent porter notre étude.

Afin de débiter notre analyse, voyons tout d'abord comment le récit utilise un *trope* commun de la culture populaire – l'idolâtrie des masses pour

¹⁷⁰ Marie-Hélène Huet, « Introduction to *Monstrous Imagination* », *The Horror Reader*, *op. cit.*, p.86.

les figures publiques – et fait de cette relation un rapport basé sur le désir d’appropriation du corps de l’autre, offrant ainsi une relecture contemporaine de la figure du vampire, et y injectant également certains *topoi* de l’horifique. Il convient de noter en premier lieu que cette réappropriation de la figure du vampire par la fiction correspond à une mouvance du cinéma français contemporain où, comme le note Martine Beugnet :

[...] the theme of vampirism largely escapes genre expectations to inform the film in a more diffuse, polysemic manner. The vampire reappears devoid of the classic paraphernalia (such as fangs, nails, stake...and garlic), though it retains, thanks to its inherently transnational nature, sets of meanings and conventions acquired from various cross-border historical models, notably Anglo-Saxon Gothic literature and the cinema of German expressionists.¹⁷¹

La figure du vampire créé par Emmanuelle Bercot se trouve elle aussi au croisement de l’ancien et du moderne, puisque l’élément novateur de l’œuvre vient du fait qu’elle incorpore certains des aspects fondateurs du genre, mais que ces derniers se trouvent *recontextualisés*, renouvelant ainsi le sens originel. Ceci est particulièrement frappant lors de la scène d’ouverture du film, qui a lieu lors d’un concert de la chanteuse populaire Lauren Waks. Véritable messe vouée au culte de la chanteuse, le concert va faire émerger la figure du vampire au sein du récit pour en complexifier rapidement les données. Le début de la séquence consiste en une alternance de plans montrant la scène obscure et d’autres se concentrant sur le public qui attend avec ferveur l’arrivée sur scène de son idole. Les plans sur le public nous montrent des visages saisis de profil, guettant fébrilement un point situé hors-champ.

¹⁷¹ Martine Beugnet, « Figures of Vampirism : French Cinema in the Era of Global Transylvania », *Modern and Contemporary France*, vol.15, n°1, p.79.

Commence dès lors à se dessiner une image de la star comme être hors-normes, dont la présence mystique hante les bords du cadre. En effet, comme le souligne Edgar Morin : « [l]a star est déesse. Le public la fait telle [...] »¹⁷² et c'est cette qualité quasi surnaturelle qui transparaît à l'écran. Soudain, nous voyons quelque chose s'agiter sur le devant de la scène ; Lauren apparaît depuis une trappe située au-dessous de la scène, et c'est à partir de ce moment-là que la séquence fait s'entremêler l'univers du *star-system* et le monde fantastique, à travers la figure du vampire. En effet, un plan d'ensemble nous montre les fans, situés aux premiers rangs allumant des briquets, tandis que Lauren occupe l'arrière-plan et apparaît dans un nuage de fumée, drapée de noir. L'atmosphère qui se dessine ici renvoie à certains éléments du gothique, tels que l'obscurité, la lueur des flammes ainsi que la fumée. Il se crée ainsi un univers marqué par : « [la] prédominance de la nuit et de l'obscurité, donc de la lumière artificielle, des ombres qu'elle produit et des zones d'indistinction qu'elle laisse (en général, mais aussi sur les visages) [...] et enfin un brouillard constant qui enveloppe tout et le frappe d'indétermination. »¹⁷³ Mais s'il instaure d'emblée un univers fortement connoté, il semble que le récit offre également, à ce moment précis de la fiction, un commentaire critique sur cette mise en scène qui récupère certains thèmes fondateurs du Gothique en les appliquant de manière littérale, dans le simple but d'offrir un cadre sulfureux à la mise en scène du corps. La récupération de toute une imagerie associée au Gothique semble en effet être l'une des données communes à de nombreuses formes d'arts contemporains : « The contemporary popularization of Gothic found in the likes of romantic fiction, commercial horror film, or heavy metal

¹⁷² Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, Éditions du Seuil, « coll. Point », 3^e édition, 1972, p.98.

¹⁷³ Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, *op. cit.*, p.18.

music, represents, by and at large, little more than Gothic posturing, draping itself in the surface trappings of the genre in a kind of ‘Gothic chic’ [...]. »¹⁷⁴

Ici, le détournement des codes du Gothique aurait donc comme but de commencer à révéler le caractère artificiel de la star, cette dernière n’existait qu’à travers les images qu’elle donne d’elle-même.

C’est cependant par l’analyse de la gestuelle qui se développe dans ces plans, aussi bien du côté de la star que du public, que l’on peut commencer à cerner les enjeux d’une récupération de certaines figures du fantastique par le récit, tout en observant la manière dont ce dernier les manipule afin de servir son propos. Lorsque Lauren apparaît sur scène, elle est entièrement cachée par une sorte de grande cape noire. Ce geste correspond également au moment où les projecteurs s’allument et sont braqués sur elle. Tel le vampire qui doit fuir dès les premiers rayons du soleil, Lauren semble se cacher du feu des projecteurs. Mais cette lumière est celle, artificielle, de la scène, et donc de la naissance de la chanteuse comme personnage public, il s’agit dans le cas présent d’une mise en scène opérée par la jeune femme puisque, par la suite, nous la verrons dévoiler peu à peu son corps en se dégageant progressivement de son voile noir. Il est d’ailleurs intéressant de noter qu’au moment où elle libère son visage et son cou de sa cape, Lauren convoque une autre figure du fantastique : la momie. Le tissu noir du vêtement s’établit ainsi comme l’écho inversé des bandelettes blanches qui recouvrent le corps de cette dernière. Or, dans le contexte du film, ce geste correspond aussi à la « mue » opérée par la chanteuse, qui délaisse une image pour en créer une nouvelle et l’offrir aux

¹⁷⁴ John Gianvito, « An Inconsolable Darkness : The Reappearance and Redefinition of Gothic in Contemporary Cinema », *Gothic : Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*, ed. by Christoph Grunenberg, Boston, The MIT Press, 1997, p.49.

regards de tous. Ce processus de « stratification » du fantastique, où chaque image semble constamment en appeler une autre, est sans fin puisque, une fois la cape tombée, le visage de la chanteuse nous apparaît, d'une blancheur marmoréenne accentuée par l'éclairage cru des projecteurs, renvoyant ainsi au visage du vampire, voire de la mourante ou du mort-vivant. Ce sont les différents masques que revêt la star qui la lie au vampire, puisque l'identité n'apparaît jamais stable et se situe dans un ailleurs, hors de portée. Cette ambivalence trouve de grandes affinités avec le vampire dont Judith Halberstam dit que : « [he] is otherness itself [...] »¹⁷⁵ Un tel propos fait écho au lien que nous avons mentionné auparavant entre la figure du vampire et celle du monstre, tous deux caractérisés par leur nature ambivalente et l'aspect non-défini de leurs traits physiques. De plus, l'association de la figure du vampire au personnage de la chanteuse renforce l'idée qu'une telle figure puisse être perçue comme une forme dérivée du monstre de l'horifique. En effet, tous deux s'établissent comme des êtres du « voir », où l'acte de vision même joue un rôle déterminant. Nous avons abordé ce point concernant l'étymologie du terme de « monstre, » et nous constatons qu'un phénomène similaire est à l'œuvre dans le film de Bercot puisque, à l'image du vampire vient se superposer celle du personnage public de la chanteuse, dont l'existence n'a de sens que sous les regards admiratifs de ses adorateurs. La scène est l'écrin qui sert à l'émergence de ces deux figures, puisque nous assistons au déploiement des diverses *personae* de la star et, à travers elles, à la mise en place de la figure du vampire en ce qu'il s'instaure un décalage entre le corps de la star et le public, ce dernier se trouvant légèrement en

¹⁷⁵ Judith Halberstam, *Skin Shows. Gothic Horror and the technology of Monsters*, Durham & London, Duke University Press, 1995, p.88.

contrebas et à distance, tendant les bras et levant les yeux afin de contempler et d'essayer de toucher cette apparition.

Nous voyons ensuite Lauren écarter ses bras et les tendre au ciel, s'offrant de manière métaphorique à son public et participant ainsi au processus de starisation de son être (**Figure 1.**) Or, c'est bien dans le caractère double de ce geste que se trouve toute la complexité du lien qui unit la chanteuse à son public et qui permet au fantastique de s'étendre à d'autres éléments de la représentation. En effet, si les mouvements de Lauren n'ont rien de spontané et apparaissent comme savamment chorégraphiés (donner son corps en offrande n'est qu'une façon parmi d'autres de sidérer son public), ceux des fans sont entièrement placés sous le signe du désir et de l'émotion. Il convient ici de porter notre attention sur cette entité bien particulière qu'est la foule afin de noter en quoi cette dernière s'établit comme un être monstrueux. Le phénomène des foules a fait l'objet de plusieurs études, cherchant à montrer les spécificités d'un tel rassemblement de personnes, toutes différentes mais toutes portées vers un but commun. Gustave Le Bon, dans son analyse sur la psychologie des foules, livre certaines informations qui trouvent un fort écho dans les plans sur les visages et les corps des fans massés dans la salle de concert afin de venir voir Lauren. Le Bon dit en effet : « [d]ans certaines circonstances données, et seulement dans ces circonstances, une agglomération d'hommes possède des caractères nouveaux forts différents de ceux de chaque individu qui la compose. La personnalité consciente s'évanouit, les sentiments et les idées de toutes les unités sont orientés dans

une même direction. »¹⁷⁶ Nous retrouvons un phénomène similaire dans les plans d'ouverture du film, puisque tous les regards, tous les corps sont tendus vers la scène plongée dans le noir et d'où va bientôt émerger leur idole. Mais ce qui est particulièrement intéressant dans l'analyse que fait Gustave Le Bon des foules est lorsqu'il associe la foule à un être hétérogène composé d'une multitude d'individus. La pluralité sert alors à former un tout, et ce à la manière de ces corps recomposés du récit horrifique, tel Frankenstein. Voici comment Le Bon qualifie l' « être-foule » :

La foule psychologique est un être provisoire, composé d'éléments hétérogènes pour un instant soudés, absolument comme les cellules d'un corps vivant forment par leur réunion un être nouveau manifestant des caractères fort différents de ceux que chacune de ces cellules possède [...]. La foule, jouet de tous les stimulants extérieurs, en reflète les incessantes variations. Elle est donc esclave des impulsions reçues.¹⁷⁷

Hormis le substrat horrifique que l'on retrouve dans cette citation et qui lie la foule à un être informe, il est intéressant de noter que cette dernière se qualifie avant tout par l'intensité des émotions et des passions qui la composent, faisant ainsi de ce phénomène un acte humain gouverné par la soudaineté et le caractère imprévisible de l'impulsion. Au niveau du film et de la mise en scène, nous constatons que les plans sur le public, où l'on voit une mer de bras tendus vers la scène, des visages mouillés par les larmes ou bien déformés par l'extase qu'ils sont en train de vivre, reproduisent un tel état psychologique. Nous nous trouvons face à une masse humaine qui se définit avant tout par la série d'affects qui la parcourt. Ces intensités qui parcourent le public se traduisent visuellement par le caractère *in-forme* de cette marée humaine, toute

¹⁷⁶ Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay, Chicoutimi (QC.), 2002, p.16.

¹⁷⁷ *Ibid*, p.18.

entière attirée vers la scène, et d'où ne dépasse que des bras et des mains. Les différents plans sur la foule semblent d'ailleurs véhiculer l'idée que cette dernière ne doit pas être comprise par les différentes individualités qui la composent, mais bien en tant que masse, comme un être protéiforme et sans traits distinctifs (**Figure 2.**)

C'est précisément dans ces plans que commence à se dessiner un autre visage de l'horifique puisque, si le parallèle entre la chanteuse et le vampire apparaît de manière assez précise dès la première séquence, il en est un autre qui se crée de façon plus subtile et qui tend à faire du public une meute indistincte, rappelant des figures propres au genre horifique, tels que les morts-vivants ou les zombies. Il semble en effet que, à l'instar de ces derniers, les fans qui composent la foule cherchent à se repaître de la chair de la star, comme d'autres ont besoin de chair humaine pour survivre. En effet, ces bras tendus vers la scène sont autant à interpréter comme le signe d'une dévotion complète que comme un désir d'appropriation totale de son idole. C'est ici que le geste de sacrifice effectué par Lauren se comprend dans toute son ambiguïté : il est à la fois mise en scène par la star de son propre corps, mais aussi chair sacrifiée sur l'autel du désir des fans. De la même manière, les gros-plans sur les diverses parties du corps dénudé de Lauren sont à la fois la transcription visuelle du fétichisme de ses fans comme ils renvoient à la thématique de la fragmentation du corps telle qu'elle peut s'opérer dans le récit fantastique traditionnel. Le corps de la chanteuse, dans cette séquence inaugurale, se trouve donc au carrefour de différentes configurations corporelles. Il joue tout d'abord sur la tension voilement/dévoilement pour se livrer entièrement par la suite, chaque parcelle de peau devenant lieu où se

crystallisent tous les désirs, ces diverses mises en scène jouant autant sur l'univers fantastique que sur celui du *star system*. Or, ce qui lie ces différentes images de la chanteuse est le regard qui est porté sur cette dernière. Tel que mentionné dans l'introduction, la figure de la star partage de nombreux points communs avec celle du monstre dans le récit horrifique, et ce du fait de la qualité du regard convoquée par ces deux entités. Nous allons voir que, dans le cas présent, il s'agit d'une occurrence particulière du monstre qui nous fait remonter aux origines de la mise en spectacle des corps et de l'exhibition de leur différence.

Il nous semble en effet que la scène d'introduction du film met en place une certaine qualité du « voir » faisant de la star une version moderne du *freak*, ou monstre de foire, tel qu'il a été exploité par le passé dans le cinéma. Ce n'est pas tant au niveau d'une difformité corporelle qu'il faut ici rattacher l'image de la star et celle du *freak*, mais plutôt dans la mise en scène qui prend le corps comme point de référence et cherche à induire un regard bien particulier sur cette chair exhibée. Il semble en effet que, dans le cas de la star comme celui du monstre de foire, nous soyons mis face à un corps qui fascine du fait de la différence essentielle qu'il marque avec le commun des mortels. Celui du monstre traditionnel fascine par ses malformations, et celui de la star parce qu'il s'est construit autour de ce corps toute une imagerie servant à le doter de qualités quasi divines, le séparant distinctement de la foule des anonymes.¹⁷⁸ Pour nous convaincre de cette similitude, il nous faut lire ce qui a été écrit par Joshua David Bellin concernant la figure du *freak* :

¹⁷⁸ Dans son livre *Les Stars*, Edgard Morin explique bien ce processus de mythification que subit le corps de la star dans un chapitre intitulé « Dieux et déesses » (pp.36-64). Même si son analyse prend comme point de référence l'univers du cinéma, il semble que ses propos puissent être intégrés à notre étude puisqu'il s'intéresse avant tout aux mécanismes de

The history of the freak is the history of visual exploitation [...] it is the freak alone that is constituted principally – one might say wholly – through public exhibitions of seeing ; it is the freak alone that needs not only to be seen to be believed but to be seen to be. [...] the freak is not a stable, integral entity or identity but a function of social seeing, then the very rituals to produce this figure for mass-culture consumption invariably teeter on the verge of announcing their own artifice.¹⁷⁹

Le corps de la star ne serait donc que l'extension, sous une forme plus séduisante, du monstre de foire tel qu'il apparut dans les siècles passés et dont les traits difformes s'étaient dans les journaux ou bien dans les fêtes foraines. Il est également intéressant de noter que, dans la citation, l'accent est mis sur le caractère hautement artificiel qui entoure ce genre d'exhibition corporelle où cet Autre qui se présente à notre regard est à la fois nous (nous reconnaissons des traits d'humanité) et à la fois une entité radicalement opposée à ce que nous sommes. Une telle assertion renvoie également aux propos de Marie-Hélène Huet mentionnés précédemment, pour qui le concept de « monstre » définit une altérité qui émerge au sein d'une figure ou de traits (re)connus de tous. C'est sur un principe similaire que repose le lien qui unit la star à son public : elle ressemble à ces êtres qui la vénèrent, afin que ces derniers puissent s'identifier à l'objet de leur culte, et elle leur est en même temps totalement étrangère, évoluant dans un monde auquel ils n'auront jamais accès, permettant ainsi la cristallisation de tous les désirs et de tous les fantasmes. Ce point est renforcé par les plans sur certaines parties du corps de Lauren, reproduisant le regard fétichiste des fans (**Figure 3.**) Il y a ici un découpage symbolique du corps fantasmé en zones d'« appropriation » par le

starification ainsi qu'à la manière dont ils transforment notre compréhension du corps de la star.

¹⁷⁹ Joshua David Bellin, *Framing Monsters : Fantasy, Film and Social Alienation*, Carbondale (IL.), Southern Illinois University Press, 2005, pp.169-74.

regard avec la double fonction de mettre ce personnage à part en l'identifiant comme différent, mais aussi de renforcer son aspect « monstrueux » en en faisant une « bête de foire » que l'on vient admirer.

Ces différents éléments instaurés dans la séquence d'ouverture sont développés dans la deuxième séquence du film, qui met en scène la rencontre entre Lucie et son idole Lauren, organisée par la mère de la jeune fille et filmée par les caméras d'une émission de télé réalité. La séquence poursuit le parallèle entre la figure de la star et celle du vampire, ainsi que la sidération du regard qu'elle cause à ceux qui lui font face.

C'est en premier lieu à travers un jeu sur la couleur que s'instaure une continuité entre cette séquence et la première, puisque, là où le noir et l'obscurité dominaient lors du concert, la deuxième séquence est entièrement baignée par le blanc qui instaure une luminosité allant jusqu'à l'aveuglement. Ceci commence lorsque les projecteurs situés hors-champ viennent illuminer le visage de Lucie et que l'on entend l'une des chansons de Lauren envahir la scène. Notons ici que l'« apparition » de la chanteuse se fait sur un mode similaire à celui de la première séquence ; la caméra focalise tout d'abord sur le visage médusé de Lucie, comme elle le faisait sur la foule des admirateurs, ensuite la musique commence, indiquant la présence de la chanteuse hors-champ, puis un plan nous présente Lauren s'avançant depuis l'arrière-plan. Le corps et la voix sont ainsi dissociés, renforçant la qualité surnaturelle du personnage de Lauren puisque, comme le fait remarquer Mary Ann Doane : « [j]ust as the voice must be anchored by a given body, the body must be anchored in a given space. The phantasmatic visual space which the film constructs is supplemented by techniques designed to spatialize the voice, to

localize it, give it depth, and thus lend to the characters the consistency of the real. »¹⁸⁰ Que la voix précède la présence physique du corps tend donc à donner à Lauren une valeur immatérielle; tel le vampire, elle hante les bords du cadre de sa présence trouble et inquiétante, jamais là où on l'attend et faisant de l'Ailleurs son territoire.

Lorsqu'elle apparaît dans le cadre, Lauren est entièrement vêtue de blanc, venant ainsi établir un contraste chromatique avec la première séquence où le noir dominait. La pâleur de son visage et la blondeur de ses cheveux, tirant presque sur le blanc, renforce également l'idée d'un être diaphane, nous donnant à voir le vampire sous son jour le plus séducteur, tranchant ainsi avec l'image qui lui est traditionnellement attachée, faisant de ce dernier un être de l'ombre, une figure menaçante. Cette nouvelle représentation correspond aux changements observés par Milly Williamson concernant la représentation du vampire au XXème. siècle, où celui-ci n'est plus la figure archétypale instaurée par la littérature gothique, mais se présente comme un être plus complexe, plus séduisant : « Dracula no longer holds center stage in the world of vampires. The twentieth century produced a new generation of morally ambiguous, sympathetic vampires who lure audiences with the pathos of their predicament and their painful awareness of outsiderdom. »¹⁸¹ Qui mieux que la star peut venir susciter un élan d'empathie de la part du public qui lui est entièrement dévoué, comme nous l'a montré l'analyse de la séquence d'ouverture ? De plus, comme nous le verrons dans notre analyse de l'espace, cette « extériorité » qui semble être l'une des marques du vampire et sa

¹⁸⁰ Mary Ann Doane, « The Voice in the Cinema », *Yale French Studies* n°60, 1980, p.34.

¹⁸¹ Milly Williamson, *The Lure of the Vampire : Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*, London & New York, Wallflower Press, 2005, p.29.

réclusion d'avec le monde « normal » s'avère être un *trope* correspondant à la fois à l'univers fantastique ainsi qu'à celui du *star system*. Que la séduction soit une des caractéristiques du vampire tel qu'il se présente à nous dans sa version contemporaine ne fait que renforcer les liens que l'on peut tisser entre cette figure fantastique et celle de la star. En effet, de la même manière que la mise en scène établissait une double lecture des événements lors de la première séquence, celle où Lucie se trouve face à face avec son idole véhicule la même ambiguïté. En ce qui concerne la mise en scène du corps, là où, dans la première séquence, la scène de spectacle servait de cadre au déploiement du corps de la star, le cadre second de la fenêtre joue, dans cette séquence, un rôle similaire et les rideaux que tire l'amie de Lucie pour dévoiler Lauren, située à l'arrière-plan, renvoient aux rideaux du théâtre. Un tel procédé véhicule cette idée de mise en spectacle du corps mais fait également valoir le caractère hautement construit et artificiel de ce dernier et, finalement, de la vision bien spécifique que cela induit. Cette « apparition » constitue d'ailleurs une gradation du caractère surnaturel qui entoure la figure de la star puisque si, au début du film, l'entrée sur scène de Lauren constitue un choc émotionnel intense pour ses admirateurs, elle n'en est pas moins, prévue, anticipée. En revanche, dans cette séquence, elle représente, pour Lucie, un événement complètement inattendu venant bouleverser de fond en comble son quotidien et laissant le fantastique immerger dans le récit (**Figure 4.**)

La traduction visuelle de cette incursion de l'étrange se manifeste dans le regard hébété de la jeune fille, qui renvoie à l'idée d'étonnement total (« wonder » en anglais) et qui constitue l'un des éléments de l'univers

fantastique car : « [b]y wonder is meant anything from crude astonishment at the marvellous, to a sense of ‘meaning-in-the-mysterious’ or even of the numious. Wonder is, of course, created by fantasy purely from the presence of the supernatural or impossible from the element of mystery and lack of explanation that goes with it. »¹⁸² C’est d’ailleurs le travail conjoint du cadrage et de la lumière qui font que le visage de Lucie devient une sorte d’entité, l’expression de l’étonnement, voire de la peur primale, à l’état brut. Ici, le visage, comme le fait remarquer Deleuze : « [...] éprouve ou ressent quelque chose, et vaut alors par la série intensive que ses parties traversent successivement jusqu’à un paroxysme, chaque partie prenant une sorte d’indépendance momentanée. »¹⁸³ Ce regard halluciné, fixé sur un point situé hors-champ, constitue en soi un flottement de l’univers fictionnel et permet à l’horreur de faire une incursion au sein du récit, et ce du fait des techniques conjuguées de la mise en scène et du montage. Comme nous l’avons mentionné auparavant, le récit horrifique se caractérise avant tout en ce qu’il cherche à *tout mettre dans l’image*. Cela se caractérise, entre autres, par une stratégie du dévoilement cherchant à maximiser l’impact des images et à faire de l’acte de *monstration* la stratégie narrative première. Or, c’est bien un phénomène similaire qui se met en place ici, puisque la scène joue sur une alternance entre les gros plans sur le regard terrifié de Lucie – terreur amplifiée par la lumière crue qui éclaire ses traits – et les plans nous montrant la progression de Lauren, depuis le fond du jardin jusque dans le salon, face à la jeune fille. De plus, le regard halluciné de Lucie nous amène à questionner

¹⁸² N.C. Manlove, « On the Nature of Fantasy », *The Aesthetics of Fantasy. Literature and Art*, Roger C. Schlobin ed., Notre Dame (IN.), & Brighton, University of Notre Dame Press & The Harvester Press, 1982, p.22.

¹⁸³ Gilles Deleuze, *Cinéma 1 : L’Image-Mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p.127.

la nature de ce corps que l'on découvre après coup et qui se meut au sein de l'image tandis que tous les autres personnages demeurent statiques. Là encore, la différence fondatrice qui définit le corps de la star rapproche cette dernière de l'univers horrifique, puisque, comme le mentionne Éric Dufour : « [s]i l'altérité – au sens fort du terme : l'autre absolu – est une figure de l'horreur, c'est parce qu'elle est incompréhensible. »¹⁸⁴ Même si Lauren a « figure humaine », la mise en scène use de tous les moyens (espace, costume, éclairage, maquillage) pour en faire un être résolument hors du monde. La pâleur des traits de la chanteuse, renforcés par l'éclairage des projecteurs, interrogent par ailleurs la question même de l'identité, puisqu'ils créent un masque – symbole des multiples personnages endossés par la star – qui convoque des éléments horrifiques. Éric Dufour souligne de nouveau l'importance thématique, au sein du genre horrifique, d'un tel questionnement sur l'identité des êtres : « [e]t si la figuration exemplaire d'une telle altérité se trouve dans le masque, c'est parce que celui-ci se donne comme un visage, mais qui se donne immédiatement comme un faux visage, comme un visage artificiel dissimulant les traits véritables. Il est donc l'illustration visuelle exemplaire de la question qui hante les films d'horreur [...] *qui est-ce?* »¹⁸⁵

Ce travail sur le visage se poursuit tout au long de la séquence, selon diverses modalités, par exemple, dans le travail sur les gros-plans effectués sur le visage de Lauren alors que la lumière vive des projecteurs occupe l'arrière-plan, créant une sorte de toile et niant toute profondeur à l'image. On retrouve ce principe, selon des données légèrement différentes, lorsque Lauren parle à Lucie, alors que cette dernière s'est enfermée dans sa chambre. Un plan nous

¹⁸⁴ Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, op. cit., p.132.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

montre le visage de la chanteuse, filmé de profil, alors que le mur blanc de l'arrière-plan fonctionne tels les projecteurs et prive l'image d'un quelconque fond. Se dessine alors une idée du visage, ou plutôt de la *visagéité*, au sens où l'interprètent Deleuze et Guattari. Pour ces derniers : « [l]e visage est une surface : traits, lignes, rides du visage, visage long, carré, triangulaire, le visage est une carte [...]. Le visage ne se produit que lorsque la tête cesse de faire partie du corps, lorsqu'elle cesse d'être codée par le corps [...] lorsque le corps, tête comprise, se trouve décodé et doit être *surcodé* par quelque chose qu'on appellera Visage. »¹⁸⁶ Tel est le « Visage » de Lauren ainsi qu'il nous apparaît dans ces plans : surface blanche venant s'inscrire sur un fond d'une blancheur extrême qui nie toute profondeur de champ, rendant ainsi hermétique l'espace qui se présente à nous et isolant ce visage du reste du corps, mais également du récit. Décapitation symbolique où ce visage n'existe que par et pour lui-même, venant de nouveau mettre en avant la dualité qui se joue au sein de la représentation. Le visage est tout d'abord le lieu où se cristallisent toutes les passions et tous les désirs des fans pour leur idole, puisqu'il exprime, selon Morin : « [...] une qualité surhumaine, une harmonie divine, ce que nous appelons *beauté*. »¹⁸⁷ Mais c'est également le visage qui scelle le mystère inhérent à la star, en faisant ainsi un être hors de portée dont l'aura trouve un moyen d'expression à travers ces traits.

Une telle mythologie du visage est d'ailleurs clairement exprimée dans une autre séquence du film, lorsque Lucie et Lauren se trouvent toutes les deux dans la salle de bains de l'hôtel. Lauren est allongée dans son bain

¹⁸⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p.208.

¹⁸⁷ Edgard Morin, *Les Stars, op. cit.*, p.118.

tandis que Lucie lit les paroles de l'une des nouvelles chansons de la star. On retrouve une mise en scène du visage similaire à celle évoquée précédemment, puisque Lauren est allongée dans une eau blanche et opaque et, lorsque la caméra saisit son visage en gros-plan, il nous apparaît sur ce fond blanc immaculé (**Figure 5.**) Notons qu'ici, le processus de « visagéification » tel qu'énoncé par Deleuze et Guattari – et synonyme, dans le cas présent, du fétichisme lié au corps de la star – ne s'applique pas seulement au visage, mais aux autres parties du corps telles que les jambes, les bras, les mains et les seins. Ceci naît essentiellement de la position du corps de Lauren dans la baignoire, où elle laisse échapper une jambe hors de cette eau laiteuse, mais laisse également entrevoir un sein ainsi que ses bras. On comprend alors, comme l'écrivent Deleuze et Guattari, que : « [...] la tête et ses éléments ne seront pas *visagéifiés* sans que le corps tout entier ne puisse l'être, dans un processus inévitable [...]. La main, le sein, le ventre, le pénis et le vagin, la cuisse, la jambe et le pied seront *visagéifiés*. Le fétichisme, l'érotomanie, etc., sont inséparables de ces processus de visagéification. »¹⁸⁸ Le corps fragmenté de la star, tel qu'il nous apparaît dans ce plan, symbolise donc le regard adorateur de Lucie et, par extension, de tous les fans de la chanteuse qui hurlent leur amour sous les fenêtres de sa chambre.¹⁸⁹ Que le corps tout entier soit *visagéifié* est clairement indiqué lorsque Lauren change de position dans la baignoire et que son visage disparaît derrière le renforcement d'un mur, ne laissant apparaître que ses jambes. Ces dernières fonctionnent comme objet de

¹⁸⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 209.

¹⁸⁹ À noter aussi que l'articulation du corps dans ce plan le lie également au corps morcelé du fantastique puisque : « L'interrogation sur l'homme passe par le démantèlement de son corps. Quoi de plus indicible et de plus inacceptable que l'autonomie d'un membre ? En perdant son unicité, le corps échappe au contrôle de l'esprit, transgressant les lois naturelles tout en renouant avec le caractère démoniaque associé à la chair par la religion. » In Gilbert Millet et Denis Labbé, *Le Fantastique*, *op. cit.*, p.145.

visag  it   puisqu'elles continuent de symboliser la présence et l'aura de la star, même lorsque le visage de celle-ci s'est effacé.

Pour ce qui est des gros plans sur le visage de Lauren, ce sont encore là les tons de blanc qui dominent, puisque, à la blancheur de l'eau répondent la pâleur du visage et la blondeur extrême des cheveux de la jeune femme. Que ce visage, cette surface signifiante soient le site du fantasme ainsi que le lieu de pouvoir de la star est évoqué lorsque Lucie se penche au-dessus de la baignoire et répète, telle une litanie adressée à la chanteuse « Chante ! Chante ! ». En lui intimant cela, Lucie ordonne à Lauren –    son visage – de *performer*, ce qui la distingue du commun des mortels et fait de son visage le lieu de sa puissance. Incapable de répondre aux demandes répétées de la jeune fille, Lauren s'enfonce sous l'eau, et la caméra capte son visage alors qu'il s'immerge progressivement sous cette pellicule blanche. Ne reste alors plus que cette sorte d'écran second blanc, symbole de la défaite du visage de la star qui, ne pouvant chanter, perd ses traits distinctifs et est vouée à la disparition **(Figure 6.)** Cette disparition souligne également l'aspect hautement construit de la figure de la star, qui ne semble pouvoir exister qu'à travers les images d'elle qu'elle instaure. Cette mort symbolique, dans la représentation qui en est faite, entretient également des liens avec le fantastique, puisque la pâleur des traits de Lauren la font ressembler à un cadavre, convoquant ainsi la figure du mort-vivant dont il a déjà été question à son sujet. C'est ce jeu permanent sur l'impossibilité de nommer ce visage et ce corps qui semblent se dérober en permanence dans un Ailleurs interprétatif qui crée cette affinité entre la star et le vampire, ce dernier ayant pour particularité d'échapper à toute définition : « [h]e [le vampire] is monster and man, feminine and powerful, parasitical and

wealthy ; he is repulsive and fascinating, he exerts the consummate gaze but is scrutinized in all things [...]. »¹⁹⁰ Cette indiscernabilité liée à la figure du vampire ainsi qu'à celle de la star se retrouve dans la multiplication des images qui entourent cette dernière, comme le montre les scènes ayant lieu dans la chambre de Lucie.

Véritable temple dédié à la gloire de son idole, les murs de la chambre sont tapissés de photos de Lauren, faisant de l'arrière-plan le lieu où se déploie son inquiétante présence. Tétanisée par la présence de Lauren au sein de son foyer, Lucie court se réfugier dans sa chambre. Nous passons alors de la lumière blanche et crue du salon à celle, rouge et sourde de la chambre. Outre le fait que cette dominance chromatique renvoie symboliquement à la morsure du vampire, elle crée un aplatissement de l'image, mettant sur un même plan le corps de Lucie et celui, démultiplié, de Lauren. Une telle mise en scène tend à souligner le caractère fictif du personnage de Lauren, puisque cette dernière ne semble exister que dans la multiplicité de ses images, mais elle a également une valeur *proleptique*, en ce qu'elle vient mettre en avant la fusion qui va avoir lieu entre le monde – mais aussi le corps – de la star et de sa fan. Là où, lors de la rencontre entre Lucie et Lauren dans le salon de la maison, la mise en scène jouait beaucoup sur la profondeur de champ, la dominante rouge équivaut ici aux propos de Brian Price, lorsqu'il associe cette couleur à : « [...] an emergence that blurs the distinction between figure and ground, setting the narrative, and thus the clarifying patterns of conventional cinema, towards dissolution. »¹⁹¹ De cette indistinction de l'image semble naître une

¹⁹⁰ Judith Halberstam, *Skin Shows*, *op. cit.*, p.88.

¹⁹¹ Brian Price, « Color, the Formless, and Cinematic Eros », *Framework*, vol.47, n°1, Spring 2006, pp.24-25.

fusion entre la star et sa fan, ce que souligne le travelling latéral nous montrant Lucie collée au mur et embrassant le poster grandeur nature de Lauren (**Figure 7.**) Ces deux corps semblent ne faire plus qu'un, symbole de la fusion totale opérée par Lucie mais également métaphore du caractère « monstrueux » de la relation qui se noue entre ces deux femmes, puisque nous avons l'impression d'une gémellité contre-nature dans l'union de ces deux corps. Nous retrouvons une telle disposition des corps plus loin dans le récit, lorsque Lucie, en visite chez sa mère, retourne dans sa chambre et s'allonge sur son lit, collant son visage sur celui de Lauren. La similitude entre les deux jeunes femmes est de nouveau frappante, similitude renforcée par la position du visage de Lucie, qui s'inscrit comme un double de celui de Lauren. Elle murmure à cette dernière « Je t'aime tellement, » confondant illusion et réalité, image et copie pour se noyer dans un univers dont la terrible vacuité s'exprime dans cette « union » effroyable de deux corps. Un autre plan dans cette même séquence poursuit cette idée d'un étrange mimétisme entre Lucie et Lauren, lorsque la première est filmée de dos et en plan large alors qu'elle est collée à la porte de sa chambre, les bras levés et écartés s'appuyant sur le chambranle. Cette position du corps fait écho à une photo de Lauren située dans la gauche du cadre.

Mais la multiplication des images de Lauren à travers les photos et les affiches, ainsi que l'adoration que leur porte Lucie, si elle fait écho à la nature incertaine et polymorphe du vampire, renvoie également au caractère artificiel et extrêmement construit de la star. En effet, ces reproductions agissent comme autant de cadres seconds venant souligner la nature « hyperréelle » du corps de la chanteuse, au sens où Baudrillard analyse ce concept :

La simulation n'est plus celle d'un territoire, d'un être référentiel, d'une substance. Elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel [...]. Plus de miroir de l'être et des apparences, du réel et de son concept. Plus de coextensivité imaginaire : c'est la miniaturisation génétique qui est la dimension de la simulation. Le réel est produit à partir de cellules miniaturisées, de matrices et de mémoires, de modèles de commandement – et il peut être reproduit un nombre infini de fois à partir de là. [...]. C'est un hyperréel, produit de synthèse irradiant de modèles combinatoires dans un hyperespace sans atmosphère.¹⁹²

Le confinement de la chambre de Lucie, accentué par l'éclairage rouge crée un espace hermétique qui devient le symbole même de l'hyperréel. Nous nous trouvons en effet face à un univers de l'image marqué par la reproduction du même à l'infini et surtout, de l'image que l'on élève au rang d'icône et à laquelle on attribue les mêmes qualités qu'à l'original Lucie a les mêmes gestes envers le poster de Lauren qu'elle aurait pour un être de chair et de sang, puisqu'on la voit caresser amoureusement l'image de la jeune femme.¹⁹³ Lucie efface ainsi toute distance symbolique entre les images et la réalité, et il semble même que, pour elle, ces images soient « plus réelles que le réel. » Nous constatons cela grâce au travail opéré sur le positionnement des corps de la jeune fille et de la chanteuse lors de la séquence se déroulant dans la maison de Lucie. Le contact « réel » entre les deux femmes est toujours parasité par certains éléments, que cela soit Lucie qui ne peut supporter d'être face à son idole et la fuit, ou bien la séparation physique du fait des murs ou des fenêtres.

¹⁹² Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981, pp.10-11.

¹⁹³ Notons ici que le concept d' « hyperréel », s'il trouve son point culminant dans l'adoration de Lucie pour Lauren, n'est pas limité au seul personnage de la jeune fille. En effet, deux plans nous montrent, dans le salon et dans la cuisine, une photo dédicacée du journaliste-vedette français Patrick Poivre d'Arvor ainsi qu'une photo au format de tableau représentant Lucie enfant aux côtés du chanteur populaire Enrico Macias. On comprend que ces photos appartiennent à la mère de Lucie. Ainsi, le fait que la caméra s'attarde sur ces détails a pour but de nuancer quelque peu la folie adoratrice de Lucie en montrant qu'elle n'est que l'expression exacerbée d'une forme plus contenue et donc socialement acceptée d'admiration pour les figures publiques. Le simulacre semble donc s'étendre à toutes les couches de la population et personne n'est épargné par le règne du faux et de la copie.

Ceci est particulièrement vrai lorsque Lucie regarde Lauren quitter sa maison depuis la fenêtre de sa chambre. Pour la jeune fan, il semble que le seul contact qu'elle puisse avoir avec son idole passe par les photos et les affiches qui envahissent sa chambre. De plus, le récit opère une complexification de ces données puisque, à l'espace de la chambre-mausolée, il oppose les plans nous montrant Lauren alors qu'elle parle à Lucie de l'autre côté de la porte. Par contraste avec l'univers fait de photos et de posters qu'est la chambre de la jeune fille, la « vraie » Lauren devrait être perçue comme « l'original », pour reprendre les termes de Baudrillard, venant s'opposer à « la copie. » Or, comme nous l'avons vu, Lauren n'existe que dans la multiplication des scénarios qui viennent la mettre en scène ; sa présence physique ne semble donc pas avoir plus de matérialité que les photos la représentant.

Que la maison de Lucie, décor de la fiction première, devienne également celui de l'émission qui s'y tourne indique clairement que nous sommes dans un monde d'illusions fonctionnant sur le mode des poupées russes : chaque image nouvelle nous réfère à un artifice supplémentaire, et ce dans un processus sans fin. En cela, la *mise en abyme* effectuée par le film, lorsqu'il nous montre tout le dispositif de l'équipe technique venue filmer la rencontre entre Lauren et Lucie, nous renvoie au simulacre qu'est l'image – à commencer par celle de cinéma – et suggère que c'est dans cet univers de l'artifice qu'existe le personnage de Lauren. Dans cette perspective, les cadres seconds représentés par l'écran du *combo* de l'équipe technique et par l'écran de télévision où viennent se refléter la mère de Lucie ainsi que son amie tendent à suggérer que nous nous trouvons ici dans un univers du faux et, pire encore, du « faux qui essaie de faire vrai. » De plus, cette image envahit

l'écran premier de la fiction, marquant ainsi la dominance de l'artifice qui en vient à être perçu comme le seul médiateur du réel. C'est un ersatz de réalité qui se met en place et le corps de Lauren, au centre de la représentation, subit cette même déperdition de sens puisque, plus que tout autre élément de la mise en scène, il semble véhiculer l'idée que la réalité se trouve *dans* la représentation.

Si, jusqu'à présent, l'image du vampire était associée au corps de la star et aux diverses images qui y sont accolées, nous allons voir que la suite du récit vient complexifier ces données en opérant un passage de la figure du vampire au thème de la vampirisation. En cela, nous entendons que le désir de devenir l'Autre va constituer le motif premier de la représentation, établissant ainsi une circulation entre les traits physiques de Lauren et ceux de Lucie. Si l'horreur naissait jusqu'à maintenant de la présence ambiguë du corps de la chanteuse, elle va désormais se jouer sur un plan davantage psychologique et se présenter comme un motif dont le but est de venir questionner la nature des corps présents à l'image, faisant en cela référence à des données hautement horribles. Dit autrement, avec l'instauration du thème de la vampirisation, l'horrible découle du fantastique, puisque l'état d'étrangeté permanente qui se crée au sein du récit – et qui fait écho à des considérations d'ordre fantastique – à un impact bien précis sur les corps. Ces derniers en viennent effectivement à représenter le mixte et l'incertain, deux éléments qui, comme nous l'avons montré dans notre chapitre d'introduction à l'horrible, sont à rattacher à la figure du monstre. Nous verrons alors que le thème de la vampirisation est instauré dans le film à travers l'émergence du concept du « double » qui se retrouve aussi bien au niveau *diégétique* (ce qui nous est

montré à l'image) qu'au niveau *extra-diégétique* (la manière dont cela nous est montré). Il nous faut à cet effet prêter attention à une autre donnée du récit que nous n'avons fait qu'effleurer jusqu'à présent : la représentation de l'espace ainsi que les qualités dramatiques qui y sont associées.

Si l'on se réfère à la définition qui en est donnée par le dictionnaire *Trésor de la langue française*, nous constatons que le verbe « vampiriser », dans son acceptation figurée, signifie : « [d]ominer affectivement et psychologiquement quelqu'un de manière à lui retirer progressivement toute volonté. »¹⁹⁴ C'est sur un tel postulat que nous souhaitons baser cette partie de notre étude, consacrée au thème de la vampirisation, moins restrictif que la figure du vampire, puisque venant se répercuter sur différents personnages du film. Pour cela, nous voulons tout d'abord effectuer une analyse de la symbolique de l'espace au sein du film et de quelle manière cet élément du récit sert de terreau au développement d'un univers placé sous le signe de l'entre-deux. Comme le soulignent Millet et Labbé : « [l]e fantastique est un genre de transgressions, c'est-à-dire qu'il aime jouer avec les normes, les limites et les lois de notre réalité, de nos sociétés et de nos religions, se plaçant en porte-à-faux avec elles pour mieux les remettre en cause. »¹⁹⁵ Or, il est possible de dire de *Backstage* qu'il est le récit d'une violation de l'espace et de ses limites, et ce de plusieurs façons. Si les plans qui montrent les fans cherchant éperdument à atteindre la scène et à toucher leur idole manifestent déjà une tentative de franchissement des limites, l'arrivée de Lauren chez Lucie constitue, elle, un véritable viol de l'intimité, comme le laisse percevoir

¹⁹⁴ *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue française du XIXe et du XXe siècle (1798-1960) tome seizième*, sous la direction de B. Quemada, Institut National de la Langue Française, Paris, Gallimard, 1994, p.911.

¹⁹⁵ Gilbert Millet et Denis Labbé, *Le Fantastique*, *op. cit.*, p.18.

la terreur qui se lit sur le visage de la jeune fille lorsqu'elle se trouve face à Lauren. À cette transgression initiale des limites répond celle opérée par Lucie, lorsqu'elle décide de se rendre à Paris afin de retrouver la trace de Lauren. L'idée de « passage » est nettement présente dans les plans représentant Paris de nuit, puisque le film joue sur la profondeur de champ en filmant de longues avenues (dont les Champs Élysées) plongées dans l'obscurité. Ceci marque la rupture entre l'univers de Lucie, point d'ancrage du récit dans une réalité tangible, et celui de la star, à l'écart des réalités du monde.¹⁹⁶ Sur ce point, notons que si l'apparition de Lauren chez Lucie se faisait de façon non problématique et était marquée par une fluidité dans le déplacement, il en va tout autrement lorsque la jeune fille cherche à approcher la star, recluse dans la suite d'un hôtel de luxe.¹⁹⁷ Cette dernière apparaît d'ailleurs tel le château où se terre le vampire et auquel on ne peut accéder qu'au prix d'un périlleux voyage. C'est cette idée qui est véhiculée par les plans où l'on voit Lucie déjouer la vigilance du portier de l'hôtel et errer dans le dédale des couloirs. Lorsqu'elle touche enfin au but, il lui reste encore à atteindre la porte de la chambre où loge la star, celle-ci étant gardée par des vigiles. Ces derniers deviennent ainsi la figure moderne du Cerbère, prêts à se jeter sur quiconque chercherait à enfreindre les lieux et signifiant avec force

¹⁹⁶ Notons que le lien entre ces deux mondes se fait par le jeu sur la profondeur de champ et la dominance des lignes horizontales. En effet, le plan nous montrant Lucie et son amie en train de marcher dans un champ est en quelque sorte le double visuel des plans sur la ville de Paris et ses longues avenues vides de monde. C'est ainsi que le monde de Lauren est lié à celui de Lucie et que le fantastique prend son ancrage dans une réalité dont il va peu à peu se désolidariser.

¹⁹⁷ La référence faite à l'hôtel ainsi que les plans sur les couloirs labyrinthiques de ce dernier créent un écho avec le film de Marina de Van. Nous pouvons en effet dire que ces deux fictions utilisent l'hôtel comme lieu symbolisant la rencontre amoureuse, cette dernière étant détournée de son acception traditionnelle. Chez de Van, la rencontre a lieu entre Esther et son propre corps qu'elle redécouvre comme on le ferait de celui d'un amant, chez Bercot, il marque la possibilité pour deux mondes – celui de la fan et celui de la star – de se rencontrer et de communiquer.

que « [l]e *star system* est fermé, inaccessible. »¹⁹⁸ Il s'opère, dans ces quelques plans, une dramatisation de l'espace, car pour atteindre la star, il faut passer à travers toute une série d'étapes, marquées ici par l'accent porté sur le mouvement horizontal (les plans sur la ville de Paris, mais aussi l'errance de Lucie dans les couloirs de l'hôtel), symbole du déplacement et de la quête.

Ainsi, nous retrouvons dans *Backstage* l'idée d'un corps qui se définit dans le franchissement des limites et des frontières mais, à la différence du film *Dans ma peau*, cela ne s'effectue pas à travers les métamorphoses de la chair, mais dans l'interaction des corps avec l'espace. En effet, une fois que Lucie aura pénétré dans la suite de Lauren, la mise en espace de leurs rapports va être un indicateur puissant des liens qui se tissent entre les deux femmes, allant jusqu'à une symbiose d'où naîtra le thème du double. Indiquons tout d'abord qu'en s'aventurant dans l'espace de son idole, Lucie franchit une frontière symbolique, celle qui sépare le fan de l'objet de son admiration. En faisant cela, elle laisse son univers fantasmatique prendre le dessus, ce qui peut être la cause de grands dangers, comme le souligne Joli Jenson : « [t]he fan-as-pathology model implies that there is a thin line between « normal » and excessive fandom. This line is crossed if and when the distinctions between reality and fantasy break down. These are the two realms that must remain separated, if the fan is to remain safe and normal. »¹⁹⁹ C'est en passant du côté du fantasme, de l'illusion, que Lucie va perdre tout esprit rationnel et basculer dans un monde où tout lui est étranger. On constate cela dès qu'elle est entrée dans la suite, puisqu'un plan nous la présente, située à l'arrière-plan

¹⁹⁸ Edgard Morin, *Les Stars*, op. cit., p.49.

¹⁹⁹ Joli Jenson, « Fandom as Pathology », *The Adoring Audience : Fan Culture and Popular Media*, Lisa A. Lewis ed., New York & London, Routledge, 1992, p.18.

alors que la tête d'une biche empaillée et filmée de profil occupe le premier plan. Par un subtil travail de cadrage et de montage, nous comprenons rapidement que cette biche est une métaphore de la star, de son aspect artificiel et sans réelle profondeur. Il se crée alors un lien entre le corps et les objets, ou plutôt un état d'indifférenciation, propre à l'univers fantastique.²⁰⁰ À cela s'ajoute un éclairage jouant sur le combat de l'ombre et de la lumière, réminiscence de l'expressionnisme allemand. Après la quête, nous nous trouvons maintenant à l'étape de l'entre-deux, du franchissement de la frontière qui sépare le monde « normal » de celui de la star. Au mouvement succède alors la stagnation, symbole de l'hésitation et de l'attente, tel que Todorov comprend ces phénomènes au sein du fantastique. Cette idée du franchissement d'un palier est véhiculée par la position de Lucie au sein du cadre : elle attend sans bouger, à l'arrière-plan, sur le *seuil* de la porte d'entrée, dans un petit couloir menant au salon de la suite. Ensuite, lorsque Lauren entre dans le cadre, soit elle ne fait que passer devant Lucie, soit elles se trouvent toutes deux au sein du cadre, mais la construction des lignes horizontales les isolent, chacune dans leur monde.

La séquence où Lucie rencontre Lauren dans sa suite est tout entière marquée par le glissement progressif de la figure du vampire au thème de la vampirisation. Nous constatons cela lorsque Lucie se met à saigner du nez après sa rencontre avec Lauren, et où le sang qui s'écoule peut être perçu comme la morsure symbolique du vampire, liant à tout jamais ce dernier à sa victime. Ceci est accentué par le fait que le sang tombe sur une photo de

²⁰⁰ Concernant ce flou entre le corps et les objets, voir le chapitre consacré à ce sujet par Deborah H. Harter dans son livre *Bodies in Pieces : Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment* et intitulé « Berenice's Teeth, Edison's Android, and the Violated, Material Body » (pp.25-49.) Deborah H. Harter, *Bodies in Pieces : Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment*, Stanford (CA.), Stanford University Press, 1996.

Lauren que Lucie tient entre ses mains, comme si nous assistions au pacte de sang noué entre les deux personnages. Ce plan est intéressant puisqu'il symbolise le basculement du récit dans une nouvelle dimension. Si, jusqu'à présent, Lauren était la figure autour de laquelle venait s'articuler la thématique du vampire, il ne va pas en être de même par la suite, puisqu'il va s'établir un processus de mimétisme entre la star et sa fan, appelant ainsi la figure du double et le thème de la vampirisation.

Puisque « vampiriser » est synonyme de possession ou d'appropriation de l'autre, il est possible de dire qu'un tel phénomène se met en place une fois que Lucie a pénétré dans l'univers de Lauren. Ceci va se traduire par ce que nous avons choisi d'appeler un processus d'« appropriation » qui va engendrer la figure du double, non seulement au niveau physique, mais également au niveau de la mise en scène, où certains plans vont venir faire écho à d'autres, créant un système labyrinthique de correspondances au sein même du récit. Ce glissement est d'abord figuré par une scène où l'on voit Lucie dans la salle de bains de Lauren. Elle prend la brosse à dents de cette dernière et la porte à sa bouche. La caméra effectue un insert sur la bouche de la jeune fille alors qu'elle essaie de s'imprégner du goût de celle qu'elle admire. Nous retrouvons, ici aussi, un détournement des codes du film de vampire puisque la morsure est ici signifiée par le désir d'« ingestion » de l'autre, d'incorporation à sa propre chair, à son propre sang. Cette intrusion d'une thématique fantastique sert également à mettre en avant le fanatisme disproportionné de Lucie et le fétichisme auquel il donne lieu. Les propos tenus par Lauren à ce sujet sont éloquentes en ce qu'il y est fait référence au vampirisme de façon directe. Parlant de la folie adoratrice qu'elle suscite chez

ses fans, Lauren dit à Lucie : « Vous allez me sucer le sang jusqu'ou ? Qu'est-ce que tu veux ? Une poignée de mes cheveux ? » Tout est résumé dans ces deux phrases ; l'adoration que portent ses fans à Lauren en fait des vampires, assoiffés du corps de leur déesse.

Cette idée trouve une illustration visuelle encore plus frappante dans le plan où nous voyons Lucie porter une perruque blonde ainsi qu'un maquillage tape-à-l'œil afin de ressembler à Lauren. L'ex-fiancé de Lauren, qui surprend Lucie alors qu'elle s'observe devant la glace lui dit d'ailleurs « Qui êtes-vous ? », renvoyant ainsi l'idée d'un corps dont la spécificité commence à s'estomper au profit d'une absorption des traits d'un autre. La « monstruosité » de ce corps hybride²⁰¹ est également soulignée par ce même jeune homme, lorsqu'il dit à Lucie « Vous voyez pas que ça vous rend laide de vouloir lui ressembler. » Dans ce processus de transformation, le miroir joue un rôle important ; il renvoie d'une part à la signification qu'il revêt dans le récit fantastique traditionnel, mais il incorpore également des données propres à l'univers du film, à savoir le questionnement sur la nature du corps présent à l'écran : « Le miroir est d'abord lié à la question de l'identité. L'individu a tendance à se croire unique. Le miroir lui donne l'illusion d'être double, lui permet de s'observer de l'extérieur. L'autre ainsi découvert peut s'avérer

²⁰¹ Notons ici que le thème du double contient également un substrat horrifique, en ce que, par certains aspects, il relève lui aussi du registre de la monstruosité, en ce que, lui non plus ne respecte pas les concepts d'intérieur/extérieur en vient perturber le processus d'identification, mais aussi de distinction, entre soi et l'autre. Pierre Ancet note cela lorsqu'il écrit : « [L]a perception du monstre double prolongerait une expérience angoissante d'indistinction entre soi et autrui, qui remonte à la prime enfance. Le corps propre se constitue en effet contre cette indistinction où se mêlent l'intérieur et l'extérieur, où les frontières avec le corps de l'autre n'existent pas encore [...]. Le monstre double dans le monde réel fait écho au sentiment de duplication de soi dans un seul espace où l'un et l'autre sont fondus, comme si les parties du corps propre étaient au-delà d'elles-mêmes, et les espaces corporels solubles l'un dans l'autre. » In Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006, p.113.

fascinant. »²⁰² Si c'est effectivement le reflet de Lucie que l'on voit dans le miroir, l'important ici est que, ce qui nous apparaît, ce sont les traits de Lucie *alors qu'elle est en train de copier Lauren*. La figure du double se complique donc, puisque l'on n'assiste pas seulement à un dédoublement de l'image de Lucie, mais aussi et surtout de celle de Lauren. Cette imbrication des deux êtres est également frappante lorsque, sur les injonctions de l'ex compagnon de Lauren, Lucie retire la perruque blonde qu'elle portait. Un plan nous la montre se cachant le visage avec la perruque, tandis que l'on distingue sa propre chevelure **(Figure 8.)** C'est l'ambiguïté même de ce corps dépossédé de lui-même qui se dessine dans ce plan. Un corps cherchant à nier ses traits pour endosser ceux de l'être aimé et dont la fusion produit un être qu'il est difficile de qualifier. De plus, cette scène fait écho à une autre, ayant eu lieu peu de temps avant, où l'on voit Lauren face au miroir de sa salle de bains, en train d'essayer des perruques en prévision du tournage d'un clip vidéo. Outre le fait que ce plan fournit un commentaire supplémentaire sur la star et ses images, il crée une correspondance entre les séquences du film, offrant ainsi une image complexe du rapport que les personnages entretiennent avec leur image ; pour Lucie, il s'agit de devenir Lauren, alors que, pour cette dernière, il est davantage question de se perdre dans ce monde de chimères qu'est celui du *star system*.²⁰³

²⁰² Gilbert Millet et Denis Labbé, *Le Fantastique*, op. cit., p.171.

²⁰³ Notons à ce sujet que le concept de « masque », qui est un élément central à la production de la star, se retrouve dans le maquillage que porte Lauren dans cette séquence, mais aussi dans le masque de beauté qu'elle s'est appliqué sur le visage, dans une séquence précédente. La blancheur du masque convoque de nouveau la figure fantastique du mort-vivant tout en soulignant un trait essentiel à la création de la star : la beauté. Comme le souligne Edgard Morin : « En effet, la beauté est très souvent un caractère, non pas secondaire, mais essentiel de la star [...]. Le *star system* ne se contente pas de prospector les beautés naturelles. Il a suscité ou renouvelé un art du maquillage, du costume, de l'allure [...]. » In Edgard Morin, *Les Stars*, op. cit., p.40.

Cette gémellité étrange qui semble naître entre les deux femmes est également traduite par la mise en scène et, plus particulièrement, par l'échelle des plans. Là où, à l'arrivée de Lucie dans la suite de Lauren, la caméra mettait en avant l'écart qui existait entre elles deux, il s'effectue par la suite un travail de rapprochement des corps au sein du cadre. On trouve cela, par exemple, dans la séquence où les deux jeunes femmes nagent, nues, dans la piscine de l'hôtel. La similitude de leur carnation de peau ainsi que leur blondeur donne l'impression de deux sœurs. Impression renforcée par la suite, lorsque nous les voyons sortir de l'eau et enfiler des vêtements similaires et porter leurs cheveux plaqués en arrière. Concernant ce phénomène de contagion des traits de Lauren sur ceux qui l'entourent, il est intéressant de noter que même Juliette, son assistante personnelle, semble elle aussi être « victime » de ce mal. En effet, lors d'une soirée organisée dans la suite de la chanteuse, un plan nous montre Juliette portant une perruque blonde et chantant l'une des chansons de Lauren. Nous voyons ensuite cette dernière en train d'observer le numéro de Juliette, comme si elle observait son reflet dans un miroir. Comme le notent Millet et Labbé : « [q]u'il soit le reflet de l'individu, l'image de l'autre que l'on ne veut pas devenir, le symbole du temps qui passe ou la porte vers un monde que l'on croit meilleur mais qui n'est bien souvent que la mort, le miroir fantastique finit toujours par ramener l'homme vers ce qu'il craint le plus, son pire ennemi, lui-même. »²⁰⁴ Reflet déformé d'un être perdu au milieu de ses propres images, la parodie effectuée par l'assistante peut effectivement être comparée au miroir tel qu'il apparaît

²⁰⁴ Gilbert Millet et Denis Labbé, *Le Fantastique*, op. cit., p.174.

dans le récit fantastique et, plus précisément, par rapport au chaos qu'il peut laisser entrevoir et dans lequel Lauren semble avoir sombré.

Le thème du double et, avec lui, celui de la vampirisation, se retrouvent également lorsque Lucie cherche à adopter la physionomie de son idole. Ainsi, Lucie séduit-elle l'ex-compagnon de Lauren de la même manière que cette dernière a séduit la jeune fille et l'a attirée dans ses filets. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'après avoir fait l'amour avec le jeune homme, la séquence suivante nous montre Lucie dans la chambre de Lauren alors que celle-ci est endormie. Lucie se penche délicatement vers le visage de la chanteuse pour y déposer un baiser. L'éclairage en clair-obscur et la disposition des corps (le visage de Lauren face caméra et celui de Lucie saisi de profil) sont une référence directe au récit fantastique et ce baiser déposé par Lucie rappelle la morsure du vampire. Nous retrouvons dans le comportement de Lucie l'un des thèmes du fantastique et de l'horreur, qui consiste à déjouer les attentes du spectateur en lui signifiant que ce qu'il tenait pour acquis et lui paraissait évident n'est en fait qu'un leurre et qu'il se cache, sous la surface apparemment lisse, des zones d'ombre insoupçonnées. Comme le rappelle Éric Dufour : « [l]'horreur peut donc fonctionner sur l'inversion des valeurs. C'est le cas de tous les films qui jouent sur l'opposition entre l'innocence et la naïveté apparentes, d'une part, et, d'autre part, la perversité et la volonté de nuire dissimulées. La progression du film révèle l'être caché derrière l'apparaître et dément les anticipations de sens liées à une certaine apparence. »²⁰⁵

²⁰⁵ Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, op. cit., p.88.

Si le caractère déceptif des apparences et de l'image était déjà au cœur de notre compréhension du personnage de Lauren, il ne semblait pas s'appliquer à celui de Lucie. Or, comme le prouve la relation qu'entretient Lucie avec l'ex-compagnon de Lauren, la jeune fille est capable de bien plus que sa personnalité fragile ne peut le laisser deviner. Même si, dans son esprit, tout cela n'a pour seul but que de la rapprocher encore de Lauren, il n'en demeure pas moins que ses actes viennent s'inscrire en complète opposition avec son apparence. Elle aussi, à l'instar de Lauren, se comprend désormais à partir des différentes images d'elle-même qu'elle se construit (fan éperdue, jeune fille fragile et sensible, séductrice), à la manière du vampire capable d'endosser diverses apparences afin de séduire sa proie. La peur qu'inspire ce corps n'est donc pas liée à une quelconque transformation physique *de la surface*, mais plutôt aux modifications qui ont lieu *à l'intérieur* et qui rendent ce corps *a-normal*. C'est sur cette anormalité que reposent les dernières séquences du film, où les thèmes entremêlés du double et du vampire atteignent leur apogée. Après avoir couché avec l'ex-compagnon de Lauren, nous voyons Lucie s'entailler la peau au niveau de l'omoplate à l'aide d'une lame de rasoir. Si cette scène, qui marque clairement une agression envers sa propre chair, peut nous rappeler certains passages du film *Dans ma peau*, la signification de la blessure est ici tout autre en ce qu'elle n'a pas pour but de venir nourrir une esthétique de la transformation qui passerait par une modification de la chair. Il nous semble effectivement que la blessure que s'inflige Lucie puisse être comprise de deux façons différentes ; elle est une nouvelle métaphore liée au vampirisme et à la morsure, d'autant plus que l'inscription de cette blessure correspond à peu près à l'endroit où le vampire

vient d'ordinaire planter ses crocs, à savoir la jugulaire. Deuxièmement – et c'est ici que la richesse et la complexité de la représentation prennent tout leur sens – cette marque semble symboliser, de façon ironique, la séparation inévitable entre Lauren et Lucie. Ironique car, en couchant avec l'ex-compagnon de Lauren et en attendant un enfant de ce dernier, Lucie cherchait à resserrer davantage encore les liens l'unissant à Lauren. Elle dit d'ailleurs à cette dernière : « Je l'ai fait pour toi. On va être toutes deux maintenant. » Idée d'une maternité où la figure du père est évacuée au profit d'une fusion entre la star et sa fan, tel est le projet de Lucie.²⁰⁶ En ce sens, la blessure faite par Lucie symboliserait son union éternelle à Lauren. Mais ce projet est voué à l'échec et cette blessure, ce sang représenteraient davantage le lien rompu entre les deux femmes, tel un cordon ombilical que l'on sectionne.

Les attitudes et postures des deux jeunes femmes vont d'ailleurs dans ce sens, puisque leur pâleur les fait toutes deux ressembler à des mourantes, particulièrement Lauren, accroupie sur le sol, se tenant le ventre et le souffle court, comme si elle venait d'être mortellement atteinte. Ces plans jouent d'ailleurs sur la tension similarité/séparation car on retrouve encore dans certains gestes des traces de la similitude des deux personnages (Lauren porte sa main à la clavicule comme l'a fait Lucie après s'être entaillée), mais le jeu sur les couleurs marque la séparation définitive entre ces deux femmes. Le rouge qui marque le T-shirt blanc de Lucie se retrouve dans la couleur de celui

²⁰⁶ Il n'est pas interdit de percevoir l'amour fou qui lie Lucie à Lauren comme l'expression latente d'une homosexualité. Le lesbianisme constitue en effet une part non négligeable de l'imagerie liée à la figure du vampire. Comme le souligne à ce propos Milly Williamson : « The sympathetic vampire's otherness has long been imbued with ambivalence [...]. With a longer history in vampire fiction of articulating the marginal self is the lesbian vampire this figure has produced male-centered titillation movies and genuine pathos, it has provided an alternative image of romantic female eroticism and it has been used to censure friendships between women. » In Milly Williamson, *The Lure of the Vampire*, op. cit., p.34.

que porte Lauren, métaphore du sang qui a coulé et rompu à jamais les liens. Cette idée est d'ailleurs renforcée par les rideaux couleur crème contre lesquels Lauren est adossée et qui servent de toile de fond aux plans nous la montrant agenouillée. Telle la tâche pourpre qui grossit sur le T-shirt blanc de Lucie, le rouge du vêtement de Lauren instaure un contraste fort avec l'arrière-fond blanc, faisant de l'idée de rupture ou de déchirure la figure centrale de la représentation. De plus, la caméra les filme de nouveau en champ/contre-champ, les isolant davantage au sein du cadre. L'éviction de Lucie de cet univers chimérique répond à la manière dont elle y est entrée : la porte de la suite s'ouvre, et Lauren dit au vigile : « J'veux plus d'elle ici. »

Ainsi prend fin l'aventure de Lucie, Alice des temps modernes qui a cherché trop loin jusqu'où elle pouvait s'aventurer dans ce monde qui n'est pas le sien. Mais peut-on réellement oublier son passage de l'autre côté du miroir ? La morsure du vampire ne s'imprime-t-elle pas pour toujours dans la chair et dans le sang de celui qui en a été victime ? C'est cette idée que semblent souligner les dernières scènes du film, développant les thèmes de la répétition et du retour de l'ancien, sous une forme altérée. Un plan nous montre Lucie, de retour chez sa mère, se tenant à la fenêtre où Lauren lui est apparue pour la première fois. De plus, nous apprenons que la fille de Lucie s'appelle Lauren, perpétuant ainsi le nom de la star tout en symbolisant la capacité du vampire à s'incarner sous les formes les plus diverses. Enfin, nous constatons que les affiches de la chambre de Lucie ont disparu et qu'elles ont été remplacées par un photo-montage où l'on voit les visages de Lauren et de Lucie l'un à côté de l'autre. Nouvelles images pour un nouveau monde de chimères. Alors que nous découvrons cela, la radio qu'écoute Lucie diffuse un

concert de Lauren, dont la première chanson a pour personnage principal une jeune fille du nom de Lucie...

