

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Le corps gai et ses représentations : du rejet au miroir

par
Lucille Toth

Départements des littératures de langue française
Faculté des Arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de M. A.
en Littératures de langue française

Décembre, 2007

©, Toth, 2007



Université de Montréal
Faculté des Arts et science

Ce mémoire intitulé :

Le corps gai et ses représentations : du rejet au miroir

présenté par :

Lucille Toth

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Gille Dupuis
président-rapporteur

Catherine Mavrikakis
directrice de recherche

Michel Pierssens
membre du jury

Résumé

Au cours de ce mémoire, j'ai questionné le corps dans ses représentations visuelles et symboliques. Prenant l'exemple de l'homosexualité dans les années 1980, j'ai réfléchi l'impact que les choix esthétiques et symboliques de différents auteurs ou artistes ont eu sur le spectateur. Je me suis principalement appuyée sur le film *L'homme blessé* de Patrice Chéreau et Hervé Guibert, réalisé en 1982 en France, que j'ai constamment confronté à des œuvres littéraires et artistiques connexes.

Ainsi, dans une première partie, j'ai analysé cinq corps usuellement retrouvés dans les représentations homosexuelles des années 1980 : un corps-lieu, un corps de l'abjection, un corps mis à mort, un corps sacralisé et, finalement, un corps du désir. Ces cinq représentations ont cherché à réfléchir le corps dans son travail au manque. Alors que certains artistes usent le corps en le surexposant, Chéreau, lui, le nie, le cache, excitant alors le spectateur.

Dans mon deuxième chapitre je me suis, de ce fait, intéressée à l'impact de cette excitation. J'ai défini quatre spectateurs qui représentent l'évolution du spectateur en regardeur : un spectateur éponge, un spectateur voyeur, un spectateur narcissique et un spectateur atteint. J'ai ainsi cherché à développer une théorie du regardeur qui visait à étudier le regardant en pleine mutation. Transgressif, il est passé du rejet (l'œuvre choquante doit être exclue si incomprise) au miroir (la reconnaissance en l'image permet l'identification).

Mots clés : Corps ; Homosexualité ; Patrice Chéreau ; Spectateur ; Psychanalyse

Abstract

In this thesis, I questioned the body in its visual and symbolical representations. Taking as an example the homosexuality in the 1980s, I studied various artists and authors' esthetical and symbolical choices, and their impact on the spectator. My thesis was mainly articulated around one piece of work, the 1982 Patrice Chéreau movie: *L'homme blessé*, which was produced in France. All along my reflection, I constantly confronted this specific piece with other literary and artistic works.

In the first chapter, I studied five different types of body commonly used in homosexual depictions during the 1980s: Body standing as a place, body of abjection, body in the act of death and body regarded as sacred. These five types of body allowed me to identify the fact that the body was visually absent from Chéreau's movie. In opposition with a lot of artists who over-expose the body, Chéreau's camera chooses to deny and avoid it, thus exciting the spectator.

In the second chapter, I focused on the impact of such an excitation. I defined four types of spectators who represented the evolution from spectator to viewer : an assimilating spectator, a voyeur spectator, a narcissistic spectator and an affected spectator. Thus, I tried to develop a theory explaining the viewer, studying its transgression from rejection (a shocking piece of art must be banned if beyond understanding) to mirror (the viewer's identification to the piece of art).

Key Words : Body ; Homosexuality ; Patrice Chéreau ; Spectator ; Psychoanalysis

Remerciements

Catherine l'indispensable, la merveilleuse, auprès de qui tout devient doux et facile. Merci donc. Pour tout. Et surtout pour cette naturelle générosité qui m'a sauvée.

« Le CRILCQ, bonjour ! » au grand complet : Élisabeth, Marie-Claude, Manon, Stéphane, et son grand manitou (le sublissime !), pour m'avoir subventionnée, écoutée, supportée, aimée, engueulée, encouragée tout ce temps, avec tellement de patience et de tendresse.

Le Département des littératures de langue française pour les deux bourses qu'il m'aura attribuées et qui auront été ô combien appréciées.

Je ne l'ai pas encore remercié, et je l'entends déjà s'en plaindre, alors un merci coquin à « Coucou », l'intendant, le gestionnaire. « Elle dérange, je range. Je cuisine, elle mange. Elle salit, je *cleane* et frotte. Je raconte n'importe quoi, elle rit. Elle fait n'importe quoi et je ris à mon tour », l'homme du bonheur, quoi !

Table des matières

Résumé

Abstract

Remerciements

Table des matières

Introduction

I. Le corps gai et ses représentations

1. Le corps-lieu

2. Le corps de l'abjection

3. Le corps mis à mort

4. Entre sacrifice et sacralisation

5. Conclusion

II. Du rejet au miroir

1. Le spectateur-éponge

2. Le spectateur voyeur

3. Le spectateur narcissique

4. Le regardeur « atteint »

5. Conclusion

Conclusion

Bibliographie

*C'est le double sens de provoquer : heurter les
sentiments et convictions ou déclencher des évènements.*

Michaël La Chance.

Le corps gai et ses représentations : du rejet au miroir

Introduction

« Le sexe est le point imaginaire par lequel chacun doit passer pour avoir accès à sa propre intelligibilité, à la totalité de son corps, à son identité », Michel FOUCAULT, La volonté de savoir.

