

Gaspar Noé, vers un cinéma de la cruauté ?

Auteur : Cliquennois, Marion

Promoteur(s) : Tomasovic, Dick

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en arts du spectacle, à finalité spécialisée en cinéma et arts de la scène (histoire, esthétique et production)

Année académique : 2019-2020

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/10434>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Gaspar Noé, vers un cinéma de la cruauté ?

Mémoire présenté par CLIQUENNOIS Marion
en vue de l'obtention du grade de
Master en Arts du Spectacle à finalité spécialisée

REMERCIEMENTS

Avant toute chose, je tiens à remercier toutes les personnes qui ont contribué, de près ou de loin, à l'écriture de ce mémoire, mais également, puisqu'il en est la concrétisation, à la réussite de ces deux années de master.

Je souhaiterais remercier en premier lieu mon promoteur de mémoire, Mr Dick TOMASOVIC. Merci pour l'intérêt que vous avez porté au sujet d'étude de mon choix, pour votre écoute et vos conseils précieux. Merci également pour votre disponibilité, particulièrement en cette période particulière.

Je veux ensuite remercier l'équipe pédagogique et administrative du Master en Arts du Spectacle de l'ULiège, pour la qualité des enseignements que j'ai pu recevoir lors de ces deux années qui m'ont appris à regarder le monde différemment, et pour leur aide précieuse à ma compréhension du système universitaire belge.

Un grand merci à mes parents, Marie-Bernadette et Christophe CLIQUENNOIS, pour leur soutien économique mais surtout émotionnel, inconditionnel dans mes moments de doute et de remise en question. Je sais que le cinéma de Gaspar Noé n'est pas le vôtre, mais merci à tous les deux de m'avoir écoutée, de vous être intéressés à mon travail et de m'avoir fait rire.

Pour leur soutien moral, leur aide lors de la relecture de mon travail et leur avis critique, je souhaite également remercier ma tante, Marie-Hélène BOONE, ma cousine, Noémie CAUCHIE, et mes amis Laurianne CHUSSEAU, Lucien COLLARD, Messaline JAUMOTTE et Anaïse LAFONTAINE. Merci d'avoir cru en mes capacités. Vous êtes des personnes incroyables et vos contributions, quelles qu'elles soient, ont été inestimables.

Enfin, de façon plus générale, j'aimerais remercier celles et ceux qui font du cinéma, et qui le font avec passion.

RÉSUMÉ

Gaspar Noé est un réalisateur français dont les films, cinq longs-métrages et une dizaine de courts, semblent diviser de façon très binaire la critique professionnelle et le public. Son travail est fréquemment associé par les théoriciens et les théoriciennes à un phénomène cinématographique récent : le *New French Extremism*, dont parlent par exemple Tim Palmer, Martine Beugnet, Tina Kendall et Tanya Horeck ou Adrienne Angelo. Les œuvres qui y sont rattachées ont en commun une violence extrême, une sexualité exacerbée, mais surtout la volonté de générer une expérience sensorielle dans le public.

Au début du XX^{ème} siècle, Antonin Artaud, théoricien du théâtre français, pense une nouvelle conception de la dramaturgie, en opposition avec celle qui lui est contemporaine, trop construite sur le texte à son goût. Avec *Le Théâtre et son Double*, il invente un théâtre de la cruauté, qui explorerait tous les moyens de la mise en scène, le langage articulé ne devenant plus qu'une composante comme une autre du spectacle. L'objectif est d'impliquer le public en provoquant des sensations presque corporelles, afin d'opérer une catharsis. Artaud espère ainsi que si l'audience voit des actes violents sur la scène, elle se rendra compte de son potentiel barbare et ne les reproduira pas dans la vie quotidienne. Le théâtre de la cruauté n'a cependant jamais été porté sur scène par Artaud tel qu'il le souhaitait, du moins de son vivant.

Si Noé ne se réclame pas d'Artaud et qu'Artaud ne pensait pas possible l'émergence de la cruauté au cinéma, Adrienne Angelo ou Jonathan Romney remarquent des analogies entre la théorie d'Artaud et les films de Noé. Ce travail est une continuité de leurs articles, et utilise donc les concepts développés par Artaud pour faire une lecture différente des longs-métrages de Noé (*Seul contre tous* - 1998 ; *Irréversible* - 2002 ; *Enter the Void* - 2010 ; *Love* - 2015 ; *Climax* - 2018) et comprendre de quelle façon une forme de cruauté peut émerger dans ces films.

À travers l'analyse du dispositif tel que le conçoit Artaud et celui présent dans les films, l'émergence de cette cruauté peut être envisagée, Noé utilisant les différents langages mis à sa disposition par la mise en scène – l'hapticité de l'image, la lumière, la bande sonore, le corps, le cri, l'image en trois dimensions, *etc.* –. Les films, à travers entre autres une violence et une sexualité exacerbée, présentent certains aspects terribles de notre société, provoquent un choc corporel dans le public et lui font prendre conscience des possibilités, qu'elles soient positives ou tragiques, qui s'offrent à lui.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	5
I. UN CINÉMA DU CORPS	10
<i>A. Les corps dansants de Climax.....</i>	<i>10</i>
<i>B. L'analyse de la corporalité</i>	<i>14</i>
<i>C. Le cinéma du corps et autres New French Extremism</i>	<i>18</i>
<i>D. Narration et monstration des corps</i>	<i>22</i>
<i>E. Corporalité et public</i>	<i>29</i>
II. UN CORPS À L'ÉPREUVE.....	34
<i>A. Sexualité et violence dans Seul contre tous.....</i>	<i>37</i>
<i>B. La catharsis.....</i>	<i>40</i>
<i>C. L'utilisation du motif de l'inceste</i>	<i>43</i>
<i>D. La violence verbale</i>	<i>48</i>
<i>E. La violence explicite</i>	<i>53</i>
<i>F. Le corps dans le plaisir.....</i>	<i>61</i>
III. LE CORPS AU SEIN D'UN DISPOSITIF	66
<i>A. Le dispositif de la cruauté</i>	<i>68</i>
<i>B. Le dispositif dans les films de Noé.....</i>	<i>78</i>
CONCLUSION	98
BIBLIOGRAPHIE	101
FILMOGRAPHIE	105
ANNEXES	108

INTRODUCTION

« Toute société a les films qu'elle mérite. »

C'est de cette façon que Mathieu Kassovitz aurait décrit *Seul contre Tous* (Gaspar Noé - 1998) lors de sa sortie¹. Les films de Gaspar Noé ont tendance à polariser la critique professionnelle et le public de façon radicale², mais il est difficile d'ignorer, même dans les commentaires négatifs, les récits d'une expérience cinématographique peu ordinaire³. À chaque sortie, l'intérêt des médias semble se porter sur un aspect choquant des films plutôt que sur le propos général. Sans aller vers une critique trop subjective, il paraît intéressant de se pencher sur le travail du réalisateur, pour comprendre ce qui provoque une telle agitation autour de ses films et la raison pour laquelle il est encensé ou au contraire haï, comme il en joue lui-même dans le dossier de presse de *Climax*⁴ (2018).

Gaspar Noé naît en 1963 à Buenos Aires, en Argentine, d'un père peintre et d'une mère assistante sociale⁵. Il arrive en France à sa majorité et étudie le cinéma à Louis Lumière, à Saint Denis, avant d'obtenir son premier travail sur les tournages des films de Felipe Solanas. Il va ensuite réaliser ses premiers courts-métrages (*Tintarella Di Luna* - 1985 et *Pulpe Amère* - 1987)⁶. En 1991, il monte sa propre société de production avec la réalisatrice Lucile Hadzihalilovic, Les Cinémas de la Zone et tourne un moyen-métrage, *Carne*, qu'il auto-produit. C'est l'occasion d'une première reconnaissance par le milieu professionnel du cinéma, puisque le film reçoit le Grand Prix de la Semaine de la critique et la Mention du Prix de la Jeunesse à Cannes.

Après avoir travaillé sur les projets de ses pairs, sur des clips musicaux, ou des spots publicitaires⁷, il présente son premier long-métrage, *Seul contre Tous*, à Cannes en 1998. Il lui aura finalement fallu cinq années pour le terminer, faute de moyens financiers suffisants. Le film reprend

¹ Citation présente sur la quatrième de couverture du DVD de *Seul contre Tous*.

² Nous reprenons le développement d'Adrienne Angelo, dans « From Spectacle to Affect : Contextualizing Transgression in French Cinema at the Dawn of the Twenty-First Century » dans *Irish Journal of French Studies*, vol. 12, no.1, 2012, p. 157

³ En témoignent les commentaires lors de la sortie d'*Irréversible* dans cet article du Parisien : « "Irréversible" : malaises pendant la projection officielle » dans *Le Parisien*, 26 mai 2002, Disponible sur <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/irreversible-malaises-pendant-la-projection-officielle-26-05-2002-2003099275.php>. Consulté le 08 août 2020.

⁴ C'est la première page du dossier de presse de *Climax*, où l'on peut lire « Vous avez méprisé *Seul contre tous*, haï *Irréversible*, exécré *Enter The Void*, maudit *Love*, venez fêter *Climax* ». Dossier de presse de *Climax*, disponible sur le site du distributeur : http://www.obrother.be/uploads/1/1/3/9/113981033/climax_dp.pdf p.1. Consulté le 9 août 2020.

⁵ David Sterrit, « "Time Destroys All Things": An Interview With Gaspar Noé », dans *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 24, no.4, 2007, p. 307. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10509200500526596>. Consulté le 11 août 2020.

⁶ Frédéric Polizine, « Gaspar Noé », sur *Le Temps Détruit Tout*, 2020. Disponible sur : <https://www.letempsdetruittout.net/biographie>. Consulté le 9 août 2020.

⁷ Il va aider Hadzihalilovic sur le métrage *La Bouche de Jean-Pierre* (1996), réaliser le clip de *Je n'ai pas* pour les Frères Misère (1996) et le spot *Le lâcher d'animaux sauvages* (1995).

le personnage principal de *Carne*, le boucher. Le dossier de presse résume le scénario de façon très simple : « un film relatant le drame d'un ex-boucher chevalin se débattant seul dans les entrailles de son pays¹ ». Le film, malgré sa mauvaise réception critique, reçoit le Prix de la Semaine de la critique. En 2002, Noé annonce la sortie de son nouveau film : ce sera *Irréversible*, où jouent Monica Bellucci, Vincent Cassel et Albert Dupontel. Ce thriller de vengeance, monté « à l'envers » et par conséquent, commençant par la fin, narre le parcours d'un homme décidé à venger le viol de sa compagne enceinte. *Irréversible* marque aussi la première collaboration de Noé avec Thomas Bangalter, membre des Daft Punk, qui signe la bande-son du film, mais aussi avec Benoît Debie, le directeur de la photographie avec lequel il collaborera sur tous ses prochains films.

Entre plusieurs annonces du prochain film de Noé, *Enter the Void*, qui s'avèrent sans suite, le réalisateur contribue à un film collectif, *Destricted* (2008), avec le segment « We Fuck Alone ». Le projet rassemble des courts-métrages de sept cinéastes – entre autres Marina Abramović et Larry Clark – en lien avec le sexe et l'art. Noé y filme Céline Tran et Manuel Ferrara, une actrice et un acteur pornographiques. Il réalise également un clip pour Placebo, *Protège-moi* (2004) qui sera censuré sur Youtube pour son caractère ouvertement sexuel². *Enter the Void* sort finalement en 2010, après avoir été sélectionné à Cannes. Noé s'inspire fortement du *Livre Tibétain des Morts*³ et suit Oscar, jeune homme tué par la police japonaise et dont l'âme va errer. Le film est tourné presque entièrement en caméra subjective et l'on ne voit qu'une seule et brève fois l'acteur principal. Le quatrième film de Gaspar Noé sort en 2015 : *Wild Bunch* le présente comme « un mélodrame sexuel entre un garçon, une fille et une autre fille⁴ ». Ce sera *Love*, tourné en trois dimensions (3D) et présenté pour la première fois lors des séances de minuit du Festival de Cannes. Le film, après de nombreuses délibérations, sera finalement interdit en salles aux moins de 18 ans⁵. Le dernier long-métrage de Noé à ce jour sort en 2018. *Climax* est un huis-clos, où une troupe de danseurs qui font la fête se rendent compte que quelqu'un a drogué la sangria. Depuis, il a réalisé un

¹ Dossier de presse de *Seul contre Tous* disponible sur le site Le Temps détruit Tout, dans la partie « Pressbook » : <https://www.letempsdetruitout.net/i-stand-alone>.

² Martin Cazenave, « Le clip interdit de Placebo à découvrir en kiosque » dans *Les Inrockuptibles*, 16 juin 2004. Disponible sur : www.lesinrocks.com/2004/06/16/musique/musique/le-clip-interdit-de-placebo-a-decouvrir-en-kiosque. Consulté le 7 juillet 2020.

³ Également appelé Bardo Thödol, ce livre religieux bouddhiste est écrit par Padmasambhava et Yeshe Tsogyal au VII^{ème} siècle.

⁴ Traduit par nous.

Melanie Goodfellow, « Wild Bunch unveils Cannes slate » dans *Screen*, 6 mai 2014. Disponible sur : www.screendaily.com/news/wild-bunch-unveils-cannes-slate/5071351.article. Consulté le 7 juillet 2020.

⁵ AFP « “Love” de Gaspar Noé : le Conseil d'Etat confirme l'interdiction du film aux moins de 18 ans » dans *Franceinfo*, 30 septembre 2015. Disponible sur : www.francetvinfo.fr/culture/cinema/love-de-gaspar-noe-le-conseil-d-etat-confirme-l-interdiction-du-film-aux-moins-de-18-ans_1106541.html. Consulté le 29 juin 2020.

moyen-métrage, *Lux Aeterna*, dont la sortie en salles est prévue pour l'automne 2020¹. Les œuvres filmiques de Gaspar Noé mobilisées lors de ce moment analytique seront ses cinq longs-métrages : *Seul contre tous*, *Irréversible*, *Enter the Void*, *Love* et *Climax*. Ce choix nous a semblé cohérent, puisque dans chacun de ces films, Noé met en place un univers et un dispositif qu'il prend le temps de développer. Plutôt que de ne choisir qu'un seul métrage, il paraissait intéressant de montrer ces différents dispositifs opérant. Les cinq œuvres sont également reliées les unes avec les autres, formant un corpus ayant, à notre sens, suffisamment matière à analyse pour ne pas y ajouter les courts-métrages.

Au début du XX^{ème} siècle, Antonin Artaud écrivait des essais, qui rassemblés, allaient former l'une des théories visant à révolutionner le théâtre qui lui était contemporain, c'est-à-dire psychologique ou de boulevard. Dans les textes formant *Le Théâtre et son double* (1938), il définit alors le théâtre de la cruauté. S'opposant à la conception largement répandue à l'époque d'un théâtre s'appuyant sur un texte, il souhaite revenir à une dramaturgie qui utilise d'autres formes pour provoquer une sensation presque physique chez son audience. Il définit le théâtre qu'il veut voir de cette façon :

Mais « théâtre de la cruauté » veut dire théâtre difficile et cruel d'abord pour moi-même. Et, sur le plan de la représentation, il ne s'agit pas de cette cruauté que nous pouvons exercer les uns contre les autres en nous dépeçant mutuellement les corps, en sciant nos anatomies personnelles, ou, tels des empereurs assyriens, en nous adressant par la poste des sacs d'oreilles humaines, de nez ou de narines bien découpés, mais de celle beaucoup plus terrible et nécessaire que les choses peuvent exercer contre nous. Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela².

Il définit la cruauté comme un « sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable³ ». Il réfute toute psychologie du personnage, lui préférant un théâtre qui « raconte l'extraordinaire, mette en scène des conflits naturels, des forces naturelles et subtiles et qui se présente d'abord comme une force exceptionnelle de dérivation⁴ ». Dans cette conception, la dimension de la corporalité a une importance capitale, puisque c'est le seul moyen pour lui de transmettre une émotion, un ressenti. Ses différents essais autour de la cruauté n'offrent pas de méthode spécifique pour la développer précisément sur scène, mais donnent des repères et les effets qui sont recherchés par cette conception. Dans l'essai « Le Théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste) », Artaud donne, par catégories – mise en scène, langage, musique, lumière –, des indications de sensations à provoquer et de significations, tout en laissant le lecteur ou la lectrice

¹ C'est la page Twitter de *Sens Critique* qui l'annonce en exclusivité, le 4 août 2020. Disponible sur : <https://twitter.com/SensCritique/status/1290683927770923010>. Consulté le 9 août 2020.

² Antonin Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre » dans *Œuvres complètes. Tome 4, Le théâtre et son double ; Le théâtre de Séraphin ; Les cenci*, Gallimard, 1964, p. 95

³ Antonin Artaud, « Lettres sur la cruauté », *op.cit.* p.122.

⁴ Antonin Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre », *op. cit.* p. 99.

suffisamment libre pour les interpréter. William Blum, dans son article « Toward a Cinema of Cruelty » résume la pensée d'Artaud :

Le théâtre d'Artaud ne fuit ni ne minimise la complexité de l'humain, mais lui montre et lui suggère tout ce qu'il est et le pousse à participer, dans la limite de sa potentialité, à l'entièreté de son être. Cette entièreté comprend des propensions destructrices pour la vie et la société et c'est pourquoi son assouvissement doit advenir dans les limites du théâtre, où, bien que l'expérience ait toute la force et l'immédiateté de la réalité, elle est inefficace, inoffensive et cathartique¹. (traduit par nous²)

La cruauté serait un moyen pour l'humain d'expérimenter le monde, lui montrer les possibles imaginables et lui faire appréhender sa capacité d'agir. Il serait nécessaire que cette démonstration soit faite pendant un moment théâtral, plutôt que dans la vie quotidienne, de peur qu'elle ait des répercussions. Le théâtre permettrait la compréhension dans un contexte bienveillant, puisque le spectacle fait intervenir une distanciation ; par la suite, les membres du public auraient plus de difficultés dans leur vie à reproduire des actes cruels tel qu'ils les ont vus sur la scène.

Artaud fait partie, à l'époque, du groupe des Surréalistes, mais s'en fait exclure deux ans plus tard en 1926 – il est trop bourgeois pour les autres membres du mouvement, qui sont plutôt Marxistes³. Brian Singleton explique que :

L'attrait était évident ; il pratiquait déjà sa propre forme d'écriture spontanée ou automatique et ses deux premières œuvres, *Le Pèse-Nerfs* et *L'Ombilic des limbes* (1925), étaient pseudo-surréalistes dans leur attaque de l'art et de sa fabrication comme une imposture⁴. (traduit par nous)

Martine Beugnet explique que, comme les Surréalistes, Artaud avait « la conviction que l'impact et la magie de l'image en mouvement, sa capacité à affecter, à choquer et à donner du sens, étaient intrinsèques au film lui-même⁵. » Elle poursuit en disant que bien vite, avec l'arrivée du parlant et l'établissement de conventions appliquées dans tous les films, Artaud perd espoir en l'image filmée, puisque les seules nouvelles recherches cinématographiques restent dans le cinéma expérimental, trop modeste et confidentiel à l'époque⁶.

Il est certain que Gaspar Noé ne se réclame pas l'héritier d'Artaud : nous ne rechercherons donc pas de lien de continuité entre leurs travaux. Cependant, des ressemblances peuvent être rencontrées entre le dispositif de la cruauté tel que le décrit Artaud et les films de Noé. La première analogie entre eux a probablement été celle théorisée par Jonathan Romney dans son article « Le sex and violence » en 2004. Il explique la ressemblance, forgée par le but recherché par le spectacle

¹ William Blum, « Toward a Cinema of Cruelty », dans *Cinema Journal*, vol. 10, no. 2, 1971, p. 22. Disponible sur : https://www.jstor.org/stable/1225235?seq=4#metadata_info_tab_contents. Consulté le 5 août 2020.

² Les citations hors-texte originales en anglais sont accessibles en annexe 1.

³ Nous reprenons le développement de Brian Singleton, dans *Artaud: Le Théâtre et son double*, Critical Guides to French Texts, London, Grant & Cutler Ltd, 1998, p. 14

⁴ Brian Singleton, *ibid.*

⁵ Traduit par nous.

Martine Beugnet, *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh University Press, 2007, p. 22

⁶ Nous reprenons le développement de Martine Beugnet, *ibid.* p. 24

de la cruauté et le cinéma de Noé¹, mais également avec les autres films du *New French Extremism*, dont nous parlerons plus loin. C'est ensuite Adrienne Angelo qui y réfléchit, à partir de *Seul contre Tous*². Dans ce travail, nous étudierons le concept de la cruauté tel que l'envisage Artaud, pour voir dans quelle mesure il peut émerger dans les films de Noé. Il est vrai que dans *Le Théâtre et son double*, Artaud refuse toute possibilité du cinéma. Il est cependant possible de penser qu'Artaud n'avait pas pu prévoir comment le cinéma allait intégrer de nouvelles composantes, encore au stade de l'expérimentation à son époque, pour devenir ce qu'il est aujourd'hui. Pendant le XX^{ème} siècle, s'ajoutent à l'image une bande-son et des dialogues, de la couleur et parfois même des images en 3D. Il semblerait d'ailleurs que Gaspar Noé ait tenté, à travers sa filmographie, d'expérimenter les techniques mises à disposition du cinéma. À travers les notions qu'Artaud développe dans ses essais sur le théâtre de la cruauté, il serait alors possible d'établir des analogies avec le cinéma et plus particulièrement avec celui de Gaspar Noé.

Dès lors, peut-on parler d'une forme de cinéma de la cruauté chez Gaspar Noé, émergeant par le fait d'un dispositif ? Nous commencerons cette analyse en discutant de la question de cinéma du corps, afin d'inscrire la filmographie de Noé dans un contexte cinématographique particulier et de montrer l'omniprésence de la corporalité dans son travail. Nous interrogerons ensuite le corps dans sa monstration et particulièrement lors de sa mise à l'épreuve, à travers les deux thèmes de la violence et de la sexualité. Nous terminerons enfin cette analyse par la question du dispositif dans sa globalité, pour Artaud puis pour Noé, pour constater si une forme de cruauté peut émerger dans ce cinéma, et ce qui permet son apparition.

¹ Jonathan Romney, « Le sex and violence », dans *The Independent*, 12 avril 2004. Disponible sur : www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/le-sex-and-violence-546083.html. Consulté le 9 août 2020.

² C'est l'objet d'analyse d'Adrienne Angelo, dans *op. cit.*.

I. UN CINÉMA DU CORPS

Le corps est une dimension cruciale à la fois dans l'œuvre de Noé, tout comme dans le théâtre de la cruauté. Il semble être le lieu de pulsions, de mouvements, de sensations, qui pourraient être transmises au public par l'action de plusieurs phénomènes. Le corps semble être l'un des dénominateurs communs du courant *New French Extremism* – dont nous parlerons plus bas –, auquel est souvent rattaché Gaspar Noé par les théoriciens et théoriciennes du cinéma.

Pour amorcer l'étude de cette dimension, nous explorerons un extrait où la place du corps est importante. Étant donné que seront analysées plus tard des séquences où les corps seront violentés, il pourrait être intéressant de commencer avec une scène dansée, issue du film *Climax* (2018). Nous discuterons ensuite de la place de la corporalité au cinéma, plus particulièrement dans une nouvelle tendance cinématographique, le cinéma des sensations et de la façon dont elle est filmée. Enfin, le rapport de ce cinéma avec le corps du spectateur ou de la spectatrice sera inspecté.

A. Les corps dansants de Climax

Le corps, comme rapidement évoqué précédemment, a une place fondamentale dans l'œuvre de Gaspar Noé. Dans ses quatre premiers longs-métrages, il est habituellement présenté dans un contexte sexuel ou de violence ; son dernier film, *Climax*, sorti en 2018, présente un corps dansant, inédit dans la filmographie de Noé. Le long-métrage retrace la dernière soirée d'une troupe de danseurs et danseuses, à l'issue d'une résidence de création. Tous et toutes (ou presque) consomment allègrement de la sangria, à laquelle l'un ou l'une d'entre eux a ajouté une drogue, à l'insu des autres. La scène qui nous intéresse ici arrive à la fin de la première moitié du film et c'est sa deuxième séquence dansée¹. La soirée est déjà bien entamée et les protagonistes ont presque tous consommé de la sangria.

La scène se joue essentiellement autour du motif du cercle. Elle commence par un plan en plongée totale sur les vinyles de DJ Daddy (interprété par Kiddy Smile), avant d'enchaîner par des plans, toujours avec le même angle, sur les danseurs et danseuses, qui forment un cercle entourant l'un ou l'une d'entre eux. Tour à tour, ils évoluent au centre de ce cercle, faisant spectacle de leur corps aux autres danseurs et danseuses, mais aussi à la caméra. Entre le passage de chaque

¹ *Climax*, Réalisé par Gaspar Noé. Avec Sofia Boutella, Kiddy Smile, Romain Boutella et Souheila Yacoub. Rectangle Productions, Wild Bunch et Les Cinémas de la Zone, 2018. 36min07 à 45min17.

protagoniste, le film est coupé par un court plan noir, tel un battement de cil. Au milieu de la séquence, le *disc-jockey* (DJ) change de vinyle et, cette fois, lorsque la caméra filme les personnages, plutôt que de rester fixe, elle tourne lentement sur elle-même. Quoiqu'il arrive, la caméra ne change jamais de point de vue : par moments, seules des bribes de l'action sont visibles puisque les danseurs et danseuses sortent du cadre.

La séquence semble coupée en deux, ce qui est aussi perceptible dans l'attitude générale des protagonistes. La première partie est plutôt sereine, puisque les danseurs et danseuses attendent patiemment leur tour, s'applaudissant et s'encourageant mutuellement en scandant des onomatopées sur le rythme de la musique. La deuxième partie semble progressivement prendre un tournant plus inquiétant. Le cercle se resserre, les danseurs et danseuses se pressant autour de son centre ; ils se poussent les uns les autres ; des *battles* (combats dansés) commencent. Des tensions, présentes dans les discussions précédant cette séquence, sont également représentées : David, un danseur, se fait séduire par un autre danseur qu'il repousse, pour aller voir la chorégraphe, Selva. Cette partie s'achève en montrant une danseuse allongée au sol, l'air mal en point, puis l'un des couples de la troupe qui ne peut plus communiquer : l'homme est toujours en train de danser, alors que la femme tente de l'embrasser, sans réaction. C'est alors qu'un générique défile sur l'écran, avec toujours en arrière-plan le sol de la salle.



ILLUSTRATION 1 : *CLIMAX* [38min37] - Taylor danse au milieu du cercle.

D'après le dossier de presse de *Climax*, le film montre trois formes de danses : le *voguing*, le *waacking* et le *krump*¹. Le *voguing* est une danse popularisée dans les *balls*, événements rassemblant la communauté LGBT de New-York et connaissant son essor dans les années 1960². Dans le documentaire *Paris is Burning* (Jennie Livingston - 1991), le *voguing* est décrit comme une danse permettant de catharsiser les vrais combats physiques entre danseurs et danseuses, caractérisée par des poses de mannequin faites sur chaque temps du morceau³. Popularisée au début des années 1990 avec le clip du morceau *Vogue* de Madonna, elle fait son grand retour dans les années 2010 et sa figure de proue française est désormais Kiddy Smile, DJ de *Climax*. Le *waacking* est une danse d'improvisation née dans les années 1970 à Los Angeles. Cette danse est inspirée des icônes hollywoodiennes et est caractérisée par « des mouvements de bras marqués, des poses glamour et l'expressivité du visage⁴ ». Enfin, le *krump* est une danse née dans les années 2000 à Los Angeles et popularisée dans le documentaire *RIZE* de David LaChapelle (2005). Elle peut, au premier abord, sembler violente, mais est en réalité une démonstration de la pulsion de vie, les membres se mouvant en un rythme frénétique⁵.

Dans cette scène, les corps racontent tout le film à venir : d'abord respectueux et admiratifs dans la première partie, puis violents et agressifs dans la deuxième. Ils sont en transe, à la fois à cause de la musique, mais aussi progressivement en raison de la drogue qu'ils ont consommée. Ce sont des corps en exhibition, alternant mouvements frénétiques et lents, mettant en avant le déroulement des muscles et des membres. Ils sont doublement mis en spectacle, d'abord les uns pour les autres, s'impressionnant mutuellement de leurs prouesses, ce qui peut être vu grâce aux applaudissements et encouragements de la première partie. Mais ils s'offrent aussi à la vue du public, qui est ici simple observateur, presque voyeur. L'angle de vue adopté dans cette séquence transforme le rapport au corps de manière radicale, puisqu'il est loin d'être habituel pour l'audience. Les poses adoptées ressemblent, vues du dessus, à des formes géométriques plutôt qu'à des corps. Lorsque les danseurs et danseuses font des sauts, plutôt que de donner une impression de légèreté, ce sont presque des vues attentatoires, leurs corps se projetant directement vers le public. De plus, la

¹ Dossier de presse de *Climax*, *op. cit.*, p. 3.

² Marlon M. Bailey, "Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture." dans *Feminist Studies*, vol. 37, no. 2, 2011, pp. 365–386. Disponible sur : www.jstor.org/stable/23069907. Consulté le 1^{er} avril 2020.

³ Willi Ninja en donne la définition vers 35min. dans *Paris is Burning*, réalisé par Jennie Livingston. Avec Pepper LaBeija, Freddie Pendavis, Dorian Corey, Venus Xtravaganza. Fox Lorber Home Video, 1992.

⁴ Sénami Juraver, « Diaspora : Josepha Madoki, l'appel impérieux de la danse » dans *Le Point*, 31 janvier 2019. Disponible sur : www.lepoint.fr/culture/diaspora-josepha-madoki-l-appel-imperieux-de-la-danse-31-01-2019-2290458_3.php#. Consulté le 1^{er} avril 2020.

⁵ Stephanie L. Batiste en discute en détail dans son analyse de *RIZE* dans le chapitre « Affect-ive moves : Space, Violence, and the Body in *RIZE*'s Krump Dancing » dans *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*, dirigé par Melissa Blanco Borelli, Oxford University Press, Oxford-Royaume-Uni, 2014, p. 199–224.

séquence ne montre que rarement le visage des personnages, alors que c'est ce qui habituellement permet une certaine identification au corps dansant. Il arrive cependant que, projetant leur visage en arrière, ils regardent au plafond et donc directement dans la caméra, comme prenant le public à témoin de la danse et de la scène en train de se jouer. La kinesthésie traditionnellement ressentie ne peut pas l'être ici, ou alors difficilement, la gravité et le rapport à un axe horizontal étant trop différents. Mais les corps et leurs danses hypnotiques emportent l'audience avec eux dans un état de transe, de semi-conscience, où elle se perd dans l'observation des mouvements sous cet angle inédit.

La musique participe également à cette double transe du public et des danseurs et danseuses. La séquence est accompagnée par deux morceaux de musique électronique – une version instrumentale de *Dickmatized* de Kiddy Smile (2018) et *What to do*, de Thomas Bangalter (2018). Le premier monte en intensité avec un crescendo, parallèlement à l'état second des danseurs et danseuses. Le second morceau arrive au moment de la coupure de la séquence, de manière diégétique puisque le DJ change de disque et son rythme soudainement plus effréné permet aux protagonistes d'enfin laisser s'exprimer toute leur énergie.

Le corps est clairement esthétisé à travers la danse filmée dans cette séquence, qui grâce à la caméra devient autre, sans forcément réinventer de codes. Les différentes danses pratiquées dans la séquence amplifient ce phénomène, puisqu'elles sont particulièrement rythmées et frénétiques. Le mouvement est uniquement celui des corps, l'axe de la caméra restant fixe, même lorsqu'elle tourne sur elle-même.

La séquence analysée ici marque un tournant dans le film et ce n'est pas par hasard qu'un générique lui succède. C'est en effet à ce moment que le public peut comprendre les tensions dans cette troupe et la transformation psychologique due à la drogue s'opérant en eux. Toute cette perception est rendue possible par les corps dansants filmés avec cette plongée totale. Contrairement aux films précédents de Gaspar Noé et notamment *Enter the Void*, le réalisateur ne montre pas une vision subjective de l'effet de la drogue. Dans *Climax*, c'est le corps des danseurs et danseuses, sublimé par les choix de mise en scène, qui montre leur état psychologique se transformant progressivement. Cette scène est également annonciatrice du film à venir : le public, comme ici, suit les personnages, fasciné par leurs mouvements et leurs interactions, sans pour autant ressentir un plaisir kinesthésique, étant donné l'angle inhabituel de la caméra et le rapport à la gravité différent qu'elle entraîne. Il est un témoin silencieux de l'horreur à venir.

Comme nous avons pu le voir dans ce moment analytique, le corps est visiblement une dimension centrale chez Noé : sans parole, sans dialogue, la narration s'est poursuivie et les corps

ont montré de nouvelles relations, des tensions qui se créaient tout au long de cette scène. *Climax* fait cependant figure d'exception dans l'œuvre de Gaspar Noé, puisque c'est le seul film montrant des corps dansants.

B. L'analyse de la corporalité

La corporalité chez Noé permet de partager un ressenti entre les personnages filmés et le public, mais est également un moyen de raconter une histoire. La façon de capter les corps et leurs mouvements capture et captive l'audience, qui ne peut s'échapper de l'univers oppressant développé. De façon plus générale, le corps est en fait l'un des premiers sujets cinématographiques : vivant et en mouvement, il peut être le seul objet dans le cadre et a toute sa place dans les écrits théoriques. Dans l'œuvre de Noé, il se manifeste d'une façon particulière, faisant émerger un sens nouveau.

Le rapport au corps est l'une des composantes évoquées par Artaud lorsqu'il conceptualise la notion de cruauté et il veut l'encourager pour le remettre au centre de l'œuvre et de la création théâtrale. Artaud regrette en effet l'omniprésence de la parole dans le théâtre occidental. Il exhorte à l'invention d'un « langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole¹ », plus proche du théâtre balinais qu'il a pu observer. Ce langage nouveau se rapproche pour lui d'une pantomime et se compose de « signes, [...] gestes et attitudes² ». Le corps paraît être le seul moyen de transmettre une émotion au public, de façon plus claire que par le langage.

La corporalité au cinéma recouvre plusieurs notions différentes. Elle peut être tout d'abord sujet du film, c'est-à-dire les acteurs et actrices ; il y a ensuite, la corporalité du cinéaste, la personne à l'origine du film et qui choisit de la mise en scène des corps évoqués précédemment ; celle, bien matérielle, du film en tant que support physique manipulable (la pellicule) ; ou, finalement, celle du public, corps immobile devant d'autres filmés en mouvement. Dans cette partie, nous choisissons de nous pencher tout particulièrement sur le corps comme sujet du film. Cependant, les autres notions semblent nécessaires et seront abordées en partie plus loin, afin de comprendre l'étendue du travail de Gaspar Noé. Nous verrons enfin comment la corporalité du public est toujours engagée dans ses différents films et comment elle est mise en rapport avec celle visible à l'écran.

¹ Antonin Artaud, « La mise en scène et la Métaphysique » dans *op.cit.* p. 45.

² Antonin Artaud, *ibid.* p. 48.

1. Corps et cinéma

Le corps au cinéma est devenu, depuis quelques années, le sujet central de nombreuses études théoriques telles que *The Cinematic Body* de Steven Shaviro ou encore *Images des corps/ corps des images au cinéma*, dirigé par Jérôme Game. Le corps semble en effet fasciner la caméra et pourquoi en serait-il autrement ? C'est l'objet ultime facilitant la kinesthésie du public, permettant de comprendre, de ressentir et de reproduire le geste. Il est, la plupart du temps, le sujet principal du cadre. Le cinéma étant un art du mouvement, le corps lui offre un objet en perpétuel déplacement qui, sans un mot, peut raconter une histoire. Tom Gunning explique que :

L'image du film capture beaucoup de choses, mais la représentation du corps est au centre de toute sa conception de l'espace. Le film a été inventé (à partir des travaux de photographes scientifiques tels que Muybridge, Marey, Demeny et Londe) afin de fournir un outil scientifique pour l'étude du corps en mouvement¹. (traduit par nous)

La fascination du cinéma pour le corps est même poussée à son paroxysme dans le cinéma d'animation, où toute modification du corps est rendue possible – puisque tout est création pure – et où il est soumis à des transformations, des destructions, ou des hybridations.

Shaviro explique, dans *The Cinematic Body*, que « le corps demeure l'inconnu, le “continent noir” de la pensée et de la culture postmodernes². » Il développe son hypothèse en disant que la culture occidentale a pris pour habitude de séparer le corps de la pensée, comme si elle était le fruit d'un « quelque chose autre³ » et laissant l'analyse du corps au cinéma de côté. Martine Beugnet renchérit, en expliquant davantage cette forme d'oubli de l'analyse du sensoriel par les théoriciens et théoriciennes occidentaux et en s'appuyant sur les réflexions de Vivian Sobchack et de Nicole Brenez :

Le fait que, malgré l'immédiateté de son impact perceptif, l'évaluation du film en tant qu'entité matérielle et sensorielle n'ait trouvé que peu de résonance dans la théorie cinématographique semble plus compréhensible lorsqu'on la replace dans le contexte plus large d'une longue tradition occidentale de pensée rationnelle et de catégorisation. S'agissant sans doute d'une perversion des méthodologies développées au cours du siècle des Lumières (Brenez 1998 : 10), non seulement la tendance de la pensée occidentale à promouvoir une image scientifique d'elle-même s'étend à l'étude et à l'évaluation des domaines créatifs et artistiques, mais en ce qui concerne la théorie du cinéma, l'inclinaison vers des procédures scientifiques en puissance semble également gagner une vigueur nouvelle à partir des années 1970. Comme le souligne Vivian Sobchack, cette approche dominante s'est établie non seulement en opposition au type de voie épistémologique ouverte par la perception sensorielle, mais aussi par la négation effective de toute connaissance valable attachée à l'expérience perceptive et s'est par extension ancrée dans l'indifférence à l'exploration de ses objets (Sobchack 200 : 1-3)⁴. (traduit par nous)

¹ Tom Gunning, « Foreword » dans *This Is Called Moving : A Critical Poetics of Film*, édité par Abigail Child, University Alabama Press, 2005, pp. ix-x.

² Traduit par nous.

Steven Shaviro, *The Cinematic Body*, University Of Minnesota Press, 1993, p. 127.

³ Traduit par nous.

Steven Shaviro, *ibid.* p. 128.

⁴ Martine Beugnet, *op.cit.* pp. 26-27.

L'analyse du corps et de la matérialité au sens plus large par les études cinématographiques se serait faite rare, puisque pas assez noble, les théoriciens et théoriciennes préférant se concentrer sur des aspects plus concrets qui peuvent être étudiés de manière presque mathématique. Mais il ne faut pas que le ressenti soit complètement absent d'une étude, puisque cela laisserait tout un pan d'une œuvre de côté, en oubliant les ressentis primaires. Ces derniers, s'ils restent non-analysés, nous empêchent d'avoir une compréhension complète de l'être humain. Il est donc plus que nécessaire d'analyser la façon dont le cinéma affecte notre corps de spectateur et spectatrice, à travers, entre autres, ceux montrés à l'écran.

D'un autre côté et de façon plus générale, le corps humain n'a probablement jamais autant été sujet à diverses modifications et améliorations, ajouts ou suppressions, alors qu'il est pourtant finalement et inexorablement, voué à la disparition. Il y a ici quelque chose de paradoxal, entre d'un côté, ce travail permanent du corps pour le transformer et le rendre plus performant, alors que de l'autre côté, il semble exister une dissociation entre le corps et l'esprit. Cela se traduit particulièrement dans le courant scientifique du transhumanisme, qui vise à améliorer de manière accentuée les capacités corporelles de l'humain et qui souhaite, entre autres, pouvoir le rendre éternel, son enveloppe charnelle étant trop fragile actuellement. Le corps dérange, car il rappelle la naissance, mais aussi son pendant, la mort et, avec elle, la disparition de la conscience. Même si on tend à vouloir l'oublier aujourd'hui, le corps est un objet vulnérable qui peut être abîmé, voire détruit. Il existe également un autre paradoxe concernant le corps : nous sommes généralement habitués à le voir complètement dénudé ou presque – dans la pornographie, dans les magazines *etc.* –, mais l'opinion publique semble toujours autant choquée de le voir dans son intégralité et particulièrement dans les films. Le corps dérange visiblement, peut-être puisqu'il ne serait pas assez puissant pour l'humain ou peut-être à cause de son rapport trop prégnant avec une certaine animalité. Ceci dit, le corps continue de choquer : celui de la femme est trop sexualisé – en témoigne la censure du téton, féminin uniquement, sur Instagram –, alors que celui de l'homme est, pour reprendre l'expression de Maïa Mazaurette, « exhibé[s] et pourtant invisible[s]¹ ». Il est donc nécessaire de continuer l'effort théorique entamé par Martine Beugnet, Tim Palmer, Steven Shavero, Nicole Brenez ou encore Jérôme Game et d'étudier les corps à l'image et ce qu'ils provoquent en nous, spectateurs et spectatrices.

¹ Maïa Mazaurette, « Pourquoi les corps masculins sont-ils invisibles ? » dans *Le Monde.fr*, 5 août 2018, Disponible sur : www.lemonde.fr/m-perso/article/2018/08/05/pourquoi-les-corps-masculins-sont-ils-invisibles_5339508_4497916.html. Consulté le 2 août 2020.

2. Le corps dans l'œuvre de Gaspar Noé

Tout au long de ce moment analytique, le corps dans les films de Gaspar Noé sera étudié comme un lieu de vie intense : le réalisateur prend le contrepied du point de vue occidental traditionnel sur le corps que nous avons développé plus haut. Il lui redonne une matérialité liée aux émotions et aux ressentis, la logique dans ces films étant liée à des sentiments, à l'affect. En témoigne la volonté de vengeance de Marcus sur Le Ténia, après le viol d'Alex dans *Irréversible* : il voue désormais une haine viscérale à celui qui a meurtri sa compagne et tout ce qu'il fait va dans cette direction. Dans ces longs-métrages, le corps est régulièrement mis à l'épreuve, soumis à la violence ; ou lieu de souffle de vie, avec un corps profondément sexuel. Ce n'est que rarement un corps seul : il est toujours en lien avec d'autres, qui sont les instigateurs, ou les récepteurs, de la violence ou de la sexualité. Il y a également une volonté, selon les films, de montrer les corps de façons différentes et manifester une corporalité autre que celle portée à l'image. Dans *Seul Contre Tous* par exemple, le boucher, personnage principal, quand il n'est pas montré à l'écran, est rappelé par sa voix en *off*, qui parle sans cesse et qui est un véritable monologue mental. Les voix *off* chez Noé sont très souvent présentes et sont à chaque fois un marqueur de la corporalité : dans *Love*, la voix de Murphy est comme un rappel de son état de santé, il est fatigué et visiblement indisposé après une nuit de fête, sa voix mentale est sourde, presque murmurée ; dans *Enter The Void*, les aspects interne et externe sont davantage différenciés, puisque la voix interne résonne dans un équivalent de boîte crânienne et les bruits corporels semblent être enregistrés de l'intérieur (respirations, raclements de gorge...), avant de s'éteindre complètement lorsqu'Oscar est assassiné dans les toilettes du Void (bar dans le film). Michel Chion les appelle les sons internes¹ et fait une distinction entre les « sons physiologiques de respiration, de râles et de battements de cœur (qu'on pourrait baptiser *sons internes-objectifs*)² » et les « voix mentales, [les] souvenirs, etc. (qu'on appellera *internes-subjectifs* ou *internes-mentaux*)³ ». Ces voix rappellent la corporalité de chacune des personnes à qui elles appartiennent, puisqu'on les entend de façon normale dans des dialogues par la suite. Dans *Enter The Void*, la présence corporelle d'Oscar, le personnage principal filmé en vue subjective, est d'autant plus appuyée par la présence de courts plans noirs fréquents, rappelant des clignements d'yeux.

Il est déjà apparent que le corps chez Noé est un corps tactile, qui se concentre sur les expériences de contact, provoquées et narrées de différentes façons. C'est aussi un corps de

¹ Michel Chion, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Armand Colin, 2005. p. 67

² Michel Chion, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Armand Colin, 2005. p. 67

³ Michel Chion, *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Armand Colin, 2005. p. 67

mémoire, qui permet d'enclencher la narration dans les films par le souvenir du contact physique, tout particulièrement dans *Love*. Dans ce film, en effet, la plupart des souvenirs de Murphy sont tactiles, puisqu'il se souvient du contact entre le corps d'Electra et le sien. Dans *Enter the Void*, c'est une fois le personnage principal tué que la narration s'enclenche. Étant donné la dimension prégnante de la corporalité dans ce cinéma, il semble logique que les théoriciens et théoriciennes rapprochent souvent Gaspar Noé d'autres cinéastes qui lui sont contemporains et qui s'intéressent également au corps, pour comprendre leur lien et les rassembler en un courant cinématographique assez récent : le cinéma du corps.