La boucle est ainsi bouclée, mais ne semble amener à aucune conclusion définitive, nous renvoyant au fait que : « [...] in fantasy the direction of the narrative is often circular or static [...]. »²⁰⁷ Le film ne ferme pas la porte qu'il a ouverte en laissant Lucie pénétrer ce monde de faux-semblants, puisque se retrouvent encore au sein de l'image les échos de cet univers chimérique. Mais la qualité spéculaire du monde du *star system* ne s'applique-t-elle pas également à l'image filmique ? Ces corps qui asphyxient le cadre de leurs présences sont-ils appelés à exister au-delà des reflets qu'ils projettent, que cela soit sur une scène ou un écran de cinéma ? C'est sur ces questions sans réponses que se clôt le récit de *Backstage* et que s'évanouissent ses fantômes.

Si le film d'Emmanuelle Bercot va puiser dans le fantastique et l'horifique afin de venir nourrir son récit, il n'en demeure pas moins que l'horreur joue un rôle fondamental dans notre compréhension du récit ainsi que dans le régime visuel de ce dernier. Si l'horreur n'est pas présente sous la forme de corps mutilés ou agressés, les questions que soulève le film quant au mystère qui émane de ces corps trouvent des résonances dans les deux autres fictions abordées dans cette partie de la thèse et, par là même, partage de nombreux points communs avec le récit horifique. Là où, auparavant, notre interrogation sur la nature du corps présent à l'écran naissait d'une attaque *physique* et *visible* sur la surface de ce corps, le film d'Emmanuelle Bercot demande à ce que nous venions questionner le corps, non plus dans l'étrangeté

²⁰⁷N.C. Manlove, « On the Nature of Fantasy », *op. cit.*, p.23.

de sa propre chair, mais dans les actes qui le gouvernent et en viennent à l'*anormaliser* à nos yeux. C'est effectivement en nous interrogeant sur les motivations profondes des deux personnages féminins principaux que nous sommes progressivement amenés à les percevoir comme des êtres qui nous sont étrangers. Là où certains plans du film de Marina de Van invitait le spectateur à évoluer au plus près de l'image filmique, lui donnant l'impression de pouvoir intégrer la fiction, le film d'Emmanuelle Bercot fonctionne sur le mode inverse, car il nous fait observer des personnages qui évoluent dans un univers irrémédiablement coupé du nôtre. L'image ne fonctionne plus alors comme une membrane perméable entre le spectateur et la fiction, mais davantage comme une vitre à travers laquelle nous observons l'évolution des personnages. Notre but dans ce chapitre a donc été de souligner les diverses formes que pouvait revêtir l'horreur, que cela soit à travers une figure typée facilement identifiable tel que le vampire, ou bien – sur un plan plus psychologique où se mêlent horreur et fantastique – en faisant du phénomène de transfert le motif visuel du récit, où ce dernier laisse émerger une horreur d'ordre psychologique émanant d'un univers aux résonances fantastiques, où les actes des personnages ainsi que leur présence à l'écran sont marqués par le doute et le questionnement.

Pour ce qui a trait au corps en tant que surface interprétative, notre étude a également souhaité mettre de l'avant le fait que le récit tire une part significative de sa symbolique du travail qui est effectué sur les transformations du corps. Encore une fois, ces transformations ne sont pas le résultat d'un travail d'agression de la chair, mais plutôt un jeu sur la signification même des traits physiques et de l'apparence. Une telle idée est véhiculée à travers le

recours à certains thèmes du fantastique, tels que la figure du vampire, ou bien à travers l'émergence du thème de la vampirisation, et l'instauration de la figure du double. Le film cherche ainsi à instaurer un climat d'indiscernabilité entre les corps des deux jeunes femmes et, là encore, à mettre de l'avant la part d'opacité qui gouverne l'humain. Afin de lier ces transformations corporelles à celles qui ont lieu dans les films de Marina de Van et de Fabrice du Welz, nous pouvons terminer en notant que le phénomène d'indifférenciation qui a lieu entre Lucie et Lauren contient également en lui un substrat monstrueux puisque, comme le constate Pierre Ancet : « [l]e monstrueux a [...] directement à voir avec le changement de nature de la chair, avec la vulnérabilité d'un corps mis en morceaux. »²⁰⁸ Si, dans les films puisant de manière plus directe dans l'horreur des corps attaqués, le monstrueux se dessine de façon très nette, le « changement de nature de la chair » dont il est fait mention dans la citation opère également à travers la troublante gémellité qui s'instaure entre Lucie et Lauren, et qui place l'un dans l'autre, et inversement. La chair est donc, là aussi, perméable et sujette aux influences extérieures en ce qui a trait à sa surface signifiante. Nous reconnaissons là certains des traits constitutifs de l'horreur, puisque cette dernière joue grandement sur l'idée d'une indétermination fondatrice du corps. C'est d'ailleurs lorsque le trouble entre ces deux corps atteint son paroxysme que quelque chose doit céder et que ces deux femmes doivent être séparées à tout jamais, afin de pouvoir continuer à vivre. Jamais l'une avec l'autre, mais jamais, complètement, l'une sans l'autre.

²⁰⁸ Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, op. cit., p.135.

Section 2. Captures d'images du film *Backstage*



Figure 1



Figure 2



Figure 3



Figure 4



Figure 5



Figure 6



Figure 7



Figure 8

Calvaire
(Fabrice du Welz ; 2005)

(Se référer au dossier “Section 3” en fin de chapitre pour les captures d’images du film.)

Le dernier film que nous souhaitons porter à l’étude, dans le cadre de notre analyse sur les liens entre cinéma et horreur est *Calvaire* (Fabrice du Welz ; 2005.) Ce long-métrage trouve sa place dans notre corpus, et ce pour deux raisons principales : tout d’abord en ce qu’il s’attache à développer une nouvelle thématique, visuelle autant que narrative, rattachée au genre horrifique – celui du *slasher*. Ensuite, en ce qu’il a comme intérêt d’opérer une synthèse ainsi qu’une réinterprétation de certains des thèmes abordés pour notre étude des films *Dans ma peau* et *Backstage*. Du premier, nous verrons qu’il récupère la représentation du corps en souffrance et du devenir incertain de la chair alors que, du second, il reprend la problématique liée à la figure du vampire ainsi que le jeu sur le masque et la facticité des images. Nous observerons également que les échos qui se tissent entre ces œuvres s’insèrent ici dans un texte filmique d’une plus grande envergure dont le but premier est de mettre de l’avant l’opacité des corps qui hantent le récit. Nous entendons par là que le corps – principalement celui de Marc – se situe en permanence au croisement de divers courants esthétiques, rendant son appréhension problématique. Cette opacité est indissociable des motifs du « trajet » ou du « passage » auquel est soumis le corps tout au long du récit, venant ainsi inscrire la durée au cœur même de l’expérience filmique. Nous observerons également comment la *resémentisation* des codes propres au genre horrifique qu’est le *slasher* participe elle aussi de cette volonté d’indistinction qui

gouverne le récit en ce qui a trait à la figure humaine. Nous constaterons en effet que le film fait du corps du jeune homme le lieu de convergence de différentes figures de l'horreur, venant non seulement complexifier les données propres à ces figures, mais apportant également un éclairage différent sur le corps humain dans sa dimension plastique.²⁰⁹

Voyons tout d'abord de quelle manière l'opacité des corps trouve une traduction visuelle au sein de la fiction et comment cette dernière est tout entière concernée par la surface – la chair – et son inscription dans le temps. Les premières séquences du film sont très parlantes à ce sujet, instaurant dès les premiers plans une sorte de filiation entre ce film et celui d'Emmanuelle Bercot, *Backstage*. Ce dernier choisissait en effet, pour sa scène inaugurale, de nous présenter la foule des admirateurs massée lors d'un concert donné par une chanteuse à succès. Nous avons analysé en détails la symbolique de l'entrée en scène de la chanteuse et montré comment cette dernière nous était présentée comme une figure réactualisée du vampire. Un procédé similaire est à l'œuvre dans la première séquence du film de Fabrice du Welz, puisque *Calvaire* s'ouvre sur un plan du personnage principal, Marc (Laurent Lucas), alors que ce dernier est en train de se maquiller, face à une glace, dans ce qui semble être une loge (**Figure 1.**) Nous retrouvons ainsi le concept de « masque » lié au corps et à la « performance » tel qu'il s'appliquait déjà au personnage de Lauren dans *Backstage*. Dans les deux cas, nous constatons que

²⁰⁹ Le corps comme surface inscriptible où viennent se matérialiser les désirs et les pulsions de l'être est une thématique commune à ce film et à celui de Marina de Van. Cependant, à la différence de *Dans ma peau*, *Calvaire* fait du corps de Marc la victime des assauts d'une tierce personne, là où, chez de Van, Esther était à la fois victime et bourreau. La symbolique est donc tout à fait différente, puisqu'Esther choisissait consciemment de modifier son apparence physique, là où la monstruosité du corps de Marc est subie par ce dernier et, si elle en vient à révéler une intériorité du personnage – comme c'est le cas chez de Van – les motivations ne sont pas les mêmes d'une fiction à l'autre.

le masque participe à la création du double scénique, un « Autre » qui, tout en partageant les mêmes traits physiques que la personne, devient le lieu où se cristallisent tous les fantasmes d'autrui. L'idée de masque, dans *Calvaire*, se traduit par la blancheur des traits du visage de Marc, sur lequel il a appliqué du maquillage ; blancheur reprise par l'éclairage de la pièce et le tissu de sa chemise. Cependant, si le masque tel qu'il nous est présenté dans ce plan trouve son origine dans le monde de faux-semblants instauré par le *star system*,²¹⁰ le récit en complexifie la portée afin de véhiculer l'opacité fondatrice qui semble définir ce personnage. Le plan nous le montrant face au miroir est la traduction visuelle d'une telle opacité, qui semble naître de la multiplicité des images auxquelles il donne naissance, puisqu'il s'agit d'un miroir à facettes, nous donnant non seulement à le voir de face, mais également de profil. De plus, lors de la séance de maquillage, la caméra est constamment dirigée sur les reflets dans le miroir, ne nous donnant ainsi accès qu'aux images de Marc.

En procédant de la sorte, la mise en scène crée une vision kaléidoscopique où la personne de chair semble se diluer au sein de ses propres images, ces dernières prenant le pas sur le réel et créant une barrière symbolique empêchant tout accès à l'être humain. Ce jeu avec l'icône du miroir et les images qui s'y reflètent nous met en présence d'une « image-cristal » au sens où la définit Deleuze :

²¹⁰ Comme nous allons le noter plus loin, le film n'a pas recours à la symbolique du *star system* de la même façon que le faisait *Backstage* puisque, dans ce dernier, l'imagerie liée à la figure de la star, si elle se teintait de fantastique, était néanmoins ancrée dans une réalité que l'on n'imaginait pas remettre en question. En revanche, *Calvaire* semble davantage jouer avec ces codes afin de nous donner une image plus distanciée et, en cela, plus ironique du concept même de « star » ou, de manière plus large, de personnalité publique.

L'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire, ou du présent et du passé, de l'actuel et du virtuel [...] est le caractère objectif de certaines images existantes, doubles par nature [...]. Le cas le plus connu est le miroir. Les miroirs en biais, les miroirs concaves et convexes, les miroirs vénitiens sont inséparables d'un circuit [...]. Ce circuit est lui-même un échange : l'image en miroir est virtuelle par rapport au personnage actuel que le miroir saisit, mais elle est actuelle dans le miroir qui ne laisse au personnage qu'une simple virtualité et le repousse hors-champ [...]. Quand les images virtuelles prolifèrent ainsi, leur ensemble absorbe toute l'actualité du personnage, en même temps que le personnage n'est plus qu'une virtualité parmi les autres.²¹¹

L'idée de dissolution soulevée par la citation se retrouve dans le film de Fabrice du Welz, puisqu'il ne s'agit pas ici de parler *de* l'image renvoyée par le personnage de Marc, mais bien *des* images qui se démultiplient, ayant pour centre la figure humaine à laquelle il semble que nous n'avons pas directement accès. Notons également qu'il s'instaure dans ces plans un jeu avec le *gender* qui va être d'une importance capitale dans la suite du récit. En effet, à travers les gestes qu'accomplit Marc en se maquillant, il se développe tout un champ sémantique de la beauté traditionnellement associé à la femme. Que le personnage de Marc trouve une part de son opacité dans le brouillage qu'il opère entre les sexes est un point sur lequel nous reviendrons plus longuement dans la suite de notre étude.

Voyons à présent comment cette opacité inaugurale se développe dans les plans suivants. À la séquence où nous voyons Marc se maquiller succède celle nous montrant son entrée sur scène. Là encore, les similitudes avec le film *Backstage* sont frappantes, essentiellement du fait de la thématique qui se développe au sein des deux œuvres, chacune jouant sur une réactualisation de la figure du vampire. De la même façon que Lauren « apparaissait » à son public, dans *Calvaire* un plan nous montre la scène vide que Marc vient

²¹¹Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, pp.94-95.

occuper par la suite. Nous retrouvons ainsi le mouvement double de voilement/dévoilement qui présidait à la mise en scène du corps dans *Backstage*. Ce mouvement se poursuit lorsque Marc entre en scène car il apparaît de dos, vêtu d'une cape à col haut qui le masque totalement de son public comme du spectateur de la fiction. De la même façon que Lauren se dissimulait à l'aide de la cape noire dans laquelle elle était enveloppée, Marc joue de son costume pour créer un délai dans l'acte de vision. De plus, on retrouve une symétrie au niveau de la gestuelle puisque, lorsqu'il se trouve dos au public, Marc écarte les bras, déployant ainsi sa cape où vient s'inscrire le nom « Marc Stevens.» Ce mouvement renvoie tout d'abord à celui de Lauren, lorsqu'elle s'« offrait » à son public, mais il joue également sur le nom de la star et son statut iconique, car le nom qui s'affiche sur la cape de Marc répond à la banderole étendue sur le fond de la scène, où vient également s'inscrire le nom de l'artiste. C'est toute la complexité du personnage qui se dessine dans ces plans puisque, si nous en saisissons le nom, le corps reste, quant à lui, une énigme qui se dérobe à notre regard. Cette complexité se prolonge lorsque Marc fait finalement face à son public et lui dévoile son visage. À l'instar du personnage de Lauren, nous découvrons ici la blancheur des traits du jeune homme, à laquelle s'ajoute le pourpre de sa cape, convoquant la figure du vampire. Ceci est accentué par les attitudes corporelles, puisque certains plans nous montrent Marc tendant le bras vers le public et effectuant de légères volutes avec sa main, à la manière du vampire essayant de séduire sa victime **(Figure 2.)** C'est l'altérité fondatrice de la figure du vampire que nous retrouvons ici et qui participe au caractère multiple et donc indistinct du personnage de Marc.

Notons cependant qu'ici, la figure du vampire se charge d'une caractéristique supplémentaire qu'on ne lui trouvait pas dans le film d'Emmanuelle Bercot, c'est-à-dire une étrangeté inquiétante, une sorte de danger lié à la présence même du corps. Ceci est dû à l'éclairage et au jeu sur l'ombre et la lumière qui viennent découper le visage de Marc. Comme le rappelle Noël Carroll : « [h]orrific monsters are threatening [...]. They must be dangerous [...]. Of course, if a monster is psychologically threatening but not physically threatening [...] it will still count as a horrific creature [...]. »²¹² Le corps de Marc tel qu'il est représenté dans ces plans n'appelle pas directement le monstrueux ou l'horifique de par ses traits physiques, mais renvoie plutôt à une forme psychologique de l'horreur en ce qu'il en émane une étrangeté, principalement liée au décalage entre son apparence et le contexte au sein duquel s'inscrit sa « performance. » En effet, les plans sur le public nous indiquent que Marc donne une représentation dans une maison de retraite, d'où le sentiment de décalage qui naît à la vision de ce corps fardé et drapé dans un costume qui semble anachronique.²¹³ L'étrangeté de ce corps est par ailleurs soulignée lors d'un plan large, lui aussi réminiscent de *Backstage*, où nous voyons le public au premier plan tandis que la scène où se produit Marc se trouve au second plan. Si, dans *Backstage*, un tel dispositif avait pour but de marquer la séparation entre le corps divinisé de la chanteuse et la masse des spectateurs, dans *Calvaire* ce procédé a davantage pour but de venir

²¹² Noël Carroll, *The Philosophy of Horror or the Paradoxes of the Heart*, New York & London, Routledge, 1990, p.43.

²¹³ Si l'on étudie cette séquence à l'aune de celle qui ouvre le film *Backstage*, il est possible de percevoir dans le film de Fabrice de Welz une certaine forme d'ironie en ce qui a trait au *star system* ou, plus largement, au fait de se mettre sciemment en scène devant un public. Ceci transparaît tout particulièrement dans le montage alternant les plans sur la représentation de Marc et ceux focalisant sur le public. Une technique similaire était à l'œuvre dans le film d'Emmanuelle Bercot mais là où, dans ce dernier, nous étions face à une foule en délire, le film de Fabrice du Welz nous montre des personnes âgées, véritables figures de cire statiques et chez qui se lit un minimum d'expressions.

souligner la non-congruence entre ce corps et son milieu et d'en accentuer ainsi l'étrangeté. Nous sommes particulièrement sensibilisés à cela du fait du cadre second instauré par la structure de la scène où évolue Marc et qui souligne davantage l'isolement de ce corps que la communication avec le public. En cela, la scène apparaît presque comme un écran de cinéma où l'action qui se déroule est radicalement isolée par rapport aux spectateurs. Il n'y a pas non plus la *glamourisation* du corps telle qu'elle avait lieu dans *Backstage* à travers l'éclairage et le découpage effectué par la caméra qui reproduisait le fétichisme des fans. C'est une image plus inquiétante du vampire qui est alors convoquée, où ce dernier est envisagé comme fétiche sexuel dont le sens ne naît pas tant de ses actions que de celles qu'il provoque dans son entourage.²¹⁴ Nous constatons un tel phénomène à deux reprises ; tout d'abord après la représentation, lorsque l'une des pensionnaires de la maison de retraite vient lui parler dans sa loge. Elle lui saisit la main et vient la plaquer sur son entrejambe. Un tel comportement semble totalement incohérent dans cet environnement. C'est ensuite une des infirmières qui l'étreint longuement avant qu'il ne quitte les lieux. Le corps du jeune homme apparaît ainsi comme un élément perturbateur qui entraîne chez ceux qui le côtoient des réactions pour le moins étranges.

²¹⁴ Judith Halberstam fait, au sujet du *Dracula* de Bram Stoker, plusieurs remarques qui pourraient s'appliquer au personnage de Marc tel qu'il se dessine dans les premières séquences du film : « The vampire[...] is read and written by all the other characters in the novel. Dracula's silence in the novel [...] is pervasive and almost suffocating and it actually creates the vampire as fetish since, in so much of the narrative, writing takes on a kind of sexual function. » In Judith Halberstam, *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham & London, Duke University Press, 1995, p.91. Concernant l'absence de parole liée à la figure du vampire telle qu'elle est mentionnée dans la citation, il est intéressant de constater que, dans *Calvaire*, les premiers plans sur Marc nous le montre silencieux et qu'il s'exprime ensuite essentiellement par le chant. S'il parle à la pensionnaire de la maison de retraite, ses propos sur la vie et la mort tiennent du cliché, et lorsque l'infirmière le serre dans ses bras, il ne prononce aucune parole.

La distance entre ce corps énigmatique et ceux qu'il semble avoir envoûté est signifiée, au niveau de la mise en scène, par le fait que, la plupart du temps, Marc ne partage pas le même espace que les autres personnages au sein du cadre. Lors de sa conversation avec la pensionnaire, les bords du miroir agissent comme un cadre second qui emprisonne son reflet et le sépare de la retraitée, située au second plan. La caméra saisit sa discussion avec l'infirmière en champ/contre-champ et, lorsqu'ils sont finalement réunis au sein du cadre, la position de leurs corps est équivoque : Marc est filmé de dos, tandis que l'on voit le visage de l'infirmière alors qu'elle le serre dans ses bras. Une telle disposition corporelle, outre le fait de marquer la distance qui sépare Marc de ceux qui l'entourent, renvoie également de manière explicite à l'imagerie liée au vampire, où l'on voit ce dernier planter ses canines dans le cou de sa victime dont le visage est saisi de face, dans toute l'ambiguïté de son expression où agonie et extase s'entremêlent (**Figure 3.**)

À partir de ces deux interactions, les réactions qui en découlent, ainsi que la symbolique visuelle qui se met en place, commence à se dessiner l'image d'un être qui semble se caractériser par l'impermanence de ses traits et l'ambiguïté émanant de la présence même de son corps. Ceci se traduit dans les attitudes, ou plutôt dans l'absence de réactions du jeune homme face à ces débordements physiques et affectifs. C'est en effet la personne âgée qui lui saisit la main et la place sur son entrejambe et, lorsque l'infirmière le prend dans ses bras, son aspect, statique et distant, tranche avec les gestes de tendresse et l'expression passionnée de cette dernière. Le visage de Marc reste, lui, impassible, le lisse de la peau ainsi que sa pâleur renforçant l'idée d'un visage-masque. De cette opacité qui naît au fil des premières séquences

émerge une certaine forme d'étrangeté qui n'a pas à voir avec une difformité du corps, comme cela était le cas chez Marina de Van, mais davantage avec la présence inquiétante d'un corps qui n'est jamais vraiment ce qu'il *semble* être et qui doit se comprendre dans un « au-delà de l'image, » à la manière du personnage de Lauren dans *Backstage*. En cela, nous entendons que, chez de Van, les marques que s'infligeait Esther étaient la retranscription visuelle d'une intériorité que les mots ne pouvaient véhiculer. Si les actes de la jeune femme se présentaient comme une atteinte à la raison, il n'en demeure pas moins qu'ils signifiaient quelque chose quant à la réalité intime d'Esther. Or, dans *Backstage* comme dans *Calvaire*, les actes des personnages sont autant d'écrans qui viennent s'instaurer entre le spectateur et les protagonistes. Que cela soit le jeu sur les personae de la chanteuse-icône dans *Backstage* ou bien l'impassibilité des traits du personnage de Marc dans *Calvaire*, il nous est impossible de parvenir à saisir la réalité de ces personnages à travers leurs actes. Concernant le personnage de Marc, l'étrangeté initiale qui émane de sa personne va trouver un contrepoint violent dans les sévices qui lui seront infligés par la suite et qui, cette fois, viendront marquer son corps de manière *visible*. Ainsi, le sentiment de décalage instauré par le récit entre Marc et ceux qui l'entourent va se prolonger à travers la difformité de ses traits physiques. De ce fait, *Calvaire* traite l'étrangeté rattachée à la figure humaine sur deux modes différents, chacun venant faire écho à l'un des films étudiés précédemment ; cela se joue tout d'abord sur le mode psychologique, à la manière de *Backstage* puisque, dans les deux cas, il y a étrangeté du fait d'un décalage lié au caractère insaisissable des personnages. Dans la seconde partie de son récit, le film renvoie plus directement au film de Marina de Van,

puisque tous deux traitent d'un décalage qui naît d'une monstruosité qui s'affiche « à même la peau. »

À présent que nous avons établi la nature opaque et multiple du personnage de Marc, il convient d'étudier les transformations que va subir ce corps tout au long du récit. La rencontre qu'il va faire avec un aubergiste à la santé mentale fragile (Jackie Berroyer) dans un hameau à l'écart de la civilisation vont en effet constituer le calvaire qui donne son titre au film. Persuadé que le jeune homme est la réincarnation de sa femme qui l'a quitté, l'aubergiste va séquestrer Marc et lui infliger une série de tortures, faisant passer son corps par différents stades d'*in-formité* et de monstruosité. C'est à travers ces épreuves et les attaques répétées contre la chair que les emprunts à l'horreur et, plus particulièrement, au *slasher* se font les plus évidents. Une étude approfondie du cadre et des différents dispositifs visuels mis en place par le film va nous permettre de mieux comprendre de quelle manière le récit participe d'une *recontextualisation* de la thématique du *slasher*, mais aussi et surtout, comment cela permet au temps d'investir la représentation et de donner au corps en souffrance une densité inédite. En cela, les nombreux plans nous montrant Marc au volant de sa camionnette jouent un rôle essentiel en ce qu'ils instaurent l'idée de trajet, de passage, tout en opérant à la manière du récit horrifique où le protagoniste se retrouve malgré lui dans un univers qui lui est entièrement étranger et où le danger naît justement de cette défamiliarisation totale. Nous voyons tout d'abord Marc circuler sur une autoroute puis s'éloigner progressivement de la civilisation en empruntant une route départementale et, finalement, une petite route de campagne. À travers ces plans se dessine tout d'abord l'un des éléments fondateurs de tout récit

horifique et qui correspond à la découverte d'un univers inconnu par le personnage principal.²¹⁵ Comme le souligne Noël Carroll : « [...] the drama of discovery [...] remains a central, characteristic source of pleasure in the [horror] genre, »²¹⁶ et cette découverte passe ici par une dramatisation de l'espace du fait de l'épais brouillard qui vient recouvrir le paysage et se présente comme une barrière symbolique signifiant le passage du monde connu à un univers trouble qualifié par la perte de repères. L'opacité qui caractérise le personnage de Marc se retrouve tout au long de ces plans où le jeune homme est essentiellement filmé à travers le pare-brise de sa camionnette, ce dernier créant non seulement un cadre second qui isole le personnage au sein de la représentation, mais, en raison des caractéristiques propres à ce cadre, instaure également une barrière physique entre le personnage et le spectateur. Nous serons d'autant plus sensibles à cela qu'au fur et à mesure de sa progression, les ombres des arbres viennent se refléter dans le pare-brise, compliquant plus encore la vision du spectateur.

Mais c'est surtout en ce qu'ils viennent inscrire la question du temps au sein de la représentation que ces plans nous semblent importants. Pour Gilles Deleuze, « l'image-temps » se distingue de « l'image-mouvement » en ce que cette dernière est principalement guidée par le binôme classique de toute fiction « traditionnelle » action/réaction, alors que la première ne s'intéresse

²¹⁵ Cet aspect du récit horrifique est également au cœur du second long-métrage du réalisateur, intitulé *Vinyan* (2007). Dans ce film, un couple, joué par Emmanuelle Béart et Rufus Sewell, essaie de faire le deuil de son fils, disparu durant le Tsunami de 2005 en Thaïlande. Après qu'elle croit avoir reconnu l'enfant sur une vidéo, la jeune femme va entraîner son mari au cœur de la jungle tropicale, afin d'essayer de percer ce mystère qui la hante. Au fur et à mesure de leur progression dans cet univers inconnu, les deux personnages principaux vont être confrontés à un monde où la vie et la mort sont intimement mêlées et où leurs repères ainsi que leurs certitudes vont peut à peu s'écrouler. À l'instar de *Calvaire*, *Vinyan* joue sur le concept du « parcours » des corps dans un milieu étranger et hostile, ainsi que sur la lente défamiliarisation qui accompagne leur immersion dans l'inconnu.

²¹⁶ Noël Carroll, *The Philosophy of Horror*, op. cit., p.126.

pas nécessairement à l'enchaînement logique des plans mais est davantage axée sur les qualités plastiques et visuelles de l'image. L'image-temps se distingue de l'image-mouvement dans le sens où « [...] ce qui a cassé, c'est la ligne ou la fibre d'univers qui prolongeait les événements les uns dans les autres, ou assurait le raccordement des portions d'espace. »²¹⁷ Deleuze dit d'ailleurs, concernant l'univers tel qu'il se dessine au sein de l'image-temps : « [o]n dirait que l'action flotte dans la situation, plus qu'elle ne l'achève ou la resserre. »²¹⁸ La description qui est faite semble donc valoir pour elle-même et ne pas nécessairement appeler un *après*, comme tel est le cas avec l'image-mouvement. À l'inverse de cette dernière, l'image-temps focalise sur la vision *présente* et offre, à travers elle, une dramatisation du regard. Deleuze dit d'ailleurs à ce propos : « [u]ne situation purement optique et sonore ne se prolonge pas en action, pas plus qu'elle n'est induite par une action. »²¹⁹ Voyons à présent quelles qualités de l'image-temps se manifestent au sein de *Calvaire*, et surtout quelles en seront les répercussions sur notre perception du corps.

Comme nous l'avons dit, c'est tout d'abord à travers les plans nous montrant Marc au volant de sa voiture que l'image-temps commence à pénétrer la représentation. Le temps s'inscrit tout d'abord de manière très concrète, à travers les différents plans nous montrant la progression de la camionnette sur les routes²²⁰ ainsi que sur la durée de chaque plan. Mais c'est

²¹⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 279.

²¹⁸ Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, *op. cit.*, p.11.

²¹⁹ *Ibid*, p.29.

²²⁰ Notons à ce propos que nous retrouvons ici un mouvement similaire à celui de *Backstage*, lorsque Lucie quittait sa ville de province afin de se rendre à Paris pour retrouver son idole. En effet, dans le film d'Emmanuelle Bercot, comme dans celui de Fabrice du Welz, le jeu sur

également la construction interne du plan, et la multiplication des cadres seconds, qui font émerger le temps au sein de l'image. Plusieurs plans nous montrent ainsi la route telle qu'elle se déroule devant Marc, tandis qu'un rétroviseur nous dévoile la portion de route que le véhicule vient de parcourir. À l'intérieur de ces plans, nous constatons que le corps de Marc se situe entre ces deux conceptions du temps qui se dessinent au sein des cadres seconds (que cela soit celui du pare-brise qui annonce la route à venir ou celui du rétroviseur qui rappelle le chemin parcouru). Un tel dispositif fait clairement entrer le personnage et, avec lui, le corps dans la dimension du temps ou, pour être plus précis, a comme but premier de « [...] rendre sensible le temps. »²²¹ Ce sont les idées de durée et de déroulement que met en avant l'« image-temps, » contrairement à l'« image-mouvement » qui est intéressée par l'enchaînement logique des actions. L'image-temps, elle, invite à la ballade, rompant avec le flot continu de l'action et offrant au regard de pouvoir réellement entrer dans l'image et d'en révéler les mystères. Ce faisant, c'est la dimension mnésique de l'image qui est convoquée à l'écran, comme nous le montrent ces plans sur Marc alors qu'il est au volant de sa camionnette, à la jonction entre deux temporalités. Le jeu avec la profondeur de champ établi par les cadres seconds tient également un rôle important en ce qu'il permet d'explorer les régions du passé et de donner au temps toute sa puissance dramatique, nous donnant ainsi à sentir « [...] ce qui change dans le temps. »²²² De plus, en faisant se succéder les différentes routes empruntées par Marc et l'isolement progressif de ce dernier, le récit transforme son trajet

l'horizontalité ainsi que sur la profondeur de champ marque le passage symbolique d'un univers à un autre, défini par le danger et l'inconnu.

²²¹ Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, op. cit., p.29.

²²² *Ibid.*, p.28.

planifié (il doit se rendre dans le sud de la France afin de participer à un gala) en une errance marquée du sceau de l'inconnu et qui se trouve être le propre de l'image-temps.

On retrouve, au sein de ces plans, une qualité *haptique* de l'image propre à l'émergence de l'image-temps, cette dernière trouvant l'un de ses fondements dans l'importance accordée au visuel ainsi qu'au sonore (ce que Deleuze nomme *opsigne* et *sonsigne*.)²²³ Cela se traduit, dans *Calvaire*, par les différentes ambiances qui viennent se superposer à l'image tandis que Marc continue de s'enfoncer dans la forêt. Au bitume de l'autoroute succède la petite route de campagne à la nuit tombante dont les grands arbres se découpent dans la lumière des phares, puis vient ensuite le brouillard épais et le givre et, finalement, la pluie alors que Marc conduit sur un petit chemin de terre et de gravier. Certains plans sont filmés en caméra subjective, renforçant l'adhésion entre notre regard et celui du protagoniste tout en exacerbant nos sens et renforçant, comme le note Vivian Sobchack : « [...] our capacity not only to see and hear but also to touch, to smell, to taste, and always to proprioceptively feel our weight, dimension, gravity, and movement in the world. »²²⁴ Dans ces plans, il nous semble en effet pouvoir sentir l'humidité de

²²³ Notre analyse porte sur les éléments visuels de la représentation, mais la composante sonore joue également un rôle dans la progression de Marc au cœur de la forêt. Au bruit régulier des voitures sur l'autoroute succède le silence du chemin de campagne désert plongé dans le brouillard, pour ensuite laisser place au bruit de la pluie et des essuie-glaces. À ce sujet, Fabrice de Welz a dit, dans une interview, s'être largement inspiré du cinéma de Roman Polanski et du traitement du son qui y est fait afin de faire naître l'angoisse : « Chez Polanski, il m'a toujours semblé que l'utilisation du son oscillait entre le son 'organique', souvent 'viscéral', c'est-à-dire le personnage et sa descente psychotique, et le son 'symphonique', c'est-à-dire l'environnement hostile avec l'exceptionnelle musique de Komeda ou de Sarde [...] » <http://www.roman-polanski.net/articles/fabrice.htm> Il semble que, dans le passage que nous analysons comme dans la majorité du film, Fabrice du Welz se soit principalement appuyé sur ce qu'il nomme le son « organique » afin de véhiculer l'angoisse car son film contient très peu de musique jouée.

²²⁴ Vivian Sobchack, « What My Fingers Knew : The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh », *Carnal Thoughts : Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, University of California Press, 2004, p.60.

la forêt, l'opacité du brouillard, ressentir les secousses du chemin caillouteux sur lequel s'aventure Marc et partager son angoisse et sa désorientation alors qu'il s'enfonce de plus en plus profondément au cœur des ténèbres. Son égarement devient le nôtre, particulièrement à travers la technique du montage, qui nous le montre tantôt à travers le pare-brise couvert de pluie et de buée, tantôt en train d'observer la route telle qu'elle se présente devant ses yeux, à travers la vitre embuée du pare-brise. Cette séquence s'inscrit comme la traduction visuelle de la désorientation spatiale telle que l'analyse Vivian Sobchack, où l'idée de temporalité joue un rôle prépondérant :

Not knowing where you are is not about the loss of a future destination or the return to a previous one ; rather, spatially it is about a loss of *present grounding* and temporally about being lost in the *present* [...] spatially and temporally elongated [...]. The primary temporal dimension of this form of being lost is the present – but a present into which past and future have collapsed and that is stretched endlessly.²²⁵

Le temps, dans ces plans, s'inscrit donc sous la forme d'un éternel présent, marqué par l'inconnu. Là où, précédemment, le récit travaillait les trois formes de temporalité (passé, présent, et futur) à travers une mise en scène jouant avec les cadres seconds (le pare-brise et le rétroviseur), tout passe désormais par la vision présente qui se déroule devant nos yeux, toujours par le biais du pare-brise qui régule le régime visuel. Cet étirement temporel est également signifié par la bande de route en terre battue qui apparaît à la lumière des phares, symbolisant une progression vers le gouffre temporel dans lequel Marc s'avance. Nous assistons en effet à une réduction progressive du champ visuel, au fur et à mesure que Marc quitte la civilisation pour s'enfoncer dans les bois. Nous passons en effet de l'autoroute, filmée en plein jour, aux routes de

²²⁵ *Ibid.*, p.25.

campagne, filmées tout d'abord à la nuit tombante, puis à travers l'épaisse nappe de brouillard qui recouvre le paysage et, finalement, dans la nuit noire, à une mince bande de terre balayée par la pluie et qui nous apparaît seulement dans le faisceau des phares. L'opacité dont il a été question concernant le personnage de Marc s'étend, dans ces plans, au récit entier et devient le maître mot de l'organisation du monde tel qu'il se livre à nos yeux. C'est encore une fois le temps qui vient s'immiscer dans l'image en ce que cette dernière ne se définit plus tant par l'action qu'elle véhicule, que par la qualité du « voir » qu'elle induit.

Cette qualité *haptique* de l'image, outre le fait qu'elle fasse émerger le concept du temps au sein de la fiction et nous sensibilise au devenir du corps, tisse également des liens avec l'univers horrifique du fait de la symbolique qui s'établit au sein de ces différents plans. Nous assistons en effet à une progression du personnage principal au sein d'un univers étrange et dont l'étrangeté même est signifiée par *différents tropes* que l'on retrouve dans le récit horrifique classique : le climat d'angoisse engendré par l'isolement progressif, le brouillard, la forêt inquiétante, l'opacité de la nuit. À l'instar des récits horrifiques, l'angoisse qui apparaît au fil des plans de *Calvaire* peut se comprendre comme étant « [...] the product of the wild and the uncivilised. »²²⁶ Quant à la symbolique des lieux, la progression de Marc à travers la forêt jusqu'à l'auberge trouve des échos importants dans le genre du *slasher*²²⁷ et, plus particulièrement, dans ce que Carol Clover nomme « The Terrible Place » : « The Terrible Place, most often a house or tunnel, in which

²²⁶ David Punter, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions From 1765 to the Present Day*, vol.1, 2nd édition, London & New York, Longman, 1996, p.5.

²²⁷ Pour des informations plus détaillées sur ce terme, voir la section dédiée à ce genre horrifique dans l'ouvrage de Carol Clover *Men, Women and Chainsaws : Gender in the Modern Horror Film*, Princeton (NJ.), Princeton University Press, 1992, pp.23-64.

victims sooner or later find themselves is a venerable element of horror. »²²⁸

L'auberge est clairement identifiée comme un lieu inquiétant et sinistre, même si elle va, dans un premier temps, relever de la dualité qui peut imprégner les lieux dans le récit horrifique, où ces derniers sont d'abord perçus comme une sorte d'oasis au milieu de la débacle, puisque « [t]he house or tunnel may at first seem a safe haven, but the same walls that promise to keep the killer out quickly become, once the killer penetrates them, the walls that hold the victim in. »²²⁹ Notons que, sur ce point précis, le film opère une première « infraction » concernant les règles du genre, puisque le mouvement décrit dans la citation s'inverse dans le film. En effet, ce n'est pas le tueur qui investit les lieux où se trouve la victime, mais bien cette dernière qui vient trouver refuge chez son futur bourreau. L'étrangeté des lieux se manifeste rapidement, principalement du fait du travail effectué sur la luminosité, influencé par l'Expressionisme allemand, où l'ombre et la lumière se disputent le cadre qu'elles découpent et zèbrent.²³⁰

Néanmoins, l'auberge se présente tout d'abord à Marc comme une sorte de phare dans la nuit, lui permettant d'échapper au froid et à la pluie. L'étrangeté des lieux est donc contrebalancée, pour un temps, par le fait que le jeune homme y trouve le gîte et le couvert ainsi qu'une personne prête à l'aider à continuer sa route, à savoir l'aubergiste. La figure du tunnel est également présente, de façon symbolique, à travers les plans nous montrant la

²²⁸ Carol Clover, *Men, Women and Chainsaws*, op. cit., p.30.

²²⁹ *Ibid.*, p.31.

²³⁰ Nous retrouvons également dans ces plans une forte influence gothique en ce que l'auberge se présente comme une traduction moderne du château hanté, figure d'une importance capitale dans la littérature de genre aussi bien qu'au cinéma. Gina Wisker écrit d'ailleurs à ce sujet : « The oppressive and lurking terror of conventional Gothic castles, the entrapment of domestic homes, are relocated to a hotel, itself labyrinthine. » In Gina Wisker, *Horror Fiction : An Introduction*, New York & London, Continuum, 2005, p.156. L'aspect labyrinthique des lieux dont il est fait mention dans la citation nous sera révélé par la suite, dans un plan nous montrant l'aubergiste circuler dans le dédale des couloirs qui compose l'auberge.

progression de Marc dans la forêt et, plus particulièrement, ceux se déroulant la nuit. Nous avons clairement figuré l'idée de transition, de passage, tout d'abord à travers le brouillard qui constitue un écran symbolique, le basculement dans une autre réalité, puis à travers les plans où notre vision se réduit à ce qu'éclairent les phares de la camionnette au milieu de la nuit noire, reproduisant ainsi l'idée d'un tunnel débouchant sur un monde nouveau. Cette perte de repères qui caractérise le passage dans un monde nouveau – *extraordinaire* au sens premier du terme – trouve son expression visuelle dans le flou progressif de l'image. Alors que Marc est arrêté sur la route en terre battue, persuadé d'avoir heurté quelque chose, un plan nous le montre à travers le pare-brise recouvert de pluie, nous renvoyant une image dont les contours se dissolvent. Ceci est renforcé par le fait que les feux arrière du véhicule qui se reflètent sur le pare-brise apparaissent comme des tâches ou des explosions de couleur, venant renforcer ce brouillage visuel.

L'image telle qu'elle se dessine dans ce plan partage de nombreux points communs avec l'« image abstraite » au sens où la comprend Jacques Aumont, puisqu'il écrit : « Qu'est-ce que l'*abstraction* ? Depuis longtemps, le mot désigne en français un éloignement de la réalité. Un rapport abstrait au monde est le contraire d'un rapport concret, et, très vite, cette absence de concrétude en vient à signifier la perte de référence directe [...]. »²³¹ Or, à travers l'idée de « passage, » c'est l'isolement progressif du monde connu qui se fait de plus en plus intense. De plus, en travaillant de la sorte le matériau qu'est l'image, le film nous rappelle que, pour reprendre les termes de Martine Beugnet, « [t]o foreground the materiality of the film medium is to unsettle the frontier

²³¹ Jacques Aumont, *L'Image*, Paris, Nathan, 1990, p.203.

between subject and object, figure and ground [...]. »²³² L'abstraction de l'image devient alors la traduction visuelle de la perte de repères subie par Marc et de son angoisse grandissante, à mesure qu'il progresse dans une nature qui nous apparaît comme hostile.²³³

L'analyse des plans où l'on voit Marc se perdre sur la route et atterrir à l'auberge nous a permis de voir comment le film faisait du concept de « parcours » ou de « trajet » l'une de ses figures stylistiques principales, mais également de noter comment un tel concept inscrivait le temps au cœur même de la représentation. Nous allons voir à présent comment ces deux éléments trouvent leur acmé dans les différentes tortures subies par le corps de Marc, mais également dans la mise en scène de corps dont l'indétermination et l'entre-deux semblent être les principes fondateurs. Là encore, la mise en scène joue un rôle essentiel dans notre compréhension du « trajet horrifique » que subit le corps. Nous observerons également que c'est dans le devenir incertain du corps que le film tisse ses liens les plus étroits avec le genre du *slasher*, renforçant par là l'opacité originelle qui caractérise le corps de Marc.

À partir du moment où l'aubergiste s'est convaincu que Marc était la réincarnation de son ex-femme et qu'il séquestre ce dernier en lui faisant subir diverses tortures, le corps du jeune homme doit se comprendre à travers son *devenir* et les différentes étapes qui le constituent. Ce devenir du corps trouve

²³² Martine Beugnet, *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2007, p.63.

²³³ Cette nature qui apparaît par « tâches » successives, que cela soit à travers les phares de la camionnette ou bien à la lueur de la lampe torche de Marc, fait également écho aux « mondes originaires » tels que les décrit Deleuze, en ce que « [l]e monde originaire peut se marquer [...] par l'authenticité d'une zone préservée (un vrai désert, une forêt vierge). On le reconnaît à son caractère informe : c'est un pur fond, ou plutôt un sans-fond fait de matières non-formées, ébauches ou morceaux [...] » In Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, *op. cit.*, p.174. La nature informe du monde originaire répond au caractère inquiétant et menaçant de la forêt telle qu'elle se dessine dans *Calvaire*, à savoir, un monde organique où le danger peut surgir à tout moment.

son moyen d'expression le plus fort à travers la dégradation progressive du visage de Marc. En effet, durant le début du film, ce visage nous apparaît tel un masque, que cela soit celui lié au maquillage qu'il applique ou bien l'impassibilité des traits qui nous empêche tout accès aux émotions réelles du personnage. Nous avons affaire à un visage fermé, parcouru par un nombre minimal d'expressions, ce qui opère comme un cache entre le jeune homme et le monde qui l'entoure. À cela s'ajoute l'importance de la blancheur des traits de ce même visage. Une blancheur accentuée soit par le maquillage, soit par l'éclairage. Nous voyons cela, par exemple, dans la scène où Marc se réveille dans sa chambre à l'auberge, au lendemain de son accident. Un plan nous montre le visage de Marc éclairé par la lumière vive et crue du soleil qui passe à travers les carreaux. Cette lumière est si intense qu'elle gomme presque les traits du visage, ne permettant d'en saisir que les contours. Cette blancheur est encore soulignée par les oreillers qui créent une sorte de cadre second au sein duquel vient s'inscrire le visage du jeune homme. En plus de venir souligner l'opacité du personnage auquel nous n'avons pas directement accès du fait de cet écran créé par la blancheur de la lumière, un tel éclairage du visage sert aussi à en souligner la beauté, le caractère non corrompu des traits.²³⁴ Ceci est très important puisque, lorsque l'aubergiste va faire subir à Marc diverses formes de tortures, c'est au visage qu'il va s'attaquer en premier. Nous constatons cela dès le moment où Marc est frappé au visage par l'aubergiste et

²³⁴ Le film donne d'ailleurs une valeur *proleptique* à la lumière puisque, avant l'agression dont il va être la victime, nous voyons Marc en train de dîner dans le salon de l'auberge et ce plan est baigné dans une lumière rouge pâle qui vient se réfléchir sur le visage du jeune homme. Ce plan est d'ailleurs identique, dans sa composition, à celui où l'on voyait le jeune homme prendre son petit-déjeuner au lendemain de son arrivée à l'auberge. Dans ce plan, la lumière blanche envahissait toute la pièce et baignait de son halo le visage de Marc. Il est donc possible de dire que le « combat » que se livre ces deux couleurs sur le visage du personnage principal était préfiguré par l'utilisation symbolique de l'éclairage.

qu'il s'écroule dans la neige. Un gros plan nous montre son visage de profil, la partie rouge et tuméfiée visible, alors que l'autre partie repose dans la neige. Le « démantèlement » du visage commence à se dessiner dans ce plan, où le rouge du sang vient en opposition à la blancheur et à la pureté de la neige, cette dernière nous rappelant la virginité désormais disparue des traits du jeune homme. À partir de là commence la transformation du corps de Marc, car nous voyons l'aubergiste traîner le corps du jeune homme jusque dans sa chambre, le déshabiller et lui passer les vêtements de son ex-compagne.²³⁵

La scène suivante nous montre Marc de face et en plan moyen alors qu'il est ligoté à une chaise et que l'aubergiste, dont on perçoit seulement les bras et les mains, est en train de lui tondre les cheveux. Cette opposition que nous avons relevé entre le rouge du visage et le blanc de la neige se retrouve ici sous une forme différente, puisqu'il s'agit de marquer une opposition entre le côté droit et le côté gauche du visage. En effet, le côté gauche du visage est encore intact, alors que le côté droit est tuméfié et couvert de sang. Ce déséquilibre initial est renforcé par le fait que l'aubergiste ne tond que le côté gauche du crâne (**Figure 4.**) De cette dissymétrie naît l'ambiguïté du visage, puisque ce dernier est malmené, altéré et touche à l'horifique du fait que, pour reprendre les termes de Jacques Aumont : « [...] la déformation [...] vise le monstre, le non-humain [...] »²³⁶ Il est même possible de dire que l'aubergiste se livre ici à un processus de « dé-visagéification » qui va gagner

²³⁵ L'idée d'un trajet horrifique du corps est également symbolisée dans le film par les scènes nous montrant le corps de Marc, généralement inconscient, alors que ce dernier est tiré soit par l'aubergiste, soit par l'un des paysans du village. La première occurrence a lieu après que l'aubergiste a assommé Marc et qu'il le traîne jusque dans la chambre ; la seconde à lieu après que Marc a essayé de s'enfuir et qu'un des paysans le retrouve, pris dans un piège pour animaux. Ces deux moments du film correspondent à deux étapes dans la progression horrifique du corps de Marc et sont importants en ce qu'ils traduisent visuellement le trajet du corps en faisant du mouvement horizontal la métaphore d'un tel changement.

²³⁶ Jacques Aumont, *Du Visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1992, p.153.

en intensité au fil du récit. Selon Jacques Aumont, le terme de « dévisagéification » renvoie à un type de cinéma bien spécifique, dont le but est d'inscrire ce qu'il nomme « la défaite du visage » au cœur du récit filmique. Cette technique en est une hautement cinématographique en ce qu'elle a recours à toute la palette du dispositif filmique (cadrage, lumière, montage) afin de travailler sur la matière des visages. Aumont rappelle que cette technique emprunte à l'art pictural et, ce faisant, fournit des exemples de procédés dont certains correspondent parfaitement au travail effectué sur le visage au sein de *Calvaire* : « *Le distordu*. Mille jeux avec l'apparence, la face, le visage, qui font comme s'il était malléable, un visage en caoutchouc, ou comme si on pouvait par endroits le gommer [...]. *La biffure*. À défaut de faire disparaître ou d'altérer le visage en jouant sur les tensions intérieures, on peut l'attaquer de l'extérieur, le gratter, matérialiser dans une procédure graphique ou plastique, rageuse ou appliquée, une blessure, ou parfois sa cicatrice. »²³⁷ Si, au début, le film s'attachait à nous livrer le lisse du visage de Marc, allant parfois jusqu'à en gommer les traits, la suite du récit s'intéresse à venir « violer » cette surface lisse et blanche. Ce saccage des traits du visage est d'autant plus douloureux dans cette séquence que, une fois encore, le temps pénètre l'image, nous donnant une conscience accrue du devenir du visage et de sa difformité progressive.

Un tel phénomène est dû au cadrage ainsi qu'à l'échelle des plans, puisque Marc apparaît d'abord en plan moyen puis en plan serré. La caméra fixe dirige notre regard sur le visage qui est au centre de la composition tandis que le passage du plan moyen au plan serré correspond à une réduction du

²³⁷ *Ibid.*, p.164.

champ visuel. Le hors-champ n'est pas évacué de la scène, puisque les mains qui s'activent à tondre le crâne de Marc nous rappelle la présence menaçante de l'aubergiste dont le reste du corps est situé à l'extérieur du cadre, mais la composition au sein du cadre amène à une focalisation sur le visage, sa difformité, les cris et les spasmes qui en agitent les traits, là où, auparavant, ne se lisaient que peu d'émotions. Comme le montre Elena del Rio, une telle restriction visuelle est propice à charger l'espace limité qui se présente à nous des pouvoirs de l'affect tout en faisant du temps l'une des données principales dans notre compréhension des événements : « Faced with limited possibilities of action, the performer's body grows in the direction of affective intensity. As the extensive function of space ceases to matter, editing and camera work enter the virtual zone of time – the opening of the image to a sense of unlimited duration. »²³⁸ En faisant entrer le temps au sein de la représentation, la limitation du cadre qui s'opère ici a pour but de matérialiser l'espace de la souffrance endurée par Marc. Une souffrance qui, comme le rappelle Elaine Scarry, ne peut se formuler par le langage en ce qu'elle est un discours propre au corps en souffrance : « Whatever pain achieves, it achieves in part through its unsharability, and it ensures this unsharability through its resistance to language. »²³⁹ C'est donc cet espace de la souffrance, qui ne peut passer que par l'affect, qui est matérialisé dans ces plans. Comme le souligne Elaine Scarry : « [t]he prisoner experiences an annihilating negation so hugely felt throughout his own body that it overflows into the space before his eyes and

²³⁸ Elena del Rio, *Deleuze and the Cinemas of Performance*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008, p.90.

²³⁹ Elaine Scarry, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York & Oxford, Oxford University Press, 1985, p.4.

his ears and mouth. »²⁴⁰ Nous sommes d'autant plus sensibles à ce parcours du corps, qui excède les limites de l'expérience humaine, ainsi qu'à la prégnance du temps qui vient en souligner l'incommensurable durée, qu'à l'arrière plan, dans la droite du cadre, se trouve, accroché au mur, le portrait d'un homme. Ce cadre second vient titiller le regard puisque ce visage « sain, » dont les traits sont à jamais fixés dans un éternel présent, agit comme un contrepoint à l'horreur qui nous envahit à la vue des sévices subis par Marc.

Ce travail sur la *dé-formation* du visage se poursuit tout au long du film et certains plans nous montrant Marc dans la forêt, alors qu'il essaie de s'échapper, focalisent sur cette matière ensanglantée qu'est devenu le visage.²⁴¹ La mise en scène fait ressortir le brillant du sang coagulé dans les cheveux, mais aussi les boursouflures du visage tuméfié (**Figure 5.**) Il nous faut cependant étendre notre analyse et noter que, du fait le travail effectué sur le visage, c'est le corps tout entier qui devient horrifique, et ce à travers les diverses modalités de son insertion au sein du cadre et du spectacle qui y est donné du corps en souffrance. Il est effectivement intéressant de constater que plusieurs plans se donnent à voir comme l'écho « dégénéré » de la scène de spectacle sur laquelle se produisait Marc au début du film, lors de la séquence à la maison de retraite. Nous constatons tout d'abord cela lorsque Marc se retrouve attaché à l'arrière du tracteur de l'aubergiste. Le jeune homme est en fait assis sur une petite plateforme que l'aubergiste actionne, le faisant bouger

²⁴⁰ *Ibid.*, p.36.

²⁴¹ Cette difformité monstrueuse du visage passe également par une fragmentation symbolique du corps, comme nous pouvons le noter dans un plan du film qui se situe après que Marc a essayé de s'enfuir. Il se retrouve prisonnier d'un piège pour animaux et il est retrouvé, en pleine nuit, par l'un des paysans. Un plan nous montre ce dernier assis, les jambes allongées, tandis que la tête de Marc repose sur ses jambes. Les deux personnages sont simplement éclairés par la lumière d'une lampe torche et, de ce fait, seul le visage de Marc nous apparaît à l'écran, comme s'il existait indépendamment du reste de son corps.

de bas en haut. Une autre occurrence a lieu lorsque l'aubergiste retrouve Marc qui s'était enfui. Un plan large en plongée nous montre le tracteur circulant dans la forêt alors qu'à l'arrière se trouve le corps de Marc, allongé sur ce qui ressemble à une remorque. Enfin, cette idée d'une exhibition du corps du supplicié est de nouveau à l'œuvre dans la séquence se déroulant dans la grange de l'auberge, lorsque l'aubergiste crucifie Marc à une structure de bois rappelant la croix du Christ. Là encore, cette structure agit à la manière d'une scène en ce qu'elle participe d'une exposition du corps, soumis aux regards inquisiteurs, comme le montre le plan où nous voyons plusieurs paysans en train d'espionner à travers une fente dans la porte de la grange.

Si nous retrouvons, dans ces scènes, une dramatisation du regard propre à l'image-temps, il est intéressant de noter qu'un tel phénomène passe par une « théâtralisation » du corps en souffrance ainsi qu'une réactivation du « corps-spectacle » tel qu'il existait dans les siècles passés. Comme le constate Michel Foucault : « [à] la fin du XVIIIème. siècle, au début du XIXème. siècle, malgré quelques grands flamboiement, la sombre fête punitive est en train de s'éteindre [...]. La punition tendra à devenir la part la plus cachée du processus pénal [...] elle quitte le domaine de la perception quasi quotidienne, pour entrer dans celui de la conscience abstraite ; son efficacité, on la demande à sa fatalité, non à son intensité visible. »²⁴² C'est le processus inverse qui a lieu dans *Calvaire*, puisque les souffrances ne sont plus dissimulées mais, au contraire, exhibées à travers divers dispositifs visuels pour devenir le leitmotiv structurant les diverses représentations du corps. En effet, l'évolution de la pénalité telle qu'elle est décrite par Foucault se définit par l'atténuation des

²⁴²Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, pp.14-15.

séances corporels infligés au profit d'un système qui fait du corps un symbole et non plus une figure de la souffrance. Or, le film procède de l'effet inverse, puisque c'est le corps dans toute sa réalité matérielle et dans les souffrances qu'il peut endurer qui est au centre de la représentation. Dans ces scènes de torture, la monstruosité du corps de Marc est soulignée par l'animalisation progressive des traits du visage, mais aussi dans le comportement même du corps et de sa gestuelle. Cette animalisation se fait à travers un système d'échos et de correspondances entre différentes scènes du film. Dans le plan nous le montrant crucifié, Marc porte une sorte de parka rouge, et cette couleur, associée à la disposition de son corps renvoie aux cadavres d'animaux que les paysans étaient en train de dépecer dans la scène précédente. De plus, le champ sémantique du regard instauré dans cette séquence, où nous voyons les paysans observer le supplice de Marc, renvoie à la scène où Marc a surpris plusieurs paysans en train de violer un porc. Cette scène se déroulait elle aussi dans une sorte de grange, et le voyeurisme de Marc se retrouve alors dans celui des paysans, créant ainsi un écho entre le porc violé et le corps torturé.

L'animalisation du corps de Marc trouve également une traduction dans les mouvements du corps de ce dernier. En effet, au fur et à mesure que les actes de tortures viennent endommager sa chair, l'attitude physique du jeune homme change. On constate essentiellement cela dans les deux séquences où Marc se trouve dans les bois, la première alors qu'il essaie de fuir l'aubergiste et la seconde qui correspond à l'une des dernières séquences du film, lors de son affrontement final avec l'un des paysans. Dans ces séquences, Marc apparaît voûté, les bras ballants et la démarche hésitante. Nous pouvons dire que nous assistons, dans ces deux séquences, au *devenir-animal* de Marc, non

pas tant en ce que son corps en vient à partager des traits physiques avec le monde animal, mais davantage en ce que son comportement, ses mouvements évoquent quelque chose qui ne ressortit plus à l'humain à proprement parler. Cette étrangeté du mouvement est soulignée par le montage, ce dernier alternant les plans entre la progression des paysans, à la démarche « naturelle, » et celle de Marc, où l'on perçoit nettement l'avancée hésitante du corps dans les bois. Comme nous le rappelle Alain Beaulieu, le corps « [...] est en perpétuelle formation tout en étant puissamment affecté par une vie imparfaitement organisée. »²⁴³ C'est dans cette *dé-organisation* que le corps de Marc atteint à un nouveau stade de l'« être » qui le fait évoluer dans un entre-deux ; plus tout à fait humain, mais dont le devenir est incertain et laissé en suspens.

C'est justement dans la représentation d'un corps dont la déformation le fait basculer du côté d'une monstruosité qui peut, par moments, revêtir un caractère animal, que le film est à mettre en regard de celui de Marina de Van. Tous deux choisissent en effet de nous montrer des corps qui vont quitter la normalité de leur enveloppe corporelle pour donner naissance à un être dont l'existence même appelle un vide terminologique tant le regard peine à donner un sens à ce qui lui est présenté. Même si les marques qui viennent affecter la chair n'ont pas la même origine dans les deux films (Esther s'entaille et se mutile délibérément, alors que Marc est la victime des sévices qu'on lui inflige), ces dernières communiquent dans la forme de monstruosité qui émerge de tels actes et dans les interrogations qu'elles font naître quant à l'humain. Sur ce point, la définition que donne Georges Canguilhem du

²⁴³ Alain Beaulieu, « L'Expérience deleuzienne du corps », *Revue Internationale de Philosophie*, vol.56, 2002, p.519.

monstre nous semble offrir des éléments d'analyse pertinents quant à la représentation du corps au sein de ces deux œuvres :

The monster is the living being of negative value [...]. What gives living beings their value, or more exactly, what makes living beings of higher value than the mode of being of their physical milieu, is their specific consistency, standing out against the vicissitudes of the material environment, a consistency that expresses itself by resistance to deformation, by the struggle for integrity of form [...] monstrosity is the accidental and conditional threat of incompleteness or distortion in the formation of form ; it is the limitation from inside, the negation of the living by the non-viable.²⁴⁴

C'est dans la représentation des chairs qui cèdent sous les coups de couteaux, de clous ou de lames que *Dans ma peau* et *Calvaire* trouvent une thématique commune. Dans ces deux films, le corps se présente tout d'abord à nous sous les traits de l'ordinaire, du quotidien, puis s'ensuit une longue transformation placée sous l'égide de la déformation. Les corps d'Esther et de Marc sont inquiétants et monstrueux en ce qu'ils viennent figurer la fragilité de l'enveloppe charnelle qui nous constitue. Enveloppe qui, si elle cède ou commence à se modifier, fait basculer l'être dans le domaine de l'anormal et vient questionner la nature même de ce corps. Les corps de ces fictions sont monstrueux en ce qu'ils viennent marquer avec violence leur caractère unique et singulier. De plus, chacune de ces œuvres laisse planer le doute quant au devenir de tels corps. La caméra de *Dans ma peau* effectue un travelling arrière, abandonnant Esther alors qu'elle s'est isolée dans une chambre d'hôtel afin de s'adonner à la mutilation minutieuse de son corps, alors que celle de *Calvaire* laisse Marc au bord du borborygme où a sombré le paysan, dans l'étendue blanche et désertique de la plaine. Ces deux œuvres ont donc pour

²⁴⁴ Georges Canguilhem, « Monstrosity and the Monstrous », *The Body. A Reader*, Mariam Fraser & Monica Greco, eds., London & New York, Routledge, 2005, p.188.

point commun, lorsque l'on en vient à porter notre attention sur les corps en transformation qu'elle nous présente, à s'inscrire entièrement : « [...] dans la suspension du devenir [...]. »²⁴⁵

Nous avons vu qu'une première manière de comprendre les sévices infligés à Marc était d'analyser en quoi ils participaient d'un processus de défamiliarisation quant à la figure humaine. Cependant, lorsque nous abordons les différents sévices infligés au corps humain où s'inscrit son devenir, il est nécessaire, pour bien comprendre la portée du film et sa richesse, de voir également en quoi il utilise les codes du *slasher*²⁴⁶ comme toile de fond, afin de mieux pouvoir les détourner par la suite. Il en résulte une opacité du corps encore plus grande, car, comme nous allons le voir, la référence à ce sous-genre horrifique et à ses codes vient questionner le corps dans ses traits physiques ainsi que dans son appartenance au *gender*.

Le *slasher* est un sous-genre de l'horreur qui prend généralement comme trame narrative le face à face entre un groupe de jeunes gens innocents (principalement des jeunes filles) et un tueur psychopathe.²⁴⁷ Le film

²⁴⁵ Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, PUF, 2007, p.76.

²⁴⁶ Dans son étude du cinéma d'horreur et des rapports que ce dernier entretient avec le concept de « gender, » Carol Clover s'intéresse particulièrement à un sous-genre de l'horrifique nommé le *slasher*. Ce dernier répond à des codes spécifiques, puisqu'il y est toujours question d'une jeune femme aux prises avec un tueur, celui-ci étant toujours de sexe masculin. La question que pose Clover est de savoir comment un récit faisant de la figure féminine son héroïne peut rencontrer autant d'adhérence chez un public masculin, plus prompt à s'identifier avec une autre figure masculine. La théorie de l'auteur est que, à l'instar du genre horrifique en général, le *slasher* est une œuvre subversive qui base une grande partie de son pouvoir de fascination sur la perméabilité des frontières entre masculin et féminin. En effet, la *Final Girl* est un élément essentiel du *slasher* et désigne le parcours de l'héroïne, cette dernière passant de victime à bourreau en parvenant à supprimer le tueur qui la poursuit. Pour une analyse plus détaillée de ce concept, voir l'ouvrage de Clover *Men, Women and Chainsaws* (pp.216-20.)

