

ENS Louis Lumière

La Cité du Cinéma – 20 rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de Master

Spécialité cinéma, promotion 2013 – 2016

Soutenance de juin 2016

Proposition de reformation de corps politiques par l'érotisme au cinéma – violence, poésie, imaginaire

Alexandre BÜYÜKODABAS

Ce mémoire est accompagné par la partie pratique intitulée

Corps électriques

réalisée en collaboration avec Louis Roux et Florine Bel

Directeur de mémoire : David FAROULT (enseignant chercheur)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

ENS Louis Lumière

La Cité du Cinéma – 20 rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de Master

Spécialité cinéma, promotion 2013 – 2016

Soutenance de juin 2016

Proposition de reformation de corps politiques par l'érotisme au cinéma – violence, poésie, imaginaire

Alexandre BÜYÜKODABAS

Ce mémoire est accompagné par la partie pratique intitulée

Corps électriques

réalisée en collaboration avec Louis Roux et Florine Bel

Directeur de mémoire : David FAROULT (enseignant chercheur)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

Remerciements

Je remercie tout particulièrement David Faroult pour son accompagnement tout au long de mon travail. Son intérêt et son enthousiasme sincères face aux envies, idées et embryons de réflexions que je lui ai présentées m'ont poussé à poursuivre plus en avant cette plongée dans l'érotisme au cinéma. Au fil des périodes de doute et de page blanche, d'errements et d'impasses comme d'avancées et de découvertes, son exigence et son érudition ont constitué une véritable boussole, me poussant à remettre en cause mes certitudes tout en me fiant à mes intuitions. Notre relation m'a fait goûter à nouveau aux plaisirs de la recherche et de l'écriture, mais a surtout éveillé une soif de découvertes cinématographiques et littéraires : mon esprit bouillonne d'idées de films, et George Bataille, Hans Bellmer ou Robert Desnos ne sont pas prêts de le quitter.

Je remercie également Florent Fajole pour ses conseils de lecture, sa disponibilité et sa présence rassurante ; Giusy Pisano dont les recommandations claires et pragmatiques ont été d'une grande aide ; Jérôme Boivin et Michel Marx pour avoir fait respirer ces trois années d'enseignement par leur cinéphilie contagieuse ; Laurent Stehlin pour son dévouement à toute épreuve et l'intérêt qu'il porte au travail des étudiants ; mais aussi Pierre Lhomme qui m'a dit un jour « Tout technicien au service d'un film doit se considérer comme un cinéaste, un artiste. Celui qui n'a d'intérêt que pour la technique n'a rien à faire dans ce métier, qu'ils nous laissent rêver »,

Louis, Florine, Élena, Manon et toute la promotion Cinéma 2013-2016, ainsi que la formidable équipe de Corps électriques,

Anne, pour ses encouragements constants et sa foi précieuse dans mes qualités,

Mes parents pour leur soutien inébranlable et éternel, et mon frère Adrien, mon premier et plus précieux compagnon de cinéma.

Résumé

L'érotisme est l'évocation subjective, indirecte et non immédiate du plaisir sexuel et de l'amour sous toutes ses formes, ainsi que du désir lié à la promesse qu'ils constituent, s'incarnant dans une émotion ou une sensation.

Comment et selon quelles approches l'érotisme au cinéma, à travers les émotions qu'il génère et les figurations des corps qu'il propose, peut-il contribuer à penser et à reformer les corps politiques ?

En prenant comme base la conception structurale des corps collectifs de Spinoza et de Frédéric Lordon, puis en proposant un glissement conceptuel vers les expériences de déconstruction sensibles du corps physique envisagées notamment par les Surréalistes et particulièrement par Hans Bellmer, nous avons analysé quels échanges dialectiques peuvent nouer l'érotisme et le politique dans le cinéma contemporain.

Nous avons vu de quelles manières et sous quelles limites la subversion du désir permet aujourd'hui de questionner le politique, puis étudié des exemples de déconstruction des corps par un érotisme nourri de violence, de poésie et d'imaginaire, avant de proposer trois pistes d'appréhension des corps politiques par l'érotisme au cinéma traduites sous forme d'expérimentations artistiques et techniques : le plaisir collectif, l'érotisation/poétisation du monde et l'élargissement sensoriel de la notion de corps.

Mots clefs

Cinéma - Érotisme - Sexualité - Sensualité - Politique - Corps - Subversion
- Trouble - Désir - Plaisir - Jouissance - Poésie - Violence - Imaginaire

Abstract

Eroticism is the subjective, indirect and mediate evocation of sexual pleasure and love in all its manifestations, as well as the desire linked to the promise they constitute, embodying itself in an emotion or a feeling.

How and from which angles cinema eroticism, through the emotions it produces and the bodies' figurations it suggests, can help to think and reform political bodies?

Based on Spinoza and Frederic Lordon's structural approach of collective bodies, and proposing a conceptual shift toward physical body's sensitive deconstruction experiments explored for example by surrealists, and especially by Hans Bellmer, we have analysed what dialectical exchanges eroticism and politic can develop in contemporary cinema.

We have seen in what ways and within what limits desire subversion can today interrogate politic, then we have studied examples of bodies' deconstruction by violence, poetics and imagination fed eroticism, before suggesting three political bodies apprehension trails throughout cinema eroticism, experimentally, artistically and technically translated: collective pleasure, world's eroticization/poetization, and body notion's sensory widening.

Key words

Cinema – Eroticism – Sexuality – Sensuality – Politic – Bodies – Subversion – Trouble – Desire – Pleasure – Sexual enjoyment – Poetry – Violence – Imagination

Table des matières

Remerciements	III
Résumé et mots clefs	IV
Abstract and key words	V
Table des matières	VI
Table des abréviations	VIII
Introduction	9
I) Questionnement du politique par la subversion de l'érotisme	21
Introduction : Le potentiel subversif de l'érotisme	21
A) Usage du corps érotique comme procédé allégorique dans <i>L'exercice de l'État</i> de Pierre Schoeller.....	25
B) Le désir et l'érotisme politiquement subversifs des <i>Mille et une nuits</i> de Miguel Gomes	39
C) Les limites de la subversion : surenchère et banalisation de la sexualité dans <i>Shame</i> de Steve McQueen.....	49
II) Repenser le désir et les corps jusqu'aux vertiges de l'imaginaire	60
Introduction : Hypothèse de glissement du corps politique au corps anatomique	60
A) Imbrication de l'érotisme, de la violence et de l'imaginaire dans <i>Oncle Boonmee, Celui qui se souvient de ses vies antérieures</i> d'Apichatpong Weerasethakul.....	63
B) Jeux de (dé)construction et d'associations dans <i>Crash</i> de David Cronenberg	74
C) Figuration limite des corps dans <i>Under The Skin</i> de Jonathan Glazer	85

III) Tentatives de reformation de corps politiques par l'érotisme au cinéma ?	101
Introduction.....	101
A) Principe de plaisir collectif.....	102
B) Lier la sensualité à l'onirisme dans une érotisation poétique et violente du monde	113
C) Vers un élargissement sensoriel de la notion de corps.....	120
Conclusion.....	126
Bibliographie	128
Filmographie.....	133
Table des illustrations	136
Annexes.....	137
Corps électriques : Dossier de Partie Pratique de Mémoire.....	138

Table des abréviations

art.	article(s)
chap.	chapitre(s)
coll.	collection
dir.	direction
éd.	éditions
édit.	éditeur(s)
etc.	et caetera
im.	Image(s)
min.	minute(s)
mm	millimètre(s)
p.	page
pp	pages
T.	tome
réed.	réédition
s.	siècle(s)
ss	suivant(e/s)
vol.	volume(s)

Introduction

L'érotisme est une notion dont l'appréhension et la délimitation sont rendues complexes par l'extrême diversité des approches qui tentent de la cerner, par la variété des formes d'expression qui y recourent, et par sa réception profondément subjective. Nous pouvons tenter de dégager certains de ses éléments caractéristiques.

L'érotisme est lié au **corps**, envisagé dans une acception large qui englobe la figure, l'expression, le geste.. Il repose sur la survenance d'un fait ou d'un état corporel, sur une mise en scène du corps reçue par un sujet et affectant le corps et l'esprit de ce dernier. Nous appellerons cette situation **événement érotique**, et les effets physiques et psychiques créés chez le sujet qu'elle affecte, excite ou trouble l'**émotion érotique**.

Ces corps sont généralement **sexués**, entendons par là de capables de nouer ou d'envisager des contacts ou stimulations d'ordre sexuels générateurs de plaisir, tant physique que mental – on parlera alors d'une forme de beauté. Pour Freud, l'activité érotique tend à délivrer l'homme de la tyrannie des interdits, et à restaurer le principe de plaisir, qui constitue la mesure de la perfection dans l'activité érotique¹.

Ce **plaisir**, quand il n'est pas conféré de manière immédiate, mis à distance ou frappé d'interdit, crée un manque, qui attise le **désir**. Le désir, recherche toujours une projection sur des objets sensibles comme substituts, imparfaits, impropres. Il ne peut être qu'insatisfaisant : c'est ce caractère inachevé qui en crée la dynamique, la circulation. Quand il est lié à un objet érotique, les moyens de créer et d'alimenter ce désir sont nombreux, de la suggestion et de l'évocation au jeu et à la provocation, du

¹ Sigmund Freud, cité par BENAYOUN, Robert, *Érotisme du surréalisme*, Paris, édit. Jean-Jacques Pauvert, coll. Bibliothèque internationale d'érotologie, 1965, p. 36-37.

mystère et du trouble à l'obscène et à la subversion. Robert Benayoun, conscient de ces éléments, pose une question à la fois très simple et vertigineuse par les possibilités d'exploration qu'elle propose : « L'érotisme est-il la métaphore de la sexualité ? »²

Robert Desnos propose deux définitions qui mettent en évidence cet élément fondamental de désir et donc de mise à distance du plaisir :

« - **Érotisme** : Tout ce qui se rapporte à l'amour pour l'évoquer, le provoquer, l'exprimer, le satisfaire, etc.

- **Érotique** : Science de l'amour, pris au sens d'impulsion sexuelle sans distinction de forme (platonique, cérébrale, mystique, charnelle, etc.) »³.

L'usage du mot **amour** peut surprendre ou paraître restrictif, notamment si l'on suit la conception psychanalytique de l'érotisme. Cependant, celle emprunte de sacré et de tragique développée par George Bataille lui accorde un potentiel de dépassement des limites individuelles : « Il semble à l'amant que seul l'être aimé peut en ce monde réaliser ce qu'interdisent nos limites, la pleine confusion de deux êtres, la continuité de deux êtres discontinus (...) l'être aimé équivaut pour l'amant, pour l'amant seul sans doute, mais n'importe, à la vérité de l'être. »⁴ De plus, une approche historique – en particulier depuis le début de l'ère chrétienne⁵ – ou poétique, comme celle développée par les surréalistes, placent au contraire l'amour au cœur de la mécanique érotique, à la fois comme son sujet et comme son objet. Se développe ainsi une dialectique entre l'amour, quelles que soient ses formes, et l'acte d'amour, qui s'entre-nourrissent et tissent, à travers des « relations

² BENAYOUN, p. 9.

³ DESNOS, Robert, *De l'érotisme : considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*, Paris, éd. Cercle des arts, 1953, rééd. préface Annie Le Brun : *Voici l'amour du fin fond des ténèbres*, Paris, éd. Gallimard, 2016, p. 57.

⁴ BATAILLE, George, *L'érotisme*, Paris, Les éditions de minuit, 1957, rééd. Paris, Les éditions de minuit, 2011, p 22.

⁵ Pour un panorama des conceptions de l'érotisme de la préhistoire au début du XX^e siècle, voir BENAYOUN, chapitre 1 : « Vers un homme réconcilié », pp 17 à 38.

inverses, parallèles ou concomitantes»⁶, des liens entre le monde psychique et le monde physique. Cette importance accordée à l'amour comme clé de la perception et de l'interprétation du monde permet de dépasser une conception purement mécaniste de la sexualité et d'en ouvrir les perspectives, comme l'exprime Robert Benayoun :

« La perte de contrôle, si inquiétante dans la perspective d'une pure technique de la copulation, est en effet pour les amants la garantie d'un surpassement dialectique de tout mouvement délibéré, tant affectif que corporel, au profit d'un affolement, d'une perdition qui puisse dans le fortuit accéder au sublime. »⁷

Cette conception de l'amour comme intimement lié à la vie sexuelle est reprise par Ado Kyrou, qui pose l'équation EROTISME = AMOUR, et considère non sans humour que « séparer l'amour de l'acte sexuel revient à amputer l'imprimerie de ses caractères de plomb. »⁸

Enfin, l'érotisme doit être envisagé comme une **expérience intérieure**, dans le sens où il dépend en grande partie des mécanismes de l'esprit et particulièrement de l'inconscient. La recherche extérieure d'un objet de

⁶ Formule de BENAYOUN, p. 8.

⁷ BENAYOUN, pp 7 et 8. La notion de *sublime* convoquée par l'auteur se réfère à celle développée par Benjamin Péret : considérant qu'il existe chez l'Homme une dualité fondamentale corps/esprit, il envisage que « L'amour sublime seul satisfait ce « Grand Désir » (tension de l'homme vers le bonheur total qu'il attend de la suppression de son déchirement) », et précise que « Le désir, dans l'amour sublime, loin de perdre de vue l'être de chair qui lui a donné naissance, tend donc, en définitive, à sexualiser l'univers. » PÉRET, Benjamin, *Le noyau de la comète*, introduction à *L'Anthologie de l'amour sublime*, Paris, éd. Albin Michel, 1956, p 21 et 22.

⁸ KYROU, Ado, *Amour-érotisme et cinéma*, Paris, édit. Éric Losfeld, 1967, pp 13 et 14. Plus loin, il ajoute : « Je voudrais donc qu'on puisse et qu'on veuille oublier tous les interdits, toutes les conceptions préalablement acquises, tous les conseils, pour faire des films où l'amour vu normalement, sainement, ne serait plus considéré par la morale bourgeoise, où l'amour, enfin débarrassé du terrible sens du péché, clamera bien haut son nom pour unir dans les mêmes images poétiques la magie de la rencontre, les étoiles de l'union, par-delà temps et lieu, et la grandeur splendide de l'acte sexuel, sans lequel l'amour n'est que baudruche idéaliste. Cet amour sera plaisir, connaissance et appel à la révolte, il changera le monde. » (p. 15)

désir répond à l'intériorité de ce désir.⁹ De plus, si l'érotisme part de l'esprit, il y retourne également pour le nourrir et en éprouver les potentialités et les limites. Pierre Louÿs considère ainsi que : « La sensualité est la condition mystérieuse, mais nécessaire et créatrice, du développement intellectuel. Ceux qui n'ont pas senti, jusqu'à leur limite, soit pour les aimer, soit pour les maudire, les exigences de la chair, sont, par là même, incapables de comprendre toute l'étendue des exigences de l'esprit »¹⁰. Enfin, l'érotisme se différencie de l'activité sexuelle simple, commune aux animaux sexuée et aux hommes, par une « recherche psychologique indépendante de la fin naturelle donnée dans la reproduction et le souci des enfants »¹¹.

Ces composantes nous permettent de proposer une première définition, que nous éprouverons au fil de notre recherche :

L'érotisme est l'évocation subjective, indirecte et non immédiate du plaisir sexuel et de l'amour sous toutes ses formes, ainsi que du désir lié à la promesse qu'ils constituent, s'incarnant dans une émotion ou une sensation.

Cette définition n'est pas pleinement satisfaisante, dans la mesure où la part de subjectivité inhérente à l'érotisme préserve cette notion de toute approche exhaustive. C'est ce que constatent Robert Desnos : « L'érotique est une science individuelle. Chacun en résout à sa mesure les questions secondaires et n'est d'accord avec ses pareils que pour constater l'insolubilité des questions éternelles dont nous ne nous lasserons pas de

⁹ BATAILLE, *L'érotisme*, p. 33.

¹⁰ Pierre Louÿs, cité par LE BRUN, Annie, *Du trop de réalité*, Paris, éd. Stock, 2000, rééd. Paris, éd. Folio, coll. essais, 2010, pp 210 et 211.

¹¹ BATAILLE, *l'érotisme*, p. 13. Il précise toutefois, p. 14 : « J'ai dit que la reproduction s'opposait à l'érotisme, mais s'il est vrai que l'érotisme se définit par l'indépendance de la jouissance érotique et de la reproduction comme fin, le sens fondamental de la reproduction (elle met en jeu des êtres discontinus) n'en est pas moins la clef de l'érotisme ».

proclamer l'existence »¹² et, à sa manière plus poétique, André Breton : « Le monde sexuel n'a pas cessé d'opposer à notre volonté de pénétration un infracassable noyau de nuit »¹³.

Nous construirons notre recherche autour d'extraits de film choisis en lien avec notre problématique, et présentant des correspondances avec les concepts mobilisés et les auteurs étudiés. Les œuvres retenues nous ont pour la plupart marqué d'une émotion particulière en tant que spectateur. Cela nous permettra de dégager pour chacune d'entre elle une approche particulière de l'érotisme, et d'analyser la manière dont elles le font dialoguer avec le politique.

Le cinéma nous semble être une forme d'expression extrêmement propice à l'usage de l'érotisme et aux expérimentations qui en découlent.

Art de la mise en scène des corps dans le temps et dans l'espace, il fait de l'incarnation, des potentialités et des figures de ces corps et de leurs interactions entre eux ou avec leur environnement sa matière première. Il n'est pas étonnant que la sensualité et la sexualité aient irrigués l'histoire du cinéma depuis ses débuts. Joseph-Marie Lo Duca considérait à l'aube des années soixante que « Le cinéma de culture occidentale est entièrement fondé sur la dynamique de l'érotisme »¹⁴, allant jusqu'à affirmer que « le rêve suprême du cinéma est de dominer les nuits de son obsession érotique »¹⁵. Nous pouvons nous accorder pour considérer que le demi-siècle qui a suivi n'a pas démenti sa vision.

¹² DESNOS, pp 54 et 55.

¹³ BRETON, André, *Point du jour*, Paris, éd. Gallimard, 1934, cité par BENAYOUN, p. 68.

¹⁴ LO DUCA, Joseph-Marie, *De Erotica, T. III. L'érotisme au cinéma*, vol. 1, Paris, édit. Jean-Jacques Pauvert, 1962, pp 7 et 8.

¹⁵ IDEM.

Robert Desnos, parlant du cinéma, considère qu'il peut permettre une impulsion libératrice du désir liant l'érotisme et l'amour¹⁶, et l'envisage comme une expérience poétique et sensuelle :

« Ce projecteur qui nous montre ces hommes et ces femmes lumineux dans l'obscurité, qui accomplissent des actions émouvantes au titre sensuel (...) leur chair devient plus concrète que celle des vivants et tandis qu'ils subissent sur l'écran le plus irrévocable destin, ils prennent part dans l'esprit du spectateur à une aventure autrement miraculeuse (...) un double scénario (double vie) se développe alors, tandis que, participant des deux thèmes, des faits et gestes s'illuminent brusquement comme des points de contact éblouissants »¹⁷

Lo Duca envisage quant à lui cet érotisme ontologique du cinéma sous le prisme du rêve « exhibitionniste » qui entre en résonance avec l'esprit et les sens du spectateur « voyeur » et dans lequel le regard prend une dimension performative :

« L'érotisme du cinéma est profond : œil de bœuf ouvert sur un univers en trois dimensions qui vit parallèlement à la vie psychique du spectateur, dont le mordant et le mystère le rapprochent du rêve. (...) Le fantôme de chair projeté devient simulacre d'une possession que le public s'arrache selon ses goûts, son choix, sa capacité de jouissance. (...) Le cinéma est offert sciemment aux sens des spectateurs »¹⁸

L'érotisme est une obsession cinéphile. C'est en tout cas la thèse défendue par d'Antoine de Baecque¹⁹, qui associe l'évolution de la culture cinéphilique française des années cinquante à des chocs érotiques : la

¹⁶ AUROUET, Carole, *Desnos et le cinéma*, Paris, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, coll. Le cinéma des poètes, 2016, p. 15.

¹⁷ DESNOS, p. 39.

¹⁸ LO DUCA III, vol. 1, p. 8.

¹⁹ DE BAEQUE, chap. « Amour des femmes, amour du cinéma – l'érotomanie cinéphile pp 263 à 293.

découverte de Marylin Monroe, la libération du corps de Monika dans le film éponyme d'Ingmar Bergman, l'apparition de Brigitte Bardot intégralement nue dans *Et Dieu créa la femme...* Depuis, de nombreux ouvrages (*L'érotisme au cinéma* de Lo Duca²⁰, *Amour-érotisme et cinéma* d'Ado Kyrou²¹, *Érotisme et cinéma* de Gérard Lenne²²), ainsi que des numéros spéciaux de revues spécialisées (dont le célèbre « Lexique de l'érotisme au cinéma » du mensuel Positif en juin 1968²³) ont célébré la vitalité de ce rapport. On notera cependant que la plupart de ces publications, bien que de qualité, abordent la question de l'érotisme de manière extrêmement consensuelle et masculiniste, bien qu'avec humour, en se concentrant sur les corps sexualisés et fétichisés des actrices aux dépens du geste, du trouble et de l'émotion.

Nombreux sont les cinéastes qui revendiquent cette part de leur passion et de leur travail, qui confine parfois avec le fétichisme ou le voyeurisme, et traduit bien l'ambiguïté du cinéma comme art de montrer des corps à des spectateurs au regard captif.

Notre recherche ne s'attardera pas sur tous les avatars de l'érotisme au cinéma. L'**érotisme « classique »**, au sens de la scène sensuelle ou sexuelle pensée et mise en scène pour toucher le plus grand nombre, et qui utilise des conventions attendues et communément acceptées, dépasse rarement sa visée première d'excitation. Nous lui préférons au contraire un érotisme profondément subjectif, ambigu et troublant, nourri de mythes et de fantasmes, de rêves et de cauchemars. Paradoxalement, ce sont les films qui ne font pas de l'érotisme leur sujet

²⁰ LO DUCA III.

²¹ KYROU.

²² LENNE, Gérard, *Érotisme et cinéma*, Paris, éd. La Musardine, coll. Cinéma, 2009.

²³ « Lexique de l'érotisme au cinéma » (dossier collectif), in : Positif, n° 96, Paris, éd. Opta, juin 1968, pp 1 à 56.

premier, qui l'incluent dans un récit plus large et le confrontent à des idées ou des modes de représentation surprenants ou radicaux qui se révèlent les plus passionnants dans leur incursions dans ce domaine. Les récits filmiques où l'érotisme survient sans crier gare, pénètre le plan par surprise, déjoue nos attentes de spectateur, acquièrent parfois des dimensions nouvelles et une richesse de sens grâce à son usage. Sont donc exclus de notre champ d'étude les films pornographiques²⁴ ou ceux dont la visée première et unique sont l'excitation du spectateur²⁵

De nombreux films mettent en scène un **érotisme « réaliste »**, pudique et quotidien : des couples y font l'amour presque exclusivement dans un lit, dans des scènes dont la visée première est de susciter une identification chez le spectateur. Or ce qui nous intéresse est au contraire l'érotisme qui, de par sa spécificité et son originalité, sort le spectateur de sa zone de confort, et s'ouvre aux vents de l'imaginaire.

L'histoire complexe de la **censure** politique et artistique, particulièrement dans le domaine cinématographique, a poussé les auteurs, artistes et techniciens à redoubler d'inventivité pour figurer leurs propos liés au sexe, ou dépassant les limites de bienséance de leur époque. Ces trouvailles, narratives et formelles, ne rentreront pas dans

²⁴ Nous exposerons nos vues sur l'éternel débat sur la différence entre érotisme et pornographie plus loin dans notre analyse. Notons que cette relégation de la pornographie hors du champ de notre étude ne signifie pas que nous y attachons une connotation négative, seulement que nous la plaçons ailleurs sur une échelle des émotions. On lira à ce titre les considérations originales d'Annie Le Brun sur la pornographie : « On y chercherait en vain la dénaturation dont j'ai parlé (celle de l'érotisme dans l'art aujourd'hui). Car, étant le fait d'un ordre qui altère systématiquement pour s'imposer, cette *dénaturation* est toujours culturelle, alors qu'ici, des corps s'accouplent sans autre prétention que de s'accoupler et d'en offrir le spectacle à qui y prend plaisir ». LE BRUN, p. 271.

²⁵ Lo Duca énumère, non sans une certaine ironie, toute une liste de genres de cinéma d'exploitation qui cachaient derrière des prétextes fallacieux leur visée officieuse d'exhibition de corps nus et d'excitation du spectateur : le film médical, la « tarzanerie », le film d'aventures, l'histoire et la mythologie, l'exotisme... LO DUCA III, vol. 1, p. 25 ss.

l'objet de notre étude, d'autant plus que la censure, reposant sur la notion de « bonnes mœurs » dépendante du contexte historique et socio-culturel, est un cadre par essence mouvant.

Nous avons précisé notre approche de l'érotisme, plus particulièrement dans son versant cinématographique. Notre projet se propose d'y recourir pour tenter de (re)former des corps politiques.

Depuis fin mars 2016, suite à des rassemblements contre le projet El Khomri de Loi Travail²⁶, s'est constitué, solidifié puis étendu le mouvement Nuit Debout²⁷, d'abord Place de la République à Paris, puis dans d'autres villes. S'inspirant de mouvements antérieurs comme Occupy Wall Street²⁸ ou les Indignés²⁹ en Espagne, il est basé sur l'agrégation d'un certain nombre de revendications sociales, et vise à une convergence des luttes et une réappropriation de la parole politique par les individus vivant sur le territoire français, dans une conception élargie de la citoyenneté.

Au delà de la question de notre soutien à ces initiatives et de nos affinités éventuelles avec les idées et valeurs qu'elles portent, ce mouvement nous intéresse en tant que fait social, humain et surtout politique. En effet, en suscitant le regroupement d'individus autours

²⁶ Projet de loi visant à instituer de nouvelles libertés et de nouvelles protections pour les entreprises et les actifs (dénomination officielle), version déposée à l'Assemblée nationale le 24/03/2016, http://www.gouvernement.fr/sites/default/files/contenu/piecejointe/2016/02/avant-projet_de_loi_visant_a_instituer_de_nouvelles_libertes_et_de_nouvelles_protections_pour_les_entreprises_et_les_actifs.pdf.

²⁷ Site officiel du mouvement : <https://nuitdebout.fr/>.

²⁸ Mouvement de contestation non-violent inspiré par les révolutions arabes et visant à dénoncer les dérives de la finance capitaliste, né le 17 septembre 2011 dans le quartier de Wall Street à New York puis étendu dans le reste du pays. Site officiel du mouvement : <http://occupywallst.org/>.

²⁹ Mouvement non-violent de contestation né le 15 mai 2011 à Madrid. Surnommé ainsi par les médias d'après le manifeste éponyme de Stéphane Essel.

d'affects communs, il pose très clairement la question de la formation de nouveaux corps politiques. De plus, les corps physiques y prennent une place extrêmement importante, tant par l'acte concret d'occupation d'un lieu que par leur mise en scène, par la dynamique qui se noue entre les individus et le groupe, et par les nombreux exemples de violences, policières ou autres, qui l'émaillent. Enfin, et comme depuis un certain nombre d'année, les images de ce mouvement – vidéos amateurs, médias traditionnels, mise en place d'une « télévision libre » – surgissent concomitamment à celui-ci et participent de son évolution. Nous voici donc face à un phénomène de tentative de formation de nouveaux corps politiques en grande partie via les corps physiques et leurs représentations, qui nous questionne et que nous ne pouvons ignorer.

Nous prenons le parti d'envisager la politique en considérant les corps (collectifs) comme ses structures élémentaires, en partant des concepts développés par Frédéric Lordon³⁰ à partir du Traité Politique de Spinoza³¹. Là encore, c'est un parti pris de notre raisonnement, qui nous permettra de faire résonner nos recherches et expérimentations cinématographiques avec une pensée de philosophie politique actuelle qui trouve aujourd'hui une incarnation très concrète.

Il est essentiel de partir d'une définition dés-anthropocentrée et structurelle des corps, de « saisir le corps non par la nature substantielle de ses parties mais par le **certain rapport** (*certa ratio*) qui les compose en une union par l'effet d'un affect commun (qui affecte identiquement

³⁰ Frédéric Lordon est l'un des inspirateurs du mouvement Nuit Debout, et sa pensée politique en émaille souvent les débats.

³¹ SPINOZA, Baruch, *Traité politique (œuvres posthumes)*, 1677, rééd. avec introduction et révision de la traduction du latin d'Émile Saisset par Laurent Bove, Paris, éd. LGF, coll. Livre de Poche, 2002.

tous). »³² Reprenant Spinoza, on appellera **forme** le rapport constitutif de l'essence d'un corps, qui n'apparaît jamais « concrètement » que sous l'espèce d'une **figure** donnée. Pour Lordon, « le corps défini comme *un certain rapport*, et non comme substance »³³, est la base d'une théorie générale des corps applicable aux corps politiques.

Les corps font consistance par le travail de l'**imperium**, que Spinoza définit comme le « droit que définit la puissance de la multitude³⁴. Ce droit est envisagé comme la capacité de la multitude à s'auto-affecter³⁵. L'imperium, force verticale, est donc opérateur de groupement, il fait passer les collections de l'état amorphe à la forme politique³⁶. De plus, il maintient dans la durée les parties du corps auquel il donne consistance par un rapport constituant et vertical, un rapport de souveraineté³⁷.