C. Le cinéma du corps et autres New French Extremism

Le corps, dans une perspective postmoderne, semble être le dernier rempart face à une virtualité omniprésente : il est matériel, soumis au temps qui passe, mais aussi sujet à des transformations diverses. Il est le dernier obstacle à la vie éternelle de l'être humain, mais les nouvelles recherches sur le transhumanisme incitent à croire qu'il ne le restera pas longtemps. Il est perfectible et notre mode de vie occidental pousse à le rendre le plus performant possible, que ce soit en termes de capacités physiques, mais aussi d'esthétisme. Martine Beugnet propose un rapport entre cette façon d'envisager le corps et la conception récente d'un courant cinématographique, le cinéma du corps, dans son chapitre pour l'ouvrage collectif *The New Extremism in Cinema: From France to Europe* :

Avec les nouvelles technologies, la numérisation et Internet qui font partie de la vie quotidienne dans le monde occidental, la question de l'obsolescence de l'ancienne réalité du corps et de la réécriture de l'histoire qui étaient au cœur de l'argumentation de Ross prend un nouveau sens. On peut dire qu'à l'ère post-humaine, le corps peut être libéré des limites de son existence en chair et en os, tout comme le corps du film peut être débarrassé des scories et des signes de décomposition de l'ancienne image analogique. Tout comme les efforts d'après-guerre pour une hygiène parfaite et la promotion des shampoings et déodorants américains, le processus contemporain d'encodage porte désormais, à un degré très puissant, la promesse d'une propreté plus qu'ultime - la possibilité d'une auto-réinvention sans fin. C'est dans ce sens que l'esthétique viscérale et symptomatique du nouvel extrême peut également être envisagée : en tant que réaction inachevée, chaotique et excessive à la tendance de la "dématérialisation de l'incarnation" (Hayles 1993 : 148), elle constitue un rappel "choquant" de l'incorporation et de l'inscription durables d'histoires et de récits dans nos corps ainsi que dans le tissu du présent.¹ (traduit par nous)

Le corps serait maltraité dans les œuvres des cinéastes rassemblés en ce mouvement, permettant de rappeler sa matérialité et ce qui en découle, c'est-à-dire sa faculté à ressentir. L'œuvre cinématographique de Gaspar Noé semble se positionner dans cette perspective et lorsqu'elle est soumise à l'analyse de théoriciens ou théoriciennes, ils la rapprochent souvent d'autres cinéastes,

¹ Martine Beugnet « The Wounded Screen ». *The New Extremism in Cinema : From France to Europe*, édité par Tanya Horeck et Tina Kendall, Edinburgh University Press, 2013, pp. 39-40.

dans ce courant appelé cinéma du corps¹ par Tim Palmer, *New French Extremism* par Ginette Vincendeau², ou encore *cinema of sensation*³ par Martine Beugnet. Il est cependant nécessaire de faire remarquer que si les théoriciens et théoriciennes dont nous parlons dans ce travail rassemblent au sein d'un « courant » cinématographique le travail de cinéastes, leurs films sont en réalité uniques et chacun d'entre eux a sa propre idée de l'objet cinématographique. Les longs-métrages ne partagent pas les mêmes thèmes, mais peuvent être liés par leur façon de traiter le corps humain et leur volonté de provoquer des émotions violentes chez leur public. Tanya Horeck et Tina Kendall, directrices du livre collectif *The New Extremism in Cinema: From France to Europe* expliquent que « le new extremism est traité comme un courant ou un phénomène qui rassemble une variété d'approches esthétiques, de thèmes et de problématiques⁴ ». Cette nuance semble importante à apporter, car il n'est pas concevable d'analyser les films qualifiés de « cinéma de sensation » à travers une problématique de forme : c'est ici un regroupement opéré par des théoriciens et théoriciennes. D'ailleurs, Gaspar Noé ne semble pas se revendiquer d'un quelconque genre cinématographique.

Ce phénomène serait né en France, à la fin des années 1990 et se prolonge jusqu'à aujourd'hui. Il s'inscrit dans un contexte pluriel avec des explications différentes selon les théoriciens et théoriciennes : Tim Palmer parle d'une « inquiétude face à des communautés absentes ou fragmentées [qui] reflète en quelque sorte la France contemporaine, de plus en plus marquée par la solitude sociale⁵. » Martine Beugnet explique que ces films réagissent à une situation particulière :

Ces "situations" et ces "espaces" [Beugnet parle des effets de la Seconde Guerre Mondiale] continuent de hanter le cinéma contemporain alors que nous passons du XX^{ème} au XXI^{ème} siècle, mais ils ont été encore plus diffractés par les séquelles implacables et catastrophiques de la décolonisation et de la dévastation post-conflit qui affectent notre monde avec leur corrélation de pratiques exploitantes et déshumanisantes (le génocide comme stratégie de guerre généralisée, l'exclusion remplaçant la politique d'immigration, le déplacement de populations, les nouvelles formes d'esclavage, le trafic sexuel, la banalisation de la violence...). Elles sont aussi dangereusement rendues plus irréelles par l'effet de nivellement de la mondialisation et l'uniformisation de la couverture médiatique⁶. (traduit par nous)

¹ En français dans le texte, dans Tim Palmer, *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*, Wesleyan University Press, 2011, p. 57

² Ginette Vincendeau, « The New French Extremism » dans *The Cinema Book*, édité par Pam Cook, 3rd éd., British Film Institute, 2007, p. 205

³ Martine Beugnet, *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh University Press, 2007., p. 17

⁴ Traduit par nous.

Tanya Horeck et Tina Kendall, "Introduction." dans *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, edited by Tanya Horeck and Tina Kendall, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2011, p. 5.

⁵ Traduit par nous.

Tim Palmer, *op.cit.*, p. 85.

⁶ Martine Beugnet, *op. cit.*, p.58

Ces films jaillissent d'un contexte propre à notre époque et ils réagissent à ce même contexte. Cependant, il semblerait que la plupart des réalisateurs et réalisatrices de ce corpus théorique revendiquent l'influence de certains films de leurs pairs, comme *Un Chien Andalou* (Luis Buñuel - 1923), *Salò ou les 120 jours de Sodome* (Pier Paolo Pasolini - 1976) ou encore *L'empire des sens* (Nagisa Ōshima - 1976)¹. C'est en réalité toute une génération de cinéphiles qui est rassemblée dans le cinéma du corps. Cette dimension est particulièrement rendue visible chez Gaspar Noé par des allusions, plus ou moins implicites, à d'autres films. La voix *off* de *Seul Contre Tous*, par exemple, est un hommage au film *Angst* (1983) – aussi connu sous le nom de *Schizophrenia* –, du réalisateur autrichien Gerald Kargl². Les spectateurs et spectatrices attentifs verront aussi les évocations constantes à *2001, L'Odyssée de L'Espace* (Stanley Kubrick - 1968), que ce soit au détour d'un dialogue dans *Love*, ou d'une affiche du film sur les murs de la chambre dans *Irréversible*. L'intertextualité du cinéma de Gaspar Noé que l'on voit le plus clairement est probablement celle dans *Climax* : post-générique de début, le film s'ouvre sur des enregistrements vidéos d'auditions, passant sur une télévision entourée de livres et de films. Parmi eux, pêle-mêle, *Possession* (Andrzej Żuławski - 1981) ; *Un Chien Andalou* et *Salò ou les 120 jours de Sodome* ; *Le Droit du Plus Fort* (Rainer Werner Fassbinder - 1975) ; *Suspiria* (Dario Argento - 1977), etc. Il y a visiblement une très forte intertextualité revendiquée dans l'œuvre de Gaspar Noé.



ILLUSTRATION 2 : *CLIMAX* [7min12] - Télévision entourée de livres et de DVDs.

¹ Nous reprenons les exemples donnés par James Quandt dans "Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema." dans *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, edited by Tanya Horeck and Tina Kendall, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2011, p. 1.

² Gaspar Noé l'explique dans le bonus « Influences » du DVD. <http://www.dvdclassik.com/test/blu-ray-schizophrenia-carlotta>.

Il semblerait que ce soit James Quandt, dans son essai « *Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema*¹ », qui ait été le premier à étudier ce phénomène, qu'il appelle « *New French Extremity*² ». Tim Palmer, auteur de *Brutal Intimacy* (2011), définit le mouvement ainsi :

Ce cinéma du corps se compose de drames et de thrillers d'auteur, aux caractéristiques délibérément dérangeantes : des rencontres physiques dénuées d'émotion impliquant des scènes de sexe filmées et parfois non-simulées ; du désir physique incarné par la performance d'acteurs ou de non-professionnels tout aussi impliqués ; l'intimité elle-même représentée comme fondamentalement agressive, dépourvue de romantisme, dénuée d'instinct nourricier ou d'une quelconque empathie ; et des relations sociales qui se désintègrent face à une compulsion si violente³. (traduit par nous)

À travers cette définition, il est déjà possible de remarquer la grande importance accordée au corps physique dans les films des cinéastes de ce phénomène. Gaspar Noé, dans les écrits des théoriciens et théoriciennes, est régulièrement associé à, entre autres, Catherine Breillat (*À ma sœur* - 2001), Philippe Grandrieux (*Sombre* - 1998 ; *La Vie Nouvelle* - 2002), ou encore Bruno Dumont (*Twentynine Palms* - 2002). Tanya Horeck et Tina Kendall vont plus loin, en y ajoutant des cinéastes européens comme Lars Von Trier (*Nymphomaniac* - 2013 ; *Antichrist* - 2009) ou Michael Haneke (*Amour* - 2012)⁴. Dans tous ces films, le corps est malmené, torturé, violenté, voire même violé. Martine Beugnet explique cette ambivalence du cinéma du corps :

En effet, un cinéma des sens plane toujours à la limite du plaisir et de l'abjection – entre l'appel d'une perception et d'une exploration sensuelles de la réalité représentée et la rencontre rapprochée avec l'abject, c'est-à-dire l'immersion dans l'angoisse du soi quand l'individualité se dissout dans l'indifférencié et l'informe⁵. (traduit par nous).

Cependant, si l'on parle souvent du contenu de ces films, Palmer fait également remarquer leur but, « générer des expériences profondes, souvent difficiles et sensorielles [...] inspirer le trouble – une réaction brute et immédiate⁶ ». Le choc est en effet l'un des points communs entre les films réunis dans le phénomène du *New Extremism* et permet de s'adresser directement au public. Beugnet relève cet élément et le met en lien avec le souhait d'Artaud, qui croyait – au début, du moins – en la capacité d'affection, de choc de l'image⁷. En 1928, il souligne déjà « la nécessité d'une "troisième" forme de film, qui se développerait entre le formalisme abstrait du cinéma "pur" et le mercantilisme dérivé du cinéma narratif "psychologique"⁸. » S'il a vite été déçu avec l'arrivée du cinéma parlant et la normativisation de la forme filmique qui s'ensuit, Beugnet soutient que l'expérimentation fait un retour dans le cinéma français dans les années 1990, coïncidant avec la

¹ James Quandt, *op.cit.*

² James Quandt, *op. cit.* p.1

³ Tim Palmer, *op. cit.*, pp. 57-58

⁴ Tanya Horeck et Tina Kendall, *op. cit.*, p4.

⁵ Martine Beugnet, *op. cit.*, p.32

⁶ Traduit par nous.

Tim Palmer, *op. cit.*, pp. 58-59.

⁷ Martine Beugnet, *op.cit.* p.22.

⁸ Traduit par nous.

Martine Beugnet, *op.cit.*, p.22.

réalisation des premiers films rattachés au *New French Extremism*¹. Du côté de Noé, Mattias Frey estime que

Son ambition ultime est de dépasser les limites : le réalisateur a affirmé que “si vous voulez que le spectacle ait un impact émotionnel, vous devez pousser [la violence graphique] plus loin que ce que vous avez déjà vu dans d'autres films”. Le choc, selon Noé, “n'est pas un but, mais un moyen”². (traduit par nous)

Si le choc semble être une recherche, une volonté, chez Noé, il est nécessaire de s'interroger sur la façon dont il le provoque pour constater comment il fait effet sur son public. Dans cette citation, il parle de violence graphique ; elle est effectivement bien présente dans son cinéma, comme nous le verrons plus loin. Mais le choc peut aussi passer par sa façon de concevoir l'image et surtout de montrer la corporalité.

D. Narration et monstration des corps

Le corps est l'une des dimensions centrales de l'œuvre cinématographique de Gaspar Noé, l'une des modalités qu'il partage avec les autres cinéastes du *New French Extremism*. Mais c'est dans sa façon de le narrer et de le mettre en valeur qu'il diffère.

1. Un corps omniprésent

Il semblerait que pour Gaspar Noé, le corps humain étant la chose la plus naturelle possible, il n'y ait aucun souci à le montrer dans sa réalité la plus totale. Ainsi, ses longs- et courts-métrages présentent le corps humain sous toutes ses formes, dans la violence, victime ou coupable, dans le plaisir, qu'il soit sexuel ou dû à l'ingestion de drogues, voire dans la mort. Ce corps est loin d'être unique, puisqu'il est la plupart du temps en relation physique avec d'autres. Ils sont, tous, les relais d'une narration orale traditionnelle, ce qui est observable tout particulièrement dans le court-métrage *We Fuck Alone* – segment de l'œuvre collective *Destriated* – où il n'y a aucune parole et où l'histoire, même si relativement simple, est racontée par les corps qui se masturbent en regardant le même film pornographique.

Love est le long-métrage qui montre le plus de corps dénudés, ce qui semble logique, puisque le film est ouvertement revendiqué par Noé comme un film pornographique. Ces corps permettent pourtant de faire avancer la narration, puisque c'est avec et à travers eux que l'on

¹ Nous reprenons le développement de Martine Beugnet dans *Cinema and Sensation*, p. 26

² Mattias Frey, *Extreme Cinema: The Transgressive Rhetoric of Today's Art Film Culture*, Rutgers University Press, 2016. p.25

comprend la détérioration du couple formé par Electra et Murphy. Dans *Love*, le corps devient mémoire, celle d'une histoire passionnelle terminée. La première image du film est d'ailleurs le couple nu dans un lit, se masturbant mutuellement. C'est ici un corps qui est immédiat, direct, offert à la vue. Ce serait finalement le corps dans sa réalité, aussi naturel que possible, puisque dénué de tout artifice. Il faut cependant noter que les acteurs et actrices sont quand même fortement stéréotypés, dans le sens où ce sont des corps dont la beauté est finalement très conventionnelle (à part peut-être la femme transgenre).

Contrairement aux autres films de Noé, dans *Enter the Void*, le corps du personnage principal, Oscar, est finalement très peu visible. Le film est en effet tourné en caméra subjective et si, au début, le corps du narrateur est parfois visible, il se dissout finalement au fur et à mesure. Cette narration du corps accompagne le récit, puisque Oscar est tué au commencement du film. Il semble ne garder qu'une sorte de conscience immatérielle, qui lui permet de visiter ses proches ou ses propres souvenirs, avant de disparaître complètement. C'est un corps fictif qui est présenté ici, mais c'est lui qui est à l'origine de l'histoire qui se déroule. Même invisible, le corps est, ici aussi, un déclencheur.

Dans *Irréversible*, c'est aussi le cas, puisque la vengeance de Marcus prend place après le viol de sa compagne, Alex. Dans ce film, la corporalité est d'ailleurs traitée de façon intéressante, puisqu'il y a des parallèles très clairs entre la scène de viol par le Ténia et la scène de tendresse entre Marcus et Alex. Au réveil, Alex raconte son rêve à son amant : « J'étais dans un tunnel... Un tunnel... tout rouge. ». Un peu plus tard, ils se crachent dessus, par jeu. Juste après, Marcus lui murmure à l'oreille « J'ai envie de t'enculer. », prémonition funeste du viol d'Alex. Cette scène, qui intervient à la fin du film, renforce encore davantage l'horreur de l'agression à suivre.

L'idée d'Artaud, d'un langage autre que la parole, porté par le corps sur la scène et organisé sur des gestes ou des attitudes, peut être retrouvée ici. Le corps agit et les personnages ont d'ailleurs souvent tendance à suivre leurs pulsions, qu'elles soient de vie ou de mort. C'est un nouveau langage, qui a tendance à déranger car inhabituel, mais où le public peut se retrouver, puisque c'est quelque chose qu'il éprouve au quotidien, même s'il est habitué à le réprimer.

2. Monstration des corps : l'image haptique

Il nous semble pertinent, dans la perspective de l'analyse de la monstration des corps chez Gaspar Noé, d'utiliser la notion d'image haptique, qu'ont d'abord pu expliquer Gilles Deleuze et

Félix Guattari¹ et telle qu'elle est adaptée pour le cinéma par Laura U. Marks dans son ouvrage *The Skin of the Film*. Elle définit l'image haptique, par rapport au concept de Deleuze, de cette façon :

L'image haptique, comme d'autres images sensuelles, peut aussi être comprise comme une forme particulière d'image-affection qui se prête au cinéma d'image-temps. Rappelons-nous que l'image-affection, qui se prolonge souvent dans l'action, peut aussi causer une contemplation viscérale et émotionnelle dans ces espaces-quelconques séparés de l'action. Ainsi, l'image haptique est directement connectée à la perception sensorielle, en contournant le système sensori-moteur. Une mobilisation sensuelle avec une image tactile ou, par exemple, olfactive, est une pure affection, préalable à toute extension en un mouvement. Une telle image peut ensuite être intégrée au système sensori-moteur, mais ce n'est pas nécessaire. L'image-affection, donc, peut nous apporter une expérience directe du temps à travers le corps.

Le cinéma haptique n'invite tant à une identification avec un personnage – une réaction sensori-motrice – qu'à encourager une relation corporelle entre le spectateur et l'image. Par conséquent, comme dans une relation mimétique, il n'est pas correct de parler de l'objet d'un regard haptique comme d'une subjectivité dynamique entre le spectateur et l'image². (traduit par nous)

Dans l'image haptique, il y aurait vraisemblablement une sensation kinesthésique directe, qui passerait par les sens et plus particulièrement par la vue et l'ouïe. Le public serait à une très grande proximité de l'image, ce qui l'impliquerait émotionnellement et physiquement, contrairement à « une composition optique, qui renonce à sa nature en tant qu'objet physique afin d'inviter à une vue distante qui permet au spectateur de s'organiser comme sujet percevant tout³ ». C'est un cinéma qui, plutôt que faisant appel à l'intellect mathématique du public, va plutôt s'adresser à sa corporéité et à sa perception émotionnelle. C'est un ressenti qui s'éprouve par le corps, ce cinéma proposant une expérimentation sensuelle, plutôt que détachée. La notion d'images haptiques pourrait en partie expliquer le malaise physique des spectateurs et spectatrices des projections des films de Gaspar Noé : atteints viscéralement par ce cinéma, ils ont été malades, tant la proximité avec l'objet filmique était forte.

Sophie Walon, dans son article « Le toucher dans le cinéma français des sensations », interroge l'utilisation des images haptiques dans le mouvement du *New French Extremism*. Elle résume la pensée de Marks et rappelle une mise en pratique concrète d'un ressenti tactile dans les films.

En effet, à travers de (très) gros plans, des mouvements de caméra caressants, une attention particulière aux effets de matière et de surface, un modelage de la lumière ou encore un travail sur la texture des sons, le cinéma peut favoriser un mode tactile de regard et d'écoute, où les yeux et les oreilles, fonctionnant comme des organes du toucher, nous donnent parfois la sensation de pouvoir *toucher* à notre tour le film⁴.

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari en discutent dans *Mille Plateaux*, Éditions de minuit, 1998, p. 619.

² Laura U. Marks, *The Skin of the Film : Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press Books, 2000, pp. 162-163.

³ Traduit par nous.

Laura U. Marks, *ibid*, p.162

⁴ Sophie Walon, « Le toucher dans le cinéma français des sensations » dans *Entrelacs*, no. 10, 12 septembre 2013, Disponible sur : journals.openedition.org/entrelacs/530?lang=en. Consulté le 28 juin 2020.

Il y a en réalité une palette de possibilités générant une sensation kinesthésique au sein du public, allant de la technique de la caméra jusqu'au travail du son, en passant par l'étalonnage. Ces possibilités entraînent un changement de paradigme chez le spectateur et la spectatrice : plutôt que d'être dans un mode de reconnaissance, il passe dans un mode de perception kinesthésique, tactile et proprioceptive.

Chez Gaspar Noé, la notion d'images haptiques se retrouve, avec une manière différente dans chacun de ses films et impliquant une sensation autre. Dans *Irréversible*, on retrouve davantage un cinéma haptique qui agresse le public et plus particulièrement avec les deux scènes violentes du film : le meurtre-vengeance dans le club Le Rectum, qui sera décrit et analysé dans cette partie, puis la scène de viol dans le tunnel, qui sera plus longuement étudiée plus loin. La première scène est précédée par une longue déambulation dans les couloirs du club, faite par une caméra subjective qui tourne en tous sens, voire sur elle-même. Durant toute cette scène, un bourdonnement très grave peut être perçu : il est plus précisément à « vingt-sept hertz, la fréquence utilisée par la police anti-émeutes pour disperser les attroupements en provoquant des sensations de malaise et, après une longue exposition, des nausées¹ ». Ce bourdonnement fait intégralement partie de la dimension haptique, puisque lorsque le public regarde cette scène, il n'a pas nécessairement conscience de ce son, presque imperceptible. Il fait cependant effet sur lui par vibrations, participant à une sensation de malaise, jusqu'à un premier climax : le meurtre brutal d'un homme par Pierre. La scène commence onze minutes après le début du film et est introduite par une caméra tournoyant au son du bourdonnement mélangé avec une sorte d'alarme. Lors du visionnage du film, il y a déjà un sentiment d'inquiétude présent, puisque la scène précédente montre deux personnages emmenés par des policiers, l'un grièvement blessé et l'autre menotté, sans que l'on sache ce qui est arrivé. L'introduction de la scène du Rectum n'est pas dans un registre de reconnaissance, mais de perception : la caméra ne s'attarde pas, ou que rarement, sur le décor, composé de lumières rouges, de corps et habillé des bruitages amplifiés de respirations, d'halètements, de coups. C'est ici l'idée que Marks avait d'une image uniquement tactile et perceptible par le toucher. Martine Beugnet reprend la notion d'hapticité dans son ouvrage *Cinema and sensation* :

Alors que les images optiques établissent des éléments de figuration discrets et autonomes dans des espaces illusionnistes, les images haptiques déhiérarchisent la perception, attirant à nouveau l'attention sur les détails tactiles et la surface matérielle où la forme et le fond commencent à fusionner. Les images haptiques encouragent donc un mode de perception visuelle similaire au sens du toucher, où l'œil, sensibilisé à l'apparence concrète de l'image, devient réceptif aux propriétés habituellement rendues perceptibles par le contact cutané². (traduit par nous)

¹ Traduit par nous.

Tim Palmer, *op. cit.*, p. 73.

² Martine Beugnet, *op. cit.*, p. 66.

C'est ce qu'il se passe dans cette scène introductive : il est impossible au public de se retrouver dans ces images filmées par une caméra tournoyante, où plafond, murs et sol se confondent en permanence. L'image est rouge et noire, très sombre et contrastée et le mouvement de la caméra semble imiter les variations de hauteur de l'alarme. Cette scène qui se prolonge, esquissant les contours d'un nouveau décor, peut aller jusqu'à générer une certaine anxiété dans le public, surtout si elle est projetée sur grand écran. Une rupture se produit vers quinze minutes, même si le bourdonnement continue, puisque la caméra se stabilise un peu à l'entrée de Marcus et Pierre dans le club. Le bruit d'alarme reprend quand ils en ouvrent la porte et la caméra recommence ses mouvements erratiques, mais de façon un peu moins prononcée. Les minutes suivantes renforcent la dimension labyrinthique du lieu, à cause du tournoiement de la caméra : il n'est pas possible de s'y retrouver ou de construire une cartographie. Marcus semble ensuite trouver 'Le Ténia', l'homme qu'il recherche à cor et à cri depuis son entrée dans le club, qui le maîtrise rapidement et qui lui tord le bras en arrière, provoquant un craquement d'os largement amplifié. Ce bruitage provoque automatiquement une sensation de répulsion, de dégoût, chez le public, qui ne peut être réprimée : c'est une sensation kinesthésique et proprioceptive, induite par un son haptique. Pierre arrive au moment où 'Le Ténia' baisse le pantalon de Marcus pour le violer et l'assomme avec un extincteur, une fois d'abord, puis jusqu'à l'acharnement. La caméra se stabilise davantage et accompagne le mouvement des coups que Pierre assène. Cette séquence suscite un dégoût, une horreur muette dans le public. Cette horreur est provoquée par la caméra qui n'omet rien de la scène, puisqu'on voit le visage du 'Ténia' se décomposer au fur et à mesure, ne devenant plus qu'une masse sanglante ; par la mise au point parfois floue, faisant peut-être écho à l'inévitable battement de cils du spectateur ou de la spectatrice choqué ; par le sursaut de la caméra des coups qui achèvent l'homme ; par l'immobilisme des témoins, qui lorsque Marcus se fait casser le bras, applaudissent, puis se taisent lorsque Pierre intervient ; par le bourdonnement accompagné de l'alarme, qui continue inlassablement ; ou encore par les sursauts de l'homme à l'agonie, dont le bras se lève, flou au premier plan. Toute cette séquence est visiblement haptique, puisqu'elle fait inévitablement ressentir quelque chose de viscéral, de corporel au spectateur ou à la spectatrice. C'est un long crescendo qui est utilisé ici, l'horreur de la fin étant amplifiée par la sensation de perte de repères du début. Le son est un outil essentiel pour la perception haptique dans cette scène, puisque c'est lui qui provoque le malaise par le bourdonnement, puis le dégoût avec les bruitages amplifiés.

Si *Irréversible* montre un côté plutôt négatif de l'image haptique, provoquant une sensation de dégoût ou de malaise, cette même image peut aussi induire un ressenti plus positif, ou tout du



ILLUSTRATION 3 : *LOVE* [34min50] - Scène de triolisme

moins, plus agréable, dans d'autres contextes. Il semble que *Love* provoque ce type de sentiment. Gaspar Noé le présente comme un film pornographique ; c'est l'histoire de Murphy qui, un matin de 1^{er} janvier, alarmé par la mère d'Electra, son ancienne compagne qui a disparu, se remémore leur histoire et surtout leur rupture. Ce film est caractérisé, au-delà de la présence de scènes de sexe explicites, par le fait que ces dernières soient en trois dimensions (3D). La séquence centrale de *Love* est probablement celle où Murphy se rappelle, grâce au *trip* provoqué par une prise d'opium, comment le couple formé par Electra et Murphy est rejoint par leur nouvelle voisine, Omi. La scène de sexe à proprement parler est précédée par une discussion du couple, où Electra parle pour la première fois de son fantasme : « Fuck with another girl. And you¹ ». C'est aussi l'un des fantasmes de Murphy et Electra imagine ensuite la fille de ses rêves, qui se trouve personnifiée en la personne d'une de leurs voisines, qui vient de s'installer et dont ils font rapidement la connaissance. La séquence étudiée ici commence à la trente-troisième minute du film et montre la relation sexuelle entre les trois personnages. L'action est centrée la plupart du temps autour d'Electra, qui reçoit les attentions des deux autres. La scène est filmée en plans fixes, avec une caméra qui vient se placer en tête de lit, ou au-dessus des trois corps emmêlés. Les plans sont séparés par d'autres plans noirs, très courts, comme des battements de cils – ils sont d'ailleurs présents dans d'autres œuvres de Gaspar

¹ La scène se déroule vers 28min15 dans *Love*. Réalisé par Gaspar Noé. Avec Aomi Muyock, Karl Glusman, Klara Kristin. Produit par Les Cinémas de la Zone, 2015.

Noé –, rappelant que la scène n'est qu'un souvenir que Murphy se remémore et participant à la fragmentation du récit. Le lit est délimité par la lumière, permettant, avec la 3D, de se détacher du fond ; les corps très clairs sont d'autant plus proches du public. Les couleurs sont chaudes, renforcées par le drap rouge foncé qui couvre le lit. La scène est accompagnée par le morceau *Maggot Brain*, de Funkadelic (1971), titre de funk psychédélique au solo de guitare lancinant. La musique est associée aux respirations et sons émis par le trio, qui sont amplifiés. C'est grâce à ce travail du son et de la lumière que la scène est sensuelle et non vulgaire. Après l'orgasme, qui ne semble pas avoir lieu à l'écran mais que l'on peut imaginer, cette séquence est suivie de quatre plans fixes, s'attardant sur les trois corps emmêlés et endormis. Les couleurs sont beaucoup plus froides, presque blanches.

La scène présente des images haptiques agréables, premièrement par le fait qu'elle montre un acte sexuel, d'autant plus qu'il est consenti. Les couleurs chaudes et le contraste marqué sur les peaux permet d'envisager un ressenti tactile, d'autant plus renforcé par les respirations accentuées dans le plaisir. Mais si *Love* présente des images haptiques, c'est aussi parce qu'il est, en partie, en 3D. Miriam Ross utilise la notion de cinéma haptique telle qu'en parle Laura U. Marks et va plus loin, pour l'adapter à un cinéma plus contemporain :

J'ai déjà fait valoir (Ross 2012) que les images stéréoscopiques peuvent être comprises comme existant dans la notion de Giuliana Bruno de 'champ d'écran', un 'espace géographique habitable' (2002: 250) qui étend la vue tactile et incorpore la participation incarnée du spectateur dans l'espace de l'image. Dans le cas du cinéma 3D, le champ de l'écran est distinct de celui du cinéma bidimensionnel (2D) et le potentiel tactile créé par la composition de contenu stéréoscopique 'presque assez proche pour le toucher' étend l'engagement corporel du spectateur et créé un champ d'écran 3D hyper-haptique¹. (traduit par nous)

Le cinéma en 3D permettrait une proximité plus grande avec le public, puisqu'il a l'impression que les images qu'il voit sont géographiquement plus proches de lui et qu'il peut presque les toucher de sa main. Les scènes de sexe dans *Love* semblent être particulièrement haptiques, puisqu'elles sont agrémentées de 3D. Marks, quand elle explique la différence entre l'image haptique et l'image optique, développe aussi la sensation provoquée lorsqu'un film passe de la première à la deuxième et dit qu'une « violence peut avoir lieu lors d'un passage abrupt d'image haptique à optique, confrontant le spectateur avec un objet entier et distant, alors qu'il le contemplait de près et partiellement² ». C'est précisément ce qu'il se passe lorsque le souvenir se termine et que Murphy se retrouve dans le présent, seul, assis sur son lit et en deux dimensions

¹ Miriam Ross « Stereoscopic visuality: Where is the screen, where is the film? » dans *Convergence : The International Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 19, no. 4, 2013, p. 407. Disponible sur : journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1354856513494178. Consulté le 28 juin 2020.

² Traduit par nous.

Laura U. Marks, *op.cit.*, pp.185-186

(2D). Il y a une vraie sensation de violence entre ce moment de plaisir partagé et mutuel et un retour à un présent froid et isolé. Si la narration est voulue pour aller dans ce sens, c'est particulièrement accentué par le passage de 3D aux couleurs chaudes et contrastées à une 2D plate et froide.

La corporalité est mise au service de la narration dans les films de Gaspar Noé, puisque c'est elle, en partie, qui enclenche le discours. Elle permet également de transmettre des émotions, ou un ressenti de manière générale, par la façon dont elle est traitée, en termes de techniques employées. L'image haptique, en effet, puisqu'elle fait agir un registre de perception, demande au public de ressentir, plutôt que de comprendre. Son utilisation est par conséquent le signe de la prise en compte d'une audience et d'une volonté de son intersubjectivité avec l'image et le film en général. Si l'hapticité n'est pas la seule façon d'entrer en contact avec un public, Gaspar Noé fait agir plusieurs principes cinématographiques pour être certain que les spectateurs et spectatrices se sentent concernés par ses films et qu'ils ressentent, comme nous l'avons dit plus haut, un choc.

E. Corporalité et public

Artaud, dans sa conception de la cruauté, envisage déjà la place du public, que ce soit concernant son rôle dans le spectacle ou sa position dans l'espace. Dans l'introduction au Second Manifeste de la Cruauté, il explique que le public recherche « l'état poétique, un état transcendant de vie¹ ». Le théâtre de la cruauté est pour lui le seul moyen de faire ressurgir cet état transcendant de la vie sur la scène et en même temps, de ramener le public au théâtre, qu'il fuit, puisque les spectacles ne « répondent plus aux besoins du temps². » Pour cela, il veut investir l'audience dans le spectacle théâtral et Brian Singleton explique qu'Artaud veut « affecter les spectateurs et spectatrices à un niveau viscéral et même subconscient, au mépris de l'intellect³ ». Cet affect est nécessaire et vital, puisqu'il permettrait à l'individu de prendre sa place dans la société en s'affirmant en tant que tel, mais aussi de vivre une vie éthique et morale, en laissant une forme de catharsis, dont nous parlerons plus loin, s'opérer. Pour ce faire, le public doit être placé en un endroit précis.

C'est pour prendre la sensibilité du spectateur sur toutes ses faces, que nous préconisons un spectacle tournant, et qui au lieu de faire de la scène et de la salle deux mondes clos, sans communication possible, répande ses éclats visuels et sonores sur la masse entière des spectateurs⁴.

¹ Antonin Artaud, « Le Théâtre de la cruauté (Second Manifeste) », *op. cit.* p. 146.

² Antonin Artaud, « En Finir avec les Chefs-d'Œuvre », *op. cit.* p. 91

³ Traduit par nous.

Brian Singleton, *op.cit.*, p. 29

⁴ Antonin Artaud, « Le Théâtre et la cruauté », *op.cit.*, p. 103

Les personnes assistant au spectacle sont entourées, enveloppées par l'action, qui se déroule de toutes parts. Elles ne peuvent qu'être saisies par les images montrées puisque le spectacle est partout où elles peuvent regarder ou entendre. Le public doit être pris en compte, puisqu'il fait partie intégrante de la représentation.

Les films de Gaspar Noé ont, à première vue, toujours divisé de manière binaire et catégorique le public, qu'il soit amateur ou appartenant au monde de la critique : on aime ou on déteste Gaspar Noé. En témoignent les sélections à Cannes, où *Irréversible* a fait scandale et aurait poussé des spectateurs et spectatrices à sortir de la salle de cinéma, certains même physiquement malades¹ ; ou les doubles critiques du même film dans un seul magazine, comme *Positif*, qui au mois de juillet 2002, comptait un article de Philippe Rouyer² s'opposant à celui, très négatif, de Grégory Valens³. Concernant *Love*, comme évoqué plus haut, après une plainte de l'association française Promouvoir, le film a été interdit aux moins de dix-huit ans par le Conseil d'État (sans pour autant être classé X)⁴. Cette réputation d'« enfant terrible » du cinéma français, Gaspar Noé s'en amuse d'ailleurs avec le slogan de son dernier long-métrage (*Climax*) : « Vous avez méprisé *Seul contre tous*, haï *Irréversible*, exécré *Enter The Void*, maudit *Love*, venez fêter *Climax*⁵ ».

Ce que l'on peut retenir de la réception concernant les films de Noé, c'est le fait que, quelle que soit la réaction du public, entre dégoût et admiration, ils affectent le spectateur ou la spectatrice. Dans le livre *Shame and Desire* (2007), Tarja Laine développe une perspective intersubjective entre l'objet filmique et le public et étudie rapidement le cas d'*Irréversible*. Elle écrit, concernant *Irréversible* que « le film contient un certain nombre de scènes qui utilisent des tactiques de décalage et de rupture à la fois sonores et visuelles, spatiales et temporelles afin de provoquer une réaction émotionnelle⁶ ». Noé veut ici, de manière intentionnelle, bouleverser son public et utilise pour ce faire une série d'éléments, qui seront étudiés plus bas. Laine explique qu'habituellement, « la relation entre le film et le spectateur est basée sur la capacité et la possession mutuelles de

¹ Cet article en parle « “Irréversible” : malaises pendant la projection officielle » dans *Le Parisien*, 26 mai 2002. Disponible sur www.leparisien.fr/culture-loisirs/irreversible-malaises-pendant-la-projection-officielle-26-05-2002-2003099275.php. Consulté le 08 août 2020.

² Philippe Rouyer, « “Irréversible” : Bonheur Perdu », dans *Positif - Revue Mensuelle de cinéma*, Juillet 2002, pp. 113-114. Disponible sur : <https://search.proquest.com/docview/2028186/C52ABB8AACD6481BPQ/2?accountid=14630>. Consulté le 15 juillet 2020.

³ Grégory Valens, ““Irréversible” : Irresponsable », dans *Positif - Revue Mensuelle de cinéma*, Juillet 2002, pp. 111-112. Disponible sur : <https://search.proquest.com/docview/2027616/2FA6EC80BA244178PQ/2?accountid=14630>. Consulté le 15 juillet 2020.

⁴ AFP « “Love” de Gaspar Noé : le Conseil d'Etat confirme l'interdiction du film aux moins de 18 ans » dans *Franceinfo*, 30 septembre 2015. Disponible sur : www.francetvinfo.fr/culture/cinema/love-de-gaspar-noe-le-conseil-d-etat-confirme-l-interdiction-du-film-aux-moins-de-18-ans_1106541.html. Consulté le 29 juin 2020.

⁵ Dossier de presse de *Climax*, disponible sur le site du distributeur : http://www.obrother.be/uploads/1/1/3/9/113981033/climax_dp.pdf p. 1. Consulté le 9 août 2020.

⁶ Traduit par nous.

Tarja Laine, *Shame and Desire : Emotion, Intersubjectivity, Cinema*. P.I.E-Peter Lang, 2007, p. 114.

l'expérience à travers des structures communes de vision incarnée¹ ». Mais *Irréversible* a une telle charge émotionnelle, qu'« il[s] devient[ent] intelligible à travers une connaissance charnelle plutôt que visuelle² ». Tarja Laine va plus loin en expliquant que Noé utilise de façon particulière un phénomène classique se produisant lors du visionnage d'un film : la scopophilie, développée par Christian Metz et Laura Mulvey, c'est-à-dire le désir d'en voir plus. Metz affirme que le cinéma se construit sur deux pulsions, celle de voir (la scopophilie ou plaisir scopique) et celle d'entendre³. Ce plaisir qui s'appuie sur deux sens, la vue et l'ouïe, maintiendrait à distance la personne (le voyeur ou voyeuse) de l'objet examiné, contrairement aux sens du toucher et de l'odorat qui impliquent un contact direct⁴. Le plaisir scopique se fonde à la fois sur le voyeurisme et sur l'exhibitionnisme, c'est-à-dire la croyance que l'objet montré le veut bien⁵. Il estime cependant que le cinéma est plus proche du voyeurisme, puisqu'il n'y a jamais d'échange direct entre la salle et la scène⁶. Metz parle aussi de fétichisme et l'utilise au sein de l'appareil cinématographique en tant qu'« il consiste au fond dans l'*outillage* de l'appareil tout entier (= la "technique")⁷ ». Le fétichisme comme technique peut être considéré comme l'un des outils du rapport voyeurisme-exhibitionnisme, puisqu'il permet le « voilement-dévoilement⁸ » de l'objet selon la façon dont il est filmé. Laura Mulvey, à partir de ce principe, y rajoute la possibilité d'« une identification du sujet avec l'objet à l'écran à travers la fascination qu'éprouve le spectateur pour son semblable qu'il reconnaît⁹. » Ce procédé, qui est l'un des fondements du cinéma, est détourné par Gaspar Noé dans ses films. Il joue avec son public, qu'il attire par le regard pour mieux repousser. Adrienne Angelo explique, en parlant de Noé, que :

Le curieux mélange de répulsion et d'attraction est particulièrement caractéristique de l'expérience de visionnement de son cinéma et suggère une ouverture vers le spectateur, ou une rupture du quatrième mur, où les éléments thématiques extrêmes au cœur de ses films - meurtre, viol, inceste - servent de visualisation du refoulé et sont explicitement liés à l'affect¹⁰. (traduit par nous).

¹Traduit par nous.

Tarja Laine, *ibid.* p.25

² Traduit par nous.

Tarja Laine, *ibid.* p.25

³ Nous reprenons le développement de Christian Metz, « Le signifiant imaginaire » dans *Communications*, vol. 23, no 1, 1975, pp. 41. Disponible sur www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1347. Consulté le 5 août 2020.

⁴ Nous reprenons le développement de Christian Metz, *ibid.* pp.42-43.

⁵ Nous reprenons le développement de Christian Metz, *ibid.* p. 44.

⁶ Nous reprenons le développement de Christian Metz, *ibid.* où il dit que « l'acteur était présent lorsque le spectateur ne l'était pas (= tournage) le spectateur est présent lorsque l'acteur ne l'est plus (= projection). » p.45.

⁷ Nous reprenons le développement de Christian Metz, *ibid.* p.51

⁸ Nous reprenons le développement de Christian Metz, *ibid.* p.54

⁹ Laura Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema », traduction de Gabrielle Hardy, dans *Oxford Journals*, vol. 16, no. 3, automne 1975, pp. 6-18. Disponible sur : <http://debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif#nh3>. Consulté le 5 août 2020.

¹⁰ Adrienne Angelo, *op.cit.* p.173

Cette technique caractéristique du travail de Noé sera étudiée de façon plus poussée lors de l'analyse de certaines scènes plus loin dans cette recherche. D'ores et déjà, il est manifeste que c'est un véritable jeu qui s'opère ici entre le réalisateur et son public, puisque cette expérience particulière induit nécessairement une implication émotionnelle de la part de l'audience.

Chez Gaspar Noé, la notion de spectateur ou spectatrice incarné peut aussi être analysée. Linda Williams la définit comme « la perception que le corps du spectateur est impliqué dans une imitation presque involontaire de l'émotion ou de la sensation du corps à l'écran¹ ». Cette perception est provoquée, comme expliqué précédemment, par l'utilisation de procédés cinématographiques et c'est ce qui pourrait déranger le public, voire même le pousser à quitter la salle. Ce phénomène est rendu possible par les sens humains et, plus particulièrement au cinéma, par la vue et le son. Mais d'après Laura U. Marks,

Les théories de la vision incarnée reconnaissent la présence du corps dans l'acte de voir, en même temps qu'elles renoncent à l'unité (illusoire) du moi. Dans la vision incarnée, les sens et l'intellect ne sont pas séparés. Sobchack écrit : "Le corps vécu n'a pas de sens [qui nécessitent une séparation et une codification préalables de l'expérience]. Il est plutôt sensible". (77)². (traduit par nous)

La vision incarnée est la réunion ultime entre la perception et le ressenti, permettant au public d'avoir des réactions intellectuelles et corporelles simultanées, voire même indissociables. Martine Beugnet reprend une des idées développées par Vivian Sobchack pour expliquer la position particulière du public du cinéma des sensations :

Pourtant, le pouvoir d'évocation synesthésique du cinéma transforme le visionnage de certains films en expériences principalement affectives et multisensorielles. S'engager dans de telles œuvres permet sans doute au spectateur de se transformer en ce que Sobchack décrit comme un "sujet cinesthétique" : un spectateur qui peut vivre un film non seulement comme un exercice de maîtrise d'un système de représentation, mais aussi comme le déclenchement d'une "unité prélogique non hiérarchique du sensorium" (Sobchack 2004 : 69)³. (traduit par nous).

Sobchack va plus loin dans son propre ouvrage, *Carnal Thoughts* (2004), pour délimiter les conditions générant un sujet cinesthétique : « la *synesthésie* et la *cœnaesthésie*⁴ ». Elle définit la synesthésie comme un transfert involontaire de sensations entre les sens, mais aussi l'utilisation volontaire de métaphores dans lesquelles des termes relatifs à un type d'impression sensorielle sont utilisés pour en décrire un autre⁵. La cœnaesthésie, elle, « fait référence à une certaine unité prélogique et non hiérarchique du sensorium qui existe comme fondement charnel pour

¹ Traduit par nous.

Linda Williams, « Film Bodies: Gender, Genre and Excess », dans *Film Quarterly (ARCHIVE)*, vol. 44, no.4, été 1991, p. 4. Disponible sur : <https://search.proquest.com/docview/223102636/fulltextPDF/51D284753C8B4675PQ/1?accountid=14630>. Consulté le 20 mai 2020.

² Traduit par nous

Laura U. Marks, *op.cit.*, p.151.

³ Martine Beugnet, *op. cit.*, p. 74.

⁴ Traduit par nous.

Vivian Sobchack, *Carnal Thoughts : Embodiment and Moving Image Culture*. University of California Press, 2004, p. 67.

⁵ Nous reprenons le développement de Vivian Sobchack, dans *Carnal Thoughts*, p.68

l'arrangement hiérarchique ultérieur des sens obtenu par l'immersion et la pratique culturelles¹ ». Ce sont des facultés que seules certaines personnes peuvent avoir en temps normal (les synesthètes et les jeunes enfants, toujours d'après Sobchack), mais elles peuvent être provoquées dans certaines conditions. Ce pouvoir d'évocation est notamment rendu possible, nous l'avons vu, par la présence d'images haptiques qui provoquent des sensations kinesthésiques dans le public : il ressent presque corporellement ce qu'il voit.

Encore une fois, le public, chez Gaspar Noé, doit être physiquement atteint par les images qu'il voit et, en suivant la théorie avancée par Sobchack, un spectateur ou une spectatrice qui est un sujet cinétique. Dans *Climax*, comme on a pu le voir, grâce à un phénomène de transe qui se met en place et grâce à la fixité de la caméra, le public se fait absorber tout entier par la danse. Une sorte de transfert se produit, partant du groupe pour aller vers celui ou celle qui le regarde. Tout comme dans le théâtre de la cruauté, le corps est une dimension centrale des films de Noé. Sujet par excellence au cinéma en général, il permet dans les scènes analysées ici, selon la façon dont il est filmé, de raconter une histoire, mais surtout de transmettre une émotion, qu'elle soit positive ou négative, au public, qui peut facilement s'y identifier. L'hapticité de l'image est une donnée essentielle pour construire un contact avec l'audience, en faisant ressentir une image tactile par la vue et l'ouïe. Plutôt que de comprendre de façon rationnelle, l'audience perçoit de manière affective. Mais si Noé utilise le corps pour faire ressentir, il emploie également le procédé du choc pour faire réagir. Il estime d'ailleurs que le meilleur moyen pour y parvenir est, comme nous l'avons dit, d'utiliser une violence graphique. Il nous faut comprendre comment Noé va mêler le choc avec la corporalité et éprouver le corps pour mieux le faire ressentir à son public.