²⁴⁷ *Psycho*, d'Alfred Hitchcock (1960) est généralement considéré comme l'ancêtre du *slasher*, mais ce dernier est réellement né avec le film de Tobe Hooper *The Texas Chain Saw Massacre*, en 1974. L'essor de ce sous-genre horrifique est généralement situé sur une douzaine d'années, couvrant ainsi la période de 1974 à 1986. La fin des années 80 marque le déclin de la production et les années 90 ont vu, avec des films de que *Scream* de Wes Craven (1996) une renaissance du genre qui passa par une relecture postmoderne de ses codes

développe généralement son intrigue autour du massacre systématique des innocents par le tueur, jusqu'à la rencontre finale avec la dernière survivante qui lui fera payer de sa vie les affronts commis. C'est sur cette figure de la *Final Girl*, comme la nomme Carol Clover dans son ouvrage *Men, Women and Chain Saws : Gender in the Modern Horror Film*, que nous souhaitons développer notre analyse. Il semble en effet que Marc, à travers les sévices qui lui sont infligés, partagent certains traits communs avec cette « icône » du *slasher*. Notre idée est que l'ambiguïté initiale qui semble définir la *Final Girl* quant à son appartenance au *gender* rejaillit sur le corps de Marc, mais de façon inverse. En effet, une grande partie de l'originalité de la *Final Girl* vient du fait que cette dernière joue sur la confusion des genres puisque, si elle est biologiquement femme, elle partage néanmoins des traits de caractère avec le masculin. Clover dit à ce sujet que : « [t]he Final Girl is boyish, in a word [...] she is not fully feminine – not, in any case, feminine in the way of her friends. Her smartness, gravity, competence in mechanical and other practical matters, and sexual reluctance set her apart from the other girls and ally her, ironically, with the very boys she fears or rejects [...]. »²⁴⁸ C'est cette idée d'indistinction, de *gender bender*, qui est utilisée et détournée dans *Calvaire*. En effet, Marc passe du sujet ayant tous les attributs du masculin à un être dont l'allure est gagnée par le féminin. Nous avons déjà noté cela dans la séquence d'ouverture où nous le voyons se maquiller. Cela va s'accroître par la suite, du fait que l'aubergiste, pensant que le jeune homme est la

fondateurs. Pour de plus amples détails, voir les ouvrages suivants : Carol Clover, *Men, Women and Chain Saws : Gender in the Modern Horror Film*, Princeton (NJ.), Princeton University Press, 1992 (la partie consacrée à un historique du *slasher* est pp.21-3) ; Sarah Trencansky, « Final Girls and Terrible Youth : Transgression in 1980s Slasher Horror », *Journal of Popular Film and Television*, vol.29, n°2, pp.63-73.

²⁴⁸ Carol Clover, *Men, Women and Chainsaws*, *op. cit.*, p.40.

réincarnation de son ex-compagne, va l'habiller dans les vêtements de cette dernière, faisant ainsi du corps de Marc une figure du travestissement et de l'entre-deux. En cela, le récit du film de Fabrice de Welz répond à l'une des fondements du *slasher*, pour qui « [g]ender is less a wall than a permeable membrane. »²⁴⁹

Si la *Final Girl* se comprend comme un être féminin dont le comportement va se charger d'une certaine forme de masculinité, notre premier constat est que *Calvaire* opère à l'exact opposé, nous montrant la féminisation du corps masculin. Que cela soit la « Final Girl » du *slasher* ou bien le personnage de Marc dans *Calvaire*, il est dans les deux cas question d'un « parcours » qui voit les protagonistes évoluer au sein d'une situation littéralement *extra-ordinaire*. Dans les deux cas, c'est également à travers les marques et sévices infligés au corps que ce parcours trouve l'une de ses transcriptions visuelles. Or, il est intéressant de noter que *Calvaire* établit un jeu spéculaire avec le concept de *gender* puisqu'il détourne – ou plutôt retourne comme un gant – les conventions qui régissent le *slasher*, ce dernier étant lui-même basé sur une manipulation initiale des codes liés à l'appartenance à un sexe. Sur ce point, il est possible de dire que le parcours de Marc opère comme un calque en négatif de celui de la *Final Girl*. En effet, la *Final Girl* est une figure plus complexe qu'il n'y paraît au sein du genre horrifique, puisqu'en créant une sorte de flottement identitaire, elle invite le spectateur – et, chose importante, le spectateur *masculin* – à s'identifier au féminin : « [t]he fact that masculine males [...] are regularly dismissed through ridicule or death or both would seem to suggest that it is not

²⁴⁹ *Ibid.*, p.46.

masculinity per se that is being privileged, but masculinity in conjunction with a female body – indeed, as the term victim-hero contemplates, masculinity in conjunction with femininity. »²⁵⁰ Comme le souligne l’auteur, les processus identificatoires au cinéma sont complexes et il n’est pas évident de savoir avec exactitude quelle est la part de « féminité » investie par le regard masculin à la vision d’un tel personnage. Néanmoins, la *Final Girl* a pour mérite de venir questionner le rapport au corps et l’importance du sexe en tant que donnée biologique dans les processus d’identification. Qu’en est-il pour le personnage de Marc dans *Calvaire* ? Si ce dernier se charge effectivement de certains traits de féminité, il n’en vient pas pour autant à se doter des mêmes qualités que l’héroïne du *slasher*. Cela est du essentiellement à l’approche déceptive opérée par le récit. En effet, s’il complexifie plus encore le jeu sur le *gender* en recontextualisant la figure même de la *Final Girl*, l’être qu’il nous donne à voir ne franchit pas les mêmes étapes formatrices que son alter ego dans le récit horrifique traditionnel : « [s]he [the Final Girl] is the one [...] who is chased, cornered, wounded ; whom we see scream, stagger, fall rise, and scream again [...]. She alone looks death in the face, but she alone finds the strength either to stay the killer long enough to be rescued [...] or to kill him herself [...]. »²⁵¹ Si Marc partage certaines attitudes physiques avec la *Final Girl* (il crie, pleure, implore, il est poursuivi, torturé et violé²⁵²) il fait cependant preuve d’une certaine forme de passivité et il ne doit pas sa survie au fait qu’il affronte directement ses opposants. Si l’aubergiste meurt, ce n’est

²⁵⁰ *Ibid.*, p.63.

²⁵¹ *Ibid.*, p.35.

²⁵² Ce que Carol Clover nomme « Rape Revenge » est également un des sous-genres de l’horreur. On y retrouve le viol masculin, comme c’est le cas dans *Deliverance* de John Boorman. Par souci de concision, nous ne développerons pas ce point dans notre analyse. Pour plus de détails sur ce sujet, voir la section qui lui est consacrée dans l’ouvrage de Carol Clover *Men, Women and Chain Saws : Gender in the Modern Horror Film*, (pp.137-65.)

pas sous les coups portés par Marc, mais parce qu'il est abattu par d'autres paysans. Lors de la poursuite finale, le paysan qui cherche à tuer Marc meurt, quant à lui, parce qu'il a sombré dans un borbier. Nous pouvons alors dire que Marc ne passe jamais réellement du stade de « suffering victim » à celui de « avenging hero, » qui qualifient l'évolution de la *Final Girl* dans le récit d'horreur traditionnel. Cette idée de passivité est relayée visuellement par ce que l'on pourrait nommer la symbolique du « geste empêché », puisque de nombreuses scènes nous montre Marc les mains liées, ou bien encore crucifié, traduisant par là son incapacité à agir.

Il se dégage de cela que les emprunts au *slasher* ainsi qu'à la figure de la *Final Girl* – mais aussi et surtout la réinterprétation qui en est faite – ont pour but premier de participer à l'opacité qui définit le corps de Marc. Là encore, cette opacité naît du regard que nous portons sur Marc et sur ses actes. Si, au début du film, nos interrogations portaient sur l'impassibilité des traits du jeune homme et notre impossibilité à saisir ses motivations profondes, à ce point du récit, elle viennent davantage questionner la présence même de ce corps à l'écran. En jouant sur plusieurs niveaux de compréhension concernant la matérialité du corps, le récit parasite les possibilités d'identification avec le personnage, où ce dernier se caractérise avant tout par son indistinction. Cette opacité gagne en intensité à mesure que le récit progresse et que le corps en vient à être le symbole même de l'entre-deux. Un tel phénomène atteint son point culminant lors de la poursuite finale dans les plaines désertiques et enneigées. Nous retrouvons dans ces scènes le concept de « trajet » ou de « déplacement » tel qu'il fût instauré au début du film. De plus, la brume qui recouvre le paysage rappelle celle qui recouvrait la route

lorsque Marc s'est aventuré dans les bois avec sa camionnette. Là encore, cet élément climatique participe à l'opacité du corps de Marc, puisque certains plans nous le montrent déambulant dans la nature et en partie masqué par le brouillard. Sa démarche, mi-homme mi-bête, rajoute à cette indétermination des traits²⁵³ **(Figure 6.)** Nous retrouvons également dans ces plans, de manière extrêmement forte, le lien entre le corps et le concept de « temps » que nous avons déjà évoqué lors du trajet initial de Marc dans sa camionnette. Nous nous trouvons ici dans une sorte de *no man's land* aussi bien géographique que temporel, donnant l'impression que, pour se référer à Deleuze : « [...] le présent lui-même n'existe que comme un passé infiniment contracté qui se constitue à l'extrême pointe du déjà-là. »²⁵⁴ Cette « qualité » de l'image est accentuée par la présence du brouillard et de la neige qui donnent lieu à un aplatissement de l'image, la privant d'un arrière-plan distinct et permettant au temps de se déployer dans une sorte de présent atrophié et infini. Les corps du paysan et de Marc ne se comprennent alors plus que dans leur lente évolution au sein de ce paysage fantomatique et dans leur passage de la plaine à une sorte de steppe semi désertique. Ces changements de paysages nous montrent « ce qui change dans le temps » tout en inscrivant l'errance des corps au sein du récit.

Mais ici, ce n'est pas tant le mouvement des corps en soi qui est important, en tant qu'enchaînement d'actions ou suite logique, mais la durée qui se dessine au sein même du mouvement. On constate cela dans la lenteur et la difficulté de la progression des deux protagonistes, Marc ayant une

²⁵³ Une telle mise en scène du corps renvoie d'ailleurs à la description qu'Éric Dufour donne de la figure du mort-vivant telle qu'elle se présente dans les films de George A. Romero : « Le mort-vivant de Romero est un corps en pleine décomposition, au visage tuméfié qui ressemble à un visage humain mais qui s'en éloigne de plus en plus, et à la démarche mécanique extrêmement lente et peu assurée [...]. » In Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, op. cit. p.149.

²⁵⁴ Gilles Deleuze, *L'image-Temps*, op. cit., p.130.

démarche peu assurée et le paysan s'enfonçant dans l'eau de la rivière, dans la neige boueuse et, finalement, dans le borbier. Il semble d'ailleurs que cette séquence soit gouvernée par ce que Greg Lynn nomme *animation*, où l'emphase est davantage sur les processus de transformation qui accompagnent le mouvement que sur le mouvement à proprement parler : « [w]hile motion implies movement and action, animation implies the evolution of a form and its shaping forces [...] »²⁵⁵ Or c'est bien dans les différentes « phases » auxquelles sont soumis les corps (la progression difficile dans la neige, les corps qui peinent et trébuchent) que cette séquence trouve son point d'ancrage, atteignant la phase ultime qui consiste en une « éviction » de l'humain du cœur de la représentation. En effet, l'évidement du cadre, la platitude du relief et la blancheur des paysages enneigés participent activement à cette inscription des corps dans le temps ainsi qu'à leurs transformations, puisqu'ils servent d'écrin à ce qui semble être le destin ultime de l'homme, à savoir sa disparition du cadre. Ce phénomène est en cela très révélateur, car lorsque le paysan s'enfonce progressivement dans le borbier, le film n'en appelle pas tant au hors-champ qu'à un *au-delà du champ*. En effet, lorsque le paysan disparaît, son corps ne se situe pas dans le hors-champ puisque la caméra capte sa disparition progressive *au sein du champ visuel* (**Figure 7.**) La caméra, en filmant son engloutissement, s'intéresse à ce que l'on pourrait nommer son *non-devenir* ou, paradoxalement, son *devenir dans l'absence*, puisqu'il en vient à exister dans un Ailleurs de l'image, tout comme, au long du film, le corps de Marc en vient à exister graduellement dans un Ailleurs de l'humain. Cette séquence se charge également d'une portée horrifique en ce

²⁵⁵ Greg Lynn, *Animate Form*, Princeton (NJ.), Princeton Architectural Press, 1998, p.9.

qui concerne son traitement du temps, puisque l'on peut dire que, pour suivre le raisonnement de Deleuze : « [...] la temporalité se détraque [...] pour devenir un surgissement de quelque chose qui est toujours, à chaque instant, absolument nouveau, de sorte que toute continuité entre le passé et un présent toujours imprévisible est perdue. »²⁵⁶

De plus, cette raréfaction progressive du décor renvoie à l'une des modalités de *l'espace quelconque* tel que le définit Deleuze en ce que : « [c]'est maintenant un ensemble amorphe qui a éliminé ce qui se passait et agissait en lui. »²⁵⁷ Or, ce vide de l'image ne va nullement de pair avec un vide interprétatif, puisque vient s'y lire l'opacité maximale des corps qui s'enfoncent dans la nature pour y disparaître. Le corps du paysan est littéralement « dévoré » par la nature et celui de Marc semble y disparaître également, puisque les derniers plans du film sont constitués de travellings latéraux sur des paysages de forêts enneigées d'où toute présence humaine a été évacuée. Paysage dénudé, évidé, obscène en ce que ce terme peut se comprendre comme symbolisant : « [...] un terrain vierge, un inconnu au-delà de la limite, un retour à une image originelle. »²⁵⁸ Sur ce point, le jeu ironique avec la verticalité qui est instauré lors des dernières séquences est assez parlant. La verticalité est signifiée par la présence immobile des arbres ainsi que par celle, mouvante, des deux protagonistes. Mais cette dernière va être contredite par l'engloutissement du corps du paysan, verticalité niée par la nature, ainsi que par la position voûtée et courbée du corps de Marc qui semble ne plus pouvoir se tenir droit, abandonnant un peu plus ce qui le

²⁵⁶ Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, op. cit., p.76.

²⁵⁷ Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, op. cit., p.169.

²⁵⁸ Estelle Bayon, *Le Cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.101.

rattache à l'humain. La nature a donc pris le pas sur l'homme en l'éliminant purement et simplement.

Nous souhaitons à présent terminer notre étude du film en étendant quelque peu notre analyse du corps aux autres personnages du récit afin de voir comment l'indétermination qui en vient à définir le corps de Marc s'applique également aux autres protagonistes du récit. C'est en nous référant au *corps sans organes* défini par Deleuze et Guattari que nous pouvons trouver un fil conducteur entre les différents corps, ou les différents modes de *corporéité*, qui nous sont présentés dans le récit. Il semble en effet que tous ces corps soient gouvernés par : « [...] la part non intelligible des choses, »²⁵⁹ que cela soit la pensionnaire de la maison de retraite qui se saisit de la main de Marc pour la placer sur son entrejambe, l'infirmière qui donne au jeune homme des photos d'elle à demi nue ou bien l'aubergiste qui est persuadé que Marc est la réincarnation de son ex-compagne.²⁶⁰ Cette conception de l'organisme trouve son acmé chez les paysans du village, et tout particulièrement dans la scène se déroulant dans le bar. Cette séquence est d'une grande richesse interprétative en ce qu'elle fait s'entremêler la conception deleuzienne du *corps sans organes* avec des données naturalistes²⁶¹ et horribles.

²⁵⁹ Alain Beaulieu, « L'Expérience deleuzienne du corps », *op. cit.*, p.512.

²⁶⁰ Le concept du *corps sans organes* peut également nous permettre d'effectuer un autre rapprochement entre ce film et celui de Marina de Van, en ce que tous deux nous montrent de manière littérale des corps *en formation* qui échappent à toute règle pré-établie. Or, comme le souligne Alain Beaulieu dans son article : « Ce qui compte pour Deleuze c'est de rendre compte des forces d'une vie anorganique provenant d'un Dehors qui traversent le corps en échappant à l'expérience vécue. » In Alain Beaulieu, « L'Expérience deleuzienne du corps », *op. cit.*, pp.511-12.

²⁶¹ La question du naturalisme au sein du récit nécessiterait un plus ample développement que, par souci de concision, nous ne souhaitons pas faire au sein de notre étude. Nous nous concentrerons uniquement sur l'un des aspects du naturalisme mis en place par le film, à savoir celui du typage physique et du milieu.

Les emprunts au naturalisme apparaissent dès le début du récit, particulièrement du fait de l'aspect physique et du « typage » des paysans, ces derniers étant présentés comme des êtres inquiétants, sans éducation et dégénérés. C'est d'ailleurs cette idée qui est véhiculée par le discours de l'aubergiste lorsqu'il dit à Marc « Ne descendez pas jusqu'au village, ce ne sont pas des gens comme vous et moi ! » Cette étrangeté se dessine lors de la première rencontre de Marc avec le jeune homme qui a perdu sa chienne. Un plan nous montre ce dernier, le visage collé à la vitre de la camionnette de Marc, le teint blafard, éclairé par la lampe torche se découpant sur l'ombre de la nuit et les cernes marquées des yeux.²⁶² La dégénérescence des mœurs est, quant à elle, soulignée par la séquence où l'on voit plusieurs paysans participer au viol d'un porc. Cette dégradation physique et mentale prend toute son ampleur dans la séquence se déroulant dans le bar, puisqu'une attention particulière est portée aux visages, révélant des chairs bouffies et couperosées aux cheveux gras et au regard vitreux. Cette dégénérescence est accentuée par la lumière d'un jaune délavé qui baigne toute la séquence et ajoute au sordide de cette communauté.

Mais là où le film atteint à l'indétermination ultime des corps est lorsque l'un des paysans se lève pour aller au piano et commence à jouer un air saccadé dont la tonalité lugubre rappelle celle des films d'horreur. Un à un, les clients se lèvent et entament une danse qui ressemble davantage à une transe, du fait qu'aucune logique ne gouverne les mouvements des corps et qu'il faut entièrement recourir à l'affect pour comprendre l'organisation interne de la

²⁶² Concernant l'esthétique des visages dans son film, le réalisateur dit la chose suivante : « J'ai cherché à composer comme aurait pu le faire un jeune peintre. Influencé par Jérôme Bosch et les peintres flamands j'ai cherché à composer *Calvaire* de visages terribles et inquiétants. J'ai voulu donner de la chair et des corps à mes personnages [...] » <http://www.roman-polanski.net/articles/fabrice.htm>

séquence. La caméra nous présente les corps des villageois dans une alternance de gros plans et de plans larges, tandis que nous les voyons se balancer de droite à gauche, les bras écartés, renvoyant étrangement à la démarche des zombies (**Figure 8.**) Nous nous trouvons alors face à une illustration parfaite de ce *corps sans organes* invoqué par Deleuze et Guattari lorsqu'ils disent : « [à] l'ensemble des strates, le CsO [corps sans organes] oppose la désarticulation [...] comme propriété du plan de consistance [...] le nomadisme comme mouvement. »²⁶³ Cette scène nous présente des corps désarticulés, dans le sens où leurs gestes ne renvoient à rien de connu et instaurent une primauté du geste sur le langage. L'impasse dans laquelle se trouve ce dernier est d'ailleurs retranscrite visuellement, puisqu'un plan nous montre le visage du pianiste en contre-plongée alors qu'il essaie de laisser échapper un cri. Or, rien ne sort de sa bouche et l'image est entièrement habitée par la masse mouvante des corps qui oscillent au son de la musique. La répétition des mêmes notes, associée aux gestes des paysans façonnent la mise en scène qui est gouvernée par cette déconstruction de l'organisme, ce dernier vibrant aux différentes intensités qui le parcourent.

Ce corps qui se dégage de toute possibilité interprétative et régulatrice fait saillie dans le Réel de la même manière que celui de Marc, en ce que tous deux questionnent les limites du sens, à travers un processus de déformation/re-formation, où ce dernier terme recouvre des aspects qui échappent à notre compréhension. Ces corps nous inquiètent et nous font nous questionner en ce qu'ils sont l'emblème de ce que l'on pourrait nommer, pour

²⁶³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie : Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, pp.197-98.

reprandre les termes de Michael Grant : « [...] the ‘in-between,’ where no meaning is. »²⁶⁴ Ou plutôt, d’un sens dont la portée nous échappe.

En ancrant son film dans une réalité qui se teinte rapidement de fantastique avant de nous faire basculer dans l’horreur de certaines exactions humaines, Fabrice du Welz travaille, lui aussi, à nous offrir une figure inédite du monstre. À l’instar de Marina de Van, du Welz s’attache à montrer la lente détérioration physique du personnage principal, afin de nous le donner à voir et à comprendre à tous les stades de son « devenir-monstre. » Mais la figure du monstre telle qu’elle se présente à nous dans *Calvaire* trouve son originalité dans le fait que le récit se focalise tout particulièrement sur le parcours horrifique qui amène un corps sain à devenir une sorte de masse de chair informe. En nous rendant sensibles à la donnée temporelle au sein de l’image, le film convoque l’un des archaïsmes lié à l’image horrifique et qui serait, comme nous l’avons déjà mentionné, de nous livrer avec le plus de détails possible un corps « en excès. » Mais en opérant de la sorte, *Calvaire* vient également souligner les limites d’un tel désir d’*hyper-visibilité*, puisque ce dernier se trouve ici pris à son propre jeu. Loin de nous permettre une meilleure compréhension du corps, l’intérêt porté à la lente dégradation physique de Marc vient au contraire souligner le caractère insondable de l’être, et son opacité fondatrice. Nous retrouvons dans cette tension instaurée par la mise en scène l’un des fondements de l’image lorsque cette dernière cherche à nous révéler des choses « au-delà d’elle-même. » Comme le constate Pierre Ancet, en ce qui a trait au désir de visibilité lié au corps monstrueux, tout

²⁶⁴ Michael Grant, « « Ultimate Formlessness » : Cinema, Horror, and the Limits of Meaning », *Horror Film and Psychoanalysis*, Steven Jay Scheiner, ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p.186.

excès contenu dans l'image contient en lui son opposé, c'est-à-dire un repli de l'identité sur elle-même. Il écrit ainsi : « [q]ue le monstre soit visible, en pleine lumière n'y change rien, comme si l'abondance de détails dégageait une sorte d'invisibilité, *d'opacité dans le visible*. »²⁶⁵ C'est sur un tel oxymore que se construit le régime visuel du film, en ce qui a trait à la représentation du monstre. De plus, nous avons pu constater qu'en se réappropriant d'autres thèmes du genre horrifique, tels que le *slasher* et la figure de la *Final Girl*, le film complexifie plus encore l'opacité qui gagne le personnage de Marc. Cette idée trouve sa traduction visuelle ultime dans les derniers plans du film, où le corps finit par disparaître complètement du cadre, nous laissant seul face à nos questionnements et à nos incertitudes quant à sa nature profonde.

²⁶⁵ Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006, p.20.

Section 3. Captures d'images du film *Calvaire*



Figure1



Figure 2



Figure 3



Figure 4



Figure 5



Figure 6



Figure 7



Figure 8

Introduction aux films traitant des emprunts au pornographique

La pornographie, c'est l'érotisme des autres.

Alain Robbe-Grillet.

Le but de ce chapitre introductif est de voir comment, et dans quels buts, un certain type de cinéma français contemporain de facture classique fonde une part significative de son esthétique dans les emprunts qu'il effectue au genre pornographique. Comme nos analyses vont le démontrer par la suite, ces emprunts se font essentiellement sur deux modes ; soit en procédant de façon frontale et en convoquant des images du corps qui renvoient explicitement au régime visuel pornographique ; soit sur un mode plus atténué, l'univers pornographique venant alors s'inscrire « en creux » au sein du récit, du fait de certaines thématiques ou techniques de mise en scène venant faire écho à la pornographie. Quelle que soit la démarche adoptée, il demeure que le genre pornographique constitue une source d'inspiration visuelle et thématique non négligeable pour nombre de cinéastes n'évoluant pas dans l'univers du « porno, » mais dont ils « recyclent » et redéfinissent certains des traits constitutifs au profit d'une nouvelle compréhension des corps et de l'image. En cela, une telle démarche artistique esthétique fait écho aux propos de Victoria Best et Martin Crowley, lorsque ceux-ci écrivent, au sujet de la production littéraire et cinématographique française actuelle : « [a] body of recent French literary and cinematic productions[...] have been characterised by their reference to, use of, or complicity with the aesthetics, the codes, the tropes or the world of pornography, [...] which have made a significant

cultural impact on the basis of this dimension.»²⁶⁶ Notre but est de comprendre par quels biais s'effectuent ces emprunts à la pornographie, ainsi que la raison d'être d'une telle « affinité » tout en analysant les nouvelles « qualités » de cette image hybride, née du croisement de deux univers visuels apparemment antithétiques. Que cela soit avec *Wild Side*, *L'Histoire de Richard O.* ou bien *Les Anges exterminateurs*, nous constaterons effectivement que, si l'on retrouve des références à la pornographie dans chacune de ces œuvres, elles ne se font jamais de manière littérale et non-problématisée, en ce qu'elles ont toujours pour but d'amener un discours nouveau sur le corps et sur notre façon d'appréhender ce dernier. Plus que de simplement répertorier les emprunts à la pornographie, le but de notre étude est de voir comment il se produit avant tout un phénomène de *resémentation* des codes et *tropes* afférant à un tel genre cinématographique. Ou, pour reprendre les propos de Best et Crowley, de comprendre comment ces films sont le reflet d'une tendance plus large de la production cinématographique : « [...] in which the conscious citation of pornography is most provocative and productive, and which have set the trend [...] for a use of the pornographic as a code that has to be interpreted. »²⁶⁷ Comme le laisse entendre cette citation, les emprunts faits au pornographique produisent quelque chose de nouveau à l'écran, et c'est ce qui résulte d'une telle opération qui intéresse notre étude. C'est donc une entreprise de décodage de l'image qu'il nous faut effectuer afin de comprendre les tenants et les aboutissants d'un tel choix esthétique, et les

²⁶⁶ Victoria Best & Martin Crowley. *The New Pornographies. Explicit Sex in Recent French Fiction and Film*, Manchester & New York, Manchester University Press, 2007, p.1.

²⁶⁷ *Ibid.*, p.4.

répercussions que cela peut avoir sur la fiction « traditionnelle » au sein de laquelle s'opèrent ces transformations.

Afin de pouvoir mener une telle analyse avec le plus de rigueur possible, nous allons tout d'abord essayer de poser certains jalons concernant la définition même du terme « pornographique » et du régime d'images qui lui est associé. Ce faisant, nous serons amenés à voir quels autres concepts gravitent autour de la pornographie, certains lui étant associés, d'autres s'y opposant, mais tous dessinant les contours d'un univers visuel dont l'essence même semble toujours nous échapper. Nous nous concentrerons donc, dans un premier temps, sur le pornographique en tant que genre filmique, producteur d'une image où le corps est soumis à de fortes contraintes physiques (les positions des corps spécifiques à l'univers pornographique) aussi bien que techniques (la mise en scène qui correspond à une telle exhibition des corps et le rôle primordial du gros plan.) Nous verrons ensuite que ce que nous nommons « pornographique » n'est pas une valeur absolue mais que l'acceptation de ce qu'il recouvre s'effectue de manière comparative, *en rapport* à un autre mode de représentation du corps, à savoir l'érotisme. Un tel *distinguo* nous offrira la possibilité de voir en quoi ces deux concepts s'opposent, mais également d'observer les zones de flou sémantique qui peuvent régner autour de ces termes, contribuant ainsi à une complexification de notre interprétation du corps à l'image. Nous constaterons qu'une telle terminologie ne permet effectivement pas une catégorisation nette et précise de la production visuelle afférant au corps, mais participe davantage à en souligner la porosité, venant ainsi brouiller la réception de telles images. L'interrogation sur ce qui sépare pornographie et érotisme amènera également

à un questionnement sur un dernier concept, celui de « l'obscénité » ainsi que sur l'ambivalence qui semble, lui aussi, le qualifier. Ce dernier est-il l'apanage du pornographique ? Ne peut-il se comprendre que comme étant un « mauvais érotisme » ? Telles seront les questions soulevées par une telle analyse, et auxquelles nous tâcherons d'apporter un début de réponse. Enfin, nous verrons comment chacun des films choisis pour l'étude s'approprie des éléments bien spécifiques du porno et comment chacun en vient à questionner les raisons profondes d'une telle mise en scène.

La pornographie est-elle un mauvais érotisme ?

Un tel questionnement n'est pas dénué de sens, en ce que nombre d'ouvrages dédiés à la question de circonscrire avec plus de précision les « qualités » de l'image pornographique en arrivent à un constat relativement similaire, à savoir que la pornographie est avant tout affaire de *représentation*. Un tel concept indique alors que la pornographie n'est nullement une donnée universelle qui se trouverait de manière inhérente dans les êtres et les choses, mais bien une *construction* qui fait appel à des moyens de mise en scène des corps tout à fait spécifiques. Comme le souligne à juste titre Jacques Aumont : « [l]a production d'images n'est jamais absolument gratuite, et, de tous temps, les images ont été fabriquées en vue de certains usages, individuels ou collectifs. »²⁶⁸ L'image pornographique est, elle aussi, pure fabrication et correspond à l'idée d'un envisagement du corps où ce dernier s'exprime uniquement dans sa fonction sexuelle, l'emprisonnant non seulement dans un cadre interprétatif immuable et restreint, mais prenant également en otage le

²⁶⁸ Jacques Aumont, *L'Image*, Paris, Nathan, 1990, p.56.

regard du spectateur. Car c'est bien à un « voir » spécifique que donne naissance l'image pornographique, en ce que, pour reprendre les propos d'Yves-Charles Zarka : « [e]lle veut donner à voir tout le visible, ce que l'on peut voir ordinairement, et surtout, ce qui échappe à cette vision ordinaire. Ne rien manquer de l'acte sexuel, rendre sa transparence au sexe, serait sa devise. »²⁶⁹

La pornographie livre donc un corps qui ne se définit que dans l'outrance et l'excès : *sur-exposition* des corps, *sur-sexualisation* des êtres, *sur-excitation* des rapports sexuels, et ce dans le but unique de provoquer l'éveil sexuel du spectateur. Spectateur chez qui l'on fait naître un regard avide de « toujours plus » : toujours plus d'images, toujours plus de positions impossibles pour les corps, toujours plus de gros plans permettant de venir fouiller du regard l'anatomie des êtres présents à l'écran. Christian Deschamps souligne ce point lorsqu'il note que la pornographie établit un régime particulier des corps, où ces derniers ne font plus sens dans leur unicité, mais au contraire, se livrent à nous déformés, amplifiés, fragmentés, comme pures zones sensibles propres à exciter les sens :

Le porno, c'est du corps in(sou)tenable ; hors des hiérarchies, le corps ne fait plus ensemble, ne fait plus sujet [...]. Le porno ne fonctionne pas sur l'analogie, mais sur la destruction des systèmes analogiques[...]. La pornographie, en tant qu'elle fait effet de réalité modifie la réception de la fiction imagée. Loin de toute phénoménologie descriptive, l'effet pornographique, par-delà toute catégorie esthétique, met à mal le *vrai-semblable* des représentations.²⁷⁰

²⁶⁹ Yves-Charles Zarka « De la liberté à la servitude sexuelle », *Cités* n°15, p.4.

²⁷⁰ Christian Deschamps, « Pornographie, narration et représentation », *Cinéma de la modernité : Films, théories*, colloque de Cerisy dirigé par Dominique Château, André Gardies et François Jost, Paris, Méridiens Klincksieck, 1981, pp.210-11.

En mettant ainsi l'accent sur le caractère *invraisemblable* du corps tel qu'il se présente dans la fiction pornographique, l'auteur vient souligner l'une des caractéristiques fondatrices du genre, à savoir le « découpage » du corps qui y est effectué par la caméra. Que, dans le récit pornographique, le corps ne nous soit livré qu'à travers une vision exacerbée et « dévoratrice » nous ramène à l'idée qu'à la source de toute imagerie pornographique semble se trouver la *frénésie du visible* à laquelle Linda Williams fait référence dans l'un de ses ouvrages. Elle y fait correspondre l'émergence de la pornographie avec le développement des techniques liées à l'image, qui ont progressivement amené un intérêt grandissant sur le fonctionnement interne du corps humain. Elle prend comme base de son argument les travaux de Michel Foucault, dans les trois tomes de *L'Histoire de la sexualité* (1976-1984) où ce dernier examine, entre autres choses, les deux grands courants de pensée qui ont entouré le savoir afférant à la sexualité. Elle reprend ainsi les termes de *ars erotica* et *scientia sexualis*, où le premier réfère à la passation de savoir entourant l'acte sexuel, où les mystères du corps et de son fonctionnement sont passés sous silence, et où le second est davantage intéressé par une exploration scientifique et *en profondeur* du corps sexué afin d'en révéler les mystères:

In *The History of Sexuality* Michel Foucault [...] distinguishes between two primary ways of organizing the knowledge of sexuality. Where ancient and non-Western cultures had organized the knowledge of sex around an erotic art, or *ars erotica*, aimed at passing general knowledge from the experienced to the initiate without specifying or classifying the details of this knowledge, modern Western cultures have increasingly constructed a *scientia sexualis* – a hermeneutics of desire aimed at ever more detailed explorations of the scientific truths of sexuality [...]. In the optical inventions of the late nineteenth century – cameras, magic lanterns, zoetropes, Kinetographs, Kinetoscopes, and the early precursors of movies as we know them today – we can see a powerful manifestation of [...] *scientia sexualis* [...] a cinematic hard core emerges [...] from this *scientia sexualis* [...]. I call the visual, hard-

core knowledge-pleasure produced by the *scientia sexualis* a « frenzy of the visible » [...] this frenzy [...] is a logical outcome of a variety of discourses of sexuality that converge in, and help further to produce, technologies of the visible.²⁷¹

Nous avons choisi de conserver la citation dans son intégralité car il nous semble que ce qui se dit dans ces lignes est essentiel pour bien cerner les fondements de l'image pornographique. Cette dernière semble effectivement trouver l'une de ses raisons d'être dans le « déchaînement » du visible auquel elle donne naissance, et où le regard ne veut connaître aucune limite ni aucune barrière.²⁷²

La compréhension de l'image pornographique passe ainsi par le biais d'un regard cherchant à s'appropriier le corps *dans sa chair même*, et la caméra répond à ce désir en instaurant un régime visuel où le corps se livre par zones sensibles ou sexuelles, propres à satisfaire la *pulsion scopique* ainsi qu'à faire naître le désir sexuel chez le spectateur. La mise en scène propre à l'univers pornographique répond ainsi à un cahier des charges spécifique et évolue au sein d'un cadre très formaté, donnant lieu à des *tropes* clairement définis. Patrick Baudry émet un constat similaire lorsqu'il écrit : « [L]a vidéo X se caractérise par la saturation sexuelle des films et la précipitation de la scène sexuelle. La durée de la rencontre amoureuse, la ritualisation de l'attraction, se trouvent court-circuitées dans des images dépourvues de scénario et de récits.

²⁷¹ Linda Williams, *Hard Core. Power, Pleasure and the « Frenzy of the Visible »*, Berkeley, University of California Press, 1989, pp.35-37.

²⁷² Afin de bien comprendre à quel point l'imagerie pornographique contemporaine puise dans la *scientia sexualis* dont fait mention Linda Williams, il convient de citer les propos du réalisateur porno John Love, ces derniers étant des plus éclairants quant à la qualité du « voir » induite par la représentation pornographique : « J'accompagne l'action, la caméra à la main. Maintenant tous les mouvements sont permis, je passe entre les jambes, puis je ressors, je m'approche du visage, et je retourne au sexe, et cela sans m'arrêter, jusqu'à l'éjaculation. » In Xavier Deleu, *Le Consensus pornographique*, Paris, Mango, 2002, p.85.

Le film X met en scène une immédiateté sexuelle. »²⁷³ C'est cette immédiateté sexuelle qui est véhiculée par le régime visuel pornographique et c'est vers cette dernière que tend tout le dispositif visuel afférant au genre. C'est d'ailleurs sur ce point que l'on peut commencer à noter ce qui fait la spécificité du pornographique et ce qui démarque radicalement son univers visuel de celui de l'érotisme. Ces deux concepts sont essentiels à notre compréhension des images du corps, puisqu'il semble que, d'un point de vue terminologique, l'un ne puisse s'envisager sans l'autre. C'est en effet au regard de ce que la pornographie révèle de l'humain que va s'établir le champ d'action de l'érotisme, et ce dernier prend ses « qualités » du traitement qu'il fait des rapports humains et du corps lui-même. Traitement plus nuancé qui semble s'opposer au caractère ostentatoire de l'image pornographique. Matthieu Dubost propose une définition intéressante de la pornographie qui corrobore ce que nous venons de mentionner concernant certaines des « qualités » qui en viennent à l'éloigner de l'érotisme. Pour l'auteur, la pornographie se caractérise en partie du fait qu'elle nie l'unicité des êtres au profit d'un nivellement de l'image, où tous les corps doivent s'exprimer à travers leur fonction sexuelle.

Tout dans la pornographie conduit ainsi à la figure du même et de l'identique. Tout ce que la relation amoureuse pourrait comporter d'autre et d'ambigu, de suspect et de dangereux, se voit définitivement nié et détourné au profit d'une image caricaturale et figée de la relation. On y recherche une réification de ce qui pourrait ne pas se contempler. On y chosifie ce qui pourrait échapper à l'objectivité. Le désir ainsi vécu est une manière de figer l'autre en son corps, de le chosifier pour le maîtriser.²⁷⁴

²⁷³ Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, Paris, Armand Collin, 1997, p.94.

²⁷⁴ Matthieu Dubost, « La Pornographie ou le refus de l'altérité », *La Chair à l'image*, sous la direction de Steven Bernas et Jamil Dakhli, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », Paris, 2006, p.229.

En signifiant de la sorte ce qui caractérise l'image pornographique et la rencontre des corps à laquelle elle donne lieu – une rencontre où seule importe la dimension sexuelle – l'auteur offre un arrière-plan à partir duquel il est possible de voir ce qui va faire la spécificité de l'érotisme.

Il semble effectivement que l'érotisme va s'attacher à mettre dans l'image tout ce que la pornographie évacue, c'est-à-dire la singularité des êtres, la non-connaissance du dénouement (dans la pornographie, tout doit aboutir à la jouissance) et la sensualité qui préside à la rencontre des corps. Concernant les différences entre érotisme et pornographie, Michela Marzano offre une étude des plus complètes dans son ouvrage *La Pornographie ou l'épuisement du désir*. Elle démontre, entre autres choses, comment la pornographie « viole » l'intimité du sujet exposé, là où l'érotisme évolue aux marges de cette intimité, de ce mystère, maintenant l'unicité du corps et célébrant la puissance de ce qui entre en jeu dans la rencontre de deux corps :

La pornographie [...] est le lieu même des stéréotypes : chaque scène est soumise à la contrainte ; chaque geste est géré par la règle de l'utilité [...]. Dans la sexualité, le corps d'autrui n'est jamais réductible à l'objet partiel d'une satisfaction pulsionnelle. Il est toujours un corps-unité, le corps érogène où le désir se réalise tout en ne s'affranchissant jamais complètement du jeu des pulsions partielles [...]. Dans la pornographie, en revanche, le corps éclate en morceaux ; il est réduit à un agglomérat de fragments qu'on ne peut plus récupérer dans une unité.²⁷⁵

Cette perte de soi et de son corps au sein de l'image renvoie à l'une des techniques de mise en scène privilégiées par la fiction pornographique, à savoir le recours systématique au gros plan. C'est ce dernier qui « [...] restitue

²⁷⁵ Michela Marzano, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Hachette Littératures, 2003, pp.49-50.

l'obscénité de la chair,»²⁷⁶ et fait se briser le corps contre la froideur de la « caméra-scalpel » qui vient le disséquer et le révéler dans ce qu'il a de plus intime, de plus caché. C'est précisément sur ce point que se joue une grande part de la différence entre pornographie et érotisme, ce dernier cherchant davantage à tourner autour du mystère des corps plutôt que de chercher à en dévoiler la réalité matérielle. L'érotisme s'intéresse avant tout à la complexité de la rencontre et du rapport amoureux, là où la pornographie semble ne vouloir montrer que la mécanique des corps, ces derniers se réduisant à leurs facultés de *performer* l'acte sexuel. C'est une différence similaire que souligne Gilles Mayné lorsqu'il dit :

Contrairement à la pornographie, généralement définie comme l'éveil calculé du désir sexuel, le mouvement de l'érotisme défie tout calcul [...]. Ce défi tient au fait que dans une telle expérience, il y a nécessairement une double inconnue, à la fois dans l'autre, l'amant, et en nous-même [...] face à autant d'inconnues, la pornographie est le domaine d'une certitude finalement assez banale : sous nos yeux tout d'abord fascinés, des corps font l'amour, changent allégrement de partenaires, de positions, comme s'ils voulaient établir des sortes de records [...].²⁷⁷

L'érotisme est donc davantage intéressé par tout ce qui préside à la rencontre des corps ainsi qu'à la *sensualité* de la chair, là où la pornographie cherche à atteindre à une *sexualisation* de cette dernière.²⁷⁸ C'est donc *la signifiante de la chair telle qu'elle nous est livrée à l'écran* qui vient marquer la distinction entre ces deux genres, et c'est cette signifiante qu'il nous faut questionner afin

²⁷⁶ Ange-Henri Pieraggi, « Le Gros plan et l'obscène », *La Voix du regard*, n°15, p.136.

²⁷⁷ Gilles Mayné, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, Paris, Descartes et Cie., 2001, p.12.

²⁷⁸ Afin de comprendre les différences qui existent entre pornographie et érotisme sur un plan légal, voir l'article de Nathalie Nicolic intitulé « Érotisme versus pornographie : l'évolution institutionnelle d'une frontière surveillée par le système juridique. » *In Cités*, n°15, pp.69-77.

de pouvoir comprendre les implications des emprunts effectués par les films portés à l'étude.

Afin de mieux comprendre une telle distinction, il semble qu'il nous faille à présent nous intéresser à un dernier concept, celui de « l'obscène. » C'est en opérant de la sorte que nous serons capables de cerner avec plus de précision ce qui se joue au sein de l'image pornographique, mais aussi de voir comment la « malléabilité » sémantique du terme le fait investir divers modes de production visuelle. Ceci nous amènera à notre dernier point, qui est de voir comment chacun des films retenus l'a été du fait qu'il propose un discours original sur différents aspects de la pornographie et/ou de l'obscène. Aspects qu'ils problématifient afin d'amener le spectateur à une nouvelle réflexion sur les images et sur leurs qualités intrinsèques.

L'obscène : une donnée fondamentale du pornographique ?

C'est effectivement dans ce que recouvre la nudité du corps,²⁷⁹ dans ce que ce dernier en vient à signifier pour le spectateur, que l'on peut comprendre ce qui se joue au niveau de l'image pornographique. Nous avons vu que cette dernière ne naissait pas uniquement de la nudité du corps – l'érotisme se base, pour la plupart, sur le corps mis à nu – mais bien sur la manière dont cette nudité était rendue par la caméra, et comment le travail de la mise en scène

²⁷⁹ Afin de mieux comprendre les différentes acceptations que peut recouvrir la nudité du corps, voir l'ouvrage de Ruth Barcan intitulé *Nudity*. Dans ce dernier, l'auteur livre un constat intéressant où, en prenant les deux termes anglais de *nakedness* et *nudity*, elle montre de quelle manière le premier désigne le corps humain mis à nu alors que le second traduit davantage le travail artistique qui est opéré sur la base du nu. Si l'on se base sur de telles prémisses, il est alors possible de comprendre la pornographie comme cherchant simplement à travailler sur le corps comme matériau brut, dans sa mise à nu, alors que l'érotisme travaille au contraire à partir de ce corps et crée une mise en scène prompte à venir en souligner les mystères. Ruth Barcan, *Nudity : A Cultural Anatomy*, Oxford & New York, BERG, 2004.

endiguait le regard du spectateur pour l'amener à s'appropriier les chairs étalées à l'écran. Voyons maintenant pourquoi le concept d' « obscénité » est généralement rattaché aux représentations pornographiques, quelles vérités de l'image est-ce qu'il révèle, mais voyons aussi si ce concept ne peut pas être dépassé afin de parvenir à une *reconceptualisation* de ce dernier.

Avant de poursuivre notre étude, il nous faut cependant clarifier un point sur lequel de nombreux spécialistes ont des vues similaires, à savoir la difficulté qui réside dans l'acceptation terminologique même de l'obscène. Comme le soulignent Steven Bernas et Jamil Dakhliia : « [...] l'obscène semble par essence impossible à analyser [...]. Littéralement sidérant, l'obscène paraît insaisissable pour autant qu'il se caractérise par un retard de l'intellect sur l'expérience. »²⁸⁰ Point sur lequel s'accorde également Sandrine Erhardt, pour qui : « [p]ar sa relativité et sa polysémie, le terme est réfractaire à toute définition circonscrite. »²⁸¹ Au vu de tels propos, nous comprenons que le champ d'action de l'obscène ne se limite nullement au domaine de la pornographie et que, à l'instar de cette dernière, il ne peut se comprendre comme une donnée *a priori*, mais comme le produit d'un contexte, de la rencontre entre une production visuelle et le contexte socio-historique au sein duquel elle s'inscrit. De même que la pornographie n'est pas une valeur immuable et s'est appliquée à différents modes de représentations au cours de l'Histoire, l'obscène ne doit pas être circonscrit à un certain type d'images, mais, comme le soulignent Steven Bernas et Jamil Dakhliia, doit au contraire être compris comme : « [...] une notion dont les acceptations ne cessent de

²⁸⁰ Steven Bernas et Jamil Dakhliia, *Obscène, Obscénités*, sous la direction de Steven Bernas et Jamil Dakhliia, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2008, p.8.

²⁸¹ Sandrine Erhardt, « L'obscénité saisie par le droit » *Ibid.*, p.17.

varier selon les époques, les sociétés et les individus. »²⁸² Comme nous allons le voir par la suite, c'est dans cette faille terminologique que vont s'engouffrer les films soumis à l'analyse afin de fournir une relecture des données du pornographique.

Si l'obscène est un concept qui se doit d'être abordé avec certaines précautions, il n'en demeure pas moins qu'au cours de l'évolution des modes de représentations, ce dernier a toujours été associé à la pornographie et semble avoir épargné la production érotique. Afin de mieux comprendre les raisons d'un tel phénomène, il nous semble judicieux de revenir sur certains concepts fondamentaux autour desquels se fonde notre compréhension de l'image filmique. En cela, les propos de Vladimir Nilsen sont des plus éclairants, lorsqu'il dit : « [t]he achieving of the pictorial image is the incarnation of the picture-idea of the subject by means of the construction and conjunction of lines, colours, masses, perspectives, forming a unified composition. »²⁸³ À l'aune d'une telle description, nous comprenons un peu mieux pourquoi l'image pornographique est généralement considérée comme la face négative de la représentation de l'activité sexuelle et pourquoi « obscène » est un qualificatif qui lui est souvent adjoint : il s'y opère davantage une *déconstruction* qu'une construction du sujet, et ce dernier apparaît comme un être *désincarné* dont nous ne saisissons que des fragments propres à éveiller en nous le désir sexuel. C'est dans cet usage unique qui est fait du corps au sein de la fiction pornographique que réside la charge obscène de l'image. C'est sur une telle affinité entre image pornographique et obscène

²⁸² Steven Bernas et Jamil Dakhli, *Obscène, obscénités, op. cit.*, p.8.

²⁸³ Vladimir Nilsen, *The Cinema as a Graphic Art (On a Theory of Representation in the Cinema)*, New York, Hill & Wang, 1959, p.15.

que Gilles Mayné, dans son ouvrage intitulé *Pornographie, violence obscène, érotisme*, base une partie de sa réflexion. Il trouve en effet un terrain commun à la pornographie ainsi qu'à l'obscène, ayant affaire avec leur volonté ostentatoire d'offrir une vision « en excès », où tout est immédiatement à disponibilité du regard :

Certes, dans l'obscénité comme dans la pornographie, la transgression d'un tabou a bien lieu. Mais dans les deux cas elle l'est de façon si ostentatoire, il est fait de cette transgression un tel étalage, qu'elle en devient en soi suspecte [...]. Pornographie et obscénité convergent donc dans la mesure où toutes deux font que le choc émotionnel suscité par la violation du tabou est en quelque sorte trahi, tronqué en ce que cette violation est étalée de la sorte.²⁸⁴

C'est donc du côté d'une *hyper-visibilité* qu'il faut trouver une parenté entre pornographie et obscénité. Toutes deux semblent en effet gouvernées par le même désir de tout mettre *dans l'image* et de faire de cette dernière le moyen ultime de la connaissance, faisant ainsi écho aux propos de Jean Baudrillard pour qui : « [...] l'obscénité et la transparence [...] progressent inéluctablement, justement parce qu'elles ne sont plus de l'ordre du désir, mais de la frénésie de l'image. »²⁸⁵ La pornographie participe de cette « frénésie de l'image » en ce qu'elle cherche à faire de cette dernière le lieu ultime de la révélation des corps. Révélation qui, encore une fois, doit se comprendre uniquement à travers le prisme sexuel. Là où l'érotisme offre au regard ainsi qu'à l'esprit un espace propre à l'imagination, la pornographie assaille le regard, court-circuite toute pensée qui déborderait du cadre de la scène et délimite un monde clos, entièrement replié sur lui-même et sur les images qu'il génère.

²⁸⁴ Gilles Mayné, *Érotisme, violence obscène, pornographie*, *op. cit.*, pp.16-17.

²⁸⁵ Jean Baudrillard, *L'Autre par lui-même. Habilitation*, Paris, Éditions Galilée, 1987, p.32.

Mais, si l'obscène est généralement rattaché à l'image pornographique et que tous deux sont considérés de manière monolithique comme amenant obligatoirement à un avilissement de l'humain, il est d'autres chemins par lesquels aborder ces concepts, et il existe des failles dans la compréhension de l'obscénité qui ouvrent de nouveaux chemins interprétatifs. Estelle Bayon note d'ailleurs qu'il serait erroné d'envisager l'érotisme comme étant complètement exempt de toute charge obscène. L'obscène s'y développe, mais d'une manière et à des fins différentes : « [d]ans le porno, on fait de l'obscène un moyen, pour arriver à de la consommation ; dans l'érotisme, l'obscène garde son pouvoir de transgression, c'est-à-dire que dans le premier cas, il est objet, pour parvenir à un but, qui est l'argent, par le biais de la création d'un désir qui conduira à la dépense ; dans le second il est sujet et donc matière traitée, cause plus noble dont part l'action pour se développer vers autre chose, d'un ordre moins bassement scabreux. »²⁸⁶ Cette citation est intéressante en ce qu'elle indique que l'obscène peut être un moyen pour amener à une nouvelle considération de l'image, et de voir comment celle-ci peut être le réceptacle d'influences esthétiques diverses qu'il convient de décoder. De plus, elle suggère que l'obscène n'est pas l'apanage de la pornographie mais trouve également un champ d'action au sein de l'univers érotique.

La différence entre les deux utilisations qui en sont faites est due au fait que l'érotisme exploite l'obscène afin de venir nourrir l'ambiguïté des corps et de leurs rapports, là où, dans la pornographie, l'obscène semble davantage être utilisé de manière plus littérale, comme simple moyen permettant une exhibition totale et sans mystère des corps. Mais, ce qui nous intéresse

²⁸⁶ Estelle Bayon, *Le Cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp.48-49.

davantage est que l'auteur envisage par la suite l'obscène comme ouverture sur un nouvel horizon de l'image et sur de nouvelles possibilités interprétatives.

L'obscène confronte le spectateur à un nouvel horizon d'attente, un espace vierge, pour faire entrer dans une sphère où l'œil se retrouverait sans acquis, acquis moraux ou acquis visuels, pour qu'il s'accomplisse en tant que spectateur et se baigne dans la plénitude et naisse à lui-même, nu. Se vider de ses acquis pour renaître l'œil vierge et donc capable de recevoir l'image pour ce qu'elle est en soi et non selon quelques principes moraux. Se vider pour atteindre la plénitude réelle de l'image et de son contenu.²⁸⁷

C'est précisément sur ces acceptations de l'obscène, en lien avec la pornographie, que travaillent les films que nous nous proposons à présent. Il s'agit, dans chacune des fictions, de voir comment la pornographie et l'obscénité, du fait de leur flexibilité interprétative et terminologique, peuvent amener à de nouveaux discours sur les corps et sur la nudité. En fondant une grande part de leur imagerie sur l'emprunt et la réinterprétation, ces films cherchent à décroiser le sens, à surprendre le regard et à déstabiliser les fondements de l'image. En voyant ces films, nous ne nous trouvons pas face à une œuvre pornographique à proprement parler, mais nous ne sommes plus devant une fiction traitant le sexe et la sexualité comme des éléments secondaires de l'intrigue. Nous retrouvons cette hybridité de l'image dont il a déjà été fait mention, et c'est précisément sur l'incertitude qui entoure la représentation que peut se développer une nouvelle compréhension de l'image, où le regard est amené à se débarrasser de ses acquis afin de pouvoir percevoir les nouveaux enjeux filmiques.

²⁸⁷ *Ibid.*, p.100.

Vers une relecture de la pornographie et de ses images

Ce n'est pas ce qu'on voit c'est ce qui se dérobe dont l'obscénité est la plus effrayante à nos yeux.

Catherine Breillat, *Pornocracie*.

Ces propos de la réalisatrice et écrivain Catherine Breillat nous permettent d'aborder le dernier volet de ce chapitre en observant de quelles façons chacun des films choisis pour notre étude participe de ce que l'on pourrait nommer une *resémentation* des codes du pornographique. En effet, comme nous l'avons suggéré auparavant, il existe d'autres manières de comprendre l'obscène et la pornographie qu'à travers la vision – réductrice – qu'en offre le film de genre. Un de ces moyens consiste en une « extraction » de certains *tropes* et de certaines thématiques hors du cadre référentiel pornographique pour les incorporer dans une fiction dite « classique ». Pris dans ce phénomène de *recontextualisation*, l'obscène et le pornographique deviennent alors des données nouvelles, dépouillées de leurs oripeaux, qu'il nous faut repenser et réinterpréter. L'image filmique telle qu'elle se présente à nous en est ainsi une de l'*hybridité*, en ce qu'elle se situe au carrefour de différents modes de représentations et joue sur la porosité des genres. Pareil phénomène en appelle non plus à une simple appropriation des images, mais à une relecture de ces dernières, qui viendrait en interroger les fondements profonds ainsi que le mode de fonctionnement. Vu sous un tel jour, le désir de capter l'excès, qui se trouve au cœur du porno et de l'obscène, ne doit plus simplement se comprendre comme une volonté de tout révéler à l'image et de canaliser le regard dans une contemplation qui se veut unique et absolue, mais

bien comme le désir de mettre à jour le mystère ontologique de tout être humain.

Si l'obscène pornographique cherche à capter l'excès dans la représentation des chairs pénétrées et soumises, l'obscène tel qu'il intéresse un certain type de cinéma est davantage affaire de déstabilisation du regard ainsi que de l'image filmique elle-même. Il s'agit alors de déconstruire notre rapport aux images, aux corps ainsi qu'à notre propre position de spectateur. Comme le note Estelle Bayon :

Au cinéma, la mise en scène de l'obscène passerait d'abord par une violence faite au langage cinématographique pour témoigner de l'excès. Ainsi, l'obscène se joue rarement dans une mise en scène classique, qu'elle détruit pour lui préférer un cinéma moderne : cela par une frontalité brute et dérangeante de la caméra, des gros plans, voire des très gros plans, des regards-caméra, des plans-séquences, des flous, des tremblés [...]. Le cinéma obscène est un cinéma qui déborde ses propres cadres habituels et qui fait du honteux, d'habitude caché, une obscénité en la montrant [...]. Les formes achevées, qui sont le propre de la pudeur et de la raison, sont anéanties par cette obscénité qui tend vers une abstraction de la chair.²⁸⁸

Si l'on se réfère aux propos de l'auteur, c'est la matière même de l'image qui est repensée lorsque la fiction intègre l'obscène en son sein. Nous verrons sur ce point que chacun des films étudié joue, à un moment ou à un autre, de la texture et de la densité de l'image afin de donner lieu à une nouvelle forme de perception, qui viendrait se perdre dans la représentation au lieu de chercher à se l'approprier. Les films qui font de l'obscénité et du pornographique le cœur de leur système de représentation viennent bouleverser les règles du jeu en ce

²⁸⁸Estelle Bayon, *Le Cinéma obscène, op. cit.*, pp.139-43.

qu'il travaille l'image *en profondeur*²⁸⁹ et nous offre une vision – des corps dans la plupart des cas – auquel notre regard n'était pas habitué. Nous nous trouvons ainsi en présence d'un *cinéma des corps*, misant grandement : « [...] sur la seule présence physique d'un acteur ou d'une actrice pour faire naître un personnage, des émotions, une vérité [...] »²⁹⁰ et cherchant avant tout à mettre de l'avant : « [...] un corps imparfait et multiple, tantôt montré dans sa vérité la plus triviale, tantôt scruté comme le siège d'un mystère inépuisable. »²⁹¹

Ces fictions faisant du corps la pierre angulaire de leur univers visuel participent d'une redéfinition des codes de la fiction traditionnelle, et les emprunts à la pornographie et à l'obscène que l'on peut y trouver ne se font nullement sur le simple mode de la citation, mais, pour reprendre les propos de Lisa Downing, ont bien comme but premier : « [...] to challenge and mobilise their meanings [de la pornographie et de l'obscène], using them not as ends in themselves but as a lens imported into a cinematic collage in order to show the narrative events from a different perspective [...]. These films are not porn. Nor are they even art films *about* porn. Rather, they are attempts to disrupt, fragment or destroy the naturalised relationship between the voyeur and the

²⁸⁹ Le travail sur l'image et la mise en scène noté par Estelle Bayon est également au cœur de l'article de Tim Palmer intitulé « Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body ». D'après l'auteur, un tel cinéma appelle une modification en profondeur du support propre à véhiculer le propos, à savoir, l'image : « [...] the techniques of film style routinely used to gratify – attractive setting and appealing mise-en-scène ; a lively yet reassuring soundtrack ; smooth, logical editing and elegantly omniscient cinematography – can [...] be rejected [...] A defining feature of these films is their systematic distortion of the diegetic space, the confused worlds on-screen. » In Tim Palmer, « Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body », *Journal of Film and Video*, vol.58, n°3, pp.28-29.

²⁹⁰ Louis Guichard, « Les Nouvelles règles du jeu. Le Corps à l'ouvrage », *Télérama*, n°2678, 9 mai 2001, p.28.

²⁹¹ *Ibidem*.

desired spectacle in cinema. »²⁹² C'est en suivant cette ligne interprétative qu'il nous aborder les films que nous souhaitons à présent porter à l'étude, puisque, si l'on y trouve des références à la pornographie ainsi qu'à l'obscène, ces emprunts se font sur le mode du questionnement, du décodage et de la réinterprétation.

Les (en)jeux de la pornographie dans *Wild Side*, *L'Histoire de Richard O.* et *Les Anges exterminateurs*.

Maintenant que nous avons observé certains des traits constitutifs de la pornographie, de l'érotisme ainsi que de l'obscène dans le cinéma de genre, et que nous nous sommes intéressés à la façon dont un cinéma « classique » puisait dans les thèmes afférant au pornographique et à l'obscène afin de révéler une nouvelle qualité de l'image filmique et des corps, voyons comment les films que nous avons choisi d'analyser trouvent chacun leur place au sein de cette hybridité visuelle. Nous allons voir comment chacun explore diverses facettes de la pornographie et de l'obscène, et dans quel but.

Mentionnons tout d'abord que le choix de ces films ne s'est nullement fait de manière arbitraire, mais au regard des thématiques exploitées au sein de chaque fiction ainsi que sur les différentes manières dont ils nous permettaient de comprendre les détournements opérés. En effet, si ces films offrent, chacun à leur façon, un discours différent sur les différents moyens d'exploiter l'univers pornographique au sein de la fiction traditionnelle, ils développent également certains traits communs qui donnent son sens et sa cohésion au

²⁹² Lisa Downing, « French Cinema's New « Sexual Revolution » : Postmodern Porn and Troubled Genre », *French Cultural Studies*, vol.15, n°3, pp.278-79.

corpus, tout en mettant en place un système de correspondances entre les œuvres, nous permettant ainsi de mieux en relever les similarités ainsi que les différences. Le point sur lequel les trois films se retrouvent est dans l'utilisation que chacun fait de l'espace urbain et dans les significations qui émergent de l'interaction entre ce dernier et les corps qui l'habitent. Que cela soit la banlieue parisienne et la ville du Nord de la France dans *Wild Side*, la ville de Paris dans *L'Histoire de Richard O.*, ou bien la présence du paysage urbain n'est jamais anodine, puisqu'elle véhicule un sous-texte qui vient alimenter notre compréhension des rapports humains ainsi que liens qui se tissent entre les corps. Dans *Wild Side*, l'espace a une fonction double, voire duelle ; il vient tout d'abord souligner la distance et l'incommunicabilité entre les corps, dans une société française où règnent l'exclusion et le chômage. Mais, face à une telle conjoncture socio-économique, l'espace créé et partagé par les trois personnages principaux du film est également symbole d'union et de symbiose, un monde en-dehors du monde, avec ses propres règles. Dans *L'Histoire de Richard O.*, l'espace de la ville de Paris devient le terrain des errances sexuelles du personnage principal. Le film insiste particulièrement sur le réseau urbain comme lieu privilégié des rencontres – qu'elles soient amoureuses ou sexuelles – faisant de la ville le « théâtre » des jeux de l'amour – du sexe – et du hasard. Dans *Les Anges exterminateurs*, la ville se dessine à travers certains de ses lieux-types, tels les restaurants, les bars ou les chambres d'hôtel. Le film joue grandement, dans sa représentation du sexuel, des données sociales et morales véhiculées par ces lieux afin de créer une tension dramatique entre des concepts tels que public/privé, ou bien voilé/montré. Pris dans ce système symbolique, les corps font en quelque sorte saillie, et le sens

qui en émerge varie selon notre manière d'aborder la mise en scène de ces derniers.

Si chacun des films étudiés trouve un postulat commun dans l'utilisation qui y est faite de l'espace urbain, leur manière de traiter les corps et de manipuler les données du pornographique donne lieu, quant à elle, à des interprétations diverses et soulève des questions différentes quant à la *signification* de tels emprunts et à la *signifiance* des corps mis en scène. Dans *Wild Side*, le réalisateur fonde une grande partie de sa mise en scène sur l'exploitation et le questionnement d'une technique cinématographique lourde de sens au sein du régime visuel pornographique, à savoir le gros plan. Nous avons mentionné auparavant quelle était la symbolique associée à cette composante du récit filmique. Nous verrons que le réalisateur s'éloigne d'une telle symbolique pour faire du gros plan le lieu privilégié de l'expression des corps et de leur singularité. Notre étude permettra par ailleurs d'observer que le film récupère le concept d'obscénité, non plus à travers les images du corps filmé en gros plan, mais par le biais du traitement spécifique qu'il fait du paysage urbain. Nous constaterons en effet que, de la fracture sociale véhiculée par les plans sur la banlieue parisienne ou ceux sur la ville du Nord de la France émerge l'idée d'une béance qui est rapprochée de certains concepts propres au film pornographique.

Le film *L'Histoire de Richard O.* marque, quant à lui, une gradation visuelle dans le domaine des emprunts faits au récit pornographique puisque, dans certaines scènes, la « qualité » des corps mis à nu renvoie de manière plus directe aux scénarii pornographiques. Cela se traduit principalement par une plus grande visibilité des corps, et ce du fait de plans mettant en scène le

sexe masculin en érection, ou bien encore des gros plan sur le vagin. Nous constaterons ainsi que le film consolide les liens qui peuvent exister entre cinéma classique et pornographie que nous aurons commencé à analyser dans le film *Wild Side* et, ce faisant, complexifie les données de l'image telle qu'elle s'offre à nous dans la fiction. Nous observerons alors que c'est principalement autour de la qualité du regard induit par la représentation pornographique que le film opère un détournement sémantique. Que, dans le système pornographique classique, le corps de la femme soit à disposition de l'homme ainsi que du regard spectatorial sont des données que le film va récupérer et auxquelles il va donner une signification nouvelle, forçant ainsi le spectateur à abandonner son rôle de pur regardant pour questionner l'image qui s'offre à lui. Tel un gant que l'on retourne, le film de Damien Odoul va mettre en place divers dispositifs visuels dont le but est de faire de la figure féminine non plus une image passive de la soumission, mais de créer au contraire un espace de la subjectivité féminine. Nous verrons que, paradoxalement, cet espace se construit dans l'acte même de vision, voire d'*hyper-vision*. Au changement de statut du corps de la femme répond celui du corps de l'homme, puisque le film joue habilement de la porosité entre les codes du « masculin » et du « féminin. » Il nous sera alors permis de constater que le corps masculin se charge d'attributs d'ordinaire associés au féminin, le plus évident étant celui concernant la « disponibilité » du corps. À travers des techniques de mise en scène spécifiques, nous observerons comment *L'Histoire de Richard O.* « dote » le corps de l'homme de tels attraits, en ce que ce dernier en vient à se comprendre comme une pure surface interprétative offerte au regard.