« Si la théorie générale des corps a d'abord permis de penser le corps politique en s'affranchissant de la référence du corps humain, elle permet aussi en sens inverse de retourner à certaines des propriétés du corps humain pour éclairer celles du corps politique »³⁸. Les figurations érotiques du corps humain peuvent-elles contribuer à (re)former des corps individuels ou collectifs, humains ou politiques ?

La question centrale de notre étude sera la suivante : **Comment et selon quelles approches l'érotisme au cinéma, à travers la circulation des affects et les figurations des corps qu'il propose, peut-il contribuer à repenser et à reformer les corps politiques ?**

³² LORDON, Frédéric, *Imperium, structures et affects des corps politiques*, Paris, La fabrique éditions, 2015, p. 22.

³³ IDEM, p. 142.

³⁴ Spinoza, *Traité Politique*, cité par LORDON, p. 19.

³⁵ LORDON, p. 20.

³⁶ IDEM, p. 21

³⁷ LORDON, pp 26 et 139.

³⁸ LORDON, p. 145.

Nous verrons de quelle manière et sous quelles limites la subversion du désir permet de questionner le politique, puis nous étudierons des exemples de d'exploration du désir et des corps par un érotisme nourri de violence, de poésie et d'imaginaire, avant de proposer des pistes d'appréhension des corps politiques par l'érotisme au cinéma.

Les deux premières parties seront basées sur des analyses de séquences de films qui développent, à notre avis, une approche originale de l'érotisme. Chaque analyse nous permettra de dégager une définition particulière de l'érotisme, que nous ferons entrer en résonance avec notre problématique en la reliant à des concepts, des lectures et des considérations artistiques et techniques. Nous étudierons aussi comment les divers éléments la mise en scène - découpage, lumière, décor, costumes, son - concourent à incarner ces avatars de l'érotisme et à les faire dialoguer avec le politique. Une planche d'illustrations figurera en fin de chaque analyse. La troisième partie sera quant à elle plus prospective : si elle comportera elle aussi des analyses de séquences, elles seront plus brèves et serviront d'introduction à une présentation du travail effectuée sur la Partie Pratique de Mémoire *Corps électriques*, dans laquelle expérimenté autour de trois propositions pour une reformation des corps politiques par l'érotisme au cinéma.



I. Questionnement du politique par la subversion de l'érotisme

La subversion consiste à agir contre les normes fondamentales d'un système dominant en place, avec pour effet de le remettre en question, de le déstabiliser ou de le renverser (*subvertere* en latin). Ce système peut être politique, religieux, artistique, sexuel...

L'érotisme peut être un élément subversif pour plusieurs raisons :

George Bataille considère que les communautés humaines, fondées sur le travail et la raison, ont frappé d'un interdit général tout ce qui touche à la mort d'une part, à la reproduction de l'autre. L'érotisme, envisagé comme la vie sexuelle hors de la fonction reproductrice, serait une transgression de cet interdit, paradoxalement nécessaire à son maintien³⁹. De fait, l'érotisme, envisagé au sein d'une dialectique interdits/transgressions, peut devenir subversif dans la mesure où il échappe à une approche ritualisée et socialement organisée.

L'érotisme est subversif car ses aspects corporels et émotionnels échappent plus facilement aux normes et aux cadres dominants : ils peuvent « créer des corps scandaleux (et insolents), des attitudes qui explosent l'ordre établi »⁴⁰, ou encore « donner un exemple d'autres attitudes, d'autres manières d'occuper l'espace et de défendre ses idées. »⁴¹

Enfin, l'érotisme est subversif car il se construit de manière subjective et sensible, échappant aux schémas préétablis et à une tyrannie du réel.

³⁹ BATAILLE, *L'érotisme*, chap. 1, pp 33 à 42, et 5, pp 67 à 73.

⁴⁰ DELORME, Stéphane, « Encore » (éditorial), in : *Les Cahiers du cinéma*, n° 713, juillet-août 2015, Paris, éd. Les Cahiers du cinéma, p. 5.

⁴¹ DELORME, Stéphane, « Femen : érotiques et politiques » (art.), in : *Les Cahiers du cinéma*, n° 713, juillet-août 2015, Paris, éd. Les Cahiers du cinéma, pp 40-41.

Le recours à l'érotisme des corps comme arme de subversion politique est courant. Les mouvements de libération sexuelle des années 60 et 70 ont repensé le rapport aux corps et aux sexualités, liant un idéal de plaisir collectif et un refus des règles traditionnelles à des causes politiques, notamment antimilitaristes. Les mouvements féministes prônent une réappropriation de leurs corps et de sexualités par les femmes, et les envisagent comme sujets éminemment politiques. Les Femen ont quant à elles fait du surgissement violent et comique de la nudité dans l'espace public leur principal mode d'action, opérant un parallélisme entre le message et le médium⁴².

Dans l'art, au-delà du scandale créé par certaines œuvres, basé principalement sur un attachement excessif aux bonnes mœurs, les siècles derniers ont vu l'érotisme se charger d'un grand potentiel subversif. Certains mouvements, comme le Surréalisme, ont placé cette force au cœur de leurs recherches. Robert Benayoun considère ainsi que « la sensibilité renouvelée par le surréalisme allait dans le sens d'une exaltation positive et ludique, altruiste et subversive de l'amour, qui se résolvait à l'échelon social dans le scandale et la révolte, à l'échelon individuelle dans l'abandon du mode possessif. »⁴³

⁴² Les orientations du mouvement, la prétendue conformité des corps de ses membres aux canons publicitaires et sa qualification comme féministe génèrent de violents débats. D'aucun considèrent que la nudité politique n'est pas érotique, dissociant ainsi deux corps, public et privé, cependant reliés par une même nudité (cf. *La nudité politique des femmes n'est pas érotique*, tribune signée par diverses associations et personnalités féministes publiée par Libération en décembre 2014). Contre cette position, on consultera l'entretien avec Oxana Shachko, l'une des fondatrices du mouvement, réalisé à Paris le 23 juin 2015 par Stéphane Delorme pour les Cahiers du cinéma n° 713 : elle y déclare notamment que le corps érotique est leur pouvoir et leur dernière arme, que l'originalité de leur mode d'action part justement du détournement des canons, et que le mouvement est constitué par des femmes aux physiques très différents.

⁴³ BENAYOUN, p. 149.

Il n'est donc pas surprenant que la censure dans le domaine de l'art se soit tant acharnée, et continue de le faire, sur les gestes artistiques qui se réclament d'un érotisme troublant et souvent subversif, alors que la nudité classique plus inoffensive échappe facilement à ses foudres.

L'histoire du cinéma a vu de nombreux cinéastes faire un usage subversif de l'érotisme, prendre les armes du désir transgressif afin de remettre en question les structures politiques et sociales de leur temps ou de provoquer une évolution des mentalités et des mœurs.

Luis Buñuel, cinéaste surréaliste par excellence, n'a cessé dans ses films de torpiller la décence et les bonnes mœurs dans une diatribe contre les institutions, mêlant extase, blasphème et malice.⁴⁴ Pier Paolo Pasolini nourrissait son engagement et sa révolte, notamment contre la société consumériste et bourgeoise italienne des années 60-70 ou les structures perverses de pouvoir et d'aliénation des individus, dans un terreau allant d'un érotisme débridé et baroque (sa « Trilogie de la vie »⁴⁵) à la sexualité la plus absolue et dérangeante (*Théorème* ou *Salo et les cent-vingt jours de Sodome*, inspiré par l'ouvrage du Marquis de Sade). Nagisa Oshima, quant à lui, a ausculté tout au long de son œuvre la place de la sexualité au Japon en la liant au contexte social et aux luttes politiques : jeunesse désabusée et frustrée (*À propos des chansons paillardes au Japon*), honte du corps et du désir due au poids des traditions (*Le journal d'un voleur de Shinjuku*), personnages sexuellement dérégés face à des institutions écrasantes (*La cérémonie*) ou êtres dont la jouissance sans limite se fait avec jubilation anarchiste et exterminatrice (*L'empire des sens*, *Furyo*).

Quels usages le cinéma contemporain fait-il de la force subversive du désir et de l'érotisme au sein d'une réflexion sur le politique ?

⁴⁴ Voir BENAYOUN, pp 160 à 163.

⁴⁵ Le Decameron, Les contes de Canterbury, Les Mille et Une Nuits.

Nous nous proposons d'aborder l'idée de la subversion du désir et de l'érotisme au cinéma ces cinq dernières années. Cette délimitation temporelle de notre corpus nous permet d'une part de circonscrire le champ de notre analyse, mais aussi de dégager notre définition de l'érotisme du poids de l'évolution des mœurs, et de nous concentrer sur ses potentialités de reformation des corps politiques en lien avec la conjoncture actuelle (crises financière, environnementale et migratoire, menace terroriste, défiance vis-à-vis des institutions politiques et nouveaux modes de communication). Nous avons choisi trois exemples contemporains de films qui nous semblent, chacun à leur manière, proposer une figuration sensuelle des corps et une approche particulière de l'érotisme en lien avec des questionnements politiques.

Nous étudierons l'usage allégorique du corps érotique que Pierre Schoeller explore dans l'ouverture de *L'exercice de l'État*, puis la manière dont Miguel Gomes, dans *Les Mille et une Nuits*, joue avec un érotisme subversif au sein d'un récit filmique protéiforme et engagé, avant d'éprouver les écueils et limites de la subversion de l'érotisme à travers une analyse critique d'une séquence de *Shame* de Steve McQueen.



2



3

A. Usage du corps érotique comme procédé allégorique dans *L'exercice de l'État*, de Pierre Schoeller

Planche d'illustrations en page 38

L'exercice de l'État est un film de Pierre Schoeller sorti en 2011.

Il est centré autour de la figure de Benoît Saint-Jean, ministre des transports d'un gouvernement fictif d'une France en crise. Réveillé en pleine nuit par son directeur de cabinet suite à un grave accident de car, il est entraîné, dans la gestion de cette affaire, dans une spirale de discours et de compromissions, de manœuvres politiques et de trahisons, au cœur de l'exercice dévorant de l'État.

L'extrait que nous allons analyser constitue un court incipit au film, une introduction théâtrale teintée de mystère. Il est constitué de 24 plans et dure une minute quarante-cinq.

Lever de rideaux dans de riches appartements probablement parisiens (*im. 4*), où une troupe de silhouettes vêtues et masquées de noir installent, dans une chorégraphie minutieusement réglée, les meubles et accessoires d'un bureau ministériel (*im. 5 et 6*). Arrive une femme entièrement nue (*im. 7*). Elle pénètre dans un salon où attend un crocodile (*im. 8*), tourne autour de la bête, lui expose son entre-jambes (*im. 9*) puis entre dans sa gueule en rampant (*im. 10*). Benoît Saint-Jean, endormi et rêvant probablement la scène, a une érection.

Ce film est l'un des rares exemples en fiction d'exploration frontale des questions politiques françaises contemporaines et des rouages de l'État. Son ouverture déroute en mêlant de manière non réaliste nudité, violence et mise en scène du pouvoir dans un rêve – cauchemar érotique.

Comment s'organise cette étrange mise en scène, et que symbolise-t-elle ? D'où provient la tension entre fascination et répulsion distillée par

la séquence ? Comment la mise en scène lie-t-elle nudité, violence et malaise, et dans quel but ?

Nous analyserons comment la scène crée une attente en installant symboliquement un lieu de pouvoir au cours d'un rituel irréaliste et inquiétant, puis de quelle manière la tension et la fascination s'entremêlent autour d'un usage particulier de la nudité comme procédé allégorique.

1. L'installation rituelle et symbolique d'un lieu de pouvoir

La première partie de cette séquence (plans 1 à 12, de 00.00 à 00.55), nous fait suivre l'installation d'un bureau ministériel par une troupe d'individus masqués et vêtus de noir. Cette préparation, troublante par son irréalité, crée une attente et joue sur les symboles.

La scène se déroule dans de vastes appartements lumineux aux plafonds hauts et aux murs rehaussés de dorures. Le grand tapis qui est déroulé dans la pièce principale participe de cette impression de faste. Les meubles, en bois précieux et ciré, comportent eux aussi des dorures. Ils ménagent à la fois de vastes et confortables espaces de travail, et des places pour d'éventuels visiteurs. Placés au centre de la pièce et des cadres, ils attestent de l'importance de la fonction. Chaque fenêtre est flanquée de lourds rideaux qui créent une analogie entre le lieu de pouvoir et le théâtre, tous deux espaces de mise en scène et de représentation, où la réalité et l'illusion s'entremêlent au service d'un spectacle. La présence de grands miroirs renforce l'idée d'une frontière trouble entre le réel et l'image, les apparences. Les accessoires disposés sur les meubles, manipulés avec soin, sont choisis très précisément de manière à figurer les gestes et actions élémentaires du travail du politique : le téléphone nous renvoie à la communication et à la parole, les feuilles et stylos à l'écriture et à l'exposition d'une pensée structurée, les dossiers aux tâches à effectuer, les livres au savoir et l'horloge au temps comme donnée fondamentale et structurante de la vie politique. Les hommes qui s'activent à meubler ces bureaux sont entièrement vêtus de noir, visage et mains compris. La lumière, souvent en contre, les silhouette et leur donne une dimension presque fantomatique. Ils sont les

hommes de l'invisible – dans certains plans, leur présence se matérialise seulement par leurs ombres – qui tirent les ficelles de la politique, ou peut-être les petites mains anonymes qui font fonctionner les rouages et la mécanique parfaitement huilée de l'État, soumis à son pouvoir à la verticalité quasi-féodale, craignant et vénérant ses seigneurs modernes.

Les actes de ces hommes sont cadrés de manière très frontale dans des compositions géométriques, rigoureuses et épurées qui confèrent à l'objet de leur travail une dimension de grandeur et de sévérité. Le choix de focales courtes permet une grande profondeur de champ qui nous laisse appréhender le décor dans son entier, et admirer sa perfection. L'homogénéité de la lumière et l'équilibrage des couleurs – une gamme de blanc, brun, rouge et or – renforcent l'idée de richesse et de stabilité.

Cette scène fonctionne sur un réseau de symboles pour construire un espace-type de l'exercice du pouvoir. Les lieux, rationalisés et entièrement sous contrôle, sont destinés à un travail complexe et important. Leur dimension luxueuse et imposante répond aux fantasmes et à la fascination liés aux ors de la République.

L'installation de ce bureau ministériel, basée sur un réseau de codes et de symboles fonctionne comme une essentialisation du lieu de l'exercice de l'État. Cependant, cette scène trouble par son aspect irréaliste.

L'une des premières impressions procurées par sa vision est un sentiment de perfection et de contrôle absolu.

Les déplacements des hommes en noir sont rythmés, leurs mouvements synchrones et leurs gestes sûrs et précis, telle une chorégraphie mainte fois répétée. L'action commence le plus souvent au plan et se déroule en entier, comme dans une représentation.

La précision extrême des cadres fait écho à celle des gestes qu'ils captent. Un système d'alternance entre des plans fixes d'ensemble et des plans plus rapprochés, parfois par raccord dans l'axe, nous fait voir alternativement la tâche à accomplir, le geste qui l'effectue, puis la perfection du résultat. Le mouvement des corps dans l'espace saisi en courte focale et de fait entièrement net crée une dynamique de profondeur loin d'être anodine : occuper l'espace, c'est déjà le contrôler. Les rares mouvements de caméra prennent la forme de travellings ou panoramiques latéraux qui nous mènent efficacement d'un espace à l'autre, suivant le trajet le plus rationnel.

Le même plan rapproché sur un homme en noir se tenant devant une fenêtre et fixant l'objectif, ponctué par un étrange son de cloche, vient ouvrir et refermer cette cérémonie par une touche emprunte de sacré. Nous sommes témoins de la préparation d'un rituel parfaitement maîtrisé, où tout n'est qu'illusion et contrôle de l'image présentée au public. Malgré cette mécanique parfaitement huilée, l'irréalité et l'impression de danger diffuse de la scène s'imposent.

Ce premier plan s'attarde longtemps sur un rideau fermé. L'œil s'accoutume peu à peu à la semi-obscurité, comme pour s'aiguiser. C'est un sas vers un univers qui possède ses codes et son rythme propre. Puis le rideau s'ouvre, et la lumière du jour nous éblouit par contraste, comme une ouverture des paupières située du mauvais côté de la réalité, non pas celui du réveil mais celui du rêve.

Ces hommes masqués et à la tenue incongrue tranchent avec le lieu, et évoquent un folklore associé aux sectes et aux sociétés secrètes. Leur présence fantomatique leur confère une dimension inquiétante. Leur manière de marcher est inhabituelle, comme accélérée. À cette vitesse s'opposent des moments suspendus, comme des arrêts sur image, des

déraillements dans le défilement de la pellicule, des « bugs » au sein de ce qui s'avèrera être un rêve – ou un cauchemar – du ministre.

L'aspect légèrement anachronique des objets, les rideaux tirés et les lampes allumées en plein jour participent de cette impression de décalage.

Certains cadres présentent des hauteurs et des angulations incongrues : quand les hommes en noir déroulent le tapis, la caméra est placée au ras du sol ; elle est au contraire en plongée totale, comme suspendue au plafond, quand ils installent le bureau et les chaises du ministre. On remarque de plus une récurrence de certains cadres, marqués par l'importance de la couleur rouge, images obsédantes ressassées par l'inconscient du rêveur.

Ce sentiment général d'étrangeté et de danger est accentué par l'absence d'ambiance sonore du lieu, et de tout bruit lié aux actions qui s'y déroulent. La bande son n'est constituée que par une musique angoissante, faite de tintements de cloche qui résonnent sur plusieurs plans, de nappes de claviers dissonantes, et de quelques notes de piano aigues et percussives.

Le recours à des éléments oniriques et inquiétants confère à ce rituel d'installation d'un lieu de pouvoir en apparence parfaitement ordonné un aspect décalé et irréaliste.

La mise en place de ce cadre allégorique de l'exercice du pouvoir est irréaliste par son ambiance onirique et décalée et son aspect ritualisé. Au delà du trouble, elle crée chez le spectateur une attente, que nous allons tenter de préciser.

L'empressement de cette troupe d'hommes en noir nous indique d'emblée que le temps qu'ils ont pour effectuer leur travail est limité.

Leurs gestes suspendus, leur précision et leur révérence nous préparent à l'arrivée de quelqu'un d'important. Le décor mis en place, comme nous l'avons vu précédemment, étant celui de l'exercice du pouvoir de l'État, nous pouvons naturellement nous attendre à l'arrivée d'un de ses hauts représentants.

Dès le début de la scène, la longueur anormale du premier plan, ainsi que son obscurité, créent une gêne et une envie d'en voir plus. Le retour à ce plan à la fin de l'installation clôt cette cellule dramatique et nous indique qu'un événement nouveau va survenir. Cette dynamique de manque est renforcée par une accélération progressive du montage : si le premier plan dure plus de dix secondes, les suivants sont de plus en plus courts.

La musique fonctionne quant à elle par vagues sonores irrégulières : cloche, écho, montée progressive des nappes de clavier sur plusieurs plans, notes aiguës de piano qui annoncent l'imminence d'une nouvelle cloche. Ce roulement sonore joue avec les variations d'intensité et renforce le suspens.

Tous ces éléments de rythme, d'image et de son créent chez le spectateur une attente, que le décor et l'action poussent à envisager comme la venue d'un homme politique, et son exercice effectif du pouvoir.

2. Un usage obscène de la nudité comme procédé allégorique

La seconde partie de cette scène (plans 13 à 24, de 00.55 à 01.45), a recours à l'érotisme, et plus particulièrement à la nudité, de manière surprenante. Entre obscénité et violence, elle compose une métaphore de l'exercice du pouvoir.

L'usage de la nudité dans cette séquence est particulièrement troublant, à la fois parce qu'elle contrevient à l'attente créée chez le spectateur, mais aussi par les codes qu'elle emprunte.

Quand la femme, précédée par deux hommes en noir, entre dans le bureau dans un long travelling arrière, elle est entièrement nue. Sa peau lisse et sans âge ne présente aucune imperfection, son sexe est soigneusement épilé, sa poitrine généreuse. Ce corps en apparence parfait s'offre à la vue des participants à la scène et du spectateur sous tous les angles, avant d'écartier les jambes pour exposer son sexe. Cet étalage de chair reste triste, il ne crée pas cette émotion dont nous faisons l'une des composantes de notre tentative de définition de l'érotisme⁴⁶. Le plaisir visuel est immédiat, aucun manque n'est créé, donc aucun désir⁴⁷.

L'apparition de cette femme est cadrée frontalement, et la place au centre de l'image, qu'elle vampirise en captant le regard. S'ensuit une alternance de plans larges permettant de la voir entièrement nue et de gros plans mettant en valeurs différentes parties de son corps ; de plans longs quand elle s'immobilise et courts quand elle marche. L'objectif

⁴⁶ Introduction de ce mémoire, p. 4

⁴⁷ Dans la mesure où l'on suit les théories psychanalytiques qui considèrent le désir comme issu d'un manque originel, voire identifient le désir au manque, l'immédiateté du plaisir visuel, donc de l'objet du désir, l'abolit.

devenu voyeur semble toujours à la bonne hauteur, comme si la femme se positionnait consciemment par rapport à elle. Un plan en particulier réduit ce personnage à ses attributs sexuels : la caméra effectue un mouvement avant sur ses fesses, la femme se tourne et dévoile son pubis, puis le cadre remonte sur sa poitrine et s'arrête avant que sa tête n'entre dans le champ. La lumière diffuse imprime une image pleine, sans vide et sans ombres.

On notera que quelques sons directs, liés aux mouvements de son corps, font leur apparition, et polarisent encore plus l'attention sur le personnage.

La présentation d'une nudité frontale et l'évacuation de la personnalité de la femme au profit d'une mise en valeur de ses attributs sexuels contribuent à faire de ce corps un fétiche, un objet de vénération, dont l'exhibition est absolue. Son seul but semble être l'excitation sexuelle mécanique du spectateur. Le refus de toute ambiguïté, l'évacuation tout imprévu et l'attrait quasi magnétique pour l'orifice sexuel nous renvoient à l'imagerie pornographique et à ses actions codées et contraintes, mais aussi à une certaine esthétique publicitaire⁴⁸. Nous considérons que ces deux genres ont en commun un usage des corps et de la nudité utilitaire et commercial qui les chosifie, et les rend obscène dans un double mouvement de surexposition et de banalisation du corps sexué.

Les codes que reprend cette scène dans sa figuration de la nudité ne permettent *a priori* pas de considérer que cette scène est érotique. Ce serait cependant une erreur de relier cette nudité uniquement à une esthétique publicitaire ou pornographique sans analyser son cadre.

⁴⁸ Notons que la confrontation entre la femme et le crocodile reprend trait pour trait une photographie d'Helmut Newton tirée d'une chorégraphie de Pina Bausch, donc une grande part de l'œuvre est axée sur la dénonciation des codes de l'imagerie publicitaire et de son obscénité. Cf im. 11.

Brisant l'image imaginaire que le spectateur s'était créée comme réponse à son attente suite au rituel d'installation du lieu de pouvoir, la femme nue vient à la place du politique espéré. Ses gestes sont sûrs, elle arpente les lieux en maîtresse, s'inscrit dans l'environnement en propriétaire. Les hommes en noir semblent être à son service : ils l'escortent, referment les portes derrière elle, s'agenouillent dans des recoins et n'interviennent pas durant le face à face avec le crocodile.

Dès son arrivée, la femme fixe la caméra et le spectateur avec défi. Consciente d'être vue, elle en jouit et se met en scène en conséquence. Alors que durant l'installation le point de vue relativement éclaté découpait froidement et efficacement les gestes et mouvements des hommes en noir, il est aimanté par la femme, comme si elle le contrôlait.

Pourrions-nous considérer que certains des codes de mise en scène du monde politique rejoignent ceux de la publicité et de la pornographie ? C'est ce que nous suggère cette scène qui, en substituant au ministre attendu cette femme nue, en fait une allégorie du politique doublée d'une dénonciation de son obscénité. C'est à notre avis cette substitution provocante qui rend la nudité de cette scène subversive, et cet élément de subversion qui la rend érotique.

Ce recours à l'allégorie permet de lier l'obscénité de la scène rêvée par le ministre à l'obscénité de l'exercice du pouvoir. Elle trouble aussi par la grande violence des visions qu'elle convoque.

La fin de la séquence confronte la femme/le politique à un crocodile.

Le surgissement de ce prédateur dans ce lieu en théorie parfaitement ordonné se fait de manière totalement imprévisible au détour d'un champ contre-champ. Il convoque un monde de pulsions et d'instincts qui

contraste avec l'univers mis en place. Le montage nous le montre dans la pièce avant que la femme n'y entre, et l'absence de surprise de cette dernière nous pousse à croire qu'elle est consciente de sa présence. La bête appartient à ce lieu, il participe de son essence.

La femme se met à son tour à quatre pattes, imitant volontairement l'animal et faisant sienne sa violence naturelle. Elle s'insère ensuite de force dans la gueule de la bête, dans un accouplement final en forme de pénétration violente qui provoque un profond malaise, voire un écœurement. On veut voir, porté par une curiosité malsaine, mais on ne peut s'empêcher à un moment ou à un autre de fermer les yeux. La lumière du jour et la direction marquée du soleil entrant par une fenêtre soulignent l'aspect luisant de l'animal, la texture de ses écailles, la brillance de son œil. Les cadres au ras du sol se placent à la hauteur de la bête et de la femme devenue bête. Des travellings avant et des valeurs de plans de plus en plus serrées nous rapprochent de la gueule du crocodile et nous y attirent irrésistiblement. Notre regard est comme captif, cette violence est assumée et destinée à être vue. La bande son se peuple de grognements, bruits de succion et de déglutition particulièrement dérangeants qui soulignent la violence de l'action.

Cette apparition et cette conjonction finale figurent la violence ontologique du pouvoir : la femme/le politique a conscience de cette violence et l'accepte. En devenant symboliquement cet animal, elle/il s'ouvre à un monde de pulsions dont la violence est un des éléments essentiels : plus le politique est violent, plus il accède au pouvoir, et plus le pouvoir qu'il possède est grand, plus il peut laisser libre court à la violence. Cette violence, qu'elle soit physique ou mentale, est exercée sans aucune limite, et impunément : elle est institutionnalisée, ritualisée.

La séquence d'ouverture de *L'exercice de l'État* procède, par la mise en scène d'un rituel onirique et irréaliste reposant sur les symboles, à une représentation essentialisée du lieu de pouvoir. Elle crée une attente chez le spectateur, et la court-circuite en remplaçant le politique espéré par l'apparition d'une femme nue, qui en constitue l'allégorie.

En associant les codes pornographiques et publicitaires de représentation hyper-sexualisée et marchande des corps au fonctionnement du monde politique, il en dénonce l'obscénité. Cette obscénité se mêle à une évocation de la violence ontologique du pouvoir par un face à face troublant entre la femme et un crocodile.

C'est le recours à l'allégorie qui rend la nudité et les éléments sexuels exposés subversifs, et cet aspect subversif qui confère son érotisme à la scène.

Pouvons-nous élargir cette conclusion et affirmer que sexe politiquement subversif = sexe érotique ? Deux éléments sont à prendre en considération.

L'obscénité artistique est un ferment de désordre quand elle révèle l'obscénité fondamentale d'une société dont elle n'est que l'envers⁴⁹ : elle acquiert une dimension subversive. On peut cependant se poser légitimement la question de son efficacité dans une société que certains considèrent contaminées par le tout-obscène – nous avons cité la pornographie, la publicité et la politique, auquel nous pourrions ajouter la télévision, la mise en scène de la vie privée voire intime sur internet...

De plus, il n'est pas évident que la subversion ontologique de l'érotisme, due au fait qu'il échappe à toute règle, puisse s'incarner en puissance

⁴⁹ MAIER, Corinne, *La dynamite de l'obscène et le hic de la perversion*, in : Littérature et poésie comparées, Centre de recherches – Université Paris 13, http://www.litterature-poetique.com/pdf/maier_obsc.pdf consulté en mai 2016, p. 4.

politique. Pour cela, son approche doit échapper aux idéologies dominantes tout en entrant en résonance avec les enjeux conjoncturels, en proposant par exemple de nouveaux types de rapports et de circulation des affects.

Enfin, si l'obscénité est l'une des manifestations possibles de l'érotisme subversif, il n'en est pas la seule. Robert Desnos considérait ainsi que « l'obscénité n'est pas la manifestation nécessaire de l'érotisme. Il convient de ne pas la proscrire mais son emploi systématique n'est pas souhaitable »⁵⁰, et prônait au contraire une ouverture de la sexualité aux vents de la violence, de la poésie et de l'imaginaire.

La séquence d'ouverture de *L'exercice de l'État*, si elle a recours à l'érotisme au sein d'une allégorie du pouvoir emprunte de violence, reste loin du poétique et de l'imaginaire par son esprit de sérieux et son caractère imposant. Existe-t-il des exemples contemporains de questionnement du politique par la subversion de l'érotisme qui se démarquent de ces codes ?

⁵⁰ DESNOS, p. 78.

Photogrammes de *L'exercice de l'État* :

4



5



6



7



8



9



10



11



B. Le désir et l'érotisme politiquement subversifs des *Mille et une nuits* de Miguel Gomes

Planche d'illustrations en page 48

Les Mille et une Nuits est un film en trois parties de Miguel Gomes sorti en 2015.