¹ Traduit par nous
Vivian Sobchack, *op.cit*, p.69

II. UN CORPS À L'ÉPREUVE

La place prédominante de la corporalité dans le cinéma de Gaspar Noé et plus largement dans le *New French Extremism*, n'est plus à prouver, comme nous avons pu le voir plus haut. Il faut maintenant s'intéresser à la façon dont le corps est représenté et plus particulièrement à la manière dont il est mis à l'épreuve. Pour ce faire, nous étudierons dans un premier temps deux thématiques très présentes et souvent critiquées dans les films de Gaspar Noé, à savoir les représentations de la sexualité et de la violence, qui sont d'ailleurs parfois mêlées. Comme nous avons pu le voir plus haut, ces deux thématiques sont très souvent étudiées dans les films associés au *New French Extremism* – à titre d'exemple, le titre du livre de Tim Palmer sur ce phénomène se traduit en français par *Intimité Brutale*¹.

La violence et la sexualité sont des composantes primaires de toute vie. Chez Artaud, elles feraient partie, par leur nature même, de la cruauté et seraient, finalement, les deux faces d'une même pièce cruelle, comme l'explique Brian Singleton². Elles sont sans cesse rassemblées dans un cycle : « L'une ne peut pas exister sans l'autre : 'la vie c'est toujours la mort de quelqu'un' (p. 159)³ ». Il est ici nécessaire de s'arrêter sur ces deux thématiques et de discuter de leur représentation, afin de pouvoir étudier les films de Gaspar Noé à l'aide des concepts imaginés par Artaud lorsqu'il envisage la cruauté.

Dans le paysage cinématographique français, la violence et la sexualité dans les films sont toujours soumises au regard du Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC). Il existe une classification des films, qui les restreint à une certaine catégorie de spectateurs et spectatrices, selon les cas et les estimations des comités. Ainsi, certains sont interdits aux « moins de 12, 16 ou 18 ans et peuvent être assortis le cas échéant d'un avertissement motivé par le caractère particulièrement sensible d'une ou plusieurs scènes de l'œuvre⁴ », c'est-à-dire un classement X pour scènes de violence ou de pornographie. Mais avant d'être examinés, les films doivent obtenir un visa d'exploitation par le CNC permettant leur diffusion dans le circuit habituel, mais qui peut être refusé « pour des motifs tirés de la protection de l'enfance et de la jeunesse ou du respect de la

¹ Tim Palmer, *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*, Wesleyan University Press, 2011.

² Nous reprenons le développement de Brian Singleton dans *Artaud - Le Théâtre et son double*, p. 53

³ Traduit par nous.

Brian Singleton, *op. cit.*, p. 53.

⁴ « Protéger sans censurer : la classification des Œuvres cinématographiques » dans *CNC*, 29 août 2019. Disponible sur : www.cnc.fr/cinema/actualites/protger-sans-censurer--la-classification-des-oeuvres-cinematographiques_61317. Consulté le 11 août 2020.

dignité humaine¹. » Alain Brassard explique l'importance de ce classement pour un long-métrage puisqu'en effet, « une interdiction aux moins de 16 ans peut avoir des conséquences économiques désastreuses, notamment pour la vente à des chaînes télévisées (le film ne peut passer en *prime-time*)². » Concernant les films de Gaspar Noé, *Love* a été sanctionné après de nombreux débats et interdit aux moins de dix-huit ans sans que le film soit classé X pour autant, permettant son exploitation dans des cinémas traditionnels³. *Enter the Void* a également été interdit, pour les moins de seize ans cette fois, entre autres pour ses « nombreuses scènes de sexe⁴ ». *Irréversible* a connu le même traitement, pour les « deux scènes très dures⁵ » qui y sont présentes. *Seul contre Tous* est également interdit aux moins de seize ans, sans que nous ayons pu trouver la motivation officielle ayant provoqué sa restriction par la Commission de contrôle du CNC, même si l'on peut se douter que c'est la séquence finale qui a conduit à ce choix.

En tant qu'objet filmique, la question de l'influence de la violence au cinéma – ou plus largement dans les médias – sur le public a largement été traitée, que ce soit dans les études anglo-saxonnes ou françaises. Celle de la sexualité l'est de plus en plus régulièrement : descendantes des *cultural studies*, les *porn studies* ou études de la pornographie « souhaitent autant étudier les représentations sexuelles, que réfléchir à l'origine de ces représentations et à leur impact sur les pratiques⁶. » À titre d'exemple, l'ouvrage *Hard Core, Pleasure and the « Frenzy of the Visible »* de Linda Williams, sorti en 1989, introduit le rapprochement entre l'étude de la pornographie et les sciences humaines. Une revue universitaire britannique, intitulée *Porn Studies*, qui voit le jour en 2014, portée par Feona Attwood, John Mercer et Clarissa Smith cherche également à examiner des objets médiatiques explicites afin de les mettre en lien avec leurs contextes⁷. Ce sont des études interdisciplinaires qui analysent à la fois des objets audiovisuels, picturaux, ou littéraires.

¹ « Code du cinéma et de l'image animée - Article L211-1 » dans *Légifrance*, 24 juillet 2009. Disponible sur : www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?cidTexte=LEGITEXT000020908868&idArticle=LEGIARTI000020907879&dateTexte=&categorieLien=cid. Consulté le 16 juin 2020.

² Alain Brassard, « Sexe et violence dans le cinéma français : projet artistique ou simple effet de mode ? » dans *CinémAction*, édité par Albert Montagne, no.167, 2018, p.32.

³ AFP « “Love” de Gaspar Noé : le Conseil d'Etat confirme l'interdiction du film aux moins de 18 ans » dans *Franceinfo*, 30 septembre 2015. Disponible sur : www.francetvinfo.fr/culture/cinema/love-de-gaspar-noe-le-conseil-d-etat-confirme-l-interdiction-du-film-aux-moins-de-18-ans_1106541.html. Consulté le 29 juin 2020.

⁴ « Visas et Classification : *Enter The Void* » dans *CNC*. Disponible sur : www.cnc.fr/professionnels/visas-et-classification/119932. Consulté le 29 juin 2020.

⁵ « Visas et Classification : *Irréversible* » dans *CNC*. Disponible sur : www.cnc.fr/professionnels/visas-et-classification/103528. Consulté le 29 juin 2020.

⁶ Guillaume Garnier, « François-Ronan Dubois, *Introduction aux Porn Studies* » dans *Lectures*, 26 mai 2014. Disponible sur : journals.openedition.org/lectures/14749. Consulté le 16 juin 2020.

⁷ Nous reprenons la description de *Porn Studies* comme elle est écrite ici : « Porn Studies Aims & Scope » dans *Taylor & Francis Online*. Disponible sur : www.tandfonline.com/action/journalInformation?show=aimsScope&journalCode=rprn20. Consulté le 18 juin 2020.

Chez Artaud et à travers les différents écrits rassemblés dans *Le Théâtre et son double*, si la violence fait largement partie des concepts évoqués, la sexualité n'est pas, ou que rarement, abordée. Evelyne Grossman dit pourtant que :

On ne comprend rien, je crois, à Antonin Artaud, si on n'entend pas cela, si on ne comprend pas que le corps d'écriture dont il parle, celui qu'il cherche à refaire sur la scène de théâtre, ou à la fin de sa vie dans ses petits cahiers d'écolier dans lesquels il écrit et dessine, ce corps-là, est un corps intégralement sexuel (ce qui ne veut pas dire sexué, tout est là). On a tort, je crois, de faire d'Artaud, comme on l'entend parfois, quelqu'un qui aurait eu une sainte horreur mystique, chrétienne, de la sexualité, une obsession de la pureté¹.

Artaud n'oublie pas la sexualité en réalité, puisqu'il parle des « obsessions érotiques² » du public que le théâtre de la cruauté doit lui fournir, pour les remettre en cause. Dans la partie « Le Programme » de son manifeste, il inclut, entre autres, une « *histoire de Barbe-Bleue reconstituée selon les archives, et avec une idée nouvelle de l'érotisme et de la cruauté*³ » mais aussi « *Un Conte du Marquis de Sade, où l'érotisme sera transposé, figuré allégoriquement et habillé, dans le sens d'une extériorisation de la cruauté, et d'une dissimulation du reste*⁴ ». Ce conte est, d'après les notes de l'ouvrage, le « *Château de Valmore*, adaptation, par Pierre Klosowski, d'*Eugénie de Franval* ». Publiée en 1800 au sein du recueil *Les Crimes de l'Amour*, « Eugénie de Franval » est une nouvelle qui emploie la thématique de l'inceste, tabou très souvent évoqué lorsqu'on parle de la biographie d'Artaud. Nous l'évoquerons plus loin dans notre analyse, pour le mettre en lien avec les films de Noé. Encore une fois, la sexualité est l'apanage du corps, ce qui en fait nécessairement, même si Artaud omet de l'étudier en détail, une partie de la conception de la cruauté.

Suivant ce principe, il paraît légitime de discuter de la vision du corps de Gaspar Noé dans la sexualité comme dans la violence, en utilisant les concepts développés dans la cruauté. Même si ces deux thématiques peuvent sembler triviales car devenues presque banales au quotidien, les images du réalisateur continuent de choquer son public. De plus, ce dernier est d'ailleurs souvent

¹ Evelyne Grossman, « Antonin Artaud : "Freud a eu peur de la psychanalyse" », intervention lors du colloque *Antonin Artaud et la psychanalyse*, dirigé par Guillaume Fau, novembre 2006, Paris, p. 5. Disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01421427/document>. Consulté le 21 juillet 2020.

² Antonin Artaud, « Le Théâtre et son double - Premier Manifeste », *op.cit.* p. 109

³ Antonin Artaud, « Le Théâtre et son double - Premier Manifeste », *op. cit.*, p. 119. Le texte est en italique dans l'écrit original.

⁴ Antonin Artaud, « Le Théâtre et son double - Premier Manifeste », *op. cit.*, p. 119. Le texte est en italique dans l'écrit original.

⁵ Antonin Artaud, « Notes », *op. cit.*, p. 376, note n°41.

taxé de misogynie¹ depuis son premier film et, à l'ère du #MeToo², il devient nécessaire de déconstruire le discours filmique pour l'analyser et surtout le comprendre. Nous étudierons par conséquent comment la sexualité et la violence sont représentées dans les différents longs-métrages de Noé. Nous commencerons ainsi par l'analyse d'une séquence dans *Seul contre Tous*, qui rassemble ces deux thèmes. Nous nous attarderons ensuite plus particulièrement sur le but recherché par ce Noé et l'effet produit sur le public, au regard des concepts proposés par Artaud.

A. Sexualité et violence dans Seul contre tous

Gaspar Noé, nous l'avons déjà dit, fait souvent intervenir des scènes de violence ou de sexualité dans ses films. Les dernières séquences de son premier long-métrage, *Seul contre Tous*, montrent même ces deux thématiques, qui se retrouvent fortement associées.

Tout au long du film, l'audience est confrontée au personnage du boucher et plus particulièrement à son fil de pensée continu – contrastant avec les rares paroles qu'il prononce à l'oral – qui révèle ses opinions plutôt radicales : il est clairement homophobe, misogyne, voire même raciste. À la fin du film, il va chercher sa fille unique, Cynthia, qu'on lui a enlevée lors de son séjour en prison et l'emmène chez lui, à l'hôtel. Alors qu'ils sont dans le métro, le film s'interrompt et un « ATTENTION » s'affiche sur l'écran, précédant un conseil directement adressé au public : « VOUS AVEZ 30 SECONDES POUR ABANDONNER LA PROJECTION DE CE FILM », avant que le décompte ne commence³. Une fois les trente secondes écoulées, le mot « DANGER », en noir et rouge, clignote sur l'écran au son d'une alarme. Le père et la fille entrent dans la chambre. Ils ne parlent pas, mais les pensées de l'homme, qui se dirige vers son armoire pour récupérer son pistolet, sont toujours audibles. Seule sa main est visible lorsqu'elle relève la jupe de sa fille et caresse ses fesses, suivie d'un gros plan sur l'œil du boucher, puis de Cynthia qui

¹ De nombreux articles évoquent la misogynie apparente de Gaspar Noé, comme :

Ava Cahen, « Climax de Gaspar Noé » dans *FrenchMania*, 20 septembre 2018. Disponible sur : frenchmania.fr/climax-de-gaspar-noe. Consulté le 11 juin 2020.

Lucile Bellan, « Love : le temps détruit tout » dans *Playlist Society*, 22 mai 2015. Disponible sur www.playlistociety.fr/2015/05/le-temps-detruit-tout/122539. Consulté le 11 juin 2020.

² Le mouvement social #MeToo, qui se fait connaître en 2017 et qui encourage la prise de parole des femmes sur les agressions sexuelles qu'elles ont pu vivre, relance « l'exigence d'un nouveau regard cinématographique », pour comprendre comment la monstration du corps féminin s'est normalisée, explique André Gunthert, cité dans l'article de Cécile Daumas, « Le "male gaze", bad fiction », dans *Libération.fr*, 18 septembre 2019. Disponible sur : <https://www.liberation.fr/debats/2019/09/18/le-male-gaze-bad-fiction-1752173#:~:text=L'homme%20moteur%2C%20la%20femme,la%20pub%20ou%20l'art%20%3F>. Consulté le 15 août 2020.

³ *Seul contre tous*. Réalisé par Gaspar Noé. Avec Philippe Nahon, Blandine Lenoir et Frankye Pain. Produit par Les Cinémas de la Zone, 1998. Vers 1h09.

se relève du lit. La scène, finalement uniquement suggérée, est à peine terminée que l'homme tue sa fille, pour lui éviter des souffrances, d'après sa voix mentale. La jeune fille agonise pendant un long moment, alors que son sang coule au sol. Le tenancier de l'hôtel, qui a entendu le coup de feu, frappe à la porte et menace d'entrer. Le boucher commence à paniquer : sa voix s'accélère, il ne sait s'il doit achever sa fille ou non. Il finit par lui tirer une deuxième balle dans la tête, provoquant de fait la mort de Cynthia. Il continue à parler mentalement, mais sous le son de sa voix, un rôle se fait maintenant entendre. Alors que ses pensées fusent, il se regarde dans un miroir et des *flashbacks* lui reviennent à la mémoire : il revoit sa fille lorsqu'il la tue ; un accouchement, celui de sa fille ; des jambes de femme qu'une main écarte ; des fesses qui s'agitent entre des jambes. Le boucher pose ensuite son pistolet contre son cou, se ravise et se laisse tomber sur le lit. Le spectateur ou la spectatrice attentif remarquera les distorsions dans l'espace et dans le temps présentes dans cette scène : le boucher s'allonge deux fois sur son lit. Il crie, alors que sa voix mentale s'accélère et qu'en fond, il prononce un compte à rebours. Il appuie sur la gâchette, l'écran devient rouge.

Mais Noé joue un tour au public, puisque le film revient au gros plan sur l'œil du boucher, puis au moment où l'homme prend en main son pistolet : au lieu d'aller trouver sa fille comme dans la scène précédente, il se ravise et repose l'arme. Le boucher prend ensuite son enfant dans ses bras et pleure, tandis que résonnent les premiers accords du *Canon en Ré Majeur* de Johann Pachelbel : l'homme aurait-il finalement trouvé sa rédemption, grâce aux retrouvailles avec sa fille ? Noé coupe encore le film en ajoutant un panneau « MORALE ». L'homme, pensif et accoudé à la fenêtre, est rejoint par sa fille, qui l'enlace. Il répond à son étreinte et prend son sein en main, qu'il commence à pétrir. La caméra se détourne presque pudiquement, alors que l'homme profère son amour pour sa fille :

Il n'y a que les lois, que des inconnus ont fabriquées pour leur bien et qui moi, me verrouillent dans mon malheur. Et parmi ces lois, il y en a une qui dit que je ne dois pas t'aimer, parce que tu es ma fille. Et pourquoi ? Si cet amour on nous l'interdit, ce n'est sûrement pas parce que c'est mal, mais parce que c'est trop puissant¹.

La sexualité et la violence sont deux aspects capitaux qui sont étroitement liés dans cette séquence, même si elle n'est finalement que fantasmée. Le boucher a un rapport sexuel avec sa fille avant qu'il ne la tue et envisage ces deux actes comme faisant partie de leur destin commun : « Ça y est. Ce qu'on devait vivre on l'a vécu. Et ce n'était pas aussi beau que je le croyais. Maintenant, faut aller jusqu'au bout de cette angoisse². » Pour lui, l'inceste semble être une façon de démontrer l'amour filial qu'il éprouve pour sa fille et son meurtre, la seule manière de la protéger des souffrances qu'elle rencontrera forcément. Il pense d'ailleurs la rejoindre dans la mort, le plus

¹ *Seul contre Tous*, vers 1h24.

² *Seul contre tous*, vers 1h12.

rapidement possible. Même s'il n'ira finalement pas au bout de son geste, puisqu'il s'arrête à l'inceste, c'est une représentation extrême de l'amour qui est montrée ici.

Le plus dérangeant dans cette scène est probablement la voix interne du boucher qui est omniprésente et qui donne des excuses justifiant ses actions. Le public est presque pris en otage par cette voix, qui, si elle est posée et articulée pendant une grande partie du film, devient oppressante lors de la séquence d'inceste-meurtre-suicide. Le boucher, confus par son plan qui ne se déroule pas comme prévu – sa fille qui agonise et le tenancier qui s'inquiète, à juste titre –, ne peut contenir sa panique intérieure. Cette dernière se traduit par ses pensées s'accéléralant puis se mélangeant, accompagnées par ses râles que l'on entend en fond. La voix de Philippe Nahon est en réalité coupée et collée, raccourcissant les temps de silence entre les phrases, ce qui permet d'accentuer l'impression de panique. Il y a parfois même un dialogue solitaire, puisqu'il répond à ses propres questions, ou se donne des ordres. Avant qu'il n'appuie sur la gâchette, trois couches sonores peuvent être dénombrées : celle du râle, interne-objective et deux voix internes-mentales¹, l'une déversant un flot de paroles et l'autre énonçant simplement les dix chiffres d'un compte à rebours, rappelant presque celui, affiché sur l'écran, qui précède cette scène. Cette accumulation de couches sonores amplifie par conséquent l'impression de chaos mental². Lors du retour à la réalité, le boucher se rend compte de ce qu'il a failli faire et si sa voix mentale marque un silence avant de revenir, elle redevient aussi plus lente, plus posée. Après avoir serré sa fille dans ses bras, il prononce, oralement cette fois, « Je t'aime plus que tout » et sa voix mentale se tait. Cela peut faire penser au spectateur que le boucher a enfin trouvé une forme de rédemption et que sa haine et sa colère vont se calmer pour de bon, maintenant qu'il a retrouvé sa fille et qu'elle semble lui pardonner. Mais sa voix mentale revient un peu plus tard, alors que Cynthia l'enlace sur le balcon.

Encore une fois, Noé utilise dans cette séquence des principes de la scopophilie, qui a été évoquée en première partie de ce travail, mais d'une façon différente. Tarja Laine en rappelle le principe dans son ouvrage *Shame and Desire* en résumant la théorie de Christian Metz³. Elle explique que le cinéma fonctionne sur le voyeurisme et que « les films sont faits pour être vus⁴ », c'est-à-dire que par leur nature, ils prennent en compte la présence d'un public les regardant. Dire au spectateur ou à la spectatrice de quitter la salle, comme Noé le fait dans *Seul Contre Tous*, est

¹ Nous reprenons les définitions des « sons internes-objectifs » et « internes-mentaux » de Michel Chion dans *L'audio-vision, son et image au cinéma*, p.67

² Nous reprenons ici l'idée développée par Alison Taylor dans *Troubled Everyday: The Aesthetics of Violence and the Everyday in European Art Cinema*, Edinburgh University Press, 2017, p. 101.

³ Nous reprenons le développement de Tarja Laine dans *op.cit.*, p. 49.

⁴ Traduit par nous.

Tarja Laine, *op.cit.*, p. 49.

contraire à l'un des principes fondamentaux du cinéma, c'est-à-dire de regarder. Noé repousse son public pour finalement mieux l'attirer avec cet intertitre qui lui dit de sortir. Lors du premier visionnage du film, l'individu ne peut que se demander ce qui nécessite un tel avertissement et va jusqu'au bout du film : il a pourtant le choix, mais s'il arrête le film ou quitte la salle, il n'aura jamais confirmation de la véracité de l'avertissement¹. Le public est finalement poussé à rester assis devant la scène qui suit, même si, à première vue, on pourrait croire que Noé l'a prévenu de ce qu'il allait se passer, voire même, qu'il lui a conseillé de sortir.

Dans *Seul contre Tous*, il y a clairement une volonté de choquer son audience, même si le réalisateur la prévient avec les intertitres lui conseillant de quitter la salle. Noé s'amuse presque de ce choc forcément ressenti, en filmant une première séquence d'inceste-meurtre-suicide, qui n'est finalement que fantasmée, puis en revenant à l'inceste, après cette scène où le père pleure dans les bras de sa fille, bouleversé. Le public, qui est déjà choqué par l'inceste et le meurtre, ne peut plus réagir à cette nouvelle scène et à ce qu'elle insinue. Noé attaque, provoque son audience, avec plusieurs outils que nous expliciterons un peu plus loin : le thème de l'inceste et plus largement de la sexualité, la violence, le son, avec la voix, mais aussi avec les coups de feu. Noé, ayant expérimenté ces pratiques dans ce premier long-métrage, les reproduit dans les suivants, comme nous allons le voir. Les thèmes qui sont mis en scène dans cette séquence et la façon dont ils sont mis en scène, agissent sur le public afin d'accomplir un objectif particulier, qui est également visible dans la perspective de la cruauté telle que l'entend Artaud. Ayant vécu des émotions de manière si forte lors du visionnage de ce film, les personnes présentes ne voudront peut-être plus les ressentir à l'extérieur de la salle de cinéma.

B. La catharsis

Si Artaud théorise un théâtre de la cruauté, il faut qu'il lui trouve une finalité, un objectif à atteindre, afin qu'il se distingue du théâtre qui lui est contemporain et contre lequel il s'oppose, ou plutôt qu'il veut dépasser. Franco Tonelli, dans *L'Esthétique de la cruauté* (1972), explique que le théâtre doit permettre un dépassement de soi qui « ne peut être réalisé par la logique et le rationnel². » C'est en partie dans la conception de ce dépassement que se trouve la volonté de différenciation d'avec le théâtre du début du XX^{ème} siècle chez Artaud : en effet,

¹ Nous reprenons le raisonnement d'Adrienne Angelo dans *op.cit.* p. 173

² Franco Tonelli, *L'Esthétique de la Cruauté : Étude Des Implications Esthétiques Du « Théâtre de la Cruauté » d'Antonin Artaud*, A. G. Nizet, 1972, p. 14.

le spectateur se voit attaqué dans ce qu'il a de plus cher, puisqu'il est forcé de participer sans aucune défense possible, à la désintégration systématique de son individualité en fonction d'une absorption dans un univers de forces instinctives et primitives faisant partie d'un cosmos qu'il ne peut plus contempler avec détachement, devenant lui-même partie intégrante de ce tout¹.

Il semblerait qu'il y ait, dans la cruauté, une implication radicale des spectateurs et spectatrices, qui font partie d'un même ensemble, sans qu'ils puissent s'en désolidariser, puisqu'ils sont pleinement engagés dans le spectacle. Un dépassement de soi s'opère alors, sans qu'il soit lié à une quelconque logique ou rationalisation : c'est ici le ressenti qui prime sur le reste. Cette expérience de la cruauté qui est provoquée par le spectacle n'est pas évitable, elle est d'une « rigueur extrême » et un « mouvement implacable et irréversible². » Si elle peut être évidemment traumatique pour le public, elle est cependant nécessaire, puisqu'elle lui permet de se rendre compte de toutes ses capacités, dans le bien comme dans le mal. Ainsi, pour Artaud, « Il [le théâtre] dénoue des conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités, et si ces possibilités et ces forces sont noires, c'est la faute non pas de la peste ou du théâtre, mais de la vie³. » Il ne faudrait alors pas s'offusquer du contenu montré au théâtre, puisqu'il serait concevable dans la réalité, aussi terrible qu'il soit.

Par cette démonstration dans l'acte théâtral tel que l'entend Artaud, l'humain « prend conscience de ses possibilités et de sa puissance⁴. » Cette réalisation, que l'on appelle catharsis, signifierait pour Artaud « prise de conscience des forces du subconscient, découverte du moi collectif, qui est fin en soi, qui n'enseigne rien, sinon une meilleure connaissance de soi⁵. » La notion de catharsis est souvent associée à Aristote, qui l'utilise en tant que finalité du théâtre. Jean-Michel Vivès explique que pour le philosophe, ce concept fonctionne dans la tragédie comme une épuration, c'est-à-dire qu'« en donnant à voir le résultat funeste des “mauvaises” passions, le spectacle tragique purgerait – ou guérirait – le spectateur de ces mêmes passions⁶ ». Pour que le spectacle atteigne son but, certaines modalités sont cependant nécessaires : Aristote estime que la catharsis ne peut prendre effet qu'avec deux affects, la frayeur et la pitié.

La pitié, nous dit Aristote s'adresse à l'homme qui n'a pas mérité son malheur, la frayeur au malheur d'un semblable. Ces deux affects, frayeur et pitié, tirent leur puissance du fait qu'elles suscitent l'identification : si cela est arrivé à mon semblable, cela peut m'arriver⁷.

¹ Franco Tonelli, *op. cit.*, p. 19

² Franco Tonelli, *op. cit.*, p. 19

³ Antonin Artaud, « Le Théâtre et la Peste », *op. cit.*, p. 38

⁴ Franco Tonelli, *op. cit.*, p. 19

⁵ Franco Tonelli, *op. cit.*, pp. 43-44.

⁶ Jean-Michel Vivès, « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse », dans *Recherches en psychanalyse*, vol. 9, no. 1, 2010, p. 23. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2010-1-page-22.htm>. Consulté le 13 août 2020.

⁷ Jean-Michel Vivès, *ibid.*, p. 25.

Pour Aristote, la catharsis naît par la peur de vivre le même drame que les protagonistes de la tragédie alors qu'ils n'ont pas mérité ce qu'il leur arrive, ou par le sentiment de pitié éprouvé envers eux¹. Tonelli fait une nuance avec l'objectif de la catharsis chez Artaud : pour lui, elle ne s'appuie pas sur « des émotions de base comme la crainte et la pitié² ». Il explique que « l'émotion pitié que le dramaturge doit stimuler chez le spectateur, comporte un détachement qui paraît contradictoire à la participation du spectateur préconisée chez Artaud³. » Il conclut cette différence en disant que

L'action du théâtre ainsi conçue ne se préoccupe plus d'exploiter et de stimuler des émotions comme la crainte ou la pitié, mais elle engage l'homme dans une découverte de soi, sans aucun souci moralisateur⁴.

La catharsis telle que la conçoit Artaud devient un moyen d'apprendre à l'humain ce qu'il est véritablement, sans pour autant lui dire ce qu'il doit faire. Chaque membre du public est alors laissé avec une révélation sur sa personne et c'est à lui de décider de ce qu'il doit faire : il est rendu acteur de sa propre vie. D'après Artaud, cela permettrait surtout de l'empêcher de reproduire ce qu'il a vu sur la scène, même si, comme il le dit un peu plus loin, cette tentative ne reste pas sans risque⁵ :

Quels que soient les conflits qui hantent la tête d'une époque, je défie bien un spectateur à qui des scènes violentes auront passé leur sang, qui aura senti en lui le passage d'une action supérieure, qui aura vu en éclair dans des faits extraordinaires les mouvements extraordinaires et essentiels de sa pensée, – la violence et le sang ayant été mis au service de la violence de la pensée, – je le défie de se livrer au dehors à des idées de guerre, d'émeute et d'assassinat hasardeux⁶.

Voir des scènes violentes au théâtre – ou au cinéma en l'occurrence –, serait, d'après Artaud, le moyen pour l'humanité de se rendre compte de son potentiel barbare et, par conséquent, d'y renoncer pour ne pas reproduire ce qui a été vu et ressenti. Ce message serait adressé à tous et à toutes, sans aucune exception, d'après l'analyse de William Brown :

Cela dit, Artaud suggère que le théâtre peut pratiquer sur nous une "cruauté terrible et nécessaire", qui doit nous faire prendre conscience de ce qui suit : "Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela" (1976 : 256). Artaud semble suggérer que le théâtre, qui ici inclut le cinéma, peut nous apprendre que nous sommes tous capables de cruauté et que les actes violents ne sont pas seulement le fait de "mauvaises" personnes, mais de tous. Paradoxalement, le fait de réaliser que nous sommes tous capables de violence/cruauté crée les conditions pour que nous menions une vie éthique, une vie dans laquelle nous comprenons ce dont nous sommes capables⁷. (traduit par nous)

¹ Nous résumons le développement de Jean-Michel Vivès, *ibid.*, p. 25.

² Franco Tonelli, *op. cit.*, p. 43.

³ Franco Tonelli, *op. cit.*, p. 44.

⁴ Franco Tonelli, *op. cit.*, p. 45.

⁵ Il dit en effet, p. 99 qu'« Il y a là un risque, mais j'estime que dans les circonstances actuelles il vaut la peine d'être couru. »

Antonin Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre », *op.cit.*, p. 99.

⁶ Antonin Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre », *op.cit.*, p. 98-99

⁷ Traduit par nous.

William Brown, "Violence in Extreme Cinema and the Ethics of Spectatorship." dans *Projections*, vol. 7, no. 1, Été 2013, p. 29. Disponible sur : <https://search.proquest.com/docview/1449565550/fulltextPDF/92EFC8C07AE642CDPQ/1?accountid=14630>. Consulté le 9 août 2020.

Cette catharsis, telle que l'envisage Artaud, est un concept qui peut permettre de lire et de comprendre les films de Gaspar Noé. Les scènes qu'il fait figurer dans ses films, même par l'hyper-violence ou l'hyper-sexualité qu'elles montrent, ne semblent pas fantastiques, mais bien réalistes, dans le sens où ces événements pourraient se dérouler si les circonstances étaient favorables. Parfois même, si les interactions dans le film sont (ré)inventées, le contexte a bel et bien existé : *Climax* serait ainsi basé sur un fait divers de 1996 et une troupe de danseurs et danseuses aurait véritablement été droguée lors d'une fête¹. Malheureusement, aussi terrible qu'il soit, aucun de tous les événements dont nous parlerons dans cette partie n'est en fait inimaginable (à part pour ceux concernant *Enter the Void*). Bien sûr, Noé n'est pas le seul réalisateur à s'inspirer ou à montrer des faits réels dans des films : ce qui fait la différence ici, c'est que le public se rend compte de sa propre capacité à commettre l'atroce comme le bien face à des scénarios qu'il n'avait jamais pu envisager jusque-là. Le but de la cruauté est de pousser à réagir et à devenir acteur ou actrice de sa propre réalité, pour mener une vie éthique mais surtout consciente.

Il ne fait aucun doute que Noé montre des scènes terribles où des personnes banales interagissent de façon violente ; il est cependant nécessaire de se questionner sur le choix des actes montrés et surtout, sur la façon dont ils sont mis en scène et ressentis. Il nous semble que ce sont ces éléments qui permettent de déterminer s'il y a réellement une catharsis qui s'opère dans ces films.

C. L'utilisation du motif de l'inceste

L'inceste demeure toujours un phénomène traditionnellement tabou dans nos sociétés occidentales. L'Encyclopédie Universalis explique que

Dans toutes les sociétés connues, l'inceste est prohibé, et l'infraction à la règle sévèrement châtiée : l'interdiction, pour un homme, d'avoir des relations sexuelles avec de proches parentes, apparaît comme une loi universelle, et par conséquent liée à la nature humaine elle-même².

La loi française ou belge n'autorise pas le mariage entre deux parents à un degré trop proche, mais ne considère pas l'inceste comme un crime – contrairement à la loi appliquée en Allemagne ou en Angleterre –, sauf dans le cas d'absence de consentement ou si l'une des personnes a moins de 15 ans, âge de la majorité sexuelle³. La représentation socioculturelle de

¹ Dossier de presse de *Climax*, disponible sur le site du distributeur : http://www.obrother.be/uploads/1/1/3/9/113981033/climax_dp.pdf p.3. Consulté le 9 août 2020.

² Jean Cuisenier, « INCESTE » dans *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur : www.universalis.fr/encyclopedie/inceste. Consulté le 25 juin 2020.

³ « LA REPRESSION DE L'INCESTE » dans *Sénat*. Disponible sur : www.senat.fr/lc/lc102/lc1020.html. Consulté le 25 juin 2020.

l'inceste telle que nous la connaissons aujourd'hui a été théorisée par Claude Lévi-Strauss – entre autres, puisque Emile Durkheim, Sigmund Freud, ou plus récemment Françoise Héritier s'y sont penchés –, même si elle est désormais contestée par des féministes¹. Lévi-Strauss a eu un poids considérable dans la conception anthropologique de l'inceste, puisqu'il estime que ce dernier « constitue la démarche fondamentale grâce à laquelle, par laquelle, mais surtout en laquelle, s'accomplit le passage de la nature à la culture². » Son interdiction serait parmi les fondements de la formation d'une société puisqu'il nécessite l'ouverture de la famille vers l'extérieur grâce à une union conjugale, pour éviter de se reproduire les uns avec les autres³.

Si Artaud parle finalement peu, ou de façon explicite, de la sexualité, l'inceste est un thème relativement fréquent dans les œuvres qu'il évoque⁴. Dans son essai « La mise en scène et la métaphysique », il commence par parler du tableau *Les Filles de Loth*, qu'il attribue au peintre Lucas Van den Leyden⁵ et qui représente un mythe biblique dans l'Ancien Testament, racontant la destruction de Sodome et Gomorrhe. Artaud s'attarde ici particulièrement sur la séduction de Loth par ses deux filles. Dans « Le Théâtre et la peste », alors qu'il explique le but d'« une vraie pièce de théâtre⁶ », il donne comme exemple l'*Annabella* de John Ford (pièce publiée en 1633), qui a pour sujet l'inceste entre un frère et une sœur. Dans le Premier Manifeste du Théâtre de la Cruauté, il fait la proposition d'un programme théâtral, qui inclut « *Un Conte du Marquis de Sade*⁷ » : les notes de l'ouvrage expliquent qu'il s'agit d'*Eugénie de Franva*⁸, une nouvelle qui fait le récit d'une relation incestueuse entre un père et sa fille. *Les Cenci*, une tragédie en quatre actes et dix tableaux qu'Artaud adapte en 1935 d'après Percy Bisshe Shelley et Stendhal, raconte également le viol d'une jeune fille par son père. Enfin, dans l'essai « En finir avec les chefs-d'œuvre », il parle d'*Œdipe Roi*, dans lequel « il y a le thème de l'Inceste⁹ ». Même s'il est rarement le sujet central des œuvres évoquées ci-dessus, ce tabou bien particulier est visiblement souvent présent dans les écrits d'Artaud. Brian Singleton, dans son guide critique du *Théâtre et son double*, en donne la raison :

¹ Dorothée Dussy explique que Gayle Rubin ou Nicole-Claude Mathieu, par exemple, dénoncent « la notion même “d'échange des femmes” qui place les femmes au rang de marchandise, de bien comme un autre à échanger. » Dorothée Dussy, « Les Théories de l'inceste en anthropologie. Concurrence des représentations et impensés », dans *Sociétés & Représentations*, 2016, vol. 42, no. 2, pp. 73-85. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2016-2-page-73.htm>. Consulté le 18 juillet 2020.

² Lévi-Strauss, Claude, *Les Structures Élémentaires de la Parenté*, éd. Mouton, 1968, p. 28.

³ Dorothée Dussy, *op.cit.*.

⁴ Nous utilisons ici le développement que fait Odette Vimaux, dans *Le théâtre et son double, Antonin Artaud : Analyse critique*, Hatier, 1975, p. 49.

⁵ Antonin Artaud, « La Mise en scène et la Métaphysique », *op.cit.*, p. 40.

⁶ Antonin Artaud, « Le Théâtre et la Peste », *op.cit.*, p. 34.

⁷ Antonin Artaud, « Le Théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste) », *op.cit.*, p. 119.

⁸ Antonin Artaud, « Notes », *op.cit.*, p. 376, no. 41.

⁹ Antonin Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre », *op.cit.*, p. 90.

La vision d'Artaud du monde présenté sur scène se veut celle d'un monde où le chaos règne en maître, où les ordres naturels et socialement construits s'effondrent et où un nouvel équilibre est établi à leur place. Des sujets tabous, tels que l'inceste ou les abus sexuels, sont les exemples les plus puissants qu'Artaud ait pu trouver pour illustrer sa notion de destruction de la hiérarchie des rôles dans l'événement théâtral du monde occidental, où le texte ou la parole deviennent un outil parmi d'autres de la mise en scène. Les sujets tabous (et le sujet préféré d'Artaud est l'inceste), étant tabous, ils ont donc moins de chances d'être abordés, analysés ou expliqués. Politiquement aussi, les sujets tabous sont des armes plus puissantes pour la rupture de l'ordre social et même des codes sociaux et moraux¹. (traduit par nous)

L'inceste fait partie des éléments narratifs, qui, s'ils ne sont pas centraux, font partie de la cruauté, puisqu'ils sont un indice de l'ordre social se délitant. Ce tabou est tellement inscrit dans nos sociétés en tant que tel, que s'il est montré, voire assumé, il signifie une rupture dans cet ordre social, comme c'est le cas dans les œuvres qu'Artaud cite tout au long de ses écrits.

Dans plusieurs films de Noé, ce tabou est également présent, intégrant plus ou moins la notion de consentement et avec une place qui est rarement centrale dans l'intrigue générale du film. Dès *Seul contre Tous*, il concrétise ce qui n'était que perceptible dans *Carne*, puisque comme nous l'avons vu, le boucher finit par violer sa fille ; dans *Enter The Void*, Oscar et sa sœur entretiennent une relation ambiguë ; et dans *Climax*, un grand frère trop protecteur finit par coucher avec sa sœur.

Dans *Enter The Void*, la relation incestueuse qu'entretiennent Oscar et sa sœur Linda est un peu plus implicite que celle montrée dans *Seul contre tous*, par exemple. S'ils sont très proches – même physiquement – quand Linda vient le rejoindre à Tokyo, dans sa mort Oscar s'accroche encore plus à elle. Juste après qu'il soit tué et que son esprit commence à voyager, il observe sa sœur dansant au *strip-club* dans lequel elle travaille, puis entre dans la tête de son patron pendant qu'ils couchent ensemble. Cette sorte de possession est montrée de nouveau à la fin du film, lorsque Linda et Alex, l'ami et fournisseur de drogues d'Oscar, vont ensemble dans un hôtel pour faire l'amour : à nouveau, la jeune femme est filmée d'un point de vue subjectif, par les yeux d'Alex. Chelsea Birks parle de ce phénomène, où Noé crée un lien entre le spectateur ou la spectatrice et Oscar, dont c'est la subjectivité qui est montrée à l'écran :

Le sentiment de dégoût associé au tabou de l'inceste est aggravé par la caméra subjective, qui nous relie physiquement aux sentiments d'Oscar pour Linda (le son d'un battement de cœur intensifie encore une fois la réponse affective). La fixation physique d'Oscar sur Linda est liée au traumatisme qu'ils ont subi au cours de leur enfance, ses sentiments incestueux semblant être une tentative désespérée de revenir à une enfance idyllique interrompue par un violent accident de voiture qui a tué ses deux parents et l'a laissé, lui et sa sœur, couverts de sang². (traduit par nous)

Si l'inceste est un tabou et par conséquent généralement choquant uniquement par sa présence au sein d'une œuvre, en réalité le dégoût naît ici du fait que Noé ait choisi de montrer un

¹ Brian Singleton, *op.cit.*, p. 37.

² Chelsea Birks, « Body problems : new extremism, Descartes and Jean-Luc Nancy » dans *New Review of Film and Television Studies*, vol. 13, no. 2, 23 février 2015, p. 140. Disponible sur : www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/17400309.2015.1009355?casa_token=Xav6-v-74e8AAAAA:9Fzha5yXfILG_zNwbrcNGBxJJ7ltIj5-kzi6_MjiXmH2bbGGnDmtVC2nQFQpo3uewF9yURH_EmP-. Consulté le 26 juin 2020.

point de vue subjectif. Dès le début du film, le spectateur ou la spectatrice est projeté dans le corps d'Oscar et voit ce que lui voit. Le visage du personnage principal est visible uniquement lorsqu'il se regarde dans un miroir ou lorsqu'il « sort de son corps », quand il est sous l'emprise de la DMT. Le public s'habitue à suivre ce personnage et est donc d'autant plus choqué lorsque celui-ci prend possession de l'homme (qu'il soit le patron du *strip-club* ou Alex) qui a une relation sexuelle avec Linda. Une dimension cathartique est ici perceptible, puisque l'audience revit toute l'existence d'Oscar et à travers elle, sa relation avec sa sœur : Noé ne pose aucun jugement, il montre uniquement ce qui est et ce qui est possible, puisque le public n'est pas forcé de croire que c'est bien de Linda dont il s'agit à la fin du film – les images se mélangent entre la scène de l'hôtel entre Linda et Alex et un *flashback* de la mère d'Oscar. C'est au public de réfléchir par rapport à ce qu'il vient de voir, de comprendre ce qu'il a ressenti et par là, de choisir en toute conscience ce qu'il peut faire face à cette situation s'il y est confronté.



ILLUSTRATION 4 : *ENTER THE VOID* [40min26] - Linda filmée d'un point de vue subjectif.

Dans *Climax*, ce sont, une nouvelle fois, un frère et une sœur, Gazelle et Taylor, qui vont, à la fin de cette soirée, avoir une relation incestueuse. Des indices sont donnés tout au long du film : pendant la vidéo de casting des danseurs et des danseuses, le public peut déjà remarquer que le frère a tendance à parler pour eux deux. Un peu plus loin, Taylor dit qu'il soupçonne Gazelle d'avoir une

relation avec Omar, un autre danseur ; elle lui demande de la laisser tranquille et lui dit qu'elle est en âge de se débrouiller seule, mais Taylor ne peut s'empêcher de jouer le rôle d'un grand frère un peu trop protecteur. Dès que le groupe se rend compte qu'une substance a été ajoutée à la sangria, Taylor en profite pour accuser Omar de les avoir drogués – il n'a pas bu de sangria, étant musulman – et les autres le jettent dehors, dans la neige. Plus tard dans la soirée, les esprits s'échauffent sous l'effet de la drogue et David (un autre danseur) trouve, au hasard des couloirs, Taylor, qui a plaqué sa sœur au mur et l'embrasse, visiblement contre son gré. David les sépare et Gazelle en profite pour fuir, s'étant rendue compte de la gravité de leur acte – elle dit à son frère qui la poursuit « On ne peut pas faire ça !¹ ». Après qu'elle ait failli faire une overdose sur la piste de danse, Taylor emmène sa sœur dans une chambre et ils se réveillent tous les deux le lendemain matin sur un lit. Il lui dit qu'il ne s'est rien passé et qu'elle ne doit surtout rien dire à leur père. Dans *Climax*, l'inceste entre Taylor et Gazelle n'est pas l'intrigue principale de la narration : ils font juste partie de la troupe et l'évolution de leur relation n'est qu'un élément parmi d'autres symbolisant la tournure de la soirée et des événements. Sans la drogue, Taylor aurait peut-être continué à être un grand frère – un peu trop – protecteur, sans qu'il ne s'autorise à avoir un désir sexuel pour sa sœur et surtout à passer à l'acte. Mais avec l'ingestion de la sangria droguée, le groupe retrouve un instinct presque animal. Encore une fois, les actes filmés restent une possibilité que Noé offre, faisant nécessairement réagir le public.

Chez Noé, l'inceste peut être lu de la même façon que dans les œuvres d'Artaud : c'est-à-dire qu'il est une métaphore, l'un des indices montrant un ordre social qui se délite, même si cet ordre social est à une échelle bien plus réduite chez Noé – un cadre familial ou professionnel tout au plus. Dans *Seul contre Tous*, le boucher, qui n'a plus de travail, plus d'argent, *etc.* n'a finalement plus rien à perdre, puisque son monde, qu'il croyait en sa faveur, ne cesse de se retourner contre lui. Oscar de *Enter the Void*, est mort pendant un *trip* psychédélique et perd tout contrôle sur sa vie – ou plutôt, sur sa mort – : encore traumatisé par la mort violente de ses deux parents, il se réfugie alors dans le dernier endroit où il peut trouver de l'affection, sa sœur. Enfin, dans *Climax*, Taylor et Gazelle sont totalement déstabilisés par les effets de la drogue et la seule façon pour Taylor de veiller sur sa sœur est de la garder près de lui. L'inceste, chez Noé, semble être presque un havre de sérénité, de réconfort et de protection là où tout autour de soi, les repères connus s'effondrent.

¹ Toute cette scène se déroule dans *Climax*, entre 1h19 et 1h21.