Dans *Les Anges exterminateurs*, Jean-Claude Brisseau poursuit le travail de recherche esthétique et visuelle qu'il a entamé voilà plusieurs années, en essayant de développer, au sein de sa fiction, un espace propre à rendre compte de la jouissance féminine et, par la même occasion, créer une image du corps féminin libéré des carcans de la perception masculine. En faisant de ces questionnements le cœur même du récit, dans *Les Anges exterminateurs*, le réalisateur nous livre une œuvre hautement spéculaire, où l'image prend sa propre construction comme postulat du récit. Notre but, dans ce chapitre, sera d'analyser en détails le procédé de *mise en abyme* qui préside à la qualité spéculaire du film, et de voir comment un tel procédé nous amène à une compréhension des corps et du sexuel très différente de ce que nous avons constaté dans les deux films précédents. En basant notre étude sur une compréhension des différentes modalités de la *mise en abyme* déployées par le récit, nous chercherons à démontrer que, dans le film de Brisseau, la qualité mixte de l'image ne se joue plus tant sur un phénomène d'emprunt, où la fiction principale incorpore certains codes du pornographique, mais est davantage basée sur ce que nous appelons une hésitation de l'image entre le domaine du pornographique et celui de l'érotique. Nous observerons en effet que c'est entre ces deux pôles que l'image se construit, et que ce sont également les données de l'érotisme et de la pornographie qui fondent notre compréhension *d'une même image*. Ainsi, nous chercherons à mettre en avant que, du fait de la réflexivité qui gouverne le récit, toute image de représentation sexuelle se donne à lire selon deux niveaux ; un premier qui nous donne à voir le corps féminin à travers le prisme de l'érotisme, cherchant par là à établir de nouveaux modes d'expression pour la jouissance et la

subjectivité féminine. Un second qui nous renvoie au caractère construit de cette image et qui reproduit un schéma corporel où la dichotomie masculin/féminin fonctionne à plein.

Wild Side
(Sébastien Lifshitz ; 2004)

Ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau.

Paul Valéry, *L'Idée fixe*.

(Se référer au dossier « Section 4 » en fin de chapitre pour les captures d'images du film.)

Le premier film que nous avons choisi d'analyser, dans notre étude portant sur le détournement des codes de la pornographie par le cinéma traditionnel, est *Wild Side* (Sébastien Lifshitz : 2004.) Nous avons choisi ce film comme point de départ à notre étude car il va nous permettre de poser certaines bases en observant comment certains concepts, tels que la pornographie, l'érotisme et l'obscène, sont intégrés au récit, mais aussi et surtout, comment ces concepts sont retravaillés par la mise en scène afin de donner naissance à de nouvelles significations. Notre analyse va chercher à mettre en avant deux points fondamentaux concernant le corps tel qu'il se construit à travers la mise en scène. Nous nous attacherons tout d'abord à montrer que le récit opère un détournement systématique de certains *tropes* propres au genre pornographique. Ce détournement affecte aussi bien les éléments de mise en scène – particulièrement, le recours au gros plan – que les thèmes qui constituent la trame narrative de la fiction – la prostitution, la transsexualité ainsi que le ménage à trois. Nous étudierons, dans un premier temps, comment le film se réapproprie le gros plan et la notion de fragmentation qui lui est généralement rattachée au sein de l'imagerie pornographique. En faisant cela, nous constaterons que le film de Lifshitz amène à une compréhension nouvelle du corps qui ne passe plus par

l'univocité du gros plan, mais au contraire par l'idée de multiplicité fondatrice véhiculée par ce dernier. Nous verrons ainsi en quoi le gros plan permet ainsi l'émergence d'un espace de l'intime où les corps sont à même d'exister. Une analyse de différentes séquences utilisant le gros plan comme échelle de représentation des corps nous permettra également de mettre en avant la qualité *haptique* de l'image, où le regard est invité à s'immerger et à se perdre dans la matérialité de cette dernière plutôt que d'en décoder clairement les signes. Ceci nous permettra de mettre de l'avant une donnée essentielle du récit, puisque nous observerons que c'est dans le caractère érotique qui se dégage de telles images que le film s'éloigne de l'imagerie pornographique et complexifie la présence des corps à l'écran. Enfin, nous constaterons que, si le film détourne systématiquement les figures du pornographique afin d'instaurer un nouvel état des corps, le genre pornographique vient s'inscrire en creux au sein de la fiction, et ce à travers l'émergence du concept de « l'obscène, » en lien direct avec ce qu'il convient de nommer une « esthétique de la béance. » Nous observerons qu'un tel phénomène ne prend pas les corps comme figure centrale, mais naît essentiellement du rôle que joue l'espace urbain au sein du film. Notre analyse de certains plans sur la banlieue parisienne ainsi que sur la ville du Nord de la France où se rendent Stéphanie et ses deux compagnons nous amènera à de telles conclusions sur les significations de l'espace urbain, et son interaction avec les corps qui viennent s'y inscrire.

Commençons tout d'abord en analysant les utilisations qui sont faites du gros plan au sein du film de Sébastien Lifshitz. Nous utilisons ici le pluriel car, comme nous allons chercher à le montrer, le gros plan n'a pas la même valeur ni la même fonction tout au long du récit, mais s'inscrit au contraire dans une

démarche polyphonique, où la *contextualisation* joue un rôle central. Le film suit, dans le Paris d'aujourd'hui, le destin d'un triangle amoureux des plus insolites, puisqu'il est constitué de Stéphanie (Stéphanie Michelini) un transsexuel ayant quitté sa province pour vivre librement sa sexualité dans la capitale, de son amant russe Mikhail (Edouard Mikitine) et d'un jeune prostitué maghrébin du nom de Djamel (Yasmine Belmadi.)²⁹³ La caméra suit ces êtres qui évoluent en marge de la société – deux d'entre eux se prostituent, l'autre vit et travaille illégalement sur le territoire français – jusqu'à ce qu'un événement catalyseur vienne bouleverser leur trajectoire personnelle. La mère de Stéphanie, dont la santé vacille, se voit dans l'impossibilité de rester seule chez elle après son hospitalisation. Stéphanie va donc retrouver ce Nord de la France, porteur de drame et de chagrin, qu'elle a fui dès son plus jeune âge, afin de venir en aide à sa mère. Rejointe par Mikhail et Djamel, elle va opérer avec eux le voyage du retour sur les terres de l'enfance. Se dessine alors un portrait – celui de Stéphanie, mais également de ses deux amants – saisi dans une sorte de *no man's land* temporel, où présent et passé se télescopent et apparaissent comme les fragments sensibles d'une vie construite sur le déchirement, l'entre-deux.

Si plusieurs analyses ont été faites sur la fragmentation temporelle qui articule le récit,²⁹⁴ rien n'a été dit sur la fragmentation corporelle opérée par

²⁹³ Notons à ce sujet que, du fait des thématiques abordées, le film s'inscrit dans le prolongement d'une veine bien spécifique du cinéma d'auteur français, qui a amorcé, dans les années 90, un renouveau de ses thématiques, choisissant de porter son attention sur les minorités sociales et/ou ethniques de la société française. Comme le note Martine Beugnet : « L'un des aspects les plus remarquables du jeune cinéma des années 90 est le renouveau d'attention pour des personnages et des situations sociales et géographiques restées en marge des atmosphères héroïques qu'aime à recréer le cinéma commercial classique. » In Martine Beugnet, *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma français contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2000, p.17.

²⁹⁴ Deux articles sont parus à ce sujet. Le premier est celui de Todd W. Reeser, où ce dernier effectue un parallèle entre la fragmentation spatio-temporelle et le corps même du transsexuel.

l'utilisation du gros plan, ainsi que sur la compréhension du corps véhiculée par une telle mise en scène. Or, si l'on veut comprendre les liens que l'image entretient avec la pornographie – mais surtout la manière dont elle en détourne le sens premier – c'est sur cet aspect de la mise en scène qu'il nous faut avant tout porter notre attention. En cela, les plans qui construisent la scène d'ouverture constituent un matériau des plus intéressants. En effet, dès le début, le film instaure l'ambivalence du gros plan comme mode ordonnateur de la fiction. Le film s'ouvre sur une série de gros plans d'un corps nu, assoupi sur un lit. La caméra dévoile tout d'abord le bas du dos ainsi que la naissance des fesses, un autre plan nous montre une main avec les ongles faits, puis, le dos et les seins, filmés de trois quart. Ensuite, la caméra filme des pieds aux ongles faits, le haut du dos et une masse de cheveux frisés qui cachent le visage de la personne, les fesses et les cuisses, un bras ou une jambe (il est impossible de distinguer clairement de quelle partie du corps il s'agit), puis le bas-ventre, avec un sexe masculin au repos. S'ensuit un très gros plan sur le ventre et un gros plan sur une poitrine de femme (**Figure 1. ; Figure 2. ; Figure 3.**) Cette série de gros plans instaure d'emblée plusieurs niveaux de lecture. Elle amène tout d'abord une déstabilisation du regard et de sa faculté à

D'après lui le fait que le récit échappe à toute linéarité narrative fait écho à l'essence du corps transsexuel, en ce que ce dernier a un devenir qui lui est propre. Pour l'auteur, le corps transsexuel est avant tout un corps de l'entre-deux, empêchant toute fermeture du sens, toute tentative de définition. Cette instabilité du signifiant se retrouve dans le va-et-vient constant opéré par le récit entre le présent de Stéphanie et son passé, lorsque cette dernière s'appelait encore Pierre. In Todd W. Reeser, « Transsexuality and the Disruption of Time in Sébastien Lifshitz's *Wild Side* », *Studies in French Cinema*, vol.7, n°2, pp.157-68.

Le deuxième article est celui de Nick Rees-Roberts. Ce dernier s'intéresse davantage à la teneur sociale du récit qui, en mettant en scène des personnages marginaux, cherche à tendre un miroir à la société actuelle. Qualifiant le film de Lifshitz comme appartenant à la branche – récente et relativement confidentielle – du *French Queer Cinema* du fait des thèmes choisis ainsi que de la mise en scène qui mêle réalisme documentaire et fiction pure, l'auteur amorce une réflexion sur la manière de filmer les corps et sur le refus de les érotiser. Notons que s'il s'attarde sur le découpage de certaines scènes impliquant des actes sexuels, l'auteur ne cherche pas à en complexifier la portée ni les codes qui prévalent à cette mise en scène. In Nick Rees-Robert, « Down and Out : Immigrant Poverty and Queer Sexuality in Sébastien Lifshitz's *Wild Side* », *Studies in French Cinema*, vol.7, n°2, pp.143-55.

attribuer un sens immédiat aux images qui lui sont fournies par la fiction. Si cela est dû, entre autres, au caractère même du corps transsexuel,²⁹⁵ il convient de ne pas s'arrêter à une telle acception sociologique ou biologique et de prêter attention au traitement du corps *par* l'image, puisque c'est cette dernière qui nous permet d'en comprendre toute la complexité. Remarquons tout d'abord qu'à travers cette série de gros plans sur diverses parties d'un corps nu dont l'identité ne nous est pas dévoilée, le film en appelle clairement à un certain régime visuel de la pornographie, où le gros plan participe d'un double mouvement de fragmentation/dépersonnalisation du corps, réduisant ce dernier au simple statut d'objet de plaisir. Voici ce que dit Michela Marzano concernant le régime visuel instauré par l'image pornographique :

La pornographie est un discours où l'exhibition des sexes se substitue à la différence subjective [...] Ce qui compte n'est pas l'individu dans sa spécificité et dans son unicité, mais sa réduction à un assemblage d'organes génitaux et de zones érogènes : les « gros plans sexuels » qui se succèdent dans les films X et réduisent la présence du visage à un élément de contrechamp rendent les personnages interchangeable, comme n'importe quel autre objet du décor.²⁹⁶

À la lumière de cette citation, force serait de constater que l'image du corps telle qu'elle se dessine dans le film de Lifshitz se comprend, par certains aspects, du fait des échos qu'elle établit avec l'univers pornographique ; le corps y est fragmenté, présenté à travers ses zones érogènes et privé d'une

²⁹⁵ Le corps du transsexuel est complexe par essence, en ce qu'il est l'épitomé de l'entre-deux. Comme le rappelle Colette Chiland, le « masculin » et le « féminin » sont parmi les concepts fondateurs de la société, cette dernière les chargeant donc de toute une symbolique qui tend à en faire des figures figées et imperméables : « Societies define characteristic masculine and feminine traits, and oblige their members to subject themselves to them in the same way as they subjected to the « laws of nature ». A man is not a male, but a masculine or virile male ; and a woman is not a female, but a feminine female. » In Colette Chiland, *Transsexualism : Illusion and Reality*, trans. by Philip Slotkin, Middletown (CN.), Wesleyan University Press, 2003, pp.44-45.

²⁹⁶ Michela Marzano, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Hachette Littératures, 2003, p.44.

individualité du fait que le visage du personnage nous est masqué. C'est l'idée du « tout voir », qui régle d'ordinaire la vision d'actes pornographiques,²⁹⁷ qui imprime la mise en scène dans cette séquence. À première vue, la succession de parties du corps filmées en gros plan ou en *insert* provoquent une saturation de l'image, rapprochant cette dernière de la pornographie. Le corps n'est ici perçu que par fragments, empêchant ainsi toute saisie d'ensemble. De plus, la *chosification* de l'humain, qui semble être l'une des conséquences de la mise en scène du corps telle qu'elle est opérée par la pornographie, se retrouve d'une certaine manière dans le gros plan sur la masse de cheveux qui inonde l'oreiller et nous empêche un accès direct au visage.²⁹⁸ Néanmoins, il est impossible d'accoler le qualificatif « pornographique » à une telle représentation car si, dans ces plans, « [l]e corps 'fait récit,' et le récit se fait corps' »²⁹⁹ cela ne se joue pas dans un rapt de l'intime mais, au contraire, dans l'instauration d'un espace propre au développement de la subjectivité du personnage.

Voyons maintenant comment la fiction parvient à un tel niveau de compréhension, en opérant un détournement des codes fondateurs du genre pornographique. Il est frappant de constater tout d'abord que chaque plan

²⁹⁷ Cette fascination de l'image pornographique pour le « détail » est soulignée par Michela Marzano lorsqu'elle écrit : « Le détail gynécologique est recherché et fourni en quantité. Le scénario a disparu. Tout l'écran est occupé par le micro relief cutané du gland et des lèvres vaginales. C'est la recherche d'une exploration des espaces du dedans à travers des cadrages « obsédants » qui recherchent l'exacerbation paroxystique de la réalité, qui fouillent les intérieurs du vagin et de l'anus. » In Michela Marzano, « La Nouvelle pornographie et l'escalade des pratiques : corps, violence et réalité », *Cités* n°15, 2003, p.22.

²⁹⁸ Le déni du visage est d'ailleurs un élément important du régime visuel pornographique, comme le souligne Michela Marzano : « Le visage permet à la narration de suivre sa logique interne et aux personnages de ne pas être complètement enfermés dans un rôle stéréotypé : il empêche la réduction du personnage à un signe sans signification [...]. Dans la pornographie contemporaine, la déconstruction du visage est totale, jusqu'à l'effacement complet de la subjectivité des individus représentés [...]. Ce qui implique, au-delà de la dénégation de la singularité des individus représentés, l'effacement de leur humanité [...]. » In Michela Marzano, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, op. cit., pp.198-200.

²⁹⁹ Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997, p.57.

semble fonctionner sur l'effet de choc, offrant au spectateur une émotion ou une sensation nouvelle. Si ces plans ont comme dénominateur commun le corps de Stéphanie, ce dernier ne nous est jamais présenté dans son intégralité, et n'a donc pour seule réalité que celle que nous lui « créons ». Il est effectivement intéressant de constater qu'à aucun moment la caméra ne nous offre un plan large qui aurait valeur « explicative » et mettrait fin à toutes les spéculations. Les implications esthétiques d'une telle autonomie du plan est à rapprocher du travail effectué par Sergei Eisenstein, particulièrement dans l'intérêt que portait ce dernier au montage et au découpage. Dans l'ouvrage qu'il consacre au réalisateur, David Bordwell aborde ces aspects de la mise en scène eisensténienne en des termes qui trouvent un écho particulier dans les plans d'ouverture du film de Lifshitz. Bordwell écrit :

[...] Eisenstein's method diverges from the orthodox approach in important ways. For one thing, the thesis shot does not have to be an establishing shot. Some of Eisenstein's examples are fragmentary, close views [...] his editing units create shot clusters that present the same person or action from slightly different views [...]. Although the mise en scene controls the montage pattern, editing does not simply transmit a unified profilmic event. Editing transforms the staged action, fragmenting it in 'impossible' ways that are nonetheless the most forceful manifestation of the scene's emotional essence. Eisenstein thus leaves the director the option of mismatching images, even body parts.³⁰⁰

Comme nous comprenons cette citation, chez Eisenstein, la logique du sens ne naît pas de la linéarité d'un enchaînement dans la chaîne causale, mais davantage du pouvoir expressif que le cinéaste peut extraire de chaque plan et du sens qu'il peut donner à l'ensemble par le biais du montage. Les réactions du spectateur sont ainsi conditionnées par l'association plan/montage qui lui

³⁰⁰ David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge (MA.) & London, Harvard University Press, 1993, pp.149-50.

offre une expérience esthétique unique. On retrouve un phénomène similaire dans le film de Lifshitz, puisque chaque image semble agir de façon autonome, afin d'en extraire tout le potentiel expressif. Le montage lie ces différentes images entre elles, mais le sens qui émerge est tout à fait différent de ce qu'il aurait été si, par exemple, nous avions eu un plan d'ensemble du transsexuel allongé sur le lit. Au lieu de cela, le spectateur est amené à formuler des hypothèses à chaque nouvelle image qui se présente à lui. Le sens ne lui est donc pas donné d'emblée, mais c'est à lui de se construire son propre chemin interprétatif. Il en découle une pluralité du sens qui refuse d'enfermer le personnage dans un cadre rigide, mais au contraire permet une libération du sens qui se construit au fil des plans sur ce corps dénudé. Ainsi, dans cette séquence inaugurale, chaque plan offre une émotion nouvelle au spectateur, ce dernier découvrant un nouvel aspect du corps de Stéphanie dans cette suite de dévoilements opérés par la caméra. En ce sens, les premiers plans du film de Sébastien Lifshitz seraient davantage à concevoir comme des tableaux – idée renforcée par l'immobilisme de ce corps – chacun venant apporter sa singularité et ses caractéristiques propres à l'ensemble.

C'est dans la pluralité du sens qui émerge que se trouve toute la richesse de la mise en scène, mais c'est également là qu'elle se joue le plus habilement des codes qu'elle emprunte au pornographique. En effet, si, comme le mentionne Michela Marzano, à l'instar de la pornographie, le film nous met face aux images d'un corps qui : « [...] est réduit à un agglomérat de fragments qu'on ne peut plus récupérer dans une unité [...] »³⁰¹ la présence physique de ce corps ne doit néanmoins pas se comprendre dans le simple

³⁰¹ Michela Marzano, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, op. cit., p.50.

phénomène de « sexualisation » qui émerge de ces plans. En effet, ces derniers valent davantage en ce qu'ils instaurent un espace où la singularité et la subjectivité du personnage sont à même de s'exprimer et de se développer. S'il y a bien morcellement du fait du découpage et de l'échelle des plans, il sert ici à mettre en avant le caractère pluriel du personnage de Stéphanie. Nous pouvons même avancer l'idée que, dans ces plans, il n'est pas tant question de fragmentation que de multiplicité fondatrice de l'être.³⁰² Pour comprendre les fondements d'une telle mise en scène du corps, il nous faut prêter attention non seulement au gros plan, mais à ce qui vient s'y inscrire. Dans ce but, il nous faut revenir au concept de « cadre » tel qu'il a été pensé par Gilles Deleuze, pour qui : « [l]e cadre a cette fonction implicite, enregistrer des informations non seulement sonores mais visuelles. Si nous voyons très peu de choses dans une image, c'est que nous savons mal la lire, nous en évaluons aussi mal la raréfaction que la saturation. »³⁰³ Dans le cas présent, c'est la saturation du cadre qu'il nous faut décoder et réinterpréter, afin de bien comprendre comment le récit est hanté, en creux, par l'imagerie pornographique, mais que cette dernière n'est en aucun cas la référence première lorsque nous en venons à interpréter les images du corps qui impriment la pellicule. Nous constatons effectivement qu'il se met en place, au sein de ces plans, tout un jeu avec l'ombre, la luminosité et les couleurs qui baignent le corps d'une lumière douce et l'arrachent définitivement de toute

³⁰² Si, comme le suggère Judith Butler, l'appartenance du corps à un sexe est une construction sociale ainsi que ce par quoi une personne se définit, il nous faut alors comprendre le personnage de Stéphanie comme un butoir au langage en ce qu'il empêche le processus de nomination supposé lui attribuer une place dans la société en accord avec son sexe : « « Sex » is thus not simply what one has, or a static description of what one is : it will be one of the norms by which the « one » becomes viable at all, that which qualifies a body for life within the domain of cultural intelligibility. » In Judith Butler, *Bodies that Matter*, New York & London, Routledge, 1993, p.3.

³⁰³ Gilles Deleuze, *Cinéma 1 : L'Image-Mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p.24.

adhérence à une quelconque imagerie pornographique. Le plan nous montrant la chevelure blonde de Stéphanie joue avec les effets de lumière qui se reflètent dans ses cheveux et les différentes tonalités que prennent ces derniers, ce qui lui donne une chaleur réconfortante. Il s'établit également des correspondances visuelles entre le corps et l'espace au sein duquel il s'inscrit, comme dans le plan où les motifs de la couverture matelassée sur laquelle est allongée Stéphanie reproduisent la forme du corps, dont on distingue les fesses et les cuisses. Tout cela participe d'une *esthétisation* de l'image où l'intérêt porté à la surface – la chair – ne nous permet pas une saisie globale et satisfaisante du corps humain, à l'opposé du pornographique.³⁰⁴ De plus, le rouge carmin des ongles des mains et des pieds connote la sensualité et renvoie au raffinement féminin, de même que les tons pastel de la couverture donnent à la séquence un aspect réconfortant, presque chaleureux, loin de la froideur gynécologique d'une mise en scène pornographique.³⁰⁵

À travers ce détournement des codes du pornographique se dessine également une nouvelle compréhension du gros plan, puisque ce dernier, s'il possède toujours la faculté d'isoler ce qui se trouve au sein du cadre, n'a plus

³⁰⁴ La série de gros plans qui ouvre le film n'a pas pour but de restreindre notre vision ainsi que notre compréhension du corps, comme c'est le cas au sein de l'œuvre pornographique. Ainsi, si le film évoque le pornographique du fait de son échelle de plans qui, pour reprendre les propos de Laurence Decroocq : « [...] amène [...] nos regards sur le détail, sur l'organique, sur la matière au détriment de l'objet que nous aimons à considérer [...] » il dépasse le simple stade de la monstration pour nous amener à réfléchir sur ce qui se joue au-delà de ce qui nous est présenté. » In Laurence Decroocq, « Le Corps exposé. L'Obscénité dans l'œuvre de J.-K. Huysmans », *La Voix du regard*, n°15, automne 2002, p.30.

³⁰⁵ Sur ce point de la mise en scène, nous pouvons établir un lien entre cette scène et celle qui ouvrirait le film *Dans ma peau*. Nous avons analysé de quelle manière le film de Marina de Van, du fait du montage, établissait un lien entre les objets et le corps, nous permettant de comprendre ce dernier comme surface propre à l'expérimentation. En cela, les scènes d'introduction avaient valeur proleptique, en ce qu'elles préfiguraient les mutilations à venir d'Esther sur son propre corps. Les plans que nous analysons à présent fonctionnent sur un lien similaire entre le corps et son environnement. Les échos et correspondances qui s'établissent entre le corps et les objets au travers des différents plans ont ici pour but, non seulement d'offrir une esthétisation du corps et de sa singularité, mais également de nous amener à penser le corps comme surface interprétative dont le sens n'est jamais clos, mais toujours en expansion.

nécessairement cette valeur d'*objectification* de l'humain qui lui a longtemps été rattachée. Il participe même d'une démarche inverse en faisant de cet espace celui de l'unicité du personnage et de sa liberté. Pour reprendre les propos de Martine Beugnet, nous pouvons avancer que, dans le film, le gros plan : « [...] works to foreground a transcendental or singular dimension of the human figure, to evoke an ideal or identify the hero as a free agent. »³⁰⁶ Que le personnage de Stéphanie échappe à toute tentative de catégorisation se traduit visuellement par le fait qu'elle est souvent filmée en mouvement. Que cela soit dans les rues de la capitale ou bien dans sa ville natale, de nombreux plans la saisissent alors qu'elle se déplace, soulignant ainsi sa nature changeante et « instable. » Le gros plan procède ainsi d'une défamiliarisation du regard, lui ôtant sa faculté à ordonner le monde qui se présente à lui, mais il déterritorialise également le corps présent à l'écran.

Un tel détournement de certains des codes fondateurs du genre pornographique amène également à une réévaluation d'un concept généralement associé au genre, à savoir « l'obscène. » Puisque le pornographique en vient à signifier selon d'autres modes interprétatifs, l'obscène se trouve lui aussi déplacé à un autre niveau de lecture de l'image. En effet, si l'obscénité peut être perçue comme l'une des constituantes de ces plans, ce n'est plus tant dans ses liens possibles avec le pornographique qu'il faut la comprendre, mais, de façon plus générale, comme qualité inhérente à

³⁰⁶ Martine Beugnet, « Close-Up Vision : Re-Mapping the Body in the Work of Contemporary French Women Filmmakers », *Nottingham French Studies*, vol.45, n°3, p.31.

Notons que l'auteur effectue une remarque similaire, concernant cette fois le montage dans la séquence d'ouverture de *Wild Side*, lorsqu'elle écrit : « And indeed, through montage and framing, but at the opposite end of the spectrum set by pornographic visual fetishism, what film can intimate here is the possibility of a figure that is more than the sum of its parts, of a body that is more than one thing – the embodiment of indetermination as more. » In Martine Beugnet, *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2007, p.97.

l'image filmique, qui nous livre des corps entre présence et absence, réalité et fiction. C'est comme interrogation autour de cette qualité de l'image que ces plans doivent se comprendre, en ce qu'ils nous rappellent que :

Le cinéma est par essence une technique ambiguë et duale de l'exhibition [...]. L'exhibition physique et réaliste de la nudité du comédien, qui a été là, présente, revient, spectrale, reproductible, transparente, et le cinéma n'exhibe plus qu'un vide, une absence [...]. La particularité de l'image cinématographique, qu'elle garde commune avec l'art photographique, est qu'elle prend racine dans le réel ; c'est une image fictive basée sur un acte vécu, par des acteurs certes, mais qui sont d'abord des corps réels [...]. C'est peut-être en cela que le cinéma est nécessairement obscène, car il est une représentation qui va au-delà de la représentation, qui va devant la scène, qui est derrière la scène, *ob-scène*.³⁰⁷

Ainsi, ce corps dénudé qui nous apparaît par zones sensibles – à travers une échelle allant du gros plan à l'*insert* – et dont le statisme rend prégnant les liens entre le filmique et le photographique, ne s'*obscénise* pas du fait d'une quelconque dépréciation de la chair, où cette dernière se comprendrait comme simple objet de consommation,³⁰⁸ mais bien en ce qu'il révèle la nature obscène de l'image filmique dans son rapport au corps. Une obscénité que la pornographie reprend à son compte et amplifie à travers sa mise en scène et ses scénarii mais qui se trouve, sous une forme embryonnaire, dès lors que la caméra s'attarde sur la nudité des corps qu'elle filme. La mise en scène de Lifshitz nous rappelle ainsi que : « [l]e réel de la chair qui gît sous la

³⁰⁷ Estelle Bayon, *Le Cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007, pp.46-47.

³⁰⁸ L'idée d'un corps se livrant avec un maximum de visibilité, et ce dans le simple but d'exciter le consommateur, est bien le but premier de toute œuvre à caractère pornographique, puisqu'il est dit de la pornographie que « [...] son effet principal (le seul parfois) est de stimuler la libido de l'utilisateur, quelle que soit l'intention du créateur. » In Claude-Jean Bertrand et Annie Baron-Carvais, *Introduction à la pornographie. Panorama critique*, Paris, La Musardine, coll. « L'Attrape-corps », 2001, p.31.

signification des mots et même sous l'expression d'un visage, c'est obscène. »³⁰⁹

Si l'analyse des plans d'ouverture nous a permis de voir comment le film détournait et, d'une certaine manière, *resémentisait* le gros plan tel qu'il est envisagé par la pornographie, il est intéressant de voir que ce dernier peut se charger d'autres significations. Ainsi, la multiplicité fondatrice véhiculée par la série de gros plans qui ouvrent le film se retrouve dans les plans nous montrant des scènes de rapports sexuels entre Stéphanie et ses deux amants (**Figure 4.**) Nous allons voir que, dans ces plans, les idées du « mixte » et du « pluriel » se trouvent complexifiées par un travail sur la *qualité* de l'image que nous ne trouvions pas dans les plans d'ouverture. Les plans auxquels nous nous intéressons à présent « surgissent » par deux fois dans le film. Dans les deux cas, la caméra s'attarde au plus près des corps de telle façon qu'il nous est impossible de distinguer avec précision ce qui se déroule à l'écran. Sur ce point, notons tout d'abord que le film fait écho à la pornographie non pas au niveau des techniques de mise en scène, mais dans l'emprunt à une thématique précise, le triolisme ou le « ménage à trois » étant des figures classiques du genre.³¹⁰ Là encore, les échos à la pornographie, tant au niveau thématique que visuel, vont rapidement céder la place à une symbolique tout à fait différente, véhiculée par la qualité *haptique* de l'image et la charge érotique et sensuelle

³⁰⁹ Ange-Henri Pierragi, « Le Gros plan et l'obscène », *La Voix du regard*, n°15, automne 2002, p.138.

³¹⁰ Dans le livre de Stephen Ziplow, intitulé *Film Maker's Guide to Pornography*, ce dernier liste les différentes pratiques sexuelles devant être incluses dans un film pornographique afin d'en assurer la « qualité » ou l'« efficacité. » Nous retrouvons, parmi elles, celle du « ménage à trois », où il est écrit : « [...] a threesome with male or female as the third party. » In Stephen Ziplow, *Film Maker's Guide to Pornography*, New York, Drake, 1977, p.32. Notons à ce sujet que, dans une telle configuration, il est généralement sous-entendu – du moins concernant la pornographie hétérosexuelle – qu'il s'agira de deux femmes et d'un homme. Le film de Sébastien Lifshitz bouscule cette configuration en mettant en scène deux hommes et un transsexuel dont on sait qu'il était un homme.

qui en émane. Le gros plan est, encore une fois, l'échelle dominante dans ces scènes d'amour à trois, mais nous allons voir que les modalités de l'inscription des corps au sein du cadre ne sont pas les mêmes que dans la séquence d'ouverture. Comme nous l'avons fait remarquer, ces séquences entretiennent des échos avec le pornographique tout d'abord du fait de la thématique choisie. Ces ébats, libérés de toute contrainte morale, renvoient tout d'abord à l'idée de Philippe Liotard, pour qui : « [l]a pornographie peut être perçue comme une fiction fondée sur la mise en scène ou la narration de jeux érotiques. Elle exposerait ainsi la dimension ludique de la sexualité, débarrassée de perspectives de procréation et pratiquée sans autre fin que d'obtenir du plaisir. »³¹¹

D'après nous, le film de Lifshitz, s'il entretient un rapport avec l'univers pornographique – principalement du fait de la « scénographie » des corps – dépasse encore une fois ce simple stade interprétatif afin de nous montrer la nouvelle (dés)organisation des corps, ainsi que la redéfinition des concepts de couple et d'amour que livrent ces trois personnages. Si, dans ce film : « [...] the aim [...] is to twist received wisdom on national and sexual dissidents, to flesh out their inner lives and interpersonal relationships, so as to depict them as social 'subjects' »³¹² les gros plans sur les corps et leur activité sexuelle doivent alors se comprendre davantage comme participant de ce désir de désenclavement et amenant à une nouvelle compréhension des êtres *à travers* leur corps et leurs actes. Nous pouvons aller jusqu'à dire que c'est précisément dans la jouissance sexuelle, dans l'union de ces trois corps, et dans la

³¹¹ Philippe Liotard, « Jeux, » *Dictionnaire de la pornographie*, ed. Philippe Di Folco, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p.250.

³¹² Nick Rees-Roberts, « Down and Out », *op. cit.*, p.146.

multiplicité qui les caractérise, que les personnages expriment leur *unicité*, leur désir de vivre en-dehors des règles et de se construire une façon de vivre qui leur est propre.³¹³ Il s'agit d'indiquer, par le corps, la volonté de : « [v]ivre libre sans contrainte, choisir de part en part son mode d'existence [...] »³¹⁴ Nous allons ainsi voir qu'une nouvelle fois, le film déplace le propos pornographique et en réinterprète l'imagerie, puisque le corps doit se comprendre ici dans : « [...] une vision nouvelle à la fois plurielle, dynamique et aléatoire comme réseau [...] de forces intensives ou de vecteurs hétérogènes. »³¹⁵ Cette liberté transparaît dans la réunion des corps à l'écran et dans la désorganisation des chairs, qui est le maître mot de ces ébats sexuels. Des bras, des jambes, des torsos peuplent l'écran, sans qu'il soit réellement possible de distinguer clairement à qui ils appartiennent, la pénombre dans laquelle se déroulent les séquences renforçant cette indiscernabilité. À l'inverse des plans de la séquence d'ouverture, où l'on ne voyait que les coupes d'un corps immobile, les gros plans, dans ces séquences, sont entièrement rythmés par les mouvements et ondulations des corps au sein du cadre. Ces chairs entrelacées semblent en cela donner naissance à un être hybride qui serait aussi bien masculin que féminin et qui viendrait symboliser visuellement la non-adhérence de ces personnages à de quelconques règles préétablies.

Mais l'élément de mise en scène qui nous permet de ne jamais comprendre ces images comme relevant directement du pornographique vient

³¹³ Une telle idée se retrouve dans les propos de Djamel lorsqu'il discute avec Mikhail. Ce dernier lui dit qu'il devrait changer de vie et avoir une existence « normale », ce à quoi Djamel répond « Je suis libre, moi, libre ! »

³¹⁴ Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, p.13.

³¹⁵ Michel Bernard, « De la corporéité fictionnaire », *Revue Internationale de Philosophie*, n° 222, p.527.

de la qualité *haptique* de l'image qui les saisit dans leurs ébats. Nous avons déjà abordé un tel aspect lorsque nous avons discuté du film de Marina de Van mais si, chez cette dernière, l'image *haptique* émergeait des plans sur le corps entaillé et sur l'« érotisme » des plaies qui couvraient le corps d'Esther, les modalités de son utilisation au sein du film de Lifshitz sont on ne peut plus différentes. Dans les deux films, le but de l'image *haptique* est de nous intégrer au plus près de ces corps qui défient la norme, et ce du fait de leurs actes. Chez de Van, il s'agit d'un corps qui s'exprime dans la souffrance de la chair, et dans sa transformation physique subséquente, alors que, chez Lifshitz, il est question de corps qui s'unissent et finissent par n'en former qu'un. S'il s'agit d'érotisme dans les deux récits, il se développe selon des modalités différentes et ne recouvre pas la même approche du corps et de l'humain. Dans *Wild Side*, l'érotisme se trouve lié à l'union des corps et à la plénitude, des thématiques qui s'opposent à l'idée de déchirure telle qu'elle se présente chez de Van. Ce « corps » créé par les trois personnages du film de Lifshitz correspond à une sorte d'enclave sensuelle que les personnages se sont créée afin de se protéger de la violence du monde extérieur.³¹⁶ Les corps de *Wild Side*, comme celui d'Esther, créent un espace d'expression qui leur est propre et où leur unicité est à même de se développer. Mais, si pour Esther, une telle démarche fait naître une vision du corps en souffrance appelant le régime visuel de l'horifique, pour les trois protagonistes du film de Lifshitz, cela passe par l'union des corps, par la rencontre des chairs, tendant plutôt du côté de l'érotisme pur. C'est essentiellement à travers le toucher que la puissance

³¹⁶ Notons à ce propos que, dans ces séquences, la douceur du clair-obscur et l'intérêt porté sur la rondeur des corps et des muscles renforcent les idées de « confort » et de protection associés aux corps.

haptique de l'image se développe. Ce sens dominait déjà dans notre approche du corps en formation d'Esther, et nous le retrouvons dans ce film, mais ici, le toucher donne lieu à une interprétation des corps qui diffère de la symbolique que nous avons observé dans le film de Marina de Van. Comme nous l'avons fait remarquer, *Wild Side* construit son récit sur un *melting pot* social et ethnique. Le langage constitue alors une barrière importante, puisque Mikhail ne parle pas le français et ne s'exprime qu'en anglais, langue que Djamel ne maîtrise quasiment pas. De ce fait, l'acte de parole n'est pas le vecteur premier de la communication, et une grande partie des rapports entre les trois personnages se construit sur les gestes et le toucher. Cela s'exprime à travers la caresse délicate de Mikhail envers Stéphanie lorsqu'ils sont tous les deux ou bien en train de prendre leur bain ensemble, mais aussi la virilité qui se dégage lorsque Mikhail et Djamel pratiquent différents sports ensemble (le football et la boxe,) ce sont, enfin, les gestes d'affection mêlés lorsque tous les trois se retrouvent dans des étreintes passionnées.³¹⁷

La vision *haptique* est essentielle à notre compréhension de ces plans en ce que, comme le souligne Laura Marks : « [h]aptic perception is usually defined as the combination of tactile, kinaesthetic, and proprioceptive functions, the ways we experience touch both on the surface of and inside our bodies. »³¹⁸ Dans son analyse du pouvoir érotique de l'image *haptique*, l'auteur fournit des outils d'analyse nous permettant de mieux cerner les implications d'une telle mise en scène dans le film de Lifshitz. D'après elle,

³¹⁷ L'importance du toucher au sein du film ne se limite pas aux trois personnages principaux, puisque cela constitue également une composante importante des rapports entre Stéphanie et sa mère. Cela se traduit, entre autres, dans les soins que la jeune femme pratique à sa mère, comme lui couper les ongles ou lui laver les cheveux. Là aussi, les gestes remplacent tout discours et signifient la lente reconstruction du lien défait entre les deux protagonistes.

³¹⁸ Laura U Marks, « Video Haptics and Erotics », *Screen*, vol.39, n°4, p.332.

l'image *haptique* nie tout contrôle du spectateur sur le déroulement du récit puisque, ce à quoi nous invite une telle composition est, selon ses mots : « [...] a way of inhabiting the image without identifying with a position of mastery [...]. The ideal relationship between viewer and haptic image is one of mutuality, in which the viewer is more likely to lose her/himself in the image, to lose her or his sense of proportion. »³¹⁹ Ce flottement qui s'instaure au niveau extra-diégétique, du fait de l'« immersion » sensorielle au sein de ces gros plans, est donc la transcription visuelle du désir de liberté dont souhaitent jouir les protagonistes, en évacuant toute idée de morale ou de jugement extérieur. Le gros plan n'enferme donc pas les personnages, mais permet au contraire d'offrir à ces êtres un espace qui leur est propre et au sein duquel ils peuvent librement exprimer leurs désirs. Pour reprendre les termes d'Elena del Rio, il est de nouveau possible de dire que, dans cette série de gros plans : « [...] extreme spatial restrictions result in unlimited powers of affection. »³²⁰ Une telle affirmation contient en elle l'idée qu'il se joue, au sein du cadre, un mouvement double, voire duel ; la restriction de l'espace filmique et l'enfouissement du regard au sein de ces images – généralement perçues en gros plans – ne donne aucunement lieu à un enfermement du regard ou à une limitation interprétative de la part du spectateur. Au contraire, c'est en amenant le regard au plus près des corps que le cadre ne peut contenir ou « enfermer » que la mise en scène atteint à la libération du sens et à la multiplicité qui caractérise l'humain, de façon similaire à ce que nous avons relevé pour les plans d'ouverture du film.

³¹⁹ *Ibid.*, pp.336-41.

³²⁰ Elena del Rio, *Deleuze and the Cinemas of Performance*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008, p.90.

Concernant les scènes d'amour à trois, il est possible de dire que tout passe par le corps (ou plutôt, les corps) en ce que ce sont eux qui organisent le cadre. Ce dernier ne peut contenir les intensités qui ne font que le traverser et que le spectateur ne peut approcher que par les fragments sensibles qui lui en sont livrés à travers les gros plans. Ce sont des corps de la « performance, » qui ne se comprennent que dans l'enchaînement des postures et des mouvements et, à l'instar de la séquence d'ouverture, la fragmentation opérée par le gros plan ne correspond pas tant à une fragmentation du sujet, mais sert au contraire à en révéler l'unicité, dans un espace qui lui est propre. À l'inverse de la pornographie, qui mise également sur l'aspect mécanique et reproductible des actes sexuels performés, le film de Lifshitz fait du geste non plus le signe d'une soumission, mais celui d'une libération. Si les corps sont perçus de manière fragmentaire, les gestes des trois personnages sont le lien qui les unit les uns aux autres. En cela, la « performance » devient le moyen ultime de l'expression d'une intériorité, là où, dans la pornographie, elle a pour but de placer le corps dans des situations prédéfinies où il lui est impossible d'*exprimer* son individualité. C'est une idée similaire qu'avance Josette Féral lorsqu'elle dit du corps « performatif » qu'il est : « [...] a body in pieces, fragmented and yet one. »³²¹ Ici, c'est à la fois la singularité de chaque corps qui s'exprime, mais également la singularité du « corps » qu'en viennent à former les trois personnages. Il est en effet impossible de dissocier ces deux entités, tant la compréhension de l'une appelle automatiquement la présence de l'autre.

³²¹ Josette Féral, « Performance and Theatricality : The Subject Demystified », *Modern Drama*, vol.25, n°1, p.171.

Mais la qualité *haptique* de l'image révèle tout son potentiel lorsque la mise en scène s'attache à révéler la charge érotique et sensuelle liée aux corps. Comme le note Laura Marks, cet érotisme – qui n'est pas nécessairement le fait de corps *nus* – émerge en ce que le spectateur est amené à reconstituer mentalement ce qui ne lui apparaît pas à l'écran. C'est dans la négation du « tout voir » que naît l'érotisme associé à la vision *haptique*, dans un va-et-vient permanent entre dévoilé et caché, surface et intérieur : « [...] so haptics move eroticism from the site of what is represented to the surface of the image. Eroticism arrives in the way a viewer engages with this surface and in a dialectical movement between surface and the depth of the image [...]. The erotic relationship I am identifying in haptic cinema depends upon limited visibility and the viewer's lack of mastery over the image. »³²² C'est dans ce contact très spécifique qui s'établit entre le spectateur et les images du corps que se joue toute la symbolique des corps, dans ce que Michael Taussig nomme : « [a] palpable, sensuous connection between the very body of the perceiver and the perceived. »³²³ Il n'est donc pas tant ici question du voyeurisme qui infiltre l'image pornographique que d'une « invitation » de l'image à joindre les ébats amoureux à l'écran. La vision *haptique* ne permet pas tant de toucher « réellement » ces corps qui s'ébattent devant nous que de créer un point de contact entre le spectateur et l'écran, et ce dans une démarche où, comme le note Vivian Sobchack : « [...] the cinesthetic subject feels his or her literal body as only one side of *an irreducible and dynamic relational structure of reversibility and reciprocity* that has as its other side the

³²² Laura U. Marks, « Video Haptics and Erotics », *op. cit.*, pp.341-42.

³²³ Michael Taussig, *Mimesis and Alterity : A Particular History of the Senses*, New York, Routledge, 1993, p.21.

figural objects of bodily provocation on the screen. »³²⁴ C'est toute la densité de la chair et des corps en sueur que nous sommes ici invités à partager et avec lesquels le film nous propose d' « établir le contact. » Si nous reprenons les propos de Sobchack, nous pouvons dire que, dans ces plans, le film cherche à nous faire ressentir *physiquement* ces corps en sueur qui occupent l'écran, en faisant appel à notre mémoire sensorielle. Ces corps apparaissent alors comme une extension du nôtre, et vice versa, dans un processus d'interconnexion qui vient régler le déroulement de la scène.

Le corps ne peut alors se comprendre de manière univoque comme c'est le cas dans le régime visuel pornographique, où il est mis « à disposition » du spectateur. La peau en tant que surface ne symbolise plus l'enveloppe par laquelle nous pouvons nous approprier les corps présents à l'écran, comme nous y invite la pornographie, mais le lien qui permet de nous incorporer à la fiction. De ce fait, nous ne percevons pas ces corps comme des « choses » qu'il nous faut posséder, mais davantage comme une extension de notre propre chair à l'image. En créant un tel équilibre entre le spectateur et la représentation, l'image permet au corps mis en scène de conserver tous ses mystères et de ne pas devenir un simple objet de fantasme dont seule la surface aurait valeur significative. Michela Marzano explique parfaitement cela lorsqu'elle s'attache à analyser les différentes significations que peut revêtir la peau selon le mode de représentation à travers lequel elle se livre :

[...] la peau donne à toucher : elle invite de ce fait à une forme de relation à l'autre très particulière, qui constitue un mode d'appréhension du monde [...]. Sauf, bien évidemment, lorsqu'on met en scène, comme c'est le cas de la pornographie, la possibilité de la

³²⁴ Vivian Sobchack *Carnal Thoughts : Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, University of California Press, 2004, p.79.

déchirer à son gré, d'en dépasser la présence, de faire comme si elle n'était qu'une barrière en carton-pâte.³²⁵

En agissant de la sorte, le récit en appelle distinctement au registre de l'érotique puisque, selon Gilles Mayné : « [l]a caractéristique première de l'érotisme est de nous propulser irrésistiblement hors de la calme ordonnance de notre réalité quotidienne pour nous maintenir éveillé à une expérience d'un autre type, d'une tout autre intensité. »³²⁶ À la mise en place *contrôlée* du désir sexuel qui définit la pornographie, le film de Lifshitz répond par un bouillonnement de la vie et de l'humain, par une réorganisation des corps qui passe avant tout par le mode de la désorganisation. Cela se joue hors de tout cadre interprétatif préétabli et vient en cela faire écho aux propos de Steven Shaviro, lorsque ce dernier écrit : « [n]ew arrangements of the flesh break down traditional binary oppositions between [...] inside and outside, male and female, nature and culture [...]. »³²⁷ En cela, comme nous l'avions déjà noté pour la séquence inaugurale, le gros plan ne nous annihile par le corps présenté à l'écran, mais permet au contraire de développer un espace de l'intime où ces corps singuliers sont à même de pouvoir exister. Notre regard n'est donc pas « pris en otage » par la mise en scène, puisque cette dernière, à l'inverse de la pornographie, lui offre la possibilité de *l'interprétation*. Cette donnée est essentielle, puisque c'est elle – ou plutôt son absence – qui fait basculer le corps dans le discours pornographique, où il n'existe qu'une seule manière d'aborder le corps et où ce dernier ne se définit qu'à travers une seule

³²⁵ Michela Marzano, *Malaise dans la sexualité, le piège de la pornographie*, Paris, JC Lattès, 2006, pp.80-81.

³²⁶ Gilles Mayné, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, Paris, Descartes et Cie., 2001, p.11.

³²⁷ Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1993, p.130.

de ses fonctions. Dans *Wild Side*, le gros plan célèbre au contraire le mélange, la diversité, l'accidentel et fait de ces êtres des corps im-parfaits et pluriels. C'est précisément ces différentes voies interprétatives qui sont ouvertes par l'utilisation du gros plan.³²⁸ Notons également qu'il se crée, tout au long du film, un espace propre à l'union de ces trois corps, et que l'on pourrait nommer « l'espace du regroupement » ou bien encore « l'espace du rassemblement ». En effet, les trois protagonistes nous sont présentés, à de nombreuses reprises, collés les uns aux autres. Nous trouvons cela dans la scène d'amour que nous évoquions, ou bien lors d'un plan-séquence nous les montrant en train de rouler le long d'une colline, les uns sur les autres, formant une sorte de corps hybride, ou bien encore, dans le dernier plan du film, endormis les uns contre les autres dans la cabine du train qui les ramène vers Paris. Ces corps, qui finissent par n'en faire qu'un, ont donc leur propre espace, qui les voit s'enlacer, s'étreindre ou se soutenir, développant plus avant l'idée de ce corps hybride qui serait la somme de ces trois corps et la définition – visuelle – du lien unique qui unit ces solitudes entre elles.

La subversion des codes du gros plan, en relation avec le pornographique, atteint son degré de complexification le plus avancé dans l'une des dernières séquences du film. Nous y voyons, sous la forme d'un *flash-back*, la première rencontre entre Mikhail et Stéphanie. Cette dernière s'est faite aborder dans une boîte de nuit par un client dont le fantasme est de

³²⁸ Le caractère univoque du gros plan pornographique est parfaitement souligné par Michela Marzano, lorsqu'elle écrit : « le but est la visibilité complète et totale de l'acte sexuel. Une représentation exhaustive de ce qu'est l'homme et de ce qu'est la femme. La sexualité dans ce qu'elle a de plus secret et de plus intime. Et pourtant, dans cette monstration crue de l'acte sexuel et de la nudité, la pornographie butte constamment sur l'impossibilité de tout montrer. En effet, la sexualité est offerte à la vue sans aucune réserve ; mais dans cette exposition, c'est la possibilité de la 'penser' qui est mise en échec. » In Michela Marzano, *Malaise dans la sexualité. Le Piège de la pornographie*, op. cit., p.67.

la voir faire l'amour avec un étranger. Les deux protagonistes parcourent les rues de la capitale en voiture, lorsque, par hasard, Stéphanie désigne Mikhail du doigt. La séquence suivante nous les montre tous les trois dans une chambre d'hôtel, alors que le client leur indique ce qu'il veut les voir faire. Dans cette séquence, à l'inverse de celles étudiées jusqu'à présent, l'échelle de plan dominante n'est plus le gros plan mais le plan d'ensemble. Nous allons voir que cette modification n'est pas sans conséquence dans la relecture des codes proposée par le film. Nous observerons également que le gros plan, lorsqu'il est utilisé, établit un contrepoint intéressant à la symbolique visuelle de la séquence, venant ainsi enrichir notre analyse sur les diverses valeurs du gros plan et son lien avec l'intime. Voyons tout d'abord comment fonctionne cette séquence au niveau de l'échelle des plans, et quelles significations nouvelles sont introduites du fait de cette modification. En abandonnant le gros plan au profit du plan d'ensemble, le récit brise ce contact qu'il avait établi entre le spectateur et les images, où il n'était pas tant question de « dévoration » du regard de la part du spectateur, mais plutôt d'une « incorporation » de ce dernier au sein de la fiction. Ici, c'est sur une tout autre qualité du « voir » que joue la mise en scène. En mettant à distance les actes sexuels des personnages et en faisant de la figure du client l'ordonnateur de l'action mais aussi celui qui « filtre » les images que nous percevons – les plans sur le rapport sexuel sont filmés en caméra subjective – le film fait clairement entrer l'idée de *représentation* au cœur de la fiction, nous rappelant, comme le mentionne Roger Dadoun, que : « [l]'œil est un organe 'pornographe' d'une puissance inégalée [...] »³²⁹

³²⁹ Roger Dadoun, « Voir », *Dictionnaire de la pornographie, op. cit.*, p.521.

Cette prévalence du regard inquisiteur au sein de la séquence amène à une réflexion essentielle lorsque l'on se penche sur les mécanismes qui construisent l'image pornographique. En effet, la pornographie n'est pas une catégorie sexuelle *a priori*, dans le sens où aucun acte sexuel n'est pornographique par essence. C'est le concept de *représentation*, et le regard qui est induit par cette dernière, qui viennent *pornographier* les actes et les corps, comme l'écrit Michela Marzano :

[...] si la pornographie est qualitativement différente de l'érotisme et efface la sexualité tout en étant une représentation explicite de l'acte sexuel, cet effacement passe par une représentation sans mystère de la nudité qui ouvre au regard voyeur la possibilité de s'emparer d'un corps défait de toute protection. De ce point de vue, le corps n'est pas obscène en soi ; c'est le regard qui le rend tel, dès qu'il le découpe, dès qu'il le fouille à la recherche de son secret [...].³³⁰

Le cadrage ainsi que le montage jouent de cette tension instaurée par le regard du client, puisque la séquence alterne les plans serrés sur le visage de ce dernier et ceux sur les ébats des deux protagonistes, filmés en plan large. Lorsque la caméra filme Stéphanie et Mikhail, ces derniers sont perçus de dos, en plan large. Là où de tels plans pourraient nous faire croire à un rapport consenti, la voix du client s'élève, hors champ, et leur donne des indications quant à ce qu'il souhaiterait les voir faire. On le voit même intervenir à un moment, pressant sur la tête de Stéphanie tandis qu'elle pratique une fellation à Mikhail. Qu'il soit perçu à travers les plans sur son regard, sur sa main qui traverse l'image, ou bien que nous entendions sa voix qui émerge du hors champ, soulignant ainsi avec force « [...] ce qui existe ailleurs, à côté, autour

³³⁰ Michela Marzano, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, op. cit., pp.94-95.

[...]»³³¹ le client hante cette séquence de sa présence malsaine et nous rappelle que « [...] l'objet lui-même a moins d'importance que les circonstances qui l'entourent. La pornographie n'est jamais une matière identifiable, mais un rapport entre un contenu et son contexte. »³³²

Or, dans cette séquence, les échos à la pornographie naissent de la qualité du « voir » mise en place au sein de la fiction et de l'étalage de ces corps livrés au regard scrutateur du client. En cela, les plans larges sur les corps signifient l'impossibilité pour eux d'échapper à cette vision dévoratrice, la mise en scène venant souligner par là que « [l']œil est le plus obscène de tous les organes. »³³³ Ceci est renforcé par le plan fixe et la composition, puisque les corps se retrouvent au centre de l'image ; il n'y a aucune échappatoire pour ces derniers et, dans un revirement sémantique des plus intéressants, c'est le plan large qui semble à présent participer de l'*objectification* et de la *pornographisation* des corps. Champ et hors champ se répondent et communiquent ici afin de mettre en place un espace de contrôle des corps par le regard dans la mesure où, comme le note Gilles Deleuze : « [...] un système clos renvoie dans l'espace à un ensemble qu'on ne voit pas, et qui peut à son tour être vu, quitte à susciter un nouvel ensemble non-vu, à l'infini [...]. »³³⁴ Ici, c'est donc bien sur la mise en spectacle des corps que porte la mise en scène et c'est l'idée d'une « mise à disposition » de l'humain pour satisfaire les pulsions libidinales d'un autre qui génère cette tension pornographique. Là où, dans les plans nous montrant les ébats de Stéphanie

³³¹ Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, op. cit., p.30.

³³² Bernard Arcand, *Le Jaguar et le tamanoir. Vers le degré zéro de la pornographie*, Québec, Les Éditions du Boréal, 1991, p.36.

³³³ Agathe Simon, « Georges Bataille : L'obscène et l'obsédant », *La Voix du regard*, n°15, automne 2002, p.20.

³³⁴ Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, op. cit., p.30.

avec ses deux amants, nous avons noté que les gestes et les actes *performés* n'inscrivaient pas les corps dans un registre pornographique, du fait qu'ils exprimaient un désir qui émanait d'eux, il en va de l'exact opposé dans les plans que nous étudions à présent. Les actes sexuels auxquels nous assistons sont la manifestation d'un désir extérieur aux personnages qui s'y adonnent. De ce fait, les corps présents à l'écran n'expriment plus leur propre subjectivité, mais celle d'un tiers qui les utilisent et les chosifient afin d'assouvir ses fantasmes. Ainsi, là où, auparavant, le gros plan symbolisait la libération des pulsions et l'expression naturelle du désir, le plan large signifie ici l'assujettissement des corps prisonniers d'un regard voyeuriste qui les contrôle. Notons également, concernant le dispositif visuel de la séquence, que, par le truchement de la fiction, le spectateur est appelé à partager l'espace du client, et ce du fait des plans en caméra subjective, lorsque nous voyons les corps de Stéphanie et de Mikhail. En faisant cela, la fiction crée un mécanisme machiavélique, en ce qu'elle redouble la position voyeuriste vis-à-vis de l'image filmique, nous rappelant que, nous aussi, face à une œuvre de fiction, nous sommes avides d'images et nous cherchons toujours à en voir plus. Ainsi, dans les plans nous montrant Stéphanie et Mikhail, notre regard est forcé d'adhérer à celui du client, le point de rencontre étant l'œil de la caméra.

Mais, là aussi, l'émergence d'un tel regard ne se fait pas de manière évidente, puisque la mise en scène vient compliquer la vision spectatorielle et se jouer des chausse-trappes de la pornographie. Ceci est particulièrement visible dans la mise en espace des corps ainsi que dans les positions adoptées par ces derniers. Il se met effectivement en place deux espaces bien distincts : celui occupé par le client et celui occupé par Stéphanie et Mikhail. Le montage

accentue cette dissociation en établissant une coupure nette entre ces deux espaces, signifiant qu'il n'y a aucun contact possible.³³⁵ De plus, le gros plan sur le visage du client tend à isoler davantage ce dernier dans son monde voyeuriste. Cependant, c'est sur la position des corps de Stéphanie et de Mikhail que nous souhaitons porter notre attention. Ces derniers ne sont pas filmés de manière frontale ou sous un angle reproduisant la volonté du client de *voir* deux êtres faire l'amour devant lui, dans ce que l'on pourrait nommer une « cannibalisation du regard, » où les chairs se doivent d'être à disposition et satisfaire la *pulsion scopique* d'un tiers. Ils ne font en effet que *suggérer* de tels scénarii, sans jamais les adopter totalement. S'établit alors une approche déceptive de la mise en scène, où l'imagerie pornographique vient encore une fois s'inscrire en creux, puisque nous assistons à des gestes et des actes (fellation, sodomie) qui renvoient à tout un pan de l'univers pornographique, mais ils ne sont pas filmés de la manière attendue. Stéphanie et Mikhail tournent le dos à la caméra – et donc, au client – et, dans certains plans, le corps et le visage de Stéphanie sont entièrement masqués, soit par le corps de Mikhail, soit par la masse de cheveux de la jeune femme qui lui obstrue le visage. Notons ici que cette approche déceptive avait déjà été amorcée dans les plans précédant l'acte sexuel en lui-même. En effet, lors de la scène de fellation, la caméra effectuait un gros plan sur le visage de Stéphanie tandis qu'elle était agenouillée devant Mikhail – reproduisant une situation typique du scénario pornographique (**Figure 5**) – mais la position des corps et l'angle de la caméra empêchaient la vision et ne donnaient pas accès à ce que l'on voit

³³⁵ Précisons ici que nous nous intéressons uniquement aux plans nous montrant Stéphanie et Mikhail en train de faire l'amour. Comme nous l'avons vu, le client intervient à un certain moment au sein du cadre en plaçant sa main sur la tête de Stéphanie tandis qu'elle pratique une fellation, mais cela a lieu avant l'acte sexuel à proprement parler.

d'ordinaire dans un film pornographique, à savoir des gros plans sur les parties génitales tandis que la partenaire pratique la fellation.³³⁶

En désamorçant constamment les scénarii classiques de la pornographie et en « frustrant » le regard, la mise en scène joue ici sur cette « frénésie du visible » (*frenzy of the visible*) dont parle Linda Williams dans son ouvrage. Selon elle, ce terme caractérise le désir du « tout voir », lié aujourd'hui aux différentes représentations du corps – pornographie incluse – qui s'est développé avec les progrès scientifiques et la naissance d'instruments devenus des relais de la vision, permettant une plus grande connaissance du corps et de son fonctionnement, interne comme externe³³⁷ : « [...] I call the visual, hard-core knowledge-pleasure produced by the *scientia sexualis* a « frenzy of the visible » [...] this frenzy is [...] a logical outcome of a variety of discourses of sexuality that converge in, and help further to produce, technologies of the visible [...]. »³³⁸ L'image titille ainsi nos sens en prenant comme structure narrative des poses du corps et des scénarii afférents au pornographique, laissant penser à une certaine « docilité » des corps saisis par la caméra. Mais ces corps exposés semblent « faire de la résistance » et refusent cette

³³⁶ Notons que cette scène de fellation renvoie également aux plans du film nous montrant Stéphanie avec différents clients, alors qu'elle se prostitue. Ces rencontres sont généralement filmées en gros plan. Là encore, la position des corps agit de telle sorte que nous n'avons pas accès à un maximum de visibilité. Néanmoins, nous retrouvons des échos à la pornographie dans les actes pratiqués ainsi qu'une référence directe à l'aspect mercantile de la prostitution. Ceci est parfaitement souligné par le montage qui fait se succéder les gros plans sur la fellation et la sodomie par un autre gros plan sur des mains effectuant une transaction monétaire, soulignant ainsi la valeur marchande du corps.

³³⁷ Cette tendance « hyperréaliste » de la pornographie à nous révéler le corps dans ce qu'il a de plus intime et de plus caché est soulignée par Michela Marzano lorsqu'elle écrit : « Les vidéos X contemporaines exposent le sexe dans une frénésie de transparence qui nie toute opacité, tout mystère et toute intimité. Ce qui compte le plus est l'actualisation crue du plaisir. C'est ainsi que même l'éclairage n'est plus « par prise de vue », mais « par séquence » : on utilise la *pussylight*, une lampe d'appoint qu'on ajoute lors des gros plans sur le sexe afin d'éclairer l'intérieur même du corps. » In Marzano, Michela. « La Nouvelle pornographie et l'escalade des pratiques : corps, violence et réalité », *Cités*, n°15, p.22.

³³⁸ Linda Williams, *Hard Core : Power, Pleasure and the « Frenzy of the Visible »*, Berkeley, University of California Press, 1989, p.36.

incorporation par le regard. Il y a ainsi une lutte au sein même du plan large – celui-ci symbolisant la charge obscène du regard du client – et les corps qui s’y trouvent emprisonnés et qui cherchent un moyen de préserver leur intégrité. Si la vision de ces actes est complexe en ce qu’elle mêle le regard du spectateur à celui du client, les corps observés tentent de s’extraire d’une représentation où le « viol » symbolique commis par le regard du client tenterait de suggérer, comme l’écrit Jean Baudrillard, qu’il n’y a « [...] plus d’illusion, [où] tout devient d’une transparence et d’une visibilité maximale [...] ». »³³⁹

De ce fait, si la séquence inaugurale et celles nous montrant les trois protagonistes faisant l’amour cherchaient à amener le spectateur au plus près des corps et de leurs actes, dans un rapport « égalitaire » et se voulant le moins problématique possible, il en va différemment dans cette séquence. Ce sont les idées de séparation et de rupture qui dominent ici, du fait de l’échelle des plans ainsi que de la position des corps. Une telle mise en scène rend alors impossible une forme d’interaction où, comme le note Elena del Rio : « [...] subject, instrument, and object overlap in a common sense of corporeality »³⁴⁰ comme c’était le cas auparavant. L’obscénité qui naît de ces plans est une donnée problématique puisque, comme nous avons cherché à le montrer, il ne s’agit pas simplement d’étaler des corps que le regard dissèquerait de manière chirurgicale, comme il le fait face à une œuvre pornographique traditionnelle. À travers sa mise en scène, le film questionne ce regard et le rôle qu’il joue dans le processus de *pornographisation* des corps. On retrouve ici un

³³⁹ Jean Baudrillard, *L’Autre par lui-même : Habilitation*, Paris, Éditions Galilée, 1987, p.20.

³⁴⁰ Elena del Rio, « The Body of Voyeurism : Mapping a Discourse of the Senses in Michael Powell’s *Peeping Tom* », *Camera Obscura*, vol.15, n°3, p.121.

décentrement de l'idéologie propre à la pornographie car, en faisant du client le double du spectateur – et, de manière plus spécifique dans cette séquence, du spectateur d'images pornographiques – le film instaure un discours critique sur les images qui défilent devant nos yeux. C'est en cela que la mise en scène joue sur plusieurs niveaux de lectures, puisqu'elle nous signifie que : « [...] l'émergence de l'obscénité dans le cinéma est autant une transgression des codes du représentable qu'une modification dans la distribution sociale du voir et du caché. »³⁴¹ Ainsi, au travers de ces plans nous montrant la nudité des corps soumise au regard « appréciateur » d'un tiers, le film ne cherche pas simplement à faire émerger l'obscène, il veut en faire la pierre d'achoppement du processus de représentation, afin d'amener un discours critique sur cette obscénité. Le film nous rappelle également, au sein de ces plans, qu'à l'instar du pornographique, l'obscène n'est pas une donnée que l'on trouve de manière univoque dans certains objets, mais qu'il est, lui aussi, affaire de *représentation* et de la qualité du regard qui est induit par cette dernière.