Autrefois traité à travers le filtre de la moralité ou du joug religieux, le corps sexualisé est aujourd'hui devenu monnaie courante, banalité, norme, dans le discours social. Les articles, livres, revues, études et autres, consacrés au corps et à ses traitements sexuels sont devenus quasi inévitables. Encore dans son ouvrage *Histoire du corps 3*¹, Jean-Jacques Courtine explique les diverses « mutations » auxquelles le corps a dû faire face au cours du XX^e siècle. Mutations tant scientifiques, que génétiques, symboliques, voire même politiques, qui remettent en question l'identité (sexuelle) du regardeur autant que de l'Art lui-même. « Le XX^e siècle a inventé théoriquement le corps² », nous dit Courtine dans son introduction. C'est précisément cette théorisation qui nous intéressera ici. Cette théorisation induit un discours qui permet cette mutation des corps, tout comme la redéfinition des arts, la démocratisation du sexe et, par conséquent, la sexualisation de la pensée. Une mutation formelle, qui influencera les modes de « spectature » (les attentes du spectateur à mesure

¹ COURTINE, Jean-Jacques, *Histoire du corps 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2006.

² *Ibid.*, p. 7.

que le spectacle se déroule) et des divers genres artistiques, et une mutation iconographique qui remettra en question les symboles de ces corporéités.

Les féministes auront largement influencé ce XX^e siècle, obligeant tant les politiques, que les scientifiques, les artistes et surtout les littéraires à s'interroger sur les habituels clivages entre les sexes. Elles auront ouvert une voie jusqu'alors timidement défrichée. Les homosexuels, dans cette même lignée, auront également forcé le discours. Leur mouvement de révolte, qui prit son essor aux États-Unis en 1969, au *Stonewall Inn*, bar de New York, revendiqua la reconnaissance d'une identité et d'un certain corps sexuel pensés hors d'une hétéronormativité. Les années 1980 marquèrent un tournant dans cette lutte, avec notamment l'arrivée des premières réformes sociales en faveur des homosexuels qui s'appuyaient sur la mise en représentation de ce corps. En 1981, François Mitterrand, nouvellement élu président de la République Française, dépénalisa l'acte sexuel homosexuel jusqu'alors interdit en France. Déjà en 1969, Pierre Elliott Trudeau décriminalisait la sodomie au Canada avec le bill Omnibus. C'est également à cette époque, dans les années soixante dix et quatre-vingt, que les théories anglo-saxonnes sur l'identité sexuelle³ commencèrent à pénétrer le monde francophone, renouvelant ainsi les discours sur la question gaie. Le mouvement amorcé au *Stonewall Inn* commença alors à s'étendre jusqu'en Europe.

³ Pensons par exemple à Robert Stoller, Teresa De Laurentis ou encore Eve Kosofsky Sedgwick pour ne citer qu'eux.

Les représentations visuelles des homosexuels dans les années 1980 ont doté le corps homo-sexué d'une nouvelle image. Les représentations cherchaient à se distinguer des modèles passés où le personnage du gai était communément apparenté à un dégénéré cherchant à se féminiser (caricaturé ou torturé)⁴ ou à un marginal à la sexualité violente (par exemple *Cruising*⁵ ou encore *Salò*⁶). Tout d'abord cachée, mais suggérée en usant de subterfuges pour déjouer les censeurs, la représentation de l'homosexualité masculine à l'écran a tenté, au cours des années 1980, de passer le cap de cette caricature et du dénigrement pour, petit à petit, quitter la sphère de la marginalité sociale et du scandaleux, et suivre la libération des mœurs jusqu'à, de nos jours, se banaliser, voire être à la mode dans certaines cultures occidentales.

Le corps ne peut plus être traité comme simple support ou matérialité physique, mais en tant que symbole identitaire, en tant que sexualité, il devient une revendication. Mutation immense donc, comme le disait J.J. Courtine. Faire de son corps une identité encore plus importante que sa profession ou que sa nationalité. En faire son Histoire. C'est pourquoi il sera important de décrire ce corps dans ses nouvelles mutations, en redéfinissant ses contours et en le confrontant toujours à l'hétéro-normatation auquel il aura sans cesse été ramené. Tim Dean explique, dans *Lacan*, ouvrage dirigé par Jean-Michel Rabaté, que « l'hétéronormativité se fonde sur l'hypothèse qu'un rapport de

⁴ Je pense, par exemple, au film *L'année des treize lunes* de Rainer Werner Fassbinder (R.F.A, 1978) où un vieil homme décide de finir sa vie en femme, malgré les menaces qu'il reçoit, ou encore *La cage aux folles* de Molinaro en 1978, haut lieu de la caricature gaie confondant travestissement et homosexualité.

⁵ Film de William Friedkin réalisé aux Etats-Unis en 1981.

⁶ Film que Pasolini a réalisé en 1976.

complémentarité entre les sexes est à la fois un état de nature (c'est comme ça) et un jugement culturel (c'est comme ça que ça doit être)⁷ ». Ainsi, sortir de millénaires de *c'est comme ça*, contrer un « état de nature », plus encore qu'une culture, s'avère être un vrai combat, une folie. Le jugement moral qui dirige la pensée, *c'est comme ça que ça doit être*, évolue constamment, se contredisant parfois, re-questionnant toujours le corps dans ce qu'il *se doit* d'incarner.

Ainsi, partant de ce nouveau corps, de cette désacralisation (parce que hors de toute loi) dont il a fait l'objet, ou au contraire, de sa re-sacralisation (parce que redéfinition de la loi même), je m'attacherai à l'autre objet de tous les heurts, le ballant de cette transformation symbolique et éthique du corps : le spectateur. Le travail du corps me mènera, surtout, à l'étude de sa réception, à une réflexion sur la mutation du regard autant que sur celle de l'objet regardé. Nombre d'études mettent le spectateur au centre des théories sur la réception. Plusieurs ont tenté de le définir et avec lui, son état. Anne Ubersfeld parle d'un spectateur-« éponge⁸ » pendant que Barthes y voit un « voyeur⁹ », recevant sans action directe sur l'objet. Un « *spectator*¹⁰ », comme Barthes l'écrit également, ou *regardeur* comme nous le nommerons ici. En m'éloignant de la pensée d'Artaud qui cherchait à « plonger [le spectateur], offert et vulnérable,

⁷ DEAN, Tom, « Lacan et la théorie *queer* », in Jean-Michel Rabaté, *Lacan*, Paris, Bayard, 2005, p. 282.