D. La violence verbale

Si la violence physique chez Gaspar Noé est souvent critiquée et est la plus visible, comme nous en parlerons plus bas, une autre forme de violence est présente, de manière plus implicite peut-être : c'est ici une violence verbale qui sera étudiée, avec un accent mis sur les paroles racistes et homophobes, principalement. C'est ici une particularité de Noé, qui contraste en effet avec la lecture de la cruauté telle que l'on peut la faire chez Artaud, puisque ce dernier souhaitait un théâtre s'appuyant moins sur le langage articulé et davantage sur les actions. Cependant, dans sa conception de la cruauté, il parle également d'une « cruauté, qui sera, quand il le faut, sanglante, mais qui ne le sera pas systématiquement¹ ». Par conséquent, une cruauté verbale pourrait être envisagée dans son travail, si elle n'est pas la majeure partie de l'œuvre et que la violence est aussi représentée par d'autres procédés. La parole pourrait alors être l'une des représentations de la cruauté et diffère d'une violence sanglante dans sa signification : le public peut en effet penser que la violence est l'acte d'une personne isolée et peut ne pas s'identifier à celle-ci, alors que le langage témoigne davantage d'une cruauté ancrée, presque banalisée, dans la vie quotidienne, sans que personne ne la remarque plus.

Dans *Seul contre Tous*, la logorrhée du boucher a marqué le public : il ne s'arrête presque pas de parler et ce discours permanent est celui du flot de ses pensées. Ce dernier s'accélère d'ailleurs à la fin du film, au moment où il tire sur sa fille et qu'elle agonise sur le sol. Il doit alors décider de l'achever, au risque de ne plus avoir suffisamment de balles pour tuer le directeur de l'abattoir et lui-même comme il le prévoyait, ou de la laisser mourir là. Le rythme de ses mots, qui se chevauchent, s'accélèrent et se mélangent, indique qu'il est complètement affolé et perdu. Mais au contraire de cette scène, pendant le reste du film sa voix est plutôt calme et permet de comprendre clairement chacun de ses mots, qui sont parfois violents. Sa première cible est sa compagne, avec laquelle il a quitté Paris pour aller à Lille : elle est enceinte de lui et a préféré retourner chez sa mère. Le boucher la méprise, principalement parce qu'elle a du pouvoir sur lui, avec son argent – il n'a pas de travail – et par l'enfant qu'elle porte et dont il est le père. L'homme ne supporte pas d'être en position d'infériorité et ne manque pas une occasion de les insulter, elle et sa mère, mentalement d'abord : « la grosse », « les deux pétasses », « cette conne », « les deux vicelardes », « ces deux salopes ». Lors d'une dispute qui dérape, il finit par exprimer de façon orale son dégoût, puisqu'il l'insulte de « pauvre conne », lui dit « t'es qu'une merde », qu'elle a une « sale gueule » et traite la mère d'« enfoirée ». D'autres femmes sont insultées au cours du film,

¹ Antonin Artaud, « Le théâtre de la Cruauté (Second Manifeste) », *op.cit.*, p. 146.

notamment celle qui l'accoste dans le café et qui se révèle être une prostituée : « Une salope. Et c'est toutes les mêmes. » Le boucher a sans doute une attitude misogyne parce qu'il se sent en situation d'infériorité par rapport aux femmes qui l'entourent : elles ont du pouvoir sur lui, par leur argent, mais aussi à cause du désir qu'elles provoquent en lui et auquel il ne semble pas être capable de résister. Les insulter serait ici un moyen de regagner son pouvoir et sa virilité.

Si le boucher ne profère pas – même mentalement – de paroles fondamentalement racistes, le climat ambiant semble l'être. Lors d'une scène dans un café, un barman refuse de servir une boisson à un client qui est apparemment d'origine maghrébine – on l'entend à son accent mais on le comprend surtout à cause des insultes du serveur – et le chasse du bar, malgré son insistance. Le boucher, qui écoute discrètement, ne fait rien pour aider l'homme, alors qu'il est visiblement victime d'une discrimination raciste. Le barman conclut en disant au client : « tu vas prendre tes babouches, tu vas faire demi-tour et tu vas sortir ». Un peu plus loin, alors que l'ancien boucher déambule dans les rues, une inscription murale fait lire « ARABES DEHORS ». Le personnage principal évolue clairement dans un univers raciste et s'il ne semble pas l'être fondamentalement, il ne réagit pas là où il pourrait le faire pour rétablir une justice, alors qu'il la réclame pour lui-même. Il a finalement une attitude paradoxale, puisqu'il dénonce en permanence une « France des collabos » qui le dégoûte, mais il se rend en réalité complice d'une injustice sociale envers une partie de la population.

Dans *Irréversible*, ce sont les personnes asiatiques qui sont cette fois insultées, comme le chauffeur de taxi que rencontrent Marcus et Pierre, en chemin pour venger les actes commis sur Alex. Avant que cette scène n'arrive dans l'ordre antéchronologique et donc que l'on voie ce chauffeur, Marcus parle d'un « sale chinetoque de merde », sans que l'on sache de qui il parle. Dès qu'il est dans le taxi, les insultes fusent, toujours de la part de Marcus : « des niakoués dans ton genre », « espèce de sale canard laqué ». Pierre, de son côté, essaie de calmer son ami et l'excuse sans cesse auprès du chauffeur. Ce dernier se défend comme il peut, tente de les mettre tous les deux dehors, mais Marcus lui vaporise de la bombe au poivre sur le visage, avant de lui voler sa voiture.

Après les femmes et les personnes racisées, une discrimination dans les propos du boucher de *Seul contre tous* envers les personnes homosexuelles peut être relevée. L'homosexualité est d'ailleurs ici souvent associée avec la bourgeoisie, puisque la diatribe concernant ces deux franges de la population intervient après l'entretien d'embauche avec le directeur de l'abattoir, qui serait homosexuel – « Comme si je savais pas que sa femme l'avait plaqué parce qu'un jour elle l'a

découvert en train de se faire éclater la rondelle par un de ses employés ». Il va l'insulter de « tantouze », de « minable », d'« enculé », voire même de « gros porc de bourgeois homosexuel », parler des « pédales », des « crétins » « mous et dégénérés », des « escrocs » et finalement des « grosses pédales mollassonne ». En réalité, l'association entre l'homosexualité et la bourgeoisie qui est faite par les classes ouvrières serait fréquente, même si elle fait l'objet de peu d'études sociologiques¹. D'autres insultes homophobes sont présentes dans la filmographie de Noé : le personnage du boucher fait d'ailleurs une courte apparition au début d'*Irréversible* – où il explique qu'il a fait de la prison parce qu'il a couché avec sa fille. Entendant du vacarme en bas de chez lui, il explique à son interlocuteur que « C'est les tarlouzes en bas ». La scène suivante se déroule justement à cet endroit, à la sortie du Rectum, où Marcus est emmené en civière et Pierre escorté par la police. Pendant leur arrestation, des voix profèrent des paroles à caractère homophobe, dont la fameuse association stéréotypée entre homosexualité et pédophilie – que près d'un cinquième des Français pense vraie² – : « Il va se faire enculer en prison ce pédophile-là ! » La violence verbale envers les personnes homosexuelles dans *Seul contre tous* et *Irréversible* serait issue d'une façon de penser encore bien ancrée dans les mentalités françaises³ : Gaspar Noé veut représenter une « misère psychologique », dès la réalisation de *Carne*, telle qu'il dit la retrouver dans « une banlieue, un café à Malakoff, une boucherie à Gennevilliers⁴ ».

Dans *Climax*, ces paroles choquantes sont présentes et peuvent faire réagir le public. Les thèmes abordés dans ce long-métrage sont plutôt tournés vers les femmes et les personnes homosexuelles – voire les deux à la fois. Dès le début, avec la présentation des danseurs et danseuses, Kyrre, l'un d'eux, avoue qu'il n'a « jamais encore bossé avec des gays et [il] appréhende un peu, mais y'a pas de problème hein ! » avant de dire « j'appréhende ce genre de connexion, mais j'aime ça, j'aime ce qui fait peur un peu ». Après cette présentation et une première scène de danse montrant le travail effectué pendant la semaine de résidence, chaque membre du groupe est filmé, plus ou moins chacun son tour, en pleine conversation les uns avec les autres. David explique alors à Omar que le couple de lesbiennes (Psyché et Ivana) – qu'il appelle d'ailleurs, de façon

¹ Il est possible de retrouver ces éléments dans l'exposé accompagné des annexes de Gaël Klement, auteur de « Oppression, luttes et classes sociales », pour *Université d'Été du NPA*, 24 août 2014. Disponible sur : <https://blogs.mediapart.fr/jean-marc-b/blog/180520/oppression-luttes-et-classes-sociales-par-gael-klement>. Consulté le 2 juillet 2020.

² Youssr Youssef, « LGBT : les Français plus respectueux, mais toujours plein de stéréotypes » dans *Les Echos*, 29 juin 2019, Disponible sur www.lesechos.fr/politique-societe/societe/lgbt-les-francais-plus-respectueux-mais-toujours-plein-de-stereotypes-1034311. Consulté le 6 juillet 2020.

³ Il suffit de consulter les deux sources évoquées ci-dessus, à savoir l'exposé de Gaël Klement ou l'article de Youssr Youssef.

⁴ Christophe Lemaire et Matthias Sanderson, « Interview : Gaspar Noé », dans *Cinéphage*, vol. 4, janvier 1992, p. 102. Disponible sur : <https://www.letempsdetruittout.net/articles?lightbox=dataItem-iirin831>. Consulté le 6 juillet 2020.

extrêmement péjorative, « les gouines » –, sont « toujours en manque de sexe elles, c'est sûr ! », avant de dire qu'il aimerait coucher avec elles. Ce qui est dit ici reprend en fait des préjugés plutôt habituels sur la communauté homosexuelle, que relève un rapport de chercheurs et chercheuses québécois, cité ici : son hypersexualité, c'est-à-dire

[...] une grande fréquence des rapports sexuels, une multitude de partenaires, des pratiques sexuelles anormales (lire amoraux), une absence de dimension affective, une vie uniquement orientée en fonction des désirs sexuels, une grande promiscuité, une facilité à avoir des rapports sexuels avec n'importe quel partenaire...¹

Ce préjugé se traduit entre autres dans la mentalité hétérosexuelle comme une peur de forcément se faire draguer par une personne homosexuelle et par là, de devenir une proie. L'autre stéréotype retrouvé dans le discours des danseurs (masculins exclusivement) de *Climax* est celui « de l'incomplétude intrinsèque de la sexualité entre deux femmes puisqu'il y manque une présence masculine². » David dit des deux danseuses lesbiennes que « la petite et la grande, en même temps, balec' ! », sous-entendu qu'il veut coucher avec elles, les transformant en fantasmes hétérosexuels classiques³. Ce fantasme tourné vers Psyché et Ivana est d'autant plus accentué par les danseurs appelés Cyborg et Rocco lorsqu'ils discutent de comment ils coucheraient avec Psyché. Ils rient tout au long de leur dialogue.

ROCCO : [...] Mais Psyché, là, j'ta baise ! Correctement ! Quand elle fait ses bails où elle twerke bizarre là, ça me plaît beaucoup !

CYBORG : Au sol là !

ROCCO : Ah j'te cache pas, au sol ! À sec !

CYBORG : Genoux nus !

ROCCO : Mais sans rien ! Elle mouille pas, j'continue ! J'continue, même si elle mouille pas j'continue.

CYBORG : Tu la gifles, t'es obligé !

ROCCO : Une meuf comme ça ? Quand je rentre ma pine j'vais jusqu'au fond de la gorge ! Fond de gorge. Tant qu'elle pleure pas je la lâche pas.

CYBORG : Ah faut qu'elle pleure !⁴

Il y a dans ce dialogue une violence extrême dirigée contre cette femme et d'autres un peu plus tard dans leur conversation (Lou ou Selva par exemple). Ce dialogue est clairement le récit d'un viol, puisque la femme est soumise à la volonté de l'homme, qu'elle le veuille ou non – et plutôt non *a priori*, puisqu'il faut qu'elle pleure. Le fait que les deux hommes rient en tenant ces propos pourraient faire penser que l'on dédramatise leur gravité ; le rire aggrave en fait la situation, puisqu'ils ne semblent pas la prendre au sérieux.

¹ Line Chamberland, « Stéréotypes et préjugés : Rapport synthèse de recherche », *Institut de recherches et d'études féministes*, 2007, p. 6. Disponible sur https://homophobie.ccdmd.qc.ca/medias/pdfs/homophobie_stereotype.pdf. Consulté le 6 août 2020.

² Line Chamberland, *ibid.*, p. 8.

³ Line Chamberland, *ibid.*, p. 9.

⁴ *Climax*, vers 30min.

La violence verbale permettrait en fait de rendre compte d'une réalité sociale, quelle qu'elle soit. C'est particulièrement visible dans *Seul contre tous*, à travers la rancœur qu'a le boucher contre le directeur de l'abattoir, lorsqu'il décrit intérieurement mais avec précision comment il veut le tuer :

Je l'attends le soir devant la grille de son abattoir et lorsqu'il sort, je le suis. Lui il me voit et déjà il se sent plus très à l'aise. Alors il accélère poliment le pas. Et moi, je me rapproche de lui. « Alors ça va ? Bien finie la journée de travail ? Parce que ça doit être fatigant de refuser du travail aux gens hein ? Vous aviez l'air bien costaud derrière votre bureau à me faire passer pour un nul. Ça va ? Vous vous souvenez de moi hein ? Vous voyez, vous, vous avez une maison, une voiture, des vêtements et du fric bien au chaud dans une banque. Et bien moi, de mes trente-cinq ans de travail, il ne reste rien. Ce qui reste de ma vie, c'est pas sur votre petite fiche : c'est mon flingue. Ah je suppose que vous avez pas l'habitude des flingues. Mais moi, c'est du fric que j'ai pas l'habitude. Pourtant moi aussi j'aurais préféré une vie normale comme la vôtre. Après trente-cinq ans de travail et d'honnêteté, je vois mon ancien fournisseur qui me traite comme si j'étais le plus minable des clochards. D'accord monsieur le petit chef, j'ai peut-être merdé, je suis une merde, mais une merde avec un flingue. Mais parce que votre petit pouvoir ne me fait plus peur. Et bien là, entre nous deux, c'est moi qui aurais le dernier mot. » Et là je lui colle mon flingue contre la nuque et je vois son visage de tantouze qui se décompose de peur. « Qu'est-ce qu'il y a ? Tu chies déjà dans ton froc ? Mais pourquoi tu joues à la petite fille ? Parce que je suis chômeur ? Ou c'est à cause de mon casier ? Mais tu sais ce qu'il te dit le chômeur ? Et bien le chômeur il t'encule. Parce que parmi toutes les races qu'il y a dans ce monde, il y a une race qu'il faudrait éliminer et tu sais laquelle ? C'est la tienne. Celle des faux-culs et des collabos. » Ah et puis alors là je lève mon flingue et je lui tire sur la gueule. Et boum ! « Ça va, tu m'écoutes maintenant ? » Et je tire de nouveau. Et boum ! Et là je l'entends crier « Non, non, non, non ! » « Tu vois, tu vois monsieur le petit chef, la vie c'est parfois violent ? Hein ? Tu t'y attendais pas hein ? Connard !¹

Pendant que sa voix mentale fait ce récit, l'homme boit deux verres de vin rouge, accoudé au comptoir, sans que son visage ne laisse transparaître – en tout cas pas plus que d'ordinaire – une expression quelconque. Mais si son récit relate la façon dont il va violemment tuer le patron de l'abattoir, il raconte aussi une violence sociale qui est faite à l'égard du boucher : en effet, issu d'une classe sociale plutôt ouvrière, il se sent méprisé en permanence par les personnes plus haut placées que lui. Malgré ses actes qui lui ont valu la prison – *Carne*, court-métrage de 1991 raconte comment il a tué un homme, pensant qu'il avait violé sa fille –, il ne semble pas avoir été respecté dans sa vie pour son travail honnête de boucher et explique qu'il n'a jamais eu beaucoup d'argent, au contraire du directeur. Ce discours renforce celui qui est tenu au début du film, par un personnage que l'on ne verra plus jamais après : accoudé au comptoir, il explique à un autre homme que ce sont les riches qui dictent les lois et qui font la justice, au détriment des pauvres. Pour se défendre de cette injustice, il a choisi un pistolet et affirme qu'il n'hésitera pas à s'en servir s'il le faut. Noé montre, à travers les mots qu'il met dans la bouche de ses personnages, une violence sociale bien réelle et bien ancrée, puisqu'elle touche beaucoup de catégories socio-culturelles, qu'elles en soient les victimes ou les bourreaux. Elles peuvent d'ailleurs être les deux, puisque le boucher dit que « Et si pour y parvenir, il faut être pourri, je le serai. Oui. Un vrai pourri. J'en serais capable. Parce qu'il y a que comme ça qu'on gagne ». Il y a quelque chose de très démoralisant

¹ *Seul contre tous*, vers 53min50.

dans ces propos, puisque pour survivre, il faudrait devenir cruel à son tour ; mais cette phrase traduit une réalité pour un certain nombre, le boucher étant un représentant de la classe ouvrière. Montrer tout cela pourrait être sans doute possible sans mot, sans le langage tel qu'on le connaît habituellement, mais Gaspar Noé préfère le rendre clair et articulé par des dialogues ou discours. La voix mentale de *Seul contre Tous* a cela de particulier qu'elle a une dimension intime et particulièrement déplaisante : même si ces idées existent, le public n'entendrait que très rarement ce type de discours de façon si explicite dans la vie réelle, ces idées n'étant guère verbalisées. Ces différents discours permettent de dépeindre la société française dans sa réalité désagréable et qui est malheureusement toujours valable en 2020, même si les deux films dont nous avons parlé dans cette partie sont situés en 1980 pour *Seul contre Tous* et en 1996 pour *Climax*. Noé veut faire réagir son public, le révolter, lui montrer ce qu'il ne connaît pas, ou ce sur quoi il préfère fermer les yeux : le fait que la société française dans laquelle il évolue est pleine de jugements, de stéréotypes et qu'elle est toujours raciste, homophobe et misogyne. Lorsque le boucher entend les propos racistes du serveur, le public voudrait qu'il intervienne et qu'il s'oppose à ce genre de discours pour rétablir une forme de justice : il n'en fait rien, révoltant encore davantage l'audience, ou la faisant réfléchir à ce qu'elle aurait fait à sa place. En associant ce comportement au boucher, qui n'est pas vraiment le héros charismatique auquel on voudrait s'identifier, chacun et chacune dans le public est poussé à devenir meilleur et à participer à la société pour qu'elle devienne un lieu de respect et d'équité pour tous et toutes. Cet aspect de la violence est souvent oublié dans les critiques des films de Noé, car trop implicite et généralement associé à la personnalité même du réalisateur. La dimension la plus claire lui est souvent préférée, celle de la violence exprimée physiquement.

E. La violence explicite

La violence au sein des films de Noé est présente sous plusieurs formes. Pour le moment étudiée ici comme thématique, nous en avons vu la dimension orale, particulièrement visible dans *Seul contre Tous* ; l'aspect corporel sera maintenant abordé, à travers la violence sexuelle et physique de façon plus générale. La manière dont la violence explicite – par opposition à la violence orale, qui semble plus implicite – est montrée est importante, puisqu'elle s'inscrit dans un dispositif particulier par rapport au public et que c'est une mise en scène singulière de la corporalité comme éprouvée physiquement à l'écran.

1. La violence sexuelle

La sexualité sous l'angle de la violence occupe une place très importante dans la filmographie de Gaspar Noé, qu'il semble difficile de nier lors de l'analyse de ses films. L'une des scènes les plus marquantes – et les plus polémiques – de ses films est probablement celle du viol d'Alex, dans *Irréversible*. Cette scène se déroule environ à la moitié du film ; dans l'ordre du film (antéchronologique donc), elle est précédée de la scène où Marcus et Pierre découvrent Alex défigurée et emmenée par des ambulanciers ; elle est suivie d'une discussion entre les deux hommes dans une soirée visiblement arrosée. La séquence entière dure treize minutes et est un long plan-séquence¹. Elle commence par un plan d'Alex de dos, qui sort d'un bâtiment et que la caméra suit, visiblement portée à l'épaule. Elle veut traverser la route, mais une femme lui conseille plutôt d'emprunter le passage souterrain, *a priori* moins dangereux, ce qu'elle fait. L'ambiance sonore change brutalement au moment où Alex tourne dans le tunnel, accompagnée par un son de voiture et le film devient nettement plus silencieux. Seuls le grésillement des néons et les pas de la jeune femme sont perceptibles, avant que ne surgisse de l'autre côté un couple qui discute. Tout semble normal avant que l'homme ne plaque la femme qui l'accompagne contre le mur et commence à la frapper, au même niveau qu'Alex, qui est choquée, mais surtout bloquée : elle ne peut, déjà, plus s'échapper. L'homme, que nous appellerons à partir d'ici Le Ténia, laisse partir la femme qui l'accompagne, pour plaquer brutalement Alex contre un des murs. Elle se débat et pour qu'elle reste tranquille, il la menace d'un couteau maintenu contre son visage. Il la force à s'allonger au sol et la caméra suit le mouvement de la jeune femme qui se couche, ventre à terre. Il n'y a désormais plus du tout de bruit, si ce n'est la voix d'Alex, qui continue de crier, qui résonne. Le Ténia s'allonge sur la jeune femme et lui bâillonne la bouche de sa main. À la quarante-sixième minute, une silhouette apparaît à l'autre bout du tunnel, s'arrête, puis repart d'où elle est venue. Le viol continue pendant quelques minutes, jusqu'à l'éjaculation – probablement – du Ténia, qui s'effondre alors à côté de la jeune femme, prise de haut-le-cœur.

D'après certains articles, cette scène a provoqué des réactions très violentes dans le public, des cinémas ayant reçu des lettres pour protester contre la projection du film², voire même l'interdire. Le viol est un acte qui reste encore un tabou dans le débat public et dont la représentation dans des films fait régulièrement polémique. Il arrive parfois que la façon dont l'acte

¹ C'est un plan-séquence recomposé, puisqu'il est en réalité construit par deux prises, d'après Riccardo de los Rios et Robert Davis, « Digital Frames and Visible Grain : Spatial and Material Reintegration in *Irréversible* » dans *Film Criticism*, vol. 32, no. 1, 2007, p. 105. Disponible sur <https://search.proquest.com/publiccontent/docview/2062456/fulltextPDF/AE4DFABF86704646PQ/1?accountid=14630>. Consulté le 6 août 2020.

² Robin Wood, « against and for IRREVERSIBLE » dans *Film International*, vol. 1, n° 5, 2003, p. 5.

est mis en scène entretienne la culture du viol¹, puisqu'il est fréquent qu'il soit romantisé et que la victime soit montrée comme « ayant demandé » ce viol. *Irréversible* est souvent critiqué et est considéré comme insoutenable par beaucoup de spectateurs et spectatrices ; la polémique a d'ailleurs fait son retour lors de la seconde sortie en 2019, le film ayant bénéficié d'un re-montage « à l'endroit », c'est-à-dire dans l'ordre chronologique². Cette scène est cependant charnière dans la chronologie du film, quel que soit l'ordre de montage. En effet, cette action est la motivation de toute la première partie du film, qui est la vengeance de Marcus – et de Pierre – sur l'agresseur de sa compagne, sans que le public ne sache ce qu'il s'est passé et pourquoi les deux hommes sont à la recherche du Ténia. Elle a un impact sur le reste du film, apportant un goût doux-amer à la fin qui est plutôt paisible, mais qui est parsemée de rappels à la scène du viol comme nous avons pu le voir plus haut.

Cette scène est sans nul doute brutale et violente. Il est cependant nécessaire de s'interroger ici sur la réception du public face à cet acte et face à la façon dont il est filmé. Melanie Selfe écrit un article sous la direction de Martin Baker, qui s'appuie sur l'étude des réponses de plusieurs audiences après qu'elles aient vu *Irréversible* – entre autres, cinq films au total ayant fait l'objet de cette même étude –, pour voir si ce type de film pouvait engendrer une reproduction de la fiction dans la réalité. Dans cette étude, elle reprend des messages publiés sur des forums entre des spectateurs – ici accordés au masculin car ce sont principalement des hommes – pour analyser leur discours :

Ici, la même transition d'une caméra mobile à une vue statique, invoquée par le spectateur pas assez ému sur JoBlo³, est interprétée comme ayant un impact très différent sur le niveau de confort personnel et la signification qui en découle. La personne ayant posté ce commentaire attribue à Noë [*sic*] le mérite d'avoir délibérément joué l'érotisme, par le biais du casting, du costume et de la caméra fluide, puis de l'avoir détruit "en utilisant un plan totalement libre de mouvement et de montage, du point de vue masculin ; mais du point de vue d'un voyeur juste devant". Dans ce cas, la position de co-témoin émerge - avec beaucoup de culpabilité - du point de vue d'un voyeur, permettant à la personne qui publie le message de s'éloigner de la position de "fantasme de viol". La figure du réalisateur est mobilisée pour aider à gérer la culpabilité ; l'excitation sexuelle du spectateur est à la fois prise en compte et fermée par l'intermédiaire de l'agence de Noé⁴. (traduit par nous)

La plupart des messages qu'elle reprend dans son article montrent l'horreur des spectateurs, qui, même s'ils devaient s'attendre à voir cette scène, étant donné sa médiatisation, n'avaient pas

¹ Par exemple, le film *365 DNI* sur Netflix fait actuellement polémique concernant sa représentation des violences sexuelles : Aude Lorriaux, « "365 jours" : Sur Netflix, un film polonais qui érotise le viol fait polémique » dans *20 Minutes*, 23 juin 2020. Disponible sur : www.20minutes.fr/arts-stars/culture/2805243-20200623-365-jours-netflix-film-polonais-participe-culture-viol-fait-polemique. Consulté le 15 juillet 2020.

² Louise Wessbecher, « "Irréversible", le film choc de Gaspard Noé, ressort au cinéma dans une nouvelle version » dans *Le HuffPost*, 29 août 2019. Disponible sur : www.huffingtonpost.fr/entry/irreversible-le-film-choc-de-gaspard-noe-ressort-au-cinema-dans-une-nouvelle-version_fr_5d67eb0ee4b063c341fc4ade. Consulté le 24 juin 2020.

³ JoBlo est, d'après Melanie Selfe : « un forum en ligne sciemment masculin » : Melanie Selfe, « Inflected Accounts and Irreversible Journeys » dans *Particip@tions*, vol. 5, no. 1, mai 2008. Disponible sur : www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5_01_selfe.htm. Consulté le 15 juin 2020.

⁴ Melanie Selfe, *ibid.*

imaginé son ampleur et les ressentis qu'elle pouvait provoquer. Les retours les plus fréquents, en termes d'analyse cinématographique, sont bien sûr ceux qui abordent la caméra fixe. En effet, si la caméra est mobile presque tout au long du film, même pendant la première scène de violence dans le club, elle se fige lors du viol, quasiment à hauteur du sol. Les deux personnages se retrouvent près du centre du cadre, ne laissant aucun répit au public qui ne peut détourner les yeux. De plus, cette scène est filmée en plan-séquence, prenant le public en otage devant ces images terribles. Ce choix de réalisation met l'audience dans une position de témoin qui ne peut s'échapper ou aider, ce qui est accentué lorsqu'Alex tend la main dans notre direction, comme si elle implorait quelqu'un de l'aider. L'absence de bruitage ou de musique lors de cette scène, alors qu'elle est relativement présente dans le reste du film, contribue également à l'horreur qui s'en dégage : l'attention est complètement tournée vers le viol en train de se produire et le public ne peut pas se laisser distraire, sauf peut-être en fermant les yeux.



ILLUSTRATION 5 : *IRRÉVERSIBLE* [47min45] - Le viol d'Alex.

D'autres participants des forums dans l'étude de Martin Baker relèvent l'apparition d'une silhouette dans le tunnel. Comme nous l'avons décrite précédemment, cette silhouette sombre (on ne sait s'il s'agit d'un homme ou d'une femme) arrive de l'autre côté du tunnel, reste immobile et silencieuse, puis repart d'où elle est venue : il n'est pas envisageable que cette personne n'ait pas vu, ou pas compris, ce qu'il se passait. Elle reste suffisamment longtemps tournée dans la direction

du viol pour ne pas échapper à la vue d'Alex maintenue au sol par son bourreau et criant. Helen Donlon, dans son analyse du film, dit de cette apparition que :

Cet acte de lâcheté suprême est une situation de la vie réelle et l'insertion de ce moment rend la scène d'autant plus efficace, l'éloignant des paramètres nécessaires de la scopophilie. Ce seul moment de lâcheté était si désespéré qu'il est devenu presque aussi horrible que le viol lui-même. Le spectateur a maintenant ressenti cette lâcheté et il est toujours là, seul à nouveau avec Alex et le violeur, mais, contrairement au type qui s'est éclipsé, nous devons rester et nous sommes soudain très conscients de ce piège¹. (traduit par nous)

Ce témoin lâche a la chance d'avoir un choix qui s'offre à lui : il peut rester et aider Alex, ou partir et chasser ce moment de sa tête, lui évitant d'avoir des ennuis quelconques. Sa position accentue celle du public, qui lui ne peut partir, mais qui a ressenti la possibilité de pouvoir le faire via l'apparition puis la disparition de cette silhouette. Donlon parle également de la scopophilie, qui est ici amenée par l'actrice de la scène, Monica Bellucci, icône de la mode et de beauté et à l'époque bien connue des français et françaises. Filmée de dos, dans une jolie robe, le public peut éprouver un certain plaisir à la voir à l'écran ; mais très vite ce plaisir vire au cauchemar lorsque le viol commence, puis s'éternise, laissant Alex se débattant puis hurlant de douleur. L'audience voudrait partir, fuir ces images, mais ne peut pas s'y dérober, puisque rien ne le lui permet.

Il est intéressant de relever la conclusion de l'étude faite par Martin Baker :

Pour la majorité des spectateurs, le film a été une agression viscérale et émotionnelle ; *il vous a fait ressentir* et la différence entre accepter ou refuser le film se résume à ce que vous ressentez par rapport à la manière dont on vous a fait ressentir - et par conséquent - à ce que vous ressentez par rapport à l'impact qu'il aurait sur les autres². (traduit par nous)

Irréversible semble agir comme un outil, indiscutablement partiel, pour aborder la question du viol, puisqu'il le présente d'une manière horrible, sans possibilité d'y trouver un plaisir quelconque, ou si plaisir il y a, alors c'est celui d'un « psychopathe de haut niveau³ ». Ce film montre les possibilités de l'Humain dans ce qu'il a de plus terrible et pourrait permettre d'empêcher des hommes (voire des femmes) de commettre ce crime. Il faut cependant modérer ce propos, puisqu'*Irréversible* montre une situation très « fantasmée » du viol, comme étant l'action d'un homme inconnu portée sur une femme seule habillée légèrement⁴. *Irréversible* présente une partie de la réalité, c'est-à-dire la souffrance ressentie par la victime et l'absence totale de plaisir, mais conforte peut-être le public dans son opinion habituelle.

¹ Helen Donlon, « On *Irréversible* », dans *The Film Journal*, Issue 10, 2004. Citée dans Tarja Laine, *op. cit.*, p. 116.

² Selfe, Melanie, *op. cit.*

³ Traduit par nous

Robin Wood, *op. cit.*, p. 8.

⁴ Une enquête de l'INSEE de 2013 démontre (entre autres) qu'en réalité, trois quarts des femmes victimes de violences connaissent leur agresseur ((ex)conjoint, membre de la famille, ami...). Thomas Morin, Laurence Jaluzot, Sébastien Picard, « Femmes et hommes face à la violence », dans *INSEE Première*, no. 173, 22 novembre 2013. Disponible sur : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1280920#consulter>. Consulté le 15 août 2020.

Cette scène d'*Irréversible* est en fait divisible en deux parties : il y a ce viol terrible, dont nous venons de parler, mais Le Ténia n'en a pas fini avec Alex, puisque presque immédiatement après, il va commencer à la frapper physiquement.

2. La violence physique

Après la violence sexuelle, il nous a paru important de travailler sur la violence physique dans son ensemble, puisque c'est l'un des éléments les plus relevés par les critiques dans le travail du réalisateur¹. Plus haut dans cette recherche, la violence présente dans *Irréversible* a déjà été abordée, avec la scène dans la boîte de nuit, mais aussi avec le viol d'Alex dans le tunnel. Cependant, ce viol est suivi d'une scène de violence physique frontale, qui n'est pas sans ressemblances avec la brutalité de Pierre au début du film dans le Rectum. Après avoir terminé, lorsque Le Ténia se relève enfin, il s'allonge, satisfait, aux côtés d'Alex, qui a des haut-le-cœur, alors qu'elle essaie de se mettre debout pour fuir. Voyant qu'elle essaie de partir, il s'appuie sur ses coudes pour la regarder et l'insulte. Il se met ensuite debout, la surplombant et lui assène un premier coup de pied dans le visage. Après plusieurs coups, il s'assied sur son ventre et lui frappe le visage avec ses poings. Le visage d'Alex n'est plus visible, mais ses jambes tressaillent à chaque choc. La caméra, qui n'a presque pas bougé depuis le début du viol, pivote brutalement de l'autre côté du tunnel, pour faire un gros plan sur Le Ténia, qui prend Alex par les cheveux pour lui cogner la tête contre le sol. Finalement, il lui crache dessus avant de quitter les lieux, la laissant pour morte, gisant par terre.

Si la scène du viol faisait déjà preuve d'une hyper-violence, la suite n'est manifestement pas en reste. Le viol, nous l'avons dit plus haut, provoque une réaction de rejet chez le public, qui reste figé, comme la caméra, devant cette scène. Le public, déjà choqué, a finalement la même réaction qu'Alex : il ne peut plus rien faire et reste hagard devant la manifestation de l'étendue de cette violence, qui semble sans limite et contre laquelle il ne peut plus se défendre. Il était cependant prévenu, d'une certaine façon, puisqu'on voit le visage d'Alex ensanglanté dans la scène précédente – dans l'ordre antéchronologique – alors qu'elle se fait emmener par des urgentistes. Le passage à

¹ Par exemple, parmi quelques articles, on peut citer celui d'Emily Barnett, qui parle de « la violence, délivrée frontalement en décharges réalistes » dans « “Love” : l'amour et la violence, selon Gaspar Noé » dans *Les Inrockuptibles*, 10 juillet 2015. Disponible sur : www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/love. Consulté le 23 juillet 2020.

Ou encore, celui de Jacky Bornet, qui dit que « La drogue, le sexe et la violence sont des thèmes récurrents du cinéma de Noé. » dans « “Climax”, le nouveau film extrême de Gaspar Noé » dans *Franceinfo*, 20 septembre 2018. Disponible sur : www.francetvinfo.fr/culture/cinema/sorties-de-films/climax-le-nouveau-film-extreme-de-gaspar-noe_3375417.html. Consulté le 5 juillet 2020.

tabac d'Alex n'est, de plus, pas sans rappeler la scène dans le Rectum où Pierre défigure – à l'aide d'un extincteur – celui qu'il pense être Le Ténia, comme s'il se vengeait, finalement, de l'état dans lequel Alex est. Ce n'est probablement pas un hasard, puisque ces deux scènes rassemblent Pierre et Le Ténia, dans la même démonstration de violence : ce sont deux hommes complètement différents, mais somme toute capables de la même brutalité. Ainsi, le comportement de Pierre dans le reste du film contraste fortement avec celui des premières scènes dans Le Rectum. Tout le long du film – après le club –, il ne cesse de traiter Marcus d'animal et de le freiner dans ses accès de colère, alors que lui est un professeur de philosophie beaucoup plus calme et réfléchi et qui « connaît la connerie humaine ». Il est en réalité cet exemple montrant que tous et toutes, nous sommes capables de commettre un acte violent, si nous sommes poussés à bout : dans ce cas précis, c'est pour défendre son ami, menacé d'un viol, comme son ex-compagne qui est violée sans que Pierre n'ait rien pu faire. S'il est sans doute plus difficile de s'identifier au Ténia, Pierre est plus proche du public, pour la rationalité qu'il apporte à la narration : le fait que ce soit lui qui tue au début du film rappelle à tous et à toutes qu'il est possible d'accomplir ce genre d'acte, qui que l'on soit.

Nous parlions un peu plus tôt de la corporalité et du plaisir kinesthésique qu'elle pouvait engendrer chez le public. Il semblerait que la violence soit aussi l'un des principes de l'hapticité, dans la conception de ce phénomène, telle que l'écrit Steven Shaviro du moins :

L'extinction de la vue est la condition positive pour un nouvel espace et un nouveau temps, l'étrange domaine de la fascination et de l'image. Et c'est pourquoi la pornographie et l'horreur sont si cruciales pour tout récit d'expérience cinématographique. Dans le domaine de la fascination visuelle, le sexe et la violence ont un impact beaucoup plus intense et dérangeant que dans la littérature ou tout autre média ; ils affectent le spectateur d'une manière directe et choquante. Les films violents et pornographiques ancrent littéralement le désir et la perception dans le corps ag  t   et fragmenté. Ces "convergences tactiles" sont à la fois les moyens d'expression formels et le contenu thématique d'un film comme *Blue Steel*¹. (traduit par nous)

Cette conception semble cependant limitée pour Marks – elle l'appelle « propulsive ou projectile² » – : les scènes de violence, selon la façon dont elles sont filmées, pourraient faire partie des images haptiques, mais ces dernières ne sont pas limitées aux moments violents (ou sexuels d'ailleurs).

De la même façon, deux scènes presque similaires dans deux films différents ont pu marquer, mais il est difficile de savoir si la sensation physique de l'image est possible uniquement pour une spectatrice, ou si ce ressenti existe pour un homme de la même façon. La première occurrence de cette scène apparaît dans *Seul contre Tous*, vers la vingt-troisième minute. Après avoir accompagné chez elle une jeune infirmière et été dans un cinéma pornographique, le boucher

¹ Steven Shaviro, *op. cit.*, p. 55

² Traduit par nous.

Laura U. Marks, *op. cit.*, p. 151.

rentre chez lui, vers 22h30, comme nous l'indique un intertitre. Là, il est accueilli par sa compagne enceinte, qui, à peine rentré, l'accuse tout de suite de l'avoir trompée, une des voisines ayant vu l'homme avec l'infirmière. Il se défend et les deux commencent mutuellement à s'insulter devant la mère qui reste bouche bée ; la femme finit par dire qu'elle élèvera l'enfant toute seule et le traite de « pédé ». C'en est trop pour le boucher qui la pousse, avant de lui donner un coup de genou dans son ventre tendu par la grossesse. Heurtée, elle s'effondre dans le canapé en poussant des cris, pendant que l'homme s'acharne et la frappe à coups de poing, toujours dans le ventre. La violence n'est étrangement pas frontale par rapport aux autres films de Noé, mais la douleur se fait ressentir par les pleurs de la femme qui se transforment en cris. Elle pleure ensuite son enfant mort dans les bras de sa mère, pendant que le boucher pense : « Ton bébé quoi ? Tu vois pas que maintenant ton bébé n'est plus qu'un steak, un bout de viande éclaté ? Au moins lui, il aura eu la chance de ne jamais voir ta sale gueule¹. »

La seconde occurrence est dans la deuxième partie de *Climax*, quand le groupe de danseurs et danseuses se rend compte qu'il a été drogué. Lou, qui n'a pas bu, est partie dans sa chambre, épuisée par l'état de ses pairs. Selva, la chorégraphe, va la rejoindre, apeurée par ce qu'il se passe dans la pièce principale et surtout par la montée en puissance de la drogue. Lou lui révèle, en lui faisant promettre de garder l'information secrète, qu'elle est enceinte, mais qu'elle ne connaît pas le père. Dom, une autre danseuse, entre dans la pièce et quand elle se rend compte que Lou n'a pas bu de la sangria, elle l'accuse de les avoir tous et toutes drogués. Pour défendre son amie et parce qu'elle a vu Omar, accusé également, se faire jeter dehors dans la neige, Selva dit que Lou « est enceinte, c'est pas elle ». Dom met alors un coup de genou dans le ventre de Lou et lorsqu'elle est à terre, lui donne des coups de pied, toujours dans l'estomac. La jeune femme crie de douleur et a des haut-le-cœur, pendant que l'autre l'insulte. Alors que la caméra repart dans le couloir, tous les cris se mélangent : ceux de Lou, ceux de Tito, l'enfant d'une danseuse enfermé dans un local technique et ceux de Jennifer, dont les cheveux ont pris feu. Lou décide d'aller confronter Dom, mais tous les autres l'accusent d'avoir versé la drogue dans la sangria et l'encouragent à se suicider. Lou, folle de douleur et en état de choc, finit par se frapper le ventre avec ses poings, se taillade les bras et le visage avec un couteau, avant qu'une danseuse ne l'arrête en lui disant que ce n'est pas sa faute².

Ce sont ici des scènes très proches et qui reproduisent le même acte de violence envers une femme enceinte – cette situation est en réalité présente également dans *Irréversible*, Alex étant enceinte, comme le public l'apprend rétroactivement, et Le Ténia la frappant dans le ventre.

¹ *Seul contre Tous*, vers 25min17.

² Cette scène se déroule dans *Climax*, de 54min à 1h05min.

Comme évoqué précédemment, il est difficile de savoir si une femme est choquée par empathie, même si la grossesse peut être une situation encore inconnue ; nous pensons cependant qu'un homme peut comprendre cette douleur, par empathie également. L'acte de violence envers la femme enceinte a toutefois dans les films de Noé un sens particulier : le boucher le justifie comme une façon de sauver le futur enfant de la bêtise de sa mère et de sa grand-mère ; Lou n'est pas sûre de le garder, elle dit déjà, en parlant de Tito que « c'est pas un bon environnement pour un enfant » et elle a sans doute raison, puisque le petit meurt électrocuté. Quand les fœtus meurent, il y a presque comme un soulagement : ils n'auront pas à connaître la cruauté du monde. Concernant les films de Gaspar Noé, le seul enfant qui naît est celui de Murphy et Omi dans *Love* : mais c'est un petit garçon issu d'un accident de préservatif, que son père regrette probablement et qui grandit dans une famille où les parents ne s'aiment pas vraiment.

La violence physique sur les écrans de cinéma provoque toujours, quelle qu'elle soit, une réaction chez le public, puisqu'elle fait un lien avec sa propre corporalité. Selon Selen Ansen-Lallemand, dans son travail sur le corps au cinéma :

Mis à mal, le corps s'incarne et se fait littéralement chair tandis que les différentes épreuves qu'il subit lui offrent une présence mais aussi une matière, une contenance à la fois physique et picturale. La conscience du corps semble se faire plus vive dans la douleur comme si la vérité du corps transparaissait plus explicitement dans l'expérience de l'excès et la transgression des limites¹.

Le corps éprouvé serait un corps davantage vivant, puisqu'appelé à ressentir dans sa chair, auquel le public pourrait plus facilement s'identifier. Il pourrait se sentir davantage concerné et, par là, avoir une forme de catharsis : la violence qu'il a vue et l'horreur qu'il a ressentie, il ne voudra sûrement pas la reproduire dans sa vie.

F. Le corps dans le plaisir

Après avoir compris l'omniprésence du corps et son importance dans le *New French Extremism*, nous avons analysé comment ce cinéma le représentait et surtout, comment il le faisait ressentir. Les corps sont mis en scène à travers, entre autres, deux thématiques particulièrement favorables à la sensation chez le public : la violence et la sexualité. Mais si les aspects les plus négatifs ont été explorés dans les pages précédentes, il reste une dimension qui n'a pas encore été discutée et qui est pourtant au centre d'un long-métrage de Noé : celle de la sexualité consentie, comme c'est le cas dans *Love*. Les corps sont mis à l'épreuve, mais cette fois, ils le veulent et le désirent. *Love* développe la relation d'un couple et Noé, s'exprimant probablement là par la voix de

¹ Selen Ansen-Lallemand, « Esthétique de l'informe dans le Septième Art : émergence et invention d'un corps critique » dans *Marges*, no. 04, 2005, pp. 69-83. Disponible sur : journals.openedition.org/marges/732#quotation. Consulté le 5 juillet 2020.

son personnage principal, Murphy, dit d'ailleurs que « son plus grand rêve est de faire un film qui représente vraiment la sexualité sentimentale¹. » Le couple formé par Electra et Murphy peut pourtant sembler atypique : ils prennent énormément de drogues, invitent leur jeune voisine pour leurs ébats, tentent d'y intégrer une autre fois une personne transsexuelle, vont dans des clubs échangistes... Si ces pratiques tendent à devenir plus courantes, ou sont en tout cas moins taboues et davantage discutées dans l'espace public, elles sont rarement affirmées comme appartenant à une vie sexuelle normative. Dans *Love*, la sexualité du couple semble fermement associée avec la drogue. C'est d'ailleurs un peu la façon dont la narration commence : Murphy, pour se rappeler d'Electra, prend une pilule d'opium qu'elle lui a donnée. Electra et Murphy ont d'ailleurs une discussion sur quelle est la meilleure drogue pour faire l'amour et la jeune femme affirme, d'expérience, qu'il s'agit de l'opium. Tout au long du film et de manière régulière, tous les deux consomment un certain nombre de substances (ayahuasca, ecstasy, cocaïne, cannabis...), tout en ayant des relations sexuelles, juste entre eux ou avec d'autres personnes. Cette pratique s'appelle le *chemsex* :

Le terme "chemsex", qui vient de la contraction de "chemical sex", a été inventé pour indiquer la prise volontaire de certaines drogues psychoactives et non psychoactives dans le cadre de fêtes et de rapports sexuels dans l'intention de faciliter et/ou d'améliorer la rencontre sexuelle, principalement chez les hommes ayant des rapports sexuels avec d'autres hommes (HSH)². (traduit par nous)

Si elle est d'habitude plus répandue dans le milieu homosexuel, cette pratique s'est également élargie vers les personnes hétérosexuelles³, même dans ce milieu elle est moins étudiée. D'après les adeptes, la prise de drogues permet de décupler drastiquement les sensations corporelles ressenties, mais « difficilement communicables⁴ », les mots ne suffisant pas pour les décrire. Ces sensations sont si fortes qu'elles deviennent fortement addictives et inséparables de la sexualité assez rapidement, entre autres risques. Dans les scènes où Murphy et Electra prennent de la drogue, leurs ressentis ne peuvent être explicités et sont entre autres traduits par la musique, la lumière, *etc.* : c'est rendu encore plus clair dans *Enter The Void*, où Oscar prend de la diméthyltryptamine (DMT) et où son expérience psychédélique est traduite par l'ajout d'effets visuels.