Ce projet est né sur la seule base d'une note d'intention non scénarisée, à l'aide de laquelle le réalisateur a constitué trois équipes. Des reporters recrutés pour une année complète ont eu pour mission de sonder le Portugal en crise, soumis aux politiques d'austérité, pour en ramener des histoires appelées à être absorbées, recomposées et interprétées par un groupe de scénaristes, qui les transmettaient ensuite à l'équipe de tournage. Le résultat est un patchwork de styles narratifs et esthétiques, un foisonnant puzzle poétique imprégné d'érotisme et sous-tendu par un fil rouge : « accommoder grisaille sociale-naturaliste et ré-enchantement, soumettre le principe d'intervention politique au régime du merveilleux et, ainsi, refonder tous les usages de la fiction militante avec une facétie d'enfant aux idées graves. »⁵¹

Dans un pays d'Europe en crise, une équipe de tournage tente de rendre compte des conflits sociaux et de la misère grandissante qui frappe leur peuple. Le réalisateur, écrasé par l'ampleur de la tâche, s'enfuit et laisse Schéhérazade prendre la parole à sa place. La belle jeune femme, pour éviter d'être exécutée par le cruel souverain auquel elle a été mariée de force, lui raconte chaque soir une nouvelle histoire pour le captiver. Au fil des nuits, l'inquiétude laisse place à la désolation, puis à l'enchantement.

⁵¹ GESTER Julien, « Les Mille et une Nuits : Le grand road triple de Miguel Gomes » (art.), in : next.libération.fr, 25 mai 2015. Adresse de la page : http://next.libération.fr/cinema/2015/05/20/le-grand-road-triple-de-miguel-gomes_1313434 (consultée le 4 mai 2016).

« Ô Roi bienheureux, on raconte que dans un triste pays parmi les pays »

La scène que nous allons analyser est extraite du segment « Les larmes de la juge » situé au milieu du deuxième volet, *Le Désolé*, et figurant un procès fantasque et délirant des « fauteurs » du pays en crise. Nous nous concentrerons sur la saynète qui encadre ce procès, découpée en deux parties, composée de huit plans et durant six minutes.

Deux coupes de champagne encore pleines sont posées sur la rambarde d'un balcon baigné par une nuit aux teintes irréelles (*im. 12*). Dans une chambre, deux amants sont allongés nus, comme après l'amour (*im. 13*). La femme se lève et se rend dans la cuisine en composant un numéro sur son téléphone portable. Du sang coule de son sexe (*im. 15*). Tandis qu'elle s'active à réunir les ingrédients nécessaires à la préparation d'un bon gâteau, elle a une conversation téléphonique avec sa mère (*im. 16*). Sur un ton très détaché, elle lui confie que son amant était le bon choix pour sa première fois, et évoque la douleur et le sang du rapport. Sa mère lui donne des conseils pratiques – « Avec le temps, tu apprendras à relâcher le périnée » –, loue sa virginité jusqu'ici préservée, et lui rappelle comment satisfaire un homme – notamment en lui faisant à manger.

Nous quittons la fille pour rencontrer la mère, une juge au costume surprenant (*im. 17*). Tandis qu'une foule s'installe dans les gradins d'un amphithéâtre en attente du procès qu'elle présidera, elle donne à sa fille une longue recette de marbré au chocolat. Elle lui propose de « réveiller la noire » pour qu'elle le prépare à sa place si elle n'y arrive pas, tout en la mettant en garde face au danger que celle-ci prenne sa place si elle la laisse satisfaire aux besoins de son mari, qui pourrait y prendre goût...

À la fin du procès, nous retournons dans la cuisine. Une femme noire nue sous un tablier mixe avec attention la pâte à gâteau (*im. 18*), la verse

dans un moule qu'elle met au four, ôte son tablier (*im. 19*) puis quitte la pièce dans le plus simple appareil.

Cette séquence propose un érotisme à la fois sensuel et kitch, drôle et cru, en tout cas surprenant.

Comment joue-t-elle avec les clichés des représentations érotiques et les attentes du spectateur ? Quelle figuration de la nudité et du rapport au corps propose-t-elle ? Que signifie ce dialogue cru et décalé entre la mère et sa fille, et le remplacement de la jeune femme blanche par la bonne noire ?

Nous verrons comment s'effectue l'installation d'un cadre factice marqué par le poids des traditions, puis de quelle manière la séquence met en scène un érotisme décomplexé teinté d'humour pour tourner en ridicule les blocages et les peurs de la société portugaise.

1. Un cadre factice marqué par le poids des traditions

Le décor dans lequel prend place cette séquence, tout comme les actes qui s'y jouent et les paroles qui s'y échangent, ont une dimension irréaliste.

Le premier plan nous présente dans un cadre serré et très composé deux coupes de champagne pleines posées sur la rambarde d'un balcon. La lumière, volontairement artificielle, découpe obliquement le cadre en deux parties en teintant d'un orange chaud la végétation floue en arrière plan et d'un bleu intense le balcon en avant plan. Une chanson ringarde de crooner espagnol soutenu par des violons langoureux et des percussions dansantes résonne. Le début de la séquence installe, en un seul plan fixe d'objets, une ambiance évoquant un imaginaire d'érotisme précieux et kitch.

Cet aspect décalé perdure dans la suite de l'extrait. Toute la maison – ou l'appartement – où il se déroule est éclairé dans la même gamme de couleurs, le orange y étant cette fois associé au cocon de la chambre à coucher et le bleu au couloir et à la cuisine. L'irréalité persiste par des choix de direction illogiques qui inondent du bleu de la nuit un couloir sans fenêtres, ou s'essaient à un rappel du orange de la chambre sur une unique poutre de la cuisine. L'arène dans laquelle se déroule le procès reprend elle aussi ce code coloré à la répartition arbitraire.

L'univers présenté, esthétisé à l'extrême, exhibe volontairement son artificialité. Bloqué hors du temps, il semble écrasé par le poids des traditions.

Le troisième plan de l'extrait, monté en regard avec celui des amants dans leur lit, nous montre un tableau en plein cadre, double

portrait d'un couple de juges aux tenues archaïques et aux regards sévères qui semblent scruter les ébats des jeunes gens (*im. 14*). Si nous ne pouvons pas comprendre à ce moment qui ils sont, nous reconnâtrons pas la suite la mère de la jeune femme, et pourrons logiquement en déduire que l'homme est son père. Ainsi les parents s'invitent dans la chambre à coucher, scrutant la vie intime de leur descendance.

Les propos échangés lors de la conversation téléphonique entre la juge et sa fille témoignent de considérations d'un autre âge, et d'un poids des traditions. On y insiste sur l'importance quasi sacrée du premier rapport sexuel, heureusement consommé dans « les règles de l'art », et logiquement ressenti comme un « honneur » par l'amant – le mari ? – choisi, qu'il faudra continuer de contenter à la cuisine, et garder jalousement contre la tentation constituée par les autres femmes.

Le procès ayant lieu dans une arène antique, on peine à deviner l'époque de la scène. Pourtant, les tenues contemporaines de ses participants, ainsi que l'usage du téléphone portable, l'ancrent dans notre époque ! Ce monde, pétris de valeurs anciennes, est bien le notre.

2. Un érotisme décomplexé et teinté d'humour

L'approche de la nudité et du sexe que propose la scène, à la fois drôle et crue, est surprenante.

Le traitement réservé aux corps dans cette séquence est extrêmement sensuel.

Le deuxième plan cadre les corps des deux jeunes gens allongés dans leur lit après l'amour, il s'anime par leur lente respiration. La caméra, très proche, cadre les mains et les sexes. La lumière orangée, douce et sculptée, leur constitue un écrin de chaleur. On entend hors champ la femme murmurer un « Je t'aime » tendre et touchant.

Dans le plan suivant, la femme marche nue dans le couloir, vers la caméra. Le cadre faussement large démarre en pied puis la laisse venir de plus en plus près, faisant monter une tension accentuée par la longueur langoureuse du plan... Jusqu'où va-t-elle aller, et quelle partie de son corps va-t-elle nous dévoiler ? Un jeu sur les contrastes et les ombres rend difficile la perception de son corps et attise le désir.

Une fois dans la cuisine, la jeune femme expose au gré de ses déplacements toutes les facettes de son corps. Le choix d'un cadre large permet suivant sa position de passer du plan pied au plan rapproché taille, d'admirer son visage et son corps sous tous les angles mais sans insistance. C'est avec ce même naturel que la comédienne se place dans l'entrée de lumière de la fenêtre, qui découpe délicatement ses courbes.

Quand nous découvrons la femme noire dans la même cuisine après la fin du procès, l'extrême douceur de ses gestes est frappante. Le travail de ses mains, qui manient le mixeur et la pâte comme on pétrirait un corps aimé, est saisi en plan serré qui remonte pour découvrir son visage à l'expression impénétrable et mystérieuse. Elle est entièrement nue sous

un tablier de cuisine. Quand elle l'enlève et quitte la pièce, un raccord dans l'axe arrière prend pudiquement de la distance en même temps qu'il permet d'embrasser au mieux ses mouvements.

Cette scène, par l'extrême douceur et la grande sensualité qu'elle déploie, et par ses jeux de dissimulation et de dévoilement des corps, est profondément érotique. Cet érotisme surprend par son caractère décomplexé.

Le plan des amants dans la chambre place au centre de sa composition le sexe après érection de l'homme recouvert puis révélé par la main de la femme. Le suivant, dans laquelle la femme traverse le couloir jusqu'à se placer juste devant la caméra, est à hauteur de son sexe ensanglanté qu'il cadre en gros plan. Cette frontalité assumée dans la représentation des organes sexuels se double de leur figuration « tabou » : sans érection pour le pénis, marqué du sang intime pour le vagin.

La jeune femme téléphone et cuisine entièrement nue et avec un naturel confondant. Le cadre large n'est pas insistant, et la valeur du plan comme sa durée étirée soulignent le comique de la situation.

Certains détails de la conversation téléphonique sont très crus. Ainsi, les deux femmes évoquent ouvertement la douleur et les saignements de la première fois, et la mère explique à sa fille qu'avec le temps elle apprendra à « relâcher le périnée ». Le ton extrêmement léger de leurs voix contrebalance néanmoins la frontalité de leurs propos, la légèreté et la sincérité chassant le tabou.

L'érotisme mis en scène dans la séquence, entremêlant de manière très naturelle sensualité, crudité et drôlerie, est extrêmement décomplexé.

3. Une évocation drôle et subversive des blocages et des peurs de la société portugaise

La séquence nous présente des événements et comportements décalés, auxquels elle oppose la légèreté de son érotisme décomplexé.

Malgré le fait qu'elles évoluent dans un univers, nous l'avons vu précédemment, écrasé par des conventions archaïques, les deux jeunes femmes qui apparaissent dans cette scène ont un rapport décomplexé à leurs corps. Leur potentiel érotique pleinement assumé constitue une puissance libre et revendicatrice dégagée de ce poids des traditions et apte à les faire vaciller, donc à les subvertir.

Quand la juge fait mention de la femme noire, son ton est emprunt de dédain et sa formulation indélicate, témoignant de la persistance d'un rapport de domination entre les corps « traditionnels » du pays et ses corps « nouveaux », issus dans ce cas de l'immigration⁵². De plus, la mise en garde qu'elle fait à sa fille concernant la possibilité que la femme noire lui « vole » son mari si elle la laisse subvenir à ses besoins à sa place témoigne d'une peur profondément ancrée dans les mentalités des personnages.

Le retour dans la cuisine à la fin du procès opère une substitution drôle et surprenante entre la femme blanche et la femme noire, qui termine savamment ce que la première n'a pas réussi à faire. Le cadre est le même et dure aussi longtemps, mais le jour s'est levé, peuplant la bande sonore

⁵² La politique portugaise contemporaine reste très marquée par la décolonisation tardive et dramatique de son vaste empire. Dans les années 60, le gouvernement réprime sévèrement les mouvements nationalistes et de libération qui apparaissent dans ses colonies, sacrifiant dans l'effort de guerre de nombreux hommes et une grande partie du budget national. La Révolution des œillets de 1974, issue de mouvements favorables aux indépendances au sein de l'armée portugaise, accélère le processus de décolonisation, et près de 500 000 portugais regagneront la métropole.

de chants d'oiseaux et de bruits de nature Une musique joyeuse et dansante s'élève. Cette femme noire incarne un futur serein. Mais elle ne s'oppose pas en cela à la femme blanche qui fait preuve du même rapport décomplexé vis-à-vis de son corps, et doit seulement se débarrasser des pressions liées au poids des traditions et aux attentes de sa mère. Mère qui lui livrera sans le vouloir dans son absurde recette de marbré au chocolat l'une des clefs de ce futur apaisé : « mélange la pâte blanche et la pâte noire »

Contre le recours à l'obscène, cette séquence des *Mille et Une nuits*, et le film dans son ensemble proposent un érotisme décomplexé et généreux dans un jeu teinté d'humour sur les codes et les tabous. Ici le désir est politiquement subversif parce qu'il est drôle et revendicateur, qu'il échappe à l'esprit de sérieux et de rigueur prôné avec tant de force par nos sociétés contemporaines. La liberté de l'érotisme le rend subversif, et lui donne le pouvoir de ré-enchanter le monde.

Cependant, sa force et sa beauté sont fragiles face aux tendances complémentaires de surenchère et de banalisation de la sexualité à l'œuvre dans de nombreux films, et au risque de sa réduction au rang de moyen au service d'un discours.

Photogrammes des *Mille et une nuits* :

12



13



14



15



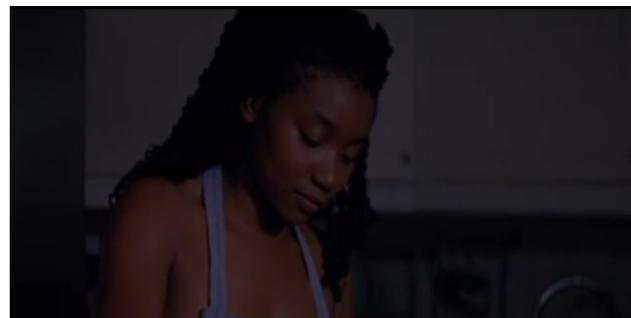
16



17



18



19



C. Les limites de la subversion : surenchère et banalisation de la sexualité dans *Shame* de Steve McQueen

Planche d'illustrations en page 59

Shame est un film de Steve McQueen sorti en 2011.

Il dresse le portrait de Brandon, un trentenaire new-yorkais aisé, célibataire et séduisant dévoré par une addiction au sexe. Il compose tant bien que mal avec ce besoin irréprensible – nombreuses aventures, rencontres tarifées, pornographie, masturbation – jusqu'au jour où sa sœur, une chanteuse fragile, s'installe dans son appartement suite à une crise de couple, et perturbe l'équilibre fragile de son mode de vie.

L'extrait que nous avons choisi d'analyser se situe vers le deuxième tiers du film, il est composé de treize plans et dure huit minutes.

Brandon amène une de ses collègues, avec qui il a déjà flirté, dans une chambre d'hôtel. Il prend un rail de cocaïne et la rejoint dans la chambre dont les baies vitrées offrent une vue impressionnante sur la ville (*im. 20*). Il lui propose un verre qu'elle refuse, puis la rejoint à la fenêtre (*im. 21*). Ils commencent à s'embrasser, rejoignent le lit, et déroulent une série de préliminaires – déshabillage, baisers, caresses – qui ne parviennent cependant pas à exciter Brandon (*im. 22*). Honteux de son « échec », il s'assoit au bord du lit et reste muet jusqu'au départ de sa collègue (*im. 23 et 24*). Une ellipse nous montre Brandon, plus tard dans la journée et dans la même chambre d'hôtel, avoir un rapport sexuel rapide et mécanique avec une autre femme qu'il plaque contre la baie vitrée (*im. 25 et 26*). Cette fois-ci, il réussit à avoir une érection et à jouir (*im. 27*). Tandis qu'elle se rhabille dans la salle de bains, il lui propose un verre qu'elle refuse. Elle remarque la cocaïne, et semble agacée.

Comme le reste du film, la séquence vise à nous expliquer que son personnage principal est accro au sexe mais inapte à tout rapport incluant des sentiments. Il construit pour cela ces deux scènes de sexe de manière complètement différente, mais n'évite pas un schématisme pétri de clichés et une certaine grossièreté du dispositif. Notre regard très critique sur le film, qui constitue à notre avis un exemple d'érotisme qui, piégé dans la lourdeur de la démonstration qu'il est censé servir, échoue à se faire subversif, nous a poussé à l'analyser.

Comment ces deux scènes de sexe se construisent-elle l'une par rapport à l'autre ? Quel est l'objectif de ce dispositif démonstratif ? Pourquoi le trouble est-il totalement absent de cette séquence alors qu'elle est censée faire vaciller le personnage principal, en proie à la solitude et à l'addiction ?

Nous verrons de quelle manière est installée l'opposition entre les deux étreintes sexuelles, puis pourquoi elles échouent à créer le trouble, avant d'analyser comment la mise en scène se retrouve complice et fascinée par ce qu'elle entend dénoncer.

1. Deux étreintes construites en vis-à-vis

Les deux parties de cet extrait nous montrent, dans un même lieu, deux tentatives de rapport sexuel aux issues différentes pour Brandon : décevante pour la première, menant à sa jouissance physique pour la seconde. Elles se construisent en vis-à-vis à travers leurs similitudes et leurs différences.

Les deux scènes prennent place dans la même chambre d'hôtel à l'ameublement minimaliste : un lit double, une table, une télévision, une cuisine à l'américaine et une salle de bains. Fonctionnel et épuré, le lieu semble néanmoins coûteux : cerclé de baies vitrées, il offre une vue impressionnante sur les quartiers d'affaire de New York, et évoque un mode de vie dont la richesse est l'horizon premier.

Avant l'étreinte avec sa collègue de travail, Brandon sniffe rapidement et discrètement un rail de cocaïne. On comprend à la fin de la séquence qu'il en a fait de même avec sa deuxième partenaire. De plus, il propose à chacune d'entre elles un verre d'alcool, avant le sexe pour la première, après pour la seconde, qu'elles refusent toutes les deux.

On retrouve une disposition des corps similaires à la fin des deux étreintes : la femme, debout, se rhabille sommairement quand Brandon est assis et immobile, pétrifié de honte la première fois, épuisé et sexuellement satisfait la seconde.

Brandon reproduit un même schéma prédéfini de la rencontre sexuelle avec ses partenaires jusqu'à obtenir satisfaction. Il gère sa sexualité de manière calculatrice, cherche à l'optimiser en vue de sa jouissance physique. Les deux étreintes se construisent en opposition.

Dans la première, les deux amants se livrent à de longs préliminaires, durant lesquels ils prennent alternativement le dessus : ils s'embrassent, se caressent, se lèchent, se mordent. Ils échangent quelques mots, des moqueries amicales – il s'étonne de l'aspect « vintage » des sous-vêtements de sa partenaire -, et rient. Malgré cette connivence, Brandon ne parvient pas ressentir d'excitation, et met fin brusquement à leur tentative. Ils restent un temps tous les deux dans la chambre avant le départ de la femme. La scène est filmée à l'épaule mais dans des cadres relativement larges et fixes, qui tremblent légèrement, créant un sentiment d'instabilité. L'étreinte en elle-même est captée dans son entier en un long plan séquence de plus de quatre minutes, dans lequel la caméra vient se placer près d'eux et à leur hauteur, derrière leurs têtes et au bord du lit, nous faisant ressentir une certaine proximité.

Dans la seconde étreinte, on retrouve les deux amants en plein acte, peu de temps avant l'éjaculation de Brandon. Leurs mouvements sont rapides et violents, extrêmement mécaniques, ils rappellent les gestes codés et contraints des vidéos pornographiques que Brandon collectionne maladivement sur son ordinateur. À la fin, ils sont placés dans deux espaces différents : la femme se rhabille dans la salle de bains alors que Brandon reprend ses esprits sur le sol de la chambre. Le découpage, plus rythmé, se compose de plans fixes et privilégie des axes et des distances qui nous placent plus loin des corps, que ce soit par un éloignement spatial ou en passant de l'autre côté de la baie vitrée contre laquelle ils s'ébattent.

L'objectif de la mise en scène, notamment dans ses choix de découpage, de rythme et de point de vue, est de nous montrer une humanité des rapports et une proximité des personnages dans la première étreinte, une froideur mécaniste et une distance dans la seconde.

2. Une mise en scène des corps et du sexe qui échoue à créer le trouble

La dialectique entre les deux étreintes sexuelles est censée mettre en lumière la solitude et les névroses de Brandon liées à son addiction. Cependant, la séquence échoue à susciter un trouble suffisant pour faire vaciller le personnage et le spectateur.

Dans la première rencontre, Michael Fassbender (Brandon) joue très vite le malaise et la maladresse, il suspend plusieurs fois l'action en pleins préliminaires, regarde parfois ailleurs... On comprend rapidement qu'il finira par « échouer », ce qui évacue toute possibilité de surprise. De même, le contraste créé par la reprise brutale de la deuxième étreinte en plein coït nous indique immédiatement qu'il parviendra à jouir cette fois-ci. Dans les deux cas, la tension sexuelle retombe immédiatement dès que les amants se séparent : ils ne se regardent plus, et elles se rhabillent machinalement. Le découpage les isole dans des cadres différents et accentue cette distance.

Les cadres, dans chacune des rencontres, s'étirent dans la durée et sont très maîtrisés : la première choisit la performance du plan séquence, l'autre privilégie la maîtrise de la composition. La lumière du jour grisâtre provenant des baies vitrées est diffuse et étale, elle ne ménage aucune zone d'ombre, et nous permet de tout voir immédiatement.

Cette absence de mystère narratif et visuel, ainsi que la limitation de la tension sexuelle aux seuls moments d'étreintes, donnent à la séquence une froideur et une immédiateté qui ôtent leur beauté et leur potentiel de trouble à la nudité et au sexe : ce « trop de

réalité »⁵³ désamorce son potentiel érotique. S'y ajoute un problème de distance et de point de vue.

En usant de façon récurrence des plans larges, et en plaçant presque systématiquement ses personnages devant les baies vitrées, on a l'impression que le réalisateur est plus fasciné par le double-vitrage que par le jeu des corps qui se déroule devant. Le plan de la seconde étreinte dans lequel la caméra, placée hors de l'immeuble dans un point de vue impossible, filme le coït des amants à travers cette même baie vitrée, recherche quant à lui une perfection de la composition en jouant sur les lignes géométriques des arrêtes des immeubles. Là encore, les corps passent au second plan. Après l'échec de Brandon, la distance avec les personnages, cadrés de profil ou trois-quarts dos, ne nous permet pas de ressentir leur gêne. Le seul cadre véritablement proche du visage du comédien est celui dans lequel il prend de la cocaïne. Cependant, sa durée extrêmement courte – moins de deux secondes – et le choix de faire le point sur la poudre, ne permettent pas de lire la moindre émotion sur son visage.

À cette gestion cynique de la distance aux corps s'ajoute un décalage entre les choix de découpage et le propos visé. Nous l'avons vu, la première étreinte est marquée par des rapports plus fragiles et humains entre les personnages, et par l'expression d'un certain nombre de sentiments, du rire à la honte. Le choix du plan-séquence dans la majeure partie de la scène est discutable, dans la mesure où il épouse la recherche de performance sexuelle de Brandon et propose une conception de la sexualité qui n'admet ni l'échec, ni l'imprévu. Laissant les personnages se débattre longuement dans le cadre, il met en avant le pathétisme de la situation, et son axe cantonné derrière les têtes des amants ne laisse

⁵³ Formule empruntée à Annie Le Brun.

aucune chance à une quelconque sensualité de monter. De plus, les plans montés avant et après ce plan-séquence présentent systématiquement les personnages dans des cadres séparés, alors qu'ils sont censés partager une certaine connivence.

Dans la deuxième étreinte au contraire, la distance avec les acteurs et leurs parties intimes reste trop grande pour reproduire véritablement les codes de marchandisation des corps dans la pornographie, ce qui nous laisse dans un entre deux, ni émotionnel, ni pleinement jouissif, en tout cas insatisfaisant.

L'extrait tente, de manière démonstrative, de nous faire ressentir l'incapacité de Brandon à envisager une relation humaine et sentimentale, et de lier son plaisir sexuel à une représentation codée et pornographique de la sexualité. Mais la mise en scène, en privilégiant des cadres larges et un point de vue sans empathie pour ses personnages dans la première étreinte, et en manquant au contraire de proximité et de voyeurisme dans la seconde, échoue à créer un trouble suffisant pour nourrir son propos par le biais d'une émotion érotique.

3. La fascination complice de la mise en scène pour ce qu'elle tente de dénoncer

L'un des enjeux du film est de lier la recherche effrénée et vaine de la jouissance sexuelle de son personnage principal à un univers urbain vide de sens, et d'en faire une conséquence de la marchandisation capitaliste des corps. Cependant, le traitement de la séquence, dans son usage des stéréotypes qu'elle entend dénoncer, entretient une fascination complice à leur égard.

Le traitement réservé aux deux personnages féminins est dérangeant.

Elles constituent toutes les deux, nous l'avons vu, des moyens de jouissance pour Brandon au sein de son schéma prédéfini de rencontre sexuelle.

Sa collègue se conduit de manière experte durant les préliminaires, se déshabille dans un savant strip-tease ; ses gestes sont conditionnés par un objectif purement physique d'excitation de son partenaire. Vêtue d'une jupe courte, d'un haut décolleté de sous-vêtements fins, elle incarne le fantasme de la collègue de bureau réduite à un rôle d'experte en excitation sexuelle.

Quant à la seconde, aucun cadre ne nous la présente de face, et son visage est systématiquement évacué, la réduisant à un corps/objet sexué.

Le mal-être ressenti par le personnage et le spectateur suite à son premier échec aurait été plus fort si la première femme avait fait l'objet d'une construction et d'une personnalité plus subtile. Or elles sont ici interchangeables et envisagées de façons purement utilitaires.

Au-delà de ce regard passablement machiste, la séquence nous présentant une série de stéréotypes liés à une sexualité ultra-normée.

Son décor de chambre d'hôtel cumule les clichés de la richesse vide de sens – vue sur la *skyline* de Manhattan, cocaïne et alcool – qui évacuent toute originalité de la scène et lui confèrent un côté presque *soap*.

En son sein, les personnages deviennent eux aussi des clichés, êtres aux corps parfaits – grand et musclé pour lui, fine et aux courbes généreuses pour elles -, qui rejouent une chorégraphie mainte fois vue de gestes attendus, et reproduisent une délimitation sans surprise des rôles masculins et féminins – dans la première étreinte, elle finit nue quand il reste habillé, elle agit de manière extrêmement sensuelle quand il est plus brusque en la soulevant et en la retournant avec force.

Condamnés à correspondre en tous points aux stéréotypes qu'ils sont censés dénoncer, ils ne peuvent prétendre à une autre manière d'envisager la sexualité.

Cette double séquence de *Shame* fonctionne sur un dispositif visant figurer l'incapacité de son héros névrosé à nouer des relations qui s'écartent des codes ultra-normés d'une sexualité mécanique et impersonnelle. Cependant, la mise en scène, fascinée par son dispositif au détriment des corps, et en décalage par rapport à son propos, échoue à creuser la différence entre les deux étreintes qu'elle présente. En jugeant par avance ses personnages et en évacuant le potentiel de mystère, de surprise et de trouble de leurs rencontres, elle propose une approche terne et sans âme de la sexualité. Celle-ci n'est de fait ni subversive, ni érotique.

Dans le même sens, on remarquera que les films qui, aujourd'hui, font de la sexualité leur sujet premier sont souvent pauvres, ou reposent sur une imagerie très classique. Du bavard et faussement transgressif *Love* de Gaspard Noé à l'ultra-normé et classieux *Fifty Shades of Grey*, le film érotique fait vendre sans faire preuve d'une grande inventivité.

Cela est dû en grande partie à un double processus de surenchère et de banalisation de la nudité et de la sexualité, qui tend à annihiler son potentiel subversif. Et, si subversion il y a, elle est le plus souvent inoffensive, voire organisée. Annie Le Brun considère ainsi que « L'époque n'a aucune peine à opposer un impressionnant échantillonnage de déviances, révoltes, rébellions ou perversions en tout genre. On pourrait même dire qu'elle les cultive. Tout tend d'ailleurs à devenir plus ou moins subversif. (...) Voici enfin venu le temps de la subversion assistée. »⁵⁴

L'érotisme au cinéma peut être une arme puissante de subversion du politique, notamment quand il déploie ses puissances d'évocation allégoriques ou qu'il laisse sa liberté ontologique battre en brèche les conventions dans un esprit de ré-enchantement anarchiste ou humoristique. Il est cependant menacé par des utilisations trop démonstratives et un esprit de sérieux qui le dé-subliment.

Contre cela, pourquoi ne pas tenter dégager l'érotisme de ses représentations normées en repensant profondément les corps et leurs possibilités ?

⁵⁴ LE BRUN, p. 139.