Que le gros plan soit perçu comme lieu de l'intime et de la réunion des corps prend toute son ampleur à la fin de cette séquence, après que le client a quitté la chambre. Un gros plan nous montre les mains unies de Stéphanie et de Mikhaïl, une fois l'acte sexuel achevé (**Figure 6.**) Nous retrouvons ici des échos aux premiers plans du film où l'on voyait la main manucurée de Stéphanie étendue sur le lit, mais aussi aux plans nous montrant les scènes d'amour à trois. Ce gros plan vient alors en opposition au plan large qui lui a précédé en ce qu'il scelle la naissance des sentiments chez ces deux personnages, dont nous savons qu'ils vont vivre une histoire d'amour par la

³⁴¹ Jérôme Soulès, « L'Éclat des corps. Le Nu au cinéma », *La Voix du regard*, n°15, automne 2002, p.11.

suite. Ce jeu sur l'échelle des plans et les valeurs qui leur sont d'ordinaire attribuées dans le régime pornographique en vient à questionner le concept d' « obscénité » qui, s'il s'avère difficile à cerner avec précision, entretient des liens étroits avec la pornographie en ce que, selon Gilles Mayné : « [...] on pourrait dire qu'à une transgression *calculée* (celle de la pornographie) répond une transgression *délibérée* (celle de l'obscénité). Dans les deux cas, tout se passe comme si nous assistions non pas au tabou sur le point d'être transgressé ou pas [...] mais au *résultat* de cette transgression, au tabou toujours *déjà* ou une fois transgressé [...]. »³⁴² Nous comprenons, au vu de cette citation, la raison d'être du plan large et fixe sur les corps. Une telle technique de mise en scène sert en effet à venir souligner la transgression *dans sa durée*, alors qu'elle est en train d'avoir lieu. L'idée de calcul est soulignée par les commentaires du client qui indiquent à Stéphanie et Mikhaïl ce qu'il veut les voir faire. Le plan large est donc le lieu de la scénographie, où rien n'est spontané et où tout est orchestré, entretenant des liens avec l'univers de la pornographie dans le sens où le comprend Michela Marzano, à savoir où : « [l]e film pornographique est une fiction très codifiée [...]. De même que l'acte sexuel se réduit à une série d'opérations répétitives [...]. »³⁴³ À cela s'oppose donc le gros plan qui, lui, symbolise la rencontre non calculée entre deux êtres que tout sépare – la manière dont ils font connaissance souligne l'improbabilité d'une telle union – mais qui vont néanmoins éprouver un sentiment fort qui s'oppose à la mécanicité froide des actes auxquels ils ont dû se livrer auparavant. En cela, le gros plan fait de l'espace représenté non pas le lieu de l'obscène mais, au contraire, substitue une telle compréhension du

³⁴² Gilles Mayné, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, op. cit., pp.17-18.

³⁴³ Michela Marzano, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, op. cit., pp.184-85.

cadrage « [...] au profit d'un espace accidentel hétérogène où les parties, les fractions deviennent essentielles. »³⁴⁴ En nous livrant ce fragment corporel qui devient l'emblème de l'union sensuelle de deux corps, la mise en scène redonne au corps l'unicité qu'il avait perdu au sein du plan large et nous rappelle, comme l'écrit Jérôme Soulès, que : « [l]e corps est toujours plus compliqué que le sexe, »³⁴⁵ rendant au gros plan la complexité dont il se dote au sein du récit.

Maintenant que nous avons démontré comment le film détournait les codes de la pornographie concernant la mise en scène des corps et de la nudité, nous souhaitons élargir notre champ d'analyse et voir comment l'obscène naît également, au sein du récit, non pas tant des images du corps qui nous sont données à voir, mais du fait d'une utilisation spécifique de l'espace urbain. En effet, le film de Lifshitz est régulièrement ponctué de panoramiques sur des barres HLM de la banlieue parisienne, où vivent Stéphanie, Djamel et Mikhail, ainsi que de plans fixes sur la ville du Nord où habite la mère de Stéphanie. Ce sont ces plans, leur organisation interne, leur symbolique ainsi que les liens qu'ils tissent entre eux qui vont à présent intéresser notre analyse.

Comme le souligne Mark Shiel, le cinéma et l'espace urbain entretiennent depuis longtemps un rapport étroit en ce que le premier s'est toujours intéressé à représenter la complexité du second, ainsi que celle des êtres qui y évoluent :

Since the end of the nineteenth century, the fortunes of cinema and the city have been inextricably linked on a number of levels. Thematically, the cinema has, since its inception, been constantly fascinated with the representation of the distinctive spaces, lifestyles,

³⁴⁴ Paul Virilio, *L'Espace critique*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1984, p.28.

³⁴⁵ Jérôme Soulès, « L'Éclat des corps », *op. cit.*, p.12.

and human conditions of the city [...] Formally, the cinema has long had a striking and distinctive ability to capture and express the spatial complexity, diversity, and social dynamism of the city through *mise-en-scène*, location filming, lighting, cinematography, and editing [...].³⁴⁶

Le lien que nous allons chercher à explorer à présent concerne un aspect spécifique de la mise en images de l'espace urbain, puisque nous allons chercher à démontrer que le film parvient à faire émerger le concept de « béance » au sein de la représentation du fait même de l'insertion de tels plans. Comme le rappelle Estelle Bayon, dans le film pornographique traditionnel, la béance se présente comme une donnée essentielle, toujours associée au sexe féminin en ce que : « [l]e terme béance définit ce qui est largement ouvert, un trou, un manque, et l'ouverture du col de l'utérus, donc une faille qui est celle de la femme. »³⁴⁷ Nous souhaitons, dans l'analyse que nous nous proposons de faire à présent, déplacer ce concept de la béance et l'appliquer à un autre aspect de l'image, à savoir l'espace urbain. Ce dernier véhicule un tel concept en ce que les plans sur la ville, que cela soit la banlieue parisienne ou bien la ville du Nord, sont marqués par une « trouée » de l'image, que cela soit à travers les rues désertes et sans fin du Nord de la France ou bien les immeubles et barres HLM qui constituent l'espace de la banlieue parisienne. Nous observerons qu'une telle utilisation de l'espace véhicule l'idée d'une fracture sociale et d'un manque au cœur des rapports humains.

Lorsque l'on se penche sur la signification des plans sur l'espace urbain qui composent le film, force est de constater qu'il se met en place deux

³⁴⁶ Mark Shiel, « Cinema and the City in History and Theory », *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*, Mark Shiel & Tony Fitzmaurice eds., Oxford & Malden (MA.), Blackwell, 2001, p.1.

³⁴⁷ Estelle Bayon, « Plasticité de la béance », *Obscène, Obscénités*, sous la direction de Steven Bernas et Jamil Dakhli, Paris, L'Harmattan, 2008, p.61.

régimes visuels différents, selon que nous avons affaire aux panoramiques sur les barres HLM de la banlieue parisienne ou bien aux plans sur les rues désertes de la ville du Nord. Concernant la banlieue parisienne tout d'abord, la multiplication des immeubles et barres HLM qui composent l'image privent cette dernière d'une profondeur de champ en ce qu'ils agissent comme des caches, empêchant le regard d'aller au-delà de ce qui, à l'image, se présente comme un *patchwork* de constructions (**Figure 7.**) Il nous faut être plus précis en ce qui a trait à l'absence de profondeur de champ au sein de ces plans, et dire que ces panoramiques semblent habités par une dualité quant à la mise en scène de l'espace. En effet, nous voyons les barres HLM occuper le premier plan et d'autres immeubles se dresser, au second plan, et ce dans un processus de stratification. Il ne s'établit donc pas tant une négation complète de la profondeur de champ, mais plutôt une répétition visuelle, au second plan, de l'idée d'étouffement créée par le premier plan. La dominance des lignes verticales qui barrent le paysage et qui se répètent au premier et au second plan renforcent cette impression d'emprisonnement du regard. Ainsi, en suggérant la présence d'un second plan qui ne fait qu'imiter le premier, la mise en scène vient en quelque sorte renforcer l'idée d'une claustration visuelle, là où la suggestion d'un arrière-plan vient d'ordinaire signifier une ouverture de l'espace. La présence des multiples fenêtres qui composent ces habitations fonctionne de manière similaire. Ces ouvertures sont supposées représenter un point de fuite pour le regard au sein de cette surcharge visuelle du cadre, mais la plupart du temps nous ne pouvons pas percevoir ce qui se déroule derrière ces fenêtres, qui apparaissent alors comme des trous noirs venant percer la surface de l'image, mais n'ouvrant sur rien, ou plutôt ouvrant

sur un rien. C'est donc à un simulacre d'ouverture que nous avons affaire dans le cas présent, puisque ces fenêtres ne font en fait que symboliser l'idée qu'il n'y a rien à voir au-delà de ce qui nous est montré, puisqu'elles semblent ouvrir sur du vide. Lorsque le film s'attarde sur certaines de ces fenêtres – la scène où Djamel observe, depuis son appartement, sa mère et son frère dans l'immeuble d'en face – la séparation géographique entre les immeubles est renforcée par l'architecture du cadre de la fenêtre qui répète, sur un mode mineur, l'agencement des lignes lors des panoramiques sur la banlieue. Ainsi, pour reprendre les termes de Mike Mason, l'une des premières caractéristiques liée à la mise en scène de l'espace urbain lors des plans sur la banlieue parisienne est qu'elle a pour but d'amplifier : « [...] the fragmented social relationships of his characters and the poverty of their attempts at communication and interaction. »³⁴⁸

Mais il convient d'analyser plus à même la symbolique d'une telle représentation puisque, dans le cadre du film, le trou, ou plutôt la trouée symbolisée par ces multiples ouvertures, donnent naissance à une esthétique de la béance qu'il est possible de voir comme une figure de l'obscénité. En effet, « [d]ire d'une image qu'elle est obscène, c'est avouer une fascination violente que les mots ne sauraient exprimer. Dès lors, quoi de mieux qu'un trou dans la chair pour exprimer, pour manifester l'obscénité ? »³⁴⁹ Ici, il est intéressant de noter que le film opère une transposition de ces données et de leurs effets dans la représentation du « tissu » urbain, puisque ce n'est pas la chair humaine qui est trouée, mais celle de l'image. Notre regard est

³⁴⁸ Mike Mason, « Naked : Social Realism and the Urban Wasteland », *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*, op. cit., p.244.

³⁴⁹ Estelle Bayon, « Plasticité de la béance », op. cit., p.62.

irrémédiablement attiré par la multitude des ouvertures qui, pourtant, sont habitées par un vide sémantique. Cette idée d'une percée de l'image par les multiples ouvertures – comme autant de cadres seconds – s'effectue sur le mode inverse lors des panoramiques de nuit sur des immeubles ou des parkings. Il s'opère en effet une inversion chromatique, puisque ce sont les lumières émanant de ces cadres qui viennent trouer le fond noir de la nuit. Mais, encore une fois, nous retrouvons la dualité exprimée auparavant, du fait que ces cadres, même éclairés, ne représentent pas une ouverture sur un Ailleurs mais, au contraire, un emprisonnement du regard dans un cul-de-sac visuel. Dans ces plans, l'imagerie du film joue sur deux modes qui peuvent apparaître contradictoires, mais qui sont à la base de notre compréhension de l'image et des liens qu'elle entretient avec l'obscène tel qu'il se joue dans l'univers pornographique. Il y a une saturation du cadre, à travers l'effet d'accumulation (des barres HLM, des lignes horizontales, des ouvertures) et, en même temps, un vide symbolisé par la *non-présence* humaine, et le fait que ces ouvertures agissent comme des leurres, ne débouchant sur rien. Or, c'est bien dans cette dualité fondatrice qu'il faut commencer à voir des liens avec une certaine qualité de l'image pornographique en ce que, comme le rappelle Patrick Baudry : « [s]aturée, l'image X est aussi vide. Et c'est cette parfaite combinaison de la saturation et du vide qui procure une formidable sensation. »³⁵⁰ Mais la symbolique liée à la représentation de l'espace et les liens que cette dernière entretient avec l'obscène ne peuvent se comprendre dans toute leur complexité que si l'on met ces plans sur la banlieue parisienne en regard avec ceux sur la ville du Nord, où habite la mère de Stéphanie. C'est

³⁵⁰ Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, op. cit., p.21.

un tout autre régime visuel qui gouverne ces séquences puisque, là où les panoramiques sur les immeubles créaient un mur sur lequel le regard butait, les plans des rues désertes de la ville du Nord fonctionnent sur le mode inverse, jouant sur la profondeur de champ et faisant de la ligne de fuite le point central de la représentation. Ici, nous avons davantage affaire à une friche urbaine, puisque la caméra insiste sur le délabrement progressif de cette ville, dont nous comprenons qu'elle a subi la récession économique, et ce à travers les différentes images nous présentant des bâtiments industriels à l'abandon. Nous retrouvons également, comme un écho aux immeubles de la banlieue parisienne, des plans sur des usines désaffectées dont les fenêtres ne reflètent rien, se présentant comme des gouffres béants au milieu de l'image.

L'acception de l'« obscène » sur laquelle nous souhaitons réfléchir en analysant ces plans s'applique au mode de représentation et à la qualité du « voir » qui en découle. Comme le rappelle Daniel Bournoux : « [l']obscène n'est pas nécessairement le sexuel. Nous le définissons plus généralement, en sollicitant l'étymologie, par un renversement symbolique de la scène [...] Si l'obscène est explicite, l'explication (l'insistance pesante, la répétition) est indigne de la scène. La différence [...] tient donc moins à la nature des objets montrés qu'à leur traitement. À des questions de formats, de cadrage et de rythme. »³⁵¹ En prenant appui sur cette citation, nous pouvons développer une analyse de l'obscène tel qu'il se livre à travers le paysage urbain puisque, là où les panoramiques sur la banlieue parisienne développent une forme d'obscénité qui relève d'une tension entre saturation et évidement, la mise en parallèle des plans de la ville du Nord et de la banlieue va nous révéler que la

³⁵¹ Daniel Bournoux, « Pour une esthétique de la représentation », *Obscène, Obscénités*, op. cit., pp.37-45.

mise en scène joue sur une agression et une déstabilisation du regard propre à laisser émerger l'obscène. C'est le travail conjoint de l'échelle des plans et du montage qui donne lieu à une telle interprétation de l'image. À la vision empêchée et à la saturation du cadre qui caractérisent les panoramiques sur la banlieue répondent ainsi les plans sur la ville du Nord et sur la campagne environnante, dominés par l'ouverture et le jeu sur la profondeur de champ. Le regard est donc tout à tour bloqué par les barres d'immeubles ou bien « abandonné » dans les rues désertes du Nord ou au milieu des champs qui s'étendent à perte de vue (**Figure 8.**) C'est dans ce changement soudain d'échelle, dans cette déstabilisation du regard que nous situons le pouvoir de l'obscène car, comme le fait remarquer à juste titre Estelle Bayon : « [...] il y a obscénité lorsqu'il y a faille, intervalle d'un plan à un autre [...]. »³⁵²

Au télescopage temporel qui gouverne le récit répond alors la déstabilisation du regard au niveau des images. Or, c'est toujours cette idée d'une béance qui semble gouverner la représentation de l'espace, puisque le travail sur la perspective tel qu'il s'opère dans les plans sur la ville du Nord n'ouvre que sur un vide, une absence. Ces derniers sont véhiculés selon deux modalités différentes ; soit par la multiplication de cadres seconds au sein d'une composition niant le plus souvent la profondeur de champ, soit à travers un travail sur la profondeur de champ. Ainsi, au décentrement géographique opéré par ces lieux-symboles (la banlieue et la ville du Nord se présentent toutes deux comme des lieux de la périphérie) s'ajoute celui du regard, qui est dirigé vers un vide interprétatif, rappelant ainsi que : « [l]'ob-scène est ab-

³⁵² Estelle Bayon, « Plasticité de la béance », *op. cit.*, p.70.

sens. »³⁵³ Ainsi, là où les gros plans sur les corps jouaient sur le mystère constitutif et l'intimité de ces derniers, ne nous en offrant qu'une vision partielle, les plans sur le paysage urbain semblent intéressés par une volonté de tout livrer à l'image, de briser cette intimité au profit d'un « tout voir » qui rappelle le régime visuel pornographique. C'est dans le fait que : « [l']obscène montre [...] expose, exhibe [...] »³⁵⁴ que l'on peut appliquer ce terme au travail visuel effectué sur le paysage urbain dans le film de Lifshitz. Cette obscénité porterait donc sur l'émergence d'un sens qui naîtrait du déploiement de l'absence au sein du cadre. Puisqu'il est dit de l'obscène qu'« [i]l est un point de vue, un discours de cinéaste [...] »³⁵⁵ nous pouvons le comprendre, au sein de ces plans, comme le désir de mettre en avant un dénuement extrême de l'humain, perdu dans un monde qui l'étouffe et le dépasse.³⁵⁶

Notons enfin, concernant l'espace urbain, que ce dernier n'est pas toujours associé à l'obscène et à la béance, en ce qu'il se charge par moments des concepts de liberté, de transition et de mouvement qui semblent animer les personnages du film. Même si les protagonistes du récit sont des citoyens de la marge, du fait de leur statut économique et social, ils sont néanmoins porteurs

³⁵³ *Ibid.*, p.108.

³⁵⁴ *Ibid.*, p.104.

³⁵⁵ *Ibid.*, p.96.

³⁵⁶ Nous retrouvons encore une fois, dans le choix des personnages, dans les thématiques abordées, ainsi que dans les stratégies de représentation, la filiation avec un cinéma d'auteur français qui s'inscrit dans la marge, face à un cinéma grand public qui choisit de perpétuer une certaine « qualité française » du cinéma : « Une part de la production cinématographique française semble se replier derrière une esthétique de la « belle image » et du spectaculaire, ou dans un langage familier et simplificateur, qui justifient des discours nostalgiques, voire réactionnaires. Cependant, le rejet de ce type de narrations universalisantes ou « méta-narrations », et des discours normatifs réducteurs mais rassurants, caractérise au contraire une partie d'un cinéma de petit et moyen budget [...] dont les choix esthétiques et thématiques témoignent d'une véritable ouverture au multiculturalisme racial, sexuel et social. Ainsi, en marge des discours esthétisants et « mythologisants » des genres traditionnels, des catégories d'individus conventionnellement exclus de l'univers cinématographique se voient conférer une certaine visibilité. » *In* Martine Beugnet, *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma français contemporain*, op. cit., p.23.

d'une force vitaliste qui les pousse à toujours aller de l'avant. Leur trajectoire n'est pas linéaire mais sinueuse, et c'est cela qui est figuré par le travelling en gros plan sur les rails du chemin de fer qui s'entrecroisent, symbolisant l'arrivée de Mikhaïl à Paris. Nous retrouvons dans ce plan, et dans ceux nous montrant le paysage qui défile, l'idée de mouvement qui nourrit tout le film. En effet, les corps qui peuplent le récit sont avant tout *des corps de la mouvance*, que cette dernière soit géographique (Mikhaïl est russe, Djamel maghrébin et Stéphanie vient du Nord) ou bien qu'il s'agisse davantage d'un bouleversement des normes et des codes sociaux (Stéphanie est un transsexuel et elle vit une histoire d'amour avec deux hommes). Ces plans sur les rails et sur le paysage qui défile soulignent ainsi le nomadisme inhérent à ces êtres, en ce que les personnages de *Wild Side* se situent au croisement de plusieurs tendances, de plusieurs mouvances, sans ne jamais appartenir complètement à aucune. Ils se construisent dans le mixte, l'échange, et la transmission.

Cet aspect de l'être humain est parfaitement incarné par Djamel, et le fait qu'il se prostitue dans les toilettes d'une gare. Lieu de transit par excellence, la gare s'érige dans le paysage urbain comme l'endroit des possibles, la multiplicité des destinations, rayonnant toutes d'un même point, chaque destination étant unique, à l'image de celui ou celle qui s'embarque pour le voyage. Comme le souligne Rosi Braidotti : « [...] areas of transit and passage become contemporary equivalents of the desert, not only because of the enormous, alienating solitude that characterizes them but also because they are heavily marked by signs and boards indicating a multitude of possible directions [...]. »³⁵⁷ C'est cette même idée de la multitude fondatrice de

³⁵⁷ *Ibid.*, p.20.

l'humain qui est signifiée par l'entrelacs des rails et les différentes lignes de chemins de fer qui parcourent la surface de l'écran. Que ces trois destins soient scellés dans le mouvement constant qui les habite marque d'ailleurs la fin du film, puisque ce dernier se clôt sur un plan des trois personnages, endormis dans les bras les uns des autres, tandis que le train à bord duquel ils ont pris place file à travers le paysage. Corps meurtris, déracinés, en deuil, mais puisant dans l'Autre la force d'affronter le lendemain.

Notre analyse du film de Sébastien Lifshitz a cherché à comprendre comment ce dernier incorporait certains éléments – visuels ou thématiques – liés au régime pornographique, et surtout de quelle manière il détournait, voire retournait complètement ces derniers, et ce dans le but de nous offrir une nouvelle configuration des corps. Notre étude nous a ainsi permis de constater que l'utilisation répétée du gros plan en venait à symboliser, non plus la fragmentation des corps, mais au contraire instaurait un espace de l'intime propre à l'épanouissement de la subjectivité de ces mêmes corps. Par opposition, c'est le plan large qui en venait à se charger d'une certaine forme d'obscénité, nous livrant ces corps dans toute la froideur de la saisie voyeuriste qui pouvait en être faite. Nous avons observé qu'une telle assertion était particulièrement vraie lorsque l'on s'intéressait aux plans récurrents sur l'espace urbain. À travers ces derniers, nous avons effectivement constaté que le film mettait en place un système visuel complexe, dont le but était de faire émerger le concept de « béance » au sein du récit. En instaurant une telle rhétorique visuelle où le langage pornographique se trouve retourné sur ses propres bases, et en nous amenant à constater le caractère variable quant à

l'apparition de l'obscène au sein de l'image filmique, le film retourne comme un gant les données du pornographique et nous appelle à envisager de nouvelles voies interprétatives quant à la représentation des corps. En faisant cela, il parvient à renouveler un sens que l'on croyait figé dans une imagerie ultra-codifiée – où le gros plan sur un corps nu participait obligatoirement d'une réification de l'humain au profit d'une saisie dévoratrice par le regard d'un tiers. Il nous permet également de redécouvrir des corps dans leur caractère unique et de laver notre regard de toutes les préconceptions qui pouvaient en altérer le discernement critique.

Il est particulièrement intéressant de noter qu'un tel renversement des codes et de leur signification profonde vient également en souligner la malléabilité ainsi que la perméabilité. Ainsi, l'analyse nous aura offert la possibilité de constater que, d'une part, la pornographie était avant tout affaire de représentation et, d'autre part, et de nous rendre sensibles au fait que « [...] toute obscénité n'est pas pornographique. »³⁵⁸ Encore une fois, le film parvient à un tel résultat en réinvestissant d'une symbolique nouvelle le concept d'« obscénité. » En faisant de ce dernier l'un des fondements de la représentation du paysage urbain, entièrement vidé de toute présence humaine, le récit retravaille les conditions d'apparition de l'obscène au sein de l'image, en ce qu'il nous invite à reconsidérer la symbolique de la béance, non plus appliquée au corps humain, mais à l'espace géographique qui contient ces corps. En retournant les conventions du pornographique comme il le fait, et en soulignant que l'obscène peut se loger là où nous ne l'attendons pas, *Wild Side* interroge en permanence notre rapport aux images. En opérant une telle

³⁵⁸ Claude-Jean Bertrand et Annie Baron-Carvais, *Introduction à la pornographie. Panorama critique, op. cit.*, p.30.

démarche, le film nous oblige à constamment réévaluer notre approche de la mise en scène, afin de parvenir à dégager le sens profond de ce qui anime l'image, et de ne pas nous arrêter devant de trompeuses apparences.

Section 4. Captures d'images du film *Wild Side*



Figure 1



Figure 2



Figure 3



Figure 4



Figure 5



Figure 6



Figure 7



Figure 8

L'Histoire de Richard O.
(Damien Odoul ; 2007)

(Se référer au dossier « Section 5 » en fin de chapitre pour les captures d'images du film.)

Avec *L'Histoire de Richard O.* (Damien Odoul ; 2007) notre analyse sur les liens que peuvent nouer le cinéma « classique » et la pornographie – tant au niveau thématique que visuel – atteint un nouveau degré de complexité. Si *Wild Side* évoquait déjà l'univers pornographique, ce dernier s'inscrivait en creux au sein de la fiction, et ce à travers la récupération de situations et de thématiques (prostitution, ménage à trois) ou bien de techniques de mise en scène (le gros plan.) Ces éléments étaient intégrés au récit, puis *recontextualisés* et *resémentisés* par ce dernier, les voyant ainsi dotés d'un sens nouveau, où le genre pornographique se donnait à lire en arrière-plan. Le film de Damien Odoul se situe dans une démarche similaire quant à l'intégration du pornographique au sein de la fiction « classique, » mais une telle entreprise se trouve complexifiée du fait de la nature même des images qui ponctuent la narration. Le concept de « dévoilement », lié au corps et déjà présent dans le film de Lifshitz, prend en effet une autre dimension, et ce du fait de données très concrètes et « techniques. »³⁵⁹ Nous constatons tout d'abord que la visibilité des sexes – masculins comme féminins – tient une place centrale au sein de la représentation, puisque ces derniers sont

³⁵⁹ La nature des actes sexuels représentés, la manière dont ils sont filmés et l'importance qu'ils tiennent au sein du « récit » sont en effet les éléments principaux de toute œuvre pornographique. Comme le rappelle Michela Marzano : « Le film pornographique classique est une fiction très codifiée. Il s'agit d'un véritable genre cinématographique qui a [...] ses activités de base, quasiment obligatoires [...]. Ce qui le caractérise est, avant tout, une accumulation de signes [...]. De même que l'acte sexuel se réduit à une série d'opérations répétitives [...]. Les films pornographiques classiques proposent un véritable « archétype » de la féminité et de la masculinité [...]. » In Michela Marzano, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Hachette Littératures, 2003, pp.184-86.

clairement mis en scène et font partie intégrante de la narration. De plus, les actes sexuels sont beaucoup plus nombreux et explicites dans ce film qu'ils ne l'étaient dans celui de Lifshitz.

Or, l'image pornographique se définit avant toute chose par le degré de visibilité, voire d'*hypervisibilité*, qu'elle permet, des corps mais aussi de leurs postures. Patrick Baudry note à ce sujet : « [a]vec le porno, 'tout' est dans l'image, comme si tout n'était qu'image [...]. Le film pornographique offre des 'angles de vue' et produit du voir. Un voir particulier puisqu'il s'agit de voir ce qui dans la sexualité quotidienne est invisible [...] et ce qui révèle aussi bien d'une logique de l'invisible [...]. »³⁶⁰ Si les emprunts au pornographique effectués par le film de Damien Odoul ne doivent pas se comprendre de façon aussi littérale, c'est néanmoins dans l'idée du franchissement d'un nouveau seuil de visibilité qu'ils se doivent d'être perçus et analysés. Nous nous trouvons alors dans un registre de la représentation où l'image se confronte de manière plus directe avec les *tropes* du genre auquel elle réfère, travaillant davantage encore la porosité qui peut exister entre ces deux types de régimes visuels.

Nous souhaitons à présent analyser cette nouvelle qualité du « voir » qui s'offre à nous, et nous poser la question de l'interprétation à donner aux corps tels qu'ils sont livrés par la caméra. Pour reprendre la terminologie de Claude-Jean Bertrand et d'Annie Baron-Carvais, nous pouvons dire qu'il nous faut, ici plus que dans le film de Lifshitz, décoder les « citations pornographiques » qui constituent une part importante de la trame narrative du film et qui paraissent

³⁶⁰ Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997, pp.94-95.

s'insérer dans le récit sous la forme de « porno parcellaire, »³⁶¹ où : « [...] un épisode ou plusieurs participent du X. »³⁶² « Participer du X » est une formulation qui a toute son importance, en ce qu'elle indique que les emprunts au genre ne se font pas de manière univoque, mais appellent au contraire une analyse permettant de « décoller » l'image de son milieu d'origine afin d'en interpréter les nouvelles significations dont elle se dote au contact de la fiction. Les concepts de « représentation » et de « contextualisation » prennent ici toute leur valeur, puisque la teneur pornographique d'une image est avant tout le résultat d'un agencement particulier de la mise en scène ainsi que de la qualité du « voir » qui en découle, et non une donnée absolue qui existerait hors de tout cadre analytique. Comme le souligne à juste titre José B. Capino : « [t]he resulting massification and complexity of pornographic moving images demand a triangulation of analytical approaches that deploy mise-en-scène analysis along with the explication of sonic elements, the decoding of symptomatic and referential meanings, the disclosure of the text's mode of production and contextual relations, etc. »³⁶³ C'est donc en analysant la manière dont le film utilise et déploie au sein de sa fiction certains éléments convoquant le pornographique que nous constaterons comment, dans un même

³⁶¹ Il nous semble que ce terme puisse également être rapproché de ce que Linda Williams nomme *hard-core art films* et qui définirait les films n'appartenant pas au genre pornographique, mais contenant des images y référant questionnant notre compréhension de l'image filmique et du statut des acteurs. Elle dit à ce sujet : « My goal [...] is to understand how very many and different imaginative ways there are of « getting graphic » as non-pornographic movies open up the question of the imagination of sex beyond the familiar formulas of simulation and the equally familiar formulas of hard core. » In Linda Williams, *Screening Sex*, Durham & London, Duke University Press, 2008, p.23. (Pour une analyse détaillée, lire le chapitre du livre intitulé « Philosophy in the Bedroom : Hard-Core Art Films since the 1990s » pp.258-98.)

³⁶² Claude-Jean Bertrand et Annie Baron-Carvais, *Introduction à la pornographie. Panorama critique*, Paris, La Musardine, coll. « L'Attrape-corps », 2001, p.43.

³⁶³ José B Capino, « Seizing Moving Image Pornography », *Cinema Journal*, vol. 46, n°4, p.122.

mouvement, il s'éloigne de la rigidité du cadre interprétatif inhérent au genre pour donner lieu à une nouvelle *signifiance* de l'image et du corps.

Si le film se charge effectivement d'éléments visuels renvoyant au domaine de la pornographie, il conviendra d'en nuancer la portée et de voir en quoi une confrontation plus évidente avec le genre pornographique amènent à une nouvelle problématisation de l'image. Y a-t-il un détournement des codes au profit d'un nouveau discours sur les corps ? Quel est le statut du corps féminin au sein d'une telle mise en scène ? Telles sont certaines des questions auxquelles notre analyse tentera d'apporter non pas une réponse ayant valeur définitive, mais plutôt des pistes de lecture afin de mieux appréhender la mise en scène et ses enjeux dans le film de Damien Odoul. Pour ce faire, nous étudierons de quelle(s) manière(s) le film, dans ses emprunts au pornographique, fait appel à certains *tropes* fondateurs du genre tels que l'*hyper-visibilité* et l'idée du corps de la femme comme pur spectacle. Cela dans le but d'examiner comment *L'Histoire de Richard O.* effectue un glissement radical amenant à un discours nouveau sur les corps et le nu. Nous constaterons qu'il s'opère un décentrement de ce que l'on pourrait nommer « l'espace de la pornographie » afin d'en renverser les codes et de nous montrer comment la femme en vient à s'approprier ces mêmes *tropes* supposés l'annihiler. Notre étude passera tout d'abord par une analyse de l'espace urbain, créant ainsi le lien avec le film de Sébastien Lifshitz. Nous verrons comment la ville de Paris en vient à se « sexualiser » au contact du personnage de Richard, mais aussi et surtout comment elle permet un jeu sur le *gender* et fait passer la femme du statut d'objet du regard à celui d'ordonnatrice de la vision. Nous verrons également de quelle façon le film

utilise la technique du « cadre dans le cadre » afin de faire surgir, au sein de l'image, certaines techniques de mise en scène du corps propres au régime pornographique et de quelle manière ces cadres seconds en viennent à symboliser, non pas l'objectification de la femme, mais au contraire un espace de la féminité auquel l'homme n'a pas accès. Nous étendrons notre analyse à d'autres éléments de la mise en scène afin de voir comment la surexposition du corps féminin n'en vient plus à symboliser sa « disponibilité », mais permet l'émergence d'une nouvelle dialectique du regard sur ce corps. Enfin, nous montrerons le traitement qui est fait du corps masculin et nous noterons que le film instaure une certaine porosité entre le masculin et le féminin quant à la manière d'appréhender le corps et la chair. Ceci nous amènera également à nous questionner sur le régime visuel du film et sur la déstabilisation subséquente du regard qui naît d'un traitement de l'image effectuant un va-et-vient de l'optique à l'*haptique*. Cela nous permettra de voir en quoi le film renouvelle notre compréhension de la nudité.

L'Histoire de Richard O. suit les tribulations d'un jeune homme, joué par Mathieu Amalric, dont le nom donne son titre au film. Richard vient de rompre avec son amie, cette dernière l'ayant brusqué à s'engager plus sérieusement dans une relation qui ne semble pas le satisfaire. Cette rupture – momentanée ou définitive – va être l'occasion pour le jeune homme de se lancer dans une quête sexuelle qui lui fera sillonner la ville de Paris à la recherche de femmes prêtes à assouvir avec lui leurs désirs les plus cachés et les plus obscurs. Plus encore que le film de Lifshitz, celui de Odoul s'inscrit dans une lignée de films français contemporains utilisant une certaine imagerie et/ou certains *tropes* propres à l'univers pornographique. Or, il ne faut pas se

laisser piéger par de tels emprunts, en ne les percevant que comme de simples citations venant ponctuer le récit, puisqu'une grande partie de la signification de ce dernier vient justement de ce qui émerge d'une telle réappropriation des codes du pornographique par la narration. Comme le notent Victoria Best et Martin Crowley, dans leur analyse sur le phénomène de l'incorporation des données du porno au sein de la production filmique et littéraire contemporaine :

[...] the pornographic has become a preferred mode for the explicit representation of sexual activity in much recent French literary and cinematic output [...] The widespread citation of pornographic tropes at the end of the twentieth century is neither purely random, nor purely designed with the commercial, and cynical, intent to titillate [...] Our aim is not to take at face value the presence [...] of images drawn from pornography [...] but to explore instead the significance that lies behind their appropriation and deformation.³⁶⁴

Le parti pris des auteurs, mis en avant dans cette citation, correspond à celui qu'il nous faut adopter si nous souhaitons étendre notre réflexion au-delà du simple impact visuel que constitue l'insertion d'actes sexuels au sein de la fiction. Il nous faut en comprendre les raisons, et pour cela en analyser les modalités d'insertion au sein du récit. Or, comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, le but premier de cette analyse est de montrer comment, en se référant à un genre filmique dont le régime visuel tend à faire de la femme une figure passive et offerte au désir masculin, le film de Damien Odoul parvient à renverser cette tendance et à instaurer la figure féminine comme ordonnatrice du jeu sexuel et du regard masculin.

³⁶⁴ Victoria Best & Martin Crowley, *The New Pornographies. Explicit Sex in Recent French Fiction and Film*, Manchester & New York, Manchester University Press, 2007, pp.4-9.

Une telle idée se retrouve tout d'abord dans l'utilisation qui est faite de l'espace urbain et des significations qui naissent de l'interaction de ce dernier avec les corps. Lorsque nous avons analysé les modalités de cet « échange » dans le film de Lifshitz, nous avons constaté que l'espace urbain était avant tout porteur d'une certaine forme d'obscénité, en ce qu'il venait s'inscrire telle une béance du sens et de l'image au sein de la représentation. La banlieue parisienne nous apparaissait alors comme « [a] disconnected alignment of surfaces »³⁶⁵ rendant ainsi obscène un lieu (la banlieue) que l'on a voulu circonscrire et organisé comme une *extension* du centre-ville mais qui, au fil du temps, s'est déréglé et est devenu une sorte d'*excroissance* de la ville.³⁶⁶ Une telle configuration géographique tendait ainsi à souligner le désert social, économique, et, par certains aspects, affectif dans lequel évoluaient ces êtres sans destin. La rencontre du corps et de la ville opère sur un autre mode dans le film de Damien Odoul, en ce que le récit construit davantage une reconfiguration des lieux, nourrie par le parcours de Richard. Si, dans le film de Lifshitz, le paysage urbain permettait au concept d'« obscène » d'investir le récit, chez Odoul, il s'agit davantage d'amener des éléments pornographiques dans un contexte qui n'est habituellement pas le leur et, ce faisant, de questionner les rôles traditionnellement associés au *gender* dans l'univers pornographique et, par la même occasion, de permettre une nouvelle

³⁶⁵ Max Silverman, *Facing Postmodernity. Contemporary French Thought on Culture and Society*, London & New York, Routledge, 1999, p.81

³⁶⁶ Max Silverman dit à ce propos : « In France, *la banlieue* (the suburbs) has become the major euphemism for the racialization (and fragmentation) of city space, symbolically representing the anxieties and sense of crisis of our age ... It is as if what was once categorized as the « underside » of city life, which planners and visionaries of a previous age attempted to order, regulate and control, has now broken free from its former constraints and threatens to « pollute » the body politic [...] » In Max Silverman, *Facing Postmodernity*, *op. cit.*, p.75.

compréhension du dévoilement du corps. Nous constatons tout d'abord que Richard fait de la ville le terrain de rencontres imprévues, le lieu des possibles, et surtout la possibilité de la rencontre sexuelle. En cela, son personnage peut être perçu comme la déclinaison moderne du *flâneur*, et c'est dans la réinterprétation de cette figure que le récit amorce son détournement des codes de la pornographie et vient brouiller les frontières qui distinguent le corps féminin du corps masculin. Le personnage de Richard nous apparaît tout d'abord comme la parfaite incarnation du *flâneur*, déambulant le long des avenues de la capitale, ou bien allongé dans les jardins publics (**Figure 1. ; Figure 2.**) Nous ne lui connaissons pas de métier et savons très peu de choses sur lui et son passé (un frère mort à vingt ans, un amour de jeunesse impossible à oublier), ce qui contribue à une certaine opacité du personnage, mais participe à l'établissement de la figure du *flâneur* en tant qu'être évoluant en marge du cours normal des choses. Richard se meut au sein de la foule des Parisiens, nous rappelant que « [l]e *flâneur* cherche un refuge dans la foule. La foule est le voile à travers lequel la ville familière se meut pour le *flâneur* en fantasmagorie. »³⁶⁷ La ville de Paris va ainsi se transformer, au contact du jeune homme, en une carte du Tendre des plus originales, puisque ses différents déplacements ont presque tous pour but ultime de le mener vers de nouveaux corps féminins, renvoyant, là encore, à l'idée que « [...] the figure of the *flâneur* essentially accounts for the experience of men [...]. »³⁶⁸

C'est essentiellement à travers les travellings arrière ou latéraux nous montrant Richard à l'arrière du vélo de son ami, « Le Grand » que se dessine

³⁶⁷ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris, Allia, 2003, p.35.

³⁶⁸ Lena Hambergren, « The re-turn of the *flâneuse* », *Corporealities : Dancing Knowledge, Culture and Power*, ed. Susan Leigh Foster, London & New York, Routledge, 1996, p.54.

cette image du *flâneur* comme personnage venant s'inscrire en contrepoint de la marche du monde. Cette idée émerge avant tout du décalage concernant le mode de locomotion, entre le vélo utilisé par Richard et les voitures qui les doublent et les klaxonnent, ces dernières symbolisant le monde urbain en parallèle – ou à contre-courant – duquel le jeune homme semble évoluer. Le plan nous les montrant sur les Champs Élysées est, sur ce point, des plus révélateurs. Grande artère parisienne, constamment congestionnée par la circulation, cette avenue est d'une certaine manière le symbole du mouvement perpétuel qui participe à la configuration de l'espace urbain. Que Richard et son ami y circulent à vélo apparaît alors comme un anachronisme, venant ainsi marquer la particularité du rapport du jeune homme à la ville au sein de laquelle il évolue. Nous pouvons dire que le *trajet* de Richard s'apparente à celui du *flâneur*, puisque, d'après Pierre Sansot : « [n]ous parlerions de trajets chaque fois qu'un être ouvre un sillage ou imprime à son parcours une cadence reconnaissable, *modifiant ainsi la face visible de l'espace urbain.* »³⁶⁹ C'est dans la singularité de son parcours, et la manière dont Richard « utilise » l'espace urbain, que le jeune homme en vient à endosser les traits du *flâneur*. De plus, noyé dans la foule des automobilistes, le personnage de Richard nous rappelle que « [t]he *flâneur*'s natural milieu [is] the anonymous ebb and flow of the urban crowd. »³⁷⁰

Cette appropriation de l'espace urbain par le personnage de Richard est également visible dans la scène où ce dernier plonge dans l'eau d'une fontaine au bord de laquelle il était assis. En agissant de la sorte, il déjoue les attentes

³⁶⁹ Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Éditions Payot, 1996, p.217.

³⁷⁰ Robert Bocoock & Kenneth Thompson eds., *Social and Cultural Forms of Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1992, p.439.

qu'un tel lieu convoque (la fontaine, avec son imposante sculpture représentant un lion, se dresse comme le symbole du passé historique de la ville et suggère un certain respect de la part de l'individu) et indique clairement que : « [t]he flâneur [is] the counter-culture, the other face, the flip-side which disrupts the circumscribed and institutionalized 'coherence' of rational planning, defies the controlled meanings of modern social spacing and transforms the clarity and 'legibility' of the city into an opaque and magical labyrinth.»³⁷¹ C'est donc en imprimant sa subjectivité et en désacralisant l'espace urbain, qui devient le terrain de ses errements physiques autant que sexuels, que le personnage de Richard peut être considéré comme la version contemporaine du *flâneur*. Mais ce qui intéresse notre étude est la manière dont le récit va venir court-circuiter les thématiques généralement associées à cette figure, particulièrement celles du regard et du corps féminin. En opérant de la sorte, le film va focaliser sur deux des concepts principaux liés au *flâneur* – à savoir la domination du masculin et la *réification* du féminin – en procédant à un déplacement de ces concepts. En effet, le *flâneur* est généralement associé à la figure masculine, cette dernière ordonnant le monde qui se présente à lui à travers l'acte de vision. Il découle de cela que la femme est généralement perçue comme objet de cette vision : « He [le *flâneur*] represents men's visual and voyeuristic mastery over women. According to this view, the *flâneur's* freedom to wander at will through the city is essentially a masculine freedom. Thus, the very idea of the *flâneur* reveals it to be a gendered concept. »³⁷² Ramené dans la sphère de l'analyse filmique, il est

³⁷¹ Max Silverman, *Facing Postmodernity, op. cit.*, p.69.

³⁷² Elizabeth Wilson, « The Invisible *Flâneur* », *Postmodern Cities and Spaces*, Sophie Watson & Katherine Gibson eds., Oxford & Cambridge, Blackwell, 1995, p.65.

intéressant de noter qu'un tel constat fait écho aux propos de Laura Mulvey, qui fonde son article « Visual Pleasure and Narrative Cinema »³⁷³ sur le fait qu'un certain type de cinéma base son régime visuel sur une *objectification* de la femme, où le corps de cette dernière est à disposition du regard masculin. Regard que reproduit de façon mimétique la caméra de cinéma. Concernant notre étude, ces deux concepts – celui du *flâneur* et celui de l'agencement symbolique du regard produit par l'appareil cinématographique – sont également à rapprocher du régime visuel propre à la pornographie qui, sous une forme exacerbée, reproduit le schéma d'une domination du masculin sur le féminin.³⁷⁴ Or, comme nous allons le voir à présent, le film de Damien Odoul vient bouleverser cet agencement symbolique, puisque certaines séquences sont basées sur la perte progressive de la domination masculine, où la figure féminine quitte son statut de simple objet pour devenir un élément actif dans la mise en scène de son corps.

Dans la séquence que nous avons choisie afin d'exemplifier notre propos, Richard a rendez-vous dans un restaurant avec une jeune femme dont il a vu la « confession » intime en vidéo. Ils vont faire l'amour dans l'arrière salle déserte du restaurant et, à peine l'acte achevé, la jeune femme quitte précipitamment les lieux, obligeant Richard à la suivre dans la rue, où elle se livre à un jeu sexuel dont il convient d'analyser la signification. C'est en effet à travers la compréhension du corps féminin tel qu'il est mis en scène et *qu'il se met lui-même en scène* que le film bouleverse les codes liés au regard ainsi qu'à la figure féminine. Si nous prêtons tout d'abord attention à la scène de

³⁷³ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol.16, n° 3, pp.6-18.

³⁷⁴ Comme le rappelle Yves-Charles Zarka : « Le corps est en effet le lieu où le pouvoir peut se manifester ou s'exercer : attitudes de soumission, d'humiliation, d'entière disponibilité à la volonté d'un ou plusieurs maîtres [...] ». In Yves-Charles Zarka, « De la liberté à la soumission sexuelle », *Cités* n°15, 2003, p.5.

rapport sexuel dans l'arrière-salle du restaurant, nous constatons que le récit met en place une imagerie ainsi qu'une disposition des corps renvoyant clairement au domaine de la pornographie (**Figure 3.**) Un plan nous montre le sexe de Richard en érection, avant qu'il y ait pénétration, jouant ainsi sur une maximisation de la vision et des parties génitales telle que cela se produit dans le film pornographique traditionnel. Nous voyons ensuite Richard sodomiser la jeune femme, un acte qui s'inscrit également dans la scénographie que propose le genre. La caméra cadre ensuite le reflet des deux personnages dans le miroir qui surmonte la banquette sur laquelle ils font l'amour. Nous voyons tantôt le visage de la jeune femme, où s'inscrivent le plaisir et la jouissance, tantôt celui de Richard, où s'inscrit l'effort physique de l'acte sexuel. La mise en scène choisit donc de focaliser ici sur la virilité de l'homme qui est surtout présent par les gestes qu'il accomplit, et la « disponibilité » de la femme, qui semble toute entière vouée à la jouissance. Nous retrouvons, dans un tel agencement des corps, les rôles stéréotypés qu'occupent d'ordinaire l'homme et la femme au sein du récit pornographique, où : «[...] les hommes et les femmes sont représentés comme de véritables icônes : les hommes sont des porte-pénis, des 'godemichés sur pattes' [...] les femmes, des réceptacles de sperme [...]. Dans les films pornographiques classiques [...] les hommes et les femmes ne sont que deux polarités opposées : l'activité et la passivité, la force et la jouissance, le pouvoir et la disponibilité. »³⁷⁵ De plus, les propos tenus par la jeune femme achèvent de marquer cette opposition archétypale entre le masculin et le féminin, puisqu'elle dit à Richard, pendant l'acte sexuel, «Prends-moi comme une chienne, dis-moi que je suis une salope ! Déchire-

³⁷⁵Michela Marzano, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, op. cit., pp.185-86.

moi !» Notons également que Richard se retire afin de pouvoir éjaculer et que, même si l'acte en lui-même ne nous est pas montré, une telle attitude renvoie également aux figures imposées de tout film porno hétérosexuel, où l'emphase est mise sur la visibilité de la jouissance masculine. En attestent les propos de Bernard Arcand, lorsqu'il écrit : « [l]a pornographie [...] recherche des preuves incontestables : elle multiplie les plans d'éjaculation, difficiles à truquer et donc témoignages convaincants du succès de l'acte et d'un état d'extase intérieur difficilement montrable. »³⁷⁶

Une telle mise en scène des corps tendrait donc à les situer dans le carcan mis en place par l'univers pornographique, mais la suite de la séquence vient bouleverser l'ordre des choses puisqu'en quittant précipitamment les lieux, la jeune femme entraîne Richard dans un jeu du chat et de la souris où il va s'effectuer un renversement de la symbolique du regard, la femme n'étant plus sujette au désir masculin, mais prenant le contrôle de la vision et de son corps. Là encore, cette « libération » passe par une mise en scène du corps qui puise dans une certaine forme de pornographie, de manière plus ténue que dans la scène de rapport sexuel qui a précédé. Lorsque Richard suit la jeune femme dans la rue, par deux fois nous voyons cette dernière soulever sa minijupe afin de dévoiler la nudité de ses fesses (**Figure 4.**) Ces scènes sont filmées en travellings latéraux, chacun nous montrant, soit la jeune femme en train de marcher dans la rue puis de s'arrêter pour dévoiler son anatomie, soit Richard la suivant et devenant spectateur de la mise en scène qu'elle offre de son propre corps. On retrouve, dans le mouvement double (celui de la caméra et des personnages) qui accompagne ces plans l'idée de vagabondage associée

³⁷⁶ Bernard Arcand, *Le Jaguar et le tamanoir. Vers le degré zéro de la pornographie*, Québec, Les Éditions du Boréal, 1991, p.245.

à la figure du *flâneur*. De plus, il semble qu'à première vue, la scène joue sur l'un des thèmes fondateurs d'une telle figure, où « [t]he male gaze is constructed as voyeuristic [...] »³⁷⁷ puisque le regard de Richard est inexorablement attiré vers le corps de la jeune femme, qui ne semble exister dans cette scène qu'à travers la tension qu'il instaure entre voilement et dévoilement. En outre, cette effraction visuelle, que constitue le dévoilement du corps dans un lieu public, tendrait à faire naître une forme d'obscénité qui serait à rapprocher de celle du porno, en ce que l'on considère l'obscène comme un acte qui « [...] procède [...] d'une visibilité excessive. »³⁷⁸ Ce débordement de la vision, qui s'affiche comme un excès de la représentation, est également à mettre en relation avec l'interaction qui s'établit entre les corps et l'espace au sein duquel ils s'inscrivent. La rue, lieu public de l'uniformisation des masses, devient ainsi le terrain des expérimentations sensuelles de la jeune femme, faisant du dévoilement de ses chairs un « événement » au sens premier du terme, c'est-à-dire comme venant faire effraction dans la toile du Réel. De tels agissements nous rappellent que « [p]lusieurs figures paradigmatiques, dont les conditions et situations sociales inclinent à faire de la rue un territoire spécialisé, font converger leur compétence vers l'annexion provisoire et parfois définitive de l'espace public. Ce sont celles de la prostituée, du sans-abri, du dragueur homosexuel mais aussi du couple échangiste, du voyeur et de l'exhibitionniste. »³⁷⁹ Une telle scénographie des corps dans l'espace urbain tendrait donc à renforcer cette disponibilité du corps féminin, en ce que ce dernier poursuivrait l'idée

³⁷⁷ Elizabeth Wilson, « The Invisible *Flâneur* », *op. cit.*, p.68.

³⁷⁸ Steven Bernas & Jamil Dakhli. « Présentation », *Obscène, obscénités*, sous la direction de Steven Bernas et Jamil Dakhli, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2008, p.7.

³⁷⁹ Bruno Proth & Emmanuel Redoutey, « Ville », *Dictionnaire de la pornographie*, Philippe Di Folco ed., Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p.514.

évoquée précédemment, selon laquelle la ville symbolise le territoire du masculin, dont le regard parcourt, contrôle et possède. Une telle pensée valant également pour le féminin qui devient alors sujet de ce regard dominateur.

Or, nous constatons qu'un tel mode de pensée ne permet pas de saisir ce qui est en train de se nouer au cœur de cette scène, puisqu'il nous semble que le corps féminin quitte les limites d'un tel cadre interprétatif afin de venir poser les règles de son propre mode d'existence face au masculin. Il est intéressant de noter que cela passe par une utilisation de ces mêmes codes qui tendent à assigner au féminin la position de simple objet du regard et de passivité. C'est donc ici que l'idée de *contextualisation* prend toute sa valeur, en ce que la mise en scène nous amène à une nouvelle lecture de codes qui nous semblaient jusque-là immuables. Cette réappropriation des *tropes* du porno passe avant tout par le geste, ce dernier venant marquer l'individualité de la femme, son jeu avec les codes et leurs limites. S'il y a effectivement l'idée d'une vision en excès, qui vient marquer le dévoilement du corps de la jeune femme, il nous faut noter qu'il y a aussi et surtout un *contrôle* de la vision par cette même jeune femme. C'est effectivement dans la tension qui naît du voilement/dévoilement de sa nudité que la femme guide le regard, ainsi que le parcours de Richard. De plus, si l'obscène naît de cette « effraction » visuelle, le concept se doit également d'être nuancé, en ce qu'il ne renvoie nullement ici à « [...] la proximité absolue de la chose vue, l'enfouissement du regard dans l'écran de la vision [...] »³⁸⁰ mais se situe au contraire sur le fil d'une telle symbolique du corps ; il signifie que ce dernier peut à tout moment basculer dans l'obscénité la plus flagrante, mais y échappe du fait du contrôle

³⁸⁰ Jean Baudrillard, *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983, p.83.

qu'il exerce sur lui-même. Que l'obscène soit convoqué dans cette représentation, mais qu'il ne s'y développe pas de façon littérale, comme c'est le cas dans la pornographie, est évident lorsque l'on s'attarde sur une des définitions que donne Gilles Mayné de ces deux termes : « [p]ornographie et obscénité convergent donc dans la mesure où toutes deux font que le choc émotionnel suscité par la violation du tabou est en quelque sorte trahi, tronqué en ce que cette violation est étalée de la sorte. »³⁸¹ Dans la scène qui nous intéresse, il est possible de dire que le corps féminin n'existe pas dans la violation même du tabou, ni dans l'exemplification de cette violation, mais bien dans la réactivation permanente de ce choc émotionnel mentionné par l'auteur et qui ne trouve jamais sa pleine réalisation au sein du récit, mais existe encore une fois *dans la possibilité d'une transgression jamais achevée et en perpétuel devenir*.

De plus, ce jeu sur le dévoilement du corps vient s'inscrire dans un discours d'une plus grande portée sur le corps féminin et sur les images qui en sont véhiculées au sein de la société de consommation. En agissant de la sorte, le corps déplace le champ d'action de l'obscène et de la pornographie pour leur faire investir de nouvelles formes de représentations. En effet, par deux fois nous voyons la jeune femme s'arrêter devant les devantures de certains magasins (d'abord une pharmacie, puis une boutique de vêtements pour femmes). C'est à ces emplacements qu'elle livre son anatomie aux regards de tous. C'est la mise en regard de ce corps et de ceux qui s'étalent dans les vitrines de ces magasins qui permet une réinterprétation des codes de l'obscène et du pornographique. Les affiches de la pharmacie qui s'étalent au

³⁸¹ Gilles Mayné, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, Paris, Descartes & Cie., 2001, p.17.

second plan nous présentent des corps féminins à demi dénudés, vantant les mérites de certains produits de cosmétique. Ces images de la femme qui envahissent l'espace public participent d'une réification de la figure féminine, puisque celle-ci s'expose au regard de tous et véhicule une image archétypale de la beauté féminine. On retrouve ici, sous une forme diluée conforme à la bienséance, la pensée qui fonde la représentation pornographique, lorsqu'il est dit de cette dernière qu'elle « [...] est le lieu même des stéréotypes [...] »³⁸²

Or, que représentent ces publicités, si ce n'est une vision érotisante de la femme filtrée par le désir masculin et réinterprétée par la société de consommation, à travers la production d'images qui figent le corps - et particulièrement le corps féminin – dans un cadre interprétatif fixe. Comme le constate Alexandra Howson, « [...] the imagery created and circulated in consumer culture places a premium on images of youth, beauty and health and fitness. The closer the body approximates these idealized images, the greater its exchange value [...] hence, in consumer culture, the body itself can be transformed into a commodity of sorts through techniques of body maintenance. »³⁸³

À la lumière d'une telle citation, il apparaît que c'est davantage dans le corps *manufacturé* créé par la société qu'il faille chercher des échos à une certaine forme d'obscénité et de pornographie. En effet, pour reprendre Richard Poulin, étalés pour être contemplés, sous des formats disproportionnés et *bigger than life*, « [c]es corps se donnent comme des caricatures, des aspirations et des soifs sexuelles... essentiellement masculines [...]. L'être humain est remplacé par quelque chose l'imitant ; il est chosifié.

³⁸² Michela Marzano, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, op. cit., p.49.

³⁸³ Alexandra Howson, *The Body in Society. An Introduction*, Cambridge, Polity Press, 1988, p.97.

Le fantasme se substitue à la relation humaine. La pornographie aliène. Elle isole. »³⁸⁴

C'est sur une idée similaire que fonctionne le plan nous montrant la jeune femme postée devant une boutique de prêt-à-porter féminin, où des mannequins à la silhouette longiligne portent des robes venant mettre en avant la plastique du corps de la femme. Alors que ces mannequins occupent le second plan, au premier, nous voyons la jeune femme soulever sa jupe, et la position de son corps à ce moment précis (jambes légèrement écartées, mains sur les hanches tandis qu'elle remonte sa jupe) fait écho à la position des mannequins dans la vitrine du magasin. En établissant un tel écho, le corps de la jeune femme vient également marquer un commentaire sur une telle représentation/exhibition du corps féminin. Le concept de *représentation* est capital pour bien comprendre les enjeux d'une telle mise en scène puisque, comme le souligne Susanne Kappeler, aucune forme de représentation n'est innocente, et chacune trouve sa raison d'être dans le fonctionnement d'une société dont elle traduit la pensée dominante : « Representations are not just a matter of mirrors, reflections, key-holes. Somebody is making them, and somebody is looking at them, through a complex array of means and conventions. Nor do representations simply exist on canvas, in books, on photographic paper or on screens : they have a continued existence in reality as objects of exchange ; they have a genesis in material production. »³⁸⁵ En singeant de la sorte le mode de production de la beauté féminine, la jeune femme fait prendre conscience au spectateur que l'obscénité ne se situe pas

³⁸⁴ Richard Poulin, *Le Sexe spectacle : Consommation, main-d'œuvre et pornographie*, Québec, Éditions Vents d'Ouest/Les Éditions du Vermillon, 1994, p.21.

³⁸⁵ Susanne Kappeler, *The Pornography of Representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p.3.

tant dans ce corps en mouvement perpétuel qui choisit *délibérément* son mode d'existence, mais plutôt dans le statisme de ces corps-icônes qui hantent les rues de même que l'inconscient collectif et nous rappellent ainsi que « [...] ce ne sont plus les corps qui sont obscènes, c'est la gratuité de leur ostentation. »³⁸⁶ C'est cette *pornographisation* rampante du quotidien, où : « [l]e corps [...] est déjà là *sans l'étincelle d'une absence possible* [...] »³⁸⁷ qui émerge au sein de ces plans. Le dévoilement de la jeune femme, et l'imprévisibilité qui le caractérise, ne seraient donc que la forme non régulée de l'exposition du corps féminin.

Un corps qui irait chercher aux sources de l'obscène les moyens de sa propre libération et qui se jouerait des codes enfermant la femme dans un univers d'images symboliques pour faire de son geste un contre-discours sur cette appropriation du féminin par le regard. Si « [...] traditionally, pornographic scenes have situated women's bodies in positions of pronounced visibility [...] »³⁸⁸ la mouvance qui caractérise le corps de la jeune femme indique que cette dernière « traverse » les différentes conceptions de l'obscène et du pornographique dont la société nous bombarde quotidiennement et qu'elle s'en joue afin de donner libre cours à son propre désir. Que le dernier plan de cette séquence nous la montre, alors qu'elle disparaît au coin d'une rue, renforce l'idée que c'est elle qui choisit les modalités de sa présence, mais également de sa disparition. Comme elle avait abandonné Richard juste après l'acte sexuel, elle le laisse ici seul face à son désir. Un plan nous le montre de profil, tandis qu'il observe la rue dans laquelle vient de disparaître la jeune

³⁸⁶ Pascal Bruckner et Alain Finkielkraut, *Le Nouveau désordre amoureux*, Paris, Points/Seuil, 1977, p.56.

³⁸⁷ Jean Baudrillard, *Les Stratégies fatales*, *op. cit.*, p.30.

³⁸⁸ Kathleen Lubey, « Spectacular Sex : Thought and Pleasure in the Encounter with Pornography », *Differences : A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol.17, n°2, p.117.

femme. Ce qu'il regarde ne nous est pas directement accessible et demeure hors-champ, ce dernier devenant lieu de l'altérité féminine et du contrôle de son image par la femme. L'homme est ainsi pris au piège de ses propres machinations et de son propre regard puisqu'en se jouant des stéréotypes, mais aussi en jouant *sur* les stéréotypes, associés au masculin, la jeune femme se réapproprie son unicité et crée un espace qui lui est propre.

Une telle démarche fait écho à certains propos d'Elizabeth Grosz, lorsqu'elle prône une redéfinition du féminin qui passerait par une redéfinition des fondements mêmes de l'inscription du corps dans le tissu social. L'auteur écrit : « [i]f women are to develop autonomous modes of self-understanding and positions from which to challenge male knowledges and paradigms, the specific nature and integration [...] of the female body and female subjectivity and its similarities to and differences from men's bodies and identities need to be articulated [...]. »³⁸⁹ Nous constatons, à la lumière de cette citation, que la voie choisie par la jeune femme afin d'exister est une arme à double tranchant : elle se situe au milieu d'un régime visuel fortement connoté par le regard masculin et se joue des « figures imposées » qui régissent cet univers en s'en appropriant les codes. Mais il est également possible de voir cette tentative comme la simple répétition de ces mêmes codes que la jeune femme tente de mettre à mal, et de ne percevoir dans son comportement qu'une simple pantomime exacerbant la réification du corps féminin. Ce doute quant à la représentation, loin de court-circuiter l'analyse que nous venons d'offrir, permet au contraire d'apporter une preuve supplémentaire de l'importance de la *contextualisation* lorsque l'on en vient à aborder le corps et les liens que ce

³⁸⁹ Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies : Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p.19.

dernier peut entretenir avec le pornographique ou l'obscène. La multiplication des images du corps « dévoilé » (celui de la jeune femme, mais également celui du mannequin sur les affiches ou bien dans les magasins de vêtements) et des différentes significations qui viennent s'y rattacher ont pour but de nous rappeler que : « [...] l'objet lui-même a moins d'importance que les circonstances qui l'entourent. La pornographie n'est jamais une matière identifiable, mais un rapport entre un contenu et son contexte. »³⁹⁰ C'est en établissant un lien entre les attitudes physiques de la jeune femme et l'environnement au sein duquel ces dernières ont lieu que notre compréhension de la pornographie et de l'obscène vacille. Le discours qui se crée entre le corps dénudé de cette « femme publique » et les représentations stéréotypées de la femme qui accrochent le regard à chaque coin de rue déplacent le discours sur les racines de la *pornographisation* du corps et nous amènent ainsi à une réévaluation des termes d'« obscène » et de « pornographie. »

L'importance des affiches publicitaires ou bien des mannequins en vitrine dans la séquence que nous venons d'analyser nous permet de faire le lien avec l'autre point de notre étude concernant le déplacement du pornographique et de ses *tropes*. En effet, la multiplication et la diversité des cadres seconds au sein du récit joue un rôle essentiel dans notre approche du corps féminin et des liens qui se tissent entre ce dernier et l'univers pornographique. Mais là encore, si le film fait appel à tout un discours proprement pornographique – la fragmentation et le recours au gros plan sur le sexe féminin – l'appropriation de tels éléments par la fiction va les charger

³⁹⁰ Bernard Arcand, *Le Jaguar et le tamanoir*, op. cit., p.36.

d'une signification nouvelle et va surtout permettre d'établir des connexions aussi inédites qu'intéressantes entre le corps féminin et le corps masculin. Les cadres seconds au sein desquels vient s'inscrire le corps – nu – de la femme sont de natures diverses : nous trouvons la caméra digitale utilisée par Richard, les photos qu'il observe sur son appareil numérique, l'écran de télévision où nous assistons aux confessions des femmes, et enfin les miroirs où viennent se refléter le sexe de la femme. La multiplication de ces écrans seconds fonctionne à la manière du film pornographique et, plus précisément, du découpage symbolique qui y est fait du corps de la femme. À l'instar du film pornographique traditionnel, *L'Histoire de Richard O.*, à travers la technique du « cadre dans le cadre », nous oblige à focaliser sur les corps nus qui s'inscrivent sur ces écrans. Corps qui sont le plus souvent perçus de façon fragmentaire, puisque nous ne distinguons, la plupart du temps, que le sexe de la femme, ou bien sa poitrine et son bas-ventre. Ce découpage du corps en zones érogènes correspond à première vue au scénario classique du porno, où « [t]out individu est réduit à son corps [...] Au point que ce n'est plus cette personne-là qu'on désire, mais un corps qu'on utilise pour jouir. Le visage, qui habituellement aide à identifier l'autre et à le reconnaître comme sujet, disparaît : le regard est focalisé sur les parties sexuelles, comme si elles étaient complètement détachées de la personne qu'on rencontre. »³⁹¹ Mais le film ne conserve pas cette trame de façon littérale et la complexifie à travers certaines séquences que nous nous proposons d'analyser à présent.

³⁹¹ Michela Marzano, *Malaise dans la sexualité. Le Piège de la pornographie*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2006, p.68.