¹ Traduit par nous.

Love, *op.cit.*, vers 1h15.

² Raffaele Giorgetti et al. "When "Chems" Meet Sex: A Rising Phenomenon Called "ChemSex"." dans *Current neuropharmacology*, vol. 15, no. 5, 2017, pp. 762-770. Disponible sur <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5771052/>. Consulté le 23 juin 2020.

³ Soisic Belin, « Les différentes façons d'être chemsexeur » dans *Vice*, 30 décembre 2019. Disponible sur : www.vice.com/fr/article/g5xxe9/les-differentes-facons-detre-chemsexeur. Consulté le 23 juin 2020.

⁴ Maitena Milhet, « APACHES : Attentes et PARcours liés au CHEMsex », pour *Observatoire Français des Drogues et des Toxicomanies*, mai 2019, p. 17. Disponible sur <https://www.ofdt.fr/BDD/publications/docs/epfxmmz5.pdf>. Consulté le 23 juin 2020.

Love inclut des scènes de sexe explicites et non-simulées, ce qui en fait, par définition, un film pornographique. Comme il l'a été démontré par plusieurs théoriciens et théoriciennes¹, dans ce genre cinématographique, « l'implication du spectateur dans la mise en scène devient une donnée essentielle² ». Essentielle, elle l'est en effet pour que le public se sente concerné et que le film atteigne son objectif, qui est finalement de faire naître l'excitation. Dans l'objet pornographique *mainstream*, plusieurs techniques peuvent faciliter l'intégration du public, telles que les résume Dick Tomasovic :

angles de prise de vue inédits nécessitant souvent de la part des acteurs des poses artificielles (gros plans et inserts, contre-plongées, tentatives d'une vision panoptique), focalisation interne et caméra subjective (notamment par la prise en charge du regard du voyeur), fréquence du « regard caméra » et de l'adresse au spectateur, etc.³

Dans *Love*, pourtant défini par son réalisateur comme un film pornographique, ces différentes stratégies ne sont pas vraiment utilisées. Les plans sont serrés, mais rarement sur les organes génitaux ; l'adresse au public n'est pas du tout employée ; il n'y a pas de focalisation interne, ou de caméra subjective (excepté un plan vers 1h22). On remarque cependant la présence d'un autre gros plan bien particulier, fabriqué à l'aide d'effets spéciaux cette fois, sur les organes génitaux, mais depuis l'intérieur d'un vagin : il semble faire écho à un autre, similaire, dans *Enter The Void*.

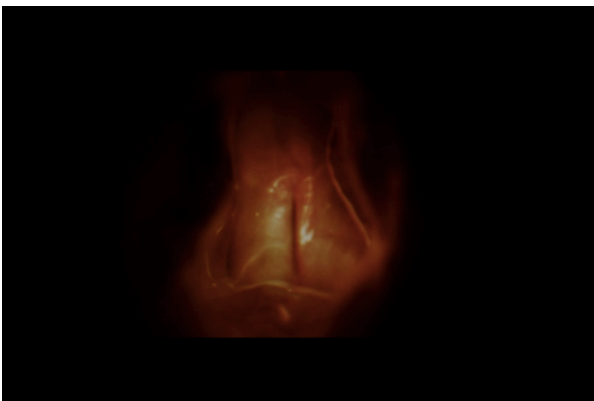


ILLUSTRATION 6 : *LOVE* [1h14min32] -
Caméra intra-vaginale.

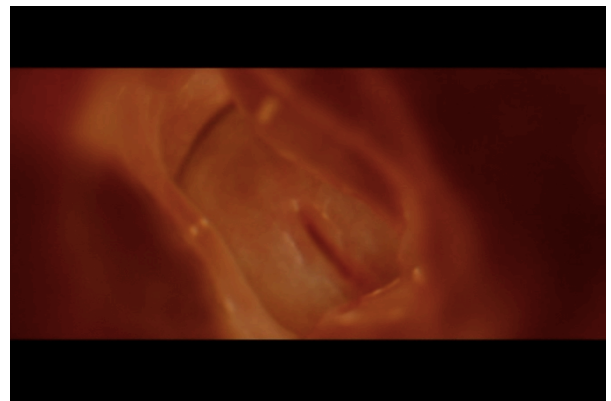


ILLUSTRATION 7 : *ENTER THE VOID*
[2h30min30] - Caméra intra-vaginale.

¹ Par exemple par Jean-François Rauger, « La mise en scène de l'acte sexuel : focalisation/fuckalization », dans *La mise en scène*, édité par Jacques Aumont, De Boeck Supérieur, 2000, pp. 265-278.

Ou par Linda Williams avec *Hard Core : Power, Pleasure, and the « Frenzy of the Visible »*, University of California Press, 1999.

² Dick Tomasovic, « Le corps en spectacle, mode d'emploi. (Sur le comédien et la notion de genre) », dans *SIC - Livre 2 - Le corps au cinéma*, dirigé par Olivier Mignon, Sic, 2007, p. 8. Disponible sur : <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/33296/1/corps-spectacle.pdf>

³ Dick Tomasovic, *op.cit.*, p. 8.

L'identification dans ce film, ou du moins la proximité tactile avec l'image, se fait, comme nous l'avons évoqué plus haut, grâce à l'image en 3D et à son hapticité. En effet, le spectateur ou la spectatrice a l'impression que les images qu'il voit sont proches de lui et qu'il peut les éprouver de sa main. D'autres figures traditionnelles de la pornographie sont cependant observables dans *Love*, notamment le *money shot*, qu'explique Linda Williams comme « la nécessité de montrer l'éjaculation externe du pénis comme le point culminant ultime – le sens d'une fin – pour chaque acte sexuel hétérosexuel représenté¹ ». Les actes sexuels filmés par Gaspar Noé se terminent systématiquement avec une éjaculation (toujours masculine, l'orgasme féminin n'étant pas montré dans ce film). Le plan le plus représentatif de ce phénomène est bien sûr celui à 1h23min, où, après une compilation de séquences de sexe entre Electra et Murphy, le réalisateur conclut avec un plan serré sur un pénis. Avec l'aide de sa compagne, Murphy éjacule : le sperme est projeté au-delà du cadre de l'image, sur la bande noire inférieure. La scène ayant été montrée en 3D dans les cinémas, l'orgasme a clairement dû être ressenti tactilement, sans doute avec dégoût, par le public, qui a dû avoir l'impression de « se faire arroser ».

Les corps, en ce qui concerne les rapports sexuels consentis, sont clairement en monstration, en exhibition. Cette dimension est observable dès les premières images de *Love*, puisque le film s'ouvre sur le couple d'Electra et Murphy en train de se masturber mutuellement. C'est une autre forme de mise à l'épreuve, qui comme la violence, permet de faire ressentir le corps, d'une façon positive cette fois : le public est encore une fois impliqué. Il était important de montrer que l'identification aux personnages pouvait également se faire dans des moments plutôt positifs, de plaisir, plutôt que d'horreur. Dans les aspects analysés dans cette partie, nous avons pu voir que la violence dans les films de Gaspar Noé, qu'elle soit sexuelle ou physique, permettait de montrer un aspect du monde, aussi déplaisant qu'il soit. La violence verbale, dans le sens où elle est cruelle mais dormante, puisqu'elle n'implique pas nécessairement de passage à l'acte, nous semble particulièrement justifiée pour comprendre l'analogie entre la cruauté d'Artaud et celle de Noé. Faire figurer une violence, verbale, sexuelle ou physique, dans un film permettrait alors au public d'y réagir en opposition et par extension, de lutter contre elle à chaque fois qu'il la voit dans la réalité. Il est difficile de dire si c'est ce qu'il se passe à la fin du visionnage d'un film de Gaspar Noé, particulièrement parce que les propos des personnages sont parfois attribués au réalisateur.

¹ Traduit par nous.

Linda Williams dans *Hard Core : Power, pleasure, and the « Frenzy of the Visible »*, University of California Press, 1999, p. 93.

Bien sûr, Gaspar Noé n'est pas le seul réalisateur à filmer l'inceste, la sexualité ou la violence. Dans ses films cependant, il met ces phénomènes à proximité de son public, en montrant qu'ils sont facilement réalisables. Noé installe ses personnages dans une situation éphémère mais potentiellement réelle et montre leur animalité, voire leur monstruosité. Tous et toutes, nous sommes capables de devenir ces personnes détestables qui tuent, violent ou abusent des autres ; ou au contraire, ces personnes victimes des actes des autres. Cette prise de conscience, plus ou moins claire, nous permet alors de changer notre vie, pour éviter d'être pris dans ce genre de situation. Mais si ces thématiques ont été largement explorées dans cette partie, il nous reste à comprendre comment elles sont entourées par une mise en scène, un dispositif, pour qu'elles puissent agir sur une audience de cette façon. Le dispositif étant une dimension importante au sein de la cruauté telle que la définit Artaud, il est nécessaire d'en faire une lecture dans les films de Noé pour déterminer si le réalisateur parvient à faire émerger une cruauté dans son œuvre.

III. LE CORPS AU SEIN D'UN DISPOSITIF

Dans les pages précédentes, nous avons pu constater la place prépondérante qu'occupe la corporalité dans le cinéma du *New French Extremism* et, par extension, dans l'œuvre de Gaspar Noé ; puis la façon dont cette même corporalité était mise à l'épreuve à travers les deux thèmes de la sexualité et de la violence. Nous avons vu que même s'il n'y avait pas de lien d'héritage entre Noé et Artaud, il était possible de lire les longs-métrages de l'un pour mieux les analyser et les comprendre en utilisant les concepts de l'autre. Cependant, il nous faut toujours découvrir s'il est possible de réellement trouver une cruauté se dégageant des films de Noé et les éléments qui le permettent. La prédominance de la corporalité n'est pas une donnée suffisante, puisque la plupart des réalisateurs et réalisatrices étant associés au *New French Extremism* en font autant. Les thématiques de la sexualité ou de la violence ne sont pas non plus une innovation de la part de Noé, puisqu'elles ont déjà été explorées maintes fois dans des films, quelle que soit la période. Dès lors, nous pensons qu'un autre facteur pourrait être à l'origine de l'apparition d'une autre forme de cruauté dans le cinéma de Gaspar Noé. Cet élément utiliserait la dimension de la corporalité tout en la mettant au service des deux thèmes explorés plus haut (la violence et la sexualité).

La notion de dispositif telle qu'entendue ici est plutôt récente, puisque d'après André Parente et Victa de Carvalho dans leur article « Cinema as *dispositif*: Between Cinema and Contemporary Art », elle commence à être théorisée dans les années 1970¹. Michel Foucault en parle déjà, en y adjoignant une dimension sociale voire politique, dans son ouvrage *Surveiller et punir* (1975) et la définit comme :

un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments².

Ce qu'il cherche à examiner par la notion de dispositif, c'est le lien entre tous ces éléments hétéroclites et surtout son utilité, c'est-à-dire la raison pour laquelle il est créé, comme il le dit un peu plus loin. À partir de ce concept, il va notamment reprendre le projet du Panopticon et développer un système imaginaire de prison et par le même temps l'exemple d'un dispositif, dont les

¹ André Parente et Victa De Carvalho, « Cinema as *dispositif*: Between Cinema and Contemporary Art », dans *Cinemas*, vol. 19, no. 1, automne 2008, p. 40. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2008-v19-n1-cine2876/029498ar.pdf>. Consulté le 8 août 2020.

² Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault », entretien avec Colas, D. Grosrichard, A. Le Gaufey, G. Livy, J. Miller, G. Miller, J. Miller J.-A. Millot, C. Wajeman, *Ornicar, Bulletin périodique du champ freudien*, n° 10, juillet 1977, p. 62-93. (Repris in *Dits et Ecrits II. 1976-1979*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, texte n° 206, p. 299.)

éléments sont liés en un réseau dans un but précis. Concernant le cinéma, ce même concept de dispositif peut être employé et a notamment été théorisé par Christian Metz et Jean-Louis Baudry, « comme une façon de déterminer comment les spectateurs se situent par rapport à la représentation cinématographique¹ ».

Le *dispositif* du cinéma couvre donc plusieurs aspects. Comme beaucoup d'éléments du "dispositif de base", il comporte une composante matérielle, mais aussi des aspects psychologiques, spectaculaires et idéologiques qui renforcent le désir d'illusion du spectateur et se révèlent responsables de la production d'une impression de réalité². (traduit par nous)

À l'instar de Foucault, le dispositif au cinéma pourrait donc être étudié en examinant tous les différents éléments qui le composent, les liens qui les articulent ensemble et ce qu'il fait surgir. Ces éléments constitutifs sont par exemple, la narration, la mise en scène, la manière de filmer, la lumière, le jeu d'acteur, le son, les effets spéciaux, le lieu de la projection, *etc.* Mais la notion importante dans le concept du dispositif est bien sûr le réseau formé par tous ces éléments et ce qu'il fait émerger à travers eux :

[L]'effet produit par le dispositif sur le corps social est déjà inscrit dans les mots, les images, les corps, les pensées et les affections. Un dispositif apparaît ainsi lorsque la relation entre des éléments hétérogènes (énonciatifs, architectoniques, technologiques, institutionnels, *etc.*) produit un effet de subjectivation dans le corps social [...]³. (traduit par nous).

D'après Foucault, analyser un dispositif serait alors une manière de rationaliser l'une des différentes formes de subjectivation possibles, c'est-à-dire d'explicitement une expérience personnelle. Bien sûr, en ce qui concerne le dispositif cinématographique qui nous est contemporain et ce qu'il fait apparaître, il semblerait qu'il existe une certaine homogénéité dans l'effet de cette subjectivation, puisque la plupart des spectateurs et spectatrices sont habitués à une forme de cinéma dominante – même si le dispositif cinématographique dans son ensemble s'altère nécessairement entre la projection dans une véritable salle de cinéma et celle sur un ordinateur, qui se banalise aujourd'hui. Cette homogénéité du public, qu'avancent Baudry et Metz, serait en réalité à remettre en question, puisque comme nous l'explique Jean-Pierre Sirois-Trahan, « le visionnement d'un film n'est jamais une expérience identique pour deux personnes différentes⁴ ». Un individu est en effet loin d'être passif face à l'image et aura des ressentis différents, selon son vécu, sa capacité d'identification aux situations, ou sa lecture du film en général. Il semblerait alors que la subjectivation causée par le dispositif puisse avoir différents effets, selon le public confronté

¹ Traduit par nous.

André Parente et Victa De Carvalho, *op.cit.*, p. 40.

² André Parente et Victa De Carvalho, *op.cit.*, p. 40.

³ André Parente et Victa De Carvalho, *op.cit.*, p. 42.

⁴ Jean-Pierre Sirois-Trahan, « Dispositif(s) et réception », dans *Cinémas*, vol. 14, no. 1, automne 2003, p. 152. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2003-v14-n1-cine751/008962ar.pdf>. Consulté le 19 juillet 2020.

au film : par conséquent, l'implication de l'audience ne doit pas être oubliée, puisqu'elle est un élément à part entière dans la composition du dispositif et participe alors à l'émergence d'un sens.

De manière générale, d'après Parente et de Carvalho, il y aurait deux raisons à la problématisation du dispositif :

D'abord, montrer que le cinéma peut produire une image qui échappe à la représentation traditionnelle, à la schématisation de la figure et du discours, au langage et à ses chaînes significatives et à la signification en tant que processus de réification. Deuxièmement, en analysant les alliances que le cinéma établit avec d'autres dispositifs et moyens de production d'images, chacun de ces auteurs peut, à sa manière, esquisser le processus de déplacement que le cinéma opère par rapport à ses formes dominantes¹. (traduit par nous)

En définitive, l'analyse du dispositif permet de comprendre la façon dont le cinéma – à travers les formes qu'il utilise et le réseau construit par tous les éléments qui composent un film – peut interagir avec son public et surtout comment il peut l'affecter. L'article de Parente et de Carvalho parle notamment de l'*expanded cinema*, cinéma élargi en français, qui cherche à aller au-delà du cinéma institutionnel avec l'utilisation de techniques nouvelles ou du cinéma exposé, c'est-à-dire montré dans des institutions comme des musées ou des galeries d'art. Au fil du temps, avec l'intégration de nouvelles techniques ou de nouvelles conceptions du cinéma, il est possible de dire que le dispositif est de fait malléable puisqu'il réinvente régulièrement son rapport au public. Par ce qu'il montre, il est tout à fait capable de faire changer son audience.

Il apparaît nécessaire, dans un premier temps, d'examiner la façon dont Artaud conçoit le dispositif nécessaire à l'émergence d'une cruauté dans le spectacle. Afin de le comprendre d'une manière plus concrète, nous utiliserons la métaphore de la peste telle que le théoricien la conçoit. Cette étude nous permettra par la suite d'exploiter les concepts dégagés par Artaud pour étudier le dispositif et son importance dans les films de Gaspar Noé.

A. Le dispositif de la cruauté

Artaud n'a jamais réellement été reconnu pour son jeu d'acteur ou ses talents de metteur en scène. La compagnie théâtrale qu'il fonde avec Roger Vitrac, Le Théâtre Alfred-Jarry, existera pendant seulement deux ans (de 1927 à 1929) et sera un échec². Ce sont principalement ses écrits qui ont marqué l'histoire du théâtre, puisqu'il imagine une nouvelle conception du spectacle vivant, lassé des productions qui dominent le paysage dramaturgique de l'époque. Néanmoins, la première

¹ André Parente et Victa De Carvalho, *op.cit.*, p. 45.

² Brian Singleton l'évoque rapidement dans *Artaud - Le Théâtre et son double*, pp. 14-15 et explique que ce non-succès serait dû à la brouille entre Artaud et le groupe des Surréalistes, qui par la suite n'ont jamais soutenu les pièces qu'il mettait en scène.

édition du *Théâtre et son double* n'a pas l'impact direct attendu sur la pratique théâtrale. Il faudra attendre les années 1960 pour assister à une renaissance de la notion de cruauté, notamment portée par Peter Brook¹. Ce dernier s'intéresse aux textes d'Artaud et en retire des concepts pour les utiliser sur la scène, sans pour autant être une application totalement exacte^{2 3}. Cela s'expliquerait par le fait que les écrits qui constituent l'ouvrage sont plutôt abstraits, Artaud donnant davantage d'informations sur ce que le spectacle doit provoquer que de consignes concrètes sur la mise en scène. Brian Singleton explique que « l'intention d'Artaud n'a jamais été d'écrire un manuel et c'est donc au lecteur d'explorer concrètement comment le "doublement" de la vie sur scène pourrait être réalisé⁴. » Cependant, dans « Le Théâtre de la cruauté (Premier Manifeste) », Artaud donne des indications sur les éléments dont cette nouvelle conception de la dramaturgie peut se servir pour atteindre son but, c'est-à-dire « une remise en cause non seulement de tous les aspects du monde objectif et descriptif externe, mais du monde interne, c'est-à-dire de l'homme⁵ [...]. » Par cette réflexion, l'esquisse d'une première intention d'un dispositif nouveau, qui permettrait une critique interne et personnelle du spectateur ou de la spectatrice sur le théâtre, est envisagée.

1. Le théâtre de la cruauté comme dispositif

Dans la préface qu'Artaud écrit pour la compilation de ses textes, il explique la nécessité d'un théâtre nouveau et vrai, en opposition à un théâtre qu'il estime pétrifié et trop institutionnalisé : il veut un « théâtre qui n'est dans rien mais se sert de tous les langages : gestes, sons, paroles, feux, cris, se retrouve exactement au point où l'esprit a besoin d'un langage pour produire ses manifestations⁶. » Déjà dans cette description l'envie d'un théâtre vivant et qui reproduit la vie se ressent, puisque les cinq langages dont Artaud parle sont inévitablement des mouvements. Il complète sa pensée un peu plus loin, dans « La Mise en Scène et la Métaphysique », en disant que

Cette poésie très difficile et complexe revêt de multiples aspects : elle revêt d'abord ceux de tous les moyens d'expression utilisables sur une scène, comme musique, danse, plastique, pantomime, mimique, gesticulation, intonations, architecture, éclairage et décor⁷.

¹ Nous reprenons des éléments de la biographie d'Artaud telle que la raconte Brian Singleton, dans *Artaud - Le Théâtre et son double*, pp. 17-19.

² Sawyer Theriault, « The Development of Theatre : Peter Brook and the Human Connection » dans *Inquiries Journal*, vol. 1, no. 12, 2009. Disponible sur : www.inquiriesjournal.com/articles/101/the-development-of-theatre-peter-brook-and-the-human-connection. Consulté le 8 août 2020.

³ Peter Brook dit d'ailleurs « Artaud applied is Artaud betrayed » dans Peter Brook, *The Empty Space*, New York: Simon & Schuster, 1996, p. 54.

⁴ Traduit par nous

Brian Singleton, *op. cit.*, p. 22.

⁵ Antonin Artaud, « Le Théâtre de la cruauté (Premier Manifeste) », *op. cit.*, p. 110.

⁶ Antonin Artaud, « Préface : Le Théâtre et la Culture », *op. cit.*, p. 17.

⁷ Antonin Artaud, « La Mise en scène et la Métaphysique », *op. cit.*, p. 47.

C'est ici la définition d'un théâtre total, qui utilise tous les moyens qu'il a à sa disposition pour faire passer un message, ou faire ressentir quelque chose à son public – Artaud parle de « *spectacle intégral à faire renaître*¹ ». Ainsi, dans la sous-partie « Les Thèmes » de son premier manifeste, Artaud donne des indications sur les éléments qui pourront faire partie d'un spectacle de théâtre tel qu'il l'entend : il parle de langages, d'instruments de musique, de lumière, de costumes, du rapport entre la scène et la salle, des accessoires, du décor, du jeu de l'acteur et actrice et, comme nous l'avons dit plus haut, du programme envisagé². C'est ici un ensemble d'éléments hétéroclites qui sont associés, au service d'un objectif commun : faire ressentir et par là, faire opérer une catharsis.

La conceptualisation faite par Artaud de l'un de ces éléments est régulièrement étudiée par les théoriciens et théoriciennes : celle du langage oral. Artaud y revient régulièrement dans tous ses écrits et c'est par sa volonté d'utilisation qu'il s'éloigne le plus du théâtre dominant de son époque. Sa conception du langage oral est très particulière, puisqu'elle diffère du langage articulé habituel, qui d'après lui « ne sert jamais qu'à exprimer des conflits psychologiques particuliers à l'homme et à sa situation dans l'actualité quotidienne de la vie³. » Pour autant, si l'on peut avoir l'impression à la première lecture qu'Artaud veut supprimer toute parole, il veut en réalité « lui faire changer sa destination, et surtout [...] réduire sa place, [...] la considérer comme autre chose qu'un moyen de conduire des caractères humains à leurs fins extérieures⁴. » La parole serait, comme le dit Franco Tonelli, lyrique : « la pensée se soumet à un jeu inaccoutumé de communication où elle se fait d'abord émotion et sensation et peut-être ensuite idées⁵. » Ce qu'Artaud refuse en réalité, c'est une parole attachée à un texte, ce qui ferait alors du théâtre une « littérature oralisée⁶. » Car en effet, Artaud reproche au théâtre de son époque d'être emprisonné dans le texte, d'en être un « simple reflet matériel⁷ » et figé, ce qui pour lui expliquerait la raison du désintérêt du public : « Si la foule ne vient pas aux chefs-d'œuvre littéraires c'est que ces chefs-d'œuvre sont littéraires, c'est-à-dire fixés ; et fixés en des formes qui ne répondent plus aux besoins du temps⁸. » Il propose plutôt que la parole redevienne un langage comme un autre, comme ceux qu'il veut retrouver dans la mise en

¹ En italique dans le texte, Antonin Artaud, « Le Théâtre et la Cruauté (Premier Manifeste) », *op. cit.*, p. 117.

² Artaud, « Le Théâtre et la Cruauté (Premier Manifeste) » *op. cit.*, pp. 111-119.

³ Antonin Artaud, « Théâtre Oriental et Théâtre Occidental », *op. cit.*, p. 85.

⁴ Antonin Artaud, *ibid.*, p. 87.

⁵ Franco Tonelli, *op. cit.*, p. 23.

⁶ Carine Alberti, « Antonin Artaud : Tentatives et apories d'une réflexion sur l'art », dans *Le Philosophoire*, vol. 7, no. 1, 1999. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-1999-1-page-242.htm>. Consulté le 21 juillet 2020.

⁷ Antonin Artaud, *ibid.*, p. 82.

⁸ Antonin Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre », *op. cit.*, p. 91.

scène – langages de la musique, de la danse, de la lumière, *etc.* – et que tous ces langages différents soient à égalité, en harmonie¹.

Dans la parole telle que veut l'utiliser Artaud dans sa conception du théâtre, il existe toujours la possibilité de se servir du langage articulé, fait de mots et de phrases. Mais il souhaite également employer une parole inarticulée, qui est un vecteur puissant d'émotion : le cri. Il le remarque d'abord dans son observation du théâtre Balinais, qui est pour lui une manifestation d'un théâtre véritable et qui utilise, entre autres, le cri comme faisant partie d'une sorte de rituel allant même vers la transe. D'autre part, dans l'essai « Un Athlétisme Affectif », il donne des conseils aux acteurs et actrices sur l'importance du souffle dans le jeu. Mais c'est dans « Le Théâtre de Séraphin » que le souffle et surtout le cri sont utilisés et mis en avant. Artaud explique en fait que pour son théâtre de la cruauté, « les cris sont cherchés d'abord pour leur qualité vibratoire² », pour faire ressentir l'espace en somme. Ils sont d'autant plus utilisés comme un indice de perception de l'espace, par exemple, puisque Artaud souhaite leur donner une fonction toute particulière, où le cri est transmis dans toute la salle « de bouche en bouche avec des amplifications et des modulations successives³ » – il prend d'ailleurs l'exemple des serpents et de la musique pour expliquer l'utilité de cette pratique⁴. Il y aurait alors une rupture de la barrière entre la salle et la scène grâce au cri, qui la dépasserait pour faire prendre conscience de l'étendue de l'espace. Avec ce cri et par cette action de transmission, « des paroxysmes naîtront tout à coup, s'allumeront comme des incendies en des endroits différents⁵ ». Le cri permettrait l'implication de toute l'audience dans le spectacle, grâce à la facilité de sa circulation dans un espace clos ; et par sa dimension primaire, permet à tous de ressentir intrinsèquement, sans nécessiter une éducation particulière. Arnaud Maïsetti, à partir d'une pièce radiophonique d'Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, explique l'intérêt du cri dans la cruauté : il dit que le cri, contrairement aux mots, contient toutes les significations sans nécessiter d'explication détaillée.

Il est la radicalité sans mesure à laquelle il n'est pas de référent – ne possède pas de signifié. Il les possède également tous; en lui est enclos la potentialité innombrable de significations; seule l'expressivité porte le sens. Un cri de terreur, de surprise, de guerre, de peur – ou visant à faire peur – un cri de douleur, un cri provoquant la douleur: le cri est tout cela à la fois dans l'émission. Le cri est à

¹ Nous reprenons ici le développement de Carine Alberti dans *op.cit.*

² Antonin Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre », *op. cit.*, p. 98.

³ Antonin Artaud, « Le Théâtre de la cruauté (Premier Manifeste) », *op. cit.*, p. 116.

⁴ Il dit en effet que « Si la musique agit sur les serpents ce n'est pas par les notions spirituelles qu'elle leur apporte, mais parce que les serpents sont longs, qu'ils s'enroulent longuement sur la terre, que leur corps touche à la terre par sa presque totalité : et les vibrations musicales qui se communiquent à la terre l'atteignent comme un massage très subtil et très long ; eh bien, je propose d'en agir avec les spectateurs comme avec des serpents qu'on charme et de les faire revenir par l'organisme jusqu'aux plus subtiles notions. »

Antonin Artaud, « En finir avec les chefs-d'œuvre », *op.cit.*, pp. 97-98.

⁵ Antonin Artaud, « Le Théâtre de la cruauté (Premier Manifeste) », *op. cit.*, p. 116.

part entière un cri, il est son propre référent. Le cri désespère le langage, parce qu'il refuse l'articulation combinée des sens pour se plonger dans l'immédiat sonore et plein du bruit¹.

Le cri est nécessairement un élément judicieux pour faire émerger la cruauté dans le dispositif théâtral. Comme le veut Artaud, le langage articulé est bien limité si le cri lui est préféré, puisqu'avec ce dernier, il n'est plus nécessaire d'aller faire de la psychologie de personnages. L'intonation suffit pour comprendre et pour faire ressentir. Au-delà du ressenti, le cri est également un son qui peut traduire la corporalité, puisqu'il est empreint des caractères physiologiques de celui ou de celle qui le pousse : grave, aigu, rauque, puissant ou non. Le cri vient du plus profond de l'humain, il est la « Parole d'avant les mots² », dans le sens où c'est une réaction primaire, bestiale presque, à un sentiment ou une sensation. Artaud se plaint d'ailleurs des acteurs français qui ne « savent plus que parler et qui ont oublié qu'ils avaient un corps au théâtre³ ». À partir des sons émis par le corps, qu'ils soient cris ou râles et des mots, Artaud souhaite trouver une forme d'alphabet pour retranscrire le son du spectacle :

Pour le reste, il faut trouver des moyens nouveaux de noter ce langage, soit que ces moyens s'apparentent à ceux de la transcription musicale, soit qu'on fasse usage d'une manière de langage chiffré. [...] D'autre part, ce langage chiffré et cette transcription musicale seront précieux comme moyen de transcrire les voix⁴.

Il y aurait donc une retranscription ou à l'inverse, une préparation précise de tout ce qu'il se passe sur la scène : le jeu théâtral serait scripté et rien ne serait laissé au hasard. C'est une approche très musicale de la parole, qui est organisée comme la partition d'un morceau de musique. Le langage devient un élément à part entière de la mise en scène, à égalité avec les autres. Cet alphabet quasiment musical, composé de mots, souffles, cris, Artaud commence à l'écrire en 1943 et l'appelle les glossolalies. Camille Morando explique que : « La glossolalie est la production d'un langage inventé ou déformé, émis le plus souvent dans un état extatique⁵. » Terme déjà utilisé dans d'autres domaines⁶, chez Artaud, il se traduit par l'invention et l'association de syllabes, de cris, de sons, pour aller dans une seule direction : la création d'un « langage concret, destiné aux sens et

¹ Arnaud Maïsetti, « Artaud, la voix déchue : *Pour en finir avec le jugement de dieu* », dans *Incertains Regards - Cahiers dramaturgiques : Le verbalisme : langage théâtral & déconstruction*, édité par Yannick Butel et Louis Dieuzade, PUP, no. 3, 2014, p. 72. Disponible sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01453243/document>. Consulté le 22 juillet 2020.

² Antonin Artaud, « Sur le Théâtre Balinais », *op. cit.*, p. 70.

³ Antonin Artaud, « Un Athlétisme Affectif », *op. cit.*, p. 164.

⁴ Antonin Artaud, « Le Théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste) », *op. cit.*, p. 112.

⁵ Camille Morando, « Autoportraits et glossolalies : la douloureuse musique d'Antonin Artaud » dans *Visage et portrait, visage ou portrait*, édité par Flahutez, Fabrice, et al., Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010. Disponible : <https://books.openedition.org/pupo/966?lang=fr>. Consulté le 22 juillet 2020.

⁶ Dans un domaine religieux, elle signifie le don des langues et en psychologie, c'est une pathologie du langage d'après Anne Tomiche dans « Glossolalies : du sacré au poétique », dans *Revue de littérature comparée*, vol. 305, no. 1, 2003. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2003-1-page-61.htm#re40no40>. Consulté le 22 juillet 2020.

indépendant de la parole¹. » Cette langue permet de faire ressentir mais aussi d'éprouver une corporalité présente sur la scène.

Quant à la scène justement, Artaud envisage l'émergence de la cruauté dans un lieu qu'il conçoit différemment des théâtres auxquels il est habitué. Il souhaite « une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte² », qui permettrait de rétablir une communication immédiate entre les personnes sur scène et le public. Ce dernier est d'ailleurs placé dans une configuration particulière, « au milieu de l'action [et] enveloppé et sillonné par elle³ ». Les acteurs et actrices pourraient circuler autour de lui et se rassembler sur un emplacement central quand cela est nécessaire. C'est déjà un changement important pour son époque ; Brian Singleton résume la place traditionnelle du public au théâtre, soulignant simultanément l'une des propositions les plus importantes d'Artaud :

C'étaient les deux fonctions appropriées pour le spectateur au XIX^{ème} siècle : l'une, ignorante de la représentation scénique, l'autre purement voyeuriste de la représentation. Ni l'une ni l'autre ne jouait un rôle participatif ou "affectif" dans l'événement théâtral⁴. (traduit par nous)

Artaud modifie ici la place du public et dans le même temps, le rapport mutuel qu'il entretient avec la scène. Cette dernière est un espace primordial pour Artaud : pour lui, elle a son propre « langage concret⁵ » qu'il faut faire parler et c'est elle qui est à l'origine de toute création, puisqu'elle est déjà, en elle-même, un dispositif. Elle est un endroit privilégié pour parler aux sens de toute l'audience ; c'est pour cette raison qu'il préconise l'enveloppement du public par l'action. Nous l'avons dit un peu plus haut, le son participe notamment à cet effet et particulièrement le cri, qui serait repris de part en part, de la scène à la salle sans distinction. Ainsi que Singleton le souligne, « étant donné l'intention d'Artaud d'entourer les spectateurs de façon claustrophobe et d'agresser leurs sens par le son et la lumière, il est difficile d'imaginer comment un spectateur ne serait pas psychologiquement perturbé⁶ », particulièrement s'il ou elle est mis au milieu de cet espace et de l'action.

Un dispositif se met déjà en place ici pour que le public soit happé par le spectacle et qu'il en reste captif. Comme nous l'avons dit plus haut, Artaud associe une variété de langages différents, mais de manière homogène, au sein de son théâtre afin d'arriver à ses fins : nous avons déjà discuté de la parole, du cri et de l'espace. Dans le premier manifeste de la cruauté, il aborde également la

¹ Antonin Artaud, « La Mise en scène et la Métaphysique », *op. cit.*, p. 45.

² Antonin Artaud, « Le Théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste) », *op. cit.*, pp. 115-115.

³ Antonin Artaud, *ibid.*, p.115.

⁴ Brian Singleton, *op. cit.*, p. 71.

⁵ Antonin Artaud, « La Mise en Scène et la Métaphysique », *op. cit.* p. 45.

⁶ Traduit par nous.

Brian Singleton, *op. cit.*, p. 72.

question de la musique et invite à chercher de nouveaux sons, des vibrations et par là, « remettre en usage des instruments anciens et oubliés, ou [à] créer des instruments nouveaux¹ ». Tout comme la musique, il souhaite réinventer l'éclairage qui n'est pas suffisamment intéressant à son goût² pour « réagir avec force à l'humeur, à la nature (ainsi que contre elle), et aussi initier des actions³ » ; Singleton dit à ce propos que les stroboscopes ou les lasers d'aujourd'hui auraient pu lui plaire⁴. Au-delà des éléments de mise en scène, Artaud parle aussi des thèmes qui seraient propices à l'émergence de la cruauté : ils pourraient être « cosmiques, universels, interprétés d'après les textes les plus antiques, pris aux vieilles cosmogonies mexicaine, hindoue, judaïque, iranienne, etc.⁵ » Un peu plus loin, il précise que ces thèmes doivent d'abord être présentés sur la scène avant d'être écrits, pour que le spectacle ne soit pas soumis au texte⁶. Singleton explique qu'en effet, plutôt que reprendre des histoires telles qu'elles ont déjà été traitées précédemment par des auteurs – comme les exemples qu'Artaud donne dans son programme⁷ –, il faut chercher les thèmes développés et le dénouement⁸. Le texte d'origine devient alors juste un cadre, qui permet d'avoir les personnages et les grandes lignes de la narration. Singleton conclut, en disant ceci :

Artaud conçoit la représentation du théâtre non pas tant comme une image en mouvement mais plutôt comme une séquence de rêve, une hallucination, ou plus particulièrement un cauchemar éveillé. Les scénarios survivants témoignent de cette création de rêve, qui énumère une série de flashes de vision, rapides et globaux⁹. (traduit par nous)

Dès lors, l'organisation de la narration dans le théâtre telle que la voit Artaud ne semble pas être nécessairement rectiligne, puisque c'est assez rarement le cas dans les rêves : généralement, le rêveur ou la rêveuse est plutôt envoyé de lieu en lieu, ou de situation en situation, sans transition. Un développement qui va de tableau en tableau peut alors être envisagé, reprenant les thèmes généraux explorés par l'histoire d'origine.

Enfin, si Artaud conceptualise la plupart des éléments constitutifs qu'il envisage dans les deux manifestes du Théâtre de la Cruauté, il explique également l'effet voulu de son dispositif et le but réel du théâtre à travers une métaphore plus concrète : la peste.

¹ Antonin Artaud, « Le Théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste) », *op. cit.*, p.113-114.

² Antonin Artaud, *ibid.*, p. 114.

³ Traduit par nous.

Brian Singleton *op. cit.*, p. 73.

⁴ Nous reprenons les idées de Brian Singleton dans *op. cit.*, p. 73.

⁵ Antonin Artaud, « Le Théâtre de la Cruauté (Second Manifeste) », *op. cit.*, p. 147.

⁶ Antonin Artaud, *ibid.*, p. 148.

⁷ Antonin Artaud, « Le Théâtre de la Cruauté (Premier Manifeste) », *op. cit.*, pp. 118-119.

⁸ Nous reprenons les idées de Brian Singleton dans *op. cit.*, p.64.

⁹ Brian Singleton, *op.cit.*, p. 65.

2. L'utilisation d'une métaphore : la peste

Selon Artaud, le théâtre dominant de son époque n'engage pas assez émotionnellement son public. Pour pallier cela, il va mettre en place tout un dispositif liant un certain nombre d'éléments qui permettraient de faire émerger la cruauté et d'envelopper l'audience dans un flot d'images. Ce faisant, le théâtre de la cruauté provoquerait chez l'audience un dépassement de soi, par le phénomène de la catharsis. C'est un théâtre brutal, porteur d'images choquantes pour son public, qui, une fois qu'il est engagé dans le spectacle, ne peut plus s'en échapper. Artaud dit alors :

De même le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destruction. Il invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies ; et l'on peut voir pour finir que du point de vue humain, l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tautuferie ; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens ; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela¹.

Artaud reconnaît ici que le théâtre peut provoquer des actions terribles, mais qu'il est un mal pour un bien, puisque son action pourrait permettre de vivre une vie éthique et morale, grâce à l'effet de la catharsis. Comme nous l'avons expliqué plus haut, la catharsis telle qu'Artaud l'envisage, permet de faire comprendre à l'humain ce qu'il est capable de faire, en bien comme en mal. À partir de cette prise de conscience, il est laissé seul avec un choix qu'il peut faire en toute connaissance de cause. Dans la citation ci-dessus, Artaud utilise cependant une comparaison, avec la peste, qui pourrait avoir la même utilité dans la société, à savoir provoquer une catharsis et l'améliorer dans son ensemble. Ainsi, dans un essai intitulé « Le Théâtre et la Peste », Artaud fait un parallèle entre ces deux notions éponymes et utilise la peste comme une métaphore permettant d'explicitier la fonction du théâtre au sein de la société de manière plus concrète, comme l'explique Singleton². À travers l'exemple de l'épidémie de peste à Marseille en 1720, Artaud démontre la façon dont un phénomène peut se propager dans les sociétés et ce qu'il peut entraîner chez les personnes touchées. Il résume l'histoire du vice-roi de Sardaigne, qui ayant fait le rêve particulièrement réaliste d'une épidémie de peste qui infestait son pays, refuse qu'un bateau accoste ses rives, craignant que les marins soient atteints et le renvoie dans le port voisin de Marseille. Les membres de l'équipage, de fait contaminés, seraient alors à l'origine³ de la propagation de la maladie lorsqu'ils débarquent à terre.

¹ Antonin Artaud, « Le Théâtre et la Peste », *op.cit.*, p. 39.

² Nous reprenons ici l'idée développée par Brian Singleton dans *op.cit.*, p. 23.

³ L'idée que Marseille est contaminée par le bateau *Grand-Saint-Antoine* est partagée par nombre d'historiens, comme on peut le lire ici « La peste de 1720, un souvenir à ancrer dans les mémoires » dans *Franceinfo*, 5 avril 2016. Disponible sur : www.francetvinfo.fr/sante/maladie/la-pestes-de-1720-un-souvenir-a-ancrer-dans-les-memoires_1391247.html#xtor=EPR-2-%5Bnewsletterquotidienne%5D-20160406-%5Blespluspartages/titre2%5D. Consulté le 12 août 2020. Artaud dit pourtant, dans « Le Théâtre et la Peste », *op.cit.*, p.21, qu'« il n'apporta pas la peste à Marseille. Elle était là. »

Artaud prend ensuite les exemples des épidémies de peste précédentes dans l'histoire, pour affirmer que la maladie « serait une sorte d'entité psychique et ne serait pas apportée par un virus¹. » Il montre en effet que les apparitions de la maladie avant 1720 seraient toujours liées à des moments de bouleversements sociaux ou politiques. Artaud rappelle tout de même les symptômes de la peste et insiste sur la dégradation du « cerveau fondu » et des « poumons ramollis² » : pour lui, la maladie agit en réalité sur les sièges de la manifestation de la conscience et de la volonté. Mais il dénonce également l'absence de toute preuve de contagion par contact³ : Singleton dit que pour Artaud, « la peste n'est donc pas seulement la propagation physique d'une infection, mais aussi la transmission psychologique de la panique⁴ ». Et s'il dénonce l'absence d'explication pour l'apparition de foyers épidémiques, il préfère se concentrer sur les effets que la maladie a sur la société touchée. Il décrit alors les images d'un chaos :

Les derniers vivants s'exaspèrent, le fils, jusque-là soumis et vertueux, tue son père ; le continent sodomise ses proches. Le luxurieux devient pur. L'avare jette son or à poignées par les fenêtres. Le Héros guerrier incendie la ville qu'il s'est autrefois sacrifié pour sauver. L'élégant se pomponne et va se promener sur les charniers⁵.

C'est là que, selon Singleton, Artaud commence à faire un parallèle avec son théâtre : « C'est cet état mental, l'état de peur, de terreur, qui est le modèle de comportement de l'acteur dans le théâtre idéal d'Artaud⁶. » Le rôle du comédien ou de la comédienne est fondamental ici, puisque c'est grâce à son jeu que la peur va se propager de la scène à la salle, en affectant le public⁷. Il y a ici un rapprochement très clair qui commence à se faire entre la peste et le théâtre. En approfondissant cette analogie que fait Artaud, certaines des caractéristiques du dispositif que nous avons étudiées plus haut peuvent être retrouvées. Le cri, par exemple, semble être une métaphore du mode de contagion. Un peu plus haut, nous disions qu'il pouvait être propagé dans toute la salle, de bouche en bouche ; Artaud s'interroge sur la contamination par la peste, qui semble toucher des personnes de façon aléatoire dans toute une cité, sans différence. Une ville, une fois qu'elle est touchée, ne paraît plus pouvoir s'en débarrasser et la façon dont Artaud décrit les événements rappelle d'une certaine manière la façon dont le public doit être submergé par un flot d'images lorsqu'il assiste à un spectacle. La peste semble être presque un modèle pour le théâtre, en ce qui concerne la façon dont elle se propage, mais surtout dans ce qu'elle fait apparaître au sein d'une

¹ Antonin Artaud, *ibid.*, p. 23.

² Antonin Artaud, *ibid.*, p. 26.

³ Antonin Artaud, *ibid.*, p. 23.

⁴ Traduit par nous.

Brian Singleton, *op.cit.*, p. 24.

⁵ Antonin Artaud, *ibid.*, p. 30.

⁶ Traduit par nous.

Brian Singleton, *ibid.*.

⁷ Nous reprenons l'idée de Brian Singleton dans *op. cit.*, p. 27.

société : elle en montre les failles et les possibilités. Artaud pense que le théâtre, comme la peste, « prend des images qui dorment, un désordre latent et les pousse tout à coup jusqu'aux gestes les plus extrêmes ; et le théâtre lui aussi prend des gestes et les pousse à bout¹. » Les deux phénomènes permettent alors de révéler des choses dont le public n'a pas conscience ou sur lesquelles il ferme les yeux, le réveillent et le poussent à se révolter pour changer les choses qui l'écœurent : « et de même que la peste, le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès² ».