Photogrammes de *Shame* :

20



21



22



23



24



25



26



27



II. Repenser le désir et les corps jusqu'aux vertiges de l'imaginaire

Suivants les théories de Spinoza reprises par Frédéric Lordon, nous avons posé dans notre introduction l'hypothèse que l'*imperium*, droit que définit la puissance de la multitude, permet à ces multitudes de faire corps et de s'auto-affecter. On considèrera qu'un corps « peut » selon sa figuration contemporaine⁵⁵ : la puissance d'un corps, physique comme politique, dépend de son *ingenium*, défini comme « la mémoire des pratiques de ce corps, la stabilisation durable de ses manières, la récapitulation de ses susceptibilités affectives incarnées dans sa figuration actuelle. »⁵⁶

Les corps sont donc malléables, sous certaines limites, que précise Lordon sous la forme de trois propositions :

- 1) « **Un corps se maintient par, et par-delà, le renouvellement de ses parties** », dans le sens où « le corps ne tient pas à telle partie en particulier : qu'une partie perdue soit remplacée par une autre équivalente, la chose est indifférente pourvu que la remplaçante vienne bien se placer sous le rapport où était la remplacée. »
- 2) « **Un corps reste le même au travers du processus de sa croissance** », ce qui signifie que « le corps est invariant par transformation homothétique – une manière de retrouver le sens mathématique du homothétie comme transformation... conservant les rapports. Un corps peut donc « grandir et rester le même, pourvu qu'il ne se déforme pas exagérément dans sa croissance. »

⁵⁵ Spinoza, repris par LORDON, pp 155 et 156.

⁵⁶ Spinoza, repris par LORDON, p. 152.

3) « **L'identité de ce corps tolère qu'il prenne une multiplicité de figures.** »⁵⁷, proposition renvoyant au **principe de plasticité figurale** selon lequel « La loi de composition interne que constitue le rapport (la forme) peut se trouver (littéralement) *configurée*, mise en figures, de multiples manières, sous réserve de demeurer dans les intervalles-consignes que le rapport lui-même définit. »⁵⁸

« Si la théorie générale des corps a d'abord permis de penser le corps politique en s'affranchissant de la référence du corps humain, elle permet aussi en sens inverse de retourner à certaines des propriétés du corps humain pour éclairer celles du corps politique. »⁵⁹

À ce stade de notre développement, envisageons de quitter pour un temps le domaine du politique pour analyser les possibilités de ses entités fondamentales, à savoir les corps. Pour cela, nous proposons comme hypothèse un déplacement conceptuel, une réduction du concept philosophico-politique de corps chez Spinoza et Lordon à un corps humain.

Nous pensons en effet que l'exploration par l'érotisme des possibilités plastiques des corps physiques pourrait contribuer à réinventer leur puissance, et par extension celle des corps politiques.

En effet, l'érotisme permet de repenser les figurations des corps physiques, et donc leur *ingenium* (puissance). De plus, il est porteur d'émotions et d'affects forts, agent de trouble, élément de subversion, moteur d'allégorie... Repenser la circulation de ces affects via les corps physiques pourrait amener à envisager de nouvelles manières pour les différents éléments des corps collectifs de s'entre-affecter.

⁵⁷ LORDON, pp 140 et 141.

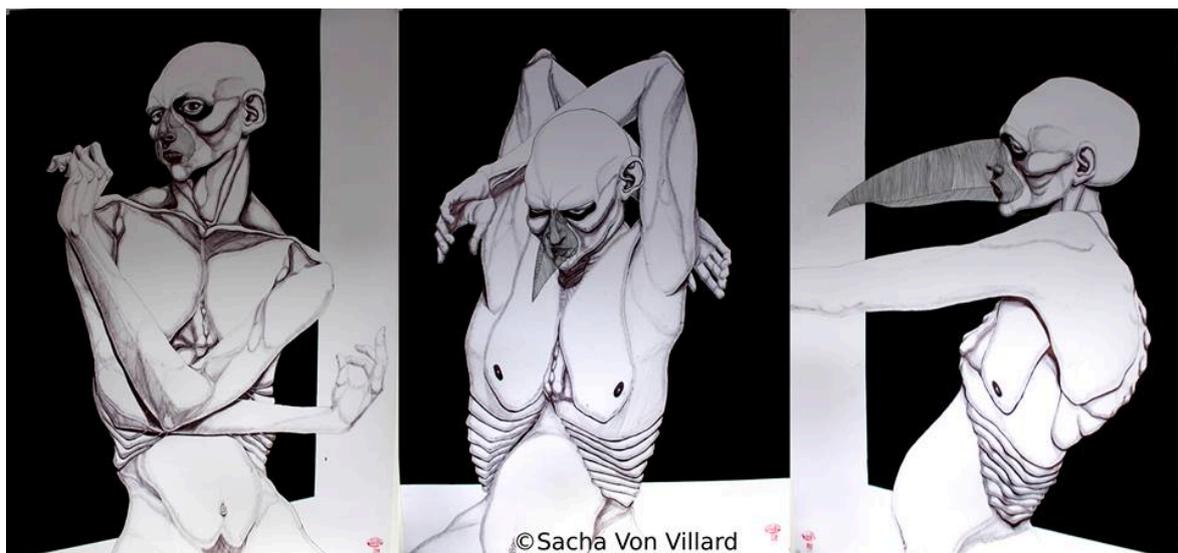
⁵⁸ LORDON, p. 141.

⁵⁹ LORDON, p ? 145.

Cette recherche peut passer par des jeux physiques de déconstruction/reconstruction, par de nouvelles associations poétiques et sensibles ou par une ouverture aux puissances de l'imaginaire.

Comment le cinéma s'empare-t-il de l'érotisme afin de repenser la circulation du désir et figurations des corps, de questionner leurs limites et de renouveler leurs puissances ?

Nous étudierons d'abord la manière dont un chapitre d'*Uncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* d'Apichatpong Weerasethakul entremêle l'érotisme, la violence et l'imaginaire, puis comment le film *Crash* de David Cronenberg joue à déconstruire et à recomposer les corps et la circulation du désir, avant d'analyser le questionnement des limites des potentialités de transformation des corps par Jonathan Glazer dans *Under The Skin*.



A. Imbrication de l'érotisme, de la violence et de l'imaginaire dans *Oncle Boonmee, Celui qui se souvient de ses vies antérieures* d'Apichatpong Weerasethakul

Planche d'illustrations en page 73

Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures est un film d'Apichatpong Weerasethakul sorti en 2010.

Quelque part en Thaïlande, l'apiculteur Oncle Boonmee sait qu'il va bientôt mourir. Durant sa retraite à la campagne, il reçoit la visite du fantôme de sa femme défunte et de la réincarnation de son fils disparu sous la forme d'un grand singe. Peu à peu, ses vies antérieures se rappellent à lui. Accompagné de sa belle sœur et d'un jeune laotien qui l'assiste médicalement, il décide de partir à la recherche du berceau de la première d'entre elles, afin de pouvoir quitter ce monde en paix.

L'extrait que nous allons analyser (00.47.34 à 01.02.00, 31 plans) se situe au milieu du film, et s'en démarque dans son traitement visuel et narratif. Une nuit, quelque part dans la jungle, un cortège de porteurs escorte une mystérieuse princesse, qui reste dissimulée derrière les voiles de sa cabine (*im. 29*). Elle caresse avec douceur les cheveux de l'un de ses serviteurs, il la regarde, et elle pose sa main sur son épaule (*im. 30*). Plus tard, elle se tient seule près d'une cascade, et observe son reflet, agenouillée au bord de l'eau. L'image de sa peau, que l'on découvre abîmée par l'âge et la maladie, retrouve un instant sa beauté et sa jeunesse sous l'effet d'un sortilège (*im. 31 et 32*). Le porteur la rejoint (*im. 33*), ils s'enlacent, mais elle le congédie car il fermait les yeux, s'imaginant embrasser la femme du reflet (*im. 34*). La princesse, de nouveau seule, chante et pleure. Un poisson-chat lui parle, vante sa beauté et lui avoue qu'il est à l'origine du sortilège. Elle entre dans l'eau, se déleste de sa

parure et de ses bijoux, s'abandonne et le laisse pénétrer entre ses cuisses dans un accouplement inattendu (*im. 35 et 36*). Sous l'eau, de nombreux poissons grouillent entre les bijoux et les bulles d'eau.

Cette séquence déploie, au sein d'un imaginaire de conte, des visions à la fois fascinantes et ambiguës, et un érotisme extrêmement surprenant.

Comment la mise en scène de ce court récit installe-t-elle un climat de sensualité omniprésente ? D'où provient la trouble généré par la scène ? De quelle manière déploie-t-elle un érotisme inattendu et surprenant ?

Nous verrons que ce récit prend place dans un univers de conte imaginaire, puis comment s'y confrontent deux approches de l'érotisme, avant d'analyser de quelle manière la poésie et la violence s'entremêlent dans une évocation des amours impossibles.

1. Un récit d'amours impossibles et de beautés éphémères dans un imaginaire de conte

Ce court récit prend place dans un univers irréel de conte marqué par des croyances traditionnelles.

On pénètre dans cet univers progressivement. Un premier plan large, relativement long et extrêmement calme, fait figure de sas. Il nous emporte dans un paysage de champs, collines et forêt à la tombée de la nuit. Une musique traditionnelle, lointaine, provient du couvert des arbres ; elle avait débuté à la fin de la séquence précédente et se prolongera sur les plans suivants, liant les deux espace - temps avec douceur.

L'époque et le lieu sont indéfinis, aucun élément géographique précis n'est identifiable. Un attelage s'avance lentement dans la forêt, comme une procession surgie du fond des âges. Des porteurs, torses nus et arborant des coiffures et des bijoux d'un autre temps, portent une cabine ouvragée dont les tentures dissimulent une princesse richement vêtue. Ces personnages archétypaux semblent sortir d'un film d'époque en costumes, ils évoquent un imaginaire de contes et de légendes⁶⁰. La situation surprend en regard avec le reste du film situé à notre époque, et acquiert un côté irréel. La découverte de ce convoi s'effectue elle aussi graduellement, d'abord par de longs plans larges, fixes ou avec suivi, qui le laissent parfois sortir du cadre, puis par des plans plus serrés.

La scène baigne dans une nuit américaine très contrastée, aux directions de lumière peu naturelles. Le sentier est très éclairé ; parsemé de

⁶⁰ Particulièrement présent dans les romans, films et séries télévisées thaïlandais des années 70-80, eux-mêmes inspirés de mythes plus anciens. Le réalisateur a de fait déclaré s'être inspiré pour ce segment des feuilletons en costumes qu'enfant il regardait à la télévision, histoires elle-même inspirées par les légendes de son pays, et dont tous les supports physiques ont été détruits.

brillances, de points de lumière et d'ombres de feuillages, il se détache du couvert des arbres plongé dans l'obscurité. Hormis un voile bleuté, les autres couleurs apparaissent comme dé-saturées.

Les plans longs et réguliers, bercés par les bruits de pas des porteurs et les cliquetis de l'attelage, déroulent un rythme hypnotique et indolent.

Soudain, des éléments surnaturels donnent peu à peu à cet univers de conte une teinte fantastique. La cascade devant laquelle se recueille la princesse, décor volontairement factice, fait figure de lieu magique, de sanctuaire. Son arrière-plan aquatique extrêmement lumineux contraste avec un avant-plan terrestre plus terne, attirant irrésistiblement le regard vers l'écoulement de l'eau, comme un point de contact avec un autre monde, celui des esprits.

Plusieurs miracles, ou sortilèges, se produisent dans ce sanctuaire. Le reflet du visage abimé de la princesse dans l'eau lui renvoie quelques instants fugaces l'image de sa beauté et de sa jeunesse perdues. Plus tard, elle converse très naturellement avec un poisson-chat dont la parole n'est pas l'unique don – il est à l'origine du sortilège du reflet –, dans un champ contre-champ très classique. Elle lui demandera d'ailleurs un autre sortilège : « Pourrais-tu faire que mon visage soit aussi blanc et gracieux que son reflet ? », et se délestera de ses bijoux dans l'eau en guise d'offrandes. Quel est cet être étrange ? Un fantôme ou un esprit, « le Seigneur de l'eau » comme le suggère la princesse, imprégnée par les croyances thaïlandaises animistes ? « Non, je suis juste un poisson-chat », réplique malicieusement l'animal, qui laisse émerger sa tête de l'eau mais disparaît sous la surface dès que s'amorce un gros plan sur lui. Si la réalité de sa présence est suggérée par ses interactions avec la princesse et le traitement très frontal et naturel de leur rencontre, sa nature nous échappe constamment, brouillant la frontière entre le réel et l'imaginaire.

Cet univers de conte, à la fois irréel et codifié, sert d'écrin à une évocation de la beauté éphémère et des amours impossibles.

La séquence nous présente en premier lieu le récit d'un amour impossible entre la princesse et son serviteur. Il prend la forme d'un jeu de séduction basé sur le regard : il la dévisage en portant sa cabine, elle feint de l'ignorer avant de l'observer à son tour. Quand la princesse lui parle au bord de l'eau, d'abord sans le regarder, le porteur reste hors cadre jusqu'à ce qu'un léger panoramique les réunisse.

Un long plan de deux minutes isole leur face à face et souligne sa solennité et son importance tout en dévoilant la nature complexe de leurs rapports. Leur différence de condition est mise en avant comme un obstacle à leur rapprochement :

- « - Princesse, vous resterez celle que j'ai vénérée toute ma vie.
- Cela aussi, c'est une illusion. Si je n'étais pas princesse, dirais-tu cela ? »

Ce rapport de classe prend les airs d'un jeu de séduction et de domination : quand le porteur, gêné, fait mine de partir, elle lui ordonne sèchement de revenir vers elle. Il la rejoint, lui touche le visage et l'embrasse, mais elle finit par le repousser.

- « Tu ne me regardais pas. Tu imaginais que tu embrassais la femme du reflet ? »

La honte envahit le visage de porteur dans un plan taille avec amorce de la princesse, comme le champ parfaitement composé d'un contre-champ qui n'advient jamais parce qu'impossible. L'image de la belle et jeune femme du reflet s'est interposée entre eux. La princesse détourne une dernière fois le regard, et son porteur part sans se retourner pour

disparaître à travers les arbres. Écrasée par la solitude et le chagrin, la princesse entonne un chant entrecoupé de sanglots, beau et triste.

La scène entreprend aussi une réflexion sur le caractère éphémère de la beauté. Le plan dans lequel la princesse observe la transformation de son reflet dans l'eau opère une confrontation entre deux images, l'image réelle de son visage abîmé par la maladie, et l'image imaginaire de son visage lisse et rajeuni. Cette seconde image correspond au fantasme de la princesse qui pleure sa beauté perdue, mais aussi au fantasme du spectateur chez qui l'apparat de la scène et son savant jeu de dissimulation/dévoilement avaient fait naître l'attente de découvrir un visage magnifique. Ces deux visages sont mis en regard de deux manières : leurs images/reflets se superposent par fondu sur la surface de l'eau, et un champ contre-champ sans amorce les confronte véritablement.

Cette fois encore, les frontières entre le réel et l'illusion sont poreuses. Ainsi, la princesse se demande :

« Au fond, je sais que ce reflet n'est pas la réalité. Est-ce une illusion ? »

Ce à quoi le poisson-chat répondra que s'il est bien à l'origine du sortilège, il n'aurait pas pu créer l'image de ce visage magnifique sans elle. Elle lui rétorque que sa vision est déformée par l'eau, mais étrangement, quand elle l'aurait rejoint dans la cascade, les marques de son visage, tâche sombre au milieu du tumulte des flots illuminés, acquerront presque la beauté d'un étrange tatouage.

L'histoire de la princesse évoque, sous les atours d'un conte teinté de mystère et de surnaturel, la tristesse des amours impossibles le souvenir d'une beauté malheureusement éphémère. Il est aussi profondément érotique.

2. Un érotisme aux formes multiples entremêlant sensualité, poésie et violence.

Cette parenthèse onirique et imaginaire déploie un climat de sensualité omniprésente.

L'environnement, la jungle dans laquelle se déplace le cortège, est extrêmement doux et enveloppant. Cela est dû d'une part à la texture de l'image, voilée de bleu et aux contrastes atténués, mais aussi au traitement sonore de la scène. Les bruits de la forêt, qu'ils proviennent des végétaux ou des animaux, sont omniprésents. Parfois distordus, ils forment un véritable tapis sonore, un écrin dont le niveau augmente au fur et à mesure que la caméra s'enfonce dans les arbres. La présence invisible de cette vie grouillante n'est pas sans provoquer une certaine excitation, liée au danger et au peuplement du hors champ, qui semble magnétisé par la princesse.

À cette érotisation de la nature environnante s'ajoute une sensualité des corps, des costumes et des gestes. Les porteurs, torse-nus, ont des corps musclés et luisant, que la lumière sculpte avantageusement. La silhouette de la princesse, dissimulée par ses voiles et étoffes colorées et précieuses, et baignée par une lumière plus diffuse, acquiert une charge érotique par le mystère qu'elle dégage.

Un plan en caméra embarquée dans la cabine, comme un subjectif de la princesse, cadre le porteur à travers les voiles. La main de la princesse les écarte, puis les referme pour se soustraire à son regard. Dans un autre plan, placé très près du corps du porteur, la main de la princesse entre dans le cadre et lui caresse les cheveux puis l'épaule. Il pose en retour sa main sur la sienne. Cette tension sexuelle entre attraction et rejet alimentée par le toucher se prolonge lors de leur face à face près de la

cascade, durant lequel ils se touchent et s'embrassent, puis se repoussent tout aussi vigoureusement.

La sensualité de la scène est enfin entretenue par un jeu de dissimulation/dévoilement créant un mystère autour du personnage de la princesse. Le premier plan sur son attelage nous fait deviner son profil dans la cabine, mais la lumière en contre la réduit à l'état d'ombre chinoise. Puis un plan frontal nous la présente à travers les rideaux de sa chaise à porteurs dans une alternance d'ombres et lumières. S'ensuit un mouvement de dévoilement progressif de son visage puis de son corps, comme un effeuillage, qui courra tout au long de la scène : elle se penche et sort sa main de sa cabine ; plus tard elle quittera son équipage, puis ôtera son voile dos à la caméra. Les plans, d'abord larges, se rapprocheront peu à peu d'elle, mais il faudra passer par la médiation de son reflet dans l'eau avant de découvrir réellement son visage. Enfin, alors qu'elle pénètre dans le point d'eau, elle ôte sa cape et ses colliers un à un, puis ses boucles d'oreilles, pour finir vêtue seulement d'une toge très simple, dépouillée de toute parure, et prête à s'abandonner.

La séquence baigne dans un climat de sensualité et de mystère qui dépasse les personnages et leurs gestes pour envahir le monde autour d'eux. La fin de l'extrait trouble en proposant un érotisme plus inattendu et surprenant.

L'eau présente une dimension érotique dans la dernière partie de cette séquence. Animée et pleine de vie, illuminée de mille brillances, elle colle les vêtements à la peau, et englouti peu à peu le corps de la princesse, qui y entre jusqu'à la taille, puis la poitrine, avant de s'y allonger. Elle est de plus en plus présente à l'image, d'abord en fond dans des plans larges, puis en amorce devant la princesse qui chante, jusqu'à

l'envahir en totalité. Un plan sur l'eau qui coule de la cascade semble anticiper la jouissance sexuelle qui se profilera lors de l'accouplement avec le poisson-chat. Alors que les cadres se resserrent peu à peu, la princesse semble attirée par la lumière de la cascade. Au fur et à mesure de son avancée dans l'eau, l'instabilité de l'élément aquatique semble contaminer l'image : les plans raccourcissent peu à peu, les cadres se font plus flottants par un passage à l'épaule et les axes et la lumière varient de manière plus incohérente ; des rayons lumineux frappent son visage puis son bas-ventre avant de se concentrer entre ses jambes.

Allongée dans l'eau, la princesse relève le bas de sa robe jusqu'en haut de ses cuisses, met les bras en arrière, ferme les yeux et entrouvre les lèvres. Elle est soudainement prise de spasmes et de convulsions, comme dans un rapport sexuel. D'abord surprise, voire choquée, elle s'abandonne peu à peu au plaisir, laissant échapper des gémissements. Le cadre se concentrant d'abord sur le haut de son corps, on peine à comprendre ce qui se passe, jusqu'à ce qu'un plan de ses cuisses nous dévoile le poisson-chat qui s'agite contre son sexe en un cunnilingus frénétique. Cette vision est à la fois extrêmement dérangeante et profondément saisissante. La violence poétique y rejoint la violence érotique dans un pas de côté qui déjoue toute attente, une trouée de désir sauvage qui prend le spectateur par surprise.

Le dernier plan, s'étirant sur plus d'une minute, reproduit le mouvement d'érotisation du monde que nous avons analysé précédemment. La caméra passe sous l'eau, où les bijoux de la princesse tombent lentement sur les galets. Une multitude d'autres poisson - chats grouillent autour, comme la promesse d'une pléthore sexuelle, d'un monde caché saturé de désir. La caméra panote vers le haut, le cadre se resserre, se fait de plus

en plus lumineux, le son s'assourdit, l'eau s'agite jusqu'à une abstraction visuelle et sonore, un maelstrom électrique et sensoriel.

Ce segment d'*Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* mêle, dans un univers de conte surnaturel, deux approches de l'érotisme. La première part de personnages archétypaux et d'un imaginaire codifié pour orchestrer une circulation corporelle du désir au sein d'un récit d'amours malheureuses. Elle procède aussi à une érotisation du monde, comme si le désir suintait des corps, des parures et des gestes sensuels pour contaminer leur environnement et en faire une matrice irriguée de plaisir. À cette expansion illimitée de la sensualité se couple un érotisme surprenant et sauvage, un accouplement femme/animal qui déroute et fascine à la fois pour culminer dans des visions sensorielles et abstraites.

En envisageant le désir et la sensualité comme des éléments contagieux, Apichatpong Weerasethakul les dégage d'une tyrannie de la rationalité et offre une piste de libération de leurs puissances. Cependant, si l'érotisme peut organiser un mouvement des corps vers le monde, il peut aussi permettre d'inventer de nouvelles cartographies sensibles des corps eux-mêmes.

Photogrammes d'*Oncle Boonmee* :

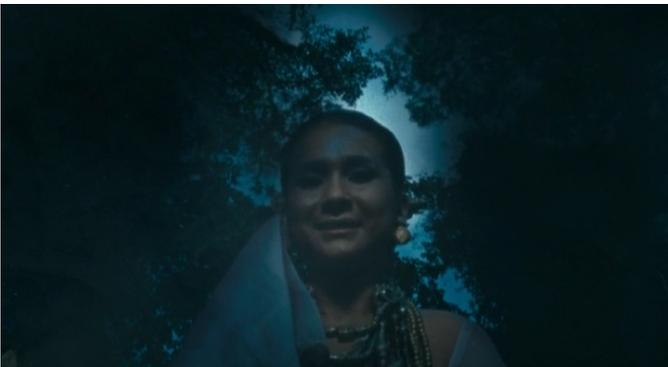
29



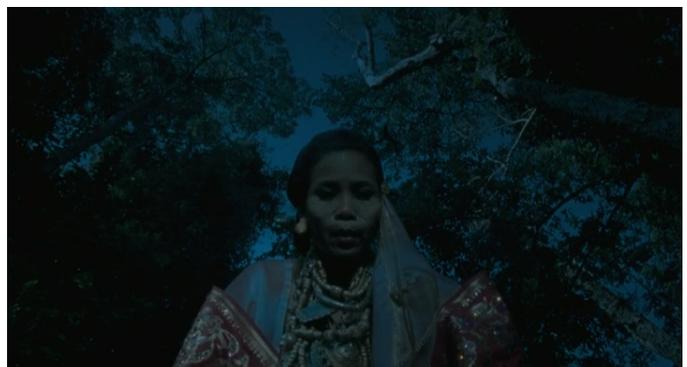
30



31



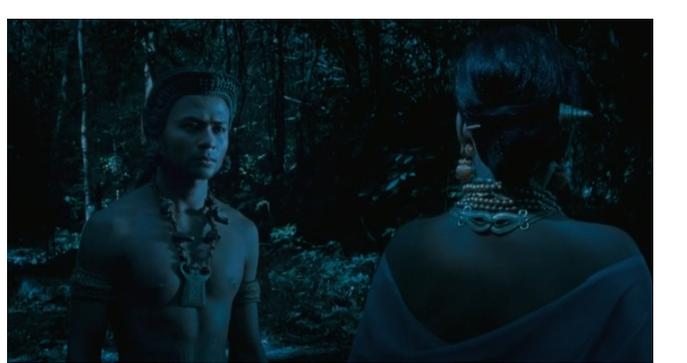
32



33



34



35



36



B. Jeux de (dé)construction et d'associations dans *Crash* de David Cronenberg

Planche d'illustrations en page 84

Crash est un film de David Cronenberg sorti en 1996.

James Ballard est un réalisateur frustré à la vie sexuelle dissolue dont le couple est à la dérive. Suite à un accident de voiture, il entame une liaison avec la veuve du conducteur de l'autre automobile, mort dans l'accident. Elle l'introduit peu à peu au sein d'une sorte de secte réunie autour de Vaughan, gourou charismatique qui associe la recherche du plaisir sexuel à la reconstitution d'accidents de voitures célèbres. S'entame une quête fétichiste de la jouissance qui passe par l'autodestruction physique et une rencontre troublante entre la chair et le mécanique.

Nous avons choisi cette fois d'analyser plusieurs courts extraits du film, des fragments sous-tendus par une même énergie, et de les confronter aux propositions poétiques et érotiques de réinvention des corps envisagés par Hans Bellmer dans son essai Petite anatomie de l'inconscient physique ou anatomie de l'image⁶¹. Certains de ces extraits ayant été analysés par Georges Harnack dans son mémoire Ruptures dans la mise en scène de l'acte sexuel : du porno au cinéma⁶², nous nous y référerons, tantôt pour prolonger sa réflexion, tantôt pour la contredire.

Notre premier extrait se situe vers le début du film. Catherine Ballard va rendre visite à son mari immobilisé dans un lit d'hôpital juste après son accident. Tout en lui décrivant dans le détail l'état de destruction

⁶¹ BELLMER, Hans, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou anatomie de l'image*, Paris, éd. Le terrain vague, 1957. Réed. Paris, éd. Allia, Petite collection 2016.

⁶² HARNACK, George, *Ruptures dans la mise en scène de l'acte sexuel : du porno au cinéma*, mémoire de Master sous la direction de Frédéric Sabouraud et la co-direction de Claudio Paziienza, ENS Louis Lumière, spécialité cinéma, soutenu en juin 2013.

chaotique dans lequel sa voiture a été retrouvée, elle se savonne les mains, puis commence à le masturber sous ses draps. L'excitation augmente tandis qu'elle continue son récit, jusqu'à ce que James mette fin à leur contact par un spasme étrange. Rien ne permet de savoir si il a joui.

Dans le deuxième extrait, James Ballard et Gabrielle, une femme arborant d'impressionnantes cicatrices et prothèses aux jambes et vêtue de manière très suggestive, sont chez un vendeur d'automobiles. Prétextant vouloir tester le confort d'une voiture, il s'assoit dedans. Elle tente de le rejoindre mais sa jambe invalide reste bloquée à l'extérieur. Elle demande à l'un des employés de l'aider. Ce dernier, extrêmement gêné, tente maladroitement de bouger la jambe de la jeune femme, et pose pour cela sa main sur sa cuisse. Gabrielle touche discrètement le jean de Ballard au niveau de son sexe, il a une érection. Le vendeur finit par déchirer le collant de Gabrielle.

Le dernier extrait se situe dans la continuité du précédent. Gabrielle et James font l'amour dans une voiture. Ils peinent à trouver une position confortable du fait des prothèses aux jambes de Gabrielle. James porte une attention toute particulière à la cicatrice en forme de fente en haut de la cuisse de sa partenaire.

Ces différents extraits suivent des tentatives d'excitation sur des corps qui ne peuvent plus jouir normalement et doivent réapprendre à le faire, procédant une à une redéfinition à la fois dérangement et ludique des zones sexuelles et de la circulation du désir.

De quelle manière ces séquences présentent-elles une circulation inhabituelle du désir ? Quelle cartographie érotique des corps proposent-elles ? Quelles sont les possibilités induites par ces nouvelles figurations ?

Nous analyserons ces fragments dans l'ordre de leur présentation, qui est aussi leur ordre d'apparition dans le film.

1. Fragment 1 : Expression du plaisir comme une douleur déplacée

Cette scène (00.12.50 à 00.14.10, 12 plans) prend place dans une chambre d'hôpital, décor que nous découvrirons seulement dans un unique plan large. James Ballard est allongé dans son lit en tenue d'hôpital, sa femme, vêtue d'une jupe courte noire et de bas, est assise sur une chaise à sa droite. La lumière provient d'une fenêtre placée de l'autre côté du lit, en contre par rapport à Ballard. L'action se décompose selon trois types de plans : des gros plans sur les mains (*im. 37*), des plans rapprochés épaule sur Catherine (*im. 38*) et des plans rapprochés poitrine sur James (*im. 39*). Catherine décrit à son mari l'état dans lequel sa voiture a été retrouvée de manière poétique et très suggestive, l'excitation montant peu à peu dans sa voix :

« Les roues avant et le moteur ont été repoussés dans l'habitacle, courbant le plancher. Il y avait encore du sang sur le capot... Des serpentines de dentelle noire fuyant vers les gouttières d'essuie-glaces. D'infimes mouchetures avaient éclaboussées le siège et le volant. Le tableau de bord s'était... courbé vers l'intérieur, pulvérisant les cadrans de la pendule et du compteur. L'habitacle était déformé... Il y avait de la poussière, du verre et des paillettes de plastique partout à l'intérieur. Les tapis de sol étaient humides, ça puait le sang mélangé à d'autres liquides corporels ou mécaniques. »

Une musique faite d'arpèges de harpes et d'un piano dissonant souligne cette description, et son intensité augmente également.