⁸ UBERSFELD, Anne, *L'école du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 1981, p. 340.

⁹ BARTHES, Roland (1957-1982), *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 332.

¹⁰ BARTHES, Roland, *La chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

dans le tourbillon de la cruauté¹¹ », j'essaierai d'envisager ce spectateur, ce voyeur, cette « éponge » non plus comme une victime qui ne ferait que subir et témoigner de l'image, non plus comme un être vulnérable, mais bien comme le sujet du regard, l'actant de l'œuvre. Je souhaiterais repenser ce spectateur en tant que regardeur analysant et pensant, qui serait comme un avant et un après *spectator*. Il n'est plus seulement « nous tous qui compulsions¹² » mais nous tous qui faisons. Il n'est plus plongé dans un « état second¹³ » mais bien présent et actif dans l'œuvre.

Depuis plusieurs années, un courant tente de repenser ce spectateur à travers un œil psychanalytique. Ce n'est plus tant son état face à l'œuvre qui intéresse les théoriciens mais davantage ce que Josée Leclerc appelle « l'atteinte ». Josée Leclerc envisage cette atteinte comme un remodelage par l'image. Le sujet est dépassé par l'image qui le remodèle, le repousse, le requestionne. Il y a atteinte parce qu'impossibilité de captation de l'objet qui « défie le savoir¹⁴ ». « Le sujet pense où il n'est pas¹⁵ ». C'est donc l'effet, et non plus la position de réception, qui est à présent interrogé. C'est le remodelage opéré. « Le Sexe est un charnier de Signes, le Signe est un sexe décharné¹⁶ ». Nous sommes ces images que nous voyons, nous dit Baudrillard. Nous nous rêvons comme des images (visuelles ou symboliques). Mais,

¹¹ ROUBINE, Jean-Jacques (1998), *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Nathan, 2002, p. 155.

¹² *Ibid.*, p. 22.

¹³ GAUMOND, Marcel, « Zelig et Gollum. Petit essai sur les rapport entre la psychanalyse et le cinéma », *Le cinéma, âme sœur de la psychanalyse*, Québec, L'instant cinéma, 2005, p. 13.

¹⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁵ LECLERC, Josée, *Art et psychanalyse*, Montréal, XYZ, 2004, p. 28.

¹⁶ *Ibid.*, p. 154.

paradoxalement, c'est lorsque l'image montrée est piégée, lorsque le reflet se brouille, lorsque la perfection ment et rit de nous, que l'identification est à son comble. C'est là qu'elle nous atteint. Même si le rejet est la première réaction, le public est stimulé, bousculé. L'œuvre l'a donc marqué.

Il est évidemment impossible de parler d'identification sans évoquer l'idée proposée par Aristote de l'effet qu'aurait le théâtre, de « purger les passions ». Dans sa *Poétique*, le philosophe justifie la tragédie en lui attribuant un pouvoir de purification (*catharsis*) des passions du spectateur. Assistant à un tel spectacle (mêlant infanticide, matricide, inceste ou châtement d'exil...), l'être humain se libèrerait des tensions psychiques qui s'extériorisent sur le mode de l'émotion et de la sympathie avec l'action représentée (induisant pitié, colère...). Cet effet cathartique découlerait ainsi de l'identification. S'il y a identification, il y a adhésion de la part du spectateur qui se laisse atteindre, contaminer. Avec cette purgation, nous nous retrouvons face à nos peurs, nos angoisses. Un jeu spéculaire s'engage donc entre le spectateur et l'objet représentant.

L'identification est définie comme une « perte de soi ». Michel Gaumond parle d'une « nature caméléonesque¹⁷ ». Ici je chercherai plutôt le deuil. Alors que l'identification est censée sublimer le spectateur, forcer le rêve, la perte de soi le fait douter. Elle l'oblige à se renier. Le rôle classique et convenu de l'Art est donc lui-même remis en question. L'artiste, parfois envisagé comme un faiseur de rêves, se retrouve ennemi et trouble-fête. La

¹⁷ GAUMOND, p. 15.

destruction des œuvres d'art, ou de l'image courante de ces œuvres, ébranle les liens habituels que le regardeur tisse entre les images.

Partant de cette idée d'un spectateur atteint, je souhaiterais travailler le corps sexué, et ici le corps homosexué, en tant que métaphore de cette théorisation des corps. Assis dans son fauteuil, exposé, « vulnérable » face à des corps s'homo-touchant pour la première fois, ou seul devant son livre érotique de par son sujet interdit et sa nouveauté (et non obligatoirement pour son contenu), comment le regardeur-lecteur réagit-il, comment se repense-t-il dans son corps, son sexe, ses images ? Je chercherai ainsi à comprendre comment, depuis les années 1980, les corps homosexués mis en image et en texte ont atteint ce regardeur. Comment cette confrontation a-t-elle permis la transformation du spectateur en regardeur ? Qu'est-ce qui l'a remodelé ? À quel moment y a-t-il eu transgression ?

Je confronterai ainsi le spectateur à plusieurs représentations homosexuelles, plusieurs images que les gais ont eux-mêmes mis en scène dans leurs œuvres afin de comprendre le processus identificatoire : des corps-lieux, des corps abjects, des corps mis à mort, des corps sacralisés.