La plus frappante est certainement celle où Richard rencontre une jeune femme blonde³⁹² dans la chambre d'un hôtel et s'adonne, avec elle, à différents scénarios sexuels correspondant à des dessins d'estampes japonaises **(Figure 5.)** Durant cette séquence, le film nous présente, dans un montage alterné, les dessins des estampes japonaises et leur « reproduction » par Richard et la jeune femme. Notons tout d'abord que, dans cette séquence, le film joue de l'idée de scénarisation, qui est un élément essentiel de toute représentation à teneur pornographique, puisque l'un des fondements du genre est de mettre en scène les corps dans des positions qui font « plus vraies que le vrai. » Nous nous trouvons dans le domaine de la *représentation*, et non plus dans celui de la *présentation*. Comme le souligne à juste titre Yves-Charles Zarka : « La pornographie se trouve [...] prise entre un hyperréalisme des gestes et des actes exercés (pénétration, fellation, sodomie, zoophilie, etc.) et la représentation pour un tiers [...]. La scène pornographique des corps diversement saisis, agencés, superposés, pénétrés [...] est la transformation du réel dans l'hyper-réel [...]. »³⁹³ C'est sur cette idée d'un agencement des corps qui se vit comme une exagération du réel que se joue une partie de cette séquence. Mais il nous intéresse plus particulièrement de voir de quelle manière, au sein d'un dispositif visuel appelant clairement la pornographie, le film parvient, une fois encore, à déjouer et détourner les codes du genre afin d'amener une relecture du corps féminin. Relecture qui passe essentiellement

³⁹² Notons que, sur ce point, le film récupère une autre donnée du genre pornographique, qui n'a pas à voir avec la représentation du corps, mais davantage avec la physionomie des actrices. Nous voyons Richard avec une jeune asiatique, puis avec une jeune femme blonde, tandis que son ex-compagne est brune. Son ami « Le Grand » tombe quant à lui amoureux d'une Scandinave. Or, comme le souligne à juste titre Michela Marzano, dans la pornographie : « [...] les femmes sont classifiées selon leurs caractéristiques physiques – les *Blondes*, les *Blacks*, les *Asiatiques*, les *Jeunettes*, les *Mûres* [...]. » In Michela Marzano, *Malaise dans la sexualité*, *op. cit.*, p.67.

³⁹³ Yves-Charles Zarka, « De la liberté à la soumission sexuelle », *op. cit.*, p.3.

par le cadrage, mais également par ce que l'on pourrait nommer une « réévaluation du masculin » et de sa place au sein de la fiction des corps.

Concernant la représentation du sexe féminin, deux plans sont particulièrement frappants. Nous voyons tout d'abord le sexe de la femme en gros plan puis, au plan suivant - un plan d'ensemble - nous voyons Richard situé sur le bord gauche du cadre, tandis qu'il observe la femme, assise sur une table, les jambes écartées. Le jeune homme se masturbe alors que son regard est dirigé vers le sexe de la femme (**Figure 6.**) Plusieurs éléments méritent ici que nous les analysions. En premier lieu, nous constatons que la disposition des corps au sein du cadre fonctionne de telle manière à ce qu'il s'opère un maximum de visibilité autour du corps féminin et, plus particulièrement, le sexe. Cette *hyper-visibilité* dont il a déjà été question fonctionne de deux manières, tout d'abord du fait même de l'échelle des plans, avec le gros plan sur le sexe, qui découpe le corps de la femme à la manière d'un film porno, puisque cette dernière ne peut s'envisager alors qu'à travers ses parties intimes. Ensuite, dans le plan large, la disposition du corps de la femme, au centre du cadre et surélevé du fait qu'il se trouve sur une table, achève l'idée d'un corps qui se définit et qui existe dans l'acte de monstration. Si, dans ce plan, le regard n'est pas happé par le cadrage, comme c'était le cas dans le plan précédent, sa position, ainsi que le regard de Richard, aiguille l'œil du spectateur qui est irrésistiblement attiré par l'anatomie de la femme. Une telle exhibition du sexe féminin renvoie non seulement à tout un pan de l'imagerie pornographique contemporaine, mais fait également écho à la *préhistoire* du genre et interroge un certain *primitivisme* du regard face à l'image filmique, puisque la femme et le mystère qui entoure cette dernière ont, dès les premiers

temps, été l'une des préoccupations premières du cinéma.³⁹⁴ De plus, même si la finalité de l'acte n'est pas montrée à l'écran, que l'homme se masturbe en regardant le corps nu de la femme renvoie aussi au désir d'un maximum de visibilité opéré par le régime visuel pornographique. En effet, toute production pornographique se doit de retranscrire visuellement la jouissance masculine, cette dernière se manifestant à travers l'éjaculation. Il s'agit du *money shot*, qui est en quelque sorte le point culminant de toute représentation à but pornographique. Là encore, il semble qu'une telle narrativité corporelle ait pour but premier de mettre en avant le plaisir de l'homme puisque, comme le note Linda Williams : « [t]he money shot is thus an obvious perversion – in the literal sense of the term, as a swerving away from more « direct » forms of genital engagement – of the tactile connection. It substitutes for the relation between the actors the more solitary [...] visual pleasure of the male performer and the male viewer. »³⁹⁵ À cela s'ajoute que le regard de Richard – nettement dirigé sur le sexe de la jeune femme – opère à la façon d'un gros plan en ce qu'il oriente irrémédiablement l'œil du spectateur sur le vagin, ramenant ainsi

³⁹⁴ Cet intérêt porté sur le sexe féminin, non pas lié à l'acte de pénétration, mais dans la simple mise en scène de ce dernier, a d'ailleurs donné lieu, dans les années 70, à un sous-genre nommé *beaver films*. Linda Williams les décrit comme suit : « [...] these very short loops showing women stripping to display their naked pubis were shown in peep-show arcades and sold through private mail order. » In Linda Williams, *Hard-Core. Power, Pleasure and the « Frenzy of the Visible »*, Berkeley, University of California Press, 1989, p.96.

André Gaudreault rappelle, quant à lui, que les premiers mouvements de caméra avaient pour but premier de satisfaire la *pulsion scopique* du spectateur, cette dernière étant essentiellement concentrée sur le corps de la femme : « [...] il faut reconnaître que la pulsion scopique a pu jouer un rôle très important aux débuts du cinéma [...] C'est en effet probablement en raison de la pulsion scopique qui rongé le cinéaste des premiers temps [...] que celui-ci a appris à procéder à ce que l'on appelle l'analyse spatiale d'une scène par le truchement du déplacement de la caméra [...] les premiers exemples de *cut-ins*, c'est-à-dire de raccord dans l'axe par avancée de la caméra, ont souvent comme objectif évident de répondre au désir *spectatoriel* de voir de plus près l'objet de son désir : le corps de la femme. » In André Gaudreault, « Ce que je vois de mon ciné...ou le regardant regardé », *Ce que je vois de mon ciné...La Représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*, sous la direction d'André Gaudreault, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p.14.

³⁹⁵ Linda Williams, *Hard-Core, op. cit.*, p.101.

la femme à ses parties sexuelles et indiquant qu'elle a pour but premier de participer à la montée du désir chez l'homme.

Tous ces éléments tendraient donc à indiquer que, dans ces scènes, la représentation penche clairement du côté de la citation directe de l'imagerie pornographique : hyper-visibilité du sexe féminin mis « à disposition » du regard masculin, accent porté sur le plaisir masculin à travers la représentation de l'acte de masturbation et du pénis en érection. Pourtant, il nous semble que, dans ces mêmes images qui véhiculent une vision stéréotypée du masculin et du féminin, il nous soit possible de comprendre autre chose que ce qui est figuré de manière frontale et que nous puissions dégager une nouvelle compréhension des corps, où le féminin vient en quelque sorte *chasser sur les terres du masculin*. Si, dans ces plans, la femme est effectivement au centre de la représentation, l'absence de contact entre elle et l'homme établit une première barrière symbolique, en ce qu'elle demeure hors d'atteinte pour le premier. Au niveau visuel, cette barrière est également symbolisée par la ligne verticale de la table où est assise la jeune femme, mais aussi par le reflet du cadre de la fenêtre, qui vient d'une certaine manière l'isoler au sein d'un cadre second. Au niveau de la gestuelle, l'aspect statique du corps de la femme, s'il peut renvoyer à l'idée de « disponibilité » du corps, sert davantage ici à marquer le contraste avec les mouvements effectués par Richard tandis qu'il se masturbe. Outre le fait que le dispositif symbolise l'impossibilité de représenter visuellement la jouissance féminine,³⁹⁶ il nous permet également

³⁹⁶ Comme le rappelle Pasi Falk à ce sujet : « The basic problem can be formulated as follow : how to produce a convincing and effective representation of *female* sexual pleasure, which, it seems, plays a primary role both in male and female mimetic (sexual) excitement ? [...] To be sure, the portrayal of female sexual pleasure is a problem in the pursuit of evidential presentness. So, in a sense, there exists a division of (pornographic) labour in which the burden of *representation* of sexual pleasure lies on the female part while the *evidential* burden

de reconsidérer la charge obscène qui s'inscrit dans une telle représentation. Une telle séparation des corps nous permet de constater ici que c'est justement cette visibilité inhérente au sexe masculin qui *obscénise* ce dernier, en opposition à la femme dont le sexe ne permet pas de saisir le degré de plaisir ou d'excitation ressenti. À l'inverse, l'homme est présent physiquement, matériellement, dans toute la bestialité de ses pulsions sexuelles, dont son corps est le miroir. On retrouve cela traduit visuellement dans le plan, où le sexe de Richard vient en quelque sorte « faire saillie » dans la représentation.

C'est donc du côté du masculin qu'il faut chercher une certaine forme d'obscène, c'est-à-dire comme le lieu où « [...] il n'y a plus de spectacle, plus de scène, plus de théâtre, plus d'illusion [...] ». ³⁹⁷ À l'inverse, en incorporant l'idée de *corps-spectacle* lié au féminin, en plaçant la femme en position de visibilité extrême sur une table, le film indique que la vision « en excès » qui peut émaner de ce corps se joue néanmoins sur une invisibilité fondatrice : celle de la jouissance. Ainsi, même nu, le corps de la femme parvient toujours à s'envelopper dans le mystère de son désir, alors que celui de l'homme est tout entier livré aux pulsions qui le gouvernent. L'idée que l'*hyper-visibilité* du sexe de la femme ne soit pas nécessairement synonyme d'*objectification* pour cette dernière se poursuit dans un des plans suivants, lorsque, reproduisant une des scènes des estampes japonaises, un plan nous montre la jeune femme allongée sur le lit, tandis qu'elle se caresse le sexe en observant le reflet de ce dernier dans un miroir posé sur le lit. Richard, quant à lui, est situé sur le bord droit du cadre et regarde cette scène à distance. Le miroir

lies on the male part. » In Pasi Falk, « Pornography and the Representation of Absence », *The Consuming Body*, London, Thousand Oaks, CA., & New Dehli, SAGE Publications, 1994, p.211.

³⁹⁷ Jean Baudrillard, *L'Autre par lui-même. Habilitation*, Paris, Éditions Galilée, 1987, p.20.

fonctionne ici tel un cadre second, et le fait qu'il ne reflète que le sexe de la femme fait de cette image un équivalent du gros plan. Il est également intéressant de noter que le visage de Richard se reflète dans le miroir, venant ainsi inscrire le regard masculin au centre de la représentation ayant pour thème le dévoilement du corps féminin. Là encore, il serait possible de voir ces divers éléments de mise en scène comme participant à une *pornographisation* du corps de la femme, où ce dernier aurait pour but ultime de satisfaire le désir de l'homme. Nous retrouvons effectivement des éléments propres à la fétichisation du corps féminin, dont la présence vient stopper le cours de la narration en appelant une focalisation du regard sur ce corps. Focalisation amplifiée par les dispositifs visuels mis en place au sein du plan, puisque tout concourt à diriger le regard, non seulement sur le corps nu de la femme, mais plus encore sur ses parties intimes. Il semblerait donc que nous ayons, au sein de ces plans, la mise en place du corps féminin comme pure image appelant la contemplation érotique. Or, comme nous allons le voir, un tel dispositif, s'il rappelle certains archaïsmes de l'image filmique, vient ici se charger de nouvelles connotations, et il n'est alors plus possible de considérer la focalisation qui est faite sur le corps féminin comme la simple traduction visuelle de la domination du masculin. Nous avons déjà fait une remarque similaire lors de notre étude du film *Dans ma peau*, où nous constatons que les gros plans sur le corps tuméfié d'Esther ne participaient pas d'une incapacité de la femme à agir, mais au contraire, permettaient à un espace de la subjectivité de venir se mettre en place, laissant ainsi s'exprimer toute la potentialité du corps. Un phénomène similaire se met en place ici, mais les modalités d'inscription du corps au sein de la fiction se font, quant à elles, de

manière différente.³⁹⁸ Nous allons voir à présent comment le film parvient non seulement à déjouer les pièges de la pornographie, mais également à instaurer un double discours de l'image, où cette dernière signifie toujours autre chose que ce qui est montré à l'écran.

Nous retrouvons tout d'abord une organisation des corps dans l'espace semblable à celle que nous avons observé auparavant, où ces derniers n'entrent pas réellement en contact. Cette distance est d'ailleurs plus flagrante dans ce plan puisque, dans le premier, la jambe de la jeune femme touchait Richard, alors qu'ici il n'y a aucun point de contact entre les deux corps. Cet accent mis sur la séparation des corps, mais aussi sur le corps de la femme, semble déplacer le propos initial sur la question du pornographique afin de nous faire nous questionner sur l'idée même de nudité. Précisons que seule la femme est nue dans ce plan, Richard, lui est vêtu d'un kimono noir qui le fait presque se confondre avec la pénombre du second plan. À ce fond noir s'oppose la blancheur et la clarté du premier plan, où se trouve la femme, et ce du fait de l'éclairage et des draps immaculés du lit sur lequel elle est allongée. Cette séparation des corps, où chacun occupe un espace qui lui est propre, et le travail effectué sur les corps et l'opposition vêtu/déshabillé, caché/exposé appelle à un déplacement du discours, où nous passons de l'idée d'un emprunt au pornographique à une réflexion de plus grande ampleur autour de l'acte même de nudité. En opérant un tel glissement, la focalisation se porte non plus

³⁹⁸ Notons à ce propos qu'il se joue quelque chose de similaire avec un autre type de cadre second, à savoir l'écran de télévision où nous voyons différentes femmes exprimer leurs fantasmes et où certaines d'entre elles apparaissent nues. Si, là aussi, le discours qu'elles tiennent semble à première vue répéter un schéma de domination du féminin par le masculin (il y est, entre autres, question de fantasmes de viol), le cadre second que représente l'écran de télévision délimite un espace propre au féminin que le masculin ne peut investir. Ainsi, tout en accentuant l'idée d'un corps féminin situé au centre du dispositif visuel, le film, dans un mouvement duel, frustré le regard « voyeuriste » en nous sensibilisant à l'impossibilité de contact qui existe entre le corps féminin et le regard qui le saisit, que cela soit au niveau diégétique (Richard) ou au niveau extra-diégétique (le spectateur).

sur la *sexualisation* de la chair telle qu'elle se fait lorsque nous abordons cette dernière par le biais du porno, mais permet davantage de considérer la valeur du corps exposé de la sorte. Là où la référence à la pornographie implique une dichotomie homme/femme, passivité/domination, une approche par le biais de l'acte de nudité – à comprendre comme l'opposé du corps vêtu, dont les chairs ne sont pas dévoilées – permet de saisir le corps dans sa singularité, *pour lui-même* et non en opposition avec un autre. Les propos de Ruth Barcan sont, sur ce point, des plus éclairants. Elle rappelle en effet que le nu ou la nudité n'ont à priori pas de lien direct avec l'idée de sexualité, mais que ce terme leur a été accolé au fil du temps. Elle écrit également que ce n'est pas simplement à travers le prisme de la sexualité, ou plutôt devrions-nous dire, du *sexuel*, que nous devons systématiquement comprendre le corps mis à nu, puisque :

The etymology of the words « naked » and « nude » has nothing to do with sex, but in the popular imagination the link is almost automatic [...] sex itself is neither self-contained nor simple [...] sex is bound up in larger questions, especially the formation and regulation of identity, both individual and collective. The naked body is a site of ambivalence, both personally and collectively. It may be a site for ambivalence about the beauty or sufficiency of one's own body. »³⁹⁹

C'est l'idée de nudité comme révélatrice d'une identité, de l'unicité d'un corps qui nous intéresse ici, puisque c'est à partir d'une telle compréhension du corps tel qu'il se présente à nous dans ces plans que l'on peut voir comment cette surexposition de la nudité peut permettre l'instauration d'un espace propre au féminin, là où le caractère frontal et immédiat de la représentation laisserait penser à une soumission du féminin aux désirs du masculin. Observons maintenant en quoi le procédé du cadre dans le cadre joue un rôle

³⁹⁹ Ruth Barcan, *Nudity*, Oxford & New York, Berg Publishers, 2005, p.3.

déterminant dans notre approche du corps féminin et dans la « perturbation » des codes du pornographique.

Nous allons voir qu'il y a deux sortes de cadres seconds au sein de ce plan ; il y a tout d'abord celui – évident – du miroir, mais aussi celui symbolisé par le lit, dont la démarcation est rendue encore plus visible par le jeu chromatique entre le blanc des draps et l'obscurité qui domine au second plan. Ce dispositif a pour but de placer la figure féminine au centre de la représentation, puisque même si le regard de l'homme est inscrit dans le miroir, la présence masculine est reléguée au bord du cadre – que cela soit celui de la fiction ou celui du miroir. Que la femme soit au centre de la représentation est figuré de deux façons : tout d'abord du fait qu'elle soit allongée sur un lit dont les draps blancs viennent trancher avec l'arrière plan noir, puis dans le cadre du miroir, où son sexe occupe la majeure partie de l'espace. Mais, là encore, si une telle mise en scène tendrait à reproduire l'idée du *corps-spectacle* de la femme tel qu'on le retrouve dans la pornographie, ce double isolement qui se produit, dans le cadre premier et dans le cadre second, a avant tout pour but de développer un espace du féminin.⁴⁰⁰ Le champ sémantique du regard qui se met en place dans ce plan vient corroborer nos dires, puisque Richard observe la jeune femme sur le lit, tandis que cette dernière observe son reflet dans le miroir. Le regard de l'homme est donc évacué du lien qui se tisse entre la femme et l'image de son corps, ceci se produisant dans un espace fermé dont les bords du miroir et ceux du lit sont la

⁴⁰⁰ Concernant la représentation du nu en peinture, Michela Marzano livre un passage des plus éclairants, qui correspond à la mise en scène du corps féminin telle qu'elle a lieu dans ce plan, ainsi qu'au regard qui en découle. Marzano écrit : « À travers les œuvres d'art, le nu n'expose pas la nudité à des regards intrusifs, car l'œuvre est le fruit d'une relation entre regardant et regardé [...]. La distance que l'artiste crée entre ses tableaux et le regard du spectateur interroge l'état même de nudité et sa signification. » In Michela Marzano, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, op. cit., pp.103-04.

démarcation. Il est possible de dire que le regard du spectateur est également pris au propre piège de son voyeurisme, puisque l'on peut dire de ce plan qu'il en est un *du regard*. La jeune femme s'observant dans le miroir prend en effet le relais du spectateur de la fiction – et de son double au sein du film, à savoir Richard – et vient court-circuiter la charge voyeuriste de leur regard en y substituant le sien. Nous pouvons donc dire que les différentes images de la femme qui occupent le cadre « [...] mettent en scène et montrent, à cette *instance regardante* qu'est le spectateur filmique, ces autres *instances regardantes* que sont ces acteurs, mis en scène et montrés à des moments de leur 'vie' où, précisément, leur activité scopique mise au premier plan fait d'eux aussi des regardeurs, des observateurs, des voyeurs, en un mot des *spectateurs*. »⁴⁰¹ En devenant la spectatrice privilégiée de sa propre image, la jeune femme en prend le contrôle et, de ce fait, n'y est plus assujettie, mais en organise les modalités d'inscription au sein du récit. Ajoutons à cela que les poses des personnages – figés dans des postures dont le but est de créer le parallèle entre la représentation et les estampes – ainsi que leur mutisme durant ces différentes saynètes achèvent de marquer cette séparation du masculin et du féminin. Il est effectivement possible de dire que « [l]a mise en scène du corps muet en dit plus que le langage sur les réalités du corps social, parce qu'elle défait les autres discours. »⁴⁰² Or, ce que défait le corps de la jeune femme, dans la contemplation muette de son propre reflet, concerne le discours patriarcal qui voudrait que tout corps féminin exposé au regard d'un tiers – généralement un homme – perde son unicité et tombe dans un

⁴⁰¹ André Gaudreault, *Ce que je vois depuis mon ciné ...*, op. cit., p.14.

⁴⁰² Arnaud Rykner, « Zola, les tableaux vivants et la pantomime », *Naturalisme et excès visuels : pantomime, parodie, image, fête. Mélanges en l'honneur de David Baguley*, Catherine Dousteyssier-Khoze & Edward Welch eds., Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2009, p.20.

processus de *réification* au contact de la loi du désir masculin. Nous pouvons aller jusqu'à dire que, dans ces plans, le corps de la femme s'affirme dans cela même qui, au sein de l'univers pornographique, participe à son objectification, à savoir la fragmentation, et c'est à travers elle que peut s'exprimer alors le mystère de la femme.

Le corps féminin semble en effet se servir des outils participant généralement à sa propre *chosification* afin de donner naissance à un espace qui lui soit propre. Nous retrouvons un jeu similaire avec les codes de la pornographie dans un autre plan nous montrant Richard avec cette même jeune femme, alors qu'il pratique un cunnilingus. Nous ne percevons tout d'abord que le corps de la femme, son visage étant situé hors champ. Une telle « décapitation » renvoie au symbolisme de la pornographie qui privilégie le corps à l'individualité. Mais nous voyons ensuite apparaître, de face, le visage de la jeune femme, tandis que celui de Richard disparaît entre ses jambes. Une telle chorégraphie des corps sert à mettre le plaisir féminin au centre de la représentation et à faire de l'homme l'« élément » permettant d'atteindre à la jouissance. Autrement dit, la dominance du désir masculin est progressivement évacuée de la représentation pour laisser place au désir féminin. C'est dans le processus de fétichisation même que le corps trouve les ressources nécessaires à son émancipation. Comme le note Linda Williams : « [...] fetishization of the woman provokes a disturbance in the text – whether [...] to create a narrative or [...] to retard it. »⁴⁰³ Dans ce plan, il semble que le processus soit double, en ce que l'image de la femme dans la contemplation d'elle-même vient freiner la marche du récit fictionnaire, mais elle met en

⁴⁰³ Linda Williams, *Hard-Core, op. cit.*, p.43.

place un autre micro-récit, tout entier dédié au féminin et au regard que porte la femme sur son propre corps. En cela, elle reproduit en quelque sorte le regard traditionnel masculin sur le corps mis à nu de la femme – symbolisé par la présence de Richard – et vient alors le court-circuiter en lui opposant son propre regard, ce dernier prenant ainsi le pas sur celui de l’homme, comme le laisse comprendre la mise en scène des corps au sein du cadre ainsi que le champ sémantique du regard qui s’y développe.

Ces exemples nous ont permis de mettre en avant la dualité qui réside au cœur de l’image telle qu’elle se présente dans le film de Damien Odoul, puisque l’unicité de la femme et la création d’un espace de la subjectivité féminine passent – paradoxalement – par une exhibition du sexe de cette dernière, et ce à travers des moyens techniques faisant directement référence au pornographique. Nous pouvons parler ici d’une réappropriation des *tropes* du porno par la figure féminine, puisque le film semble opérer un refus de l’appropriation du féminin par le regard. La femme reste effectivement « à distance », du fait d’une mise en scène qui privilégie le rapport qu’elle entretient avec son propre corps et sa propre image. Rapport dont la figure masculine au sein de la fiction est partiellement exclue, tout comme le spectateur, qui en vient à se rendre compte que son regard ne lui permet pas d’avoir un accès « direct » au corps de la femme, puisqu’il doit en passer par des dispositifs mis en place par cette dernière, et qui sont autant d’éléments qui, pour reprendre les termes de Laura Marks, participent d’une idée de « non-mastering visibility. »⁴⁰⁴ Un tel concept signifie que le regard est « empêché » par le positionnement de la caméra ou bien par l’agencement des

⁴⁰⁴ Laura U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham & London, Duke University Press, 2000, p.193.

corps au sein du cadre. La *pulsion scopique* est ainsi défaite et ne permet pas au regard de s'approprier le corps – féminin – présent à l'image. En agissant de la sorte, et en assumant le contrôle de son corps, de sa nudité et des images qui y sont d'ordinaire associées, la femme, dans ces plans, offre un discours contestataire sur : « [...] the visuality typical of capitalism, consumerism, surveillance, and ethnography : a sort of instrumental vision that uses the thing seen as an object for knowledge and control. »⁴⁰⁵ Le regard se trouve ainsi pris au piège de ses propres mécanismes voyeuristes, et à ce désir du « tout voir » vient se superposer le regard de la femme sur elle-même, indiquant qu'il faut désormais en passer par elle et les modalités d'inscription qu'elle instaure au sein de la fiction.

Pour conclure notre étude, nous souhaitons voir plus en détails de quelle manière ce déplacement du champ d'action de la pornographie – où la femme n'est plus *objet* de la représentation et où le corps de l'homme apparaît comme figure obscène, du fait de l'hyper-visibilité qui le caractérise – affecte l'image du film à une plus grande échelle.⁴⁰⁶ Nous avons vu que le film dépassait souvent la simple question du rapport entre ses images et l'univers pornographique afin d'amener à une réflexion plus large sur la représentation du nu et ses implications. Les diverses « qualités » qui peuvent s'appliquer à l'acte même de nudité sont, là encore, dictées par le contexte au sein duquel ces images sont insérées, et les questions qui surgissaient devant le corps dénudé de la femme se retrouvent dans certains plans nous montrant Richard

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p.131.

⁴⁰⁶ Remarquons ici que la nudité du corps masculin joue un rôle important au niveau extradiégétique, du fait que l'acteur interprétant Richard est Mathieu Amalric, figure emblématique du cinéma d'auteur contemporain. Ainsi, la nudité prend ici une autre dimension puisque, au fait de voir un acteur nu s'ajoute le fait de voir *un acteur populaire* nu. Ruth Barcan aborde cet aspect dans une section de son livre *Nudity*, intitulée « Celebrity Nudity » (pp.241-48.)

nu. Afin de bien comprendre cela, il nous faut revenir sur certaines particularités de l'image dans le film de Damien Odoul et, plus précisément, observer comment la fiction joue habilement entre le régime optique et le régime *haptique* de l'image. Comme nous l'avons expliqué, une image optique maintient une certaine distance entre le spectateur et la fiction, alors qu'une image *haptique* cherche davantage à « incorporer » le spectateur au sein du récit en faisant ressortir l'*organicité* de l'image. Or, il nous semble que dans de nombreuses scènes faisant du corps de la femme le centre de la représentation, le film opte pour un régime optique de l'image, alors que certains plans sur le corps nu de Richard appellent de toute évidence la qualité *haptique* de l'image. Une telle démarche est en congruence avec ce que nous venons d'analyser, en ce que l'image optique permet à la figure féminine de marquer son contrôle à l'égard de sa propre image, tandis que le corps de l'homme se charge de certains éléments d'ordinaire attribués au corps de la femme dans le régime de la *pulsion scopique*. Le corps masculin se comprend alors dans la sensualité du toucher et se livre à travers une *érogénisation* de la chair. Nous constatons un tel phénomène à deux reprises ; lorsque Richard se fait masser et lorsque nous le voyons s'allonger, nu, devant le feu de sa cheminée. C'est à l'analyse de ces deux séquences que nous allons nous consacrer à présent.

Dans son étude des films d'Atom Egoyan, et, plus précisément, sur la manière dont ce dernier manipule le matériau filmique, Jacinto Lageira émet une remarque qui trouve un écho particulier dans la mise en scène de Damien Odoul. Il dit à ce sujet : « [...] Egoyan peut choisir de plus ou moins produire une sensation haptique ou de plus ou moins produire une sensation optique

[...] de telle sorte que l'image globale (le film lui-même) [...] semble soumise à un instrument qui pourrait faire vibrer sur une même échelle, et avec plus ou moins d'intensité, l'opticalité ou la tactilité de ce spectateur.»⁴⁰⁷ Nous retrouvons ce même travail sur la qualité de l'image dans le film de Damien Odoul, puisque certaines scènes, ou certains plans, sont en grande partie fondés sur la texture, la lumière, l'ombre et l'interaction de ces différents éléments avec le corps humain. La scène où Richard se fait masser est symptomatique d'une telle qualité de l'image. Un premier plan nous le montre, entièrement nu, allongé sur le plancher de son appartement. L'idée d'un corps mis « à disposition » – traditionnellement dévolu à la femme – est signifiée par la position de ce dernier, puisque Richard apparaît les bras écartés, tel un corps offert ou un corps sacrificiel. Nous voyons ensuite des gouttes tomber sur son torse, puis deux mains apparaissent à l'écran et commencent à le masser. Un autre plan nous montre le corps de Richard complètement enduit d'huile de massage, cette dernière formant une pellicule sur toute la surface de la peau (**Figure 7.**) Le toucher tient, dans ces plans, une place centrale, idée qui est renforcée par un gros plan sur le torse du jeune homme, tandis que nous voyons les mains de la masseuse parcourir son corps. À cela s'ajoute l'importance de la bande-son, puisque nous entendons le « bruit » des mains qui glissent sur ce corps recouvert d'huile. C'est donc l'idée de « tactile visibility »⁴⁰⁸ qui prédomine ici, et la personne qui en est l'objet et bien l'homme, et non la femme. Il y a de surcroît une inversion

⁴⁰⁷ Jacinto Lageira, « Le Scénario du corps intouchable », *Touch in Contemporary Art, Public 13*, 1996, pp.128-29.

⁴⁰⁸ Laura U. Marks, *The Skin of the Film, op. cit.*, p.151.

symbolique des rôles, puisque c'est le corps de l'homme qui est à la merci de la femme et de ses gestes.

Nous pouvons ici paraphraser Kenneth MacKinnon et dire que, dans de tels plans, le film problématise l'idée de ce que l'auteur nomme « male erotic objectification. » Ce que MacKinnon cherche à montrer, sous une telle appellation, est la difficulté qu'il y a à concevoir le corps de l'homme comme source d'érotisme et à le faire devenir ce *corps-objet* qu'est d'ordinaire la femme au sein de l'image filmique. En se basant sur l'article de Laura Mulvey « Visual Pleasure and Narrative Cinema, » où cette dernière établit l'homme et la femme comme deux polarités opposées, le premier étant détenteur du regard et la seconde en étant l'objet, l'auteur essaie de voir s'il n'y aurait pas un autre moyen d'envisager la représentation des corps à l'image. L'homme ne pourrait-il pas, à son tour, devenir objet du regard féminin ? Telle est la question posée par l'auteur. Une remarque faite par ce dernier intéresse tout particulièrement notre étude en ce qu'elle étend l'ambiguïté liée à la féminisation du masculin au spectateur même. En effet, évoquant le problème qui entoure la représentation du corps de l'homme comme objet de la vision – féminine, dans ce cas précis – l'auteur aborde la question de l'exhibitionnisme et écrit la chose suivante : « [...] while it is a pleasure that society widely believes to be proper to the female, it is viewed as a pathology when it is evidenced in men [...]. Why may this subject in the audience not also share the erotic male object status in fantasy ? Is it possible that, if this were the case, we have not so much a question of female spectators being masculinised

as male spectators being feminised ? »⁴⁰⁹ Si nous nous basons sur une telle citation, il est des plus intéressants de noter que la « féminisation du masculin », dans les plans du film de Damien Odoul, opère à deux niveaux de lecture. Tout d'abord, à un niveau diégétique, la position du corps de Richard se charge d'un symbolisme fort, puisqu'il est allongé – en position de « soumission » - tandis que la femme est située au-dessus et le domine. Cette image se présente comme la reproduction inverse de la précédente, où l'on voyait Richard pratiquer un cunnilingus à une jeune femme. Le corps de cette dernière était dans une posture similaire à celle de Richard dans la scène qui intéresse notre analyse.

Un tel écho entre les plans renforce l'idée d'une féminisation progressive des traits du masculin, non pas tant par une modification corporelle, mais à travers une mise en scène du corps à l'image nous permettant de tisser des liens entre masculin et féminin et de voir comment les deux *gender* s'interpénètrent. Dans ce plan, c'est le corps de Richard qui se dote des attributs du féminin et devient objet du regard. De plus, nous retrouvons l'opposition nu/habillé que l'on a pu voir dans certains plans, mais ici c'est Richard qui est dévêtu et la femme qui est habillée, soulignant davantage le renversement des valeurs et l'idée d'un corps (masculin) offert à l'Autre (féminin.) Cette fétichisation du corps masculin s'accroît lors du gros plan sur le torse de Richard, où nous voyons les mains de la masseuse s'activer. Il se dégage d'une telle image une érotisation de la chair, renforcée par la qualité *haptique* de l'image dont nous avons discuté précédemment.

⁴⁰⁹ Kenneth MacKinnon, « After Mulvey : Male Erotic Objectification », *The Body's Perilous Pleasures. Dangerous Desires and Contemporary Culture*, Michel Aaron ed., Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999, p.24.

Mais cette « féminisation du masculin » s'effectue aussi à un niveau extra-diégétique, puisque si l'on se réfère aux propos de MacKinnon, une telle disposition corporelle amène un nouveau type de regard spectatorial sur le corps masculin, où ce dernier s'offre au regard de la même façon qu'il se livre aux mains de la masseuse. Deux plans montrent d'ailleurs les mains de cette dernière sur le corps de Richard, mais le reste du corps de la femme demeure hors champ, facilitant ainsi l'identification du spectateur avec l'instance féminine. Ces mains qui parcourent le corps du jeune homme pourraient être nos mains, et une telle association renforce l'objectification du corps de Richard.

Une autre scène nous semble intéressante à analyser en ce qui a trait à la qualité *haptique* de l'image en relation avec la figure masculine. Nous voyons Richard, de nouveau nu, assis devant un feu de cheminée. Nous le découvrons ensuite recroquevillé sur le plancher et l'image devient alors floue. Nous distinguons toujours une figure humaine, mais cette dernière commence à perdre progressivement ses contours (**Figure 8.**) Il s'opère ensuite une coupe et la caméra effectue un gros plan sur une partie du corps de Richard, mais il est pratiquement impossible de distinguer avec certitude de quelle partie du corps il s'agit, puisque l'image conserve son flou. Il nous semble apercevoir la rondeur d'une hanche ainsi qu'une jambe repliée sur l'autre. Le plan suivant nous montre un bras et une main ainsi que ce qui semble être les cuisses du jeune homme. L'image est de nouveau floue, bercée par la douce lumière du feu de cheminée pour tout éclairage. Nous nous trouvons clairement ici dans le registre de l'image *haptique*, où cette dernière : « [...] invite[s] a look that moves on the surface plane of the screen for some time before the viewer

realizes what she or he is beholding. »⁴¹⁰ Là encore, le film *érotise* le corps masculin en ne nous en livrant que des fragments flous. Il est ainsi possible de dire de ces images qu'elles construisent : « [...] an intersubjective relationship between beholder and image. The viewer is called to fill in the gaps in the image, engage with the traces the image leaves. »⁴¹¹ L'image telle qu'elle nous apparaît dans ces plans invite à une découverte du corps à travers le toucher, comme ce fut le cas dans les plans où Richard se fait masser. En travaillant la netteté de l'image, le film invite un peu plus encore à délester le corps masculin de son pouvoir et à en faire une source de contemplation sensuelle, voire érotique. Ce « lâcher prise » de la figure masculine se répercute, ici aussi, sur le regard du spectateur – et plus particulièrement du spectateur masculin – que l'on prive de contrôle total sur l'image. Cette perte de contrôle passait par des astuces de mise en scène lorsque l'on avait affaire au corps féminin, mais ici elle se fonde sur une destabilisation du regard qui passe par un travail sur la matière même de l'image. Là où le corps de la femme était généralement filmé à une certaine distance, renforçant l'idée de contrôle par le féminin de sa propre image, le corps de Richard nous apparaît, lui, par zones sensibles et de manière trouble, désarçonnant ainsi notre regard et nos attentes.

Notre analyse du film de Damien Odoul a cherché à mettre en lumière comment le jeu sur les codes du pornographique atteignait, dans ce récit, une dimension inédite en ce qu'il ne permet pas seulement de venir questionner certaines des données fondatrices du genre pornographique en s'y confrontant

⁴¹⁰ Laura U. Marks, *The Skin of the Film, op. cit.*, pp.162-63.

⁴¹¹ Laura U. Marks, « Video Haptics and Erotics », *Screen*, vol.39, n°4, p.341.

de manière frontale, mais en ce qu'il amène également une réflexion de plus grande ampleur sur les rôles dévolus au masculin et au féminin au sein de la fiction des corps. Il s'opère en effet une sorte de transfert concernant les pôles symboliques de la fiction que sont l'homme et la femme car, en faisant de l'exhibition des corps l'une des figures récurrentes du récit, et en créant des dispositifs visuels insistant sur l'*hypervisibilité* des chairs, le film vient effectivement remettre en question notre compréhension de la mise en scène. Nous avons ainsi essayé de démontrer que, dans un tel contexte, le corps de la femme arrive à investir un espace qui lui est propre *au sein même* d'une scénographie dont le but premier serait d'appeler une réification de l'humain propre au domaine pornographique. Cette réévaluation de la place du féminin dans la fiction a de ce fait une incidence sur notre perception du corps masculin. L'homme ne nous est effectivement plus présenté comme figure ordonnatrice de la fiction, car, à l'instar de la femme dans le régime visuel pornographique traditionnel, son corps devient objet de spectacle, mis en scène de telle manière qu'il appelle un regard scrutateur sur la chair. En opérant de la sorte, le film destitue le regard masculin du pouvoir dont il est d'ordinaire le dépositaire.

Le film poursuit son investigation ainsi que son dynamitage des codes de la pornographie en ce qu'il vient également questionner notre rapport à l'obscène ainsi que la signification profonde de ce dernier. Généralement associé à l'image pornographique, l'obscène demeure un concept à la définition flottante. Or, plutôt que de voir l'obscène comme participant d'une négation de l'humain et de sa singularité, il nous semble que le film de Damien Odoul cherche à franchir cette frontière afin de nous amener vers une

définition de l'obscène plus proche des propos que tient Estelle Bayon sur ce point précis. Pour cette dernière, l'obscène ne doit pas simplement se comprendre comme la face négative de la représentation du corps nu, mais davantage comme ouverture sur un autre mode de perception et de compréhension de l'image. Une sorte de *tabula rasa* où le sens se dérobe constamment, et où l'*ab-sens* domine la représentation : « L'obscène est un langage qui n'a pas de sens, qui montre moins l'organe sexuel si répudié que le non-sens. L'obscène est ab-sens [...]. Ce qui est obscène est l'irruption d'un élément dans un code formel maîtrisé. »⁴¹² Or c'est bien sur une telle forme d'obscénité que se fonde le film, puisque les mises en scènes des corps évoquant le porno ont davantage pour effet de venir souligner l'impossibilité de l'image à venir rendre compte de ce qui se joue dans la rencontre des corps.

Le corps de la femme ainsi exposé, loin de se livrer entièrement aux regards concupiscents, s'y dérobe pour mieux exister dans un univers qui lui est propre. L'homme se laisse quant à lui saisir dans toute la matérialité de sa chair, et c'est cette obscénité du « tout-voir » qui en vient à faire de son corps une source de fascination du regard, dans le sens où ce dernier se noie dans la contemplation de ce qui, chez la femme, lui demeure hors d'atteinte et de vision : le désir et la jouissance.

⁴¹² Bayon, Estelle. *Le Cinéma obscène*, Paris : L'Harmattan, coll. « Champs Visuels, » 2007, pp.108-09.

Section 5. Captures d'images du film *L'Histoire de Richard O.*



Figure 1



Figure 2



Figure 3



Figure 4



Figure 5



Figure 6



Figure 7



Figure 8

Les Anges exterminateurs
(Jean-Claude Brisseau ; 2006)

L'interdit est là pour être violé.

Georges Bataille, *L'Érotisme*.

(Se référer au dossier « Section 6 » en fin de chapitre pour les captures d'images du film.)

Pour notre dernière analyse concernant les emprunts au genre pornographique, nous avons choisi de nous intéresser au film *Les Anges exterminateurs* (Jean-Claude Brisseau ; 2006.) Ce film tient une place à part dans notre corpus, et ce pour différentes raisons. Tout d'abord, à l'inverse des autres films étudiés au sein de cette thèse, il n'est pas l'œuvre d'un cinéaste débutant, mais s'inscrit au cœur d'une filmographie déjà riche, ne constituant pas, pour son réalisateur, un coup d'essai.⁴¹³ De plus, pour Jean-Claude Brisseau, ce film s'insère dans un projet d'une plus grande ampleur et ne représente pas une expérience isolée quant au travail sur la réappropriation et la réinterprétation des codes afférant à un genre cinématographique.⁴¹⁴ *Les Anges exterminateurs* participe effectivement d'une série de films initiée par le réalisateur en 1994 avec *L'Ange noir*, et qu'il clôt en 2009 avec *À L'Aventure*. Dans ces films, le réalisateur se penche plus particulièrement sur la

⁴¹³ Jean-Claude Brisseau a entamé sa carrière de réalisateur en 1978 et sa filmographie compte 9 films, auxquels s'ajoutent un court-métrage (*L'Échangeur* ; 1981) ainsi que deux fictions produites pour la télévision (*Les Contes modernes : au sujet de l'enfance* et *Les Ombres*, tous deux réalisés en 1982.)

⁴¹⁴ Comme nous le constaterons durant notre étude du film, parler de réinterprétation des codes du pornographique ne nous permet pas de saisir avec exactitude le travail effectué par le réalisateur sur la représentation des corps et de la sexualité à l'écran. Nous choisissons d'ouvrir ce chapitre en maintenant cette appellation afin de constater en quoi le film trouve dans sa place dans notre corpus, et la suite de notre étude nous permettra d'affiner les modalités d'analyse afin de voir de quelle manière il se distingue des autres fictions abordées par la construction de ses images.

représentation du sexe à l'écran et sur les possibilités filmiques et narratives que cela permet.⁴¹⁵ Pour Brisseau, la représentation du sexe à l'écran est une donnée essentielle à laquelle il essaie de donner une nouvelle signification. D'après le réalisateur, le sexe et, de manière plus large, la sexualité constituent une zone d'ombre dans la production cinématographique française, en ce que personne n'ose vraiment utiliser ce « matériau » et exploiter les différentes voies créatives sur lesquelles il ouvre. C'est précisément dans cette brèche que s'engouffre le metteur en scène, puisqu'il dit que, dans ses films, son but est avant tout de parvenir à « [...] filmer le sexe au naturel, mais en le stylisant afin que cela fasse naître des émotions esthétiques. »⁴¹⁶ Il poursuit en expliquant : « [c]'est le paradoxe : le cul, on en parle sans arrêt dans la vie, en long, en large et en travers, les romans et les témoignages en sont pleins [...] Mais cette vie intime du sexe, le cinéma n'en parle pas, ou pas comme ça. J'ai eu cette ambition d'utiliser l'émotion dans la représentation du sexe à l'écran. »⁴¹⁷

Nous pouvons, à partir de tels propos, commencer à établir des liens entre ce film et *Wild Side*, ainsi que *L'Histoire de Richard O*. À ce point de notre étude, nous pouvons avancer l'idée que la cohérence interne de ces films et des détournements qu'ils opèrent viennent du fait que ces détournements ne sont pas simplement présents pour offrir une saisie unidimensionnelle du corps à travers son aspect sexuel. Le détour par certains codes de la pornographie n'est qu'une étape – certes essentielle – afin de venir révéler, ou amener à la

⁴¹⁵ Dans les entretiens que le réalisateur a accordé à Antoine de Baecque, Brisseau dit que la question de savoir comment filmer le sexe s'est posée à lui dès ses débuts en tant que metteur en scène. Ce n'est que progressivement que ce thème va devenir central à son œuvre. Pour plus d'informations, voir Antoine de Baecque, *Jean-Claude Brisseau. L'Ange exterminateur*, Paris, Grasset, 2006, p.110.

⁴¹⁶ *Ibidem*.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p.115.

surface de l'image, une nouvelle vérité des corps. Cette vérité passerait par la mise à nu de ces corps, où la peau serait en quelque sorte le vecteur externe et visible d'une intériorité complexe et opaque, impossible à mettre en mots, et dont l'image ne serait que le point de départ, puisqu'il est impossible de contenir une telle présence d'affect au sein du cadre. Nous observons ainsi que chacun des films étudiés travaille son récit à *partir* des images du corps et cherche à offrir quelque chose qui soit de l'ordre de l'expérience esthétique, et c'est en cela que nous pouvons utiliser le terme de « détournement » des codes de la pornographie. Cette dernière peut constituer le point de départ du régime visuel de la fiction (référence à une disposition spécifique des corps, ou à des activités sexuelles fortement connotées) mais elle est rapidement dépassée en ce que chaque film utilise ces codes afin de nous donner à voir et à comprendre les corps selon un mode de décodage de l'image qui se fait selon des paramètres différents de ceux propres au régime visuel pornographique. Ainsi, dans chaque film étudié au sein de cette section, l'interprétation du corps se situe toujours entre la présence physique de ce corps à l'écran, et ce que cette présence suggère d'inintelligible et qui dépasse le strict cadre de la représentation. Contrairement à la pornographie qui demande à ce que toute la signification soit contenue dans l'image, ces films appellent une compréhension qui se fonde de façon égale sur le montré autant que sur le caché. Nous avons constaté cela en analysant la scène d'ouverture de *Wild Side*, où le travail sur le montage et le cadrage nous amenait à aborder le corps dans sa complexité fondatrice, qui ne pouvait se résumer aux images fragmentaires qui ouvraient le récit. Un phénomène similaire quant à la compréhension du corps est également à l'œuvre dans *L'Histoire de Richard O.*, et ce à travers la mise en

place d'une image *haptique* qui donnait lieu à une nouvelle lecture du corps masculin.

Si nous revenons maintenant au film de Brisseau ainsi qu'aux ambitions qui gouvernent son cinéma, il semble qu'il nous faille quelque peu réajuster la démarche analytique que nous venons de détailler. Il se trouve en effet que le film de Brisseau ne peut pas se comprendre selon les mêmes modes d'analyse de l'image que ceux qui ont été mis en place jusqu'à présent. Il nous semble en effet que le film de Brisseau s'écarte de façon significative des autres films analysés en ce qui a trait aux techniques narratives qu'il déploie au sein du récit. Là où les films précédents fondaient l'essentiel de leur rhétorique visuelle autour du phénomène de l'« emprunt, » dans le film de Brisseau, la « contamination » de la fiction par un autre genre ne passe plus par un bouleversement épisodique des codes cinématographiques, mais se fonde entièrement sur la question de comment représenter la sexualité à l'écran et en faire la trame narrative. Le but est alors d'amener une réflexion cinématographique sur l'image et sur le récit filmique à travers l'utilisation qui est faite de la représentation sexuelle et, pour ce faire, le réalisateur a recours au procédé de *mise en abyme*. Nous allons revenir en détails sur ce phénomène et ses implications au niveau de l'image, mais avant d'en fournir une définition plus approfondie, mentionnons tout d'abord que la *mise en abyme* dans le film de Brisseau se manifeste du fait de la trame narrative qui y est adoptée. Le film est centré sur un réalisateur nommé François (Frederic Van Den Driessche) alors qu'il tente de monter un projet de film ayant pour sujet le mystère de la jouissance féminine. En faisant du personnage de François le

double de Brisseau,⁴¹⁸ et en faisant du sujet même du film que tourne François l'écho des préoccupations esthétiques de Brisseau, *Les Anges exterminateurs* déploie un univers en miroir où la représentation des scènes à caractère sexuel va revêtir une signification nouvelle, en ce qu'elle prend ici une ampleur inédite et demande à être décodée et analysée selon des méthodes différentes de celles appliquées jusqu'à présent.⁴¹⁹

Le postulat de notre analyse est qu'il existe une différence majeure entre le phénomène d'emprunt et celui de *mise en abyme*, en ce que ce dernier possède un champ d'action plus large, qui n'envisage plus le sexuel comme venant s'insérer de manière ponctuelle au sein du récit, mais bien comme un élément à part entière de la progression narrative. En partant d'un tel principe, notre étude va s'attacher à montrer comment le film opère selon différents modes de *mises en abyme*, et comment chacun d'entre eux fonctionne afin d'amener des réflexions d'ordres différents sur l'image et sur ce qu'elle *représente*. Nous insistons particulièrement sur ce terme, puisque notre analyse des procédés de *mise en abyme* va nous amener à être particulièrement sensibles au concept, ô combien large, de « mise en scène » et nous constaterons comment une analyse détaillée de ce concept peut nous permettre

⁴¹⁸ Ce parallèle entre le sujet du film et la vie du réalisateur est d'ailleurs clairement revendiqué par Brisseau lui-même, puisque le film s'inspire des démêlés du réalisateur avec la justice. Le 15 décembre 2005, Brisseau a été condamné à un an de prison pour « harcèlement sexuel » après que quatre actrices se sont plaintes de ne pas avoir été retenues à la suite d'essais érotiques qu'elles avaient passé pour lui. On retrouve ces éléments dans ce film, puisque nous assistons aux problèmes rencontrés par François lorsqu'il décide de se débarrasser de deux de ses actrices. De plus, la voix-off qui commente l'évolution du film que prépare François est celle de Brisseau lui-même.

⁴¹⁹ L'aspect gigogne et hautement spéculaire du film de Brisseau est également démontré par Cyril Neyrat, dans la critique qu'il fait du film. Il écrit en effet : « [f]ilmer le sexe est un projet documentaire qui nécessite le détour d'une fiction dans laquelle l'insérer. Ce que fait Brisseau, dont le film, selon un astucieux effet gigogne, pourrait être celui que prépare François. Le film de Brisseau raconterait donc sa propre préparation, et la gigogne devient miroir sans fin : *Les Anges exterminateurs* comme fiction de son propre making off. » In Cyril Neyrat, « Le Sexe et les anges » *Cahiers du cinéma*, n°615, septembre 2006, p.16.

de mettre à jour les différentes significations que peut revêtir une même image, selon l'angle sous lequel elle est abordée. Il peut sembler redondant d'affirmer que, dans le film de Brisseau, notre attention est avant tout attirée *sur l'image*, mais un tel constat se justifie pleinement par le fait qu'en se fondant sur le procédé de *mise en abyme*, le film place l'interrogation sur la nature même de l'image au cœur du processus interprétatif. En fonctionnant sur le mode de la réduplication et du récit en miroir, le film vient souligner le caractère hautement construit de l'image et, comme nous le verrons, amène des questionnements d'un nouvel ordre lorsqu'une telle compréhension de l'image est mise en regard de la représentation sexuelle.

Nous constaterons effectivement qu'il s'effectue un glissement du phénomène d'hybridité, où ce dernier n'en vient plus à désigner le processus visant à emprunter à un autre genre cinématographique afin de donner lieu à des images chargées d'un sens nouveau, mais se pose davantage en termes de « regard » porté sur les corps et les actes. L'idée centrale de notre étude est que, dans le film de Brisseau, aucune image de représentation sexuelle ne peut se comprendre de manière univoque. Là encore, une telle affirmation peut sembler redondante, en ce que nos analyses précédentes étaient toutes fondées sur une compréhension similaire de l'image. Mais, là où les films précédents jouaient sur le phénomène d'incorporation d'un genre – horrifique ou pornographique – à une fiction classique, le film de Brisseau nous met face à des images dont l'ambivalence provient essentiellement du fait que ces dernières oscillent en permanence entre les données du pornographique et de

l'érotique.⁴²⁰ Si les données afférant à l'érotique ont jusque-là été peu utilisées, nous constaterons que, dans le film de Brisseau, les références au domaine érotique sont un élément majeur de notre compréhension de l'image, puisque c'est à travers ce prisme que nous sommes tout d'abord amenés vers les corps et les actes pratiqués. Ce n'est qu'une fois pris dans la fiction seconde, établie par le régime de la *mise en abyme*, que ces images en viennent à signifier autrement que par les codes de l'érotisme.⁴²¹ Ainsi, la question sera de savoir en quoi le recours à la *mise en abyme* nous permet de saisir deux réalités différentes de l'image, et comment chacun de ces réalités renvoie à un genre différent. Si nous devons toujours parler du phénomène d'hybridité de l'image, il semble qu'il nous faille ici l'aborder dans sa nature tripartite qui serait érotisme/pornographie/fiction première. C'est cette combinaison complexe qui fonde le régime visuel du film, et c'est précisément

⁴²⁰ Par souci de clarté, nous ne souhaitons pas développer ce point dans l'étude à proprement parler, mais il nous apparaît que, dans sa compréhension de l'érotisme, Brisseau est influencé par les travaux de Georges Bataille sur le sujet. Sans chercher à fournir une lecture bataillienne de l'œuvre de Brisseau, nous pouvons cependant pointer certains traits de la pensée bataillienne que l'on retrouve dans le film *Les Anges exterminateurs*. Il nous semble que c'est avant tout dans l'idée, développée par l'auteur, d'un illimité du sens passant à travers la chair qu'il faille chercher des correspondances avec l'univers visuel de Brisseau. Bataille dit, concernant l'importance de la chair dans l'acte sexuel : « [l]e mouvement de la chair excède une limite en l'absence de la volonté. La chair est en nous cet excès qui s'oppose à la loi de la décence. » C'est dans cette expérience quasi-mystique du « hors-soi » engendré par l'érotisme que ce dernier tutoie les interdits, ou plutôt, permet à l'être d'accéder à un nouvel état de l'expérience humaine. On retrouve une telle idée dans les différentes scènes sexuelles, où la combinaison de l'éclairage, de l'échelle de plans et de la musique sert à véhiculer l'idée d'une extase proche du mystique. Pour de plus amples informations, voir les ouvrages suivants : Georges Bataille, *L'Érotisme, Œuvres Complètes X*, Paris, Gallimard, 1987. ; Georges Bataille, *L'Histoire de l'érotisme, Œuvres Complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1976.

⁴²¹ Il nous faut bien comprendre que le terme « érotique » ne doit en aucun cas être compris comme une version « édulcorée » du régime visuel pornographique, mais bien comme une approche de la sexualité qui envisage cette dernière dans son irréductibilité à une simple vision totalisante, comme c'est le cas dans le domaine pornographique. À l'inverse de la pornographie, l'érotisme nous fait comprendre que *tout* ne peut être contenu dans l'image, puisque cette dernière n'est pas à même de saisir l'ampleur du phénomène, dont elle ne peut nous livrer qu'un fragment. Gilles Mayné explique parfaitement cela lorsqu'il écrit : « [l]a caractéristique première de l'érotisme est de nous propulser irrésistiblement hors de la calme ordonnance de notre réalité quotidienne pour nous maintenir éveillé à une expérience d'un autre type, d'une autre intensité [...]. Contrairement à la pornographie, généralement définie comme l'éveil calculé du désir sexuel, le mouvement de l'érotisme défie tout calcul. » In Gilles Mayné, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, Paris, Descartes & Cie., 2001, pp11-12.

sur le décodage d'un tel procédé que nous allons porter notre analyse. Notons d'ailleurs que, sur ce point précis, notre analyse ira à l'encontre des propos tenus par le réalisateur lui-même, puisque ce dernier se défend de toute référence à la pornographie au sein de son œuvre.⁴²² Notre but n'est pas de fournir l'affirmation contraire, mais bien de démontrer que la pornographie, si elle n'est pas présente de manière évidente à travers la manière de filmer les corps, se retrouve néanmoins à un second niveau de lecture de l'image. C'est sur cette stratification du sens, et la richesse qu'elle apporte au récit, que nous allons consacrer notre étude.

Mais avant de pouvoir aborder cette question plus en détails, il nous faut effectuer un détour terminologique afin de comprendre avec plus d'exactitude ce que recouvre le procédé même de *mise en abyme*. Nous allons pour cela partir d'une définition assez large du phénomène afin de voir les différentes modalités qu'il adopte au sein du film de Brisseau. Dans son ouvrage intitulé *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Lucien Dallenbäch offre un point d'entrée afin de comprendre le procédé de *mise en abyme* qui peut éclairer l'utilisation qui en est faite par Brisseau. Dallenbäch note que, de façon générale, une telle technique – tout d'abord initiée par le roman, puis récupérée par le cinéma – fait référence à une œuvre qui fait de son mode de production l'objet de sa narration. Dallenbäch l'explique dans les termes suivants : « [o]rgane d'un retour de l'œuvre sur elle-même, la mise en abyme

⁴²² Dans le livre intitulé *Jean-Claude Brisseau. L'Ange exterminateur*, qui regroupe la série d'entretiens que le cinéaste a accordée à Antoine de Baecque, Brisseau revient en détails sur son approche concernant la représentation du sexe à l'écran. Or, les propos qu'il tient sont des plus intéressants, puisque le réalisateur explique clairement que, lorsqu'il envisage de représenter le sexe à l'écran son référent n'est en aucun cas le pornographique, qu'il considère comme le niveau zéro de l'écriture cinématographique. Pour Brisseau, les règles qui définissent le genre pornographique vont à l'encontre de ce qui est représenté à l'écran, en ce qu'elles basent la « réussite » d'un film sur la mécanicité des actes et la réaction libidinale du spectateur, là où il devrait se nouer un mystère propre à la rencontre des corps. In Antoine de Baecque, *Jean-Claude Brisseau. L'Ange exterminateur*, *op. cit.*, pp.110-130.

apparaît comme une modalité de la réflexion. Sa propriété essentielle consiste à faire saillir la structure formelle et l'intelligibilité de l'œuvre. »⁴²³ C'est donc avant tout dans la volonté de « mise à jour » de la narration par le récit qu'il nous faut comprendre la *mise en abyme*. Mais, dans le but de notre étude, nous souhaitons pousser plus avant l'analyse de ce phénomène, en ce que ces quelques jalons ne nous permettent pas de saisir toute l'ampleur et toute la signification du procédé tel qu'il se développe dans *Les Anges exterminateurs*. Pour ce faire, l'article de Jean-Jacques Limoges, intitulé « Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain. Pour une distinction de termes trop souvent confus » se révèle des plus précieux. Dans son article, l'auteur utilise également les travaux de Dallenbäch, ainsi que ceux de Jacques Gerstenkorn⁴²⁴ afin de nuancer le terme de « mise en abyme » et d'offrir une grille analytique des différents procédés de ce qu'il nomme la « réflexivité » et que l'on peut trouver dans le cinéma contemporain. Son but est de parvenir à établir une distinction entre les concepts de « mise en abyme » et de « réflexivité » qui, selon lui, ont des portées symboliques différentes. Il cherche ainsi à démontrer que la *mise en abyme* ne doit se comprendre que comme l'une des manifestations du phénomène de réflexivité, ce dernier comportant d'autres aspects qui trouvent des manifestations visuelles différentes au sein d'un film.

Le point qui intéresse plus particulièrement notre étude est lorsque l'auteur formule, sous la forme d'un tableau, les différents modes de

⁴²³ Lucien Dallenbäch, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p.16.

⁴²⁴ Jean-Jacques Limoges se réfère à l'article de Jacques Gerstenkorn intitulé « À travers le miroir. Notes introductives » *Vertigo* n°1, *Le Cinéma au miroir*, Paris, 1987.

réflexivité que peut couvrir l'image filmique.⁴²⁵ Il revient sur deux distinctions établies par Gerstenkorn qui nous semblent fondamentales afin de pouvoir analyser les répercussions de ce procédé chez Brisseau. Il s'agit de la distinction entre la « réflexivité cinématographique » et la « réflexivité filmique. » Le premier terme doit se comprendre comme recouvrant les différentes méthodes par lesquelles le film « [...] affiche le dispositif [et le] rend sensible »⁴²⁶ alors que le second consiste davantage en des « [...] jeux de miroir qu'un film est susceptible d'entretenir [...] avec les autres films [ou] avec lui-même. »⁴²⁷ C'est précisément dans ce phénomène où le film se prend lui-même comme modèle que se situe le procédé de *mise en abyme*, également appelé « réflexivité homofilmique. » Ce qui est particulièrement intéressant dans l'article de Limoges est qu'en compilant les différentes approches qui ont été faites sur ce phénomène, il montre que la *mise en abyme* ne peut pas qualifier de manière identique tous les procédés à travers lesquels le cinéma se prend comme point d'(auto)référence. Il dit en effet que la *mise en abyme* « [...] ne sera toujours qu'un phénomène réflexif parmi d'autres, qu'une des nombreuses façons grâce auxquelles le film peut effectuer ce 'retour sur lui-même' [...]. »⁴²⁸ L'idée principale d'une telle catégorisation est de montrer que, si le phénomène de réflexivité peut être associé avec le dévoilement de l'appareil cinématographique, cela n'est pas toujours le cas. De plus, il permet de constater que le procédé de *mise en abyme* peut se jouer sur un mode autre que celui du « récit en miroir » sans pour autant court-circuiter le phénomène

⁴²⁵ Pour une meilleure idée des différents procédés de réflexivité, voir le tableau dressé par l'auteur. Jean-Jacques Limoges, « Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain. Pour une distinction de termes trop souvent confondus. », *op. cit.*, p.3.

⁴²⁶ Jacques Gerstenkorn, « À travers le miroir. Notes introductives » *op. cit.*, p.7.

⁴²⁷ *Ibid.*, p.8.

⁴²⁸ Jean-Jacques Limoges, « Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain » *op. cit.*, p.5.

de réflexion qui caractérise toute technique narrative présentant « l'œuvre dans l'œuvre. »

La raison pour laquelle nous nous arrêtons sur ces différents aspects terminologiques est que ces derniers nous permettent d'avoir une approche plus nuancée du film de Brisseau et, ce faisant, de faire émerger une pluralité du sens de l'image, que le simple dénominateur de « mise en abyme » aurait tendance à niveler. Nous ne souhaitons pas faire de cette terminologie un carcan, mais plutôt l'utiliser de façon fluide afin de voir comment le film évolue entre divers modes de réflexivité, et comment cela donne lieu à différentes interprétations de l'image lorsque nous en venons à aborder la question de la représentation de la sexualité. Nous avons choisi pour cela de porter notre attention sur trois séquences afin de venir étayer notre propos ; elles concernent toutes les trois les essais que François fait passer à ses comédiennes, et chacune nous met face à une réalité différente de l'image et offre une interprétation nouvelle de ce que l'on pourrait nommer le « matériau sexuel. » Nous allons également constater que l'opération de *mise en abyme* s'effectue selon des modalités différentes puisque, si dans les deux premières séquences, la présence de la caméra au sein du cadre montre clairement que la fiction se prend pour modèle, il en va différemment dans la troisième séquence, où le phénomène de réflexivité se joue sur un autre mode, tout aussi pertinent et révélateur. Commençons tout d'abord par nous intéresser aux deux premières séquences où nous voyons François faire passer des essais à deux jeunes filles.

Intéressons-nous tout d'abord aux deux scènes où le réalisateur fait passer des essais à de jeunes comédiennes. Ces deux scènes, mises en regard

l'une de l'autre, sont intéressantes en ce qu'elles viennent poser l'idée de « construction » comme élément central de la représentation, nous rappelant ainsi que toute image est une *interprétation* (dans le cas présent, de la part du metteur en scène) ainsi qu'une *construction*. C'est à travers la construction du regard qui s'y fait que le film trouve son équilibre entre les deux niveaux de lecture qu'autorise le procédé de *mise en abyme*. Comme le souligne Franck Kausch à propos du film de Brisseau, sur ce point précis : « [...] ce qui intéresse avant tout le réalisateur, ce n'est pas le secret mais sa levée, sa perforation, le cheminement allusif par lequel il vient au premier plan. Et ici, la voie royale de cette transgression sera le regard. »⁴²⁹ Une idée que corrobore Brisseau lorsque, parlant de ce qui guide sa mise en scène, il dit : « [c]'est l'œil qui jouit. »⁴³⁰ En partant d'un tel postulat, nous allons chercher à développer ce constat et à observer de quelle manière la *mise en abyme* participe activement d'une interrogation en profondeur de ce que nous nommons la « sexualité » ou bien le « sexuel » et ce à travers la mise en scène et la mise en cadre du corps féminin. Notons d'ailleurs sur ce point que le film de Brisseau se démarque nettement de ceux étudiés auparavant en ce qu'il s'intéresse uniquement à la représentation de la jouissance féminine sans avoir à passer par l'intermédiaire du masculin. Ainsi, nous ne trouvons plus, dans les scènes sexuelles du film, ce rapport hiérarchisé entre masculin et féminin que nous avons mentionné précédemment. Dans sa représentation « sexuée » à l'écran, la femme n'est plus inféodée au corps masculin et à sa jouissance, puisque l'espace du cadre devient celui de l'expression de sa propre sexualité.

⁴²⁹ Franck Kausch, « *Les Anges exterminateurs*. Orphée aux enfers » *Positif*, n°547, septembre 2006, p.81.

⁴³⁰ Antoine de Baecque, *Jean-Claude Brisseau. L'Ange exterminateur*, *op. cit.*, p.161.

La question qui émerge de cela est de savoir si l'image ainsi vidée de la présence masculine nous donne à lire le féminin selon de nouvelles données – et si oui, lesquelles – oui bien si la représentation du corps féminin doit irrémédiablement en passer par le prisme du masculin pour parvenir à « faire sens » et s'exprimer. Il nous semble en effet que, si le film court-circuite les attentes qui peuvent aller avec la représentation de la sexualité féminine, en refusant d'y inclure le masculin, il évacue une certaine forme d'obscène – que nous pourrions qualifier de « traditionnel » en ce qu'il est attendu et correspond à des scénarios pré-établis – pour mettre en place une nouvelle forme d'obscénité. Cette dernière ne se traduirait plus visuellement par la présence masculine *physique* lors de l'acte sexuel, mais davantage au niveau de la mise en scène et ce qu'elle laisse suggérer concernant une certaine « disponibilité » du corps féminin.