Georges Harnack analyse cette succession d'actions en gros plans comme une dynamique poétique et hypnotique qui trouble le spectateur

et le perdent, et un déplacement de l'objet du désir vers un hors champ matérialisé par la parole.⁶³

Nous considérons au contraire que cette séquence, mise à part l'impossibilité de savoir si Ballard éjacule ou a juste un spasme ou une contraction, est extrêmement limpide dans son découpage et son montage, que nous qualifierons de tactile et fétichiste. De plus, si l'objet du désir est effectivement éloigné de cette chambre d'hôpital et seulement évoqué par la voix de Catherine, le plaisir ressenti par le couple dans cette scène est réel, et circule de manière inhabituelle.

Voici une tentative de description du cheminement du désir dans cette séquence, basée sur son descriptif, son découpage et l'émotion érotique que nous avons ressentie en tant que spectateur.

Le désir prend naissance dans l'esprit de Gabrielle alors qu'elle se remémore l'état chaotique de la voiture accidentée, analogue au corps blessé et immobilisé de son mari. Ce désir grandit pendant qu'elle frictionne ses mains enduites de savon, dont la texture liquide évoque autant des fluides mécaniques qu'organiques. Alors que son corps reste parfaitement statique, un parallèle s'établit entre ses mains et sa bouche qui égrène la violente description. Quand elle attrape le pénis de Ballard, ce parallèle s'étend pour relier sa bouche au sexe masturbé. Ballard, quant à lui, commence à caresser l'intérieur des cuisses de sa femme, mais elle se dégage légèrement, comme pour garder seule la maîtrise de la circulation du désir qu'elle invente. Tandis que l'excitation de Catherine monte sous les efforts conjugués de ses mains/lèvres, l'expression indéchiffrable sur le visage de Ballard nous faire ressentir qu'il reste en dehors de l'acte, qu'il est paradoxalement dans un état de

⁶³ HARNACK, pp 42 et 43.

manque, comme dépossédé de son sexe. Il porte sa main à son front dans un geste à la fois de réappropriation de son désir et de prolongement de sa circulation, et finit par se cambrer dans un spasme d'inconfort ou de jouissance. Dans un dernier mouvement, Catherine relie sa main à sa bouche par le truchement d'une cigarette, et jouit symboliquement à son tour en exhalant une bouffée de fumée blanche.

Ce contact sexuel, même s'il n'est pas pleinement excitant pour les deux amants, invente une nouvelle circulation du désir qui contourne l'impossibilité physique et psychique du couple à s'unir sexuellement.

Hans Bellmer envisage ainsi tout mouvement comme « création de centres virtuels d'excitation » menant à « concevoir la continuité désirable de notre vie expressive sous forme d'une suite de transports délibérants qui mènent du malaise à son image. L'expression, avec ce qu'elle comporte de plaisir, est une douleur déplacée, elle est une délivrance »⁶⁴

Ici, le hors champ de la scène d'accident fait figure de stimulation érotique, que se communique aux corps par le biais d'une association nouvelle de leurs organes. Le malaise initial, celui, psychique, du au souvenir de l'accident et celui, corporel, du aux blessures de Ballard, se déplace et s'exprime dans des centres virtuels d'excitation, résolvant la question de l'impossibilité du rapport sexuel classique dans les circonstances de la scène par une « fusion du réel et du virtuel, du permis et du défendu »⁶⁵.

Ce type de déplacement et de substitution peut aussi ignorer les organes sexuels réels, notamment quand le désir prend son point de départ dans un détail qui polarise sa circulation.

⁶⁴ BELLMER, p. 10.

⁶⁵ BELLMER, p. 12.

2. Fragment 2 : Substitution d'un sexe par une jambe

L'extrait analysé (01.10.30 à 01.11.40, 20 plans) prend place dans un garage automobile inondé de lumière. Après avoir longuement admiré plusieurs modèles de voitures, James et Gabrielle décident d'en tester une à toit ouvrant. James s'est assis côté passager, et Gabrielle, vêtue d'une jupe en cuir très courte, de bottes et de bas résille sous ses prothèses, essaie de rentrer côté conducteur en s'aidant de sa canne. Le vendeur, un homme d'allure coincée en costume-cravate, vient se placer à côté de la portière côté conducteur. Le découpage alterne là encore entre trois types de plans : de profil avec James assis et Gabrielle en amorce (*im. 40*), des gros plans en plongée sur les jambes de Gabrielle (*im. 41*), et des plans rapprochés poitrine sur le vendeur (*im. 42*). Les plans sont très courts (entre une et cinq secondes). Au niveau sonore, les bruits de tissus, de cuir et le cliquètement des prothèses de Gabrielle sont particulièrement soulignés.

Cette fois encore, la scène propose une circulation inhabituelle et fétichiste du désir. Ballard devra prendre du plaisir par l'intermédiaire d'une femme qui se livrera à un jeu de substitution corporelle, qui intégrera cette fois et à ses dépens une tierce personne dans une situation non dénuée d'humour.

Au début de la scène, plusieurs gros plans cadrent les jambes de Gabrielle, engoncées dans leur attirail médico-fétichiste. Elles gesticulent, s'écartent et se rapprochent, comme douées d'une vie propre alors que les visages sont cadrés à part, et acquièrent une sensualité et un potentiel d'excitation renforcée par les gémissements de Gabrielle en hors champ.

L'excitation viendra des mains du vendeur, qui s'empare dans un premier temps de la canne étrangement phallique de la jeune femme –

parallèle sexe/mains – avant de poser ses mains sur le cuir qui couvre sa cuisse. S’ensuivent plusieurs tentatives maladroites de déplacer cette jambes, ponctuées cette fois-ci pas les grognements du vendeur en *off*. L’excitation monte en Gabrielle, et elle relie la zone excitée au sexe de Ballard en posant sa main sur son entre-jambes.

Les mains du vendeur glissent sur les bas résille de Gabrielle, entrent en contact avec la peau de sa cuisse. Il est en sueur, de plus en plus nerveux, ce qui accroît le désir de Ballard et de Gabrielle. Il finit cependant par déchirer collant de la jeune femme dans une éjaculation précoce symbolique mettant fin à la circulation désir.

La mise en scène opère donc, entre humour et manipulation, une substitution du sexe de Gabrielle par sa jambe handicapée, que viennent stimuler les mains du vendeur. La main de Gabrielle relie ce foyer virtuel de stimulation sexuelle au sexe de Ballard, mais la circulation du désir est interrompue trop tôt et la jouissance n’est pas atteinte.

Bellmer évoque justement cette hypothèse de concentration du désir dans le détail : « Le désir prend son point de départ, en ce qui concerne l’intensité de ses images, non dans un ensemble perceptif, mais dans les détails. »⁶⁶ . Il propose de plus un principe d’analogie/substitution comme essentiel à son efficacité : « Tel détail, telle jambe, n’est perceptible, accessible à la mémoire et disponible, bref, n’est réel, que si le désir ne le prend pas fatalement pour une jambe. L’objet identique à lui-même reste sans réalité. »⁶⁷

Ces détails peuvent acquérir la dimension de nouvelles zones érogènes, voire de nouveaux organes sexuels.

⁶⁶ BELLMER, p. 39.

⁶⁷ BELLMER, p. 41.

3. Fragment 3 : Invention d'une nouvelle zone érogène.

La scène (extrait choisi : 01.11.52 à 01.13.10, 20 plans), plongée dans la lumière tamisée d'un parking couvert, a lieu dans la voiture de Gabrielle, aux fauteuils bien entendu couverts de cuir, et aménagée pour qu'elle puisse conduire sans avoir recours à ses jambes. Abandonnée au plaisir, elle est à demi allongée sur le siège conducteur, la poitrine à l'air. Ballard est accroupi face à elle côté passager, il peine à trouver une position confortable. Nous retrouvons une nouvelle fois un découpage alternant entre trois types de plans : des plans rapprochés poitrine sur Ballard de face (*im. 43*), des plans en plongée trois quart face ou profil sur Gabrielle, et des gros plans sur des détails de son corps (*im. 44*). La musique est composée de nappes de claviers dissonantes sur lesquelles une clarinette basse égrène quelques notes, et les gémissements et bruits des corps et des vêtements sont particulièrement présents.

Georges Harnack considère que le film envisage un nouveau genre d'êtres sexués issus de la fusion de l'homme et de la machine, de l'inerte et du sexué, et possédant forcément de nouvelles zones érogènes, dont la blessure de Gabrielle serait l'une des incarnations.⁶⁸ Nous rejoignons cette proposition, et affirmons que cette nouvelle zone érogène, voire ce nouvel organe sexuel, ne se substitue pas au vagin mais reste relié à lui et le complète en en décuplant ses possibilités de stimulation.

Ici, en effet, alors que Ballard se démène pour trouver une position conformable et propice à un rapport sexuel classique, il reste fasciné par cette jambe qu'il a vu auparavant dotée de propriétés érotiques fortes⁶⁹. Il caresse la cuisse aux alentours de la blessure, et Gabrielle gémit de

⁶⁸ HARNACK, p. 46.

⁶⁹ Point développe dans la partie II B 2 de notre texte, pp 67, 71 et 72.

plaisir. Hypnotisé par la béance, il la découvre, la libère en délaçant le harnais et en déchirant le bas qui l'enserme, et se met à l'embrasser et à la lécher en un étonnant cunnilingus. Gabrielle gémit de plus en plus fort, se caresse violemment le sein, se cambre en arrière et s'accroche au plafond. Les deux amants enchainent alors sur un rapport sexuel plus classique.

La blessure de Gabrielle, outre sa forme qui évoque directement la béance vaginale, se voit dotée de propriétés de stimulations. Si elle ne constitue pas un foyer de jouissance en elle-même, elle remplit un rôle central dans les préliminaires, et permet au désir des deux partenaires de croître, et de sortir d'une situation inconfortable dans laquelle le rapport sexuel semble ardu.

La démultiplication du plaisir naît donc d'un jeu de transformation érotique du corps, qui nous renvoie une dernière fois aux expériences de Bellmer sur la décomposition/recomposition des corps, concrétisées dans ses poupées, et synthétisées dans le texte suivant :

« Dès que la femme sera au niveau de sa vocation expérimentale, accessible aux permutations, aux promesses algébriques, susceptible de céder aux caprices transsubstantiels, dès qu'elle sera extensible, rétrécible, à l'épiderme, et aux jointures préservées des inconvénients naturels du montage à retardement ou du démontage – on nous renseignera définitivement sur l'anatomie du désir, mieux que ne le fait la pratique de l'amour. »⁷⁰

⁷⁰ BELLMER, p. 41. Notons que nous étendons ces considérations, dans le champ artistique, au corps de l'homme, et à tout corps humain.

Nous avons procédé, à la manière de Bellmer⁷¹, à une analyse de trois situations érotiques portant en elle des propositions d'expérimentation autour de la circulation du désir et des figurations des corps : contournement d'une impossibilité physique et psychique par une association nouvelle des organes et une fusion du réel et du virtuel, du permis et du défendu ; création d'un foyer virtuel de stimulation sexuelle ; et réinvention de la cartographie sexuelle d'un corps.

Au delà de l'invention de nouvelles figurations désirantes des corps, l'érotisme au cinéma permet-il de questionner leurs limites ?

⁷¹ Cf une troublante « lettre d'amour » de Bellmer, portrait poétique et troublant d'une femme aimée, en Annexe (p. 137).

Photogrammes de *Crash* :

37



38



39



40



41



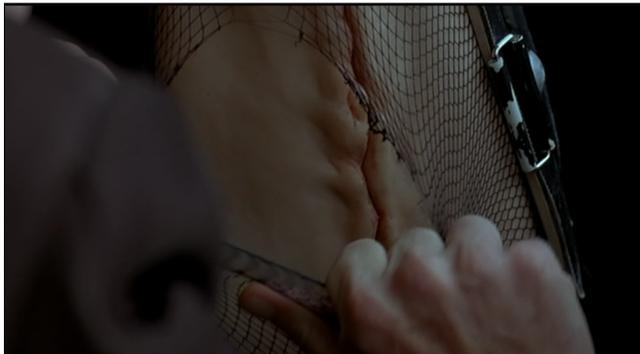
42



43



44



C. Figurations limites des corps dans *Under the Skin*, de Jonathan Glazer

Planche d'illustrations en page 99

Under the Skin est un film de Jonathan Glazer sorti en 2013.

Une femme sublime, jouée par Scarlett Johansson, déambule seule dans les recoins isolés d'une Écosse hivernale noyée dans le brouillard. Elle rencontre des hommes, les envoûte et les piège dans un espace noir irréel pour les dissoudre et récupérer leur substance organique. Sous sa peau se cache un(e) extraterrestre, et ce rituel morbide constitue sa mission sur Terre pour le compte de son espèce. Cependant, une rencontre inattendue va éprouver sa part d'humanité.

La séquence que nous allons analyser se divise en deux parties, situées vers le premier tiers du film. Elle comporte quarante-quatre plans et dure cinq minutes cinquante-sept.

Un homme entre dans un espace entièrement noir, vide et sans limites spatiales. Il ne semble pas surpris par cet environnement irréel. La femme marche devant lui, elle ôte négligemment son manteau, lui jette un regard, retire son gilet puis s'immobilise et enlève son haut (*im. 46*). L'homme la suit et, sans la quitter des yeux, jette un à un ses vêtements sur le sol (*im. 45*). Entièrement nu, il tente de la rejoindre mais s'enfonce peu à peu (*im. 49*) jusqu'à disparaître totalement dans le sol dont la surface est devenue étrangement liquide. La femme fait demi-tour, ramasse ses vêtements et se rhabille. Plus tard, un autre homme danse torse nu dans le même espace (*im. 47*). La femme et lui se déshabillent face à face, il finit nu, elle en sous-vêtements (*im. 48*). Elle recule lentement, il essaie de se rapprocher d'elle mais se fait lui aussi engloutir dans le sol (*im. 50*). Sous la surface, le deuxième homme flotte dans un

univers bleuté (*im. 51*). Son corps semble engourdi, ses mouvements sont ralentis. Il aperçoit le premier homme. Ils tentent d'entrer en contact, mais la peau de ce dernier, étrangement flasque, se met à s'agiter et il finit par exploser comme un ballon de baudruche. Son enveloppe vide de toute substance flotte et se déforme dans l'espace sans fin (*im. 52*).

Cette séquence à la fois envoûtante et horrifique joue d'une part sur le fantasme d'un corps parfait, d'autre part sur la dissolution du corps physique : la mort semble être l'unique horizon de son érotisme extrême.

Quelle est la dynamique du piège érotique mis en scène par l'extrait ? Comment s'y articulent fascination érotique et violence infligée aux corps ? De quelle manière la scène questionne-t-elle les limites de l'humain ?

Nous verrons comment se met en scène un piège érotique et irréel fonctionnant sur la fascination, puis de quelle manière la scène joue avec les corps physiques et leur devenir.

1. Un piège érotique et irréel fonctionnant sur la fascination

Le décor dans lequel la femme/extraterrestre piège les deux hommes en les séduisant, totalement irréel, semble échapper aux lois naturelles et résister à toute tentative d'appréhension physique.

Vaste espace entièrement noir dont les limites spatiales semblent inexistantes, son seul repère physique est son sol noir brillant et fortement réfléchissant, comme laqué, a priori solide. Cependant, cette assise horizontale concrète disparaîtra à son tour en se liquéfiant pour engloutir les deux hommes, dévoilant un monde du dessous bleuté, ni liquide ni gazeux, dans lequel les corps flottent, perdus dans un espace sans fin.

Au vide spatial du lieu se couple un vide sonore total ; il est dépouillé de toute ambiance, et les sons directs liés aux actions et aux gestes de personnages ont été entièrement supprimés.

Au sein de cet espace, au-dessus comme en dessous, les mouvements des corps sont comme ralentis, leur conférant un aspect stylisé, voire désincarné. Cependant, l'étude plus précise de ces gestes nous fait réaliser que leur vitesse est habituelle : c'est l'absence de décor matériel et de son qui créent cette impression.

Les distances entre les personnages ne sont pas forcément respectées d'un plan à l'autre, elles se réduisent parfois comme par magie. Certains raccords sont surprenants, notamment deux dans l'axe arrière au cours de la scène de séduction alors que son mouvement général est à la réduction du champ, ou le recours à un plan de profil extrêmement large quand la femme récupère ses vêtements au sol une fois le premier homme englouti.

Seuls les personnages sont éclairés, de manière très contrastée et identique sous tous les angles, comme si la lumière les suivait. Leurs reflets sur le sol sont parfois plus nets que leurs corps réels. Si l'on a parfois l'impression de ressentir les attaques des projecteurs, on peine à déterminer une cohérence dans les axes de lumière. On notera enfin qu'on pénètre et qu'on quitte cet espace avec des fondus au noir qui le détachent encore d'avantage du réel.

Ce lieu sans règles physiques, d'origine non humaine, se situe hors du temps et de l'espace. Entièrement hétérogène au reste du film, il constitue une matrice, comme une aire de jeux dans laquelle l'exploration plastique des corps, délivrée des lois du réel et de la vraisemblance, peut être poussée à l'extrême.

Les deux hommes pénètrent dans cet espace irréel et y resteront pris au piège suite à un jeu de séduction savamment mis en place.

Les deux scènes de séduction se construisent comme des effeuillages alternés.

La première fois, l'homme suit la femme qui l'a attiré dans son antre. Elle enlève négligemment son manteau et le fait tomber au sol, tend sa main en arrière comme un appel, puis commence à ouvrir son gilet et l'enlève. Elle jette un regard à l'homme, défait lentement le dos de son haut. Elle arrête de marcher, se retourne vers sa proie, retire son haut et le jette à terre pour finir en jean et soutien-gorge. L'homme ouvre son manteau, l'enlève, retire son maillot de football, ôte son marcel, se penche pour délayer ses chaussures, enlever ses chaussettes et défaire sa ceinture pour laisser apparaître un slip qui laisse deviner la forme de son sexe. Il s'en défait également, et finit de marcher entièrement nu.

La seconde fois, on prend l'action en cours de route. Les deux personnages se font face, et la femme caresse négligemment son haut. Plaçant ses mains devant sa culotte dans une posture faussement pudique, elle commence à reculer. Elle finit cette fois en sous-vêtements, et l'homme tente une fois encore de la rejoindre entièrement nu.

On remarque que dans les deux cas c'est la femme qui lance l'effeuillage, pour laisser ensuite l'homme prendre un temps d'avance et finir nu face à elle alors qu'elle ne lui a pas encore tout dévoilé. Le montage passe en alternance de l'homme à elle, ces allers retours délayent le temps et interrompent certaines actions décisives qui se déploient sur plusieurs plans. Ce système génère un manque et une frustration qui attisent le désir.

L'axe sur la femme, centrée dans le cadre, est animé par de lents travellings avant, ressentis inconsciemment mais peu discernables du fait de l'absence de repères spatiaux. La caméra semble aimantée par cet objet du désir qui parfois s'en éloigne, parfois s'en rapproche, mais ne l'atteint jamais vraiment, dans une relance inlassable de la mécanique d'attraction qu'il génère. Les axes sur les hommes, eux aussi centrés dans le cadre, sont quand à eux soulignée par de lents travellings arrière complémentaires aux mouvements vers la femme. Leurs valeurs de plans se resserrent peu à peu, ils se rapprochent de la caméra comme si elle les attirait : elle prend la place et le point de vue de l'objet de leur désir.

La bande sonore, dépouillée de tout son diégétique, est uniquement constituée par une musique à la fois angoissante et envoûtante. Des tremblements de cordes stridentes et dissonantes faisant figure de chant de la sirène sont soulignées par des percussions aux accents tribaux connotant le danger. Les cordes disparaissent un temps, puis font leur retour quand la femme regarde l'homme pour l'attirer d'avantage,

comme pour relancer le maléfice. Elles varient et tendent légèrement vers les graves au fur et à mesure que le piège se referme, écho à la finalité réelle et tragique de la scène plutôt qu'à son apparence fascinante.

La femme crée un mouvement irrésistible d'attraction physique par un jeu de séduction parfaitement réglé avec les hommes qu'elle attire, qui, contrairement au spectateur, ne semblent conscients ni de l'étrangeté de la situation ni de l'impression des signaux de danger qu'elle dégage. Fascinés et hypnotisés, ils sont déjà pris au piège.

Cette fascination passe par un contrôle du regard.

De leur entrée dans l'espace noir à leur disparition dans le monde du dessous, les hommes ne quittent jamais la femme des yeux. De son côté, elle les fixe intensément avec un regard de femme fatale évoquant les *vamps* du cinéma américain des années trente et quarante. Si durant la première scène de séduction la caméra prenait la place de la femme, celle-ci fixe l'objectif dans la seconde, plaçant cette fois le spectateur à la place de l'homme piégé. Son visage à moitié dans l'ombre accentue cette confusion entre le danger et la fascination.

Le mouvement d'attraction physique que nous avons détaillé précédemment se double d'une convergence du regard vers le centre de l'image : les personnages sont toujours placés au milieu du cadre, et aucun élément de décor n'attire les yeux vers le reste de l'image.

Tout au long de la scène de séduction, le rythme du montage se fait de plus en plus rapide – le plan d'arrivée de l'homme dure sept secondes quand celui où la femme entre-ouvre son gilet est presque subliminal – puis se suspend un temps quand la femme arrête de marcher avant d'accélérer à nouveau. Tous les plans sont raccourcis avec le deuxième

homme, mais la dynamique générale est proportionnellement la même. Ce système de flux et reflux du rythme joue sur l'intensité du désir et en accentue la puissance.

Quand les hommes s'enfoncent dans le sol jusqu'à disparaître entièrement, la femme continue de s'éloigner exactement de la même manière. Sans avoir besoin de se retourner, elle « sent » quand ils ont disparus. Elle se fige, fait demi-tour et se rhabille très mécaniquement avant de quitter son antre à la recherche de nouvelles proies. Ses actes, extrêmement machinaux et détachés, ni laissent deviner ni pitié, ni plaisir : l'absence d'émotion est totale, tout est parfaitement contrôlé et mis en scène. La musique s'arrête brusquement quand les hommes ont été totalement engloutis, le silence total enserre l'espace vide dans lequel subsiste le corps désincarné et solitaire de la femme/extraterrestre.

Cette scène de séduction parfaitement maîtrisée à l'issue tragique prend place dans un lieu qui échappe aux lois physiques. Au delà de la dialectique effroi/fascination sur laquelle elle repose, elle permet d'explorer des figurations extrêmes des corps, et d'éprouver leurs limites.

2. Un jeu captivant et cruel sur les corps physiques et leur devenir.

Le corps de la femme, objet du désir et centre physique et affectif de la séquence, est envisagé comme un fétiche érotique troublant.

Afin de piéger ces hommes et d'effectuer sa sinistre mission, l'extraterrestre a revêtu une seconde peau visant à lui donner l'apparence d'un fantasme universel. Son corps et ses formes « parfaites » répondent aux canons d'une beauté normée, et sa tenue – manteau de fourrure, jean moulant, gilet rose, haut de satin et sous-vêtements en dentelle – en constitue la parure stéréotypée. En plus des plans en pied qui permettent d'admirer le corps de la femme en entier, un certain nombre de plans rapprochés glissent sur ses attributs – fesses moulées par le jean serré, courbure des hanches ou galbe des seins – comme des caresses fétichistes.

La mise en scène de ce corps ultra-normé provoque néanmoins un trouble profond, qui le dégage d'une imagerie publicitaire glacée et dénuée de mystère et tend à en faire le cœur d'un événement profondément érotique.

Le choix de Scarlett Johansson pour l'incarner n'est pas anodin. L'actrice, habituée aux rôles de femme fatale ou d'idéal féminin, et considérée à maintes reprises par de nombreux classements et médias comme « la femme la plus belle du monde », pousse ici cet aspect à l'extrême en incarnant non pas un personnage qui provoque le fantasme mais le fantasme même : elle n'est qu'une image de la beauté recouvrant un abîme.

Cet emploi ironique est renforcé par un certain nombre d'imperfections et de transformations liées à ce corps et volontairement soulignées. L'actrice, dont la blondeur des cheveux fait partie intégrante du *sex*

appeal, est ici affublée d'une perruque brune. Ses légères rondeurs et imperfections de peau ne sont pas dissimulées par le maquillage ou une retouche des images, et sont même accentuées par la lumière très dure provenant du dessus. De plus, le choix du costume, volontairement kitch dans ses matières et ses couleurs – fourrure, satin, dentelle, couleur rose –, accentue cette impression de décalage. Le fantasme sexuel voit ses coutures apparentes et son artificialité soulignée. Il est renvoyé à sa dimension physique, basée sur un corps désincarné, factice et éphémère.

À ce constat s'ajoute un sentiment de solitude immense.⁷²

Lorsque l'homme et la femme sont dans le même plan, la lumière est plus intense sur lui quand elle reste dans une semi-pénombre, comme s'il poursuivait un fantôme. À la fin de la seconde scène de séduction, quand l'homme a été englouti dans le sol, un panoramique vertical nous fait passer du corps de la femme à son reflet. Elle est ensuite réduite à une petite silhouette perdue dans des plans larges, ou vue d'en dessous.

La séquence met en scène le corps de l'actrice comme un fantasme érotique conscient de ses artifices et de son caractère éphémère, qui trouble par la tristesse et la solitude désincarnées qu'il dégage. Face à lui, les corps des deux hommes sont envisagés comme pathétiques et impuissants.

Le comportement des deux hommes est dans un premier temps fanfaron et quelque peu ridicule : le premier adopte une démarche chaloupée de dragueur peu subtil et porte un slip moulant et trop petit qui dissimule mal la forme de son sexe, et le second danse torse nu sur place en claquant des doigts. Un travelling arrière dévoilant ses

⁷² Ce sentiment prendra de l'importance au fur et à mesure du film, et finira par éprouver la part d'humanité de cet extraterrestre déguisé en femme fatale jusqu'à une issue tragique : elle finira brûlée vive par un garde forestier...

vêtements éparpillés sur le sol renforce le comique pathétique de la situation.

La lumière, souvent forte sur les deux hommes, révèle entièrement leurs silhouettes maigres et leurs parades pseudo-viriles, quand elle fait parfois disparaître des parties de leurs corps – le deuxième homme est réduit à un torse flottant qui danse –, préfigurant leur décomposition à venir.

Une fois engloutis sous la surface, les deux corps sont réduits à l'impuissance. Le deuxième homme est engourdi, comme sonné, ses mouvements sont ralentis. Il regarde ses mains, essaie de bouger, redresse la tête mais ne parvient ni à se déplacer, ni à comprendre ce qui lui arrive. Le premier homme, qui flotte dans cet espace depuis plus longtemps, peine à rester conscient. Son stade d'engourdissement et d'impuissance est plus avancé. Les deux hommes tentent de se toucher mais leur contact est difficile. Lorsque le premier essaie de crier, aucun son ne sort de sa bouche, et l'incompréhension du second se mue en terreur.

Le recours à des cadres très larges dans lesquels ils sont centrés renforce la sensation d'impuissance des deux créatures piégées. Les plans se resserrent inéluctablement au fur et à mesure que la tension monte. Contrairement à ceux de la scène de séduction à la surface, leur durée est toujours identique, générant un rythme répétitif et fermé auquel on ne peut échapper.

Les corps des deux hommes piégés, après avoir été hypnotisés, sont traités comme des pantins pathétiques, impuissants et interchangeables. Plongés dans un espace dépourvu de lois physiques, ils deviennent les cobayes d'expériences plastiques de réduction géométrique et de dissolution tendant vers l'abstraction.

Les deux plans durant lesquels les victimes de la femme/extraterrestre s'enfoncent dans le sol jusqu'à leur engloutissement total constituent les sommets dramatiques des deux scènes de séduction. En opérant ainsi une fusion du corps et du décor, de l'humain et de l'inanimé, ils réalisent une réduction du corps à l'état de matière.

Lors de la première disparition, un long travelling arrière précède le premier homme, puis semble s'élever pour passer en plongée alors que c'est un fait l'homme qui s'enfonce. L'effet de confusion ressenti par ce mouvement en forme d'illusion d'optique est puissant. La seconde fois, un travelling avant suit l'homme placé en amorce gauche cadre et la femme droite cadre en profondeur. Cette fois, la caméra continue à la suivre et fait disparaître l'homme par le bas du cadre avant de revenir sur ses pas pour considérer l'absence de trace. Dans les deux cas, les lignes horizontales tracées par le sol ou le bord du cadre effacent les corps avec un naturel et une facilité déconcertants. Cet aspect géométrique est également présent dans la composition des plans. Quand seule la tête du premier homme dépasse du sol, sa forme et son reflet finissent par s'unir et par former un unique cercle au centre de l'image. De plus, le croisement de la ligne verticale corps/reflet au centre du cadre et du tracé horizontal du sol structure le cadre vers l'épure géométrique la plus totale.

La durée de ces plans, beaucoup plus longs que les autres – environ vingt secondes chacun – permet de suivre cette réduction géométrique des corps dans son intégralité, déployant pleinement son potentiel de stupéfaction et sa troublante beauté plastique.

Une fois sous la surface, nous sommes témoins d'une seconde expérience plastique, encore plus saisissante par sa violence et son

caractère irréversible : l'implosion d'un corps. Une fois que les deux hommes ont réussi à joindre leurs mains, un gros plan des bras du premier nous montre sa peau flétrie s'agiter, comme animée de l'intérieur. Propulsé en arrière, le malheureux finira par éclater de l'intérieur comme un ballon de baudruche qu'on crève avec une aiguille, sous le regard terrifié de son camarade impuissant et condamné au même sort.