Le corps-lieu incarne le malaise homosexuel des années 1980. Ne pouvant vivre le désir où qu'il soit, le héros homosexuel erre. Au cours de sa quête de désir, il fera de son corps l'espace à habiter, l'espace à assumer. En travaillant l'esthétique proposée par Patrice Chéreau, je questionnerai ainsi l'idée de « non-lieu » exprimée par Marc Augé, qui interrogera surtout ce que ce corps-lieu incarne, ce qu'une propriété signifie encore.

Des différents lieux décrits découlera un rapport évident à l'abject. Mais une abjection travaillée tant dans un traitement physique (travail érotique au corps même dans son abjection) que dans un traitement symbolique (déconstruction psychologique des héros qui développent une dépendance à ce corps immonde).

À ce contexte déroutant, qui empêche le corps homosexuel de s'ancrer dans la réalité, succèdera la mort. Dans toutes les œuvres que j'étudierai, l'amant sera tué et, dans la plupart des cas, par l'être aimant. Quelle symbolique proposer dans cette mise à mort ? Comment fonctionne le deuil, comment mettre en scène esthétiquement la perte ? Finalement, de ce sacrifice, naîtra une sacralisation du corps, une réincarnation. La mort rédemptrice, la mort ultime lieu du désir. Il ne faudra évidemment pas envisager ces corps en tant que représentation figée d'un imaginaire mais bien comme des exemples ponctuels en dialogue avec la théorie ; ces corps étant surtout prétextes à l'étude du regardeur.

Pour que mon propos bénéficie de toute la visibilité qu'il mérite, je m'appuierai sur une œuvre phare du mouvement gai en France : *L'homme blessé* de Patrice Chéreau et Hervé Guibert (1982). Ce film propose, à lui seul, toutes les représentations corporelles animant le mouvement gai de l'époque. Qu'il les prenne à contre-courant ou qu'il les transcende, il questionne les images. Chéreau, dans son travail esthétique du corps, qu'il propose en tant que manque, amène le spectateur à se pervertir lui-même, à s'autodétruire. Plusieurs œuvres viendront préciser le travail entrepris dans *L'homme blessé*,

des oeuvres tant littéraires qu'artistiques, dont je me servirai abondamment pour renforcer les choix du réalisateur ou, au contraire, en tant que contre-esthétique. Ainsi, *Les nuits fauves* de Cyril Collard, *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois ou encore *Les Feluettes* de Michel Marc Bouchard nourriront ma réflexion par leur opposition à Chéreau ou leurs similitudes.

I. Le corps gai et ses représentations

L'Eucharistie, le corps du Christ : « Prenez et mangez, ceci est mon corps, livré pour vous ». La mazza, incarnation du *Corpus Christi*, représentant du peuple d'Israël, «voici mon corps rompu pour vous». En avalant le corps du Christ, en se laissant pénétrer par l'Être suprême, l'ouaille se sent habitée, incarnée. Elle se sent vivante. Avant même toute possibilité de mutation des corps, avant l'avènement de la science qui permettra les transformations physiques (chirurgies plastiques) et le contrôle de nos vies (médication, IVG, pilules contraceptives), avant même que la Justice n'ait son mot à dire sur nos normes corporelles et sexuelles (droits des femmes, dépénalisation de l'homosexualité), le corps du Christ nous rassurait. Il nous autorisait.

Mutilé, ensanglanté, crucifié, ce corps du Christ s'est défini à travers ses représentations sacrificielles et violentes. Être martyr assurait l'accession au Paradis, à la vie éternelle. Vingt siècles plus tard, la Science a fait du corps un matériau, un support. Le corps a été vidé de ses représentations symboliques. Le corps que j'appellerai « juricisé » - un corps travaillé et modifié par la Justice et ses règles - est devenu fait-divers, page d'Histoire, un objet. Mais pas un objet comme un autre, il fait corps avec le sujet. Il n'est pas tout à fait un sujet non plus (on peut en céder une partie, un rein, du sang ; le prêter dans le cas des mères porteuses) mais nous l'habitons. Comment alors le

construire juridiquement, comment le construire identitairement ? Lorsqu'il revient à la société le devoir de légiférer, comment pouvons-nous incarner nos corps ? Pouvons-nous encore parler de symbole, de sacre, de représentation, lorsque la Science et l'État affirment, en détenteurs de vérités, lorsqu'ils le désacralisent au point de nous montrer, radiographiquement, en noir et blanc, ou sur papier, notre intériorité ?

Dans son *Dictionnaire du corps*, Michela Marzano rappelle qu'en 1973, l'Association américaine de psychiatrie décida de retirer l'homosexualité de la liste des maladies mentales. Immédiatement un discours sur le rapport Corps/Âme vit le jour et un nouveau corps mêlant moralité, intériorité et extériorité se développa. Elle rappelle également ce que Judith Butler proposait dans *Gender Trouble* (1990), où cette dernière affirmait que « des normes implicites gouvernent toujours l'intelligibilité culturelle du corps, en particulier du sexe¹⁸ ». Ces normes pouvant être sociales, politiques, religieuses ou scientifiques, il est important de les repenser, de les réactualiser constamment.