Évidemment, cette révolution, ce soulèvement qu'Artaud veut voir se produire, ne peut se faire sans heurt, puisqu'« [i]l dénoue des conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités, et si ces possibilités et ces forces sont noires, c'est de la faute non pas de la peste ou du théâtre, mais de la vie³. » Singleton développe ce passage, toujours dans son analyse de la peste, en expliquant que « [l]e théâtre alors, tout comme la peste, dans sa perturbation de l'ordre social normal, ne doit pas viser le corps mais détruire la construction sociologique et culturelle spécifique qui l'entoure⁴. » Il explicite davantage la métaphore, en montrant que :

L'analogie est cependant paradoxale : non seulement elle représente les maux de la culture et du théâtre occidentaux, mais elle est aussi synonyme de leur remède même. La peste provoque des maladies qui peuvent entraîner la mort, et le parcours physique du malade est présenté comme un exemple de pratique idéale de représentation. Pourtant, la façon dont elle se propage, infecte et, surtout, la peur qu'elle génère dans une société apparemment saine peut également être très bénéfique pour la guérison d'une maladie déjà existante mais invisible dans cette même société⁵. (traduit par nous)

C'est grâce à cette panique, qu'elle soit causée par le théâtre ou par la peste, qu'Artaud espère qu'une catharsis s'opère. Même si elle est douloureuse, elle est nécessaire, puisqu'elle est actrice de changements au sein de la société. Singleton conclut en expliquant que la métaphore de la peste n'est pas parfaite, mais qu'elle porte en elle les concepts principaux favorables à l'émergence de la cruauté : « une forme primitive de communication qui perturbe, affecte et détruit⁶. »

Artaud, à travers la métaphore de la peste, essaie de faire comprendre d'une manière concrète la façon dont la cruauté peut émerger et ce dont elle est capable. Le dispositif qu'il conceptualise doit pouvoir, à partir d'un langage créé pour la scène, toucher le public et l'éprouver, afin de lui révéler ses possibilités d'actions. Cependant, mise à part cette analogie faite avec la peste, Artaud ne donne pas de consignes concrètes permettant de créer un spectacle allant dans ce

¹ Antonin Artaud « Le Théâtre et la peste », *op. cit.*, p. 34.

² Antonin Artaud, *ibid.*, p. 38.

³ Antonin Artaud, *ibid.*, p. 38.

⁴ Traduit par nous.

Brian Singleton, *op. cit.*, p. 27.

⁵ Brian Singleton, *op. cit.*, p. 23.

⁶ Traduit par nous.

Brian Singleton, *op. cit.*, p. 31.

sens ; les pièces qu'il a pu mettre en scène se sont révélées être un échec – *Les Cenci* par exemple¹. Les textes d'Antonin Artaud ont peu d'impact lors de leur parution, mais font leur retour lorsque Peter Brooke les étudie, devenant alors une source d'inspiration pour beaucoup de metteurs et de metteuses en scène des années 1960. Le concept de cruauté est clairement revendiqué, mais est concrétisé de manière à chaque fois différente, la façon d'écrire d'Artaud permettant une interprétation plutôt libre : Peter Brook, dans une performance intitulée 'Theatre of Cruelty' teste les limites de l'expression sur la scène (sons, gestes, mouvements) qui l'amènera à présenter la pièce *Marat/Sade*² ; Jerzy Grotowski essaie lui aussi de réinventer le rapport entre la salle et la scène³ ; enfin, Ariane Mnouchkine a réalisé, d'une certaine façon, le rêve d'Artaud de construire une nouvelle salle de théâtre avec la Cartoucherie, ou encore avec le spectacle *1789*, où le public choisissait son emplacement et son point de vue sur la pièce⁴. Ce ne sont pas des concrétisations exactes du théâtre telles que les voulait Artaud, mais seulement des interprétations, des influences, souvent mêlées à d'autres théoriciens ou théoriciennes. Certains de leurs projets peuvent cependant être lus avec les concepts développés par Artaud. De la même façon, comme ces metteurs et metteuses en scène l'ont fait dans leur travail dramaturgique, nous allons désormais tenter d'approcher les réflexions d'Artaud, cette fois dans les films de Gaspar Noé. Nous avons vu plus haut les effets produits par le dispositif impliqué dans l'émergence de la cruauté et nous allons faire appel aux concepts du théoricien pour lire le dispositif mis en place par Noé dans ses films.

B. Le dispositif dans les films de Noé

Comme nous l'avons dit dans l'introduction de cette troisième partie, ce ne peut pas être uniquement la prédominance de la corporalité ou sa mise à l'épreuve par la violence ou la sexualité, qui est à l'origine de l'émergence de la cruauté. Ces deux éléments y participent, mais au sein d'un dispositif, qui reste encore à analyser ici. Artaud, nous l'avons vu, propose des pistes de recherche visant à révolutionner la mise en scène théâtrale. De la même façon, nous étudierons plusieurs composantes du cinéma de Gaspar Noé, telles que la bande-sonore, la narration ou les choix esthétiques, pour les mettre en réseau et étudier l'effet produit.

¹ Brian Singleton explique que suite à une erreur de distribution et de lieu, le spectacle n'a pas eu l'effet attendu. Les critiques ont été plutôt défavorables et le public peu nombreux. Brian Singleton, *op. cit.*, p. 16.

² Brian Singleton en parle dans *op. cit.*, pp. 82-84.

³ Nous reprenons les idées de Bénédicte Boisson dans "Le paradoxe du spectateur du Théâtre Laboratoire" dans Jerzy Grotowski. *L'eredità vivente*, édité par Antonio Attisani, Torino : Accademia University Press, 2012. Disponible sur : <https://books.openedition.org/aaccademia/331?lang=fr#ftn30>. Consulté le 23 juillet 2020.

⁴ Brian Singleton en parle dans *op. cit.*, p. 72.

1. La bande-sonore

L'importance de la musique dans la construction du ressenti de l'audience face à un film n'est plus à démontrer, comme Michel Chion, Phil Powell, Cristina Carno et d'autres ont pu le prouver. Nous allons commencer l'analyse du dispositif de Noé en étudiant la bande-son, que l'on peut séparer entre la musique, les effets sonores et la voix, et en voyant ce que ces éléments produisent au sein du dispositif.

Concernant la musique à proprement parler, Gaspar Noé a souvent collaboré avec Thomas Bangalter. En duo avec Guy-Manuel de Homem-Christo, ils forment un groupe de musique électronique français reconnu internationalement, les Daft Punk. Bangalter travaille cette fois en solo, pour composer la musique d'*Irréversible* (exceptés pour les morceaux de Étienne Daho, Gustav Mahler et Ludwig van Beethoven)¹, les effets sonores d'*Enter the Void* et faire cadeau des morceaux « What We Do » et « Sangria » (composés tous les deux en 1995) pour *Climax*². De son côté, Gaspar Noé a réalisé plusieurs clips pour, par exemple, Placebo³, SebastiAn⁴, ou encore Nick Cave & The Bad Seeds⁵. La musique ferait partie intégrante du processus de création, puisque même avant le tournage de *Climax*, il dit : « Je savais dès le départ que je voulais de la musique pendant toute la durée du film⁶. » La musique a nécessairement une influence, un effet recherché, dans les films de Gaspar Noé, que ce soit par le choix d'un morceau ou d'une esthétique musicale. Le premier exemple dont nous allons parler, le *Canon en Ré majeur* de Johann Pachelbel, est issu de *Seul contre Tous* et est placé à la fin du film. Les premières notes se font entendre lorsque le boucher, après avoir imaginé ce qu'il se passerait s'il tirait sur sa fille, se ravise et pose son fusil. Le morceau s'arrête lorsqu'un intertitre apparaît sur l'écran, « L'HOMME A UNE MORALE ». Ce canon, composé vers 1700, est d'ailleurs souvent joué lors des mariages⁷, ce qui ne manque pas

¹ Joseph Ghosn, « Irréversible » dans *Les Inrockuptibles*, 30 avril 2002. Disponible sur : www.lesinrocks.com/musique/critique-album/irreversible. Consulté le 7 juillet 2020.

² Pierre Charpilloz, « Climax : la playlist commentée par Gaspar Noé » dans *BANDE A PART*, 22 septembre 2018. Disponible sur www.bande-a-part.fr/cinema/chronique/magazine-de-cinema-climax-gaspar-noe-playlist. Consulté le 25 juillet 2020.

³ Martin Cazenave, « Le clip interdit de Placebo à découvrir en kiosque » dans *Les Inrockuptibles*, 16 juin 2004. Disponible sur : www.lesinrocks.com/2004/06/16/musique/musique/le-clip-interdit-de-placebo-a-decouvrir-en-kiosque. Consulté le 7 juillet 2020.

⁴ Antoine Gailhanou, « À voir : Gaspar Noé réalise un clip ultra-violent pour "Thirst", le nouveau single de SebastiAn » dans *Trax Magazine*, 10 mai 2019. Disponible sur : www.traxmag.com/a-voir-gaspar-noe-realise-un-clip-ultra-violent-pour-thirst-le-nouveau-single-de-sebastian. Consulté le 7 juillet 2020.

⁵ « Gaspar Noé réalise le nouveau clip de Nick Cave & The Bad Seeds » dans *Télérama*, 4 janvier 2013. Disponible sur : www.telerama.fr/musique/gaspar-noe-realise-le-clip-de-nick-cave-the-bad-seeds,91564.php. Consulté le 7 juillet 2020.

⁶ « 7 titres pour (bad) tripper avec gaspar noé » dans *i-D*, 19 septembre 2018. Disponible sur : i-d.vice.com/fr/article/nemnpw/7-titres-pour-bad-tripper-avec-gaspar-noe. Consulté le 1^{er} août 2020.

⁷ Aliette de Laleu, « Quelle musique (classique) choisir pour son mariage ? » dans *France Musique*, 17 mai 2018. Disponible sur : www.francemusique.fr/culture-musicale/quelle-musique-classique-choisir-pour-votre-mariage-62112. Consulté le 7 juillet 2020.

d'ironie puisqu'ici, l'amour est incestueux. Le morceau participe au tour que joue Gaspar Noé au public, puisqu'il vient d'assister à une scène terrible mais finalement fantasmée : utiliser ce canon, d'autant plus facilement reconnaissable, permet de le détendre par l'installation d'une atmosphère plutôt joyeuse, le morceau étant dans une tonalité majeure. Une empathie, voire même une certaine pitié, s'installe alors envers le boucher, qui semble avoir trouvé une forme de rédemption auprès de sa fille et fait preuve de tendresse paternelle. Le boucher manifeste un étonnant épanchement, pleurant dans les bras de sa fille, alors qu'il n'a montré presque aucune humanité pendant le film. La décontraction et le soulagement qui s'installent sont alors coupés nets lorsque l'intertitre « MORALE » apparaît, suivi d'un plan serré sur les genoux de Cynthia, que son père caresse puis écarte. Le soulagement précédent est entièrement provoqué par la musique : un autre morceau aurait pu déjà montrer le côté sordide de cette étreinte, qui se prolonge un peu trop longtemps, avec les mains de l'homme qui sont légèrement baladeuses. Alison Taylor dit d'ailleurs, à propos de cette scène de fin et du son :

En nous montrant un monde dans lequel un homme peut abuser sexuellement de sa fille muette dans le même espace où nous voyons des enfants joyeux et inconscients jouer en-dessous, la conclusion de Noé opère moins comme une juxtaposition de contraires que comme une suggestion que l'horreur et l'innocence humaines sont faites du même bois. [...] Il s'agit plutôt d'un mélange troublant et apparemment contradictoire de beauté et de violence latente, un quotidien qui n'est pas soumis à la narrativisation que nous tentons d'imposer afin de le concilier avec un sens clair et tangible¹. (traduit par nous)

Gaspar Noé fait d'autres utilisations de la musique : dans *Climax*, elle est liée à la mémoire, puisque Noé, avant d'avoir réalisé le film, avait fait une compilation de tous les morceaux qu'il avait connu entre les années 1980 et 1995² – excepté le morceau *Dickmatized* de Kiddy Smile (2018). La bande-son agit ici comme une sorte de panorama musical, qui permet également de remettre le film dans un semblant de contexte historique. En plus de sa présence constante, la musique va de pair avec la narration, puisqu'elle commence de façon joyeuse avec *Supernature* de Cerrone (1977), à l'esthétique disco, pour se durcir de plus en plus, avec les morceaux techno-industriels de Dopplereffekt, avant de terminer sur la guitare acoustique de *Angie* des Rolling Stones (1973) ; elle devient de plus en plus sombre, au fur et à mesure des événements. Tous ces morceaux sont des versions instrumentales, souvent inédites : c'était nécessaire pour Noé, qui dit dans une interview qu'il ne voulait pas que les paroles concurrencent les dialogues des personnages³. Dans *Love*, elle est, à une exception près, présente à chaque scène de sexe, en tant

¹ Alison Taylor, *op. cit.*, p.104.

² « La musique dans Climax de Gaspar Noé » sur *YouTube*, téléchargé par Quinzaine des Réalistes, 25 mai 2018. Disponible sur : www.youtube.com/watch?v=M0Ndt6frkEg. Consulté le 25 juillet 2020.

³ « La musique dans Climax de Gaspar Noé » sur *YouTube*, téléchargé par Quinzaine des Réalistes, 25 mai 2018. Disponible sur : www.youtube.com/watch?v=M0Ndt6frkEg. Consulté le 25 juillet 2020.

que musique diégétique ou non. Elle peut sublimer une scène, comme celle du trio que nous avons analysée dans la première partie de ce travail ; elle peut juste être diégétique et donner davantage de réalisme à la scène, comme dans la scène du *club* échangiste ; ou faire des rappels, comme la scène d'ouverture au son de la *Gnossienne n°3* (Erik Satie - 1889), qui fait écho à la fin du film, où Electra et Murphy se rencontrent pour la première fois, ce qui donne une impression de paradis perdu. Il y a d'ailleurs une sorte de clin d'œil entre *Climax* et *Love*, puisque la *Gymnopédie n°3*, d'Erik Satie (1888), est utilisée dans les deux films. Gaspar Noé affirme d'ailleurs qu'« Il y a une connexion entre les films qui utilisent les mêmes morceaux¹ » ; et s'il fait des liens entre ses propres films, il semble rendre hommage à d'autres. Dans *Love*, par exemple, il utilise un morceau de Goblins, *School at Night*, composé pour *Deep Red* (1975) de Dario Argento ; Kenneth Anger, dans son film *Lucifer Rising* (1972), utilise le titre éponyme de Bobby Beausoleil, repris dans *Love* également. Les exemples sont nombreux et Gaspar Noé se lie par la musique, entre autres, aux réalisateurs et réalisatrices dont il admire le travail.

La musique a clairement un rôle important en tant que telle dans les films de Noé, qui, en mélomane, comprend le rôle qu'elle peut jouer dans le ressenti du public. Mais elle n'est pas seule à agir dans la bande-son dans son entièreté : en effet, les films analysés ici laissent également une place importante aux effets sonores. *Enter the Void* par exemple – exceptés le morceau du générique (*Freak* - LFO, 2003) et l'*Air sur la corde de sol* de Jean-Sébastien Bach – utilise plutôt des ambiances sonores, dans le sens où l'on n'entend pas de mélodies distinctes, mais plutôt des assemblages d'effets sonores. Thomas Bangalter, ici au générique en tant que directeur des effets sonores, « a donné à Noé une palette de drones et de sons ambiants à mélanger, de façon contrapuntique, avec un large éventail de musique expérimentale et de musique électronique des années 60 et 70, afin de créer “un maelström de sons”². » Ce procédé immerge l'audience dans un univers différent de celui auquel elle est habituée et où ses perceptions sont modifiées, puisqu'elle ne peut se concentrer sur une mélodie et qu'elle ne peut pas vraiment reconnaître l'origine des sons inhabituels qui sont utilisés. Dans *Irréversible*, comme nous l'avons dit plus haut, Tim Palmer fait remarquer l'utilisation « pendant soixante minutes de sa durée totale un grondement de basse à

¹ Traduit par nous.

« Gaspar Noé on His Musical Influences | Red Bull Music Academy » sur *YouTube*, téléchargé par Red Bull Music Academy, 16 décembre 2016. Disponible sur : www.youtube.com/watch?v=sZiT7tEbsLw. Consulté le 7 juillet 2020.

² Traduit par nous.

Robert Barry, « Suddenly The Maelstrom : Gaspar Noé On The Music Of Enter The Void » dans *The Quietus*, 13 octobre 2010. Disponible sur : thequietus.com/articles/05097-gaspar-no-interview-enter-the-void-soundtrack-daft-punk. Consulté le 1^{er} août 2020.

peine perceptible mais néanmoins incommode¹ ». Ce son est clairement employé pour gêner le public de façon intrinsèque, puisque même en y prêtant attention, il est difficile de l'entendre, mais la vibration agit sur le corps et peut aller jusqu'à provoquer des nausées². Dans le prospectus accompagnant le DVD, l'un des conseils de visionnage dit qu'« Il est conseillé de regarder ce DVD avec le volume le plus fort possible, surtout pour les infrabasses³. » Il faut que ces sons désagréables soient, plus qu'entendus, ressentis physiquement par le public, afin d'atteindre l'objectif du film. Le son d'infrabasse, qui n'est donc pas nécessairement remarqué au premier visionnage, est accompagné, dans la scène du club, par une sorte de bruit d'alarme omniprésent, qui varie du grave à l'aigu et auquel s'ajoute le bruit du grésillement des ampoules ou les gémissements des hommes présents. Le son, qui habituellement permet à l'être humain de se localiser dans l'espace, amplifie ici la sensation de perte de repères, puisqu'il est mouvant et altéré et que l'image ne laisse pas reconnaître l'espace où l'on se situe. De plus, le son permet aussi de se situer dans le temps : avec cette alarme qui est ralentie, l'absence de repères visuels, le public peut se sentir perdu face au récit, qui ne lui laisse plus aucun signe d'ancrage.

La bande-sonore, si elle contient plusieurs couches dont la musique et les effets sonores, compte également les bruitages. Ces bruitages, chez Gaspar Noé, ont une autre utilité : dans *Seul contre tous*, il y a la présence fréquente du bruit de frottement de la veste en cuir du boucher ; dans *Love*, ce sont les respirations, peut-être amplifiées, d'Electra, Murphy ou Omi quand ils font l'amour. Ces bruits diégétiques sont ici des marques de la corporalité, puisqu'ils appartiennent à des corps en mouvements et donnent des indices sur eux : le frottement peut indiquer la vitesse d'un mouvement ou la corpulence de la personne et la respiration peut ponctuer sa façon d'être au moment présent – indication de la jouissance par exemple dans *Love*. Les bruitages sont également extra-diégétiques chez Noé et les nombreuses occurrences de ce qui ressemble à un coup de feu dans *Seul contre tous* peuvent être relevées. Ces sons brutaux apparaissent de manière aléatoire dans la narration et sont accompagnés d'un mouvement de caméra brusque (souvent un zoom). Matt Bailey écrit à ce propos que :

Cependant, seul Noé utilise systématiquement un déploiement d'attractions en dehors du récit pour susciter des réactions primaires chez le spectateur. Dans *Seul contre tous*, les chocs primaires proviennent des éclats intermittents du bruit de la bande sonore qui accompagnent les recadrages rapides. Ces bruits n'ont absolument aucune raison narrative ; ils existent pour alarmer momentanément

¹ Traduit par nous.

Tim Palmer, *op. cit.*, p. 73.

² Nous reprenons le développement de Tim Palmer dans *Brutal Intimacy*, *op. cit.*, p.73.

³ Livret d'*Irréversible* inclus dans le DVD, p. 15.

le spectateur, pour l'ébranler dans son désir d'identification avec le détestable protagoniste et narrateur du film et pour le réintégrer dans le flux narratif¹. (traduit par nous)

C'est là un troisième usage du son que Noé fait dans ses films : il provoque une réaction presque instinctive dans son public de sursaut. Ces plans l'agressent indéniablement et sont violents par leur nature même, par le fait qu'ils ne soient pas banals au cinéma et qu'ils soient imprévisibles lors du premier visionnage du film. Matt Bailey fait d'ailleurs une comparaison entre *Seul contre Tous* et le cinéma des attractions conceptualisé par Sergei Eisenstein, qui encourage l'effet de choc pour garder le public attentif et objectif sur l'histoire qu'il voit². Nous l'avons dit plus haut, Gaspar Noé considère le choc non pas comme un but, mais comme un moyen³ : il est utilisé comme tel, permettant de supprimer l'identification du public au personnage. Le boucher est une personne pouvant exister, il fonctionne comme un rappel de ce que l'humain est capable de penser et faire. C'est en partie grâce au choc provoqué par le son qu'une catharsis – selon la définition utilisée ici –, plutôt qu'une empathie avec lui, est envisageable.

Enfin, l'un des aspects les plus souvent évoqués de la bande-sonore est bien sûr la voix. Chez Noé, nous l'avons déjà évoquée, à travers les voix *off* de trois personnages : le boucher et sa logorrhée mentale ; Murphy, qui témoigne plutôt de son état psychologique ; et celle d'Oscar, où l'on entend réellement la différence entre voix externe et interne. Comme nous l'avons dit, toutes ces voix sont des indices de la corporalité de leur propriétaire. La voix *off* de ces trois personnages garde en réalité le public prisonnier : celle du boucher est particulièrement captivante dans la scène de fin où l'audience est prise au piège, condamnée à écouter tout ce qu'il dit, puisqu'elle a été habituée à cette voix mentale tout le long du film et surtout, comme le dit Noé, « le débit ininterrompu de ses pensées laisse peu de place au spectateur pour formuler ses propres pensées⁴ ». Mais si la voix articulée a une place prégnante, les sons internes-objectifs tels que les définit Michel Chion⁵ sont aussi bien représentés. Par exemple, les trois hommes émettent de nombreux sons : il y a le râle du boucher lorsqu'il vient de tuer sa fille ; les respirations de Murphy lorsqu'il est avec Electra ; et les inspirations d'Oscar quand il prend de la drogue, ou ses raclements de gorge par exemple. Il reste cependant ici un élément à traiter, souvent présent dans les films du *New French Extremism*, celui du cri. Ce dernier est entendu dans *Irréversible*, bien sûr, quand Alex est violée, puisqu'elle hurle : son cri, qui résonne sous le tunnel, renvoie le public à sa position de témoin

¹ Matt Bailey, « Noé, Gaspar » dans *Senses of Cinema*, octobre 2003. Disponible sur : sensesofcinema.com/2003/great-directors/noe/#b19. Consulté le 26 juillet 2020.

² Matt Bailey, *op. cit.*

³ Mattias Frey, *op. cit.*, p. 25.

⁴ Dossier de presse de *Seul contre tous*, disponible en annexe 2.

⁵ Nous reprenons l'idée développée par Michel Chion, dans *op. cit.*, p. 67.

impuissant. Dans *Climax*, c'est Selva qui entend les hurlements des danseurs, des danseuses ou de Tito et qui y répond par le sien, cri de frustration de ne pas pouvoir aider les autres ; cri de terreur face à la situation ; cri animal quand les mots ne parviennent plus à exprimer ce qu'elle ressent. Les autres cris sont éparés, se répondent, il est parfois difficile de localiser leur source. Les personnages qui marchent dans les couloirs, les entendent et mettent leurs mains sur leurs oreilles, ne pouvant supporter l'horreur qui se déroule près d'eux. Pour le public, les cris sont des rappels des scènes terribles qu'il a pu voir, ou de nouveaux événements dont il n'était pas encore conscient. Comme les personnages, l'audience voudrait boucher ses oreilles, pour masquer ces cris, qui s'amplifient au fur et à mesure de la soirée, ou qui s'éteignent brusquement – celui de Tito, qui meurt électrocuté et qui est suivi de celui de sa mère, qui vient de réaliser ce qu'il s'était passé. Ces cris font partie d'une violence sonore, un rappel permanent de l'horreur ; encore une fois, ils sont une allusion au corps, puisqu'ils sont provoqués par sa souffrance.

Nous l'avons vu ici, la bande-sonore a une grande importance dans le cinéma de Gaspar Noé et elle a plusieurs rôles selon sa nature. Martine Beugnet résume son utilité ainsi :

Dans les films dont il est question ici, le son joue un rôle essentiel dans la construction d'un espace haptique. Synchrone ou asynchrone, précis et hyperdétaillé ou non, le gros plan sonore attire le spectateur et l'enveloppe d'un sentiment d'intimité sensuel ou étrange ou donne toute sa puissance aux sentiments de répulsion suscités par un contact trop étroit avec l'abject (et, lorsque l'image ne se montre pas, la présence synesthésique du son nourrit l'imaginaire du spectateur et donne de la matérialité à l'invisible)¹. (traduit par nous)

Nous avons déjà évoqué le concept de l'hapticité plus haut. Si Marks parle particulièrement du régime visuel haptique au cinéma, elle admet la possibilité du son haptique, bien qu'elle ne le détaille pas. Elle confirme cependant que le son peut participer à l'hapticité de l'image audiovisuelle, en ce qu'il aide au ressenti d'un environnement par exemple. Il agit comme un vecteur de ressenti chez le spectateur ou la spectatrice en fonction de son lien avec l'image et participe à l'appréhension de la corporalité de la personne à l'écran.

2. La narration en perte de repères

Outre la bande-sonore, qui a un rôle visiblement important, en ce qu'elle induit un ressenti chez le public et qu'elle participe à l'hapticité de l'image, d'autres éléments sont également responsables d'un ressenti singulier chez les spectateurs et spectatrices. Ces autres éléments se trouvent cette fois au sein même du récit : de fait, il existe une façon particulière de concevoir la narration chez Noé. Tout d'abord, il est intéressant de se pencher sur la préparation du récit. Le réalisateur, en effet, dans ses interviews et dossiers de presse, explique fréquemment sa façon de

¹ Martine Beugnet, *op. cit.*, p. 91.

concevoir un film : pour *Seul contre tous*, Noé propose à son acteur principal, Philippe Nahon, de travailler « sans qu'il lise le scénario, et donc sans dialogues pré-établis¹ » ; dans le coffret DVD d'*Irréversible* se trouve le scénario, qui tient en trois pages² et qui n'est finalement qu'un traitement, tous les dialogues ayant été improvisés. Pour *Enter the Void* cette fois, il y a « un scénario d'une centaine de pages mais avec très peu de dialogues³ » qui décrit de façon précise tous les détails visuels du film, Noé laissant aux acteurs et actrices la possibilité d'improviser leurs dialogues⁴. Avec *Love*, le réalisateur revient à sa méthode habituelle, avec un scénario de sept pages et des dialogues improvisés en grande partie⁵. Enfin, avec *Climax*, Noé part d'un fait divers réel pour écrire « une simple trame d'une page⁶ », puis laisse ses comédiens et comédiennes improviser en grande partie, leurs danses⁷ comme leurs dialogues. Les thèmes que Gaspar Noé développe dans ses films sont également pertinents à observer. *Climax* et *Irréversible* sont finalement des faits divers qui sont exploités : même si cette dimension est davantage revendiquée pour le premier, le deuxième n'est finalement peut-être pas si éloigné de la réalité. Pour *Enter the Void*, le réalisateur explique que :

Je me suis aussi beaucoup inspiré d'un Livre des morts Tibétain – celui dont on parle dans le film, que j'ai découvert à l'âge de 18 ans, à une époque où je lisais beaucoup de choses au sujet de la mort et de la réincarnation. Je me suis vraiment énormément renseigné sur ce livre, apprenant au passage qu'il avait aussi beaucoup inspiré Philip K. Dick, et j'ai décidé d'adopter sa structure au moment de la mort d'Oskar [sic]⁸.

La référence est rendue très claire dans le film, puisqu'Alex a prêté le livre à Oscar et qu'il est en train de le lire avant sa mort. Ce livre, qui s'appelle en réalité le *Bardo-Thödol* et dont la traduction plus exacte serait « La libération de l'état intermédiaire par l'écoute⁹ » est un livre fondateur dans la religion bouddhiste tibétaine. D'après certaines analyses du texte, le livre serait « un guide de ceux qui veulent dépasser la mort en la transformant en un acte de libération : l'heure

¹ Dossier de presse *Seul contre tous*, disponible en annexe.

² Dossier de presse *Irréversible*, p. 4. Disponible sur le site du co-producteur : <http://www.nord-ouest.com/sites/default/files/DOSSIER%20DE%20PRESSE%20IRREVERSIBLE.pdf>. Consulté le 28 juillet 2020.

³ Dossier de presse *Enter the Void*. Disponible sur le site d'Unifrance : <https://medias.unifrance.org/medias/59/164/42043/presse/soudain-le-vide-enter-the-void-dossier-de-presse-francais.pdf>. Consulté le 30 juillet 2020.

⁴ Dossier de presse *Enter the Void*, *ibid.*.

⁵ Jada Yuan, « The Beautiful, Dirty Vision of Gaspar Noé : The director behind the year's most divisive semi-improvised, drug-addled, shockingly explicit 3-D sex trip », dans *New York*, le 19 octobre 2019. Disponible sur : <https://search.proquest.com/docview/1726696420?accountid=14630>. Consulté le 26 juillet 2020.

⁶ Dossier de presse de *Climax*, *op. cit.*, p. 3.

⁷ La danse en groupe au début du film n'est bien sûr pas improvisée, mais c'est la seule qui a été chorégraphiée, comme Alicia Blancher l'explique dans « Climax, un huit-clos déroutant » dans *l-express.ca*, 25 février 2019. Disponible sur : l-express.ca/le-dernier-gaspar-noe-bientot-en-salle. Consulté le 12 août 2020.

⁸ « Gaspar Noé, réalisateur de "Enter the Void" » dans *Le blog de la revue de cinéma Versus*, 30 avril 2010. Disponible sur : blog.revueversus.com/2010/04/30/gaspar-noe-realisateur-de-enter-the-void. Consulté le 28 juillet 2020.

⁹ Jean-Pierre Deschepper, « Review : *Le livre tibétain des morts. Bardo-Thödol*, édité par Eva K. Dargyay. », dans *Revue Philosophique De Louvain*, vol. 81, no. 52, 1983, p. 689. Disponible sur : https://www.jstor.org/stable/26339246?pq-origsite=summon&seq=2#metadata_info_tab_contents. Consulté le 28 juillet 2020.

de la mort n'est un moment capital de la vie que parce qu'on peut se libérer¹. » Le livre décrit alors les étapes de la mort et le passage vers la réincarnation, qui se compose de l'état intérieur de la mort, puis de la sensation du rayonnement intérieur, entraînant une libération par la renaissance². Paul B. Donnelly écrit une analyse détaillée, faisant le lien entre le texte religieux et *Enter The Void* – il compare d'ailleurs cette adaptation cinématographique avec celle qu'en fait *L'échelle de Jacob* (Adrian Lyne - 1990)³. Il explique que même si Noé n'a jamais voulu faire une adaptation du *Bardo-Thöдол*, son film réutilise la même forme narrative et il développe certains éléments similaires⁴.

Au-delà des thèmes et de la rédaction des scénarios, une place prépondérante est laissée à l'improvisation dans ce cinéma : si les acteurs et actrices connaissent la direction générale du récit, c'est à eux de proposer les dialogues de leurs personnages.

Mon plus grand plaisir vient de ne rien préparer ou écrire à l'avance, et de laisser au maximum les situations se créer devant moi, comme dans un documentaire. Et quand le chaos s'y installe, je n'en suis que plus heureux, sachant que cela fera des images fortes, proches du réel et non pas du théâtre⁵.

Même si Noé parle de *Climax* ici, il en fait de même avec la plupart de ses films, puisque pour *Enter the Void*, il avait déjà dit que « Les dialogues ne sont jamais meilleurs que lorsqu'ils sont naturels aux comédiens⁶. » Plutôt que de leur faire apprendre des lignes de dialogues et des répliques précises, il préfère les mettre dans une situation et voir leur façon d'y réagir. En plus de cette improvisation, Noé choisit également des comédiens et des comédiennes généralement non-professionnels, en fonction des besoins du film et de ses rencontres. David Vasse explique l'intérêt de filmer des personnes non-professionnelles :

Aussi trouve-t-on l'argument économique (un acteur amateur ne coûte pas cher), l'argument éthique (rien n'est plus vrai qu'un acteur amateur), l'argument expérimental (rien n'est plus efficace qu'un acteur amateur pour perméabiliser les lignes entre la fiction et le documentaire), l'argument anthropologique (l'acteur amateur porte déjà en lui le milieu dans lequel s'inscrit la fiction), etc⁷.

Un peu plus loin, il renchérit :

Sans identité préalable, il a, sur l'acteur professionnel, l'avantage de stimuler un rapport d'identification filtrée par aucune autre histoire que celle dont il est le seul dépositaire hors du cinéma, sans le cinéma⁸.

¹ Jean-Pierre Deschepper, *op. cit.*, p. 689.

² Nous résumons l'explication de Paul B. Donnelly dans « Liberation through Seeing: Screening The Tibetan Book of the Dead » dans *Religions*, vol. 9, no. 8, 2018, p. 239. Disponible sur : www.mdpi.com/2077-1444/9/8/239/html. Consulté le 28 juillet 2020.

³ Paul B. Donnelly, *op. cit.*.

⁴ Nous réutilisons l'idée développée par Paul B. Donnelly dans *op. cit.*

⁵ Dossier de presse de *Climax*, *op. cit.*, p. 3.

⁶ Dossier de presse d'*Enter the Void*, *op. cit.*, p. 5.

⁷ David Vasse, « L'acteur amateur dans le cinéma de Jacques Doillon ou l'art du premier venu » dans *Double jeu*, no. 15, 2018. Disponible sur : journals.openedition.org/doublejeu/2426. Consulté le 28 juillet 2020.

⁸ David Vasse, *ibid.*.

Il semblerait y avoir de nombreuses raisons à la présence d'acteurs et d'actrices non-professionnels, ces derniers permettant de laisser une empreinte totalement différente sur le film. Ils induisent également un rapport différent avec le public, puisqu'ils ne transportent pas avec eux le passif des rôles qu'ils ont pu jouer avant. Chez Noé, si cette dernière raison est valable pour deux acteurs d'*Enter the Void* – Oscar et Alex –¹, il y a aussi l'explication du rôle refusé, puisque Monica Bellucci et Vincent Cassel devaient à l'origine jouer les personnages principaux de *Love*² ; ou encore celle d'avoir des compétences bien particulières, comme les danseurs et danseuses de *Climax*³, plutôt que des acteurs et actrices professionnels à qui l'on aurait appris à danser.

L'ordre narratif dans les cinq films étudiés ici a une structure bien particulière. Tout d'abord, le générique est situé à un moment peu conventionnel : dans *Irréversible*, *Enter the Void* ou *Climax*, il est placé au début du film, voire au milieu. Celui d'*Irréversible* est déjà un indice de l'ordre narratif antéchronologique du film, puisqu'il défile à l'envers, c'est-à-dire en partant de la fin. Sans même encore parler de sa forme ou de sa composition, le générique chez Noé cherche à créer « une passerelle vers son histoire⁴ » d'après le designer graphique Tom Kan. Ce dernier a collaboré avec Noé pour les génériques d'*Enter the Void* et *Climax*. Dans les interviews, notamment celle présente sur le DVD de *Climax*, il explique la recherche qui a été faite autour des génériques de ces deux films⁵. Celui d'*Enter the Void* est coupé en deux, puisqu'après le générique en tant que tel, seul le mot ENTER est noté sur un carton, ceux où l'on lit THE puis VOID agissant comme la conclusion du film. C'est probablement le plus connu : Quentin Tarantino estime que c'est peut-être le meilleur générique de sa décennie⁶ et Kanye West en reprend le concept dans le clip du morceau *All of the Lights*⁷. Le générique est construit en deux parties et commence avec des noms en lettres capitales, massives et palpitantes, avant de continuer avec les noms des acteurs et actrices, qui sont reproduits dans des typographies différentes, assemblées à une cadence de huit cartons par seconde. Le choix esthétique s'est fait en fonction des influences de Noé et de Kan, puisqu'ils ont sélectionnés des polices appartenant à des titres de films ou de pochettes d'albums⁸. Mais l'intérêt du générique se

¹ Dossier de presse d'*Enter the Void*, *op. cit.*, p. 5.

² Jada Yuan, *op. cit.*.

³ Dossier de presse de *Climax*, *op. cit.*, p. 3.

⁴ Traduit par nous.

Alexander Ulloa et Ian Albinson, « Enter the Void » dans *Art of the Title*, 21 novembre 2011. Disponible sur : www.artofthetitle.com/title/enter-the-void. Consulté le 28 juillet 2020.

⁵ « L'art du générique : Interview de Tom Kan », réalisé par Alexandre Poncet, bonus DVD *Climax*. Produit par Wild Side.

⁶ Kimberly Nordyke, « Quentin Tarantino's Surprising Choices for Best Films of 2010 » dans *The Hollywood Reporter*, 2 janvier 2011. Disponible sur : www.hollywoodreporter.com/news/quentin-tarantinos-surprising-choices-films-67595. Consulté le 30 juillet 2020.

⁷ Hype Williams, « Kanye West - All Of The Lights ft. Rihanna, Kid Cudi » sur *YouTube*, téléchargé par Kanye West, 18 février 2011. Disponible sur : www.youtube.com/watch?v=HAfFqiYLp0. Consulté le 30 juillet 2020.

⁸ Toutes ces informations proviennent de « L'art du générique : Interview de Tom Kan », *op. cit.*.

trouve dans ce qu'il provoque chez le public : associé au morceau *Freak* de LFO, son rythme effréné et les images presque hypnotiques transportent déjà l'audience dans le monde de Noé, avant de brutalement se couper pour laisser place à la première image du film¹. Enfin dans *Climax*, il y a presque deux génériques : l'un est au tout début du film et un autre est placé, comme nous l'avons dit plus haut, au milieu et donne une respiration au film. Encore une fois, Noé commence par la fin de son film et sème le doute, en écrivant dans une forme passée « Vous avez vu un film tiré de faits réels [...] »². Le générique serait alors une forme de premier contact direct avec son public, orchestré de manière différente selon le film, qui faciliterait le changement d'état d'esprit nécessaire pour intégrer le monde imaginé par Noé.

Le fait que les génériques chez Noé ne soient pas placés là où ils le sont traditionnellement dans un film prête à penser qu'ils sont l'indice (pour le public) d'une narration dont la chronologie est bouleversée, ce qui est le cas, d'une manière différente, dans presque tous les films étudiés ici. Dans *Seul contre tous*, comme nous l'avons dit plus haut, la perturbation arrive à la fin du film, lorsque le boucher imagine ce qu'il pourrait arriver. La narration, rompue juste avant par l'intertitre intimant au public de quitter la salle, reprend avec l'entrée de l'homme et de sa fille dans la chambre d'hôtel. La scène se poursuit avec le viol, le meurtre puis le suicide et là où l'audience pourrait penser que le film se termine, nous assistons à un *flashback* qui reprend l'histoire à l'arrivée dans la chambre. Il y a là une rupture réelle et radicale entre le film, qui se déroule dans un ordre narratif logique et cette séquence qui se distingue par son extrême violence et le fait qu'elle soit juste fantasmée. Alison Taylor explique que :

Dans le film de Noé, la narrativisation du temps est un poids oppressant, infligé au spectateur par les déclarations vitrioliques et auto-réalisatrices du boucher sur la dure indifférence du monde, culminant dans sa prise de contrôle par une action violente et décisive. Lorsque le renversement de cette logique, tel qu'il est réalisé dans les derniers instants du film, offre ostensiblement une libération bienvenue - palpable dans le changement radical d'esthétique du film - la qualité dérangeante du film vient de l'implication troublante que renoncer à sa croyance en une structure concordante, c'est accepter le quotidien comme indéterminé et non pas se soumettre à ses attentes imposées³. (traduit par nous)

Cet ordre narratif plutôt chronologique permettrait d'intégrer l'horreur au quotidien et alors que ces deux choses sont souvent perçues comme bien distinctes, l'horreur étant considérée comme quelque chose d'exceptionnel, ici, Noé les rassemble clairement. Taylor conclut en disant que ces films provoquent une réflexion « sur la susceptibilité de notre propre quotidien en-dehors du cinéma et à nous interroger précisément sur les enjeux de notre narrativisation du temps comme moyen

¹ Il est possible de visionner le générique d'*Enter the Void* ici : Noé, Gaspar. « Enter the Void (2009) title sequence » sur *YouTube*, téléchargé par MovieTitles, 5 avril 2018. Disponible sur : www.youtube.com/watch?v=U-TeW3ezLKc. Consulté le 16 août 2020.

² *Climax*, *op. cit.*, vers 1min56.

³ Alison Taylor, *op. cit.*, p. 115.

d'isolement de l'indéterminisme¹ ». Cette façon d'envisager la narration et ce qu'elle engendre se retrouve également dans *Climax*, qui est l'un des rares films de Noé à utiliser un ordre temporel chronologique.

Bien au contraire de ces deux films, *Irréversible* utilise un ordre antéchronologique : le film est découpé en douze séquences et commence par la scène finale, la brève discussion entre le boucher et son ami, suivie de l'arrestation de Pierre et l'intervention des urgences pour Marcus. Gaspar Noé dit s'être en partie inspiré du film *Memento*² (Christopher Nolan - 2000), qui a également une chronologie perturbée. Ce choix narratif change toute la perception de l'histoire : jusqu'à son apparition, Alex – prénom d'ailleurs androgyne – reste un personnage inconnu³ et ce qui lui est arrivé et par conséquent, la raison pour laquelle Marcus et Pierre veulent à tout prix la venger n'est pas dévoilé ; sa grossesse n'est pas révélée et les coups du Ténia choquent rétroactivement ; enfin, la scène finale dans le parc a un goût doux-amer, puisqu'elle semble paisible mais qu'elle est en réalité la première séquence du film et qu'elle précède le viol d'Alex. William Highbee explique que pour le public :

La structure narrative à rebours employée par Noé dans *Irréversible* signifie nécessairement que nous n'avons que peu ou pas d'idée sur ce qui motive les actions des personnages jusqu'à l'après événement. Par conséquent, l'acte violent de vengeance de Pierre, à peine dix minutes après le début du film, pour un crime dont nous ne savons rien à ce moment-là, déstabilise intentionnellement le récit du viol et de la vengeance, nous forçant à "reculer devant le carnage presque incompréhensible qui constitue le premier acte d'*Irréversible*" (Kermode : 2003, 22). Cependant, si la décontextualisation de ces manifestations de violence physique et sexuelle ajoute effectivement à leur impact horrible, elle ne nous aide pas, en tant que spectateurs, à les comprendre, ni leurs conséquences⁴. (traduit par nous)

L'antéchronologie dévoile les personnages d'une façon différente : Pierre tue brutalement un homme (innocent de plus), alors que pendant le reste du film, il essaie de calmer Marcus. La scène où Alex et Marcus se réveillent dans leur appartement résonne, comme nous l'avons dit plus haut, différemment, puisque la jeune femme a eu un rêve qui préfigure son viol. C'est également une scène qui nous fait enfin comprendre la relation amoureuse qui lie ces deux personnes, puisque la soirée que l'on voit avant montre un Marcus plutôt détaché de sa compagne. Tous les événements sont en réalité expliqués *a posteriori*, ce qui, lors du premier visionnage du film, peut donner une impression de « gratuité » de la violence qui est montrée à l'écran et dès lors, la rendre d'autant plus poignante. Cette construction chronologique est finalement celle d'une tragédie, Noé expliquant que « les personnages ne peuvent pas changer leur avenir, parce que vous avez déjà vu ce qui va se

¹ Traduit par nous.

Alison Taylor, *op. cit.*, p. 116.

² Jean Tang, « "There are no bad deeds, just deeds" » dans *Salon*, 13 mars 2003. Disponible sur : www.salon.com/test2/2003/03/12/noe. Consulté le 29 juillet 2020.

³ Nous reprenons l'idée de Robin Wood, *op. cit.*, p. 8.

⁴ Will Highbee, « Towards a Multiplicity of Voices: French Cinema's Age of the Postmodern, Part II - 1992-2004 », dans *French National Cinema, 2ed (National Cinema)*, édité par Susan Hayward, 2^e ed., Routledge, 2005, pp. 326-327.

passer ensuite¹. » Les spectateurs et spectatrices sont en quelque sorte gardés captifs par le réalisateur : en effet, en assistant à une telle démonstration de brutalité, on veut comprendre ce qu'il s'est passé pour en arriver à ce point et continuer à regarder le film.

Enter the Void et *Love* se ressemblent davantage en ce qui concerne la chronologie narrative. Dans ces deux films, l'histoire est provoquée par un souvenir : pour Oscar, sa vie qui défile devant ses yeux avant la mort et pour Murphy, la chronique d'une histoire d'amour. Certaines scènes s'enchaînent alors parfois rapidement, tandis que d'autres durent plus en longueur. Les raccords entre les images sont plastiques – ou raccords d'analogie – et les personnages se retrouvent dans le même espace, dans la même position ou presque, mais avec quelques années d'écart entre les deux scènes.



ILLUSTRATION 8 : *ENTER THE VOID*
[1h03min42] - Raccord d'analogie.



ILLUSTRATION 9 : *ENTER THE VOID*
[1h03min48] - Raccord d'analogie.

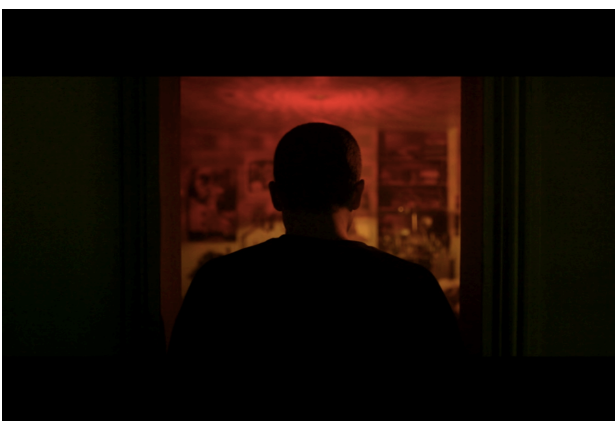


ILLUSTRATION 10 : *LOVE* [06min32] - Raccord d'analogie.