Le silence jusqu'alors total est rompu par un claquement sec et puissant, et les cordes stridentes font leur retour, plus angoissantes que jamais.

Le corps flotte aléatoirement comme un sac plastique dans la mer, enveloppe translucide vidée de toute sa substance. Au gré de ses mouvements aléatoires, on distingue des mains et des pieds aux allures de gants en plastique, puis une tête déformable à souhait.

Le cadre, d'abord large, laisse place à un long plan plus serré à la lumière sculptée et en contre. L'humain a entièrement disparu, et ce qui reste de son corps acquiert peu une étrange et envoûtante beauté, sa matérialité pure tendant vers l'œuvre d'art abstraite.

Cette séquence d'*Under The Skin*, prenant place dans un décor irréel échappant aux lois physiques et naturelles, met en scène la capture et le meurtre de deux hommes par un(e) extraterrestre d'apparence humaine sous la force d'un ballet de séduction à la fois fascinant et dérangeant.

L'érotisme de la scène repose sur l'incarnation d'un fantasme ultra-normé et néanmoins troublant par le décalage et l'étrangeté de son traitement. Son paroxysme lie le désir et la mort dans une abolition de la discontinuité de l'humain qui évoque le sens profond de l'érotisme selon George Bataille :

« De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort. »⁷³ Considérant que « nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible, mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue »⁷⁴, il suppose une « identité de la continuité des être et de la mort qui sont l'une et l'autre également fascinantes et dont la fascination domine l'érotisme »⁷⁵, car « ce qui est en jeu dans l'érotisme est toujours une dissolution des formes constituées »⁷⁶.

L'érotisme de la séquence s'incarne donc en partie dans des expériences plastiques de réduction géométrique des corps envisagés comme pures formes et menant à leur dissolution. Ce mouvement, basé sur une dynamique d'épure progressive – évacuation du décor, puis de la parure, puis de l'humain - tend vers l'abstraction. Comme des expériences de Bellmer poussées à leur point limite d'anéantissement des corps qui nous permettent un retour à Spinoza et Lordon via leurs considérations sur la

⁷³ BATAILLE, *L'érotisme*, p. 13.

⁷⁴ IDEM, p. 17.

⁷⁵ IDEM, p. 15.

⁷⁶ IDEM.

mort des corps physiques, et plus largement des corps collectifs. Rappelons que selon le principe de plasticité figurale, « le rapport (la forme) peut se trouver (littéralement) *configurée*, mise en figures, de multiples manières, sous réserve de demeurer dans les intervalles-consignes que le rapport lui-même définit. »⁷⁷

Or ici il est évident que ces intervalle-consignes sont été franchis, via un questionnement de l'identité aux limites de l'humanité. Spinoza considère ainsi que :

« La **mort du corps** se produit lorsque ses parties sont ainsi disposées qu'un autre rapport de mouvement et de repos s'établit entre elles. (...) Une même collection de parties se ré-agence par transformation radicale de leur rapport, c'est-à-dire d'un corps en un autre, donc avec mort du premier et naissance du second. »⁷⁸

La mort d'un corps envisagé comme rapport suite à un réagencement radical de ses parties transformant ce rapport provoque la naissance d'un nouveau corps, donc d'une nouvelle puissance.

⁷⁷ LORDON, pp 140-141.

⁷⁸ Spinoza, cité par LORDON, pp 148-149.

Photogrammes d'*Under the Skin* :

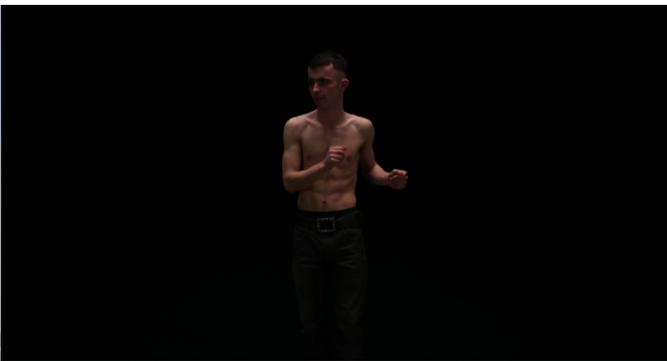
45



46



47



48



49



50



51



52



Nous avons analysé de quelles manières le cinéma permet, via l'érotisme, de repenser la circulation des affects et les figurations des corps et de questionner ainsi leurs limites.

Ainsi, le désir et la sensualité, en s'ouvrant aux vents de la violence, de la poésie et de l'imaginaire, se dégagent des lois de la rationalité et permettent de proposer des visions troublantes, sensorielles voire abstraites. Envisagés comme des éléments contagieux, ils participent d'un mouvement d'érotisation du monde. De plus, l'érotisme permet d'inventer de nouveaux cheminements du désir et travailler la cartographie sensible des corps, par des jeux de création de centres virtuels d'excitation, de substitution et de transformation. Enfin, en liant de désir à la mort dans un mouvement d'abolition de la discontinuité de l'humain à travers des expériences plastiques de réductions des corps tendant vers l'abstraction, l'érotisme permet d'éprouver des limites des corps physiques, et de poser la question de leur mort, et donc de la création de nouveaux corps.

Ce détour par les corps physiques effectué, il est temps de suivre l'invitation de Frédéric Lordon : « Si la théorie générale des corps a d'abord permis de penser le corps politique en s'affranchissant de la référence du corps humain, elle permet aussi en sens inverse de retourner à certaines des propriétés du corps humain pour éclairer celles du corps politique »⁷⁹, et de revenir à l'étude des corps politiques.

⁷⁹ LORDON, p. 145.

III Tentatives de reformation de corps politiques par l'érotisme au cinéma

Dans nos deux premières parties, nous avons étudié comment et sous quelles limites l'érotisme au cinéma permettait, via son pouvoir de subversion, de questionner le politique et ses corps, puis de quelle manière il pouvait contribuer à repenser les figurations des corps physiques et à inventer de nouvelles circulations de leurs affects, en particulier du désir.

Les conclusions tirées des analyses d'extraits constituant notre corpus formeront à la fois une grille d'analyse, un système de valeurs et des pistes d'expérimentations autour de la question suivante : comment l'érotisme au cinéma peut-il contribuer à repenser et à reformer des corps politiques ? Par « corps politiques », nous entendons à la fois les corps physiques individuels qui incarnent une idée ou une force politique, et les corps collectifs qui en constituent les structures fondamentales. Nous envisagerons de plus de partir de certaines propriétés des corps physiques pour éclairer celles des corps collectifs.

Cette partie à teneur expérimentale se base sur le travail mené sur la Partie Pratique *Corps électriques*, de ses intensions au résultat en passant par sa mise en œuvre. Elle fera dialoguer notre corpus théorique, les éléments artistiques et techniques dégagés des analyses d'extraits, nos influences personnelles et des notes provenant de notre journal de tournage pour expérimenter autour de trois propositions pour une reformation des corps politiques par l'érotisme au cinéma : un principe de plaisir collectif, une érotisation poétique du monde liant la sensualité et l'onirisme, et un dépassement de la notion de corps.

A. Principe de plaisir collectif :

L'érotisme est par essence profondément libre. Tour à tour violent, subversif, décomplexé ou instinctif, il échappe aux règles. Envisagé comme un élément contagieux, une force communicative, il peut contribuer à ressouder et à renforcer les corps collectif en circulant entre leurs parties affaiblies pour renforcer leur affect commun.

Laurent Bove propose à ce titre d'étendre aux corps politiques les concepts de « chatouillement » (*Titillatio*) et d'« allégresse » (*Hilaritas*) développés par Spinoza à propos des corps physiques : « affects de joie qui se rapportent au corps, mais dont le premier ne concerne que quelques une de ses parties quand le second les concerne toutes à égalité »⁸⁰. Spinoza considère ainsi qu'« il arrive que le corps politique, comme tout corps, soit en proie à des développements déséquilibrés, où les affects de joie ne concernent que certaines de ses parties, déséquilibre qui nuit au développement de sa puissance d'ensemble »⁸¹, et affirme que « seul un développement joyeux mais équilibré du corps, en toutes ses parties, est univoquement bon dans le régime des affects passifs. »⁸²

Nous avons mené une expérimentation envisageant l'érotisme comme une force à même de recréer un corps collectif en remaniant sa figuration, donc sa puissance politique. Cette force, agissant de manière équilibrée sur toutes ses parties, constitue un affect de joie, d'allégresse.

Notre piste de travail définie, il nous fallait un corps collectif pour l'éprouver. Nous avons eu l'idée de proposer une expérience d'extension fictionnelle des luttes politiques contemporaines, de reprise de leurs

⁸⁰ BOVE, Laurent, « De la confiance politique : construire l'*Hilaritas* démocratique » (art.), in : EuroNomade, 24 janvier 2014, cité par LORDON, p. 159.

⁸¹ Spinoza, *Traite politique*, XI, 1, cité par LORDON, p. 160.

⁸² Spinoza, *L'Éthique*, III, 11, scolie, cité par LORDON, p. 160.

motifs formels. Comme nous l'avons vu⁸³, le contexte actuel voit se développer de multiples élans collectifs, notamment à travers le mouvement Nuit Debout. Ces élans procèdent au groupement d'individus autour d'affects communs, repensent les modalités d'occupation de l'espace public et questionnent la dynamique entre les individus et le groupe. Ils sont teintés de violence, policière ou autre, et soumis à des tentatives de contrôle des corps visant à annihiler leur force politique.

Nous avons donc imaginé la situation suivante, nommée *Seconde peau*, comme une variation fictionnelle sous la forme d'une improvisation collective autour de ces motifs politiques et humains :

Des militants se sont battus contre les forces de l'ordre et ont pris la fuite. Épuisés, blessés, ils se sont réfugiés dans un hangar abandonné, qui se retrouve encerclé. La parole semble vaine et la situation sans issue quand deux d'entre eux, un homme et une femme, se lancent dans une performance où les corps et l'érotisme déploient toute leur force. Insufflant du courage et une étrange folie au groupe, ils aident leurs camarades à faire tomber les barrières entre eux et à s'unir contre ce qui les menace.

Nous avons tourné le 11 avril à la Halle Maxwell à Saint-Denis.

Le but de cette improvisation était, en partant de corps fragiles et fatigués, de les irriguer d'un érotisme contagieux pour les libérer de leur « seconde peau » (constituée par la peur, les barrières entre les uns et les autres) et, suivant un mouvement de propagation sensuel et sensoriel, de leur permettre de faire corps pour affronter ce qui les menace.

Nous verrons quelles étaient les intentions du projet, puis nous proposerons un retour sur l'expérience de tournage et son résultat.

⁸³ Cf. Supra, pp 17 et 18.

1. *Corps électriques, segment 1 : Seconde peau, le projet*

La scène se déroule dans un vaste hangar délabré et à l'abandon, un lieu neutre et sans propriétaire dans lequel on peut se réfugier et que l'on peut occuper. Nous y entrons juste après la bataille : un groupe de militants en mauvais état s'y est réfugié. Parmi la quinzaine de jeunes gens, de sexes et d'origines variées, on dénombre plusieurs blessés. Les visages sont fatigués, les vêtements sales et déchirés, et de nombreux accessoires évoquant une forme de résistance (sac de tracts, banderoles, armes de fortune) sont répartis à même le sol. Ce tableau nous laisse imaginer que le groupe manifestait ou occupait un lieu, et qu'il s'est engagé dans un affrontement violent avec les forces de l'ordre avant de battre momentanément en retraite pour récupérer ses forces.

Bien que nous ne quittions jamais le hangar, la bande sonore – crissements de pneus, bruits de pas, coups sur les fenêtres, voix déformées par des mégaphones – nous fait comprendre qu'il est encerclé par les forces de l'ordre. Par ailleurs, une clameur diffuse et l'écho de slogans nous suggèrent que d'autres militants sont toujours à l'extérieur, et que le groupe réfugié a été séparé contre son gré d'un ensemble plus important qu'il tentera de rejoindre.

Les deux performeurs, un homme et une femme, ne sont pas dès le début avec les autres membres du groupe. Ils se sont isolés dans un recoin du hangar pour se préparer en vue de leur « *happening* érotique », et notamment pour s'enduire le visage d'une peinture orange qui, en circulant de corps en corps, matérialisera par la couleur la circulation de l'érotisme. Eux seuls ont reçu des indications précises sur le déroulé de leurs actions, faisant ainsi office de relais à la mise en scène.

La performance proprement dite a été envisagée comme un exercice entre la danse et la transe collective. Les scènes des deux premiers segments d'*Out 1 : Nolli me tangere* de Jacques Rivette figurant de longues séances d'improvisations théâtrales, inspirées notamment par les expériences du Living Theatre, en ont été une des principales inspirations. Dans ces séquences, un groupe d'actrices et d'acteurs se livrent à des exercices de lâcher prise et de régression totale, entremêlant violence, folie et érotisme latent. Dans une énergie plus joyeuse et anarchiste, une célèbre scène de *Zabriskie Point* de Michelangelo Antonioni figure une vingtaine de couples se livrant à une orgie sexuelle dans le désert. La façon dont les jeunes gens jouent ensemble, imitent des animaux, roulent dans le sable en arrachant leurs habits rappelle le caractère régressif des acteurs d'*Out 1* mais avec une plus grande insouciance. Enfin, dans une scène de *Matrix : Reloaded* de Lana et Lilly Wachowski, les habitants de la dernière cité humaine libre se livrent à une gigantesque danse sensuelle et libératoire dans le but de trouver collectivement le courage et la force de mener leur bataille contre l'armée des machines.

Nous avons décomposé l'improvisation collective en trois temps :

1) L'HOMME et LA FEMME tentent de se toucher, mais n'arrivent pas à établir de contact physique. Ils sont pris de réactions extrêmes et visiblement douloureuses, l'un semble prendre feu quand l'autre se pétrifie peu à peu jusqu'à être plaquée au sol.

Les autres membres du groupe, d'abord captivés par la scène, sont progressivement pris de spasmes et de tremblements de plus en plus violents, comme s'ils perdaient le contrôle de leurs corps.

Le mouvement général est à une perte de contrôle du corps douloureuse, écho à l'incapacité des éléments du groupe à s'assembler, à trouver la force de reconstituer le collectif et de lutter.

2) L'HOMME et LA FEMME régressent à un état d'animalité, leur comportement, uniquement basé sur les pulsions et l'instinct, est un mélange de sauvagerie et de jeu.

Les autres membres du groupe ont des comportements régressifs, illogiques, ils rampent au sol, arrachent leurs vêtements, hurlent.

Le mouvement général est à un fonctionnement régressif basé sur l'animalité et l'instinct. Ce passage par un degré zéro d'humanité est nécessaire pour contourner les barrières qui empêchent le collectif de se reformer.

3) L'HOMME et LA FEMME se retrouvent, s'enlacent, redécouvrent sensuellement le corps de leur partenaire, puis le leur. Apaisés, ils vont vers leurs camarades et les relèvent, les dévêtent, les enduisent de peinture pour les entraîner dans un contact collectif et érotique.

Les autres membres du groupe se redressent, redécouvrent leurs corps et celui des autres, se rassemblent peu à peu en une masse vivante et sensuelle, un corps collectif.

Le mouvement général est à une redécouverte, sensuelle et sensorielle, de son propre corps et de celui des autres, en vue de reformer par l'érotisme et la sensualité un corps collectif efficient.

À la fin, tout le groupe, fort de sa vitalité et de sa sensualité retrouvées, quitte le hangar pour affronter ce qui l'attend dehors.

Il s'agissait pour nous d'explorer une forme d'érotisme basée sur l'instinct, les pulsions et le lâcher-prise, à travers des manières originales de faire entrer les corps en contact. La sensualité est également venue des tenues sales, usées et déchirées, enlevées petit à petit, et d'un jeu

avec les matières présentes dans le décor (peinture, flaques d'eau et de boue, terre...).

Afin de canaliser le comportement des participants à l'improvisation, mais aussi de le stimuler par la contrainte, un certain nombre de règles leur ont été transmises en amont des prises :

- 1) Il est interdit de parler, du moins avec des mots.
- 2) Chaque participant doit entrer en contact physique avec au moins deux autres participants.
- 3) Chaque participant devra porter atteinte à son costume, ainsi qu'à celui d'un autre participant.
- 4) Les participants essaieront d'utiliser le plus de sens possibles (vue, toucher, odorat, ouïe, goût).
- 5) Le comportement de chacun tout au long de l'impro devra suivre une progression cohérente.
- 6) Les actes sexuels sont proscrits, les actes « sensibles » autorisés si l'un des participants guide l'autre.
- 7) Tout refus d'un acte devra être indiqué par apposition ferme de la main sur le haut de la poitrine du partenaire, et détournement du regard.
- 8) Il est interdit de blesser ou de faire mal à l'un(e) de ses partenaires.
- 9) Dans l'idéal, on essaie de ne pas quitter l'improvisation. Si l'on ne peut pas faire autrement, on ne l'interrompt pas et on s'en écarte discrètement.

Pour filmer cette improvisation, nous avons opté pour un dispositif technique très particulier.

Tout d'abord, nous avons choisi de cadrer avec trois téléphones portables, de façon à ce que toutes les images montées semblent provenir des appareils des participants. Comme nous l'avons précisé dans

l'introduction de ce mémoire, l'une des spécificités des mouvements politiques et citoyens actuels, des révolutions arabes à Nuit Debout, est la profusion et le caractère immédiat des images, notamment amateurs, qui en sont issues. Dans notre optique de dispositif fictionnel visant à proposer une variation autour des phénomènes politiques et militants actuels, ils nous a semblé pertinent de reprendre la nature de leurs images.

La question s'est posée de savoir si l'on confiait réellement le soin de tourner ces images aux participants à l'improvisation. La plupart d'entre eux ayant rejoint tardivement le projet, nous n'avions aucune idée de leur degré de maîtrise du cadre et de leur rapport à l'image. De plus, cette charge aurait probablement détaché leurs dépositaires de l'énergie collective du groupe et de la situation à laquelle ils devaient prendre part.

Nous avons donc opté pour une solution intermédiaire consistant à confier les téléphones portables à trois membres de l'équipe – le chef opérateur, l'assistant caméra et le réalisateur –, et des les soumettre aux mêmes exigences de maquillage et de costumes que les autres participants. De fait, les cadreurs ont pu se déplacer librement au sein du groupe pendant l'improvisation et filmer au plus près des corps tout en passant inaperçus.

Si aucun découpage précis n'a été conçu à l'avance, nous avons néanmoins défini une répartition des rôles entre les trois cadreurs : le premier s'est concentré sur les deux performeurs, le second sur des valeurs intermédiaires – plans poitrine, taille et pied – sur les autres membres du groupe, et le dernier sur des gros plans plus instinctifs.

Nous avons fait le choix d'un format vertical car il nous semblait à la fois original et pertinent pour cadrer des corps dont l'enjeu est de retrouver la verticalité et la stabilité après un passage horizontal par le chaos.

Afin d'avoir la plus grande marge de manœuvre, l'intégralité du segment a été tournée en lumière naturelle – une grande verrière au plafond nous en a donné le loisir –, et la prise de son a été effectuée grâce à un couple de micros placé en hauteur au dessus du groupe, et à des micros dissimulés dans des éléments de décor.

2. *Corps électriques*, Segment 1 : *Seconde Peau* : la mise en œuvre

Les profils des participants étant très variés – acteurs, danseurs, performeurs –, le premier enjeu de mise en scène a été de créer une dynamique de groupe.

Afin d'éviter un caractère trop décousu et chaotique des actions, la question s'est posée de demander aux participants de réfléchir en amont du tournage à des « personnages » et à des gestes précis qu'ils pourraient nous proposer. Cette idée n'a pas été retenue car nous pensions qu'elle inhiberait leur spontanéité. Sa mise en œuvre était en outre complexe à organiser.

Plutôt que de travailler sur la base de répétitions qui auraient épuisé les comédiens et défloré leur expérience de l'improvisation, nous avons effectué avec eux une série d'exercices de théâtre dans le but de créer une énergie de groupe, d'abattre les barrières entre les individus et les réticences de chacun et de commencer à repérer des personnalités, des propositions et des gestes pertinents : exercices de mémoire sur les noms, d'occupation physique de l'espace, de coordination, de lâcher-prise, et enfin de contact.

Le déroulé de l'improvisation nous a réservée de nombreuses surprises, humaines comme techniques.

Nous en avons tourné deux prises, et leurs différences sont palpables : dans la première, les corps sont très soudés mais encore un peu réservés, comme engourdis ; dans la seconde, les comportements sont plus expansifs et jouissifs, et les participants occupent davantage l'espace. Cela peut s'expliquer tant par une confiance plus élevée en fin de journée que par les indications données entre les deux prises.

Le fait de cadrer de l'intérieur nous a à la fois permis d'être extrêmement réactifs et sensibles dans notre manière de filmer, et de calquer notre énergie sur celle des participants. Nous n'avions en revanche aucune vision de la dynamique globale de la scène, notre œil étant focalisé sur le détail ou le comportement que nous avons choisi de filmer. De plus, du fait de leur urgence et de leur caractère improvisé, les rushes présentent de nombreux tremblements et problèmes de point – ce qui les rapproche au final de la forme des « images pauvres » que nous voulions imiter. Paradoxalement, les cadres trop composés et maîtrisés s'intègrent mal dans le montage final.

La post-production de ce segment a été complexe. Tout d'abord, nous avons dû faire face à un problème de synchronisation entre le son et l'image due à l'incapacité des Iphones – les téléphones choisis pour le tournage – à garder une fréquence image fixe, induisant la nécessité de nombreuses et fastidieuses opérations de transcodage. De plus, la quantité de travail en montage son a été considérable, notamment pour créer *ex nihilo* toute l'ambiance extérieure du hangar encerclé par les forces de l'ordre. Sans ce hors-champ sonore, le contexte et propos de la scène sont plus flous, et le résultat manque de puissance.

Face à la grande quantité de rushes et à l'impossibilité de respecter leur continuité réelle, nous avons opté pour un montage image de type documentaire : un long travail de dérushage nous a permis d'isoler les éléments – expressions, gestes, postures – que nous trouvions les plus pertinents pour recomposer une progression sur leur base. Les cadres verticaux ont été agencés en un triple *split-screen* nous permettant d'opérer des renvois entre les images, de confronter des mouvements, et de faire naître des dynamiques nouvelles qui n'étaient pas présentes lors du tournage.

Cette expérience s'est révélée surprenante et jouissive, et nous a permis d'éprouver concrètement notre idée de l'érotisme comme force communicative à même de reformer un corps collectif.

Le résultat aurait cependant été plus satisfaisant si nous avions eu un nombre plus élevé de participants et que nous les avions poussé encore plus loin dans leurs retranchements. De plus, cette performance reste trop éloignée du réel pour être réellement percutante : sa confrontation avec des images de luttes véritables – issues par exemple des rassemblements parisiens actuels – pourrait-elle lui donner une ampleur supplémentaire ?

B. Lier la sensualité à l'onirisme dans une érotisation poétique et violente du monde

Nous avons montré que violence poétique et violence érotique allaient souvent de pair, notamment quand elles irriguent des événements dans lesquels la frontière entre réel et imaginaire est ténue. Cette rencontre peut mener à une érotisation du monde, qui échappe aux règles traditionnelles dans un mélange de trouble et de fascination.

Nous pensons que l'univers du rêve constitue un terrain particulièrement propice au déploiement de telles visions, et que le cinéma offre de nombreuses possibilités de lier érotisme et onirisme. Robert Desnos considérait ainsi que le cinéma est en lien étroit avec le rêve de par sa « capacité à être un stupéfiant assez puissant pour mettre la raison en sommeil, pour disloquer et brouiller les repères temporels, pour provoquer l'inattendu et exciter l'imaginaire. »⁸⁴

Notre ambition était de travailler sur l'incarnation d'une idée et d'une force politique dans un corps physique, et de lier l'érotisme à l'onirisme au sein d'un univers troublant, poétique et violent. Nous avons pour cela mis en scène un court récit, *Le songe d'Antigone*, basé sur des passages de la pièce *Antigone* de Jean Anouilh⁸⁵, et interprété par la comédienne et le comédien qui menaient la performance collective de la première partie de *Corps électriques*.

La discrète Antigone a pour une fois revêtu une belle robe, très sensuelle, qu'elle a volée à sa sœur. Elle s'est assoupie, avant d'être prise d'une crise de somnambulisme qui la mène à errer dans des jardins à l'abandon. Elle

⁸⁴ AUROUET, p. 12.

⁸⁵ ANOUILH, Jean, *Antigone*, Paris, éd. La Table Ronde, 1946, réée. Paris, éd. La Table Ronde, coll. La petite vermillon, 2008.

murmure des dialogues imaginaires au sujet de son destin et du terrible choix qu'elle s'apprête à faire. Son fiancé Hémon la suit, et tente de communiquer avec elle, par le langage et le toucher. Les deux amants finiront par s'étreindre au sol, dans une lutte sexuelle et animale.

Rappelons l'argument du mythe d'Antigone : suite à l'exil d'Œdipe, ses deux fils, Étéocle et Polynice, se sont entre-tués pour le trône de Thèbes. Leur oncle et nouveau roi Créon a décidé, afin de rétablir l'ordre, de n'offrir de sépulture qu'à Étéocle et de laisser le corps du « traître » Polynice sans pleurs ni sépulture, la proie des corbeaux et des chacals. Quiconque osera lui rendre les devoirs funèbres sera puni de mort. Antigone, fille d'Œdipe, décide de braver l'interdit et d'enterrer son frère. Elle sera capturée et condamnée à mort.

Le tournage a eu lieu les 14 et 15 avril au Jardin d'Agronomie Tropicale du Bois de Vincennes.

L'enjeu de ce segment était d'incarner la liberté et la force politique du personnage d'Antigone grâce à l'érotisme, en l'ancrant dans un univers onirique et en le soumettant à des forces poétiques et violentes. On peut voir en Antigone une incarnation de la liberté d'un individu face à un pouvoir totalitaire, mais aussi une femme qui choisit de désobéir dans un monde dominé par les hommes.

Nous verrons sur quelles bases a été construite notre relecture érotique et onirique de la pièce, puis quels enseignements nous avons tirés du tournage.

1. PPM Segment 2 : Le songe d'Antigone : le projet

Le caractère onirique de ce segment a été installé de plusieurs manières.

Le décor du Jardin d'Agronomie Tropicale du Bois de Vincennes a été construit pour l'exposition coloniale de 1907. Ses pavillons aux styles architecturaux exotiques et pittoresques sont aujourd'hui dans un état avancé de délabrement, entouré de bambous et de statues en ruine. Le lieu, complètement hors du temps, évoque un imaginaire de contes, comme le jardin abandonné d'un palais lointain.

Nous avons tenté de créer une nuit américaine teintée de rouge et aux autres couleurs plus délavées, dans laquelle les personnages se perdent pour émerger ensuite. Des lampes de jeu et bougies ponctuent de points de lumière cette image stylisée, lui conférant une certaine magie.

Afin d'accentuer le côté irréel de la scène, les dialogues seront entièrement postsynchronisés, et un soin tout particulier sera apporté à l'ambiance sonore du jardin, qui devra, à la manière de celle de segment de la princesse et du poisson chat d'*Oncle Boonmee*, être extrêmement enveloppante et sensuelle.

La comédienne qui incarne Antigone jouera de manière décousue et parfois illogique, comme si elle était somnambule, ou en transe. Les cadres à l'épaule, très aériens et spontanés, renforceront ce caractère imprévisible.

Nous avons tenté, au sein de cet univers onirique, d'entremêler la poésie et la violence.

Cet alliage est déjà présent dans le texte d'Anouilh, dont voici un extrait réadapté pour notre scénario :

« Comprendre... Vous n'avez que ce mot là dans la bouche depuis que je suis toute petite. Comprendre qu'on ne peut pas toucher à l'eau, à la belle eau fuyante et froide parce que cela mouille les dalles, à la terre parce que cela tache les robes, ne pas manger tout à la fois, donner tout ce qu'on a dans ses poches au mendiant, courir dans le vent jusqu'à ce qu'on tombe par terre et boire quand on a chaud et se baigner quand il est trop tôt ou trop tard ! Comprendre, toujours comprendre... »

Le jardin dans lequel évolue la jeune femme prend vie et semble s'animer à son passage. Insaisissable, il se recompose au gré de ses mouvements, distillant une impression de douceur mais aussi de danger. Tout semble prendre vie, les troncs d'arbres font figure de gardes menaçants, une pierre sculptée prend quelques instants le visage du roi Créon, et la flaque d'eau dans laquelle Antigone pose sa main se colore de rouge sang. Chaque objet peut en évoquer un autre, par un jeu poétique d'association et de symboles : la connotation à la fois érotique et violente de la couleur rouge, présente sur la robe d'Antigone et qui contamine toute l'image, accentue cette ambiguïté.

La scène finale, dans laquelle Hémon rejoint enfin Antigone, se solde de manière ambiguë. Les deux amants sont attirés l'un vers l'autre puis se repoussent, comme s'ils étaient animés par des forces contradictoires. La limite entre le jeu de séduction et le combat se fait ténue, la violence des corps annonciatrice du tragique à venir s'immisce dans l'étreinte. La caméra se fait écho de cette coloration en étant tour à tour aérienne et plus nerveuse. Nous nous sommes beaucoup inspirés pour cette scène du travail du chef opérateur Laurent Chalet sur les séquences d'amour/lutte de *Mes séances de lutte* de Jacques Doillon.