Notre *Corpus Christi* rassembleur est à présent contesté, et loin d'être Vérité. « Mon corps n'est plus mon corps », disait Umberto Eco. Mon corps est ouvert, à tout le monde. Et pourtant les représentations foisonnent. Après la désillusion idéologique d'une potentielle incarnation spirituelle, le corps devient élément esthétique, artistique. Loin des représentations pensant la Beauté comme seule esthétique, il sera intéressant de réfléchir ici les nouvelles

¹⁸ MARZANO, Michela, *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007, p. 655.

images du corps. La violence, la mort, le sacré, différés mais bien actuels, ces termes font encore partie intégrante de l'identité corporelle de l'Humanité, de la Société, et de l'Individu. Nous allons ainsi dans ce premier chapitre tenter de définir ce corps dans ses nouvelles « monstrations » visuelles. Un corps qui s'adapte, change, évolue, au gré des époques et des artistes. Un corps en mutation. Un corps mutant. Un corps homosexuel dans quelques-unes de ses représentations, au moment de sa redéfinition.

1 . Le corps-lieu

« L'homme finit toujours par ressembler au lieu qu'il habite, comme l'animal ressemble tant à ce qui l'entoure qu'il peut, rien qu'en s'immobilisant, s'y fondre totalement jusqu'à faire corps avec lui et devenir invisible¹⁹. » Se fondre dans le décor, être invisible au milieu d'une pièce vide. Ces expressions communément employées confirment le parallèle corps-milieu que propose Jean-Luc Parant. La comparaison avec l'animal renforce l'idée d'immobilisme : le corps ne bouge pas, il attend, tel un fauve en chasse, discret et prêt à bondir. L'habitation, le lieu deviennent alors représentations de ce corps en attente, son aura. Le lieu nous habite autant que nous l'habitons. Il nous fait autant que nous le faisons.

Dans *L'homme blessé*, Patrice Chéreau met en scène un jeune homme, Henri. Tout au long de la narration, Henri va chercher un corps, traquer un

¹⁹ PARANT, Jean-Luc, *Lieux d'écrits*, Paris, Éditions Royaumont, 1987, p. 11.

fantasme : Jean. Plus que la quête elle-même, c'est sur les lieux entourant l'action que le réalisateur s'attardera. Le personnage d'Henri, plongé dans cet environnement, devient anti-héros, « animal », pour reprendre le mot de Parant. Le lieu s'avère capital dans la description des corps car, à travers leurs représentations physiques (gare, toilettes, terrains vagues...), Chéreau propose une métaphore du corps de l'être aimé. Le désiré, l'insaisissable, l'intouchable, et pourtant prostitué, pourtant à tout le monde, offert, marchandable, qu'Henri n'atteindra que par la mort. Le réalisateur campe ce personnage dans un milieu à son image, l'*underground*, l'*Untergrund*, le sous-sol. Une sous-vie, en semi-obscurité, à moitié dévoilée à laquelle on donne un visage. Il utilise une esthétique très noire, volontairement hermétique et déroutante. À travers ces lieux que les personnages habitent, le réalisateur semble laisser apparaître des traits psychologiques de nos deux héros, des bribes de leur corps, de leurs désirs. Le lieu devient symbole de soi, symbole d'une histoire, il devient métaphore.

La gare, justement. Lieu « chéreausien » s'il en est un, lieu de passage, de voyage, lieu de départs et d'arrivées. Mais plus encore (et c'est là que Chéreau se distingue), la gare dans son traitement métaphorique devient symbole d'immobilisme, d'attente. Henri erre dans cette gare, sans jamais quitter la ville. Il ne cherche ni à s'enfuir, ni à voyager. Il cherche le corps, l'Ici, l'empreinte. Il attend Jean. Un lieu sans lieu, un corps, une errance, quête sans quête, ou quête d'un lieu fantasmé dans l'Autre ? Cette gare donne de la

consistance au personnage d'Henri. Elle est sa continuité. Chéreau le plonge dans une matière à son opposé. Henri le doux, le naïf, l'innocent, plongé dans un univers sexuel et violent. En l'éloignant du charisme de Jean, Chéreau plonge constamment Henri dans la noirceur. Il l'animalise, l'immobilise, observant, attendant pendant que Jean est lumineux (en lumière), et en mouvement. Place centrale qui, malgré lui, rendra Jean héros de l'histoire. Parce qu'Henri le cherche. Et nous avec lui. Cent dix minutes de quête. Cent dix minutes d'errance dans une gare, dans une ville, dont nous vérifions les moindres recoins. La manière dont Chéreau travaille le personnage et son errance est d'ailleurs très déroutante pour le spectateur. Ses lieux sont souvent filmés avec une « caméra subjective » (posée sur l'épaule du caméraman), détail d'une grande importance car cela permet de présenter une image constamment instable. Le regardeur ressent ainsi davantage le malaise du personnage car il dérive visuellement avec lui. La plupart des séquences sont filmées de nuit ou en semi-obscurité, ceci ajoutant encore au malaise émotionnel car une ambiguïté visuelle est installée. Les détails échappent au spectateur qui doit, de ce fait, imaginer les manques, les absences.

Le réalisateur s'est inspiré, pour une des scènes, du livre *Les aventures singulières* d'Hervé Guibert (qui a participé à l'écriture et à la réalisation du film). Cette scène est extrêmement intéressante car, de tout le roman, elle est celle qui définit le mieux l'errance et la quête du lieu. Elle représente surtout l'incompréhension face à un personnage qui, déjà dans le roman, paraissait

irréel. Elle représente la gare, le corps errant :

Nous partîmes à la recherche d'un endroit où nous pourrions nous embrasser. Nous longeâmes le quai, puis nous prîmes les passages souterrains (...). Jamais le baiser n'était possible. Toujours passait un voyageur, ou un porteur, un bruit de pas nous empêchait de nous arrêter. Nous traversâmes la gare dans toute sa longueur, puis nous ressortîmes sur le dernier quai, désert et noir, et nous le longeâmes jusqu'à ce qu'il disparût dans l'alignement des rails (...). Je lui dis : « promenade », et nous repartîmes, nous reprîmes le passage souterrain²⁰.