Examinons comment ces différents concepts se mettent en place et trouvent une illustration visuelle dans les deux scènes où nous voyons des comédiennes passer des essais. Dans la première scène, un travelling avant très lent nous laisse peu à peu découvrir ce qui se déroule dans la chambre où une jeune fille est allongée seule dans un lit, en train de simuler un orgasme. Nous ne percevons tout d'abord qu'une infime partie de l'action, puisque la porte à double battants est partiellement fermée. Nous distinguons, au plan intermédiaire, le réalisateur derrière sa caméra digitale, tandis qu'à l'arrière-plan, nous découvrons le visage de la jeune fille. Il se met ainsi en place au sein de cet unique plan tout un champ sémantique du regard que vient complexifier le procédé de *mise en abyme*. Il y a tout d'abord, au niveau extra-diégétique, un jeu avec la notion de voyeurisme, puisque cette image « volée »

de la jeune fille rappelle d'une certaine manière le procédé du trou de serrure à travers lequel on épie des gens à leur insu, le plus souvent dans des situations gênantes ou compromettantes. Cette idée d'une position voyeuriste du spectateur est renforcée par le contraste très marqué entre l'ombre et la lumière. La séance de répétition, au second plan, est en effet baignée dans une lumière douce et claire, tandis que le premier plan est plongé dans une obscurité bleutée inquiétante, où les ombres de la ferronnerie de la rampe d'escalier viennent se refléter sur les battants de la porte menant à la chambre. C'est cet espace qui est symboliquement occupé par le spectateur-voyeur, et l'œil de ce dernier est irrémédiablement attiré par la lumière derrière la porte. En cela, le lent travelling avant vient appuyer cet effet, puisqu'il nous donne à voir davantage au fur et à mesure que la caméra s'approche du seuil de la chambre (**Figure 1.**) Ensuite, la porte finit par s'ouvrir afin de nous donner « accès » au corps de la jeune fille.

Mais, là où précédemment, l'organisation spatiale au sein du cadre venait bloquer notre vision de la scène, une fois que nous avons « pénétré » dans la chambre, se sont les draps qui recouvrent le corps de la jeune fille qui sont investis de ce phénomène de frustration du regard, qui est à chaque fois réactivé, soit par les mouvements de caméra, soit par la disposition suggestive des corps (les mouvements du corps de la jeune femme sont assez explicites et laissent deviner qu'elle est en train de s'adonner à la masturbation.) En cela, la mise en scène refuse tout effet visuel qui pourrait renvoyer à une représentation pornographique du corps féminin. La caméra reste à bonne distance de l'action et le corps n'est jamais perçu entièrement nu, mais est au

contraire sublimé, puisque nous le voyons enveloppé dans de beaux draps de satin blancs.

Si le pornographique ne s'exprime pas de manière directe, à travers des images fortement connotées, il est néanmoins présent dans ces plans sous une forme altérée, ou bien, pourrait-on dire, sous une forme inversée. Expliquons-nous sur ce point ; le scénario classique de toute mise en scène pornographique consiste généralement à capter la jouissance masculine, cette dernière se traduisant par un gros plan sur l'éjaculation masculine. Comme nous l'avons déjà mentionné, la jouissance de la femme est toujours subordonnée à celle de l'homme et ne peut être traduite selon des moyens visuels. Il y a donc, au cœur de la scénographie pornographique, une impossibilité à envisager la différence constitutive du corps féminin selon des méthodes qui permettraient de prendre en compte le désir propre à la femme, sans que ce dernier ne doive en passer par une « évaluation » par le masculin. Cette difficulté est expliquée par Elizabeth Grosz lorsque, parlant du corps féminin et de la différence qui existe avec le masculin, elle écrit : « [w]e see nothing in the difference because difference itself cannot be grasped, made present ; hence I remain blind to – but equally unable to hear or feel – a body that is sexed differently. »⁴³¹ Il semble alors que l'entreprise de François et, par ricochet, celle de Brisseau s'inscrivent dans la lignée des propos de Grosz, en ce que le but la fiction serait ici de fournir une nouvelle manière d'aborder le féminin. Cela passerait par une évacuation de la présence masculine lors de la représentation sexuelle ainsi qu'une focalisation sur le corps de la jeune femme lors de la jouissance qui se construirait selon une grammaire visuelle

⁴³¹ Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p.106.

différente de celle du pornographique. C'est davantage sur la mise en scène du désir que sur la rencontre sexuelle que Brisseau tient à mettre l'accent ici.⁴³² Si les échos à la pornographie ne se trouvent pas de façon immédiate dans les images du corps de la jeune femme tel qu'il nous est présenté dans ces plans, il nous semble cependant que ce concept émerge plutôt d'une *contextualisation* de l'acte sexuel qui, en insistant sur le phénomène de la vision, aurait pour but d'en révéler la nature factice en nous rendant particulièrement sensibles à l'image en tant que *construction*. Comme le rappelle Steven Bernas et Jamil Dakhliia : « [l']obscène n'est pas nécessairement le sexuel. Nous le définirions plus généralement, en sollicitant l'étymologie, par un effondrement symbolique de la scène [...]. Il y a obscène quand une distance ou une certaine transcendance ne se trouvent plus respectées. »⁴³³ De ce fait, si cette scène du film n'expose jamais le corps féminin d'une manière que l'on pourrait qualifier de pornographique, il fait naître sur ce dernier un regard qui tendrait à le réifier et, à travers cette prégnance du regard, amène à considérer l'action qui se déroule sous nos yeux pour ce qu'elle est réellement, c'est-à-dire une savante élaboration, une image qui cherche à reproduire la réalité mais qui n'en demeure pas moins une construction.

C'est ici que le procédé de *mise en abyme* trouve sa raison d'être, puisqu'en matérialisant la figure du réalisateur au sein de l'image, et en nous dévoilant sa caméra, il dédouble en quelque sorte le regard spectatorial et

⁴³² Dans le dossier de presse de son dernier film intitulé *À L'Aventure*, Brisseau revient sur cette idée de mettre en scène le désir sexuel qui l'a préoccupé depuis son film *L'Ange noir*. Afin de montrer que la captation du désir requiert un langage cinématographique *ad hoc*, il compare son travail de mise en scène de la montée du désir à celui effectué par Alfred Hitchcock lorsqu'il s'agissait d'instaurer la peur au sein d'un film : « [d]epuis quelques films, *L'Ange noir*, *Choses secrètes*, *Les Anges exterminateurs*, je tente de mettre en scène le désir et la recherche du plaisir sexuel comme Hitchcock l'a fait autrefois avec la peur et le suspense. » Entretien accordé par le réalisateur dans le dossier de presse du film *À L'Aventure*.

⁴³³ Steven Bernas et Jamil Dakhliia, *Obscène, obscénités*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels » 2008, p.40.

accentue le concept de « représentation. » En effet, lors du lent travelling avant, nous percevons le réalisateur de dos, derrière sa caméra, montée sur un trépied. Du fait de la position du personnage, ce dernier apparaît d'une certaine manière comme notre projection au sein de l'univers de la fiction. À cela s'ajoute l'« œil » de la caméra, qui vient imprimer de façon permanente les actes de la jeune fille. Ce relais visuel (spectateur/réalisateur/caméra) se caractérise par sa force centrifuge, en ce qu'il aiguille le regard au centre de l'image, vers le corps de la jeune femme. Il s'opère ainsi une sorte d'écart entre ce qui est montré à l'écran et l'importance accordée au regard, que celui-ci soit diégétique ou extra-diégétique. La mise en scène opère une démarche déceptive, puisque les différents dispositifs visuels mis en place convergent tous vers un corps qui ne nous est que partiellement dévoilé. Cette prégnance du regard au sein de la scène est encore renforcée par le plan nous montrant le réalisateur en train d'observer la jeune femme. De plus, le réalisateur est cadré alors qu'il se trouve derrière sa caméra digitale, accentuant ainsi la « présence » du hors champ au sein de l'image, et faisant du corps de la jeune femme – absent de l'image – le point vers lequel convergent les « regards » (du réalisateur ainsi que de la caméra) (**Figure 2.**) Il y a donc, d'une certaine manière, une « surexposition » du corps féminin au sein de ces plans, qui ne passe plus directement par la mise en scène du corps, mais par des éléments périphériques qui ont tous le corps comme point d'ancrage. Ainsi, les plans de cette scène nous apparaissent intéressants en ce qu'ils mêlent deux niveaux de lecture de l'image, où viennent en quelque sorte s'affronter une idée altérée de la pornographie et le désir du réalisateur de placer ces images dans un contexte proprement érotique.

C'est, là encore, le regard et son inscription au cœur de la fiction qui lient ces différents concepts et, afin de bien comprendre les enjeux liés à l'inscription du regard au sein de la fiction, nous souhaitons voir ce que dit Patrick Baudry à ce sujet. Lorsqu'il s'attache à définir ce qui constitue la pornographie, Baudry explique que la manière dont la mise en scène aiguille le regard au sein de l'image est une donnée essentielle. C'est la qualité du regard porté sur le corps qui va faire que ce dernier pourra ou non être qualifié de pornographique. Baudry écrit : « [l']obscénité de la pornographie procède d'une mise en scène propre, dont l'effet peut s'apprécier dans un pilotage singulier des yeux, dans une specularité qui n'ouvre plus sur un au-delà de la représentation mais qui consiste en la fiction [...] d'une représentation comme abolition du regard. »⁴³⁴ Cette citation met en place un certain nombre d'éléments sur lesquels nous allons revenir, mais nous souhaitons tout d'abord porter notre intérêt sur la prévalence du regard dans le domaine pornographique, telle qu'elle est mise en avant par Baudry. Nous pensons que, dans *Les Anges exterminateurs*, la mise en scène ainsi que le découpage fonctionnent conjointement afin de faire naître un regard qui serait similaire à celui qui se développe devant un film pornographique. Nous retrouvons l'idée d'un encadrement de la vision, que cela soit à travers l'utilisation du travelling ou l'utilisation de l'espace dont le but est de frustrer la vision en lui montrant un objet qu'elle ne peut pleinement contempler, ou bien à travers le procédé de *mise en abyme* qui vient redoubler ce regard voyeuriste. Ainsi, si l'objet de la vision (le corps féminin) ne répond pas d'une quelconque imagerie pornographique, il apparaît qu'il se met en place, autour de ce corps, un champ

⁴³⁴ Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin/Masson, 1997, pp.80-81.

sémantique du regard qui, lui, fait appel à certains archaïsmes pornographiques en ce qu'il fait naître un désir de « tout-voir » et d'appropriation du corps. Désir court-circuiter par la mise en scène, qui ne lui livre pas un corps offert à la vision comme l'on pourrait s'y attendre. Pour revenir à la citation de Baudry, nous remarquons que ce dernier aborde également la charge d'obscénité qui préside à un tel endiguement du regard face à la représentation d'actes sexuels. Si, comme nous l'avons mentionné, la pornographie n'est pas à chercher dans une mise en scène où offrant au regard le sentiment de s'approprier le corps représenté, il nous semble cependant qu'ici aussi, la représentation comporte une certaine forme d'obscène, et qu'il nous faille de nouveau nous intéresser à ce qui entoure cette représentation ou, plus exactement, à décoder les modalités d'apparition du corps à l'écran. Il semble que l'obscène se loge dans le fait même que nous soyons mis face à une représentation qui se livre comme telle, venant briser le lien de vraisemblance qui entoure d'ordinaire l'image filmique. Là encore, c'est le procédé de *mise en abyme* qui amène à de telles conclusions, puisqu'en choisissant de cadrer le réalisateur derrière sa caméra, la fiction première nous donne en quelque sorte à observer « les dessous » de la création.

Comme l'indiquent Bernas et Dakhila, toute représentation se donne à lire du fait de l'équilibre – ou du manque d'équilibre – qu'elle offre entre ce qu'elle montre et ce qu'elle cache ou suggère. À partir d'une telle acceptation, l'obscène correspondrait à un appauvrissement du hors-champ au profit d'un investissement total de l'événement par l'espace du cadre. Ils écrivent à ce sujet : « [...] en même temps que l'image ou la scène « donne à voir », elle indique ou suggère qu'elle ne montre pas tout, elle laisse à désirer, ou à

interpréter, elle pousse notre curiosité *ailleurs*. »⁴³⁵ Si nous nous basons sur de tels éléments afin d'interpréter la mise en scène du film de Brisseau, il nous semble que l'on puisse trouver une certaine forme d'obscénité dans la *valeur* de l'image ainsi que dans l'idée qu'elle véhicule. Il y a donc, dans ce cas, un déplacement de l'objet de l'analyse, en ce que nous ne portons pas tant notre attention sur ce qui est représenté à l'image que sur la raison d'être de cette représentation. Dit autrement, l'obscène se trouve ici dans les motivations de la représentation.

Dans son ouvrage intitulé *The Pornography of Representation*, Susanne Kappeler analyse justement les éléments qui participent à la réification – que cela soit à travers les mots ou les images – de la figure féminine. Elle prend comme postulat qu'aucune représentation n'est pornographique *a priori*, mais qu'il s'agit d'un phénomène de *contextualisation* et de la façon dont le corps est livré à celui qui le perçoit. Un passage en particulier nous semble tout à fait pertinent en ce qui a trait à notre étude. Elle y analyse les processus participant à la réification de la figure féminine au sein de la représentation pornographique, et comment la femme est en permanence définie par les regards croisés de l'auteur qui la présente au spectateur, et du spectateur qui s'approprie cette image. Elle écrit à ce sujet :

The pornographer is the speaking 'I' of the pornographic representation, and he may or may not represent himself as the subject/master in the scenario of the picture. He is in direct communication with another subject, the spectator or reader [...]. In the picture or out of it, he objectifies the woman/victim for the reader, the viewing subject who contemplates the object. If the pornographic scenario represents the male master-subject, the woman object is twice

⁴³⁵ *Ibid.*, p.44.

objectified : once as object of the action in the scenario, and once as object of the representation, the object of viewing.⁴³⁶

Même si la représentation ne nous met pas face à une image pornographique du corps à proprement parler, il semble que nous devions, là aussi, nous intéresser à ce qui entoure ce corps. Or, le procédé de *mise en abyme* fonctionne de telle manière à ce que la jeune femme se trouve au centre d'un dispositif visuel qui comprend le réalisateur et sa caméra ainsi que le spectateur. De plus, la présence au sein du cadre du personnage de François nous rend sensibles à celle, hors champ, de Brisseau lui-même. En rédupliquant ainsi l'instance *auteurielle*, le film matérialise à l'image ce rapport homme/femme où cette dernière est soumise au regard du premier. Regard qui est d'autant plus marqué qu'il trouve un relais dans la présence symbolique de la caméra aux côtés du réalisateur. Ces plans rejouent ainsi le scénario mis en place par Kappeler dans la citation précédente, puisque la mise en scène nous place clairement du côté du réalisateur. Le découpage de la scène nous montre, soit des plans de la jeune femme dans le lit, comme si nous l'observions à travers les yeux de François, soit des plans du réalisateur alors qu'il s'adresse à sa comédienne. Son point de vue devient ainsi le nôtre, et la présence féminine se trouve emprisonnée au sein de cette démultiplication du regard. Nous pouvons alors dire qu'il y a décadage du scénario pornographique au sein de cette scène, puisqu'il nous semble que, contrairement aux dires de Brisseau, le film ne soit pas entièrement exempt de références à l'univers pornographique. S'il est certes vrai qu'aucune image du corps n'appelle directement une telle référence, il se met en place, *autour de cette image*, un

⁴³⁶ Susanne Kappeler, *The Pornography of Representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p.52.

mode de vision et une compréhension de la nature même de la mise en scène qui convoquent des mécanismes originairement à l'œuvre dans la représentation pornographique.

Si nous mettons ce que nous venons de dire en regard de la seconde scène où François fait passer des essais à une jeune femme, nous constatons certaines similarités, mais également certaines modifications au niveau de la mise en scène du corps féminin. Nous retrouvons tout d'abord le même décor, puisque l'essai de la jeune femme a lieu dans la chambre où s'était déroulé celui de la première comédienne. Ensuite, certains plans nous montrent à nouveau le réalisateur à côtés de sa caméra digitale. Cependant, les modalités d'apparition du corps de la jeune femme sont différentes dans cette scène, puisque, là où la précédente jouait sur la frustration du regard, dans cette scène, la première image de la jeune femme consiste en un plan large où nous la voyons allongée en travers du lit, en train de se masturber (**Figure 4.**) La disposition du corps est également différente, puisqu'elle est allongée en travers du lit, alors que, précédemment, nous avons vu la jeune comédienne allongée de façon traditionnelle. De plus, le jeu avec les draps qui, dans la scène précédente, créait une sorte de barrière et protégeait la nudité du corps a ici disparu, puisque la jeune femme apparaît entièrement nue, allongée sur les draps. Il y a donc une nouvelle étape qui est franchie en ce qui concerne la visibilité du corps à l'écran et, là où, auparavant, nous nous interrogeons sur des données périphériques à l'image du corps, il nous faut à présent revenir sur cette image et nous poser la question de savoir quelle en est précisément la valeur ; est-elle simplement une image à valeur érotique placée dans le récit ?

Se charge-t-elle d'une nouvelle valeur du fait de sa *contextualisation* ? Telles sont les questions auxquelles nous allons chercher à répondre à présent.

Notons tout d'abord que le procédé de *mise en abyme* fonctionne ici de manière similaire à ce que nous avons analysé précédemment, puisque l'insertion, au sein du cadre, de la figure du réalisateur et de l'icône de la caméra amènent une nouvelle fois un questionnement sur la nature même de l'image (**Figure 4.**) Nous sommes de nouveau sensibles au fait que l'image qui se livre à nous est avant tout une construction. Mais la question que nous souhaitons aborder concernant cette construction est de savoir où la situer dans la grille analytique que nous avons commencé à établir avec les deux premiers films étudiés. Comme nous l'avons fait remarquer, le film de Brisseau a cela de spécifique que, s'il s'intéresse à la représentation du sexe, il s'éloigne des deux films analysés précédemment en ce que, à l'inverse de ces derniers, il ne s'agit ici que de mettre en scène la sexualité féminine, sans l'intervention masculine. Ceci rend les images d'autant plus délicates à interpréter, puisqu'il nous faut à présent savoir si cette visibilité qui est accordée au corps féminin, sans l'entrave physique du corps masculin, représente une libération de la femme ou, au contraire, vient ajouter au caractère *hyper-visible* du corps tel qu'il se met en place dans le scénario pornographique traditionnel. En effet, en ne filmant que des corps féminins, Brisseau ne s'intéresse pas au caractère hyperréaliste de la pénétration hétérosexuelle, qui rythme habituellement les séquences pornographiques. En cherchant à faire émerger de nouvelles sensations à l'image, la question est de savoir s'il n'y a pas simplement un déplacement du propos pornographique au sein de l'image et si, ce qui est habituellement associé à une scénographie des corps incluant l'homme et la

femme ne trouve pas de nouveaux moyens d'expression lorsque seul le corps féminin est mis en scène. En étudiant cette scène, c'est davantage sur l'idée d'un corps de la *performance* que nous souhaitons porter notre intérêt afin de constater, une fois encore, que le pornographique existe et se développe au sein du film, mais selon des voies moins évidentes que celles mises à jour précédemment.

Rappelons tout d'abord que ce que nous nommons corps de la performance est l'une des données centrales du régime visuel pornographique, puisqu'il s'agit pour ce dernier de nous mettre face à une série d'actes sexuels où les corps semblent, de manière quasi irréelle, ne connaître ni la fatigue ni la lassitude. Les corps tels qu'ils sont instaurés par la mise en scène pornographique n'existent que dans leur capacité physique à (sur)jouer l'excès. Michela Marzano explique parfaitement l'aspect outrancier et déréalisant qui caractérise la scénographie des corps propre à la pornographie. Elle écrit à ce sujet :

Dans les images pornographiques classiques, l'exacerbation du détail « modélise » les comportements et engendre un processus de performance. C'est l'acte représenté lui-même qui se construit dans le spectaculaire, indépendamment du fait que, dans la réalité, en effet, les gestes ne suivent pas des règles rigides. Dans la réalité, aucune femme ne se déshabille, ne s'allonge ni ne bouge comme une actrice pornographique ; aucun homme n'a besoin de mettre en scène sa jouissance en éjaculant sur sa partenaire ; aucun échange ni aucun mouvement n'est théâtral et acrobatique.⁴³⁷

Cette citation met en avant l'aspect systématique qui caractérise les scènes sexuelles, ainsi que l'importance de la gestuelle et, dans un sens plus large, des mouvements du corps. Or, c'est précisément dans la manière dont le corps est

⁴³⁷ Michela Marzano, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Hachette Littératures, 2003, p.185.

traité, ainsi que dans l'importance accordée au geste, que la scène du film de Brisseau peut être comprise comme utilisant certains archaïsmes du pornographique. La scène que nous analysons à présent s'ouvre en effet sur un plan large de la jeune femme en train de se masturber. Là où, dans la scène étudiée précédemment, le corps de la jeune femme qui se masturbait était voilé par les draps, dans ce plan, la jeune femme est entièrement nue et l'acte même de masturbation est alors au centre de l'image. La caméra alterne les plans larges sur le corps et les plans plus serrés sur le visage de la jeune femme, afin de venir saisir sur ses traits la plaisir qui l'envahit progressivement (**Figure 5.**) Si nous retrouvons dans cette échelle de plans ainsi que dans le montage la volonté énoncée par Brisseau de traiter la sexualité comme un « événement » qui appelle une grammaire cinématographique particulière, notre idée est qu'une telle mise en scène du corps amène un mode de lecture différent, où le corps saisi dans la frénésie de la gestuelle et le plaisir de l'onanisme en vient à signifier selon des règles qui, par certains traits, en appelle au pornographique.

Comme nous l'avons écrit auparavant, dans le film de Brisseau, la pornographie n'est plus présente sous la forme traditionnelle de la pénétration hétérosexuelle, mais il semble néanmoins que le corps féminin puisse se comprendre selon certains concepts façonnés par le régime visuel pornographique. C'est ainsi sur l'idée d'un corps « de l'excès, » instauré par la mise en scène, que nous souhaitons à présent développer notre argument. Si le corps pornographique doit se comprendre dans l'irréel de ses positions et de ses performances, il est possible de dire que de telles notions se retrouvent dans les plans où nous observons la jeune fille en train de se masturber. C'est dans l'enchaînement des orgasmes qu'elle parvient à se procurer que le corps

de la jeune femme devient un corps de la dépense, caractéristique du corps mis en images par la pornographie. Nous avons presque le sentiment, pour reprendre les termes de Gilles Mayné, que dans cette succession d'orgasmes, le corps cherche « [à] établir des sortes de records [...] » et à s'inscrire dans le « toujours plus » instauré par le film pornographique. Cette idée est d'ailleurs soulignée par les propos qu'échangent le réalisateur et la jeune femme, lorsque cette dernière lui propose d'avoir un second orgasme immédiatement après le premier. François lui suggère de se reposer un peu avant de recommencer, mais elle n'en fait rien et se masturbe cette fois-ci en utilisant une boule de geisha. De plus, au visuel vient ici s'ajouter le sonore, puisque la bande-son récupère une partie de la charge pornographique contenue dans la séquence. En effet, les râles de plaisir de la jeune femme sont, à certains moments, les seuls sons qui habitent l'image, plaçant ainsi la jouissance au centre de la représentation. Ceci est d'autant plus frappant que, même lors des plans cadrant François à côté de sa caméra, nous entendons distinctement les soupirs de plaisir de la jeune femme. Toute notre attention est alors aiguillée vers le hors champ, puisque ce dernier vient déborder dans le cadre de l'image. Mais, à ce corps de la performance vient s'ajouter la prégnance du concept de « mise en scène. » En effet, une fois que la femme a joui pour la première fois, elle demande au réalisateur « Alors, j'ai été bien ? » Une telle question renvoie directement à la nature fabriquée des actes qui viennent de se dérouler sous nos yeux. Ceci est d'autant plus sensible que, lorsqu'elle pose cette question, il y a une coupe, et le plan suivant nous montre François aux côtés de sa caméra. Cet « affichage » du dispositif, pour reprendre les termes de Jean-Marc Limoges, achève de rendre la nature jouée et construite des actes qui se

déroulent à l'écran. C'est un peu comme si la caméra de Brisseau prenait le relais de celle de François (lors des plans larges sur la jeune femme, il est effectivement possible de se demander quelle caméra enregistre les événements, celle de Brisseau ou celle de son double) pour nous entraîner dans les coulisses de la préparation d'un film. C'est en intégrant une qualité documentaire à son récit que le film fait du procédé de *mise en abyme* le moyen privilégié du questionnement de l'image et nous permet d'en dévoiler les mécanismes complexes. Concernant les plans où nous voyons la jeune femme se masturber, c'est justement la qualité « en miroir » de l'image filmique qui nous permet de poser certaines questions concernant sa nature profonde. Là où, limité au cadre de la fiction première, l'acte de masturbation de la jeune femme pourrait se comprendre selon des données essentiellement érotiques, en faisant basculer ce spectacle et en l'instaurant clairement comme tel, le procédé de *mise en abyme* appelle un regard nouveau sur ces actes, en ce qu'ils apparaissent soudainement motivés par une instance extérieure, à savoir le personnage de François. C'est donc sur la portée de la transgression⁴³⁸ initiée par l'acte de masturbation que nous souhaitons à présent porter notre attention.

Cet entre-deux du sens où se trouve l'image, à mi-chemin entre la fiction classique et le documentaire, nous amène effectivement à questionner la « scène » elle-même, et à savoir si cette dernière s'écroule du fait de la construction « en abyme » opérée par le récit. Il nous semble que ces images

⁴³⁸ Nous employons ici le terme de « transgression » dans son acception bataillienne, pour signifier le dépassement d'un interdit – la masturbation devant un inconnu – dans le but d'atteindre à un nouvel état physique et mental de l'être. Lorsqu'elle se masturbe à l'aide la boule de geisha, la jeune femme dit d'ailleurs à François : « Ça commence, ça vient à toute vitesse, parfois même trop vite. Vous pouvez me parler, me dire que je suis belle, de toute façon je pars et je vous réponds plus. » On sent bien, dans ces propos, l'idée du passage à une sorte de transe, où la jeune femme s'oublie totalement dans la quête de la jouissance.

acquière un statut particulier au sein du film de Brisseau en ce qu'elles amènent une nouvelle facette au phénomène d'hybridité de l'image dont il a été question jusqu'à présent. Comme nous l'avons effectivement noté avec les différents films portés à l'étude, ce que l'on qualifie d'« hybridité » de l'image renvoyait au processus d'emprunt et de détournement des codes du genre, horrifique ou pornographique, qui posait les fondements de cette image. La rencontre de deux genres cinématographiques, et la réinterprétation qu'en offrait le film nous a permis de mettre en place certains outils analytiques afin de noter ce qui résultait d'une telle association. Dans le film de Brisseau, le phénomène d'hybridité est toujours présent, mais il se développe sur un mode différent. Il semble en effet qu'il ne faille plus chercher l'hybridité dans le rapprochement de deux genres cinématographiques, mais plutôt dans l'état d'indécision où semble se trouver l'image, oscillant entre érotisme et pornographie. Afin de bien comprendre cela, il nous faut revenir à une certaine terminologie qualifiant l'érotique et le pornographique, ainsi que le concept d'obscénité. Gilles Mayné revient plus en détails sur le phénomène de transgression tel qu'il est envisagé par la pornographie et l'érotisme. Les observations qu'il en tire peuvent nous permettre de mieux comprendre ce qui se joue à l'image dans le film de Brisseau. Il dit à ce propos :

[...] à une transgression *calculée* (celle de la pornographie) répond une transgression *délibérée* (celle de l'obscénité.) Dans les deux cas tout se passe comme si nous assistions non pas au tabou sur le point d'être transgressé *ou pas* (il faut insister ici sur cette alternative négative, car ce qui fait l'érotisme, c'est précisément que la transgression se heurte à des résistances, qu'elle n'a lieu qu'*en dépit* et plus précisément *au mépris* de ces dernières, en les sacrifiant dans l'allégresse, dans un mouvement de joie extasiée) mais au *résultat* de cette transgression, au tabou toujours

déjà ou une fois transgressé, comme si cette transgression avait été programmée à l'avance à notre insu [...].⁴³⁹

Pour l'auteur, la transgression n'est pas le propre de la pornographie, puisqu'elle se trouve également dans l'érotisme. Ce qui diffère est la manière dont cette transgression est amenée par le récit ; la pornographie constitue une plongée *in medias res* au cœur de cette transgression, là où l'érotisme est davantage tourné vers le parcours qui amène à la transgression. L'image du corps, telle qu'elle se présente dans *Les Anges exterminateurs*, semble se définir entre ces deux pôles interprétatifs, selon qu'elle est perçue, ou non, dans la construction en abyme de la scène. Lors des changements de plan, où nous passons d'un plan large à un plan plus serré sur le buste et le visage, nous comprenons clairement que nous nous trouvons à ce moment-là dans la fiction première, et que c'est la caméra de Brisseau qui nous donne à voir ces plans. Ce changement d'échelle correspond au désir de capter la qualité, par nature insaisissable, de la montée du désir et du plaisir chez le personnage féminin. En cela, nous pouvons dire que, dans ces moments-là, le corps se donne à lire dans sa dimension érotique, en ce que la mise en scène est suspendue à l'incertitude inhérente à cette quête. Une telle compréhension est perturbée par le second niveau de lecture de l'image, où celle-ci nous est clairement montrée comme étant une construction. Pour nous, ceci est amené par l'alternance de plans larges sur la jeune femme en train de se masturber et les plans moyens sur François, tandis qu'il filme l'action. Si les contre-champs nous présentant le personnage du réalisateur sont, là aussi, l'œuvre de la caméra de Brisseau, les plans larges sur la jeune femme sont, en revanche, plus difficiles à

⁴³⁹ Gilles Mayné, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, op. cit., pp.17-18.

interpréter, en ce qu'ils pourraient également être ceux filmés par la caméra digitale de François.

Cette incertitude quant à la source de production de l'image nous renvoie à l'idée de fabrication, mais transforme également les gestes de la jeune femme en un scénario savamment organisé, comme le laisse comprendre le gros plan sur la boule de geisha avec laquelle elle va se masturber. La *mise en abyme* désacralise en quelque sorte cette quête du plaisir pour l'insérer au cœur d'une rhétorique de l'image où le but ultime n'est plus tant la captation de la montée du plaisir, mais plutôt la scénarisation des gestes dans un but performatif. Cette idée se retrouve dans la frénésie de la main qui sert à se masturber ainsi qu'à la position du corps, qui offre un maximum de visibilité sur l'acte pratiqué (**Figure 6.**) De plus, là où la scène que nous avons analysée précédemment jouait tout d'abord sur un phénomène de frustration du regard, en ne donnant pas immédiatement accès au corps féminin, cette scène s'ouvre immédiatement sur le corps de la jeune femme allongée sur le lit et en train de se masturber. Nous retrouvons alors l'idée avancée par Gilles Mayné en ce qui a trait au pornographique et à la manière dont il brûle les étapes afin de nous plonger immédiatement au cœur de l'acte sexuel. Là où les plans serrés sur le visage de la jeune femme permettent une ouverture du sens, ceux, plus larges, sur le corps de cette dernière ainsi que ceux sur le personnage de François sont tout entiers tournés vers l'idée d'une performance du corps, où le but est de parvenir à faire, toujours mieux, toujours plus. C'est d'ailleurs cela qui est véhiculé par la seconde séance de masturbation avec la boule de geisha. Nous sommes alors davantage dans une approche très technique et concrète du « rendement, » là où les références à l'érotisme n'encadreraient pas notre

interprétation de l'acte sexuel de manière aussi rigide. Pour résumer notre propos, les images du corps pris dans l'acte sexuel telles qu'elles se livrent à nous durant cette scène ont un caractère double, voire duel. Elles nous apparaissent effectivement comme oscillant en permanence entre la mise en lumière du caractère mécanique qui préside aux actes eux-mêmes, faisant en cela directement référence à l'image du corps véhiculée par la pornographie. Mais ces images peuvent également faire émerger une intériorité et une subjectivité qui les détachent du référent pornographique pour les amener plus clairement dans le domaine de l'érotisme. C'est cette confrontation, où aucun des deux partis ne semble prendre l'avantage, qui fait toute la richesse de l'image. Mais il nous semble erroné de ne vouloir y déceler aucune trace du pornographique, puisqu'il nous semble que ce dernier joue pleinement dans notre déchiffrement des subtilités de la mise en scène.

Nous souhaitons maintenant nous intéresser à la scène où François attire deux de ses jeunes comédiennes dans une chambre d'hôtel, après les avoir invitées au restaurant. Nous avons choisi de nous intéresser à cette scène pour deux raisons ; tout d'abord, elle s'inscrit dans une progression narrative et visuelle par rapport aux deux scènes précédentes puisque, ici, il est question de rapports sexuels entre deux femmes, là où, auparavant, le film nous présentait seulement de jeunes femmes pratiquant l'acte solitaire de la masturbation. Ensuite, cette scène développe, selon de nouvelles modalités, le procédé de *mise en abyme* dont nous avons fait mention auparavant. Nous constaterons en effet que si l'icône de la caméra numérique n'est plus présent au sein du cadre, le récit opère cependant toujours une narration « en miroir » et ce en insistant tout particulièrement sur la figure du metteur en scène/ordonnateur de la

fiction seconde qui se joue au sein du cadre. Nous observerons également que l'idée d'une mise en abyme de l'image passe également par une mise en avant de ce qui concerne la scénographie corporelle et l'impact dramatique qui peut naître de l'interaction des corps avec l'espace. En nous faisant ainsi ressentir l'aspect spéculaire de l'image selon de nouvelles modalités, le récit nous amène à analyser par quelles voies nouvelles l'idée d'un entre-deux de l'image du corps, que nous avons abordée auparavant, se fait jour.

Nous avons effectivement constaté, lors de l'analyse des deux scènes précédentes, que l'hybridité de l'image telle qu'elle se développait dans le film de Brisseau naissait d'une « hésitation » de cette dernière entre le domaine de l'érotisme et celui du pornographique. Une telle dualité de l'image est de nouveau présente dans la scène que nous portons à présent à l'analyse, mais il nous apparaît qu'elle s'exprime selon des moyens différents de ceux étudiés jusqu'à présent. Notons tout d'abord que, du point de vue de la forme, l'intensification visuelle concernant la représentation de la sexualité est nettement marquée dans cette scène, puisque cette dernière est entièrement axée autour des jeux saphiques entre les deux jeunes femmes. De plus, les corps sont immédiatement exposés dans leur nudité, et il n'y a plus de tension entre le voilé et le montré, comme cela pouvait être le cas dans la première scène que nous avons analysée. La question se pose donc à nouveau de savoir si, en déplaçant le propos sexuel et en excluant la figure masculine, le film nous donne à voir une autre version de la pornographie, ou bien s'il cherche au contraire à explorer de nouvelles voies esthétiques permettant une meilleure représentation du désir féminin. Cette question est d'autant plus prégnante que cette scène détourne de manière plus directe la scénographie traditionnelle du

film pornographique hétérosexuel, où nous trouvons d'ordinaire un homme et une femme, en nous donnant à voir les ébats sexuels de deux femmes. Encore une fois, ce n'est pas tant dans la manière dont les actes et les corps sont représentés que nous devons chercher des traces de la pornographie, mais plutôt dans la valeur que prennent ces actes du fait de la qualité spéculaire de la scène. Pour bien comprendre cette différence fondamentale entre *le fond* et *la forme*, observons tout d'abord comment le film s'éloigne de l'imagerie pornographique dans la manière dont les corps sont filmés. Il nous faut pour cela nous intéresser à deux éléments de la mise en scène qui ont une importance capitale dans cette scène, à savoir l'échelle des plans et l'éclairage.

Nous constatons en premier lieu que, tout comme les précédentes, cette scène est entièrement filmée en plans larges et à travers des travellings latéraux, empêchant ainsi toute saisie « gynécologique » du corps féminin. Cette idée est renforcée lorsque les deux femmes se masturbent mutuellement alors qu'elles sont assises sur un fauteuil (**Figure 7.**) La position de leurs corps masque l'acte en lui-même et ne nous offre pas une visibilité maximale de la scène. Mais l'élément le plus important est sans conteste l'éclairage qui joue sur la pénombre et les couleurs chaudes et mordorées qui viennent habiller les corps. Nous pouvons dire que, dans cette scène, l'éclairage est avant tout intéressé par les zones d'ombre, en ce que, si les corps ne sont pas directement saisissables par le regard spectatorial, cela est dû en partie au fait qu'ils se meuvent dans un espace peuplé par des ombres projetées, qui participent à ce « retrait » du corps de la *pulsion scopique* qu'appelle une telle représentation

charnelle. Vu sous cet angle, le « projet »⁴⁴⁰ de la lumière est donc de venir baigner l'espace d'une lumière qui vient sublimer le mystère des corps et s'apparente symboliquement à un voile dont se draperaient les corps afin de ne pas tout dévoiler de leur intimité. Un tel éclairage se situe donc à l'extrême opposé de celui que l'on trouve dans la fiction pornographique, où le but est d'offrir au spectateur un maximum de visibilité sur les différentes parties du corps des acteurs et actrices.⁴⁴¹ C'est à travers l'utilisation de la lumière que se révèle le classicisme « pervers » du film de Brisseau puisque, comme nous allons le constater, cet élément de la mise en scène ne se donne pas à comprendre de la même manière selon que nous l'analysons au sein de la fiction première ou à travers le procédé de *mise en abyme*. Si nous nous attachons tout d'abord à relever la fonction de la lumière au sein de la fiction première, nous pouvons la définir comme participant d'une dramatisation de l'espace, en instaurant des zones d'ombre et en ne privilégiant pas la saisie complète et non problématique du regard. L'éclairage fonctionne de pair avec les corps des jeunes femmes nues, tandis qu'elles sont en train de se masturber, afin de venir souligner la complexité du désir, mais aussi pour

⁴⁴⁰ Nous empruntons ce terme à Fabrice Revault d'Allonnes lorsque, parlant de la lumière au cinéma, ce dernier précise que, contrairement au monde réel, où la lumière existe de manière non problématique et éclaire toutes choses de façon égale, il en va différemment au cinéma. Le cinéma utilise différentes qualités de la lumière et il manipule cette dernière afin de parvenir à des effets esthétiques précis. Fabrice Revault d'Allonnes, *La Lumière au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1991, p.7.

⁴⁴¹ Un exemple de ce « viol » du regard qui gouverne le régime visuel pornographique et qui est en cela aidé par l'éclairage est une technique spécifique au cinéma pornographique et qui s'appelle *pussylight*. Une telle technique consiste à utiliser une lampe permettant d'éclairer l'intérieur des corps – dans le cas du porno hétérosexuel, il s'agit du corps de la femme. Une telle pratique correspond à la nouvelle voie esthétique empruntée par la pornographie et qui consiste à vouloir dépasser les limites du montrable. Michela Marzano explique très bien cela lorsqu'elle écrit : « [L]es vidéos X contemporaines exposent le sexe dans une frénésie de transparence qui nie toute opacité, tout mystère et toute intimité. Ce qui compte le plus est l'actualisation crue du plaisir. C'est ainsi que même l'éclairage n'est plus par 'prise de vue', mais par 'séquence' : on utilise la *pussylight*, une lampe d'appoint qu'on ajoute lors des gros plans sur le sexe afin d'éclairer l'intérieur même du corps. » In Michela Marzano, « La Nouvelle pornographie et l'escalade des pratiques : corps, violence et réalité » *Cités* n°15, 2003, p.22.

mettre en avant le fait qu'elle telle représentation ne peut s'effectuer de manière littérale, et doit en conserver les zones de mystère. En cela la fonction de la lumière au sein de ces plans est à rapprocher d'une démarche classique, où l'éclairage est fortement connoté, et utilisé selon des visées esthétiques bien précises. Fabrice Revault d'Allonnes mentionne une telle utilisation de la lumière dans son livre intitulé *La Lumière au cinéma*. Il écrit : « [l]a démarche classique est bien d'instaurer une lumière atmosphérique qui participe d'un sens massif, inféodée à lui. Ses états seront métaphoriques de ce que vivent et ressentent les personnages, seront en somme d'explicités allégoriques atmosphériques du sens dramatique et psychologique de la scène, de l'action. »⁴⁴² Nous retrouvons une telle construction dramatique opérée par la lumière au sein de ces plans, mais nous constatons également que le rôle de l'éclairage se situe à deux niveaux de compréhension différents.

Si la lumière qui éclaire cette scène ne peut pas être immédiatement considérée comme un élément participant du phénomène de réflexivité de l'image – elle provient des diverses lampes de la chambre, et non pas de projecteurs que l'on pourrait voir dans le champ de l'image – elle en vient cependant à signifier à *la manière* de projecteurs de cinéma, et ce dans l'utilisation qu'en fait le personnage de François. En effet, nous voyons que c'est lui qui commande le réglage de la lumière, de même que l'intensité de l'éclairage. Ainsi, lorsqu'il arrive dans la chambre d'hôtel avec les deux jeunes femmes, c'est lui qui tamise l'éclairage et instaure une certaine pénombre. S'il ne s'agit certes pas d'une réminiscence de l'éclairage tel qu'il est en vigueur dans la pornographie, il n'en demeure pas moins qu'en laissant

⁴⁴² Fabrice Revault d'Allonnes, *La Lumière au cinéma*, *op. cit.*, p.134.

au personnage de la fiction la possibilité de jouer avec l'éclairage et, par ricochet, avec notre vision des événements, le film accorde une signification nouvelle à cet élément de la mise en scène. Pour reprendre la terminologie de Jean-Jacques Limoges, dans son analyse des phénomènes de réflexivité, nous pouvons dire qu'à travers l'utilisation diégétique qui est faite de la lumière dans cette scène, le film de Brisseau n'« affiche » pas tant le dispositif qu'il nous y « rend sensible. » Cette problématique de l'éclairage va d'ailleurs gagner en intensité au cours de la scène, plus particulièrement lorsque François va demander aux jeunes femmes de se déplacer du canapé à la porte d'entrée de la chambre. Il leur demande de se mettre dans le recoin de la porte d'entrée, puis il ouvre cette dernière, laissant apparaître le long couloir de l'hôtel (**Figure 8.**)

Cette partie de la scène est certainement la plus intéressante et la plus complexe en ce qu'elle mêle les deux niveaux de lecture, faisant se confondre récit premier et récit « en abyme » puisque viennent s'y inscrire non seulement l'élément de la lumière, mais aussi la figure du metteur en scène et l'importance de ce dernier dans le jeu des comédiennes.⁴⁴³ Ce qui nous intéresse avant tout dans ce plan sur les deux jeunes femmes qui s'embrassent et se masturbent devant la porte ouverte concerne le jeu sur les différents niveaux de compréhension du récit instauré par la mise en scène, ainsi que l'importance de l'interaction des corps avec l'espace. Commençons par voir comment ce plan se comprend du fait de l'imbrication des différents niveaux

⁴⁴³ On retrouve d'ailleurs, dans l'attention que porte François au positionnement des corps de ses jeunes comédiennes, les questionnements de Brisseau lui-même concernant les aspects techniques de la mise en images des corps nus. Le réalisateur dit la chose suivante : « [...] je souhaite organiser mes scènes sexuelles presque comme des ballets : les angles qui conviennent le mieux aux corps, les positions et les gestes les plus sensuels, la lumière qui donnera l'effet esthétique que je recherche [...]. » In Antoine de Baecque, *Jean-Claude Brisseau. L'Ange exterminateur*, op. cit., p.151.

de lecture qui le constitue. Il y a tout d'abord une référence directe à la direction de comédiens, du fait que c'est François qui amène les comédiennes vers la porte d'entrée et qui ouvre cette dernière afin de les « exposer. » De plus, avant d'ouvrir la porte, nous le voyons poser ses mains sur le corps des jeunes femmes afin de leur indiquer précisément comment se positionner par rapport à l'axe de la porte d'entrée. Nous nous trouvons de nouveau face à un phénomène de réflexivité qui a pour but de nous rendre sensible au dispositif, et non plus de l'afficher clairement, comme cela pouvait être le cas précédemment, avec la présence de la caméra au sein du cadre. De plus, là où, dans les scènes précédentes, le personnage de François ne se trouvait pas au sein du cadre durant les actes sexuels *performés* par les jeunes femmes, dans ce plan, ainsi que dans celui où nous voyons les jeunes femmes sur le canapé, il est très proche des corps et occupe le même espace que ces derniers. Nous le voyons même par moments toucher le corps des jeunes femmes afin de leur indiquer avec précision quelle posture adopter.⁴⁴⁴ La figure du metteur en scène se double ainsi de celle du spectateur/voyeur, de façon plus nette que dans la première scène du film que nous avons analysée. Une telle présence au sein du cadre souligne le phénomène d'*exposition* des corps, en ce que ces derniers sont clairement mis en scène dans le but de satisfaire le regard d'un tiers, présent lui-même à l'écran.

Mais, dans ces plans, le phénomène de *mise en abyme* se double du procédé de « cadre dans le cadre, » ce dernier venant nous sensibiliser

⁴⁴⁴ La nature même du geste opéré par le réalisateur au sein de ces plans est en soi un écho au corps tel qu'il est présenté par la pornographie, et ce du fait que, dans ces plans, le corps féminin dénudé apparaît comme un objet que l'on peut manipulé afin de parvenir à un rendu particulier. Or, comme le souligne Michela Marzano, cette idée d'une disponibilité physique du corps constitue l'un des fondements de la pornographie. Elle écrit ainsi que le film pornographique « [r]édui[t] la figure du corps à une matière malléable. » In Michela Marzano, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, op. cit., p.45.

davantage encore au caractère très construit du plan ainsi qu'à l'importance de la disposition des corps. Les deux jeunes femmes sont en effet « encadrées » par le chambranle de la porte d'entrée, à leur droite, et par celui d'une porte menant au salon de la chambre d'hôtel, à leur gauche. Elles évoluent ainsi au sein d'un cadre limité à l'extrême qui participe d'une construction de l'image dont le but est de véhiculer l'idée d'une mise en scène très réglée des corps et des actes pratiqués par ces derniers.⁴⁴⁵ Nous retrouvons ici – et peut-être de façon encore plus distincte que dans les plans où l'on distinguait clairement la caméra digitale à l'écran – l'idée de l'image comme construction, mais comme construction qui prend sa source dans une réalité des corps. En interrogeant ainsi la valeur même de l'image, le film de Brisseau interroge également la place qu'occupe le corps au sein de la fiction. Cette complexité qui préside à l'image filmique est parfaitement soulignée par Jérôme Soullès lorsqu'il tente d'en analyser le statut particulier. Il émet des remarques similaires aux nôtres, en ce qu'il écrit que la « vérité » de l'image filmique se situe entre la réalité à laquelle elle emprunte et la représentation qu'elle nous en donne à l'écran :

L'image cinématographique est une représentation, c'est donc de l'irréel. Mais c'est une représentation qui prend sa chair à la réalité (les corps, les visages, le monde) et c'est donc malgré tout du réel. L'opposition entre la nature réaliste du cinéma et son pouvoir d'illusionniste enferme dans un cercle vicieux. Tout se complique avec

⁴⁴⁵ Nous avons vu précédemment, en nous basant sur les travaux d'Elena del Rio, que l'instauration d'une limitation spatiale au sein du cadre n'était pas nécessairement synonyme d'un emprisonnement des corps en ce que cela pouvait au contraire offrir un lieu d'expression privilégié à la subjectivité des personnages. Si, dans le plan que nous analysons à présent, le procédé du « cadre dans le cadre » permet effectivement aux deux jeunes femmes de libérer leurs pulsions sexuelles, la finalité d'un tel acte nous apparaît plus calculée et moins spontanée, du fait même de la présence du réalisateur au sein du cadre. Le procédé de *mise en abyme* tel qu'il se développe au sein de la scène nous dévoile ainsi les enjeux d'un tel comportement et, de ce fait, nous ne pouvons plus associer ce dernier avec l'idée d'une subjectivité pure émanant entièrement des personnages.

l'image cinématographique, parce qu'elle est à la fois une composition, une production technique et un témoignage [...].⁴⁴⁶

Dans ce plan – et, à une plus grande échelle, dans le film tout entier – l'image joue habilement de ce mélange, voire de cette confusion, entre la réalité physique et matérielle des corps féminins qui peuplent le récit et la vision fantasmée de celui qui les met en scène, à savoir le réalisateur. Les gestes de François, lorsqu'il positionne les corps de manière à ce que ces derniers rendent une émotion spécifique est l'écho, au sein de l'image, du désir de Brisseau de jouer avec ces corps et avec toute leur densité afin d'atteindre à un nouvel état de sensations. En effet, n'oublions pas que, dans ces plans, la lumière chaude qui enveloppe les corps et vient en révéler la douceur des traits est le fruit du travail, au sein de la fiction première, de Brisseau lui-même. Le corps est donc perçu dans sa dimension fantasmatique à deux niveaux de lecture de l'image, rendant plus prégnant encore cette dualité inhérente à toute image filmique.

Mais cette disposition spécifique des corps, au seuil de la porte d'entrée ouverte, n'a pas pour seule fonction de poursuivre l'idée d'une image qui se donne à voir comme telle, c'est-à-dire comme construction signifiante. Un tel jeu avec les corps en appelle également, et de façon plus directe que précédemment, à certains *scénarii* afférents au pornographique. Comme nous l'avons déjà souligné, l'une des caractéristiques de la pornographie est de nous livrer des corps *sur-sexués*, dans des positions et des mises en scènes *sur-signifiantes*, voire *sur-réelles*. Il semble d'ailleurs que cela soit l'une des raisons d'être du régime visuel pornographique de nous mettre face à des

⁴⁴⁶ Jérôme Soulès, « L'Éclat des corps. Le Nu au cinéma » *La Voix du regard*, n°15, automne 2002, p.11.

corps dont le but double est de nous renvoyer une image familière (le corps humain tel que nous en faisons l'expérience au quotidien) tout en se mettant en scène dans des scénarii qui déréalisent ce corps en le faisant s'éloigner de la sphère du connu. Comme le note José B. Capino, les mises en scènes propres au film pornographique ne font pas que filmer le sexe, elles lui offrent un contexte, un scénario, une disposition des corps qui sont tous à même de faire naître une image dite pornographique à l'écran : « [t]hey [les films pornographiques] ceaselessly improvise scenarios of erotic fantasy. They generate schemes for the disposition of bodies across [...] space. »⁴⁴⁷ Nous retrouvons, dans le plan que nous analysons, cette idée de la génération d'un énoncé qui a pour but de venir révéler le corps dans sa fonction sexuelle. C'est ici qu'intervient la donnée spatiale, en ce qu'elle vient accentuer cette impression initiale d'une mise à disposition des corps. En ouvrant la porte d'entrée, François crée un changement dans notre perception de l'espace, puisque le mur et la porte fermée privaient tout d'abord le plan d'une profondeur de champ. En ouvrant la porte, le réalisateur introduit la profondeur de champ au sein du plan, puisque nous distinguons le long couloir qui vient faire une percée dans l'image. Prenons le temps ici de voir en quoi, à l'instar des deux premiers films étudiés, l'espace urbain joue un rôle important dans l'inscription des corps au sein du récit, et surtout comment l'espace urbain joue un rôle déterminant en ce qui a trait à la dimension sexuelle des corps.

À la manière du film *L'Histoire de Richard O.*, où nous voyions Richard parcourir la ville de Paris pour se rendre à divers rendez-vous sexuels, le film

⁴⁴⁷ José B. Capino, « Seizing Moving Image Pornography » *Cinema Journal*, vol.46, n° 4, Summer 2007, p.121.

de Brisseau situe une grande partie de son action dans des lieux-types de la géographie urbaine, que cela soit les chambres d'hôtel, les bars ou les restaurants. L'utilisation symbolique de ces lieux est essentielle à notre compréhension du travail qui est effectué sur le corps et la sexualité, en ce que le film s'en sert comme cadre permettant de mettre en place tout un système de dualité basé sur privé/public, caché/voilé qui marquent la frontière entre l'érotisme et la pornographie. Ceci est tout à fait frappant dans la scène du restaurant qui précède celle où le réalisateur accompagne les deux jeunes femmes dans une chambre d'hôtel. Toute la construction dramatique de cette scène se joue précisément sur cette tension permanente que le récit instaure entre le lieu, public, et les actes, privés, qui sont en train de se dérouler sous la table, donc hors champ. En effet, alors qu'il se trouve à table avec les deux jeunes femmes, François leur demande de se caresser sous la table sans que personne ne les voit. Là encore, la scène se construit sur le mode de la dualité, puisque rien ne nous est visuellement dévoilé, mais l'on retrouve une certaine forme d'obscénité verbale, à travers les propos tenus par François aux jeunes femmes, ainsi qu'à travers le champ visuel du regard qui se met en place. Les plans serrés sur le visage du réalisateur inscrivent le regard inquisiteur et voyeur au cœur de la scène, et un tel regard est également véhiculé par la jeune serveuse, qui a remarqué les manigances des trois personnages. Le fait qu'une telle scène, même si elle ne nous est pas dévoilée, se déroule dans un lieu public lui confère une signification nouvelle, comme cela pouvait être le cas dans *L'Histoire de Richard O.*, lorsque nous suivions la jeune femme dans la rue alors qu'elle y dévoilait partiellement sa nudité. C'est de l'interaction du corps et de l'espace social et urbain, ainsi que les différents codes moraux

qu'il véhicule, que naît le jeu entre privé/public, caché/dévoilé et qui fait osciller la scène entre la jouissance érotique qui naît de la transgression de l'interdit et l'obscène qui, encore une fois, est le fait de la *contextualisation* des actes des jeunes femmes. Cette scène met également en place certains des éléments qui vont gouverner la scène suivante, lorsque les jeunes femmes se retrouvent devant la porte d'entrée de la chambre d'hôtel. Il s'agit, entre autres, de noter comment les corps sont d'une certaine manière dépossédés de leur libre-arbitre et deviennent les jouets du personnage de François. Que cela soit dans la scène du restaurant ou bien dans celle de la chambre d'hôtel, François est clairement celui qui initie les gestes des jeunes femmes ; il leur dit quoi faire et il leur dit où le faire. C'est à travers ce dispositif des corps que nous voyons des échos à la pornographie puisque, comme le fait remarquer Michela Marzano, cette dernière se construit sur une instrumentalisation des corps, où l'importance du geste et du positionnement des personnages prévaut à la rencontre hésitante des corps, telle qu'elle peut se développer dans l'érotisme : « [...] la pornographie propose un dispositif du corps qui réduit l'individu à une 'marionnette' à la merci de forces sur lesquelles il ne peut plus avoir aucune influence, et qui le manipulent complètement. »⁴⁴⁸

Si nous revenons à présent à la scène se déroulant dans la chambre d'hôtel, nous constatons que cet « emprisonnement » du corps des comédiennes au sein d'un dispositif qui les contrôle entièrement est d'autant plus sensible qu'il s'effectue aussi bien au niveau diégétique (François indique à ses comédiennes où se placer et comment se comporter) qu'au niveau extra-diégétique (c'est la caméra de Brisseau qui nous livre ces événements.) Ce

⁴⁴⁸ Michela Marzano, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, op. cit., p.40.

mélange des deux niveaux d'interprétation de l'image, dû au procédé de mise en abyme, prend toute son ampleur lorsque François ouvre la porte d'entrée et que les deux jeunes femmes se retrouvent à la merci des regards extérieurs, si quelqu'un venait à passer dans le couloir. Notons d'ailleurs que la bande son joue sur cette « menace » éventuelle puisque, tandis que les jeunes femmes se masturbent devant la porte, nous entendons les bruits lointains de portes qui se ferment, ainsi que le bruit de l'ascenseur. À la manière du film d'angoisse, le récit joue sur le hors champ et sur la menace qu'il contient mais, dans ce cas précis, il ne s'agit plus d'une menace de mort, comme cela peut être le cas dans le film de genre, mais plutôt d'une présence qui hante les bords du cadre et qui pourrait à tout moment y faire intrusion et donner une nouvelle signification à ces corps dénudés.⁴⁴⁹ Ce jeu avec le décor tel qu'il est établi par François fait du concept de « mise en scène » l'élément ordonnateur du plan, puisque nous trouvons, dans ce geste ainsi que dans sa finalité, des éléments d'interprétation qui nous permettent de lier les deux niveaux de lecture de l'image.

Si nous analysons tout d'abord l'image du point de vue de la fiction première, nous constatons que, de nouveau, l'éclairage joue un rôle important dans le processus de dramatisation lié à l'acte sexuel. Le jeu sur la profondeur de champ convoque ici la fonction « architecturante »⁴⁵⁰ de la lumière, où cette

⁴⁴⁹ C'est précisément à la vision d'une scène comme celle-ci qu'il nous faut interpréter les propos de Brisseau, lorsqu'il dit vouloir traiter la sexualité à l'écran comme Hitchcock l'a fait avec le suspense, puisque nous trouvons ici un travail sur le cadrage, l'éclairage et la profondeur de champ qui ont pour but de placer l'acte sexuel au cœur du plan et de nous faire ressentir toute la tension dramatique qui gravite autour de cet acte. Sur ce point précis, Brisseau dit la chose suivante : « [f]ilmer, découper, monter une scène de sexe, c'est assez proche de ce qu'on peut faire avec le suspense. Les deux matières sont comparables, puisque le suspense repose sur la montée de la peur. Il existe selon moi un aspect expérimental dans ces deux approches. » In Antoine de Baecque, *Jean-Claude Brisseau. L'Ange exterminateur*, *op. cit.*, p.126.

⁴⁵⁰ Fabrice Revault d'Allonnes, *La Lumière au cinéma*, *op. cit.*, p.109.

dernière a pour but de venir révéler, conjointement avec l'espace, le sens dramatique d'une image ou d'une scène. Nous retrouvons un tel effet dans ce plan, où le jeu avec la profondeur de champ guide notre regard vers l'arrière plan, dans la lumière, et à créer une tension avec le premier plan, davantage dominé par les ombres et la pénombre. Nous retrouvons ainsi une recherche esthétique qui viendrait contrer toute tentative de compréhension de l'image qui passerait par une analyse effectuée par le biais de la pornographie. Mais, là encore, analysés à travers le procédé de *mise en abyme*, ces actes se chargent d'une autre valeur, puisque l'espace occupé par les corps des deux jeunes femmes donne lieu à un micro-récit, que vient souligner le travail sur les lignes horizontales, qui emprisonnent les corps au sein d'un cadre second, mais aussi le jeu sur la profondeur de champ, qui souligne l'importance de la scénographie corporelle. Ainsi, si la fiction première répond aux injonctions de Brisseau concernant l'importance de l'éclairage et la distance à maintenir par rapport aux corps des comédiennes,⁴⁵¹ lorsque ces éléments sont récupérés par le récit second, de nouveaux modes de décodage de l'image se font jour. Notre regard est ainsi attiré sur tout ce qui a trait à l'envers du décor et qui nous est d'ordinaire caché. C'est pour ainsi dire sur l'image *en train de se construire* que réside l'intérêt de la scène, et c'est dans la nature des éléments qui participent à cette construction que l'on retrouve des traces de la pornographie. Si la fiction première s'attache à véhiculer une image *érotisante* du corps féminin, le récit enchâssé a, lui, davantage pour but de révéler la disponibilité des corps qui participent d'une telle construction.

⁴⁵¹ Brisseau : « [j]e soigne les éclairages, je ne m'approche pas trop près, je choisis un cadrage qui respecte l'intégrité des corps [...] » In Antoine de Baecque, *Jean-Claude Brisseau. L'Ange exterminateur*, op. cit., pp.159-60.

En opérant de la sorte, cette scène et, de façon plus large, le récit dans son intégralité, situent le corps mis à nu à la jonction de deux systèmes interprétatifs, faisant en permanence osciller l'image entre le domaine de l'érotisme et celui de la pornographie. Cependant, il ne semble pas que le film cherche à privilégier un sens plutôt qu'un autre, et il nous semble même qu'une telle dualité naisse d'elle-même, presque malgré le film. En nous révélant la face cachée de l'image, le procédé de *mise en abyme* convoque l'idée de construction au cœur de la représentation. Or, en nous rendant sensibles à la nature irréelle de ces corps de celluloïd, le film en fait clairement des objets de spectacle qu'il devient impossible de comprendre par le biais de données purement érotiques. C'est donc en offrant un pilotage du regard différent de celui proposé par la fiction première que le procédé de *mise en abyme* nous confronte à une certaine forme de pornographique qui, s'il ne dit pas clairement son nom, n'en est pas moins une donnée fondamentale du film.

Comme nous avons essayé de le mettre en avant dans cette étude, le film de Brisseau instaure une grammaire de l'image bien plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. Nous avons pu constater que le procédé de *mise en abyme* qui gouverne le récit a pour but de nous livrer des images qu'il est impossible de qualifier avec précision, puisque ce procédé nous rappelle que l'image est avant tout une construction. En nous faisant réfléchir sur cette construction, le film nous amène à questionner la qualité de cette image (sommes-nous face à une image érotique ou pornographique ?) et, de ce fait, à en ressentir la complexité et l'ambiguïté. Cette complexité et cette ambiguïté viennent du fait que l'image est toujours prise dans un entre-deux interprétatif,

puisqu'elle évolue entre le désir esthétique de Brisseau d'offrir une nouvelle approche de la sexualité féminine et les mécanismes de décodage de l'image mis en place par la qualité spéculaire du récit. La question est donc de savoir si, avec *Les Anges exterminateurs*, Brisseau nous a offert une reconfiguration de la représentation sexuelle à l'écran, ou bien si cette entreprise se heurte aux éternels problèmes qui entourent – et peut-être sclérosent – toute tentative de désenclavement. Il semble que le film soit tout entier habité par ces deux forces contraires, l'une centrifuge, voulant faire de l'image le lieu de toutes les révélations, l'autre centripète, assumant l'impossibilité de réduire le plaisir sexuel à sa simple retranscription au sein de l'image.

S'il s'avère que la fiction principale, à savoir celle des *Anges exterminateurs*, réussit à offrir un cadre d'expression à la sexualité féminine, il en va autrement lorsque nous comprenons ces mêmes images par le biais de la *mise en abyme*. En nous révélant les dessous de l'image, un tel procédé nous rend sensibles à certains traits de la représentation qui amènent cette dernière sur le terrain de la pornographie. Plus que sur *la manière* dont la fiction première nous donne à voir les événements, c'est sur *les motivations* véhiculées par la fiction seconde que nous avons localisé les échos au pornographique. Ici, plus que dans les films étudiés précédemment, les concepts de « représentation » et de « contexte » sont d'une importance capitale, puisqu'ils dévoilent le fait que ces images sont avant tout des mises en scène de corps féminins, et que ces derniers sont dirigés par une autorité masculine. En cela, l'aspect spéculaire du récit tend à mettre de l'avant une disposition symbolique des corps que l'on retrouve également au sein du régime visuel pornographique et, de manière plus générale, dans un certain

type de cinéma classique. Les scènes d'amour à plusieurs sont, plus que tout autre, sujettes à une telle dualité puisque, comme le rappelle Susan Rubin Suleiman : « [...] lesbian scenes [...] are always subordinated to a male gaze and above all to male desire. »⁴⁵² En prenant sa structure même comme modèle, et en faisant du principe de réflexivité son mode de fonctionnement privilégié, le film de Brisseau montre alors les limites d'une telle volonté consistant à fournir un nouveau cadre interprétatif pour la corps féminin et la jouissance féminine.

En essayant de pousser le principe de représentation à l'extrême, le film en montre également ses limites et, en reduplicant ou en suggérant certains éléments de mise en scène au sein du cadre, le récit rend extrêmement ténue la frontière qui sépare l'érotisme de la pornographie puisque, comme le rappelle Bernard Andrieu : « [...] la mise en scène est précisément une stratégie de construction de l'image pornographique. »⁴⁵³ Ainsi, la construction en miroir du récit nous rappelle avec force ce qu'il nous a déjà été donné de constater auparavant, à savoir que ce n'est pas tant ce qui est représenté qui peut être qualifié de pornographique ou bien d'érotique, mais bien la manière dont cela nous est montré, et la qualité du regard qui est induite. Ces corps féminins qui peuplent le récit se trouvent prisonniers malgré eux d'un univers symbolique qui les rappelle à lui lorsqu'ils tentent de s'exprimer selon leurs propres règles.

⁴⁵² Susan Rubin Suleiman, *The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives*, Cambridge (MA.), & London, Harvard University Press, 1985, p.11.

⁴⁵³ Bernard Andrieu, « Linda Marchiano contre Lovelace : Obscénité ou pornographie dans la représentation morale de la sexualité ? » *Obscène, obscénités*, sous la direction de Steven Bernas et Jamil Dakhila, Paris, L'Harmattan, 2008, p.58.