Nous avons cherché à distiller dans ce segment un érotisme omniprésent et diffus.

Il passe, nous l'avons dit, par une érotisation du monde (présence sensorielle du jardin, statues de nus et végétaux tortueux comme doués de vie), mais aussi par un travail sur les costumes. La robe d'Antigone, en particulier, joue sur des effets de transparences et de dissimulation/dévoilement. D'une infime légèreté, elle semble tenir par magie au corps de l'actrice, dévoilant négligemment son épaule ou le haut d'une cuisse. L'application d'un maquillage brillant sur les peaux des acteurs a contribué à renforcer la présence et la sensualité de leurs corps.

Cet érotisme est à la fois la force et la faiblesse d'Antigone, il souligne l'extrême fragilité de ce corps tout en l'auréolant d'une puissance qui contamine le monde autour d'elle : l'érotisme incarne la force d'Antigone. Cette sensualité omniprésente fait figure de contrepoint à l'incapacité des deux amants de s'unir, leur rencontre étant marquée du sceau du tragique et des amours impossibles.

2. *Corps électriques*, Segment 2 : *Le songe d'Antigone* : la mise en œuvre

La légèreté du dispositif choisi, une caméra portée peu volumineuse sans retour vidéo, nous a permis d'être extrêmement mobiles, et de parvenir à un sentiment de légèreté dans les cadres et les déplacements. Les comédiens, débarrassés des marques et repères habituels, ont eu le loisir d'occuper l'espace et d'improviser autour de leur texte, proposant parfois des écarts et trouvailles surprenantes. Entre eux et la caméra, c'est une véritable danse à trois qui s'est créée. Les nombreuses possibilités de configurations de la caméra se sont révélées parfaitement adaptées à nos intentions esthétiques : capter des personnages en mouvement, entre hésitation, violence et fragilité. L'absence de retour vidéo a été bénéfique : encourageant un dialogue constant et un rapport de confiance avec le chef opérateur, elle m'a permis d'être au plus près des comédiens durant les prises, et de pouvoir ainsi me concentrer au maximum sur leur interprétation tout en créant avec eux une grande intimité, indispensable dans les scènes les plus délicates et intimes.

Nous avons du composer avec une météo capricieuse, qui mettait en danger l'homogénéité du rendu de nos images : si les matinées étaient très ensoleillées, le temps se couvrait en début d'après-midi, et une averse violente s'est déversée sur l'équipe et les comédiens quand nous tournions la scène d'étreinte/lutte entre Antigone et Hémon, sommet d'intensité érotique et dramatique de notre récit. Faute de temps, nous n'avons pas pu reporter les prises, mais l'inconfort de l'équipe et des comédiens a été contrebalancé par un résultat au delà de nos espérances : les deux amants, trempés, s'enlaçaient et se roulaient dans la

boue sous une pluie qui se chargeait d'un sens tragique, conférant une fragilité et une beauté à la séquence que nous n'aurions pu espérer sous un soleil plus clément.

Nous avons donc procédé, grâce à un érotisme contagieux emprunt de poésie, de violence, et ouvert aux vents de l'imaginaire, à l'incarnation d'un corps révolté dans toute sa force et sa fragilité.

Nous aurions cependant gagné à accentuer le trait par rapport à plusieurs de nos intentions, à suivre nos intuitions jusqu'au bout pour parvenir à une rêverie érotique plus radicale et puissante. En effet, si l'aspect irréel et onirique de notre séquence fonctionne relativement bien, sa violence érotique aurait pu aller beaucoup plus loin. Ici, si le monde est érotisé, les corps et les gestes restent plus mesurés, agents d'une sensualité étrangement chaste et retenue. Cette limite est due en grande partie à une gêne des comédiens, mais aussi à mes difficultés en tant que metteur en scène d'assumer mes idées et envies les plus extrêmes. Un dialogue plus nourri et emprunt de patience, ainsi qu'une plus grande expérience, auraient sûrement permis d'être plus proche de la vision que nous avons rêvée, et de faire un meilleur film : en effet, on ne perd jamais à se laisser guider envers et contre tout par nos émotions les plus sincères.

C. Vers un élargissement sensoriel de la notion de corps

L'érotisme permet, à travers l'invention de nouvelles circulations du désir, de repenser les figurations des corps et de questionner leurs limites. En confrontant l'être humain discontinu à l'abîme de la continuité perdue, il permet d'échapper au réel et de tendre vers l'absolu.

Nous voulions cette fois nous emparer des codes du film de science-fiction et les irriguer d'érotisme. C'est un genre que nous apprécions particulièrement, qui propose de nombreux défis techniques et de mise en scène, et dont l'ancrage futuriste et technologique permet de prendre plus facilement des libertés avec la vraisemblance.

Nous avons écrit un dernier récit, dans lequel nous retrouvons nos deux acteurs sous de nouveaux avatars. En voici l'argument :

Le monde est au bord de l'anéantissement. La guerre atomique fait rage, et un transporteur spatial contenant les derniers missiles nucléaires disponibles se dirige vers l'Europe pour la rayer de la carte. Judith, aux commandes de l'appareil, a rompu sa liaison avec le centre de commandement. Elle décide de voguer droit vers le Soleil, un sacrifice qui sauvera l'humanité. À Terre, les autorités suivent minutieusement le déroulé de la mission. Afin de faire pression sur Judith, ils détiennent en otage et torturent son amant Olof, en vain : les deux amants, malgré la distance qui les sépare, vont se rejoindre dans la jouissance et la mort.

Le tournage a eu lieu du 20 au 22 avril en studio à Louis Lumière.

Ce dernier segment repose sur une idée poétique et ludique : comment lier deux êtres séparés par des milliers de kilomètres dans le plaisir et la mort ? De cet enjeu ont surgi des questions liées à

l'incarnation des corps, à la sensualité comme acte de résistance face au pouvoir, et au lien entre érotisme et abstraction.

Cette fois encore, nous décrirons la manière dont nous avons appréhendé le projet, puis ce que nous a enseigné sa mise en œuvre.

1. *Corps électriques*, Segment 3 : *Jusqu'au cœur du Soleil* : le projet

Envisager l'érotisme au sein cinéma de genre permet d'en subvertir les codes en convoquant des visions apparemment hétérogènes au contexte de la scène. On pensera par exemple à la scène finale du film *Alien* de Ridley Scott, dans laquelle le lieutenant Ellen Ripley affronte un terrifiant xénomorphe. Armée d'une hache, elle est en culotte, et porte un débardeur blanc qui laisse deviner la pointe de ses tétons. Là encore, l'érotisme envahit un corps à la fois plein de force et d'une terrible fragilité. Son usage tranche de plus avec les attentes créées par ce type de récit et de situation.

Plus largement, on peut considérer qu'un corps mis en difficulté peut dans certain cas constituer une vision sensuelle. C'est pourquoi nous avons, dans notre récit, mis en scène les personnages de Judith et Olof dans un certain nombre de situations physiquement difficiles, jusqu'à un point de non-retour que seul le plaisir dû à l'érotisme le plus absolu leur permettra de fuir. Ainsi, Judith se réveille dans une cuve d'hibernation remplie d'un liquide laiteux, elle arpente l'habitacle de son vaisseau d'un pas mal assuré en peinant à rester consciente et à garder l'équilibre, et se sanglera fermement dans un fauteuil de pilotage à l'allure menaçante. Olof, quant à lui, verra son corps nu et enchaîné et torturé avant de s'en échapper par la jouissance.

Nous voulions travailler la question du fétichisme, notamment à travers les deux costumes de Judith : une robe d'hibernation en plastique transparent laissant apparaître la nudité de son corps, et une tenue de pilotage futuriste inspirée par l'esthétique du bondage. De plus, la manière dont elle se harnache dans le fauteuil de pilotage, écho aux chaînes qui entravent Olof, est particulièrement violente et

contraignante. Les deux corps sont ainsi placés dans des figurations inconfortables au fort potentiel fétichiste et érotique.

Afin de relier dans la jouissance et la mort ces deux êtres situés dans des espaces différents, nous avons décidé de mettre en scène un mouvement vers l'abstraction. Nous nous sommes pour cela inspiré des jeux de collages et superpositions érotiques effectués par Peter Tscherkassky dans son court métrage *The Exquisite Corpus*, et des expérimentations d'image et de lumière profondément sensuelles sur Romy Schneider dans *L'enfer d'Henri-George Clouzot*.

Judith, harnachée dans son fauteuil, et Olof, enchaîné dans la base de commandement, sont pris simultanément d'une montée de plaisir sexuel sous la forme d'une transe orgasmique. Leurs respirations s'accordent puis s'accélèrent, la sueur perle sur leurs peaux. Judith se cambre de plus en plus violemment, ses lèvres s'entrouvrent, elle gémit. Olof se redresse, regarde vers le ciel. Une jouissance monte, envahit chacun de leurs membres, chaque pore de leurs peaux, chaque cellule de leurs êtres. Les deux amants sont pris de tremblements, jusqu'à ce que leurs corps soient à l'unisson, comme s'ils ne formaient qu'un seul être, bravant la mort, abandonné au plaisir. L'orgasme de ce nouvel être coïncide avec la mort de Judith dans le soleil.

« La durée d'une étincelle, l'individuel et le non-individuel sont devenus interchangeables et la terreur de la limitation mortelle du moi dans le temps et dans l'espace paraît être annulée. Le néant a cessé d'être ; quand tout ce que l'homme n'est pas s'ajoute à l'homme, c'est alors qu'il semble être lui-même. Il semble exister, avec ses données les plus singulièrement individuelles, et indépendamment de soi-même, dans l'Univers. »⁸⁶

⁸⁶ BELLMER, p. 78.

2. Corps électriques, Segment 3 : *Jusqu'au cœur du Soleil* : la mise en œuvre

Le retour du moniteur vidéo en studio, ainsi que l'inertie et la précision quasi-maniaque inhérentes à ce type de tournage ont créé une distance entre la mise en scène et les comédiens, qui se traduit par un jeu plus distant et désincarné. Dès le deuxième jour de tournage, j'ai donc pris le parti de ne plus aller au combo et de rester à côté de la caméra et des comédiens, afin de recréer une intimité et un rapport de confiance avec eux.

Je pense encore une fois que nous ne sommes pas allés assez loin dans la représentation de la sexualité et de la violence, particulièrement dans leurs aspects potentiellement dérangeants. L'univers futuriste se prêtait par exemple à une rencontre plus troublante entre l'humain et la machine, les fluides corporels et les fluides mécaniques. Nous avons mis en scène un environnement futuriste, mais nous l'avons peuplé de corps trop actuels. Or, envisager de nouveaux types de corps nous aurait permis de donner vie à des visions érotiques beaucoup plus inattendues et déstabilisantes.

La scène de la transe/montée de plaisir s'est construite majoritairement au montage image. En partant de plans des corps dans leur entier, nous avons opéré un mouvement de resserrement progressif jusqu'à de très gros plans des yeux, des oreilles, des lèvres réalisés en macro sur le tournage et inondés de *flares*. Des couleurs de plus en plus saturées envahissent les plans et permettent des renvois visuels d'un corps à l'autre, alors que le montage s'accélère jusqu'à l'hystérie et se combine à des effets de surimpression pour recomposer de manière poétique et sensorielle un corps en jouissance.

Bien que nous aurions pu aller plus loin encore dans les expérimentations visuelles pour atteindre réellement l'abstraction, notre usage de l'érotisme nous a permis de sortir deux corps de la prison de douleur dans laquelle ils étaient enfermés et, au mépris de toutes règles, de les unir dans la jouissance et la mort dans un mouvement poétique et vertigineux.

« La poésie mène au même point que chaque forme de l'érotisme, à l'indistinction, à la confusion des objets distincts. Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort, et par la mort, à la continuité : la poésie est *l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil.* »⁸⁷

⁸⁷ BATAILLE, *L'érotisme*, p. 29.

Conclusion

L'érotisme est une force puissante, qui trouve dans le cinéma un cadre d'expression privilégié. Quand il n'est pas étouffé par un esprit de sérieux, engoncé dans un dispositif démonstratif ou soumis à une tyrannie du « trop de réalité », il permet un questionnement du politique par ses puissances allégoriques, sa subversion ontologique ou son esprit de liberté.

Si en cela il dialogue avec le politique, il n'agit pas encore sur son essence et ses éléments constitutifs que sont les corps collectifs. Pour comprendre comment l'érotisme au cinéma permet de repenser ou de reformer ces corps politiques, il convient d'effectuer un détour par son pouvoir sur les corps physiques et leurs figurations, mesure de leur puissance, pour tenter ensuite de réinjecter certaines de ces propriétés au niveau des corps collectifs.

L'érotisme permet d'inventer de nouvelles circulations du désir et de proposer des figurations des corps qui sortent des schémas établis jusqu'à questionner leurs limites. En entremêlant violence, poésie et imaginaire, il permet un mouvement sensoriel d'érotisation des corps vers le monde. Par des jeux de transformations et de substitutions, il repense la cartographie sensible des corps.

L'érotisme ainsi appréhendé comme affect peut donc agir sur la structure des corps physiques. Qu'en est-il des corps collectifs ?

Envisagé comme un élément contagieux, une force communicative, il peut contribuer à ressouder et à renforcer les corps collectifs en circulant entre leurs parties affaiblies pour renforcer leur affect commun.

Il permet aussi participer intimement à l'incarnation des corps et de leurs révoltes en les singularisant sensuellement, en les rendant troublants. Enfin, il porte en lui l'idée poétique et vertigineuse de dépasser les limites des corps et de les extraire de toute loi.

Nos expérimentations ont, à leur mesure, tenté de proposer des pistes de reformation des corps politiques par l'érotisme au cinéma. Elles sont cependant imparfaites, inachevées, et présentent autant une part de frustration qu'un versant d'inattendu. Car l'érotisme n'est pas un moyen cinématographique, c'est une émotion, des plus fascinantes et complexes, qui nous échappe continuellement au mépris de toutes les règles. C'est au fond cet élément de surprise, cet insaisissable mystère, qui en fait la force et la beauté.

Bibliographie

Ouvrages :

Sur l'érotisme et la sexualité en général :

- BAQUÉ, Dominique, *Mauvais genre(s) : Érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2002.

(cité : BAQUÉ)

- BATAILLE, George, *L'érotisme*, Paris Les éditions de minuit, 1957, réed. Paris, Les éditions de minuit, 2011.

(cité : BATAILLE, *L'érotisme*)

- BATAILLE, George, *Madame Edwarda – Le mort – Histoire de l'œil*, Paris, éd. Jean-Jacques Pauvert, 1956/1967/1967, réed. Paris, éd. 10/18, coll. Domaine français, 2004.

(cité : BATAILLE, récits)

- BELLMER, Hans, *Petite anatomie de l'inconscient physique ou anatomie de l'image*, Paris, éd. Le terrain vague, 1957. Réed. Paris, éd. Allia, Petite collection 2016.

(cité : BELLMER)

- BENAYOUN, Robert, *Érotique du surréalisme*, Paris, édit. Jean-Jacques Pauvert, coll. Bibliothèque internationale d'érotologie, 1965.

(cité : BENAYOUN)

- DESNOS, Robert, *De l'érotisme : considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*, Paris, éd. Cercle des arts, 1953, rééd. préface d'Annie Le Brun : *Voici l'amour du fin fond des ténèbres*, Paris, éd. Gallimard, coll. L'imaginaire, 2016.

(cité : DESNOS, *De l'érotisme*)

- LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Le champ Freudien, 1966, rééd. en deux tomes, Paris, éd. Points, coll. Points essais, 2014.

(cité : LACAN)

- LE BRUN, Annie, *Du trop de réalité*, Paris, éd. Stock, 2000, rééd. Paris, éd. Folio, coll. essais, 2010.

(cité : LE BRUN)

- PÉRET, Benjamin, *Le noyau de la comète*, introduction à *l'Anthologie de l'amour sublime*, Paris, éd. Albin Michel, 1956.

(cité : PÉRET)

Sur les corps, les sexualités et la politique :

- BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer Zone, T. III : Identités, cultures et politiques*, Paris, éd. Amsterdam, 2011.

(cité : BOURCIER)

- FASSIN, Éric, *Le sexe politique – Genre et sexualité au miroir transatlantique*, Paris, éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. Cas de figure, 2009 ?

- LORDON, Frédéric, *Imperium, structures et affects des corps politiques*, Paris, La fabrique éditions, 2015.

(cité : LORDON)

- WILLIAMS, Linda, *Screening sex*, Durham, éd. Duke University Press, coll. John Hope Franklin Center Book, 2008, rééd. *Screening sex, une histoire de la sexualité sur les écrans américains depuis les années 60*, Paris, trad. Raphaël Niewjaer (avec la collaboration de Pauline Soulat), éd. Capricci, 2014.

(cité : WILLIAMS)

Sur les corps et l'érotisme au cinéma :

- AUROUET, Carole, *Desnos et le cinéma*, Paris, Nouvelles éditions Jean-Michel Place, coll. Le cinéma des poètes, 2016.

(cité : AUROUET)

- BAYON, Estelle, *Le cinéma obscène*, préface de Bernard Andrieu, Paris, éd. L'harmattan, 2007

(cité : BAYON)

- DE BAECQUE, Antoine, *La cinéphilie – Invention d'un regard, histoire d'une culture – 1944 - 1968*, Paris, éd. Fayard, 2003.

(cité : DE BAECQUE)

- BERGALA, Alain, DÉNIEL, Jacques, LEBOUTTE, Patrick (édit.), *Une encyclopédie du nu au cinéma* (collectif), Dunkerque, éd. Yellow Now, coll. Une Encyclopédie..., 1993.

(cité : *Encyclopédie du nu*)

- BRENNEZ, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier, L'invention figurative au cinéma*, Paris, Bruxelles, éd. De Boeck & Larcier s.a., coll. Arts et cinéma, 1998.

(cité : BRENNEZ)

- GAME, Jérôme (dir.), *Images des corps / corps des images au cinéma* (collectif), Lyon, ENS éditions, coll. Signes, 2010.

(cité : *Images des corps*)

- KYROU, Ado, *Amour-érotisme et cinéma*, Paris, édit. Éric Losfeld, 1967.

(cité : KYROU)

- LO DUCA, Joseph-Marie, *De Erotica, T. III. L'érotisme au cinéma, vol. 1, 2 et 3*, Paris, édit. Jean-Jacques Pauvert, 1962.

(cité : LO DUCA III)

Autres :

- ANOUILH, Jean, *Antigone*, Paris, éd. La Table Ronde, 1946, réée. Paris, éd. La Table Ronde, coll. La petite vermillon, 2008.

Revue :

- *Crash, David Cronenberg*, in : *L'avant-Scène Cinéma*, n° 570, mars 2008, Paris, éd. L'Avant-Scène Cinéma SARL 2008.

- « L'érotisme » (dossier, collectif) in : *Les Cahiers du cinéma*, n° 680, juillet-août 2012, Paris, éd. Les Cahiers du cinéma, 2012, pp 3 à 39.

- « L'érotisme, encore ! » (dossier, collectif) in : *Les Cahiers du cinéma*, n° 713, juillet-août 2015, Paris, éd. Les Cahiers du cinéma, 2015, pp 5 à 44.

- KIRSTEN, Guido, *Genèse d'un concept et ses avatars – La naissance de la théorie du dispositif cinématographique*, (art.) in : *Les Cahiers Lumière*, n° 4, dir. Jacques Arlandis, éd. ENS Louis Lumière, 2007.

- « Lexique de l'érotisme au cinéma » (dossier, collectif), in : Positif, n° 96, Paris, éd. Opta, juin 1968, pp 1 à 56.

Travaux de recherche :

- HARNACK, George, *Ruptures dans la mise en scène de l'acte sexuel : du porno au cinéma*, mémoire de Master sous la direction de Frédéric Sabouraud et la co-direction de Claudio Pazienza, ENS Louis Lumière, spécialité cinéma, soutenu en juin 2013.

- BEL, Florine, *Penser et parler de la couleur au cinéma*, mémoire de Master sous la co-direction de Giusy Pisano et Jacques Pigeon, ENS Louis Lumière, spécialité cinéma, soutenance de juin 2016.

- ROUX, Louis, *L'évolution de l'ergonomie des caméras et la pratique du cadre : Quand les cinéastes portent la caméra*, mémoire de Master sous la direction de Tony Gauthier et Giusy Pisano, ENS Louis Lumière, spécialité cinéma, soutenance de juin 2016.

Publications Internet :

- GESTER, Julien, « Les Mille et une Nuits : Le grand road triple de Miguel Gomes » (art.), in : next.libération.fr, 25 mai 2015. Adresse de la page : http://next.libération.fr/cinema/2015/05/20/le-grand-road-triple-de-miguel-gomes_1313434 (consultée le 4 mai 2016).

- MAIER, Corinne, *La dynamite de l'obscène et le hic de la perversion*, in : Littérature et poétique comparées, Centre de recherches Université de Paris 13, http://www.litterature-poetique.com/pdf/maier_obsc.pdf, consulté en février 2016.

(cité : MAIER)

Filmographie

Films étudiés (*Dans l'ordre d'analyse de leurs séquences*)

- SCHOELLER, Pierre, *L'exercice de l'État*, France – Belgique, 2011, 115 min, ratio 2.35:1 (Cinémascope), 35 mm couleurs, son Dolby SRD.
- GOMES, Miguel, *As 1001 Noites, II : O Desolado* (*Les Mille et Une Nuits, Partie 2 : Le Désolé*), Portugal, 2015, 131 min, ratio 2,35:1 (Cinémascope), 35 mm couleurs, son Dolby.
- MCQUEEN, Steve, *Shame*, Royaume-Uni, 2011, 99 min, ratio 2,35:1 (Cinémascope), 35 mm couleurs, son Dolby numérique.
- WEERASETHAKUL, Apichatpong, *Lung Boonmee raluek chat* (*Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*), Thaïlande, 2010, 114 min, ratio 1,85:1, 35 mm couleurs, son Dolby SR et Dolby Digital.
- CRONENBERG, David, *Crash*, Canada – Royaume-Uni, 1996, 100 min, ratio négatif 1,37:1 – ratio projection 1,78:1, 35 mm couleurs, son Dolby.
- GLAZER, Jonathan, *Under the Skin*, Royaume-Uni – Etats-Unis – Suisse, 2013, 108 min, ratio 1,85:1, 35 mm couleurs, son Dolby numérique.

Films cités : (par ordre alphabétique du nom de leurs réalisateurs)

- ALMODOVAR, Pedro, *La piel que habito*, Espagne, 2011, couleurs, 117 min.
- ANTONIONI, Michelangelo, *Zabriskie Point*, États-Unis – Italie, 1970, couleurs, 105 min.
- BERGMAN, Ingmar, *Sommaren med Monika (Un été avec Monika ou Monika et le désir)*, Suède, 1953, noir et blanc, 90 min.
- DOILLON, Jacques, *Mes séances de lutte*, France, 2013, couleurs, 99 min.
- MANDICO, Bertrand, *Y a-t-il une Vierge encore vivante ?*, France, 2015, couleurs, 8 min.
- MEDREA, Ruxandra et BROMBERG, Serge, *L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot*, France, 2009, noir et blanc et couleurs, 102 min.
- NOÉ, Gaspard, *Love*, France, 2015, couleurs, 123 min.
- OSHIMA, Nagisa, *Nihon shunka-kô (À propos des chansons paillardes japonaises)*, Japon, 1967, couleurs, 103 min.
- OSHIMA, Nagisa, *Shinjuku dorobo nikki (Le journal d'un voleur de Shinjuku)*, Japon, 1968, noir et blanc et couleurs, 92 min.
- OSHIMA, Nagisa, *Gishiki (La Cérémonie)*, Japon, 1971, couleurs, 118 min.
- OSHIMA, Nagisa, *Ai no korīda (L'empire des sens)*, Japon, 1976, 102 min (111 min pour la version longue).
- OSHIMA, Nagisa, *Furyo*, Japon, 1983, couleurs, 123 min.

- PASOLINI, Pier Paolo, *Theorema (Théorème)*, Italie, 1968, noir et blanc et couleurs, 98 min.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Salò o le 120 giornate di Sodoma (Salò ou les 120 journées de Sodome)*, Italie, 1976, couleurs, 117 min.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Il Decameron (Le Décaméron)*, Italie, 1971, couleurs (Technicolor), 112 min.
- PASOLINI, Pier Paolo, *I racconti di Canterbury (Les contes de Canterbury)*, Italie, 1972, couleurs, 118 min.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Il Fiore delle mille e una notte (Les Mille et Une Nuits)*, Italie, 1974, couleurs, 155 min.
- RIVETTE, Jacques, *Out 1*, France, 1971, couleurs, 749 min.
- SCOTT, Ridley, *Alien (Alien, le huitième passager)*, États-Unis/Royaume-Uni, 1979, couleurs, 117 min.
- SKOLIMOWSKI, Jerzy, *Deep End*, Royaume-Uni/Allemagne de l'Ouest/Pologne, 1970, couleurs, 90 min.
- TAILOR-JOHNSON, Sam, *Fifty Shades of Grey (Cinquante nuances de Grey)*, États-Unis, 2015, couleurs, 125 min.
- TSCHERKASSKY, Peter, *The Exquisite Corpse*, Autriche, 2015, noir et blanc, 18 min.
- VADIM, Roger, *Et Dieu créa la femme*, France, 1956, couleurs (Eastmancolor), 95 min.
- WACHOWSKI, Lana et Lilly, *Matrix : Reloaded*, États-Unis/Australie, 2003, couleurs, 132 min.

Table des illustrations

p. 20 :

- 1 : Francis Bacon, *Three Figures in a Room (Trois personnages dans une pièce)*, tryptique, 198x441 cm, huile sur toile, 1964

p. 24 :

- 2 : des Femen (source : <http://femen.org/>)
- 3 : photogramme issu de *L'empire des sens* de Nagisa Oshima

p. 38 :

- 4 à 10 : photogrammes issus de *L'exercice de l'État* de Pierre Schoeller
- 11 : Helmut Newton, *Crocodile eating ballerina, from the Pina Bausch Ballet*, Wuppertal, 1983

p. 48 :

- 12 à 19 : photogrammes issus de *Les mille et une nuits, volume 2 : Le désolé*, de Miguel Gomes

p. 59 :

- 20 à 27 : photogrammes issus de *Shame* de Steve McQueen

p. 62 :

- 28 : Sacha Villard, *Triptyque Humanimal*, stylo à bille et huile sur papier, 108x225 cm, Berlin, 2015

p. 73 :

- 29 à 36 : photogrammes d'*Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, d'Apichatpong Weerasethakul

p. 84 :

- 37 à 44 : photogrammes de *Crash*, de David Cronenberg

p. 99 :

- 45 à 52 : photogrammes d'*Under the Skin*, de Jonathan Glazer

Annexes

Comment veux-tu que je t'appelle quand l'intérieur de ta bouche cesse de ressembler à une parole, quand tes seins sont à genoux derrière tes doigts et quand tes pieds s'ouvrent ou cachent l'aisselle, ta belle figure en feu...

Ton costume devrait donc faire coïncider avec tes seins l'image de tes fesses, imprimée sur le tissu en trois couleurs. Les jambes s'écartent ainsi à droite et à gauche, le long des manches rembourrées, et les bas blancs, longs gants rayés de rose, encourageront tes doigts à être deux fois la bottine, dont le talon serait le corset du pouce, et dont la pointe rouge serait l'index.

Les épaules ont le contour de tes hanches : sur le dos du costume figure, renversé, ton devant nu, de façon que monte naturellement entre tes fesses la verticale, qui dans l'image sépare tes seins.

Le pied droit se répète plusieurs fois dans ta chevelure, mais en dimensions arbitraires, parce que ta chevelure noire, couleur goudron aux reflets de vaseline, est coiffée en torsades irrégulières ressemblant chacune à ton pied droit et se ressoudant en profondeur dans ta chevelure, à certains endroits où se cache un regard.

Pas plus petites qu'un grand œil, tes oreilles sont les mains de l'enfant qui occupe ta tête, bercée de tes mains dont l'enfant n'est pas plus grand que toi qui m'aimes...⁸⁸

(Hans Bellmer, lettre d'amour)

⁸⁸ BELLMER, pp 49 et 51.

ENS Louis Lumière

La Cité du Cinéma – 20 rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Partie Pratique de Mémoire de Master

Spécialité cinéma, promotion 2013 – 2016

Soutenance de juin 2016

Corps électriques

Alexandre BÜYÜKODABAS

réalisée en collaboration avec Louis Roux et Florine Bel

Cette PPM fait partie du mémoire intitulé

**Proposition de reformation de corps politiques par
l'érotisme au cinéma – violence, poésie, imaginaire.**

Elle accompagne aussi les mémoires de Louis Roux et Florine Bel

Directeur de mémoire : David FAROULT (enseignant chercheur)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

Table des matières

Table des matières	p. 139
Remerciements	p. 140
<i>Curriculum Vitae</i>	p. 141
Note d'intention originelle	p. 142
Synopsis	p. 147
Listes de matériels et commentaires	p. 148
Segment 1 : Seconde peau.....	p. 148
Segment 2 : Le songe d'Antigone	p. 149
Segment 3 : Jusqu'au cœur du soleil.....	p. 151
Plan de travail du tournage et commentaires	p. 154
Planning de postproduction	p. 156
Liste technique et artistique	p. 157
Étude budgétaire et commentaires	p. 158
Note sur la synthèse des résultats	p. 158

Remerciements pour la Partie Pratique

Je souhaite remercier tout particulièrement Florine Bel et Louis Roux, sans qui ce projet n'aurait jamais abouti. Nous l'avons vraiment porté tous les trois, et j'en suis fier.