Où vivre le désir ? Existe-t-il un lieu idéal ? La sacralisation du lieu rend davantage compte ici d'une image sublimée du désir. J'emploie le terme « sacralisation » parce que le lieu détient une charge symbolique si imposante qu'un choix méthodique et réfléchi est nécessaire pour vivre et savourer le baiser. Cet extrait illustre parfaitement l'errance du personnage, en quête d'un lieu où assouvir ses désirs, s'exprimer, se cacher et exister. Au milieu des voyageurs, au bord des rails, dans un univers à la croisée de l'excitant et du déchet, les deux protagonistes cherchent, idéalisent. Ils se créent un monde parallèle, à eux, un monde où seul le lieu importe. Dans cette errance, Chéreau cherche à présenter un corps à la dérive, l'impossibilité de vivre son désir dans un lieu quel qu'il soit, l'impossibilité de capter le corps, le sexe. L'adaptation vidéo qu'il propose est d'ailleurs très fidèle au texte original. Les lieux, tout comme les personnages, sont indécis, troublés. Une atmosphère feutrée, tamisée, érotique, rend les échanges entre les deux protagonistes brefs et excitants. Les interventions extérieures (interpellations d'un ouvrier ou de voyageurs) brisent le moment de tension et d'attente. Le réalisateur fragilise le

²⁰ GUIBERT, Hervé, *Les aventures singulières*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 36.

spectateur par ces brisures troublant le lieu, le corps.

Les toilettes, ensuite, deuxième lieu cher à Chéreau. Lieu auquel il mêle violence et érotisme. Sous-sol d'un sous-sol, les toilettes deviennent le lieu de rencontres sexuelles, un lieu de passage encore plus important que la gare elle-même. Mise en abyme, superposition des sphères, nous menant du sous-sol urbain (gare) vivant et mouvant, au sous-sol sexuel et *trash* des toilettes de gare. Laud Humphreys s'est intéressé, en 1970, à ce qu'il nomme les « pratiques homosexuelles anonymes²¹ ». Dans une étude sociologique détaillée, il propose ainsi une corrélation entre les toilettes des jardins publics, dites « tasses » et la sexualité impersonnelle entre homosexuels. Les toilettes semblent, selon lui, propices à de telles rencontres parce que banales : « L'apparente banalité des lieux est la raison de leur choix car elle évite que les épouses, les employeurs et autres ne découvrent l'activité déviante²². » Ce que le sociologue interroge dans son étude n'est pas seulement l'aspect consommateur de ce « sexe instantané²³ », mais davantage le désir de rencontres « privées » dans des lieux publics. Se révéler dans l'intimité de toilettes publiques. Paradoxe intéressant qui propose une version peu ordinaire du *coming out*, du *out of the closet* tant discuté.

Chéreau, dans *L'homme blessé*, tournera deux scènes dans les toilettes de la gare. La première est extrêmement marquante, car elle représente la

²¹HUMPHREYS, Laud [1970], *Le commerce des pissotières : pratiques homosexuelles anonymes dans l'Amérique des années 1960*, Paris, Éditions La Découverte, 2007.

²² *Ibid.*, p. 143.

²³ *Ibid.*, p. 11.

rencontre avec Jean. Alors qu'il visite la gare dans ses recoins les plus austères, Henri croisera des jeunes hommes courant, fuyant quelque chose. Intrigué, il cherchera à comprendre et, dans sa quête, atterrira dans les latrines publiques. Il y découvrira des jeunes frappant un homme plus âgé, à terre près d'une cuvette (cet homme que nous découvrirons plus tard demandeur de souffrances physiques, masochiste avoué). Les jeunes gens, dont Jean est le leader, fuiront le lieu, à l'arrivée d'Henri. Premier contact furtif donc, violent, qui excitera le jeune homme innocent. Ces toilettes deviennent ainsi, dès cette scène, le lieu de désirs extrêmes, mêlant érotisme et violence.

La deuxième scène renforcera encore plus cette dualité. C'est la scène où Henri, cherchant à nouveau Jean, retournera dans ces mêmes toilettes. Il assistera alors au système de drague que décrit Humphreys dans son analyse. Un système extrêmement codifié, un rituel sexuel géré par des initiés : Jean, en l'occurrence. Un milieu « à part », un milieu qui se veut marginal est alors révélé par la caméra au public, par l'intermédiaire d'Henri. Et Chéreau, en 1998, dans *Ceux qui m'aiment prendront le train*, renouera avec son lieu fétiche, en filmant à nouveau dans des toilettes publiques. Cette scène, à mon avis la plus réussie du film, se déroule dans les toilettes du fameux train qui mène la bande d'amis à Limoges pour l'enterrement de Jean-Baptiste Emmerich. Bruno et Louis ne se connaissent pas et pourtant, selon le principe proposé par Humphreys, le plaisir se jouera dans ce lieu improbable. Ces toilettes seront comme un corps métonymique travaillé au service du désir. Le jeu de caméra de Chéreau traite la sensualité plus encore que le sexe. Il n'y a

d'ailleurs aucune pénétration, aucun acte sexuel réel. De simples caresses, passionnées, presque vitales. Scène non sexuelle et pourtant d'un érotisme rarement égalé. Louis, comme nous l'apprendrons plus tard, est malade, le désir de Bruno deviendra alors nécessité, violence.