ILLUSTRATION 11 : *LOVE* [06min33] - Raccord d'analogie.

¹ Traduit par nous.

Mikita Brottman et David Sterritt, « Review : Irréversible », dans *Film Quarterly*, vol. 57, no. 2, hiver 2003-2004, p. 40. Disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2004.57.2.37>. Consulté le 6 août 2020.

Ce procédé rend le film presque organique, comme si le public avait véritablement affaire à une personne qui raconte une histoire, en laissant sa mémoire divaguer, ce qui permet de donner plus de profondeur à la narration. C'est également un procédé très onirique et qui peut être lié dans ces deux films à la drogue : Murphy prend de l'opium, meilleure manière pour lui de se remémorer Electra, puisque c'est elle qui le lui avait donné et Oscar vient de fumer de la DMT. En parlant de *Love*, Jean-Philippe Gravel dit que :

C'est donc naturellement que ce rapport au temps impose une narration à focalisation interne (subjective ou « à la première personne ») et un mode non linéaire de récit, fonctionnant par flashes, par analogies ou par emboîtements. La prémisse souvent minimaliste du récit-cadre (comme la journée du Premier de l'an dans *Love*) est ce qui va servir de repère et de fondation aux nombreux zigzags temporels de l'introspection, tandis que la pauvre réalité présente et vide du sujet subit les surgissements désordonnés de la mémoire mélancolique¹.

Ce procédé peut être retrouvé dans *Enter the Void*, même si la prémisse du récit-cadre est différente : selon les interprétations, soit Oscar fait un *trip* à cause de la drogue qu'il vient de consommer, soit il revoit toute sa vie avant de se réincarner, comme Alex et le *Livre des morts* l'expliquent². Quoi qu'il en soit, il est clair que c'est une narration à focalisation interne, d'autant plus mise en évidence par les images qui sont subjectives. La narration telle que Noé la conçoit se veut être un élément-clé dans l'intégration du public : elle l'emprisonne dans un récit et l'implique dans son cheminement en lui faisant se poser des questions. Martine Beugnet explique aussi que la perception du film change :

Le relâchement de la chaîne causale narrative et des fonctions cinématographiques correspondantes permet et augmente simultanément, une plus grande implication dans la dimension sensuelle du matériau filmique ; les visions nées d'une perception familière sont ainsi renforcées et altérées et le cadre narratif conventionnel est renversé par, ou combiné avec, des stratégies plus radicales. Le point de départ reste donc celui d'une réalité pro-filmique saisie, du moins au début, dans son apparence figurative communément perçue, mais dont la déformation, qu'elle soit ponctuelle ou systématique, permet au film de se manifester dans son actualité matérielle, comme un événement en soi³. (traduit par nous)

La narration étant plus instable, l'audience se concentre sur d'autres aspects et s'identifie finalement à l'histoire telle que la raconte le ou les personnages. L'utilisation de nombreux plans-séquences, selon les films – même si ce sont souvent des plans en réalité séparés mais associés au montage – donne également une ambiance toute particulière, qui joue aussi sur la perception du public. Il semble en effet plus facile de se projeter dans un espace dont les caractéristiques peuvent être appréhendées : c'est le cas d'*Irréversible*, que ce soit pour la scène dans Le Rectum ou celle du

¹ Jean-Philippe Gravel, « Sexe, art et dépression : *Love* de Gaspar Noé », dans *Ciné-Bulles*, vol. 34, no. 3, été 2016, p. 44. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/cb/2016-v34-n3-cb02604/82719ac/>. Consulté le 6 août 2020.

² Noé explique son point de vue dans cette interview de Hunter Stephenson et Gaspar Noé, « Gaspar Noé's Big Trip », dans *Interview Magazine*, 10 septembre 2010. Disponible sur : www.interviewmagazine.com/film/gaspar-noe-enter-the-void. Consulté le 29 juillet 2020.

Paul B. Donnelly montre cependant qu'il y a en réalité un lien fort entre psychédéliques et religion dans l'article *op. cit.*, p. 13.

³ Martine Beugnet, *op. cit.*, p. 61.

viol où l'audience est soumise à la caméra et ne peut sortir de la diégèse ; mais aussi de *Climax* où les plans-séquences donnent l'impression d'être un témoin silencieux et impuissant. Ce ressenti est d'autant plus augmenté par la façon dont la narration est mise en scène, à travers les choix esthétiques de Noé.

3. Les choix esthétiques visuels au sein du dispositif

Nous avons constaté plus haut que dans le dispositif des films de Noé, plusieurs éléments pouvaient être examinés : la corporalité, les thématiques, la bande-sonore ou encore la narration. Il est cependant nécessaire de se pencher sur la façon dont le réalisateur met à l'image ses films, à travers les choix esthétiques et ce qu'ils font ressentir aux spectateurs et spectatrices. Encore une fois, Gaspar Noé s'entoure de personnalités reconnues dans leurs domaines respectifs, puisqu'après Thomas Bangalter ou Tom Kan – respectivement musicien et *designer* graphique –, il compte parmi ses collaborateurs réguliers le directeur de la photographie Benoît Debie. La lumière a toute son importance chez Noé et il en parle comme si elle était un personnage à part entière. Concernant *Climax* par exemple, il dit qu'elle est « un danseur de plus dans une chorégraphie¹ ». Pour ce film, Noé explique qu'il a pu orchestrer la lumière de façon précise à l'aide d'une application sur une tablette numérique. Le réalisateur fait un usage réfléchi des techniques qui sont mises à sa disposition afin que ce film rende l'effet voulu. La lumière a également un rôle tout particulier dans *Irréversible* ou *Enter the Void* : elle permet à Noé d'opérer des raccords entre plusieurs scènes, puisqu'elle attire l'œil de la caméra comme pour l'engloutir et la lier avec une autre scène. Eva Pervolovici explique, en parlant d'*Enter the Void*, que

[...] la lumière n'est pas naturaliste dans l'optique de Gaspar Noé. Bien au contraire, elle suppose un ample travail de postproduction, d'altération de la perception. La lumière n'est ni onde, ni corpuscule, mais pulsion. Elle se charge d'un sens mystique manifeste, compte tenu de la matière anecdotique du film que nous venons d'exposer brièvement².

Cette conception de la lumière comme pulsion est très courante chez Noé, qui utilise régulièrement des stroboscopes et des néons. Par exemple, la scène dans le club échangiste de *Love* utilise des stroboscopes qui, à chaque éclat de lumière, éclairent les corps d'une manière différente, révélant à chaque fois un nouvel aspect, puis le rendant invisible par une autre pulsation lumineuse. La lumière et la couleur en général dans ces films sont aussi vectrices d'émotions ou de sensations :

¹ Hanami Production, et al. « “Climax” - Rencontre avec Gaspar Noé » sur *ARTE*, 13 mai 2018. Disponible sur : www.artetv.fr/videos/081907-015-A/climax-rencontre-avec-gaspar-noe. Consulté le 30 juillet 2020.

² Eva Pervolovici, « Manifestations de la lumière dans le cinéma contemporain : contemplation, mémoire, érotisme, mort » dans *Lumière(s) : Journées d'études des 10 et 11 septembre 2015, organisée par les doctorants de l'IRHiS, Université de Lille 3 - Sciences Humaines et Sociales*, édité par Benoît Carré, et al., Villeneuve d'Ascq : Publications de l'Institut de recherches historiques du Septentrion, 2016. Disponible sur : <https://books.openedition.org/irhis/682?lang=fr>. Consulté le 30 juillet 2020.

dans *Love*, elles participent à situer temporellement les scènes et en disent beaucoup sur la relation entre Electra et Murphy. Les scènes où ce dernier se remémore leur couple ont plutôt des couleurs chaudes, donnant une impression de confort, de bien-être ; au contraire, celles où Murphy est avec Omi et son fils sont plus froides et plus claires, montrant son désespoir et son ennui.



ILLUSTRATION 12 : *LOVE* [4min05] - Présent avec Omi.



ILLUSTRATION 13 : *LOVE* [14min34] - Passé avec Electra.

Dans *Enter the Void*, les couleurs sont presque fluorescentes, renforçant l'aspect fantasmagorique de la situation. Il est en tout cas certain que la lumière est artificielle et elle est même parfois totalement construite, comme en témoigne la scène du *love hotel* d'*Enter the Void* où des filaments lumineux sortent des sexes des couples éclairés par des néons.

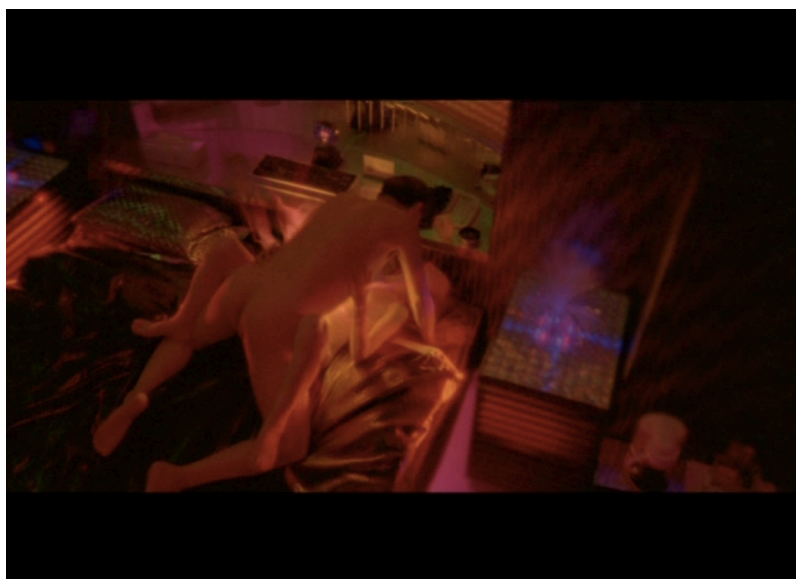


ILLUSTRATION 14 : *ENTER THE VOID* [2h20min30] - Couple dans le *love hotel*.

Le travail sur la lumière et la couleur se retrouve également dans les séquences d'effets spéciaux que l'on retrouve au début et à la fin d'*Enter the Void* et à la toute fin d'*Irréversible*. Dans ce deuxième exemple, cette scène contraste fortement avec le reste du film, en faisant intervenir des stroboscopes rapides noirs et blancs. Brandon Harris, dans une interview avec Gaspar Noé, fait d'ailleurs le rapprochement entre le stroboscope d'*Enter the Void* et les *flickers films* de cinéastes expérimentaux¹. Tarja Laine explique que

Cette scène est conçue pour avoir un effet hypnotique, désorientant et vertigineux sur les spectateurs et les amener à un état de déséquilibre jusqu'à ce qu'ils touchent presque littéralement le sol. Cela oblige les spectateurs à reconnaître la façon dont leur perception est toujours enveloppée dans le corps qui tend vers l'équilibre. De plus, cela contraint les spectateurs à reconnaître que l'expérience cinématographique se déroule non pas à l'extérieur sur l'écran ou à l'intérieur chez le spectateur, mais quelque part entre les deux, dans la texture de toute l'opération intersubjective entre l'intérieur et l'extérieur². (traduit par nous)

L'effet de déséquilibre est notamment renforcé par l'image précédente qui montre Alex paisiblement allongée dans un parc et filmée en contre-plongée totale, puis en basculant doucement l'image à l'envers, avant que la caméra ne se mette à tourner de plus en plus vite, faisant perdre tout repère spatial. La scène stroboscopique qui suit, presque expérimentale, permet de désorienter le public une dernière fois, de le laisser perdu à la fin du film et de préparer, d'une certaine façon, au film de Noé qui suit, *Enter the Void*. Dans ce film, la scène expérimentale est provoquée par la consommation de drogues d'Oscar : après avoir fumé de la DMT, il s'allonge sur son canapé et la vue subjective que Noé a choisie nous permet de partager son délire psychédélique. Le réalisateur se serait inspiré de ses propres expériences avec la drogue afin d'atteindre un certain « réalisme » dans les visions³. Ce sont alors des formes tentaculaires colorées ou des cristaux qui se déploient vers le public, accompagnés d'un mélange de sons, sifflements de serpents ou chuchotements incompréhensibles, formant une vision toute aussi belle que menaçante. Le fait que cette scène soit en vue subjective donne lieu à une identification et le public peut se sentir hypnotisé par ces formes inhabituelles au cinéma.

¹ Brandon Harris, « THE TRIP », dans *Filmmaker*, vol. 18, no. 4, été 2010, p. 50. Disponible sur : <https://search.proquest.com/docview/737526453/fulltextPDF/5543D88C61EB495EPQ/1?accountid=14630>. Consulté le 8 août 2020.

² Tarja Laine, *op. cit.*, p. 117.

³ Ryan Lambie, « Gaspar Noé Interview: Enter The Void, illegal substances and life after death », dans *Den of Geek*, 21 septembre 2010. Disponible sur : <https://www.denofgeek.com/movies/gaspar-no%C3%A9-interview-enter-the-void-illegal-substances-and-life-after-death/>. Consulté le 30 juillet 2020.

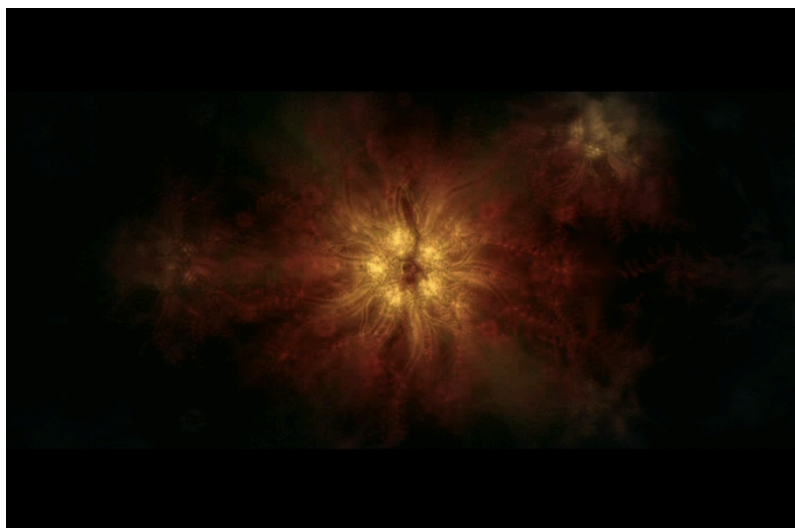


ILLUSTRATION 15 : *ENTER THE VOID* [9min32] - Visions d'Oscar provoquées par la DMT.

L'une des caractéristiques communes aux films de Noé est l'utilisation de cartons. Dès le début de *Seul contre Tous*, le mot « MORALE » introduit le film et la séquence où un homme parle dans un café, suivi du mot « JUSTICE ». D'autres cartons pendant le film diront « VIVRE EST UN ACTE EGOISTE » ou « SURVIVRE EST UNE LOI GENETIQUE ». Ce phénomène remarqué à la sortie de ce premier film se répète dans *Irréversible*, dans *Love* avec la définition de la loi de Murphy et dans *Climax*.

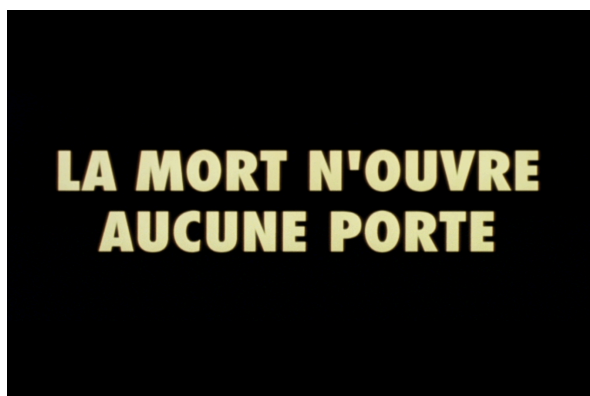


ILLUSTRATION 16 : *SEUL CONTRE TOUS* [15min12]



ILLUSTRATION 17 : *IRRÉVERSIBLE* [1h33min]



ILLUSTRATION 18 : *LOVE* [12min25]



ILLUSTRATION 19 : *CLIMAX* [21min51]

Nous ne nous attarderons pas ici sur la portée philosophique de ces messages, mais simplement sur leur place et leur utilité au sein du film. Régulièrement, un lien est créé entre Noé et Jean-Luc Godard, qui utilise aussi de façon régulière des intertitres dans ses films¹. Taylor explique, en s'appuyant sur *Seul contre tous*, que

De même, les cartons de titre qui apparaissent tout au long du film – annonces de la date, de l'heure et du lieu des événements, ou déclarations en bloc interrompant le film pour accentuer la mentalité nihiliste du boucher – semblent revendiquer l'autorité et pourtant cette autorité est souvent sapée par ce qui est présenté. Bien qu'ils ne soient pas une représentation directe de la voix du boucher (contrairement à sa narration, ils semblent être motivés par le film plutôt que par son protagoniste), ces titres aux déclarations audacieuses et directes – LA MORT N'OUVRE AUCUNE PORTE ou VIVRE EST UN ACTE EGOISTE, par exemple – semblent distiller thématiquement la ligne de pensée du boucher. Et pourtant, à d'autres moments, des mots isolés à l'écran – MORALE ou JUSTICE, par exemple – semblent fonctionner de manière réflexive ; des déclarations sans équivoque sont intercalées uniquement pour pointer l'absence de ce qu'elles dénotent². (traduit par nous)

Ces cartons, qu'ils soient des mots isolés ou des déclarations, sont des moyens de faire réfléchir le public, puisqu'il faut faire le lien entre la déclaration et l'action portée à l'écran, pour relever un manque ou au contraire une interprétation. Les intertitres chez Noé ne sont pas destinés aux personnages à l'écran : ils sont directement dirigés vers les spectateurs et spectatrices, qu'ils veulent faire réagir. Ils peuvent aussi être rapprochés de la notion de cri : ils sont cette fois muets, mais l'utilisation de lettres capitales occupant tout l'espace de l'écran et leur apparition brutale provoquent nécessairement un petit choc. C'est ici bien sûr l'intertitre annonçant la scène d'inceste-meurtre-suicide dans *Seul contre tous* que nous avons développée plus haut, dont le carton est le parfait exemple d'une tentative de provoquer une réaction chez le public, en lui proposant de quitter la salle³. Ils peuvent également être ressentis comme une sortie de la narration du film, puisqu'ils n'y ajoutent rien – exception faite des cartons dans *Seul contre Tous* qui donnent des indices sur le lieu, le jour et l'heure.

Le dispositif chez Gaspar Noé est un ensemble d'éléments divers, avec des outils narratifs ou esthétiques, liés ensemble vers l'objectif du réalisateur. On a pu remarquer lors de cette analyse que certains des concepts que souhaitait voir Artaud dans son théâtre de la cruauté, sont visibles également dans les films de Noé, particulièrement concernant la bande-sonore, la lumière, ou le rapport avec le public. S'il est clair que le réalisateur ne revendique pas cet héritage, on peut penser que les deux hommes souhaitent changer la position du public par rapport à leur art et l'impliquer de façon concrète dans le spectacle, qu'il soit théâtral ou cinématographique. Noé assemble tous les éléments afin de produire des réactions physiques chez le public : les scènes à l'écran le gardent

¹ Sonja Bertucci, « L'image "dissensuelle" dans *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard » dans *Décadrages*, no. 34–36, 2017. Disponible sur : journals.openedition.org/decadrages/1130. Consulté le 30 juillet 2020.

² Alison Taylor, *op. cit.*, p. 98.

³ Nous reprenons l'idée d'Adrienne Angelo, *op. cit.*, p. 173.

captif dans la salle, sachant que le son, travaillé et mixé, l'enveloppe ; de plus, il est désorienté par l'usage d'une caméra souvent tournoyante et une chronologie bouleversée ; enfin le travail de l'image haptique le rend proche de ce qu'il se passe à l'écran, provoquant une sensation kinesthésique. Il paraît difficile de rester de marbre face à ce cinéma, qui n'hésite pas à s'adresser directement à l'audience. Les films de Noé génèrent clairement une variété de réactions physiques, corporelles, dans l'audience, qui sont relatées dans les journaux¹, ou à titre plus personnel, celles dont nous discutons entre pairs après la projection. De fait, *Climax* a donné le tournis ou a généré un inconfort, tandis que *Love* a pu faire naître une certaine excitation sexuelle. Ces différents ressentis sont créés par une série d'éléments qui s'entremêlent et qui, pris dans un réseau, font émerger une forme de cruauté. Cette dernière peut permettre une forme de catharsis : les personnages et les situations chez Noé font surgir des possibilités qui n'avaient peut-être jamais été imaginées. On ne peut qu'espérer que chaque individu, en sortant de la salle une fois le film fini, réfléchisse à ce qu'il aurait fait dans ce contexte, ou réagisse à un comportement (le racisme, l'homophobie ou la misogynie par exemple). Si Artaud n'envisageait pas la possibilité de la cruauté au cinéma pendant la première moitié du XX^{ème} siècle, on peut penser que le contexte actuel fait actuellement émerger de nouveaux besoins au cinéma, auxquels de nombreuses évolutions technologiques peuvent désormais répondre.

¹ L'exemple d'*Irréversible* ici dans « “Irréversible” : malaises pendant la projection officielle » dans *Le Parisien*, 26 mai 2002. Disponible sur www.leparisien.fr/culture-loisirs/irreversible-malaises-pendant-la-projection-officielle-26-05-2002-2003099275.php. Consulté le 08 août 2020.

CONCLUSION

À travers ce travail, nous avons essayé de déterminer si une forme de cruauté pouvait être trouvée dans les cinq longs-métrages de Gaspar Noé. C'est Antonin Artaud qui, au début du XX^{ème} siècle, a conceptualisé une nouvelle forme théâtrale. Avec celle-ci, il propose une métamorphose révolutionnaire du théâtre qui lui est contemporain et qui est trop psychologique à son goût, générant selon lui un désintérêt de la part du public. Artaud répond à cela en réinvestissant de manière radicale les spectateurs et spectatrices, puisqu'il cherche à les envelopper d'images en supprimant le rapport entre la scène et la salle traditionnel et en leur faisant ressentir physiquement le spectacle. Grâce à ce dernier, Artaud pense pouvoir faire émerger une forme de catharsis, c'est-à-dire un dépassement de soi provoqué par une prise de conscience. Le public, grâce à ce qu'il voit, peut comprendre le monstre en puissance qu'il est et choisir de mener une vie éthique et morale. Mais cette catharsis n'est rendue possible que par la construction d'un dispositif particulier, dont Artaud propose les pistes de recherche dans *Le Théâtre et son double*. Contrairement au théâtre qui lui est contemporain, Artaud préfère rejeter le texte comme support et condition du spectacle. Il veut, entre autres, reconstituer un langage, qui ne comprendrait pas que les mots articulés, mais également des cris, des gestes ou des attitudes corporelles, mis à égalité avec les autres langages de la scène, à savoir la musique, la lumière ou les costumes. Ainsi, le langage perd sa place centrale et devient un élément pouvant être travaillé de façon indépendante. S'il n'a jamais su mettre en place ce dispositif à son époque, quelques metteurs et metteuses en scène, comme Peter Brook ou Ariane Mnouchkine, ont prolongé sa réflexion et ont utilisé certains des concepts pour les intégrer à leurs propres productions.

Artaud, après s'être enthousiasmé pour l'image filmée dans laquelle il voyait un potentiel, s'en est vite détourné après avoir constaté la naissance de la forme fixée du cinéma, finalement très proche de celle que nous connaissons aujourd'hui. Il semble cependant que l'audiovisuel, en général, n'a pu intégrer que récemment de nouvelles technologies, encore au stade de l'expérimentation à son époque : par exemple, les nouveaux formats sonores ou les écrans d'une qualité supérieure, l'invention de la 3D, mais aussi les équipements de tournages (caméras, systèmes de lumière). Si toutes ces innovations ne sont pas forcément intégrées dans tous les films, des réalisateurs et réalisatrices n'hésitent pas à s'en servir pour les mettre au service de leur travail, de façon plus ou moins réussie. La possibilité qu'Artaud, s'il avait vécu au XXI^{ème} siècle, aurait pu reconsidérer sa position sur le cinéma, n'est donc pas à écarter.

Un groupe de réalisateurs et réalisatrices français, rassemblés par des théoriciens et théoriciennes sous le nom de *New French Extremism* ou cinéma des sensations, a déjà fait l'objet d'études le mettant en lien avec le travail d'Artaud. Parmi eux, il y a Gaspar Noé, scénariste et réalisateur de cinq longs-métrages, qui ont largement été critiqués dans la presse. Les avis se divisent de façon extrêmement binaire, qu'ils soient professionnels ou amateurs : on aime ou on déteste Gaspar Noé. Il semblerait que, quel que soit le point de vue, il soit en partie provoqué par ce que génèrent les films sur le public, en l'occurrence une sensation physique intense. Ces sensations semblent assez rares dans le paysage cinématographique, ce qui expliquerait les réactions du public. Elles sont engendrées par un dispositif particulier, composé d'images haptiques – c'est-à-dire tactiles – ou d'attractions – s'adressant directement au public –, avec un traitement particulier du son ou de la lumière. La corporalité, comme pour les autres films qui sont rattachés au *New French Extremism*, est également une dimension primordiale : c'est grâce à elle que se crée une identification dans les situations développées dans les films. Noé met à l'épreuve les corps dans chacun de ses films, à travers une sexualité et une violence qui sont souvent extrêmes. Viol, inceste, ou meurtre sont filmés de manière frontale. Avec ces images, Noé crée un registre de choc, dont il se sert comme médium, pour faire passer son message. Il est clair qu'il souhaite provoquer une réaction physique dans son public, que ce soit un dégoût, un effroi ou une excitation : devant un film de Noé, le spectateur ou la spectatrice prend le risque de voir sa corporalité affectée.

À travers ce travail, nous espérons que nous avons pu traiter des films de Gaspar Noé et du dispositif mis en place de façon détaillée. Nous voulions comprendre pourquoi et comment ce cinéma était construit sur la corporalité à l'écran, mais surtout en relation avec celle du public. Nous ne pouvons que mettre l'accent sur l'importance d'un cinéma, ou de l'art en général, qui provoque des émotions et des sensations, qu'elles soient connotées négativement ou positivement. Il nous semble que c'est cet art qui nous permet de réfléchir à notre condition humaine et qui nous permet de changer et d'évoluer. À notre sens, le cinéma de Noé permet de prendre conscience de possibilités que l'on veut oublier, car elles sont trop dures à affronter. Cependant, si nous avons davantage discuté de la dimension du choc dans les films mobilisés, il semble qu'un autre aspect puisse être étudié plus en profondeur, toujours dans la perspective du rapport avec le public. Gaspar Noé, de plusieurs façons, utilise le phénomène de la transe, qu'elle soit provoquée par la drogue, la danse ou la mort. Il serait pertinent, peut-être à l'aide de recherches anthropologiques sur l'émerveillement ou la fascination, de comprendre comment cette transe est représentée et si elle se transmet, de la même façon que le choc, aux spectateurs et spectatrices.

Noé ne s'est jamais revendiqué comme un héritier de la cruauté d'Artaud ; de même, comme nous l'avons dit, Artaud n'a jamais pensé le cinéma comme pouvant faire émerger la cruauté. Cependant, il est clairement visible que tous les deux souhaitent provoquer une réaction corporelle dans leur public et qu'ils mettent en place une série de stimuli organisés en réseau pour y parvenir. L'émergence d'une forme de cruauté, qui nous est contemporaine puisqu'elle veut révéler l'état de la société française du début du XXI^{ème} siècle, dans les films de Gaspar Noé peut être envisagée, grâce à un dispositif conçu avec précision.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES DE BASE

- Angelo, Adrienne. « From Spectacle to Affect : Contextualizing Transgression in French Cinema at the Dawn of the Twenty-First Century » dans *Irish Journal of French Studies*, vol. 12, no 1, 2012, pp. 157–78.
- Artaud, Antonin. *Oeuvres complètes. Tome 4, Le théâtre et son double ; Le théâtre de Séraphin ; Les Cenci*, Gallimard, 1964.
- Bailey, Matt. « Noé, Gaspar » dans *Senses of Cinema*, octobre 2003. Disponible sur : sensesofcinema.com/2003/great-directors/noe/#b19. Consulté le 26 juillet 2020.
- Beugnet, Martine. *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh University Press, 2007.
- Beugnet, Martine. « The Wounded Screen » dans *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, édité par Tanya Horeck et Tina Kendall, Edinburgh University Press, 2013, pp. 29–42.
- Blum, William. « Toward a Cinema of Cruelty », dans *Cinema Journal*, vol. 10, no. 2, 1971, pp.19-33. Disponible sur : https://www.jstor.org/stable/1225235?seq=4#metadata_info_tab_contents. Consulté le 5 août 2020.
- Brown, William. "Violence in Extreme Cinema and the Ethics of Spectatorship" dans *Projections*, vol. 7, no. 1, Été 2013, pp. 25-42. Disponible sur : <https://search.proquest.com/docview/1449565550/fulltextPDF/92EFC8C07AE642CDPQ/1?accountid=14630>. Consulté le 9 août 2020.
- Chion, Michel. *L'audio-vision : son et image au cinéma*, Armand Colin, 2005.
- Donnelly, Paul B.. « Liberation through Seeing: Screening The Tibetan Book of the Dead » dans *Religions*, vol. 9, no. 8, 2018, p. 239. Disponible sur : www.mdpi.com/2077-1444/9/8/239/htm. Consulté le 28 juillet 2020.
- Frey, Mattias. *Extreme Cinema: The Transgressive Rhetoric of Today's Art Film Culture*, Rutgers University Press, 2016.
- Horeck, Tanya, and Kendall, Tina, éditrices. *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, Edinburgh University Press, 2011.
- Laine, Tarja. *Shame and Desire : Emotion, Intersubjectivity, Cinema*. P.I.E-Peter Lang, 2007.
- Marks, Laura U.. *The Skin of the Film : Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press Books, 2000.
- Palmer, Tim. *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*, Wesleyan University Press, 2011.
- Quandt, James. "Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema." dans *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*, edited by Tanya Horeck and Tina Kendall, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2011, pp. 18–26.
- Romney, Jonathan. « Le sex and violence », dans *The Independent*, 12 avril 2004. Disponible sur : www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/le-sex-and-violence-546083.html. Consulté le 9 août 2020.
- Shaviro, Steven. *The Cinematic Body*. University Of Minnesota Press, 1993.
- Singleton, Brian. *Artaud : Le Théâtre et son double*, Critical Guides to French Texts, London, Grant & Cutler Ltd, 1998.
- Taylor, Alison. *Troubled Everyday : The Aesthetics of Violence and the Everyday in European Art Cinema*. Edinburgh University Press, 2017.
- Tonelli, Franco. *L'Esthétique de la Cruauté : Étude Des Implications Esthétiques Du « Théâtre de la Cruauté » d'Antonin Artaud*, A. G. Nizet, 1972.
- Walon, Sophie. « Le toucher dans le cinéma français des sensations » dans *Entrelacs*, no. 10, 12 septembre 2013, Disponible sur : journals.openedition.org/entrelacs/530?lang=en. Consulté le 28 juin 2020.
- Williams Linda. « Film Bodies: Gender, Genre and Excess », dans *Film Quarterly (ARCHIVE)*, vol. 44, no. 4, été 1991, pp. 2-13. Disponible sur : <https://search.proquest.com/docview/223102636/fulltextPDF/51D284753C8B4675PQ/1?accountid=14630>. Consulté le 20 mai 2020.
- Williams, Linda, *Hard Core : Power, Pleasure, and the « Frenzy of the Visible »*, University of California Press, 1999.

ARTICLES COMPLÉMENTAIRES

- « 7 titres pour (bad) tripper avec gaspar noé » dans *i-D*, 19 septembre 2018. Disponible sur : i-d.vice.com/fr/article/nemnpw/7-titres-pour-bad-tripper-avec-gaspar-noe. Consulté le 1er août 2020.
- AFP. « "Love" de Gaspar Noé : le Conseil d'Etat confirme l'interdiction du film aux moins de 18 ans » dans *Franceinfo*, 30 septembre 2015. Disponible sur : www.francetvinfo.fr/culture/cinema/love-de-gaspar-noe-le-conseil-d-etat-confirme-l-interdiction-du-film-aux-moins-de-18-ans_1106541.html. Consulté le 29 juin 2020.
- Alberti, Carine. « Antonin Artaud : Tentatives et apories d'une réflexion sur l'art », dans *Le Philosophoire*, vol. 7, no. 1, 1999, pp. 242-251. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-le-philosophoire-1999-1-page-242.htm>. Consulté le 21 juillet 2020.
- Ansen-Lallemand, Selen. « Esthétique de l'informe dans le Septième Art : émergence et invention d'un corps critique » dans *Marges*, no. 04, 2005, pp. 69–83. Disponible sur : journals.openedition.org/marges/732#quotation. Consulté le 5 juillet 2020.
- Bailey, Marlon M.. "Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture." dans *Feminist Studies*, vol. 37, no. 2, 2011, pp. 365–386. Disponible sur : www.jstor.org/stable/23069907. Consulté le 1er avril 2020.
- Barnett, Emily. « "Love" : l'amour et la violence, selon Gaspard Noé » dans *Les Inrockuptibles*, 10 juillet 2015. Disponible sur : www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/love. Consulté le 23 juillet 2020.
- Barry, Robert. « Suddenly The Maelstrom : Gaspar Noé On The Music Of Enter The Void » dans *The Quietus*, 13 octobre 2010. Disponible sur : thequietus.com/articles/05097-gaspar-no-interview-enter-the-void-soundtrack-daft-punk. Consulté le 1er août 2020.

- Belin, Soisic. « Les différentes façons d'être chemsex » dans *Vice*, 30 décembre 2019. Disponible sur : www.vice.com/fr/article/g5xxe9/les-differentes-facons-detre-chemsex. Consulté le 23 juin 2020.
- Bellan, Lucile. « Love : le temps détruit tout » dans *Playlist Society*, 22 mai 2015. Disponible sur www.playlistsociety.fr/2015/05/le-temps-detruit-tout/122539. Consulté le 11 juin 2020.
- Bertucci, Sonja. « L'image "dissensuelle" dans *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard » dans *Décadrages*, no. 34–36, 2017, pp. 202–227. Disponible sur : journals.openedition.org/decadrages/1130. Consulté le 30 juillet 2020.
- Birks Chelsea. « Body problems : new extremism, Descartes and Jean-Luc Nancy » dans *New Review of Film and Television Studies*, vol. 13, no. 2, 23 février 2015, p. 140. Disponible sur : www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/17400309.2015.1009355?casa_token=Xav6-v-74e8AAAAA:9Fzh5yXfLLG_zNwbrcNGBxJJ7ltIj5-kzi6_MjiXmH2bbGnDmtVC2nQFQpo3uewF9yURH_EmP-. Consulté le 26 juin 2020.
- Blancher, Alicia. « Climax, un huit-clos déroutant » dans *l-express.ca*, 25 février 2019. Disponible sur : l-express.ca/le-dernier-gaspar-noe-bientot-en-salle. Consulté le 12 août 2020.
- Bornet, Jacky. « "Climax", le nouveau film extrême de Gaspar Noé » dans *Franceinfo*, 20 septembre 2018. Disponible sur : www.francetvinfo.fr/culture/cinema/sorties-de-films/climax-le-nouveau-film-extreme-de-gaspar-noe_3375417.html. Consulté le 5 juillet 2020.
- Brassart, Alain. « Sexe et violence dans le cinéma français : projet artistique ou simple effet de mode ? » *CinémAction*, édité par Albert Montagne, no 167, 2018, pp. 32–38.
- Brottman, Mikita, et Sterritt, David. « Review : Irréversible », dans *Film Quarterly*, vol. 57, no. 2, hiver 2003-2004, p. 40. Disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/10.1525/fq.2004.57.2.37>. Consulté le 6 août 2020.
- Cahen, Ava. « Climax de Gaspar Noé » dans *FrenchMania*, 20 septembre 2018. Disponible sur : frenchmania.fr/climax-de-gaspar-noe. Consulté le 11 juin 2020.
- Cazenave Martin. « Le clip interdit de Placebo à découvrir en kiosque » dans *Les Inrockuptibles*, 16 juin 2004. Disponible sur : www.lesinrocks.com/2004/06/16/musique/musique/le-clip-interdit-de-placebo-a-decouvrir-en-kiosque. Consulté le 7 juillet 2020.
- Chamberland, Line. « Stéréotypes et préjugés : Rapport synthèse de recherche », *Institut de recherches et d'études féministes*, 2007, p. 6. Disponible sur https://homophobie.ccdmd.qc.ca/medias/pdfs/homophobie_stereotype.pdf. Consulté le 6 août 2020.
- Charpilloz, Pierre. « Climax : la playlist commentée par Gaspar Noé » dans *BANDE A PART*, 22 septembre 2018. Disponible sur www.bande-a-part.fr/cinema/chronique/magazine-de-cinema-climax-gaspar-noe-playlist. Consulté le 25 juillet 2020.
- « Code du cinéma et de l'image animée - Article L211-1 » dans *Légifrance*, 24 juillet 2009. Disponible sur : www.legifrance.gouv.fr/affficheCodeArticle.do?cidTexte=LEGITEXT000020908868&idArticle=LEGIARTI000020907879&dateTexte=&categorieLien=cid. Consulté le 16 juin 2020.
- Cuisenier, Jean. « INCESTE » dans *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur : www.universalis.fr/encyclopedie/inceste. Consulté le 25 juin 2020.
- Daumas, Cécile. « Le "male gaze", bad fiction », dans *Libération.fr*, 18 septembre 2019. Disponible sur : https://www liberation.fr/debats/2019/09/18/le-male-gaze-bad-fiction_1752173#:~:text=L'homme%20moteur%2C%20la%20femme,la%20pub%20ou%20l'art%20%3F. Consulté le 15 août 2020.
- Deschepper, Jean-Pierre. « Review : *Le livre tibétain des morts. Bardo-Thödol*, édité par Eva K. Dargyay. », dans *Revue Philosophique De Louvain*, vol. 81, no. 52, 1983, p. 689. Disponible sur : https://www.jstor.org/stable/26339246?pq-origsite=summon&seq=2#metadata_info_tab_contents. Consulté le 28 juillet 2020.
- Dussy, Dorothée. « Les Théories de l'inceste en anthropologie. Concurrence des représentations et impensés », dans *Sociétés & Représentations*, 2016, vol. 42, no. 2, pp. 73-85. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2016-2-page-73.htm>. Consulté le 18 juillet 2020.
- Foucault, Michel. « Le jeu de Michel Foucault », entretien avec Colas, D. Grosrichard, A. Le Gaufey, G. Livi, J. Miller, G. Miller, J.-A. Millot, C. Wajeman, *Ornicar, Bulletin périodique du champ freudien*, n° 10, juillet 1977, p. 62-93. (Repris in *Dits et Ecrits II. 1976-1979*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, texte n° 206, p. 299.)
- Gailhanou, Antoine. « À voir : Gaspar Noé réalise un clip ultra-violent pour "Thirst", le nouveau single de SebastiAn » dans *Trax Magazine*, 10 mai 2019. Disponible sur : www.traxmag.com/a-voir-gaspar-noe-realise-un-clip-ultra-violent-pour-thirst-le-nouveau-single-de-sebastian. Consulté le 7 juillet 2020.
- Garnier, Guillaume. « François-Ronan Dubois, *Introduction aux Porn Studies* » dans *Lectures*, 26 mai 2014. Disponible sur : journals.openedition.org/lectures/14749. Consulté le 16 juin 2020.
- « Gaspar Noé réalise le nouveau clip de Nick Cave & The Bad Seeds » dans *Télérama*, 4 janvier 2013. Disponible sur : www.terrama.fr/musique/gaspar-noe-realise-le-clip-de-nick-cave-the-bad-seeds,91564.php. Consulté le 7 juillet 2020.
- Ghosn, Joseph. « Irréversible » dans *Les Inrockuptibles*, 30 avril 2002. Disponible sur : www.lesinrocks.com/musique/critique-album/irreversible. Consulté le 7 juillet 2020.
- Giorgetti, Raffaele, et al. "When "Chems" Meet Sex: A Rising Phenomenon Called "ChemSex"." dans *Current neuropharmacology*, vol. 15, no. 5, 2017, pp. 762-770. Disponible sur <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5771052/>. Consulté le 23 juin 2020.
- Goodfellow Melanie. « Wild Bunch unveils Cannes slate » dans *Screen*, 6 mai 2014. Disponible sur : www.screendaily.com/news/wild-bunch-unveils-cannes-slate/5071351.article. Consulté le 7 juillet 2020.
- Gravel, Jean-Philippe. « Sexe, art et dépression : Love de Gaspar Noé », dans *Ciné-Bulles*, vol. 34, no. 3, été 2016, pp. 43-45. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/cb/2016-v34-n3-cb02604/82719ac/>. Consulté le 6 août 2020.
- Grossman, Evelyne. « Antonin Artaud : "Freud a eu peur de la psychanalyse" », intervention lors du colloque *Antonin Artaud et la psychanalyse*, dirigé par Guillaume Fau, novembre 2006, Paris. Disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01421427/document>. Consulté le 21 juillet 2020.

- Harris, Brandon. « THE TRIP », dans *Filmmaker*, vol. 18, no. 4, été 2010, pp. 46-61, 77-78. Disponible sur : <https://search.proquest.com/docview/737526453/fulltextPDF/5543D88C61EB495EPQ/1?accountid=14630>. Consulté le 8 août 2020.
- « “Irréversible” : malaises pendant la projection officielle » dans *Le Parisien*, 26 mai 2002. Disponible sur www.leparisien.fr/culture-loisirs/irreversible-malaises-pendant-la-projection-officielle-26-05-2002-2003099275.php. Consulté le 08 août 2020.
- Juraver, Sénami. « Diaspora : Josepha Madoki, l’appel impérieux de la danse » dans *Le Point*, 31 janvier 2019. Disponible sur : www.lepoint.fr/culture/diaspora-josepha-madoki-l-appel-imperieux-de-la-danse-31-01-2019-2290458_3.php#. Consulté le 1^{er} avril 2020.
- Klement, Gaël. « Oppression, luttes et classes sociales », dans *Université d’Eté du NPA*, 24 août 2014. Disponible sur : <https://blogs.mediapart.fr/jean-marc-b/blog/180520/oppression-luttes-et-classes-sociales-par-gael-klement>. Consulté le 2 juillet 2020.
- Laleu, Alette de. « Quelle musique (classique) choisir pour son mariage ? » dans *France Musique*, 17 mai 2018. Disponible sur : www.francemusique.fr/culture-musicale/quelle-musique-classique-choisir-pour-votre-mariage-62112. Consulté le 7 juillet 2020.
- « LA REPRESSION DE L’INCESTE » dans *Sénat*. Disponible sur : www.senat.fr/lc/lc102/lc1020.html. Consulté le 25 juin 2020.
- Lemaire, Christophe et Sanderson, Matthias. « Interview : Gaspar Noé ». dans *Cinéphage*, vol. 4, janvier 1992, p. 102-103. Disponible sur : <https://www.letempsdetruittout.net/articles?lightbox=dataItem-iirin831>. Consulté le 6 juillet 2020.
- Lorriaux, Aude. « “365 jours” : Sur Netflix, un film polonais qui érotise le viol fait polémique » dans *20 Minutes*, 23 juin 2020. Disponible sur : www.20minutes.fr/arts-stars/culture/2805243-20200623-365-jours-netflix-film-polonais-participe-culture-viol-fait-polemique. Consulté le 15 juillet 2020.
- Los Rios, Riccardo de, et Davis, Robert. « Digital Frames and Visible Grain : Spatial and Material Reintegration in Irréversible » dans *Film Criticism*, vol. 32, no. 1, 2007, p. 95-109. Disponible sur <https://search.proquest.com/publiccontent/docview/2062456/fulltextPDF/AE4DFABF86704646PQ/1?accountid=14630>. Consulté le 6 août 2020.
- Maïsetti, Arnaud. « Artaud, la voix déchue : Pour en finir avec le jugement de dieu », dans *Incertains Regards - Cahiers dramaturgiques : Le verbalisme : langage théâtral & déconstruction*, édité par Yannick Butel et Louis Dieuzade, PUP, no. 3, 2014, pp. 63-75. Disponible sur <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01453243/document>. Consulté le 22 juillet 2020.
- Mazaurette, Maïa. « Pourquoi les corps masculins sont-ils invisibles ? » dans *Le Monde.fr*, 5 août 2018. Disponible sur : www.lemonde.fr/m-perso/article/2018/08/05/pourquoi-les-corps-masculins-sont-ils-invisibles_5339508_4497916.html. Consulté le 2 août 2020.
- Metz, Christian. « Le signifiant imaginaire » dans *Communications*, vol. 23, no 1, 1975, p. 3-55. Disponible sur : www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1347. Consulté le 5 août 2020.
- Milhet, Maitena. « APACHES : Attentes et PARcours liés au CHEmSex », pour *Observatoire Français des Drogues et des Toxicomanies*, mai 2019, p. 7. Disponible sur <https://www.ofdt.fr/BDD/publications/docs/epfxmmz5.pdf>. Consulté le 23 juin 2020.
- Morin, Thomas, Jaluzot, Laurence, Picard, Sébastien, « Femmes et hommes face à la violence », dans *INSEE Première*, no. 173, 22 novembre 2013. Disponible sur : <https://www.insee.fr/fr/statistiques/1280920#consulter>. Consulté le 15 août 2020.
- Mulvey, Laura. « Visual pleasure and narrative cinema », traduction de Gabrielle Hardy, dans *Oxford Journals*, vol. 16, no. 3, automne 1975, pp. 6-18. Disponible sur : <http://debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif#nh3>. Consulté le 5 août 2020.
- Nordyke, Kimberly. « Quentin Tarantino’s Surprising Choices for Best Films of 2010 » dans *The Hollywood Reporter*, 2 janvier 2011. Disponible sur : www.hollywoodreporter.com/news/quentin-tarantinos-surprising-choices-films-67595. Consulté le 30 juillet 2020.
- Parente, André et De Carvalho, Victa. « Cinema as dispositif: Between Cinema and Contemporary Art », dans *Cinemas*, vol. 19, no. 1, automne 2008, pp. 37-55. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2008-v19-n1-cine2876/029498ar.pdf>. Consulté le 8 août 2020.
- Père, Olivier. « Seul contre tous » dans *Les Inrockuptibles*, 30 novembre 1998. Disponible sur www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/seul-contre-tous. Consulté le 12 août 2020.
- Pervolović, Eva. « Manifestations de la lumière dans le cinéma contemporain : contemplation, mémoire, érotisme, mort » dans *Lumière(s) : Journées d’études des 10 et 11 septembre 2015, organisée par les doctorants de l’IRHiS, Université de Lille 3 - Sciences Humaines et Sociales*, édité par Benoit Carré, et al., Villeneuve d’Ascq : Publications de l’Institut de recherches historiques du Septentrion, 2016. Disponible sur : <https://books.openedition.org/irhis/682?lang=fr>. Consulté le 30 juillet 2020.
- « La peste de 1720, un souvenir à ancrer dans les mémoires », dans *Franceinfo*, 5 avril 2016. Disponible sur : www.francetvinfo.fr/sante/maladie/la-peste-de-1720-un-souvenir-a-ancrer-dans-les-memoires_1391247.html#xtor=EPR-2-%5Bnewsletterquotidienne%5D-20160406-%5Blespluspartages/titre%5D. Consulté le 12 août 2020.
- Polizine Frédéric. « Gaspar Noé » sur *Le Temps Détruit Tout*, 2020. Disponible sur : <https://www.letempsdetruittout.net/biographie>. Consulté le 9 août 2020.
- « Porn Studies Aims & Scope » dans *Taylor & Francis Online*. Disponible sur : www.tandfonline.com/action/journalInformation?show=aimsScope&journalCode=rprn20. Consulté le 18 juin 2020.
- « Protéger sans censurer : la classification des Œuvres cinématographiques ». *CNC*, 29 août 2019. Disponible sur : www.cnc.fr/cinema/actualites/protger-sans-censurer-la-classification-des-oeuvres-cinematographiques_61317. Consulté le 11 août 2020.
- Ross, Miriam. « Stereoscopic visuality: Where is the screen, where is the film? » dans *Convergence : The International Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 19, no. 4, 2013, pp. 406-414. Disponible sur : journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1354856513494178. Consulté le 28 juin 2020.
- Rouyer, Philippe. « “Irréversible” : Bonheur Perdu », dans *Positif - Revue Mensuelle de cinéma*, Juillet 2002, pp. 113-114. Disponible sur : <https://search.proquest.com/docview/2028186/C52ABB8AACD6481BPQ/2?accountid=14630>. Consulté le 15 juillet 2020.