Je remercie aussi l'équipe du film pour leur sérieux et leur envie,

L'ENS Louis Lumière, particulièrement Stéphane Quatrehomme et Françoise Baranger,

David Faroult pour ses conseils précieux,

Nos fournisseurs Next shot, Visual Impact, Arpège,

Paris Films, l'équipe du Jardin d'Agronomie Tropicale du Bois de Vincenne, Vinci et l'équipe de la Halle Maxwell,

Et tous ceux qui nous ont soutenus et encouragés à réaliser ce beau projet.

Alexandre BÜYÜKODABAS
(0033) 6 88 59 13 50
14 rue des Annelets
75019 Paris
alexandre.buyukodabas@yahoo.fr



Étudiant en troisième année à L'École nationale supérieure Louis Lumière, spécialité cinéma. Formation menant à un diplôme de l'école valant grade de Master 2. Mémoire de fin d'études : Proposition de reformation des corps politiques par l'érotisme au cinéma, dirigé par David Faroult.

FORMATION ET DIPLÔMES

- Juin 2013 Obtention d'un **Bachelor de droit suisse** mention droit européen à l'Université de Fribourg et d'une **Licence de droit français** à l'Université Paris 2 Panthéon Assas.
- Juin 2010 Diplôme national du **Baccalauréat général**, série scientifique avec option musique.
Mention Bien.
- Juin 2008 **Diplôme de Fin d'Études musicales**, au Conservatoire à Rayonnement Régional de Cergy (Val d'Oise).
Mention Très Bien.

STAGES ET ACTIVITES PROFESSIONNELLES

- Novembre 2015 **Stage** sur le tournage du film Primaire (Lionceau films) comme **assistant vidéo**.
- Août 2014 **Stage** dans la **société de production** audiovisuelle Step By Step Productions.
- Août 2013 **Emploi** saisonnier au **service administratif et juridique de la Mairie d'Ornex** (Ain).
- Avril 2012 **Stage sur la lumière théâtrale**, au Théâtre de la Cité de Fribourg (Suisse).
- Octobre 2009 **Stage** d'observation au **cabinet d'avocats** FTPA (Paris 16^{ème}).
- Février 2007 **Stage** en entreprise au siège social du Groupe Marmara, **Service Juridique** (Paris).

AUTRES ACTIVITÉS

- **Président** du **Ciné-club de l'École Louis Lumière** (2015).
- **Écriture - réalisation** des courts-métrages Comme un éclat (6 min, 2014), La Sirène (2 min, 2015), L'heure où blanchit la campagne (17 min, 2015), Chopin à point (10 min, 2015), Sous le masque (2 min, 2015) et Corps électriques (20 min, 2016).
- Participations à plusieurs **courts métrages** comme chef électricien et assistant opérateur.
- **Écriture de scénarii** et **critique de films**.
- **Études de Musique** au **Conservatoire** de Cergy (de 2000 à 2010) : 10 ans d'alto, 9 ans de formation musicale, 4 ans de chorale et 8 ans d'orchestre.
- 2 ans de guitare basse à **École de musique** de Cergy (2009-2010).
- Co-fondateur en 2008 du **groupe de musiques actuelles** ATOME.
- Mise en scène de **théâtre** à l'Université de Fribourg, troupe Les Apostrophes (2011-2012).
- Membre de Canal Network Assas, **télévision étudiante** de l'Université Paris II (2013)
- Pratique de la **natation** (3 ans) puis du **judo** (8 ans) en clubs à Jouy-le-Moutier (France).

LANGUES, INFORMATIQUE ET AUTRES COMPÉTENCES

- Langues : **anglais** (niveau B2), **espagnol** (niveau B1), **turc** (niveau A2).
- **Suite office** (Word, Excel, Power Point), **montage vidéo** (Avid), **post-traitement des images** (Photoshop CS6 et After Effect, notions), **étalonnage** (Resolve et Rain, notions).
- **Habilitation électrique BR**.

Note d'intention originelle

Corps électriques est un projet constitué de trois instants pris dans des récits différents mais liés, qui laisseront le champ libre à un grand nombre d'expérimentations et de recherches narratives et formelles.

Ce projet est développé en lien avec trois mémoires de fin d'études. Le premier s'intitule Érotisme au cinéma, du trouble des sens au trouble du sens – politique, poétique, identité⁸⁹. Ce travail est mené par Alexandre Büyükodabas, scénariste et réalisateur du film.

L'érotisme au cinéma permet dans certains cas d'ouvrir des champs extérieurs au récit, et de questionner des thématiques poétiques, politiques et identitaires. Au trouble des sens premier ressenti par le spectateur se substitue un trouble du sens, suite à un mécanisme de glissement dont les formes peuvent être multiples.

Sur le plan formel, il s'agira d'étudier quels usages des corps, du geste et du dispositif scénique et narratif, mais aussi quels types de cadres, de lumières et d'images permettent ce dépassement fécond de l'érotisme primaire, cette ouverture de la sensualité vers l'humain et le monde.

Le second, mené par Louix Roux, chef opérateur, s'intitule L'influence de l'ergonomie des caméras numériques en prise de vue mobile⁹⁰.

⁸⁹ Titre définitif : BUYUKODABAS, Alexandre, *Proposition de reformation de corps politiques pas l'érotisme au cinéma – violence, poésie, imaginaire*, mémoire de Master sous la direction de David Faroult, ENS Louis Lumière, spécialité cinéma, soutenance de juin 2016.

⁹⁰ Titre définitif : ROUX, Louis, *L'évolution de l'ergonomie des caméras et la pratique du cadre : Quand les cinéastes portent la caméra*, mémoire de Master sous la direction de Tony Gauthier et Giusy Pisano, ENS Louis Lumière, spécialité cinéma, soutenance de juin 2016.

Ces recherches portent sur le lien entre l'ergonomie des caméras numériques et leurs utilisations d'un point de vue esthétique. L'idée est d'explorer la collaboration entre un chef opérateur et un réalisateur sur un projet autour des choix de cadres et de découpages qui serviront au mieux la mise en scène. Le but est de proposer une caméra et sa configuration la plus adaptée pour mettre en œuvre ces choix, et d'effectuer concrètement la prise de vue envisagée sur le tournage.

Chaque segment sera tourné avec une caméra numérique différente, afin de pouvoir comparer leurs utilisations pratiques sur le tournage, les contraintes de *workflow* afférentes et les résultats visuels obtenus. *Jusqu'au cœur du Soleil* sera tourné en Alexa studio, *Le songe d'Antigone* avec une caméra plus légère du type Sony Alpha 7, et l'improvisation de *Seconde peau* avec plusieurs *smartphones*. Ce dernier choix est motivé par la prolifération, tant dans le domaine des « images pauvres » que de la fiction, des images issues de ce type d'appareils.

Le troisième, écrit par Florine Bel, directrice artistique et étalonneuse du projet, s'intitule L'impact narratif de la couleur au cinéma⁹¹.

La couleur a un rôle narratif : elle peut accentuer une émotion, ancrer une scène dans un genre ou une époque, renforcer un effet de mise en scène. Elle induit et oriente, consciemment ou non, la lecture de l'image, et ce dès le stade du photogramme.

C'est à l'aune de ces considérations que seront effectués de nombreux choix de couleurs, de lumières, mais aussi de décors, de costumes, de matières et de maquillages.

⁹¹ Titre définitif : BEL, Florine, *Penser et parler de la couleur au cinéma*, mémoire de Master sous la co-direction de Giusy Pisano et Jacques Pigeon, ENS Louis Lumière, spécialité cinéma, soutenance de juin 2016.

Ces éléments arrêtés, une série de tests seront effectués jusqu'à la finalisation après étalonnage des images. Cela permettra, pour chaque segment et en fonction de chaque caméra, d'établir le *workflow* le plus adapté à nos besoins et le plus apte à rendre nos intentions de couleur.

La différence entre les capteurs, le traitement du signal et la compression des trois caméras choisies permettra aussi de pousser plus loin nos expérimentations en matière de texture d'image et de colorimétrie, de travailler au plus près de l'essence des images le lien entre la forme et le fond.

Dans ces trois tableaux, nous retrouverons les deux mêmes comédiens, un homme et une femme, qui joueront chacun trois rôles différents, mais liés de manière troublante par un élan commun. Ce temps long et ces variations seront essentiels pour scruter de la manière la plus juste ces corps et en comprendre les possibilités de trouble, à travers des situations variées, comportant ou non une dimension érotique. De plus, le jeu de la répétition et de la variation amène des possibilités narratives et visuelles très nombreuses, et permet de nouer une sorte de jeu, une complicité féconde avec les acteurs et le spectateur.

Ce récit en trois temps nous permettra de convoquer des thématiques poétiques, politiques et identitaires, comme des pôles d'attraction et de lecture, qui s'entremêleront à des degrés divers. Des connections et correspondances souterraines seront mises en place, à travers la présence des grandes thématiques comme la libération des corps, l'insoumission face au pouvoir, la solitude des êtres face au vide qui les sépare et les tentatives pour le combler.

Le cadre et la lumière :

Le découpage sera constitué essentiellement par des plans à l'épaule de manière à laisser une grande marge d'interprétation aux comédiens et au cadreur, et à atteindre une forme de fragilité et de sensualité dans la façon de filmer les corps, de les mettre en relation.

Dans le premier segment, l'esthétique sera très réaliste, toutes les images montées devront sembler provenir des caméras des figurants. Le découpage sera rythmé et nerveux, les prises de vues longues, en partie improvisées et effectuées sans l'aide de systèmes de stabilisation. La partie précédant l'improvisation sera cadrée horizontalement, dans une alternance de plans moyens et larges. L'improvisation utilisera le cadre vertical des appareils, écran extrêmement stimulant par rapport à la manière de filmer les corps, afin de composer un *split-screen* à trois images. Ce choix est motivé par le fait que la verticalité reste majoritaire dans les « images pauvres » (celles en provenance des révolutions arabes par exemple), et par la dynamique interne du segment qui se veut verticale, dans lequel on suit des corps brisés qui se relèvent. Les valeurs de plan seront serrées, jusqu'à ce qu'une respiration – probablement un plan en plongée filmé à l'aide d'une « perche à *selfies* » – nous ramène à un régime de plans taille/américains, et à des mouvements plus apaisés.

Dans le deuxième segment, les cadres seront assez larges, les mouvements fluides et aériens, dans une dynamique plus horizontale. La caméra tournera autour d'Antigone, cherchera à la capter alors qu'elle lui échappera sans cesse, en écho au caractère insaisissable et indomptable du personnage. On peut penser à des décadrages, des jeux sur l'angulation. Une grande importance sera donnée aux interactions entre les corps et leur environnement matériel (le vent, l'eau, la terre, le froid).

Enfin, le dernier segment, tourné en studio, sera le plus expérimental. Quelques plans fixes ou sur travelling, relativement classiques, viendront installer la situation et ses enjeux, puis nous passerons rapidement à un régime de gros plans, à des effets de sensualité au ras de la peau. Des jeux de montage, surimpression, couleur, lumière de textures d'images sont envisagés pour rendre la montée orgasmique finale quasi abstraite (voir à ce titre L'enfer d'Henri-George Clouzot).

Afin de laisser la place à l'improvisation et à l'expérimentation, le système d'éclairage des segments 1 et 2 devra être léger, maniable, et reposera sur un grand nombre de lumières de jeu.

Le hangar du premier sera sombre, nous pensons travailler à partir d'une unique source / entrée de lumière, puis canaliser et répartir cette source à l'aide de réflecteurs et de diffuseurs.

Le jardin du deuxième segment nous donnera peut-être l'occasion d'expérimenter une nuit américaine légèrement teintée de rouge, comme une manière de lier les univers de l'érotisme et de l'onirisme. Des lampes de jeu ponctueront l'image. Les corps des comédiens seront brillants.

Dans le segment 3, tourné en studio, l'ambiance sera légèrement bleutée. Seuls les éléments de jeu (console, siège, cuve d'hibernation) seront éclairés, les limites des espaces resteront plongées dans le noir. Des effets de brillance, de vidéo projection seront expérimentés.

Synopsis

Des militants se sont battus contre les forces de l'ordre, et ont pris la fuite. Épuisés, blessés pour certains, ils se sont réfugiés dans un hangar abandonné, qui se retrouve vite encerclé par leurs ennemis. La parole semble vaine et la situation sans issue, quand deux membres du groupe, un homme et une femme, se lancent dans une performance où le corps et l'érotisme déploient toute leur force. Insufflant du courage et une étrange folie au reste du groupe, ils aident leurs camarades à faire tomber les barrières entre eux et à faire corps contre ce qui les menace.

La discrète Antigone a pour une fois revêtu une belle robe, très sensuelle, qu'elle a volée à sa sœur. Elle s'est assoupie, avant d'être prise d'une crise de somnambulisme qui la mène à errer dans des jardins à l'abandon. Elle murmure des dialogues imaginaires au sujet de son destin et du terrible choix qu'elle s'apprête à faire. Son fiancé Hémon la suit, et tente de communiquer avec elle, d'abord par le langage, puis par le toucher.

La guerre nucléaire fait rage. Un vaisseau chargé des dernières bombes atomiques du monde doit larguer son chargement de mort sur l'Europe. Judith, aux commandes de l'appareil, décide de l'envoyer droit dans le Soleil, un sacrifice qui sauvera l'humanité. Sur Terre, les autorités tentent d'utiliser son amant Olof pour la raisonner, en vain. Les deux amants, malgré la distance qui les sépare, vont se rejoindre dans la jouissance et la mort.

Trois récits où les corps se rebellent et s'embrasent, trois rêveries érotiques liant à travers l'espace et le temps la résistance, la mort et la jouissance.

Listes de matériels et commentaires

Segment 1 : *Seconde Peau* (tourné le 11 avril 2016)

Matériel Louis-Lumière :

CATÉGORIE	MATÉRIEL	QUANTITÉ
Accessoires opérateur	Verre de contraste	1
	Cellule Incidente	1
	Spotmètre	1
	Charte de Gris	1
	GN 18%	1
	Disque dur externe navette 1 To	2
Lumière	Poly	2
	Lastolight	2
	Jeu de drapeaux	1
	Flopy	1
	Pied de 1000	4
	Borniol	2
	Taps	2
	Bijoute et machinerie	Rotule
Bras de départ 1m		1
Porte Poly		2
Pinces Stanley		5
Clap		1
Gueuse		5
Sangle		2
Escabeau		1

Matériel emprunté à l'extérieur :

CATÉGORIE	MATÉRIEL	QUANTITÉ
Caméras	Iphone 6S - 64GB	1
	Iphone 5S - 16GB	2

Achat de l'application *Filmic Pro* (9,99 €/unité)

Commentaires : du fait de la prise de vue à trois caméras et couvrant 360°, nous avons décidé de tourner entièrement en lumière naturelle. Heureusement, le lieu, doté d'une grande verrière au plafond, s'y prêtait.

Segment 2 : Le songe d'Antigone (tourné les 14 et 15 avril 2016)Matériel Louis-Lumière :

CATÉGORIE	MATÉRIEL	QUANTITÉ
Retour caméra	Retour transvidéo	1
	BNC prise SDI	2
	Disque dur externe navette 1 To	2
Accessoires opérateur	Verre de contraste	1
	Cellule Incidente - n°1	1
	Spotmètre - n°5	1
	Charte de Gris	1
	GN 18%	1
Lumière	HMI Fresnel 1200 W	1
	Joker 800	2
	Chimera pour Joker 800	1
	Valise mini light panel sur batterie	1
	Jeu de mama	1
	Poly (1m x 1m)	1
	Lastolight	2
	Support Lastolight	1
	Cadre de diffusion 216	1
	Cadre de diffusion 251	1
	Jeu de drapeaux	1
	Pied de 1000	6
	Taps	2
Électricité	Prolongateur	18
	Multiprise	2
Bijoute et machinerie	Rotule	6
	Bras de départ 1m	1
	Porte Poly	1
	Pince Stanley	6
	Bras magique	2
	Clamp	4
	Clap	1
	Pied Vidéo	1
	Gueuse	6
	Sangle	3
	Passage de câbles	3

Matériel de Location (Visual Impact) :

- Caméscope Sony FS7 Super 35 XAVC 4K
- Épaulette plate pour FST Arri
- Bras et poignée Shape
- Lecteur de cartes XQD USB-3 Sony
- Câble USB-3
- Chargeur pour Sony PMW 200 / 300 / FS7 / FS5
- Batterie Sony pour PMW 200 / 300 / FS7 / FS5
- Sac de transport Camrade
- Objectif Sony 28-135 mm F4 monture E diamètre 95
- Pare-soleil Zonow
- Carte XQD 46GB pour Sony FS7
- Boitier pour carte

Commentaires :

Nous manquons de sources de lumière dirigée dans certaines scènes, notamment quand le temps était gris, pour faire ressortir les personnages, un peu effacés et fondus dans le décor suite aux retouches de l'image en vue d'obtenir notre effet de nuit américaine.

Segment 3 : Jusqu'au cœur du soleil (tourné du 20 au 22 avril 2016)

Matériel Louis-Lumière :

CATÉGORIE	MATÉRIEL	QUANTITÉ
Caméra	Arri Alexa Standard	1
	Batterie Bebob 1 à 4	4
	Chargeur de batterie Bebob	1
	Carte SxS 32 Go	2
	Lecteur de cartes SxS + câble USB3	1
	Disque dur externe navette 1 To	1
	Ordinateur Macbook Pro + Alimentation	1
	Tour raid 5 To + Firewire 800 + Alimentation	1
Optiques	Série Zeiss standard Monture PL	1
	24 mm – Distagon 6671752	
	32 mm – Planar 6784378	
	40 mm – Planar 6824318	
	50 mm – Planar 6784102	
	85 mm – Planar 6992434	
	100 mm – Planar 6676495	
Accessoires Caméra	Mattebox 4x5,6	1
	Pare Soleil Clip on 4x4	1
	Follow-Focus	1
	Poignées Bleues	1
Accessoires opérateur	Verre de contraste	1
	Cellule incidente Spectra	1
	Spotmètre Pentax	1
	Charte de gris	1
	GN 18%	1
Retours	Moniteur Starlight	1
	Alimentation 12V Secteur	1
	Moniteur HD 20' avec roulante	1
	Câble BNC prise SDI (différentes longueurs)	5
Machinerie	Clap	1
	Voile de protection	1

	Petites branches bol 120 + triangle	1
	Grandes branches bol 120 + triangle	1
	Tête fluide sachtler Studio 80	1
	Base bol 120	1
	Grand plateau de travelling + roulement	1
	Rails de travelling (3m, 2m, 1m)	6
	Sangle	3
	Gueuse	10
Lumière	Fresnel 500 W	5
	Fresnel 150 W	2
	Fresnel 1kW	2
	Fresnel 2kW	2
	Blonde 2 kW	2
	Mandarine 800 w	2
	Smartlight - 3200K	2
	Valise mini light panel sur batterie	1
	Poly	3
	Porte Poly	3
	Jeu de drapeaux	1
	Jeu de mama	1
	Cadres de diffusion (216, 250, 251)	6
	Pied de 1000	10
	Pied U126	5
	Pied Wind up	2
Accroches	Rotule	10
	Clamp	10
	Bras magique	5
	Cyclone long	8
	Cyclone court	8
	Main de singe	4
	Pince Stanley	10
	Bras de départ 1 m	2
Électricité	Boîte de distribution 32A tri et mono	2
	Boîte de distribution M6	5
	Prolongateur tri 32 A	2

	Prolongateur mono 32 A	5
	Prolongateur mono 16 A	20
	Dimmer 3kW	3

Matériel de location (Next Shot) :

- Commande HF Chrosziel MagNum 2 voies

Commentaires : Cette liste s'est révélée parfaitement adaptée à nos ambitions esthétiques. Notre seul regret est d'avoir un peu manqué de lumières de jeu (guirlandes de Leds, tubes fluorescents) pour faire vivre d'avantage le décor.

CORPS ELECTRIQUES

Scénario et réalisation : Alexandre Büyükdabas

CORPS ELECTRIQUES						
Scénario et réalisation : Alexandre Büyükdabas						
	Jours de Tournage	1	Repétition Comédien	2	3	
	Mois	AVRIL				
	Jours de la semaine	Lundi	Mercredi	Jeudi	Vendredi	
	Dates	11	13	14	15	
	Horaires	9h00 / 18h00	14h/18h	9h00 / 18h00	9h00 / 18h00	
	Effets	INT / JOUR	-	EXT / JOUR	EXT / JOUR	
	Lieux	Halle Maxwell	Jardin d'Agronomie Tropicale	Jardin d'Agronomie Tropicale	Jardin d'Agronomie Tropicale	
	Décors	Hangar	Jardin	Jardin	Jardin	
	Séquences	Segment 1	Segment 2	Segment 2	Segment 2	
Rôles						
	Comédiens	N°				
Femme - Antigone - Judith	Anne-Sophie Bailly	1	1	1	1	1
Homme - Hémon - Olof	David Baiot	2	2	2	2	2
Femme S3		3				
Homme S3		3				
Informaticien 1 S3		5				
Informaticien 2 S3		6				
2 Gardes S3		Gar				
Figuration S1		Figu	Figu			
Equipe technique						
Mise en scène	MenSc	MenSc	Mise en scène	MenSc	MenSc	
Image	Im	Im		Image	Image	
Son	Son	Son		Son	Son	
Régie	Régie	Régie		Régie	Régie	
Décor	Déco	Déco		Décor	Décor	
HMC	HMC	HMC		HMC	HMC	
Machinerie						
Travelling	Trav					
I Phone	I Pho	I Pho				
Perche à selfie	Per	Per				
Praticable	Pra					
Accessoires						
	N°					
Peinture	1	1				
Sac de Tracts	2	2				
Banderolles	4	4				
Armes de fortune	5	5				
Cagettes/Bidons/Planches	6	6				
Torches/Lanternes orientales	7			7	7	
Colorant Rouge	8			8	8	
Micro	9					
Chaines	12					

CORPS ELECTRIQUES

Scénario et Réalisation : Alexandre Büyükdabas

	Jours de Tournage	Prépa	Prépa	4	5	6
	Mois	AVRIL				
	Jours de Tournage	Lundi	Mardi	Mercredi	Jeudi	Vendredi
	Dates	18	19	20	21	22
	Horaires	9h00 / 18h00				
	Effets			INT / JOUR	INT / JOUR	INT / JOUR
	Lieux	Louis Lumière Plateau 1				
	Décors			Vaisseau Spatial	Vaisseau Spatial	Centre de commandement
	Séquences	Segment 3				
Rôles	Comédiens	N°				
Femme - Antigone - Judith	Anne-Sophie Bailly	1		1	1	
Homme - Hémon - Olof	David Baiot	2				2
Femme S3		3				3
Homme S3		4				4
Informaticien 1		5				5
Informaticien 2		6				6
Garde 1		7				7
Garde 2		8				8
Equipe technique						
Mise en scène	MenSc			MenSc	MenSc	MenSc
Image	Im	Im	Im	Im	Im	Im
Son	Son			Son	Son	Son
Régie	Régie	Régie	Régie	Régie	Régie	Régie
Décor	Déco	Déco	Déco	Décor	Décor	Décor
HMC	HMC			HMC	HMC	HMC
Machinerie						
Travelling	Trav			Trav	Trav	Trav
l Phone	l Pho					
Perche à selfie	Per					
Praticable	Pra			Pra	Pra	Pra
Accessoires	N°					
Peinture	1					
Sac de Tracts	2					
Banderolles	4					
Armes de fortune	5					
Cagettes/Bidons/Planches	6					
Torches/Lanternes orientales	7					
Colorant Rouge	8					
Micro	9			9	9	9
Chaines	12					12

Commentaires : Ce plan de travail a été entièrement respecté.

Planning de post-production

- Du 25 au 30 avril : montage image
- Du 2 au 7 mai : montage son
- Du 9 au 14 mai : enregistrement de la musique
- Du 23 au 28 mai : étalonnage
- Du 28 mai au 3 juin : mixage son
- Du 4 juin au 8 juin : conformation

Commentaires :

Le temps de montage, sous-évalué, a été dépassé car nous avons rencontré de nombreuses complications durant sa préparation, dues à la variété des formats regroupés dans le film. Par exemple, les plans tournés aux Iphones ont dû être transcodés pour parvenir à une fréquence image fixe, et les clips des segments 1 et 2 ont dû être entièrement synchronisés au clap du fait de l'absence de système de synchronisation image et son sur les caméras utilisées.

LISTE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE			
POSTE	NOM	TÉLÉPHONE	MAIL
Mise en scène			
Réalisateur	Alexandre BÜYÜKODABAS	06 88 59 13 50	alexandre.buyukodabas@yahoo.fr
1er assistant réalisateur (prépa)	Kévin SOIRAT	06 65 43 83 56	k.soirat@gmail.com
1ère assistante réalisateur	Audrey GUIBERT	07 87 42 32 62	audreyaguibert@hotmail.com
Scripte	Célia CHEVALIER	06 65 69 43 80	chev.celia@gmail.com
Renfort Scripte	Camille Guillemain	06 29 65 23 76	camille.guillemain@gmail.com
Régie	Laura MAUVEZIN	06 99 60 46 78	lauramauvezin@gmail.com
Assistante Régie S1	Maurine CHATAUX	06 79 57 16 70	maurine.chataux@virginbox.fr
Assistante Régie S1	Nathalie TODOROVIC	06 58 97 87 15	nathilate@hotmail.fr
Image			
Chef opérateur / cadreur	Louis ROUX	06 77 05 90 47	louis_roux87@hotmail.fr
1er assistant opérateur	Maxime GOURDON	06 60 17 00 01	gourdon.maxime@gmail.com
Chef machiniste S3	Laura MAUVEZIN	06 99 60 46 78	lauramauvezin@gmail.com
Électro S3	Sacha BRAUMANN	07 78 47 66 12	sacha.brauman@gmail.com
Électro S3	Céleste OUGIER	06 67 41 81 05	celesteougier@gmail.com
Photographe Plateau	Lucille Pellerin	06 33 23 77 60	lucillepellerin@aol.com
Son			
Prise de son S1 et S2	Hugo PERROT	06 89 03 40 14	hperrot.son@gmail.com
Prise de son S1 et S2	Antoine GOARANT	06 37 67 64 79	norbon64@gmail.com
Ingé son S3	Antoine MARTIN	06 63 61 15 43	antoinemartin1992@gmail.com
Prise de son S3	Guillaume ANDRE	06 81 19 91 18	g.andre@ens-louis-lumiere.fr
Décor et HMC			
Directrice artistique	Florine BEL	06 89 18 93 52	belflorine@live.fr
Maquilleuse	Gaëlle MARY	06 68 46 59 95	gaelle.mary@live.fr
Costumière S1	Nathalie VAN DER MEULEN	06 84 49 93 25	lilavandermeulen@gmail.com
Costumière S2	Gwladys DUTHIL	06 26 17 27 79	duthil.gwladys@gmail.com
Costumière S3	Salomé ROMANO	07 50 22 90 93	salome.romano@gmail.com
Cheffe déco S3	Najma DAROUICH	06 95 04 42 81	najma.darouich@gmail.com
Assistante déco S3	Julie BARRIER	06 50 12 32 39	barrierjulie@hotmail.fr
Assistante déco S3	Maeva MAILLARD	06 64 62 21 76	maeva.maillard@rocketmail.com
déco S2	Mathilde ROUGÉ	06 76 44 34 14	vapor.ideas@gmail.com
Conception écran S3	Paul PRACHE	06 08 82 13 52	paul.prache@gmail.com
POST PRODUCTION			
Montage image	Julie ROBERT	06 86 84 16 17	julie.robert.measure@gmail.com
Montage son	Matthieu GASNIER	06 89 04 25 31	matthieugasnier@gmail.com
Etalonnage	Florine BEL	06 89 18 93 52	belflorine@live.fr
Mixage	Pierre CHAILLOLEAU	06 33 93 50 30	chaloia@gmail.com
Composition	Luc Bydon	06 89 73 71 68	luc.bydon@laposte.net
Ingé son musicien	Esteban Margulis		
Acteurs			
LA FEMME - ANTIGONE - JUDITH	Anne Sophie BAILLY	06 88 26 73 90	annesbailly@gmail.com
L'HOMME - HEMON - OLOF	David BAIOT	06 09 53 19 25	david.baiot83@gmail.com

CORPS ELECTRIQUES : Budget				
PPM de Florine Bel, Louis Roux et Alexandre Büyükodabas				
Budget Total	2 200 €			
	Budget alloué	Segment 1	Segment 2	Segment 3
Costume	300 €	100 €	100 €	100 €
Maquillage	200 €	70 €	50 €	80 €
Décor	500 €	-	-	500 €
Accessoire	100 €	120 €	80 €	-
Régie	400 €			
Consommable	50 €			
Défraiment	50 €			
Location véhicule	200 €			
Location son	200 €			
Location image	200 €			

Commentaires : Ce budget était équilibré et réaliste, mais des imprévus (transport des instruments pour l'enregistrement de la musique, remplacement d'une ampoule de vidéoprojecteur) ont occasionné un léger dépassement. De plus, le matériel son ayant été entièrement prêté par l'école, le budget correspondant a été investi dans la location d'une commande de point HF.

Note sur la synthèse des résultats

Le compte-rendu d'expérience lié à cette Partie Pratique fait l'objet de la troisième partie de ce mémoire, nous n'y reviendrons pas ici.