Chéreau a pour habitude de sublimer les lieux, de les travailler comme des corps, comme des personnages. Mais plus encore, ses toilettes, tout comme la gare, ressemblent à ce que Marc Augé a appelé des « non-lieux²⁴ ». Pour expliquer ce qu'il entend par le terme de « non-lieux », le sociologue commencera par définir, en toute logique, le lieu :

Le lieu commun à l'ethnologue et à ceux dont il parle, c'est un lieu, précisément : celui qu'occupent les indigènes qui y vivent, y travaillent, le défendent, en marquent les points forts, en surveillent les frontières mais y repèrent aussi la trace des puissances chthoniennes ou célestes, des ancêtres ou des esprits qui en peuplent et en animent la géographie intime, comme si le petit morceau d'humanité qui leur adresse en ce lieu offrandes et sacrifices en était aussi la quintessence, comme s'il n'y avait d'humanité digne de ce nom qu'au lieu même du culte qu'on leur consacre²⁵.

Augé définira finalement le lieu comme « une invention²⁶ » dans laquelle l'indigène cherche à « *se reconnaître*²⁷ ». Il parle d'un fantasme entourant le lieu, fantasme identitaire et physique rassurant et rassembleur qui ne pourrait exister, selon lui, sans l'existence de ces non-lieux. « Si le lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique

²⁴ AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

²⁵ *Ibid.*, p. 57.

²⁶ *Ibid.*, p. 58.

²⁷ *Ibid.*, p. 59.

définira un non-lieu.²⁸ » La surmodernité serait créatrice de ces non-lieux car créatrice, surtout, de « lieux de mémoire ». Ainsi ces non-lieux seraient les hôpitaux, les hôtels, les supermarchés ou même ces espaces « extra-terrestres » que sont les aéroports, des lieux de l'entre-deux, de passage, des lieux sans mémoire. « Lieux et non-lieux s'opposent (ou s'appellent) comme les mots et les notions qui permettent de les décrire²⁹ », poursuit-il. « Ainsi, pouvons-nous opposer les réalités du *transit* (...) à celles de la résidence ou de la demeure, *l'échangeur* (où l'on ne se croise pas) au *carrefour* (où l'on se rencontre), le passager (que définit sa *destination*) au *voyageur* (qui flâne en *chemin*) », etc. Les toilettes, la gare seraient alors, selon sa définition, des non-lieux, des « espaces » de voyage. Tout le travail de Chéreau pourrait être rapproché de cette théorie. Il travaille dans la négation, dans le non-dit, le non-vu, le non-montré. Excitant sur lequel je reviendrai plus tard.

À la même époque et toujours en France, Cyril Collard, avec *Les nuits fauves*, proposa également un travail du lieu en tant que métaphore corporelle et sexuelle. Son personnage principal, Jean, après l'annonce de sa maladie aura un rapport extrême au corps, un rapport de violence.

Régulièrement, dans la nuit pleine, j'allais vers un lieu saint avide de martyrs. C'était une grande galerie soutenue par des piliers de béton de section carrée, au bord de la Seine, sur la rive gauche, entre le pont de Bercy et celui d'Austerlitz. Comme dans la caverne de Platon, la lumière n'y était perçue que par le reflet et les êtres par leurs ombres. Je cherchais des hommes vicieux, des sexes durs, des gestes humiliants, des odeurs fortes³⁰.

²⁸ *Ibid.*, p. 100.

²⁹ *Ibid.*, p. 134.

³⁰ COLLARD, Cyril, *Les nuits fauves*, Paris, Flammarion, 1989, p. 16-17.

Cette scène, sous un pont, présente un désir sale et extrême d'un corps qui se meurt et qui a peur, un corps qui souffre et qui s'offre en martyr. Elle est extrêmement forte et chargée symboliquement. En faisant référence à Platon, Collard s'associe ici à Chéreau. Tels les prisonniers de la caverne qui ne peuvent jouir que des ombres du monde extérieur et de ce qu'ils y inscrivent en toute innocence, les visages, pour Jean (le héros de Collard), importent peu, ce sont les corps, ou plutôt leurs ombres, qui prévalent. C'est ce qu'il cherche dans ces ombres qui importe. Ce sont les images, le symbole. Le lieu sexuel est un lieu d'abandon. On ne parle pas de désir mais de sacrifice, de martyr, d'humiliation et d' « odeurs fortes ». Repère idéal pour une sexualité qui se cache et qui se cherche. Jean erre dans sa vie, il cherche un sens à son corps malade. Les lieux sont extrêmes parce que son corps veut vivre. *Underground* à nouveau, sous-ville, sous-vie. Le romancier nous propose ici une corrélation intéressante entre le lieu, le corps et la maladie. Les lieux sont sales, contaminés. Rapport de force qui nous renvoie, à plusieurs reprises, à des histoires violentes et à leurs lieux. Violence dont se nourrit notre héros, violence qui le tient en vie.

Une femme d'une cinquantaine d'années leur a ouvert. Ils l'ont suivie dans un grand appartement presque sans meubles. Une vingtaine de filles étaient nues, dans toutes les positions possibles ; des types, nus également, en général plus âgés qu'elles, (...) les baisaient (...). André dit : « Viens... tu peux faire ce que tu veux avec moi, (...) » Alors Samy vint tout près de lui et lui cracha au visage. Il eut un instant d'immobilité, puis sa violence éclata : coups de poings, coups de pieds. Ivresse³¹.

³¹ *Ibid.*, p. 105.