Section 6. Captures d'images du film *Les Anges exterminateurs*



Figure 1



Figure 2



Figure 3



Figure 4



Figure 5



Figure 6



Figure 7

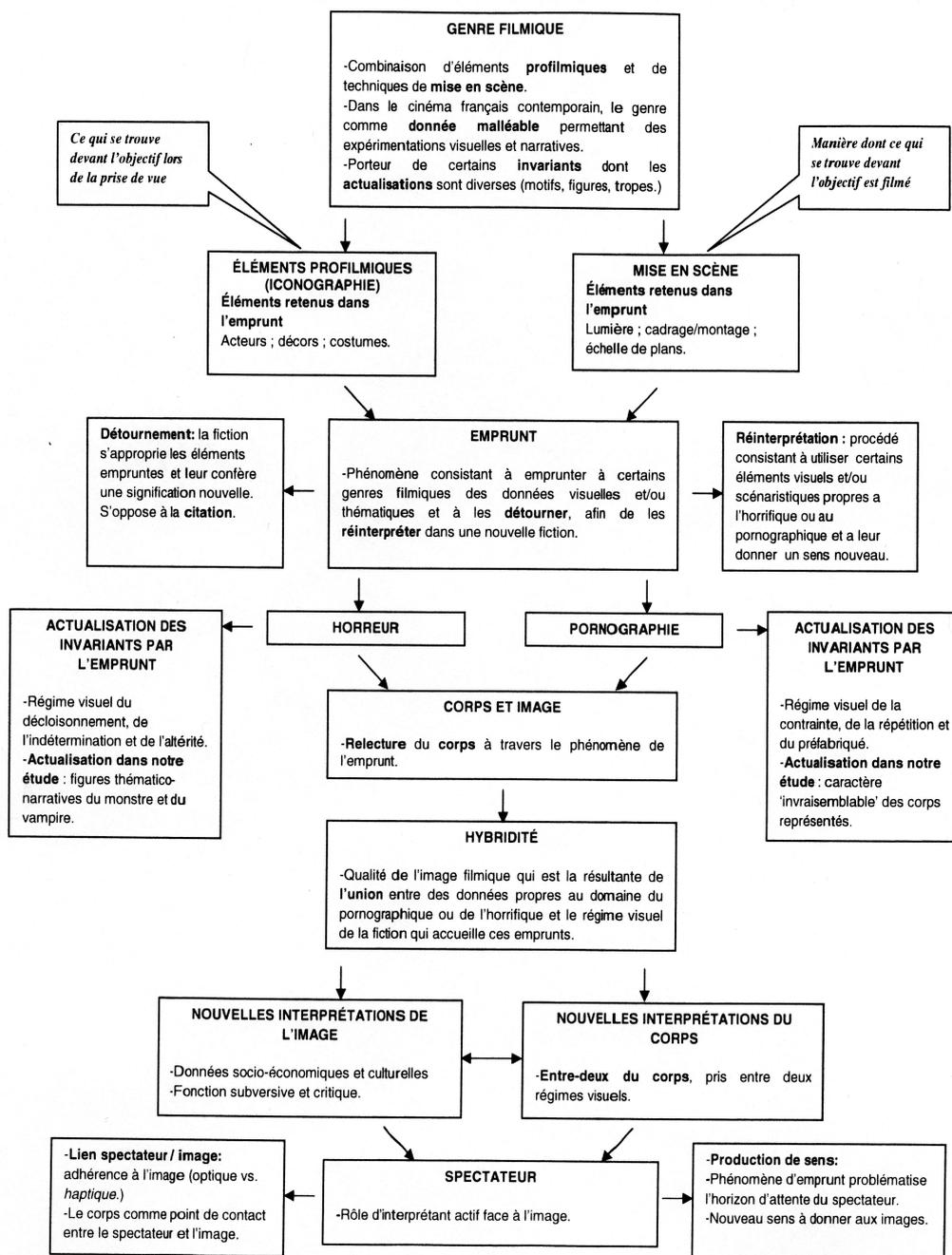


Figure 8

Conclusion

Nous souhaitons à présent commenter et dresser un bilan des différentes conclusions auxquelles nous sommes parvenus lors des six analyses filmiques qui constituent cette thèse, et que nous avons synthétisées sous forme de tableau dans la typologie visuelle proposée ci-dessous. Le but de cette conclusion est de développer certains des points présentés dans cette typologie, qui nous semblent les plus importants afin de mieux comprendre la complexification des concepts de « genre » et d'« image » lorsque ces derniers sont filtrés par le phénomène de l'emprunt à l'horifique ainsi qu'au pornographique. Nous souhaitons également, à travers ces différentes conclusions, parvenir à une meilleure compréhension du rôle du corps au sein de ces films, ainsi que de la place dévolue au spectateur. Enfin, de manière plus large, nous souhaitons, tout au long de cette conclusion, proposer une nouvelle théorisation de l'image et réfléchir à la fonction de l'emprunt générique, et ce dans le but d'offrir une réflexion pouvant s'appliquer à d'autres films que ceux retenus pour la thèse.

Tableau 1 – Typologie visuelle des emprunts à l'horifique et au pornographique



Le premier constat que nous pouvons établir, en lien avec le concept de « genre, » est que, au fil nos différentes études, nous avons été confortés dans le postulat proposé dans l'introduction générale, à savoir que le genre filmique, lorsqu'il est abordé d'un point de vue sémiotique, constitue une donnée malléable propre aux expérimentations visuelles comme techniques.

L'approche du genre par le biais de l'emprunt nous permet alors d'observer que le premier peut être appréhendé selon deux axes différents ; le genre peut tout d'abord se comprendre comme *véhicule* d'un sens *prédéterminé* (*making meaning*) en ce qu'il est à l'origine constitué d'éléments iconographiques fortement connotés ainsi que de techniques de mise en scène lourdes de sens. Il s'agit alors du genre comme objet institutionnalisé dont on a tendance à fossiliser le sens. Ramené à notre étude, il s'agit des genres pornographique et horrifique qui n'ont pas subi l'influence du phénomène de l'emprunt. Mais le genre peut également se comprendre *producteur* de sens *nouveau* (*meaning-making*.) C'est dans cette subtilité, que traduisent mieux les termes anglais, que réside la singularité du genre filmique lorsque ce dernier se trouve pris dans le phénomène d'emprunt. Le genre se révèle en quelque sorte à lui-même au travers du phénomène d'emprunt, en ce que ce dernier montre la flexibilité sémantique de ses différentes composantes – qu'elles soient d'ordre visuel, ou bien plus technique – en ce que, prises dans le phénomène de l'emprunt, elles en viennent à *signifier autrement* et à ouvrir un nouveau champ des possibles.

Un tel phénomène est rendu possible du fait de la spécificité même de l'emprunt puisque ce dernier, tel que nous l'avons envisagé dans le cadre de notre étude, ne consiste pas en un simple calque de données propre à un genre – ici, l'horrifique et le pornographique – mais davantage en une réinterprétation et une réévaluation de ces dernières. En cela, il faut entendre que l'emprunt symbolise davantage l'union de deux univers visuels et thématiques a priori disparates qui vont se rencontrer et créer du sens au sein de la fiction qui les accueille. C'est dans le principe même d'incorporation que réside la qualité de l'emprunt, en ce qu'il ne s'agit plus ici de *reproduire du*

connu, mais de produire quelque chose de nouveau à *partir* du connu. Ainsi, le genre est toujours présent, même une fois filtré par l'emprunt, mais il ne se donne plus à lire de la même manière. Les éléments empruntés au genre horrifique ou pornographique ne sont pas présents dans la fiction de manière littérale, mais leur sens est en quelque sorte réactivé du fait du contact qui s'établit entre eux et la fiction d'accueil. En cela, nous constatons que le concept de « genre » tel qu'il se livre à nous filtré par le phénomène de l'emprunt est présent dans la fiction sous forme de trace (le même) que l'on retrouve dans un contexte différent, et qui va ainsi en venir à produire du sens selon des modalités inédites (l'autre.)

Ramenées au domaine de l'horrifique et du pornographique, de telles conclusions nous permettent de constater que ces deux genres se prêtent, eux aussi, à une (ré)interprétation moins linéaire qu'il n'y paraît de prime abord. Ici encore, si nous abordons l'horreur et la pornographie sous l'angle de la sémiotique, nous constatons que ces genres a priori fortement connotés et enfermés dans un cadre référentiel strict évoluent au confluent de différents concepts, les rendant ainsi moins rigides et imperméables à la diversité des interprétations. Pris dans le phénomène de l'emprunt, ces genres permettent de poser certaines questions ayant trait au corps humain, à l'idée que l'on peut se faire de ce dernier ainsi qu'au rôle perturbateur qu'il peut jouer dans la société contemporaine et, par ricochet, au cœur de l'image filmique. De telles idées se retrouvent dans les films empruntant à l'horrifique comme dans ceux empruntant au pornographique, mais elles sont présentées de manière différente. Ainsi, les films empruntant à l'horrifique, s'ils exploitent principalement la figure du monstre, ne le font pas sur le simple mode de la

citation mais, au contraire, sur celui de la réinterprétation, livrant de ce fait une réflexion d'un nouvel ordre sur l'« indétermination » et l'« altérité » qui constituent certains des invariants de l'horifique actualisés par l'emprunt. Filtrées par le phénomène de l'emprunt, ces données servent à mettre de l'avant des corps de l'entre-deux dont la fonction est double ; ils peuvent apporter un commentaire critique sur la société au sein de laquelle nous évoluons et, ce faisant, venir questionner les données socio-économiques qui sont les nôtres (*Dans ma peau.*) De manière plus générale, ces corps peuvent se présenter comme l'élément venant offrir à l'image sa fonction subversive, et ce en venant pervertir les fonctions actantielles symbolisées par les personnages. On retrouve cela dans l'indistinction entre la victime et le bourreau chez Marina de Van (*Dans ma peau*) dans le transfert d'ordre psychanalytique qui s'effectue entre Lauren et Lucie (*Backstage*) ou bien encore dans la perméabilité qui existe entre les figures de la victime et du bourreau (*Calvaire.*) Le phénomène de l'emprunt nous permet alors de constater la grande souplesse interprétative qui caractérise à l'origine le genre horifique dans le rapport que ce dernier entretient avec les corps qu'il met en scène. C'est précisément cela qui est mis de l'avant à travers les différents films empruntant à l'horifique puisque, chacun à leur manière, ils nous demandent de reconsidérer le corps humain dans son opacité fondatrice et son aspect littéralement *in-compréhensible*, véhiculé à l'écran par l'étrangeté physique des personnages ainsi que l'instabilité sémantique lorsque l'on en vient à essayer de les définir.

Les films empruntant au pornographique s'intéressent quant à eux davantage à la manière de filmer les corps, plutôt qu'à essayer d'en révéler

une étrangeté physique. Pour ce faire, ils se réapproprient certaines données de mise en scène propres au genre pornographique afin de nous livrer des corps dont la nature nous échappe, non plus tant du fait de la difformité ou de l'indétermination de leurs traits, comme cela pouvait être le cas dans les emprunts à l'horifique, mais davantage du fait de leur caractère « invraisemblable. » Cette « invraisemblance » – trace visible dans la fiction d'accueil du régime visuel pornographique – se retrouve sous différentes formes ; à travers le questionnement sur l'identité même du corps ainsi que sur la manière dont ce dernier nous est livré à l'écran (*Wild Side* et le recours au gros plan.) Elle se retrouve également dans la multiplication des partenaires (*L'Histoire de Richard O.*) ainsi que dans l'intensification des actes mis en scène (*Les Anges exterminateurs.*) Nous retrouvons dans ces films l'idée fondatrice sur laquelle le pornographique fonde son régime visuel, et qui consiste à contraindre les corps, soit du fait des actes qui leur sont imposés, soit du fait d'une mise en scène qui tend à les emprisonner dans un cadre interprétatif plus rigide que le régime horifique. C'est d'ailleurs sur ce point qu'horreur et pornographie divergent quant à leur mise en scène du corps. Nous avons en effet pu constater que l'horreur est un genre où le corps est plus « libre » d'exister que ne l'est la pornographie. L'un des fondements de l'horifique est de nous présenter des corps dont la signification même naît de leur impermanence et de leur redéfinition constante, là où la pornographie tend à figer les corps dans un cadre interprétatif beaucoup plus ferme. Une telle opposition se retrouve à travers le phénomène de l'emprunt, puisque les films empruntant à l'horifique travaillent davantage sur des données profilmiques, en expérimentant sur le corps, alors que ceux empruntant au pornographique

se focalisent davantage sur des données de mise en scène, telles que le cadrage (les plans d'ouverture de *Wild Side* ; le jeu sur les fonctions dévolues au masculin et au féminin dans *L'Histoire de Richard O.*), l'échelle des plans (le recours au procédé du « cadre dans le cadre » dans *Les Anges exterminateurs* et *L'Histoire de Richard O.*) ou bien l'éclairage (la « féminisation » du corps de Richard, dans *L'Histoire de Richard O.*) Là où, dans les films empruntant à l'horifique, le corps est « libre » d'expérimenter avec ses propres limites, dans les films empruntant au pornographique, ce corps est davantage brimé et soumis à des impératifs que le phénomène d'emprunt ne peut complètement évacuer. Ainsi, bien que ce dernier permette une « libération » du sens du fait du décloisonnement qu'il opère, il n'en demeure pas moins que certains des fondamentaux de chaque genre filmique – le pornographique, de manière plus évidente que l'horifique – se retrouve, sous des formes diverses, dans les films participant au phénomène d'emprunt. Cet invariant est ce que nous choisissons de nommer la *résilience* du genre filmique.

Mais que nous soyons confrontés à des films empruntant à l'horifique ou au pornographique, nous constatons qu'il demeure une donnée commune qui nous permet d'effectuer des rapprochements ainsi que des comparaisons entre ces deux régimes d'emprunt ; il s'agit du corps humain. C'est effectivement à travers la mise en scène de ce dernier, et la nouvelle interprétation à donner aux images prises dans le phénomène d'emprunt que nous sommes à même d'effectuer une relecture du corps au sein de ces films. Ce corps va se donner à (re)lire selon diverses modalités, soit que le film va opérer un travail sur le corps – où ce dernier apparaît comme surface inscriptible et signifiante – soit que ce travail se fera davantage sur la base de

données techniques de mise en scène – où c'est la manière de saisir le corps qui le charge de significations nouvelles.

Avant d'aborder ces aspects de l'analyse plus en détails, qu'il nous soit d'abord permis de constater que, sur ce point, les films étudiés trouvent leur place au sein d'une tendance plus générale d'un certain pan du cinéma français contemporain, qui voit certains jeunes réalisateurs expérimenter avec le matériau filmique et essayer de réinventer à partir de bases déjà existantes. René Prédal souligne cela dans son livre intitulé *Le Cinéma français des années 2000. Un Renouveau incessant*, puisqu'il montre comment le regard des réalisateurs sur certains genres cinématographiques passe par une réévaluation de ces derniers au profit d'une (re)création artistique qui leur est propre. Il écrit à ce propos : « [...] les meilleurs des auteurs sont, paradoxalement, ceux qui se démarquent des caractères généraux du film d'auteur [...] pour imposer un regard et un style originaux. »⁴⁵⁴ De plus, il poursuit son constat en livrant certaines des caractéristiques techniques qui, selon lui, sont la marque du cinéma contemporain. Il est intéressant de noter quelles sont ces caractéristiques afin de voir quels liens une telle assertion peut créer entre la jeune génération des réalisateurs et ceux dont les films ont été étudiés au sein de notre thèse. Pour Prédal, le cinéma de la modernité se définit, entre autres, par : « [u]n sujet/personnage fort, traité sous un axe inattendu ; le démarquage d'un genre populaire par des partis pris déstabilisants ; une narration éclatée ; des changements de points de vue, des inserts, des opacités, questionnements, doutes [...] des interprétations hors du

⁴⁵⁴ René Prédal, *Le Cinéma français des années 2000. Un Renouveau incessant*, Paris, Armand Colin, 2008, p.236.

commun [...]. »⁴⁵⁵ Tous les éléments énumérés par l'auteur, et qui, selon lui, font la spécificité et la vigueur du cinéma actuel, se retrouvent presque point par point dans les différents films qui composent notre thèse. En dépit de leurs particularismes, chacun des films étudiés a pour visée commune de désenclaver l'image, de lui donner une liberté nouvelle et de l'amener à signifier *autrement*. De façon générale, nous constatons que c'est l'« inattendu » dont il est fait mention dans la citation qui guide ces films, et c'est en ouvrant leur récit aux interrogations plutôt qu'aux résolutions que ces œuvres nous amènent à repenser la valeur même de l'image. En disant cela, nous entendons que l'image n'est plus le vecteur d'une vision unifiée et cohérente du monde, mais qu'elle cherche davantage à en souligner le chaos et l'*in-organisé*.

Revenons à présent au traitement du corps effectué par les différents films portés à l'étude. En ce qui a tout d'abord trait à la mise en scène de ce corps, nous avons pu constater qu'il existe deux types de fonctionnements privilégiés de l'image ; soit cette dernière nous maintient à une distance « raisonnable » de l'action qui se déroule à l'écran – ce en quoi elle conserve son pouvoir optique – soit elle vient bouleverser notre rapport à la fiction en essayant de nous faire adhérer – au propre comme au figuré – de façon presque physique au déroulement de l'action. Nous avons vu que, dans de tels cas, l'image perdait son pouvoir optique pour basculer dans le domaine de l'*haptique*, où il n'est plus question de marquer une distinction nette entre le corps du spectateur et l'image filmique. Ramené au corps tel qu'il se livre à nous dans les différents films étudiés, nous pouvons avancer l'idée qu'un tel

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p.237.

parti pris esthétique à pour but d'engager activement le spectateur dans la production de sens et, de ce fait, de venir court-circuiter toute tentative de jugement « moralisant » sur les corps qui sont présentés, ainsi que les actes auxquels ils se livrent.

Comme nous l'avons noté précédemment, l'horreur et la pornographie sont deux genres de ce que l'on pourrait nommer « l'excessivité visuelle. » Il ne faudrait donc pas que l'image se noie dans l'immédiateté de la vision que pourraient constituer de tels emprunts, puisque c'est à travers le jugement critique que nous pourrions donner à ces films toute la valeur qu'ils méritent. En ce sens, l'instauration d'une image *haptique* cherche à faire s'effondrer la barrière qui sépare le spectateur des corps à l'écran. Ce faisant elle invite le spectateur à venir partager l'espace physique – voire mental – des personnages, atténuant ainsi la charge « scandaleuse » qui pourrait accompagner ces derniers. Que cela soit le corps meurtri d'Esther (*Dans ma peau*), ceux de Stéphanie et de ses deux amants dans leurs ébats amoureux (*Wild Side*), ou bien encore celui de Richard, qui se livre dans toute la fragilité de sa nudité (*L'Histoire de Richard O.*) la vision *haptique* commande non plus notre saisie de ces corps, mais leur incorporation dans notre univers visuel. Il n'est plus ici question d'une *appropriation* du corps par le regard spectatorial, mais plutôt d'une *intégration* du corps du spectateur à celui de la fiction. Dans son analyse des films de Claire Denis, Elena del Río émet un commentaire sur la qualité visuelle de ces derniers, qui correspond au travail effectué par l'image dans les films fondant une partie de leur régime visuel sur la qualité *haptique* de celle-ci. Elle fait ainsi remarquer : « [t]hey [les films de Claire Denis] thwart our dutiful and well-trained desire to know, and offer instead to

facilitate our entry into a realm of sensation and affect.»⁴⁵⁶ C'est un phénomène similaire qui est à l'œuvre dans les films de notre corpus, puisqu'ils invitent le spectateur à s'immerger dans l'image et à en ressentir la densité, la richesse. Ainsi, les emprunts au pornographique ou à l'horifique deviennent les moyens privilégiés de notre « contact » avec l'image, nous permettant alors d'en explorer des dimensions insoupçonnées.

Cependant, les films n'ayant pas recours aux qualités *haptiques* de l'image n'en offrent pas moins un discours nuancé quant au phénomène d'emprunt sur lequel ils fondent leur récit. Un tel discours critique se met en place à travers l'utilisation spécifique de certains éléments de l'appareil cinématographique. Au cours de nos différentes analyses, il s'est avéré que le cadrage, et les diverses symboliques que ce dernier pouvait endosser, était certainement l'une des composantes de l'appareil cinématographique qui offrait les possibilités interprétatives les plus larges. L'importance du cadre, et la compréhension qu'il nous donne des corps, s'effectue selon différents modes. Dans un film comme *L'Histoire de Richard O.*, le cadrage – mais aussi la technique du « cadre dans le cadre » – amènent une réévaluation des instances du masculin et du féminin, en ce qui a trait aux données du pornographique. Nous avons ainsi vu que la femme pouvait se jouer des contraintes du cadre afin d'instaurer un espace qui lui soit propre et déjoue les pièges de la représentation pornographique. La notion de cadre est également une donnée importante dans le film *Backstage*, puisque ce dernier base son univers de chimères et de faux-semblants sur les apparitions/disparitions des corps au sein de l'image ainsi que sur la traduction visuelle du phénomène de

⁴⁵⁶ Elena del Río, *Deleuze and the Cinemas of Performance*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008, p.174.

transfert. L'« occupation » du cadre par les deux jeunes femmes instaure la confusion entre deux espaces mentaux et fait de l'image le lieu de toutes les ambiguïtés. Nous pouvons même affirmer que la teneur fantastique du récit est principalement due au travail sur le cadre, qui amène un renversement des frontières entre le corps de l'autre et le sien, offrant ainsi un terrain propice au développement des figures du vampire ainsi que du double. *Calvaire* tire également une grande part de sa symbolique visuelle du travail qui est mis en place par le cadre, en rapport avec le corps. Comme nous l'avons constaté, le film base sa compréhension du corps dans le parcours horrifique qui gouverne ce dernier. Le travail sur le cadre – et, là aussi, sur le « cadre dans le cadre » – amène le temps à pénétrer dans l'image et à nous sensibiliser plus encore à la dégradation physique *monstrueuse* du corps de Marc. Ainsi, ce n'est pas tant la fascination pour la transformation du corps qui prévaut ici, mais davantage l'accent porté sur les différentes étapes du processus qui font de ce corps, non pas un de la révélation mais, au contraire, un de l'opacité. Finalement, le cadre peut devenir le lieu où se concentrent toutes interrogations liées au corps pris dans ce processus d'hybridité de l'image. C'est ce qui se produit dans *Les Anges exterminateurs*, où l'instauration du procédé de *mise en abyme* dote l'image d'une double signification et nous amène également à réfléchir sur la valeur du cadre. En nous faisant ressentir les images qui se livrent à notre regard comme des constructions en tant que telles, le film fait osciller la symbolique du cadre entre création d'un univers et falsification du réel. Les corps ainsi pris dans cette fiction en miroir participent à la fois du récit premier, où ils se présentent selon des données appelant davantage l'érotisme, ainsi que du récit second – en *abyme* – où leur signification est tout autre,

puisqu'ils répondent davantage aux données du pornographique. C'est le cadrage qui unifie ces différents niveaux de lecture des corps et de la symbolique qui y est attachée, et c'est également à travers notre sensibilisation au cadre, à travers le déploiement de l'appareil cinématographique au sein de l'image, que nous pouvons opérer ce va-et-vient entre les différentes acceptations que recouvre le corps au sein du film.

Nous avons jusqu'à présent observé comment une analyse des données purement techniques liées à la représentation des corps nous permettrait de commencer à dresser une sorte de grille d'étude, dont le but premier serait d'amener à révéler la dimension plurielle du corps, tel qu'il apparaît à travers le processus de l'emprunt. Cela nous a permis de souligner différentes tendances liées à une utilisation spécifique de certains éléments de mise en scène. Une telle approche nous permet également de regrouper les films empruntant à l'horreur et ceux empruntant au pornographique et d'établir des connections entre ces œuvres. Maintenant que nous avons vu comment certains éléments de mise en scène pouvaient nous offrir une compréhension différente des corps présents à l'écran – nous pouvons parler ici du *corps de l'image* – nous souhaitons voir comment il nous est possible à présent de tisser des liens entre les différentes *images du corps* qui nous sont livrées par ces films. Pour dire les choses différemment, notre analyse de certains aspects techniques de l'image nous a donné la possibilité de voir comment les films étudiés ne procédaient pas simplement d'une simple réutilisation des données qu'ils empruntaient à l'horifique ou au pornographique, mais qu'ils les déconstruisaient de l'intérieur afin de nous en livrer des fragments que la fiction se chargeait de pourvoir d'une signification nouvelle. En portant à

présent notre attention sur ce que nous appelons les images du corps, nous souhaitons davantage nous intéresser à certaines données profilmiques afin d'observer comment le corps est traité au sein même de l'image. Pour reprendre les propos de Jérôme Game, il nous faut voir ici comment l'image « [...] re-forms itself ceaselessly with figures which are also always re-inventing themselves. [...] meaning [...] can therefore only proceed from the becoming of forms [...]. »⁴⁵⁷ Une telle analyse s'intéresse plus spécifiquement aux genres auxquels empruntent les films étudiés, en ce qu'elle va nous permettre cette fois d'établir des liens entre les œuvres au sein de chaque partie de la thèse. Nous verrons que, là encore, une telle approche nous permet de saisir les points communs qu'il peut y avoir entre les films empruntant à l'horifique et ceux empruntant au pornographique, mais ils nous permettent également de constater quelles en sont les divergences, en ce qui a trait au traitement du corps qui est initialement à l'œuvre dans le régime visuel horifique et pornographique.

Si nous nous intéressons tout d'abord aux films empruntant à l'horifique, nous constatons qu'ils reprennent un des éléments fondateurs de l'horreur, qui est le questionnement sur la réalité des apparences et le danger qui naît de l'altérité. Ceci apparaît distinctement dans les films où il y a un questionnement physique et *en profondeur* sur l'enveloppe corporelle, à savoir la chair. Ainsi, *Dans ma peau* et *Calvaire*, en allant chercher du côté de la figure du monstre, posent clairement la question qui consisterait à se demander « quelle est la nature des corps présents à l'écran ? » Question qui est également au cœur de la fiction horifique. Mais ces films ne s'arrêtent pas à

⁴⁵⁷ Jérôme Game, « Cinematic Bodies, » *op. cit.*, p.49.

ce simple questionnement, en ce que la référence au monstre, si elle nourrit une partie signifiante de leur imagerie respective, n'est présente que pour être réinterprétée ou, plus exactement, pour être *dépassée*. En s'attachant à nous mettre face à un régime visuel où le corps est figuré par l'excès, ces fictions cherchent à nous faire réfléchir *au-delà* de ce trop-plein de la vision et à nous faire prendre conscience de l'impossibilité à avoir une saisie objective de ces corps. Que cela soit les blessures qu'Esther s'inflige volontairement, ou les attaques répétées subies par le personnage de Marc, leurs corps meurtris ne semblent pas permettre, à eux comme aux spectateurs, d'avoir une vision plus claire de l'être humain. En cela, la symbolique des derniers plans de chacun de ces films est très parlante, puisqu'elle laisse les choses en suspens et abandonne les personnages à leur destin incertain. Ainsi, et peut-être, paradoxalement, ces films opèrent par le biais de l'horreur et de l'impact visuel qui caractérise cette dernière afin de nous faire prendre pleinement conscience de l'opacité fondatrice des êtres. Opacité que les différentes marques visibles qui parcourent leurs corps ne fait que souligner. En ce qui concerne *Backstage*, le film poursuit le même questionnement par rapport à l'humain, mais les modalités de ce questionnement sont quelque peu différentes. Il n'est effectivement plus question ici de soumettre le corps à des sévices physiques pour en révéler les mystères, mais plutôt de parvenir à en faire ressortir le caractère *in-fini*, et ce en travaillant également sur la perméabilité de la chair comme surface signifiante. En choisissant de développer son récit autour des figures horribles que sont le vampire et le double, le film nous montre, lui aussi, que le corps n'est pas une donnée fixe, mais est au contraire sujet à de nombreux éléments « perturbateurs » qui

viennent mettre en danger son intégrité physique et psychologique. En faisant du récit la retranscription visuelle du phénomène de transfert, et en rendant impossible la séparation entre soi et l'Autre, le film met en place un espace de l'indistinction où le corps se construit à travers les phénomènes d'appropriation et de duplication. Il y a également une composante « monstrueuse » dans ce corps qui cherche en l'Autre des traces de sa propre existence et, si cette monstruosité ne se joue pas sur un mode aussi immédiat que dans les deux autres films, elle demeure néanmoins au cœur du récit, en ce que ce dernier interroge, lui aussi, la nature des corps présents à l'écran.

En ce qui concerne les films empruntant au pornographique, nous retrouvons l'idée d'un repli du sens au cœur de l'image, comme cela pouvait être le cas avec les films empruntant à l'horifique puisque, à l'instar de ce dernier, la pornographie est, elle aussi, un genre cinématographique qui se construit sur une vision « en excès » des corps représentés. Mais, là encore, cet excès initialement figuré par le régime visuel pornographique – et auquel les films renvoient de manière plus ou moins distincte, du fait des emprunts qu'ils effectuent – se trouve entièrement reconfiguré au sein de l'œuvre de fiction. Comme nous l'avons fait remarquer auparavant, une telle reconfiguration, si elle porte elle aussi sur le sens à donner au corps, est plus affaire d'aspects techniques de mise en scène que de travail en profondeur sur le corps. Cela peut prendre plusieurs formes comme, par exemple, à travers la nature même des actes représentés. Nous retrouvons cela dans le « ménage à trois » constitué par Stéphanie et ses deux amants dans *Wild Side*, mais aussi dans la multiplication des partenaires et des pratiques sexuelles dans *L'Histoire de Richard O.*, et enfin, dans la mise en scène de scénarii pornographiques

mêlant saphisme et triolisme dans *Les Anges exterminateurs*. Une telle représentation des corps aurait donc pour tendance de faire basculer ces derniers, de façon quasi irréversible, dans une construction dramatique propre au pornographique, dont il serait dur de les extraire. Mais ces configurations corporelles ne sont que le point d'entrée de la fiction, puisque cette dernière *utilise* de façon consciente certains codes ayant trait à la pornographie pour amener à une réflexion d'un autre ordre sur ces corps. Comme le constate Martine Beugnet, l'ambition d'un tel cinéma est d'évacuer l'aspect purement sensationnel lié au genre auquel il fait référence afin d'amener un discours critique sur les corps et sur l'image. Pour elle, il s'agit davantage de déplacer le propos : « [...] beyond allegations of empty sensationalism and see the pertinence of some of the more perplexing and disturbing visions offered by the films. »⁴⁵⁸

Ainsi, dans *Wild Side*, les arrangements sentimentaux entre Stéphanie et ses deux amants servent à ouvrir un espace de l'intime qui vient s'instaurer en opposition avec la déshumanisation obscène de l'environnement au sein duquel ces êtres évoluent. Le « choc » lié à la vision des images ne naît donc pas tant ici des corps et des plaisirs charnels auxquels ils s'adonnent, mais plutôt à la manière dont le film nous laisse entrevoir l'espace urbain dans lequel se déroule le récit, et qui donne l'air d'une prison. Le seul moyen par lequel ces personnages peuvent s'échapper est donc à travers la rencontre des corps. Dans *L'Histoire de Richard O.*, l'accent mis sur la visibilité des corps saisis dans l'acte sexuel, ainsi que la diversité des pratiques auxquelles s'adonnent les personnages renforce les liens entre pornographie et fiction

⁴⁵⁸ Martine Beugnet, *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2007, p.47.

« classique. » Cependant, une fois encore, il n'est pas question de simplement comprendre les corps à travers leur sexualisation outrancière. Si le corps de la femme est effectivement filtré par une série de dispositifs visuels qui tendrait, au premier abord, à suggérer qu'elle est un corps mis à la disposition du regard et du désir masculins, une telle perception du corps est contredite par le récit. Cela passe par l'appropriation que se fait la femme de l'espace au sein duquel elle évolue et est « exposée, » mais aussi dans les modifications qui viennent réguler l'apparition à l'écran du corps masculin. Ce dernier, du fait des positions dans lesquelles il se trouve (allongé, comme offert au corps féminin, ou bien satisfaisant les plaisirs de la femme) mais aussi dans la manière dont il est mis en scène (lumière douce qui vient « sensualiser » la peau) en arrive à occuper la place d'ordinaire dévolue au féminin, et ce dans un renversement total des codes de la pornographie. Le recours à la pornographie a donc ici pour but premier de dynamiter la place occupée par le masculin ainsi que par le féminin et qui, à force de répétitions, nous semblait immuable. Finalement, dans *Les Anges exterminateurs*, la complexité des liens entre fiction « classique » et pornographie atteint son acmé, du fait de la qualité spéculaire qu'en vient à endosser l'image. En optant pour le procédé de *mise en abyme* au sein de son récit, le film offre une problématisation des données qui gouvernent sa propre mise en scène. La pornographie, mais aussi l'érotisme, ne sont alors plus présents sous la forme d'emprunts, mais sont les éléments moteur de la progression dramatique du récit. Le désir de parvenir à filmer la jouissance féminine, qui est une préoccupation de la fiction principale comme de la fiction seconde, représente en quelque sorte l'oxymore ultime, en ce qu'il consiste à toujours se rapprocher au plus près des corps pour représenter

quelque chose qui est, par nature, *irreprésentable*. La tension établie par le procédé de *mise en abyme* offre ainsi un double niveau de lecture de chaque image nous mettant face à des situations explicitement sexuelles. La nature de ces dernières oscille donc en permanence entre la dimension pornographie du corps mis en spectacle *pour et par* un tiers, du fait de la présence du réalisateur et de sa caméra au sein du cadre, et une dimension plus immédiatement érotique, du fait de l'attention portée par le réalisateur (ici, Jean-Claude Brisseau, le réalisateur de la fiction principale) aux positionnements des corps ainsi qu'à l'éclairage qui n'en permet pas une saisie intégrale ou immédiate. Ce film est peut-être, de tous, celui qui parvient le moins à s'éloigner du genre auquel il emprunte à son corps défendant, puisque nous constatons malgré tout que, dans sa volonté revendiquée de ne pas céder à la tentation ou à la facilité de la pornographie, certaines images du corps mis en scène en appellent de façon assez explicite à une dimension pornographique des corps. Non pas en ce que ces derniers sont filmés par une caméra-scalpel qui vient les disséquer en zones sensibles, mais plutôt en ce qu'ils finissent par apparaître pour ce qu'ils sont réellement, à savoir des éléments participant à un processus de *représentation* et dont la raison d'être est de se donner à voir.

Finalement, il apparaît que l'élément central à cette typologie visuelle est bien l'instance spectatorielle, en ce que c'est le spectateur qui se doit d'adopter une nouvelle posture face aux images qui lui sont présentées et de les pourvoir d'une signification nouvelle. Comme nous l'avons fait remarquer, il ne s'agit plus pour le spectateur de recevoir les images de manière passive mais, au contraire, d'être un agent actif dans la production de sens. Les images du corps filtrées par le phénomène de l'emprunt appellent une

problématisation de ce qui se dessine à l'écran, en ce qu'elles s'attachent à venir perturber l'horizon d'attente du spectateur. Comme nous l'avons mentionné dans notre introduction générale, le concept de « genre » se définit entre autres du fait des éléments visuels ou thématiques qu'il met en place et qui constituent l'horizon d'attente du spectateur. C'est sur la concrétisation de cet horizon d'attente que se crée le genre filmique. Or, en faisant de l'emprunt et de la réinterprétation les deux modes privilégiés de la construction de l'image filmique, les films abordés dans cette thèse viennent rompre cet état de fait, en ce qu'ils nous obligent à attribuer un sens nouveau à ce qui se présentait sous la forme du connu et de l'immuable. Il n'est alors plus question d'imaginer un lien non problématique entre le spectateur et les images, et c'est en appelant une approche sémio-pragmatique de l'image filmique que ces films trouvent toute leur valeur. La sémio-pragmatique nous permet en effet d'avoir une meilleure compréhension du lien nouveau qui se tisse entre les images et leur public, en ce qu'un tel concept prend en compte les locuteurs ainsi que le contexte. Dans le cas présent, il s'agit d'analyser les rapports – ou plutôt, leur complexification – entre le film et son spectateur. Ces rapports fonctionnent sur deux modes différents ; il y a tout d'abord le fait qu'à travers le phénomène même de l'emprunt et de sa réinterprétation, les films étudiés redéfinissent notre compréhension des codes du genre auquel ils empruntent ainsi que de la fiction d'accueil. En cela, le spectateur ne peut plus évoluer dans la fiction en se servant des balises que pouvaient représenter les éléments constitutifs du genre tels qu'ils ont été mentionnés précédemment (le genre comme *making meaning*.) À travers le phénomène de l'emprunt, et l'hybridité de l'image à laquelle il donne lieu, ce sont les codes propres au genre

horifique ou pornographique, ainsi que les codes propres à la fiction où ils sont insérés, qu'il convient de redéfinir. En opérant de la sorte, les films basant une part de leur régime visuel sur l'emprunt forcent le spectateur à comprendre le genre comme une donnée non figée, pouvant donner lieu à de nouvelles formes d'interprétations (le genre comme *meaning-making*.)

Mais la place du spectateur vis-à-vis de ces films est également à redéfinir en regard du dispositif cinématographique que ces derniers mettent en place, et la manière dont ils incluent le spectateur dans la fiction. Sur ce point, nous avons convenu que le recours à une vision *haptique* jouait un rôle fondamental dans le lien qui unit le spectateur aux images filmiques, en ce que ce dernier n'est plus simple observateur, mais est intégré dans la fiction du fait du régime visuel spécifique à une telle vision. Il ne s'agit cependant pas de la seule occurrence où la place du spectateur face au film est redéfinie. Les divers dispositifs visuels cherchant à souligner le côté construit de la représentation amènent également une interrogation concernant la place du spectateur par rapport au film. Ce point est particulièrement sensible dans des films où le jeu sur le cadrage et l'échelle des plans véhiculent l'idée de l'image comme construction nécessitant la participation d'un tiers – le spectateur – afin d'en révéler tout le sens. Nous constatons cela à travers le procédé de mise en abyme qui gouverne *Les Anges exterminateurs*, et où le concept même de « représentation » se livre toujours selon deux niveaux de lecture, ou bien encore dans certaines scènes de *L'Histoire de Richard O.*, lorsqu'il est question de redéfinir la place et le rôle de la femme au sein de la fiction. C'est enfin le jeu sur les valeurs du gros plan tel qu'il apparaît lors des scènes d'ouverture de *Wild Side*, qui oblige le spectateur à réévaluer le sens qu'il

attribue au travail conjoint d'un certain aspect de la mise en scène – le gros plan - et de ce qui est montré – un corps nu. En jouant clairement avec l'horizon d'attente du spectateur et, plus encore, en utilisant systématiquement une approche déceptive qui vient contredire ses attentes, ces plans d'ouverture du film de Sébastien Lifshitz sont d'une certaine façon le symbole de ce lien si particulier qui se tisse entre le spectateur et les différents films abordés dans cette thèse. En choisissant d'inclure les sens ainsi que la subjectivité du spectateur au cœur de leur fiction, ces films redistribuent les cartes et demandent que le spectateur adopte une nouvelle posture face aux images. Une qui ne soit plus tant de *réception*, mais bien d'*incorporation* et de *réflexion* sur ce qui est soumis à son regard. Finalement, comme « [t]out regard porté sur le monde, même le plus anodin, effectue un raisonnement visuel pour produire du sens [...] »⁴⁵⁹ ces films comptent sur l'instance spectatorielle pour appréhender ces images avec tout son sens critique et analytique afin d'adopter une démarche de « décodeur du visible » qui puisse répondre au travail de désenclavement ainsi que de renouveau du sens effectué par ces films.

Nous voulons terminer cette thèse en essayant de penser ce nouveau lien entre le spectateur et l'œuvre cinématographique comme symptomatique d'une nouvelle tendance du cinéma d'auteur français contemporain. En travaillant l'image et en en faisant le creuset de diverses influences, ces films accordent une place fondamentale au rôle du spectateur ainsi qu'à sa réception de l'œuvre. Il s'agirait alors d'un cinéma qui serait davantage filtré par la figure du spectateur que par celle de l'auteur, ce dernier disparaissant quelque

⁴⁵⁹ David Le Breton, « Des sens au sens : une anthropologie des sens », *Australian Journal of French Studies*, vol.44, n°2, p.95.

peu derrière le travail effectué sur les genres au cœur de l'image. Il ne s'agit plus ici de considérer *le jeune cinéma* français dans son ensemble, mais bien une branche spécifique de ce dernier où le travail de l'auteur est de travailler sur la richesse du matériau filmique et les possibles auxquels elle donne lieu.⁴⁶⁰ Un réalisateur tel que François Ozon, dont il a déjà été fait mention, symbolise parfaitement une telle tendance du cinéma français actuel, en ce que chacun de ses films emprunte à un genre cinématographique différent. Que cela soit le film d'horreur (*Les Amants criminels* ; 1999) le mélodrame (*Sous le sable* ; 2001) l'opérette (*Huit femmes* ; 2002) ou bien le fantastique (*Ricky* ; 2009) chaque film est pour lui l'occasion d'aller explorer les possibilités narratives et stylistiques que lui permettent de tels mariages à l'écran. Loin d'y voir un manque de cohérence, il nous faut plutôt envisager un tel travail comme l'une des nouvelles voies empruntées par le cinéma d'auteur français contemporain. Une voie dont nos analyses ainsi que notre typologie visuelle ont souhaité mettre à jour les fonctionnements internes ainsi que les répercussions qu'il pouvait y avoir, tant au niveau de l'image que du spectateur. Ce faisant, nous avons souhaité démontrer que, bien que plus exigeante et moins facile d'accès, une telle approche de l'image filmique permet d'en révéler toute la richesse et toute la portée et de mieux cerner ce qui, à n'en pas douter, constitue l'un des courants esthétiques majeur du cinéma français contemporain.

⁴⁶⁰ Sur ce point, nous nous éloignons des propos de Joe Hardwick qui, lorsqu'il s'intéresse au *jeune cinéma* français et, plus particulièrement, au *cinéma du corps*, tend à placer la figure de l'auteur avant le concept de « genre. » Joe Hardwick, « (Retro)projections : French Cinema in the Twenty-First Century, » *Australian Journal of French Studies*, vol. XLV, n°3, Sept-Dec 2008, p.190.

Bibliographie

Ouvrages consultés

Aaron, Michel, ed., *The Body's Perilous Pleasures. Dangerous Desires and Contemporary Culture*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999.

Ancet, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006.

Arcand, Bernard, *Le Jaguar et le tamanoir. Vers le degré zéro de la pornographie*, Québec, Les Éditions du Boréal, 1991.

Artaud, Antonin, *The Theater and its Double*, trans. by Mary Caroline Richards, New York, Grove Press, 1958.

Aumont, Jacques, *L'Image*, Paris, Nathan, 1990.

_____, *Du Visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1992.

Badley, Linda, *Film, Horror and the Body Fantastic*, Westport (CN.), Greenwood Press, 1995.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

Barcan, Ruth, *Nudity : A Cultural Anatomy*, Oxford & New York, BERG, 2004.

Barker, Jennifer, *The Tactile Eye*, Berkeley, University of California Press, 2009.

Baron, Denis, *Corps et artifices. De Cronenberg à Zpira*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Bataille, Georges, *L'Histoire de l'érotisme, Œuvres Complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1976.

_____, *L'Érotisme, Œuvres Complètes X*, Paris, Gallimard, 1987.

Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981.

_____, *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983.

_____, *L'Autre par lui-même. Habilitation*, Paris, Éditions Galilée, 1987.

Baudry, Patrick, *La Pornographie et ses images*, Paris, Armand Collin, 1997.

Bayon, Estelle, *Le Cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Bellin, Joshua David, *Framing Monsters : Fantasy, Film and Social Alienation*, Carbondale (IL.), Southern Illinois University Press, 2005.

Benshoff, Harry M., *Monsters in the Closet : Homosexuality and the Horror Film*, Manchester, Manchester University Press, 1997.

Berenstein, Phona J., *Attack of the Leading Ladies : Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, New York, Columbia University Press, 1996.

Bernas, Steven et Jamil Dakhli, eds., *La Chair à l'image*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels, » 2006.

_____, *Obscène, Obscénités*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2008.

Bertrand, Claude-Jean et Annie Baron-Carvais, *Introduction à la pornographie. Panorama critique*, Paris, La Musardine, coll. « L'Attrape-corps », 2001.

Best, Victoria & Martin Crowley. *The New Pornographies. Explicit Sex in recent French Fiction and Film*, Manchester & New York, Manchester University Press, 2007.

Beugnet, Martine, *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma français contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2000.

_____, *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2007.

Bocock Robert & Kenneth Thompson, eds., *Social and Cultural Forms of Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1992.

Bordwell, David, *The Cinema of Eisenstein*, Cambridge (MA) & London, Harvard University Press, 1993.

_____, *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*, Berkeley, University of California Press, 2005.

Brenez, Nicole, *De La Figure en général et du corps en particulier. L'Invention figurative au cinéma*, Paris & Bruxelles, De Broeck Université, 1998.

Brottman, Mikita, *Offensive Films*, Nashville (TN.), Vanderbilt University Press, 2005.

Bruckner, Pascal et Alain Finkielkraut, *Le Nouveau désordre amoureux*, Paris, Points/Seuil, 1977.

Butler, Judith, *Bodies that Matter*, New York & London, Routledge, 1993.

- Carroll, Noël, *The Philosophy of Horror or the Paradoxes of the Heart*, New York & London, Routledge, 1990.
- Château, Dominique, André Gardies et François Jost, dir., *Cinéma de la modernité : Films, théories*, colloque de Cerisy, Paris, Méridiens Klincksieck, 1981.
- Cherry, Brigid, *Horror*, London & New York, Routledge, 2009.
- Chiland, Colette, *Transsexualism : Illusion and Reality*, trans. by Philip Slotkin, Middletown (CN), Wesleyan University Press, 2003.
- Clover, Carol, *Men, Women and Chain Saws : Gender in the Modern Horror Film*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1992.
- Cugier, Alphonse et Patrick Louguet, *Impureté(s) cinématographique(s)*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Dallenbäch, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.
- De Baecque, Antoine, *Jean-Claude Brisseau. L'Ange exterminateur*, Paris, Grasset, 2006.
- Deleu, Xavier, *Le Consensus pornographique*, Paris, Mango, 2002.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 1 : L'Image-Mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
- _____, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- del Río, Elena, *Deleuze and the Cinemas of Performance*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008.
- Doane, Mary Ann, Patricia Mellencamp, and Linda Williams, eds., *Re-Vision : Essays in Feminist Film Criticism*, Frederick, (MD.), University Publications of America / American Film Institute, 1984.
- Dousteysier-Khoze, Catherine & Edward Welch eds., *Naturalisme et excès visuels : pantomime, parodie, image, fête. Mélanges en l'honneur de David Baguley*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- Dufour, Éric, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, PUF, 2006.

Esquenazi, Jean-Pierre, *Politique des auteurs et théories du cinéma*, Paris, L'Harmattan, « coll. Champs visuels », 2003.

Falk, Pasi, *The Consuming Body*, London, Thousand Oaks, CA., & New Dehli, SAGE Publications, 1994.

Foucault, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

_____, *Les Anormaux. Cours au Collège de France. 1974-1975*, Paris, Gallimard/Le Seuil, coll. « Hautes études », 1999.

Fraser, Mariam & Monica Greco eds., *The Body. A Reader*, London & New York, Routledge, 2005.

Gardies, André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

Gardies André et François Jost, *Cinemas de la modernité : Films, théories*, colloque de Cerisy dirigé par Dominique Château, Paris, Méridiens Klincksieck, 1981.

Gaudreault, André, *Ce que je vois de mon ciné... La Représentation du regard dans le cinéma des premiers temps*, sous la direction d'André Gaudreault, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

Gelder, Ken, ed., *The Horror Reader*, London & New York, Routledge, 2000.

Geraghty, Lincoln & Mark Jancovich, *The Shifting Definitions of Genre. Essays on Labeling Films, Television Shows and Media*, Jefferson (North Carolina), & London, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2007.

Grant, Barry Keith, ed., *The Genre Reader II*, Austin, University of Texas Press, 1995.

Grant, Barry Keith, *The Dread of Difference : Gender and the Horror Film*, Austin, University of Texas Press, 1996.

_____, *Film Genre : From Iconography to Ideology*, London & New York, Wallflower, 2007.

Grosz, Elizabeth, *Volatile Bodies : Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1994.

Grunenberg, Christoph, ed., *Gothic : Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*, Boston, The MIT Press, 1997.

Halberstam, Judith, *Skin Shows : Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham & London, Duke University Press, 1995.

Harter, Deborah H., *Bodies in Pieces : Fantastic Narrative and the Poetics of the Fragment*, Stanford (CA.), Stanford University Press, 1996.

Howson, Alexandra, *The Body in Society. An Introduction*, Cambridge, Polity Press, 1988.

Hurley, Kelly, *The Gothic Body. Sexuality, Materialism, and the Degeneration at the 'fin de siècle'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Jackson, Rosemary, *Fantasy : The Literature of Subversion*, London & New York, Routledge, 1981.

Joly, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, sous la direction de François Vanoye, Paris, Armand Colin, 2^e édition, 2009.

Kappeler, Susanne, *The Pornography of Representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

Lavaud, Laurent, *L'Image*, Paris, Garnier Flammarion, 1999.

Le Bon, Gustave, *Psychologie des foules*, édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay, Chicoutimi (QC.), 2002.

Leigh Foster, Susan, ed., *Corporealities : Dancing Knowledge, Culture and Power*, London & New York, Routledge, 1996.

Lewis, Lisa A., ed., *The Adoring Audience : Fan Culture and Popular Media*, New York & London, Routledge, 1992.

Lipovetsky, Gilles, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

Lowenstein, Adam, *Shocking Representation : Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*, New York, Columbia University Press, 2005.

Lynn, Greg, *Animate Form*, Princeton (NJ.), Princeton Architectural Press, 1998.

Marks, Laura U., *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham & London, Duke University Press, 2000.

Mary, Philippe, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur : Socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, 2006.

Marzano, Michela, *La Pornographie ou l'épuisement du désir*, Paris, Hachette Littératures, 2003.

_____, *Malaise dans la sexualité. Le Piège de la pornographie*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 2006.

- _____, *Visages de la peur*, Paris, PUF, 2009.
- Mayné, Gilles, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, Paris, Descartes et Cie., 2001.
- Millet, Gilbert et Denis Labbé, *Le Fantastique*, Paris, Éditions Belin, 2005.
- Moine, Raphaëlle, dir., *Le Cinéma français face aux genres*, Paris, Association de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 2005.
- Mondzain, Marie-José, *Homo spectator*, Paris, Bayard / Centurion, 2007.
- Morin, Edgard, *Les Stars*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point, » 1972.
- Morizot, Jacques, *Qu'est-ce qu'une image ?*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2009.
- Nilsen, Vladimir, *The Cinema as a Graphic Art (On a Theory of Representation in the Cinema,)* New York, Hill & Wang, 1959.
- Picart, Caroline Joan, *Frames of Evil : The Holocaust as Horror in American Film*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2006.
- Pinedo, Isabel Cristina, *Recreational Terror : Women and the Pleasure of Horror Film Viewing*, Albany (NY), State University of New York Press, 1997.
- Poulin, Richard, *Le Sexe spectacle : Consommation, main-d'œuvre et pornographie*, Québec, Éditions Vents d'Ouest/Les Éditions du Vermillon, 1994.
- Prédal, René, *Le Cinéma d'auteur, une vieille lune ?*, Paris, Cerf, 2001.
- _____, *Le Cinéma français depuis 2000. Un renouvellement incessant*, Paris, « coll. Armand Colin Cinéma, » 2008.
- Punter, David, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions From 1765 to the Present Day*, vol.1, 2nd. édition, London & New York, Longman, 1996.
- Rancière, Jacques, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003.
- _____, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.
- Reilhac, Michel et Frédéric Sojcher, *Playdoyer pour l'avenir du cinéma d'auteur*, Paris, Klincksieck, « coll. Essai caméra », 2009.
- Revault d'Allonnes, Fabrice, *La Lumière au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1991.

Rouyer, Philippe, *Le Cinéma gore : Une esthétique du sang*, Paris, Éditions du Cerf, 1997.

Sansot, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Éditions Payot, 1996.

Scarry, Elaine, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York & Oxford, Oxford University Press, 1985.

Schefer, Jean-Louis, *Du monde du mouvement des images*, Paris, Cahiers du cinéma, « coll. Essais, » 1997.

Schlobin, Roger C., ed., *The Aesthetics of Fantasy. Literature and Art*, Notre Dame (IN.), & Brighton, University of Notre Dame Press & The Harvester Press, 1982.

Scheiner, Steven Jay, ed., *Horror Film and Psychoanalysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Shaviro, Steven, *The Cinematic Body*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1993.

Shiel, Mark & Tony Fitzmaurice, eds., *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*, Oxford & Malden (MA.), Blackwell, 2001.

Silverman, Max, *Facing Postmodernity. Contemporary French Thought on Culture and Society*, London & New York, Routledge, 1999.

Sobchack, Vivian, *Carnal Thoughts : Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, University of California Press, 2004.

Suleiman, Susan Rubin, *The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives*, Cambridge (MA), & London, Harvard University Press, 1985.

Taussig, Michael, *Mimesis and Alterity : A Particular History of the Senses*, New York, Routledge, 1993.

Trémois, Claude-Marie, *Les Enfants de la liberté : Le Jeune cinéma français des années 90*, Paris, Seuil, 1997.

Twitchell, James B., *Dreadful Pleasures. An Anatomy of Modern Horror*, New York & Oxford, Oxford University Press, 1985.

Vasse, David, *Le Nouvel âge du cinéma d'auteur français*, Paris, Klincksieck, 2008.

Virilio, Paul, *L'Espace critique*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1984.

Watson, Sophie & Katherine Gibson, eds., *Postmodern Cities and Spaces*, Oxford & Cambridge, Blackwell, 1995.

Willett, John, ed., *Brecht on Theatre*, New York, Hill & Wang, 1964.

William, Irwin, *The Game of the Impossible : A Rhetoric of Fantasy*, Urbana (IL.), University of Illinois Press, 1996.

Williams, Linda, *Hard Core. Power, Pleasure and the « Frenzy of the Visible »*, Berkeley, University of California Press, 1989.

_____, ed., *The Gothic. Documents on Contemporary Art*, London & Cambridge, Whitechapel, The MIT Press, 2007.

John Willett, ed., *Brecht on Theatre*, New York, Hill & Wang, 1964.

Williamson, Milly, *The Lure of the Vampire : Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to 'Buffy,'* London & New York, Wallflower Press, 2005.

Wisker, Gina, *Horror Fiction : An Introduction*, New York & London, Continuum, 2005.

Worland, Rick, *The Horror Film : An Introduction*, Malden (MA.), Blackwell, 2007.

Ziplow, Stephen, *Film Maker's Guide to Pornography*, New York, Drake, 1977.

Articles

Beaulieu, Alain, « L'Expérience deleuzienne du corps », *Revue Internationale de Philosophie*, vol.56, 2002, pp.511-22.

Bernard, Michel, « De la corporéité fictionnaire », *Revue Internationale de Philosophie*, n° 222, pp. 523-34.

Beugnet, Martine, « Close-up Vision: Re-Mapping the Body in the Work of Contemporary French Women Filmmakers », *Nottingham French Studies*, vol.45, n°3, pp.24-38.

_____, « Figures of Vampirism : French Cinema in the Era of Global Transylvania », *Modern and Contemporary France*, vol.15, n°1, pp.77-88.

Capino, José B., « Seizing Moving Image Pornography », *Cinema Journal*, vol.46, n°4, pp.121-26.

Decroocq, Laurence, « Le Corps exposé. L'Obscénité dans l'œuvre de J.-K. Huysmans », *La Voix du regard*, n°15, automne 2002, pp.25-33.

del Rio, Elena, « The Body of Voyeurism : Mapping a Discourse of the Senses in Michael Powell's *Peeping Tom* », *Camera Obscura*, vol.15, n° 3, pp. 115-49.

Doane, Mary Ann, « The Voice in the Cinema », *Yale French Studies*, n°60, 1980, pp.33-50.

Downing, Lisa, « French Cinema's New 'Sexual Revolution' : Postmodern Porn and Troubled Genre », *French Cultural Studies*, vol.15, n°3, pp.265-80.

Féral, Josette, « Performance and Theatricality : The Subject Demystified », *Modern Drama*, vol.25, n°1, pp.170-81.

Game, Jérôme, « Cinematic Bodies. The Blind Spot on Contemporary French Theory on Corporeal Cinema », *Studies in French Cinema*, vol.1, n°1, pp.47-53.

Guichard, Louis, « Les Nouvelles règles du jeu. Le Corps à l'ouvrage », *Télérama*, n°2678, 9 mai 2001, pp.28-32.

Guïoux, Axel, Evelyne Lasserre et Jérôme Goffette, « Cyborg : approche anthropologique de l'hybridité corporelle bio-mécanique : note de recherche », *Anthropologie et Sociétés*, vol.28, n°3, pp.187-204.

Gural-Migdal, Anna, « Zola à travers le cinéma contemporain », *Zola au Panthéon. L'Épilogue de l'affaire Dreyfus*, Alain Pagès, ed., Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp.225-37.

_____, « Naturalisme et horreur dans *Twentynine Palms* », *Naturalisme et excès visuels : pantomime, parodie, image, fête. Mélanges en l'honneur de David Baguley*, Catherine Dousteysier-Khoze et Edward Welch, eds., Newcatle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp.89-103.

Hardwick, Joe, « (Retro)projections : French Cinema in the Twenty-First Century », *Australian Journal of French Studies*, vol. XLV, n°3, Sept-Dec 2008, pp.185-96.

Kausch, Franck, « Les Anges exterminateurs. Orphée aux enfers », *Positif*, n°547, septembre 2006, pp.81-82.

Lageira, Jacinto, « Le Scénario du corps intouchable », *Touch in Contemporary Art, Public 13*, 1996, pp. 120-30.

Le Breton, David, « Des sens au sens : une anthropologie des sens », *Australian Journal of French Studies*, vol.44, n°2, pp.90-100.

Lubey, Kathleen, « Spectacular Sex : Thought and Pleasure in the Encounter with Pornography », *Differences : A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol.17, n°2, pp.113-31.

McCann, Ben, « Pierced Borders, Punctured Bodies : the Contemporary French Horror Film », *Australian Journal of French Studies*, vol.XLV, n°3, Sept-Dec 2008, pp.225-37.

Marks, Laura U., « Video Haptics and Erotics », *Screen*, vol.39, n°4, pp.331-48.

Marzano, Michela, « La Nouvelle pornographie et l'escalade des pratiques : corps, violence et réalité », *Cités* n°15, 2003, pp.17-29.

Massumi, Brian, « The Autonomy of Affect », *Cultural Critique*, n°31, autumn 1995, pp.83-109.

Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol.16, n°3, pp.6-18.

Nicolic, Nathalie, « Érotisme versus pornographie : l'évolution institutionnelle d'une frontière surveillée par le système juridique », *Cités* n°15, pp.69-77.

Neyrat, Cyril, « Le Sexe et les anges », *Cahiers du cinéma*, n°615, septembre 2006, pp. 16-17.

Palmer, Tim, « Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body », *Journal of Film and Video*, vol.58, n°3, pp.22-32.

_____, « Under Your Skin : Marina de Van and the Contemporary French *cinéma du corps* », *Studies in French Cinema*, vol.6, n°3, 2006, pp.171-81.

Pieraggi, Ange-Henri, « Le Gros plan et l'obscène », *La Voix du regard*, n°15, pp.136-47.

Price, Brian, « Color, the Formless, and Cinematic Eros », *Framework*, vol.47, n°1, Spring 2006, pp.22-35.

Reeser, Todd W., « Transsexuality and the Disruption of Time in Sébastien Lifshitz's *Wild Side* », *Studies in French Cinema*, vol.7, n°2, pp.157-68.

Rees-Robert, Nick, « Down and Out : Immigrant Poverty and Queer Sexuality in Sébastien Lifshitz's *Wild Side* », *Studies in French Cinema*, vol.7, n°2, pp.143-55.

Régnier, Pierre et Jean-François Rauger, « Émergence de l'horreur à la française », *Le Monde*, 13 juin 2007, p.24.

Rouyer, Philippe, « Entretien : Marina de Van. Le corps-objet », *Positif* n°502, décembre 2002, pp.28-31.

Royer, Michelle, « Shame and Gaze : Embodied Social Suffering and the Spectator's Gaze in Contemporary French Cinema », *Australian Journal of French Studies*, vol.44, n°2, pp.172-80.

Simon, Agathe, « Georges Bataille : L'obscène et l'obsédant », *La Voix du regard*, n°15, automne 2002, pp.19-24.

Soulès, Jérôme, « L'Éclat des corps. Le Nu au cinéma », *La Voix du regard* n°15, automne 2002, pp.5-18.

Tarr, Carrie, « Director's Cut : The Aesthetics of Self-Harming in Marina de Van's *Dans ma peau* », *Nottingham French Studies*, vol.45, n°3, pp.78-91.

Trencansky, Sarah, « Final Girls and Terrible Youth : Transgression in 1980s Slasher Horror », *Journal of Popular Film and Television*, vol.29, n°2, pp.63-73.

Zarka, Yves-Charles, « De la liberté à la servitude sexuelle », *Cités* n°15, pp.3-6.

Sites Internet

Hemmer, Laure, *Le Cinéma d'horreur en France : entre culture et consommation de masse*, mémoire consulté en ligne, <http://www.memoireonline.com/07/09/2278/Le-cinema-dhorreur-en-France--entre-culture-et-consommation-de-masse.html>

Limoges, Jean-Jacques, « Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain. Pour une distinction de termes trop souvent confondus, » pp.1-21. Article consulté en ligne, <http://www.chass.utoronto.ca/french/SESDEF/miroir/limoges.pdf>,

http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=44880.html (Fiche descriptive du film *Calvaire*.)

<http://www.roman-polanski.net/articles/fabrice.htm> (Entretien avec le réalisateur Fabrice Du Welz.)

<http://www.cadrage.net/films/dansmapeau/dansmapeau.html> (Critique du film *Dans ma peau*.)

Divers

Di Folco, Philippe, ed., *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue française du XIXe et du XXe siècle (1798-1960) tome seizième, sous la direction de B. Quemada, Institut National de la Langue Française, Paris, Gallimard, 1994.

Films étudiés

Backstage (2004), réal. Emmanuelle Bercot, 115 min., dist. Haut et Court, prod. Haut et Court, act. Emmanuelle Seigner, Isild Le Besco, Noémie Lvovsky, Valéry Zeitoun, Samuel Benchetrit, Edith Le Merdy, Jean-Paul Walle Wa Wana, Mar Sodupe.

Les Anges exterminateurs (2006), réal. Jean-Claude Brisseau, 100 min., dist. Rezo Films, prod. La Sorcière Rouge, act. Frederic Van Den Driessche, Maroussia Dubreuil, Lise Bellynck, Marie Allan, Raphaële Godin, Margaret Zenou, Sophie Bonnet, Jeanne Cellard.

Dans ma peau (2002), réal. Marina de Van, 93 min., dist. Rezo Films, prod. Lazennec Productions, act. Marina de Van, Laurent Lucas, Léa Drucker, Thibault de Montalembert, Dominique Raymond, Bernard Alane, Adrien de Van.

Calvaire (2004), Fabrice Du Welz, 90 min., dist. Mars Distribution, prod. La Parti Production, act. Laurent Lucas, Jackie Berroyer, Philippe Nahon, Jean-Luc Couchard, Brigitte Lahaie, Gigi Coursigni, Philippe Grand'Henry, Jo Prestia.

Wild Side (2003), réal. Sébastien Lifshitz, 93 min., dist. Ad Vitam, prod. Maïa Films, act. Stéphanie Michelini, Yasmine Belmadi, Edouard Mikitine, Josiane Stoléru, Corentin Carinos, Perrine Stevenard, Benoît Verhaert, Fabrice Rodriguez.

L'Histoire de Richard O., (2007), réal. Damien Odoul, 75 min., dist. Bac Films, prod. Damien Odoul Films, act. Mathieu Amalric, Stéphane Terpereau, Ludmila Ruoso, Tiara Comte, Maï Anh Le, Rhizlaine El Cohen, Alexandra Sollogoub, Caroline Demangel.

Films mentionnés

Ne te retourne pas (2009), réal. Marina de Van, 111 min., dist. Wild Bunch Distribution, prod. Patrick Sobelman, act. Sophie Marceau, Monica Bellucci, Brigitte Catillon, Andrea Di Stefano, Thierry Neuvic, Didier Flamand, Adrien de Van.

Vinyan (2008), réal. Fabrice Du Welz, 100 min., dist. Wild Bunch Distribution, prod. Michaël Gentile, act. Emmanuelle Béart, Rufus Sewell, Julie Dreyfus, Petch Osathanugrah, Ampon Pankratok, Josse De Pauw.