- Selfe, Melanie. « Inflected Accounts and Irreversible Journeys » dans *Particip@tions*, vol. 5, no. 1, mai 2008. Disponible sur : www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5_01_selfe.htm. Consulté le 15 juin 2020.
- Sirois-Trahan, Jean-Pierre. « Dispositif(s) et réception », dans *Cinéma*, vol. 14, no. 1, automne 2003, pp. 149-176. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2003-v14-n1-cine751/008962ar.pdf>. Consulté le 19 juillet 2020.
- Stephenson, Hunter, et Noé, Gaspar. « Gaspar Noé's Big Trip ». dans *Interview Magazine*, 10 septembre 2010. Disponible sur : www.interviewmagazine.com/film/gaspar-noe-enter-the-void. Consulté le 29 juillet 2020.
- Sterritt David. « "Time Destroys All Things": An Interview With Gaspar Noé » dans *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 24, no. 4, 2007, pp.307-316. Disponible sur : <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10509200500526596>. Consulté le 11 août 2020.
- Tang, Jean. « "There are no bad deeds, just deeds" » dans *Salon*, 13 mars 2003. Disponible sur : www.salon.com/test2/2003/03/12/noe. Consulté le 29 juillet 2020.
- Therriault, Sawyer. « The Development of Theatre : Peter Brook and the Human Connection » dans *Inquiries Journal*, vol. 1, no. 12, 2009. Disponible sur : www.inquiriesjournal.com/articles/101/the-development-of-theatre-peter-brook-and-the-human-connection. Consulté le 8 août 2020.
- Tomasovic, Dick. « Le corps en spectacle, mode d'emploi. (Sur le comédien et la notion de genre) », dans *SIC - Livre 2 - Le corps au cinéma*, dirigé par Olivier Mignon, Sic, 2007, pp. 44-69. Disponible sur : <https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/33296/1/corps-spectacle.pdf>.
- Tomiche, Anne. « Glossolalies : du sacré au poétique », dans *Revue de littérature comparée*, vol. 305, no. 1, 2003, pp. 61-72. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2003-1-page-61.htm#re40no40>. Consulté le 22 juillet 2020.
- Ulloa, Alexander, et Albinson, Ian. « Enter the Void » dans *Art of the Title*, 21 novembre 2011. Disponible sur : www.artofthetitle.com/title/enter-the-void. Consulté le 28 juillet 2020.
- Valens, Grégory. « "Irréversible" : Irrresponsable », dans *Positif - Revue Mensuelle de cinéma*, Juillet 2002, pp. 111-112. Disponible sur : <https://search.proquest.com/docview/2027616/2FA6EC80BA244178PQ/2?accountid=14630>. Consulté le 15 juillet 2020.
- Vasse, David. « L'acteur amateur dans le cinéma de Jacques Doillon ou l'art du premier venu » dans *Double jeu*, no. 15, 2018, pp. 121-31. Disponible sur : journals.openedition.org/doublejeu/2426. Consulté le 28 juillet 2020.
- « Visas et Classification : *Enter The Void* » dans *CNC*. Disponible sur : www.cnc.fr/professionnels/visas-et-classification/119932. Consulté le 29 juin 2020.
- Vivès, Jean-Michel « La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud. Une approche théâtrale des enjeux éthiques de la psychanalyse », dans *Recherches en psychanalyse*, vol. 9, no. 1, 2010, pp. 22-35. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2010-1-page-22.htm>. Consulté le 13 août 2020.
- Wessbecher, Louise. « "Irréversible", le film choc de Gaspard Noé, ressort au cinéma dans une nouvelle version » dans *Le HuffPost*, 29 août 2019. Disponible sur : www.huffingtonpost.fr/entry/irreversible-le-film-choc-de-gaspard-noe-ressort-au-cinema-dans-une-nouvelle-version_fr_5d67eb0ee4b063c341fc4ade. Consulté le 24 juin 2020.
- Wood, Robin. « against and for IRREVERSIBLE » dans *Film International*, vol. 1, no 5, 2003, p. 4-9.
- Youssef Youssef. « LGBT : les Français plus respectueux, mais toujours plein de stéréotypes » dans *Les Echos*, 29 juin 2019. Disponible sur www.lesechos.fr/politique-societe/societe/lgbt-les-francais-plus-respectueux-mais-toujours-plein-de-stereotypes-1034311. Consulté le 6 juillet 2020.
- Yuan, Jada. « The Beautiful, Dirty Vision of Gaspar Noé : The director behind the year's most divisive semi-improvised, drug-addled, shockingly explicit 3-D sex trip », dans *New York*, le 19 octobre 2019. Disponible sur : <https://search.proquest.com/docview/1726696420?accountid=14630>. Consulté le 26 juillet 2020.

LIVRES COMPLÉMENTAIRES

- Batiste, Stephanie L.. « Affect-ive moves : Space, Violence, and the Body in *RIZE's* Krump Dancing » dans *The Oxford Handbook of Dance and the Popular Screen*, édité par Melissa Blanco Borelli, Oxford University Press, Oxford-Royaume-Uni, 2014, p. 199-224.
- Boisson, Bénédicte. «Le paradoxe du spectateur du Théâtre Laboratoire» dans *Jerzy Grotowski. L'heredità vivente*, édité par Antonio Attisani, Torino : Accademia University Press, 2012, pp. 3-15. Disponible sur : <https://books.openedition.org/aaccademia/331?lang=fr#ftn30>. Consulté le 23 juillet 2020.
- Brook, Peter. *The Empty Space*, New York: Simon & Schuster, 1996.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Mille Plateaux*. Éditions de minuit, 1998.
- Gunning, Tom. « Foreword » dans *This Is Called Moving : A Critical Poetics of Film*, édité par Abigail Child, University Alabama Press, 2005, pp. i-xi.
- Highbee, Will. « Towards a Multiplicity of Voices: French Cinema's Age of the Postmodern, Part II - 1992-2004 », dans *French National Cinema, 2ed (National Cinema)*, édité par Susan Hayward, 2e ed., Routledge, 2005, pp. 293-327.
- Lévi-Strauss, Claude. *Les Structures Élémentaires de la Parenté*, éd. Mouton, 1968, p. 28.
- Morando, Camille. « Autoportraits et glossolalies : la douloureuse musique d'Antonin Artaud » dans *Visage et portrait, visage ou portrait*, édité par Flahutez, Fabrice, et al., Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2010, pp. 145-156. Disponible : <https://books.openedition.org/pupo/966?lang=fr>. Consulté le 22 juillet 2020.

Rauger, Jean-François. « La mise en scène de l'acte sexuel : focalisation/fuckalization », dans *La mise en scène*, édité par Jacques Aumont, De Boeck Supérieur, 2000, pp. 265-278.

Sobchack, Vivian. *Carnal Thoughts : Embodiment and Moving Image Culture*. University of California Press, 2004.

Vincendeau, Ginette. « The New French Extremism » dans *The Cinema Book*, édité par Pam Cook, 3rd éd., British Film Institute, 2007, p. 204-06.

Virmaux, Odette. *Le théâtre et son double, Antonin Artaud : Analyse critique*, Hatier, 1975.

DOSSIERS DE PRESSE

Dossier de presse de *Climax*, disponible sur le site du distributeur : http://www.obrother.be/uploads/1/1/3/9/113981033/climax_dp.pdf p.3. Consulté le 9 août 2020.

Dossier de presse d'*Enter the Void*. Disponible sur le site d'Unifrance : <https://medias.unifrance.org/medias/59/164/42043/presse/soudain-le-void-enter-the-void-dossier-de-presse-francais.pdf>. Consulté le 30 juillet 2020.

Dossier de presse *Irréversible*, p. 4. Disponible sur le site du co-producteur : <http://www.nord-ouest.com/sites/default/files/DOSSIER%20DE%20PRESSE%20IRREVERSIBLE.pdf>. Consulté le 28 juillet 2020.

Dossier de presse de *Love*. Disponible sur le site d'Unifrance : <https://medias.unifrance.org/medias/76/60/146508/presse/love-dossier-de-presse-francais.pdf>. Consulté le 28 juillet 2020.

Dossier de presse de *Seul contre tous* sur « Le Temps Détruit Tout | I Stand Alone » sur *letempsdetruittout*, www.letempsdetruittout.net/i-stand-alone. Consulté le 16 août 2020.

FILMOGRAPHIE

FILMOGRAPHIE CITÉE DE GASPAR NOÉ

Clips musicaux

Placebo et Noé, Gaspar, « Placebo - Protège-Moi » sur *Vimeo*, téléchargé par Cloudwhale, 30 décembre 2016. Disponible sur : <http://vimeo.com/197542987?fbclid=IwAR3cobwSghngZr8ubRhhEh5ECYxkfHmCvIz826Qg2ISgig8kIhq5E5ArzfE>. Consulté le 16 août 2020.

Nick Cave & The Bad Seeds, et Noé, Gaspar « Nick Cave & The Bad Seeds - We No Who U R » sur *YouTube*, téléchargé par Nick Cave & The Bad Seeds, 4 janvier 2013. Disponible sur : www.youtube.com/watch?v=tjF57zEbxpI. Consulté le 16 août 2020.

SebastiAn, et Noé, Gaspar « SebastiAn - THIRST (Official Video) » sur *YouTube*, téléchargé par SebastiAn, 9 mai 2019. Disponible sur : www.youtube.com/watch?v=-kyAucCCiRI. Consulté le 16 août 2020.

Courts-métrages

Tintarella Di Luna. Réalisé par Gaspar Noé. Avec Cécile Ricard, Antoine Mosin, André Dupon, Luis Felipe Noé, Olivier Achard et Carlos Kusnir. Produit par Les Productions Nocturnes. 1985.

Pulpe Amère. Réalisé par Gaspar Noé. Avec Norma Guevara et Hector Malamud. Produit par Les Cinémas de la Zone. 1987.

« We Fuck Alone ». Réalisé par Gaspar Noé. Avec Katsuni, Manuel Ferrara, Shirin Barthel et Richard Blondel. Issu de l'œuvre collective *Destricted*. 2006.

Lux Aeterna. Réalisé par Gaspar Noé. Avec Charlotte Gainsbourg et Béatrice Dalle. Produit par Vixen Films, Les Cinémas de la Zone et Saint Laurent. 2019.

Longs-métrages

Seul contre tous. Réalisé par Gaspar Noé. Avec Philippe Nahon, Blandine Lenoir et Frankye Pain. Produit par Les Cinémas de la Zone. 1998.

Irréversible. Réalisé par Gaspar Noé. Avec Vincent Cassel, Monica Bellucci et Albert Dupontel. Produit par Nord-Ouest, Eskwad, les Cinémas de la Zone, Studio Canal. 2002.

Enter the Void. Réalisé par Gaspar Noé. Avec Nathaniel Brown et Paz de la Huerta. Produit par Fidélité, Wild Bunch, Les Cinémas de la Zone. 2010.

Love. Réalisé par Gaspar Noé. Avec Aomi Muyock, Karl Glusman, Klara Kristin. Produit par Les Cinémas de la Zone. 2015.

Climax. Réalisé par Gaspar Noé. Avec Sofia Boutella, Kiddy Smile, Romain Boutella et Souheila Yacoub. Produit par Rectangle Productions, Wild Bunch et Les Cinémas de la Zone. 2018.

FILMS COMPLÉMENTAIRES

- Un Chien Andalou*. Réalisé par Luis Buñuel. Avec Pierre Batcheff, Simone Mareuil, Luis Buñuel Salvador Dalí et Jaume Miravittles. 1923.
- 2001, L'Odyssée de L'Espace*. Réalisé par Stanley Kubrick. Avec Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter, Leonard Rossiter et Douglas Rain. Produit par Metro-Goldwyn-Mayer et Polaris. 1968.
- La Grande Bouffe*. Réalisé par Marco Ferreri. Avec Marcello Mastroianni, Philippe Noiret, Michel Piccoli, Ugo Tognazzi et Andréa Ferréol. Produit par Mara Films, Capitolina Produzioni Cinematografiche et Films 66. 1973.
- Emmanuelle*. Réalisé par Just Jaeckin. Avec Sylvia Kristel, Alain Cuny, Marika Green et Christine Boisson. Produit par Trinacra Films et Orphée Productions. 1974.
- Le Droit du Plus Fort*. Réalisé par Rainer Werner Fassbinder. Avec Peter Chatel, Rainer Werner Fassbinder, Karlheinz Böhm, Adrian Hoven et Ulla Jacobsson. 1975.
- Histoire d'O*. Réalisé par Just Jaeckin. Avec Corinne Cléry et Udo Kier. Produit par Yang Films, S.N. Prodis. 1975.
- Salò ou les 120 jours de Sodome*. Réalisé par Pier Paolo Pasolini. Avec Paolo Bonacelli, Giorgio Cataldi, Umberto Paolo Quintavalle et Aldo Valletti. Produit par Alberto De Stefanis, Antonio Girasante et Alberto Grimaldi. 1976.
- L'empire des sens*. Réalisé par Nagisa Ōshima. Avec Eiko Matsuda, Tatsuya Fuji, Aoi Nakajima et Yasuko Matsui. Produit par Argos Films et Oshima Productions. 1976.
- Suspiria*. Réalisé par Dario Argento. Avec Jessica Harper, Udo Kier et Stefania Casini. Produit par Seda Spettacoli. 1977.
- Possession*. Réalisé par Andrzej Żuławski. Avec Isabelle Adjani et Sam Neill. Produit par Marie-Laure Reyre. 1981.
- Angst*. Réalisé par Gerald Kargl. Avec Erwin Leder. Produit par Gerald Kargl et Josef Reitingner. 1983.
- L'échelle de Jacob*. Réalisé par Adrian Lyne. Avec Tim Robbins, Elizabeth Peña, Danny Aiello, Jason Alexander et Ving Rhames. Produit par TriStar. 1990.
- Paris is Burning*. Réalisé par Jennie Livingston. Avec Pepper LaBeija, Freddie Pendavis, Dorian Corey, Venus Xtravaganza. Produit par Fox Lorber Home Video. 1992.
- La Reine Margot*. Réalisé par Patrice Chéreau. Avec Isabelle Adjani, Daniel Auteuil, Jean-Hugues Anglade, Virna Lisi, Vincent Pérez et Dominique Blanc. Produit par Renn Productions, France 2 Cinéma. 1994.
- Festen*. Réalisé par Thomas Vinterberg. Avec Ulrich Thomsen, Henning Moritzen, Thomas Bo Larsen, Paprika Steen et Birthe Neumann. 1998.
- Sombre*. Réalisé par Philippe Grandrieux. Avec Marc Barbé et Elina Löwensohn. Produit par Catherine Jacques. 1999.
- Memento*. Réalisé par Christopher Nolan. Avec Guy Pearce, Carrie-Anne Moss et Joe Pantoliano. Produit par Newmarket Films, Team Todd et Summit Entertainment. 2000.
- À ma sœur !* Réalisé par Catherine Breillat. Avec Anaïs Reboux, Roxane Mesquida, Libero De Rienzo et Arsinée Khanjian. Produit par Flach Film, Arte France Cinema, CB Films et Urania Films. 2001.
- La Pianiste*. Réalisé par Michel Haneke. Avec Isabelle Huppert, Benoît Magimel et Annie Girardot. Produit par MK2, Les Films Alain Sarde, Arte France Cinéma et Wega Film. 2001.
- La Vie Nouvelle*. Réalisé par Philippe Grandrieux. Avec Zachary Knighton, Anna Mouglalis et Marc Barbé. Produit par Pierre Benqué et Emmanuel Schlumberger. 2002.
- Twenty-nine Palms*. Réalisé par Bruno Dumont. Avec Katerina Golubeva et David Wissak. Produit par 3B Productions, The 7th Floor et Thoke Moebius Film Company. 2003.
- RIZE*. Réalisé par David LaChapelle. Avec Larry Berry, Tommy the Clown et Dragon. Produit par David LaChapelle Studios, HSI Productions, Darkfibre Entertainment et Got Films. 2005.
- Antichrist*. Réalisé par Lars Von Trier. Avec Willem Dafoe et Charlotte Gainsbourg. Produit par Zentropa productions. 2009.
- Incendies*. Réalisé par Denis Villeneuve. Avec Mélissa Désormeaux-Poulin, Maxim Gaudette, Lubna Azabal et Rémy Girard. Produit par Microscope. 2010.
- Amour*. Réalisé par Michael Haneke. Avec Jean-Louis Trintignant, Emmanuelle Riva et Isabelle Huppert. Produit par Les Films du Losange, Wega Film et X Filme Creative Pool. 2012.
- Nymphomaniac*. Réalisé par Lars Von Trier. Avec Charlotte Gainsbourg et Stellan Skarsgård. Produit par Zentropa et Heimatfilm. 2013.

VIDÉOS

- Madonna, et Fincher, David « Madonna - Vogue (Official Music Video) » sur YouTube, téléchargé par Madonna, 27 octobre 2009. Disponible sur : www.youtube.com/watch?v=GuJQSAiODqI. Consulté le 16 août 2020.
- Hype Williams, « Kanye West - All Of The Lights ft. Rihanna, Kid Cudi » sur YouTube, téléchargé par Kanye West, 18 février 2011. Disponible sur : www.youtube.com/watch?v=HAfFqiYLP0. Consulté le 30 juillet 2020.
- « Gaspar Noé on His Musical Influences | Red Bull Music Academy » sur YouTube, téléchargé par Red Bull Music Academy, 16 décembre 2016. Disponible sur : www.youtube.com/watch?v=sZiT7tEbsLw. Consulté le 7 juillet 2020.
- Hanami Production, et al. « "Climax" - Rencontre avec Gaspar Noé » sur ARTE, 13 mai 2018. Disponible sur : www.arte.tv/fr/videos/081907-015-A/climax-rencontre-avec-gaspar-noe. Consulté le 30 juillet 2020.

- Kiddy Smile, et Dupas, Marion, « Kiddy Smile - Dickmatized (with Crookers) (Official Video) » sur *YouTube*, téléchargé par Kiddy Smile, 16 mai 2018. Disponible sur : www.youtube.com/watch?v=Bn7_K6XO38M. Consulté le 16 août 2020.
- « La musique dans Climax de Gaspar Noé » sur *YouTube*, téléchargé par Quinzaine des Réalisateurs, 25 mai 2018. Disponible sur : www.youtube.com/watch?v=M0Ndt6frkEg. Consulté le 25 juillet 2020.
- « L'art du générique : Interview de Tom Kan », réalisé par Alexandre Poncet, bonus DVD *Climax*. Produit par Wild Side.

ANNEXES

Annexe 1 : Citations originales

INTRODUCTION

p. 8, note 1

« Artaud's theater does not shun or minimize the complexity of man, but shows and suggests to him everything he is, and impels him to participate to the limits of his potentiality in the totality of his being. This totality includes propensities destructive to life and society, and that is why this indulgence must occur within the confines of the theater, where, although the experience has all the force and immediacy of actuality, it is ineffectual, harmless, and cathartic. »

William Blum, « Toward a Cinema of Cruelty », dans *Cinema Journal*, vol. 10, no. 2, 1971, p.22. Disponible sur : https://www.jstor.org/stable/1225235?seq=4#metadata_info_tab_contents. Consulté le 5 août 2020.

p. 8, note 4

« The attraction was obvious; he already practised his own form of spontaneous or automatic writing and his two early works, *Le Pèse-Nerfs* and *L'Ombilic des limbes* (1925), were pseudo-surrealist in their attack on art and its fabrication as a sham. »

Brian Singleton, *Artaud : Le Théâtre et son double*, Critical Guides to French Texts, London, Grant & Cutler Ltd, 1998. p.14

I. UN CINÉMA DU CORPS

p. 15, note 1

« The film image captures many things, but central to its whole conception of space is its portrayal of the body. Film was invented (deriving from the work of scientific photographers such as Muybridge, Marey, Demeny and Londe) in order to provide a scientific tool for the investigation of the body in motion. »

Tom Gunning, « Foreword » dans *This Is Called Moving : A Critical Poetics of Film*, édité par Abigail Child, University Alabama Press, 2005, pp. i-xi.

p. 15, note 4

« The fact that, in spite of the immediacy of its perceptual impact, the appraisal of film as a material, sensual entity has found significantly little resonance in film theory seems more comprehensible when considered in the wider context of a long-standing Western tradition of rational thinking and categorising. Arguably a perversion of the methodologies first developed during the enlightenment (Brenneke 1998: 10), not only does Western thought's tendency to promote a scientific image of itself extend to the study and appraisal of the creative and artistic domains, but where film theory is concerned, the inclination towards would-be scientific procedures also appears to gain renewed vigor from the 1970s onwards. As Vivian Sobchack underlines, this dominant approach was established not merely in opposition to the kind of epistemological path opened by sensory perception, but also through the actual denial of any valuable knowledge attached to perceptual experience, and, by extension, became embedded in the indifference to the exploration of its objects (Sobchack 2000: 1-3). »

Martine Beugnet, *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh University Press, 2007, pp. 26-27.

p. 18, note 1

« With new technologies, digitisation and the internet becoming part of everyday life in the Western world, the question of the obsolescence of the old corps-reality and the rewriting of history that were at the core of Ross's argument takes on a new meaning. Arguably, in the posthuman era, the body can be freed from the limitations of its flesh and bone existence, just as the film body can be rid of the scoria and the signs of decay of the old analogue image. Like the post-war drive for perfect hygiene and the promotion of American shampoos and deodorants, the contemporary process of encoding now carries with it, to a very powerful degree, the promise of more than ultimate cleanliness –the possibility of endless self-reinvention. It is in this sense that the symptomatic, visceral aesthetic of the new extreme can also be envisaged: as an inchoate, chaotic and excessive reaction to the drive towards the 'dematerialisation of embodiment' (Hayles 1993: 148), it stands as a 'shocking' reminder of the lasting incorporation and inscription of stories and histories in our bodies as well in the fabric of the present. »

Martine Beugnet, « The Wounded Screen ». *The New Extremism in Cinema : From France to Europe*, édité par Tanya Horeck et Tina Kendall, Edinburgh University Press, 2013, pp. 39-40.

p. 19, note 6

« As we move from the twentieth to the twenty-first century, these 'situations' and 'spaces' continue to haunt contemporary films, only they have been further diffracted through the unrelenting, catastrophic after-effects of decolonisation and the post-conflict devastation that affect our world with their correlation of exploitative, dehumanising practices (genocide as a generalised war strategy, exclusion replacing immigration policy, the

displacement of populations, new forms of slavery, sex traffic, routine violence...). They have also been rendered dangerously more unreal by the levelling affect of globalisation and standardised media coverage. »

Martine Beugnet, *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh University Press, 2007, p. 58.

p. 21, note 3

« This *cinéma du corps* consists of arthouse dramas and thrillers with deliberately discomfiting features: dispassionate physical encounters involving filmed sex that is sometimes unsimulated; physical desire embodied by the performance of actors or nonprofessionals as harshly insular; intimacy itself depicted as fundamentally aggressive, devoid of romance, lacking a nurturing instinct or empathy of any kind; and social relationships that disintegrate in the face of such violent compulsion. »

Tim Palmer, *Brutal Intimacy: Analyzing Contemporary French Cinema*, Wesleyan University Press, 2011, pp. 57-58.

p. 21, note 5

« Indeed, a cinema of the senses always hovers at the edge of pleasure and abjection –between the appeal of a sensuous perception and exploration of the reality portrayed, and the close encounter with the abject, that is, the immersion in the anxiety of the self when individuality dissolves into the undifferentiated and formless. »

Martine Beugnet, *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh University Press, 2007, p. 32.

p. 22, note 2

« His purported ultimate ambition is to breach boundaries: the director asserted that “if you want the show to have any emotional impact, then you had better push [graphic violence] further than you yourself have seen in other movies.” Shock, according to Noé, “is not a goal, it’s a medium.” » (traduit par nous)

Mattias Frey, *Extreme Cinema: The Transgressive Rhetoric of Today's Art Film Culture*, Rutgers University Press, 2016, p. 25

p. 24, note 2

« The haptic image, like other sensuous images, can also be understood as a particular kind of affection-image that lends itself to the time-image cinema. Recall that the affection-image, while it usually extends into action, may also force a visceral and emotional contemplation in those any-spaces-whatever divorced from action. Thus the haptic image connects directly to sense perception, while bypassing the sensory-motor schema. A sensuous engagement with a tactile or, for example, olfactory image is pure affection, prior to any extension into movement. Such an image may then be bound into the sensory-motor schema, but it need not be. The affection-image, then, can bring us to the direct experience of time through the body.

Haptic cinema does not invite identification with a figure—a sensory-motor reaction— so much as it encourages a bodily relationship between the viewer and the image. Consequently, as in the mimetic relationship, it is not proper to speak of the object of a haptic look as to speak of a dynamic subjectivity between looker and image. » (traduit par nous)

Laura U. Marks, *The Skin of the Film : Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press Books, 2000, pp. 162-163.

p. 25, note 2

« 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 touche, where the eye, sensitized to the image’s concrete appearance, becomes responsive to qualities usually made out through skin contact. »

Martine Beugnet, *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh University Press, 2007, p. 66.

p. 28, note 1

« I have previously argued (Ross, 2012) that stereoscopic images can be understood to exist in Giuliana Bruno’s notion of the ‘field screen’, a ‘habitable geographic space’ (2002: 250) that extends tactile viewing and incorporates the viewer’s embodied participation in the image space. In the case of 3D cinema, the field screen is distinct from that in two-dimensional (2D) cinema, and the tactile potential created by the ‘almost close enough to touch’ composition of stereoscopic content extends the corporeal engagement of the viewer to create a hyper-haptic 3D field screen. »

Miriam Ross, « Stereoscopic visuality: Where is the screen, where is the film? » dans *Convergence : The International Journal of Research into New Media Technologies*, vol. 19, no 4, 2013, p. 407. Disponible sur : journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1354856513494178. Consulté le 28 juin 2020.

p. 31, note 10

« The curious blend of repulsion and attraction is particularly characteristic of the experience of viewing his cinema and suggests an opening towards the spectator, or a break in the fourth wall, wherein the extreme thematic elements at the heart of his films –murder, rape, incest– serve as a visualization of the repressed and one explicitly linked to affect. »

Adrienne Angelo, « From Spectacle to Affect : Contextualizing Transgression in French Cinema at the Dawn of the Twenty-First Century » dans *Irish Journal of French Studies*, vol. 12, no 1, 2012, p. 173

p. 32, note 2

« Theories of embodied visibility acknowledge the presence of the body in the act of seeing, at the same time that they relinquish the (illusory) unity of the self. In embodied spectatorship the senses and the intellect are not separate. Sobchack writes, "The lived-body does not have senses [which require a prior separation and codification of experience]. It is, rather, sensible" [77]. »

Laura U. Marks, *The Skin of the Film : Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press Books, 2000, p. 151.

p. 32, note 3

« Yet, cinema's synaesthetic power of evocation turns the viewing of certain films into primarily affective, multi-sensory experiences. To engage with such works arguably allows the viewer to transform into what Sobchack describes as a 'cinesthetic subject': a spectator who can experience a film not merely as an exercise in the mastery of a representational system, but as the triggering of a 'pre-logical non-hierarchical unity of the sensorium' (Sobchack 2004: 69). »

Martine Beugnet, *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh University Press, 2007, p. 74.

II. UN CORPS À L'ÉPREUVE

p. 42, note 7

« That said, Artaud does suggest that theater can practice on us a "terrible and necessary cruelty," which is to make us realize the following: "We are not free. And the sky can still fall on our heads. And the theater has been created, first of all, to teach us that" (1976: 256). Artaud seems to suggest that theater, which here includes cinema, can teach us that we are all capable of cruelty, and that violent acts are not simply the remit of "bad" people, but of all people. Paradoxically, realizing that we are all capable of violence/cruelty creates the conditions for us to lead an ethical life, one in which we understand that of which we are capable. »

William Brown, "Violence in Extreme Cinema and the Ethics of Spectatorship." dans *Projections*, vol. 7, no. 1, Été 2013, p. 29. Disponible sur : <https://search.proquest.com/docview/1449565550/fulltextPDF/92EFC8C07AE642CDPQ/1?accountid=14630>. Consulté le 9 août 2020.

p. 45, note 1

« Artaud's vision of the world enacted on stage is intended to be one where chaos reigns supreme, where both natural and socially constructed orders break down and where a new equilibrium is established in their place. Taboo subjects, such as incest or sexual abuse, are the most potent examples Artaud could have found to illustrate his notion of the destruction of the hierarchy of the roles in the theatrical event in the western world, where text or the spoken word become one tool amongst many of the mise en scène. Taboo subjects (and Artaud's favourite is incest), being taboo, are thus less likely to be spoken about, analysed or explained. Politically also, taboo subjects are more potent weapons for the breakdown of social order, and indeed social and moral codes. »

Brian Singleton, *Artaud : Le Théâtre et son double*, Critical Guides to French Texts, London, Grant & Cutler Ltd, 1998. p. 37.

p. 45, note 2

« The sense of disgust associated with the incest taboo is aggravated by the subjective camera, which connects us physically to Oscar's feelings for Linda (the sound of a heartbeat once again intensifies affective response). Oscar's physical fixation on Linda is connected to the trauma they experienced in childhood, his incestuous feelings seemingly a desperate attempt to return to an idyllic childhood cut short by a violent car crash that killed both his parents and left him and his sister showered in their blood. » (traduit par nous)

Chelsea Birks, « Body problems : new extremism, Descartes and Jean-Luc Nancy » dans *New Review of Film and Television Studies*, vol. 13, no. 2, 23 février 2015, p. 140. Disponible sur : www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/17400309.2015.1009355?casa_token=Xav6-v-74e8AAAAA:9Fzha5yXfILG_zNwbrcNGBxJJ7ltlj5-kzi6_MjiXmH2bbGnDmtVC2nQFQp3uewF9yURH_EmP-. Consulté le 26 juin 2020.

p. 55, note 4

« Here, the same transition from mobile camera to static view, invoked by the insufficiently moved viewer on JoBlo, is interpreted as having a very different impact on personal comfort levels and consequent meaning. This poster credits Noë both with deliberately playing up the eroticism, through casting, costume and fluid camera, and then with destroying it 'by using a totally edit free, movement free shot, from the male perspective; but from a voyeur's point of view just in front.' In this instance, the co-witness position emerges – with much guilt – out of a voyeur's viewpoint, enabling the poster to distance himself from the 'rape fantasist' position. The figure of the director is mobilised to help manage the guilt; the viewer's sexual arousal is both accounted for, and closed down through the agency of Noë. » (traduit par nous)

Melanie Selfe, « Inflected Accounts and Irreversible Journeys » dans *Particip@tions*, vol. 5, no. 1, mai 2008. Disponible sur : www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5_01_selfe.htm. Consulté le 15 juin 2020.

p. 57, note 1

« This act of supreme cowardice is such a real-life situation, and inserting this moment made the scene all the more effective, moving it further away from the necessary parameters of scopophilia. This one moment of cowardice was so hopeless it became almost as ghastly as the rape itself. The spectator has now felt that cowardice and it still there, alone again with Alex and the rapist, but, unlike the guy who slipped away, we have to stay, and we are suddenly made very aware of this entrapment. »

Helen Donlon, « On *Irréversible* », dans *The Film Journal*, Issue 10, 2004. Citée dans Tarja Laine, *op. cit.*, p. 116.

p. 57, note 2

« For the majority of viewers, the film was a visceral and emotional assault; *it made you feel*, and the difference between embracing and refusing the film came down to how you felt about being made to feel – and relatedly – how you felt about imagining the impact it would have on others. »

Melanie Selfe, « Inflected Accounts and Irreversible Journeys » dans *Particip@tions*, vol. 5, no. 1, mai 2008. Disponible sur : www.participations.org/Volume%205/Issue%201%20-%20special/5_01_selfe.htm. Consulté le 15 juin 2020.

p. 59, note 1

« The extinction of sight is the positive condition for a new space and time, the strange realm of fascination and the image. And this is why pornography and horror are so crucial to any account of cinematic experience. In 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. These "tactile convergences" are at once the formal means of expressions and the thematic content of a film like *Blue Steel*. »

Steven Shaviro, *The Cinematic Body*. University Of Minnesota Press, 1993, p. 55.

p. 62, note 2

« The term “chemsex”, coming from the contraction of “chemical sex” was coined to indicate the voluntary intake of certain psychoactive and non psychoactive drugs in the context of sex parties and sexual intercourses with the intention of facilitating and/or enhancing the sexual encounter mostly among men who have sex with other men (MSM). »

Raffaele Giorgetti et al. “When “Chems” Meet Sex: A Rising Phenomenon Called “ChemSex”.” dans *Current neuropharmacology*, vol. 15, no. 5, 2017, pp. 762-770. Disponible sur <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5771052/>. Consulté le 23 juin 2020.

III. LE CORPS AU SEIN D’UN DISPOSITIF

p. 67, note 2

« Cinema’s *dispositif* thus covers several aspects. Like many components of the “basic apparatus,” it has a material component, but also psychological, spectatorial and ideological aspects which reinforce the spectator’s desire for illusion and prove to be responsible for producing an impression of reality.

André Parente et Victa De Carvalho, « Cinema as *dispositif*: Between Cinema and Contemporary Art », dans *Cinémas*, vol. 19, no. 1, automne 2008, p. 40. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2008-v19-n1-cine2876/029498ar.pdf>. Consulté le 8 août 2020.

p. 67, note 3

« [T]he effect produced by the *dispositif* on the social body is already inscribed in words, images, bodies, thoughts and affections. A *dispositif* thus appears when the relation between heterogeneous elements (enunciative, architectonic, technological, institutional, etc.) produces a subjectivation effect in the social body [...]. »

André Parente et Victa De Carvalho, « Cinema as *dispositif*: Between Cinema and Contemporary Art », dans *Cinémas*, vol. 19, no. 1, automne 2008, p. 42. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2008-v19-n1-cine2876/029498ar.pdf>. Consulté le 8 août 2020.

p. 68, note 1

« First, to show that cinema can produce an image that eludes traditional representation, the schematization of figure and discourse, language and its significant chains and signification as a process of reification. Second, by analyzing the alliances cinema establishes with other *dispositifs* and means of image production, each of these authors can, in his own way, sketch the displacement process cinema operates with respect to its dominant forms. »

André Parente et Victa De Carvalho, « Cinema as *dispositif*: Between Cinema and Contemporary Art », dans *Cinémas*, vol. 19, no. 1, automne 2008, p. 45. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2008-v19-n1-cine2876/029498ar.pdf>. Consulté le 8 août 2020.

p. 73, note 4

« These were the two apposite functions for the spectator in the nineteenth century: the one, ignorant of the stage performance, the other purely voyeuristic of the performance. Neither played a participative or 'affective' role in the theatre event. »

Brian Singleton, *Artaud : Le Théâtre et son double*, Critical Guides to French Texts, London, Grant & Cutler Ltd, 1998. p. 71.

p. 74, note 9

« Artaud conceives the performance of theatre not so much as a moving image but rather as a dream sequence, a hallucination, or more particularly a nightmare while awake. The surviving scenarios testify to this dream-creating, which lists a series of flashes of vision, fast moving and all-embracing. »

Brian Singleton, *Artaud : Le Théâtre et son double*, Critical Guides to French Texts, London, Grant & Cutler Ltd, 1998. p. 65.

p. 77, note 5

« The analogy, however, is paradoxical : not only does it represent the ills of western culture and theatre, it is also synonymous with their very cure. Plague causes illness which may lead to death, and the physical journey of the sufferer is held up as an example of ideal performance practice. Yet the way in which it spreads, infects and, most importantly, the fear which it generates in a seemingly healthy society can also be of great benefit to the cure of an already existing but invisible illness in that very society. »

Brian Singleton, *Artaud : Le Théâtre et son double*, Critical Guides to French Texts, London, Grant & Cutler Ltd, 1998. p. 23.

p. 80, note 1

« In showing us a world in which a man can sexually abuse his mute daughter in the same space as we watch gleeful and unaware children play below, Noé's conclusion operates less as a juxtaposition of opposites than as a suggestion that human abhorrence and innocence are all cut from the same fabric. [...] It is rather an unsettling and seemingly contradictory blend of beauty and latent violence, an everyday which is not beholden to the narrativisation we attempt to impose in order to reconcile it to a clear and tangible meaning. »

Alison Taylor, *Troubled Everyday : The Aesthetics of Violence and the Everyday in European Art Cinema*. Edinburgh University Press, 2017, p. 104.

pp. 82-83, note 1

« Only Noé, however, consistently uses a systematic deployment of attractions outside of the narrative to elicit primal responses from the spectator. In *Seul contre tous*, the primary shocks come from the intermittent blasts of soundtrack noise that accompany quick reframings. There is absolutely no narrative reason for the noises; they exist to momentarily alarm the spectator, to jar them out of any desire for identification with the film's contemptible protagonist and narrator and to reinsert them in the narrative flow anew. »

Matt Bailey, « Noé, Gaspar » dans *Senses of Cinema*, octobre 2003. Disponible sur : sensesofcinema.com/2003/great-directors/noe/#b19. Consulté le 26 juillet 2020.

p. 84, note 1

« In the films discussed here, sound plays an essential role in the construction of a haptic space. Synchronous or asynchronous, precise and hyper-detailed or inchoate, the audio close-up pull the viewer in and envelops him or her with a sensuous or uncanny sense of intimacy or gives full power to the feelings of repulsion brought forth by excessively close contact with the object (and, where the image does not show, the sound's synaesthetic presence feeds into the viewer's imagination and gives materiality to the invisible). » (traduit par nous)

Martine Beugnet, *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh University Press, 2007, p. 91.

p. 88, note 3

"In Noé's film, the narrativisation of time is an oppressive weight, inflicted on the viewer via the butcher's vitriolic and self-fulfilling declarations of the world's harsh indifference, culminating in his seizing control via decisive, violent action. Where the overturning of this logic as realised in the film's closing moments ostensibly offers a welcome release - palpable in the film's radical shift in aesthetic - the film's disturbing quality comes in the troubling implication that to surrender one's belief in a concordant structure is to accept the everyday as indeterminate and not beholden to one's imposed expectations of it. »

Alison Taylor, *Troubled Everyday : The Aesthetics of Violence and the Everyday in European Art Cinema*. Edinburgh University Press, 2017, p. 115.

p. 89, note 4

« The reverse narrative structure employed by Noé in *Irréversible* necessarily means that we have little or no idea as to what motivates the characters' actions until after the event. As a result, the violent act of revenge enacted by Pierre barely ten minutes into the film for a crime that, at that moment, we know nothing of, intentionally destabilizes the rape-revenge narrative - forcing us to 'recoil from the almost incomprehensible carnage which constitutes *Irréversible*'s opening act' (Kermode: 2003, 22). However, while the decontextualization of these displays of physical and sexual

violence does indeed add to their horrific impact, it does not help us as spectators to understand them, or their consequences. »

Will Highbee, « Towards a Multiplicity of Voices: French Cinema's Age of the Postmodern, Part II - 1992-2004 », dans *French National Cinema, 2ed (National Cinema)*, édité par Susan Hayward, 2^e ed., Routledge, 2005, pp. 326-327.

p. 91, note 3

« The loosening of the narrative causal chain and of the corresponding filmmaking functions simultaneously allows for, and grows from, the greater involvement with the sensual dimension of the pro-filmic material; visions born out of familiar perception are thus heightened and altered and the conventional narrative framework is overruled by, or combined with, more radical strategies. The starting point, then, remains that of a pro-filmic reality captured, at least initially, in its commonly perceived figurative appearance, but whose distortion, whether it's punctual or systematic, allows for the film to come forth in its material actuality, as an event in itself. »

Martine Beugnet, *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh University Press, 2007, p. 61.

p. 94, note 2

« This scene is designed to have a hypnotic, disorienting and dizzying effect in the spectators and bring them to the state of disequilibrium until they almost literally hit the ground. This forces the spectators to acknowledge the way in which their perception is always enveloped in the body tending toward equilibrium. Furthermore, it forces the spectators to acknowledge that the cinematic experience takes place not outside on the screen or inside in the spectator but somewhere in between, in the texture of the whole intersubjective operation between the inside and the outside. »

Tarja Laine, *Shame and Desire : Emotion, Intersubjectivity, Cinema*. P.I.E-Peter Lang, 2007, p. 117.

p. 96, note 2

« Similarly, the title cards that appear throughout the film - announcements of the date, time and location of events, or block-lettered statements interrupting the film to accentuate the butcher's nihilistic mentality, seem to claim authority, and yet this authority is often undermined by what is presented. While not a direct representation of the butcher's voice (unlike his narration, they seem motivated by the film rather than its protagonist), these titles with their bold, forthright statements - DEATH OPENS NO DOOR ou LIVING IS A SELFISH ACT, for example - seem to distill thematically the butcher's line of thinking. And yet, at other times, lone words onscreen - MORALITY or JUSTICE, for example - seem to function reflexively; unequivocal statements are interjected only to point to the absence of what they denote. » (traduit par nous)

Alison Taylor, *Troubled Everyday : The Aesthetics of Violence and the Everyday in European Art Cinema*. Edinburgh University Press, 2017, p. 98.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
I. UN CINÉMA DU CORPS	10
A. <i>Les corps dansants de Climax</i>	10
B. <i>L'analyse de la corporalité</i>	14
1. Corps et cinéma	15
2. Le corps dans l'œuvre de Gaspar Noé	17
C. <i>Le cinéma du corps et autres New French Extremism</i>	18
D. <i>Narration et monstration des corps</i>	22
1. Un corps omniprésent	22
2. Monstration des corps : l'image haptique	23
E. <i>Corporalité et public</i>	29
II. UN CORPS À L'ÉPREUVE.....	34
A. <i>Sexualité et violence dans Seul contre tous</i>	37
B. <i>La catharsis</i>	40
C. <i>L'utilisation du motif de l'inceste</i>	43
D. <i>La violence verbale</i>	48
E. <i>La violence explicite</i>	53
1. La violence sexuelle	54
2. La violence physique	58
F. <i>Le corps dans le plaisir</i>	61
III. LE CORPS AU SEIN D'UN DISPOSITIF	66
A. <i>Le dispositif de la cruauté</i>	68
1. Le théâtre de la cruauté comme dispositif	69
2. L'utilisation d'une métaphore : la peste	75
B. <i>Le dispositif dans les films de Noé</i>	78
1. La bande-sonore	79
2. La narration en perte de repères	84
3. Les choix esthétiques visuels au sein du dispositif	92
CONCLUSION	98
BIBLIOGRAPHIE	101
FILMOGRAPHIE	105
ANNEXES	108
Annexe 1 : Citations originales	108