Encore une fois, le lieu joue entre violence et sexualité. À l'instar de Chéreau avec ses toilettes, Collard pousse le corps dans ses extrêmes. D'une manière plus visuelle, plus crue, moins fantasmée que chez Chéreau, mais tout aussi efficace. Alors qu'Henri est spectateur de la violence, et qu'il n'investit le lieu qu'en voyeur, le personnage de Collard est actant des scènes sexuelles, il fait le lieu. Collard met ainsi en scène des lieux austères, violents et sexuels. Ils sont décrits à travers des désirs, à travers des corps en violence. Lorsqu'il est sous les ponts, Jean cherche à dépasser son corps, à repousser ses limites, et le lieu incarne ce désir. Grâce aux images que le cinéma nous en a données, et avant lui la littérature, le pont (et surtout ses galeries) est vu comme un piège à viol, comme un lieu dangereux et glauque. Un lieu qui appartiendrait aux itinérants, aux prostitués, aux drogués, voire même aux vampires. L'appartement où Samy, l'ami du héros, succombera aux plaisirs orgiaques est du même ordre. Un lieu qui ne ressemble à aucun autre, ou plutôt un lieu où chaque porte ouverte serait la représentation de nos fantasmes. Un appartement à l'image de son orgie, entre abondance, exhibition et déconstruction. Tout au long de l'histoire, dans son errance, dans sa quête de vie, Jean croisera des corps qu'il fera sien. Les lieux imaginaires du héros, ceux qu'il ne vit pas réellement mais dont il s'inspire et qu'il fantasme, nourrissent son corps.

À la même époque (1987) au Québec, un autre auteur a également traité de cette errance, René-Daniel Dubois. Dans la pièce *Being at home with*

Claude, le héros va raconter à l'inspecteur sa dérive dans Montréal, dérive qui suivit le meurtre de son amant.

En sortant d'chez eux, chus allé prend' le métro. A Jarry. Y d'vait être à peu près neuf heures. Chus allé jusqu'à Bonaventure. Là, j'ai descendu. J'ai marché vers le port. Rendu là, chus parti vers l'ouest. J'ai marché peut-être une heure. Peut-être plus. J'sais pas, j'ai pas d'mont'. Un moment donné, j'me suis réveillé. J'étais assis su l'bord d'une clôture, dans Westmount. (...) Pis d'in coup, j'me suis réveillé, assis sur une p'tite clôture de bois verte pis j'me suis rendu compte que tout c'temps-là, en même temps je l'savais que j'marchais pis en même temps je l'savais pas. J'marchais, c'est toute³².

Récit interminable d'un parcours qui s'étale sur deux jours. Deux jours de trous noirs, deux jours d'allées et venues incessantes, illogiques et déroutantes. Parcours déconstruit, reconstruit, puis à nouveau relaté, où s'entrecroisent souvenirs et mensonges. Yves y évoque ses différentes rencontres, ses clients, ses anecdotes, brouillant les pistes déjà tellement embrouillées. Ces lieux sont à l'image de son corps : en quête de lui-même. Yves cherche son amant dans la ville, et par là-même son identité. Les lieux qu'il habite rappellent les œuvres de Chéreau et de Collard : la nuit, des parcs, des ponts, des *clubs*. Lieux de passages à nouveau investis, à nouveau symboliques.

Ces dérives physiques, largement proposées par les auteurs et artistes homosexuels des années 1980, ne sont pas dues au hasard. Alors que Collard et Dubois étaient des acteurs du mouvement gai et des partisans de l'normalisation, Chéreau cherchait le désir. Son travail n'était pas tant d'investir une sexualité (ici une homo-sexualité), qu'un corps désirant et désiré. Dans

³² DUBOIS, René-Daniel, *Being at home with Claude*, Montréal, Leméac, 1986, p. 21.

leurs divergences discursives, tous trois ont pourtant proposé les mêmes représentations. Tous les lieux relèvent d'une sorte d'analité, de scatologie visible ou à demi montrée. Idée de lieux comme des trous. Idée d'une tombe creusée. Henri ne voit en Jean que sa sexualité. Il ne l'aime que pour sa sensualité. Et son analité va nourrir les lieux. Yves parle du « cul » de son amant pendant que Jean raconte ses orgies sexuelles. On voit ici s'établir un rapport au scatologique évident, au déchet, mais dans un travail de sacralisation sur lequel je reviendrai plus loin.

2. Corps de l'abjection

« Du latin *abjectus*, participe passé du verbe *abicere* composé de *ab* (préfixe marquant l'éloignement, la répulsion) et de *jectus*, « rejeté », les termes « abject » et « abjection » renvoient à la fois à ce qui inspire répulsion et dégoût, et à ce qui est méprisable³³. » Cette définition du terme est à retenir dans son double aspect physique et symbolique. Le dégoût et le mépris, ces deux sentiments n'investissent pas les mêmes aspects de l'humain ni du corps. D'un côté nous avons l'abjection physique³⁴, et de l'autre l'abjection symbolique, imaginaire. Le dogme est atteint, le symbole est touché. Chéreau

³³ MARZANO, p. 1.

³⁴ Pensons par exemple au film *Pink Flamingos* de John Waters, où l'héroïne, Divine, dévore goulûment les déjections d'un chien. Ce film de l'*underground* américain suscita un vif intérêt à sa sortie car rares avaient été les réalisateurs qui, jusqu'alors, avaient osé l'extrême à ce point. Dans un désintérêt total pour le rebut qu'elle avale, Divine affiche un sourire moqueur, provocant. Scène que nous ne pouvons, par exemple, comparer au *Salò* de Pasolini qui met en scène, qui fait du cinéma. Les jeunes acteurs ne mangent pas réellement leurs excréments, c'est l'image de l'action qui repousse, non l'acte regardé. Waters, lui, n'a pas feint le réalisme. Nous parlons de réel et non de réalisme.

se placerait davantage du côté d'un extrême symbolique déroutant et usant. Il propose une contre-abjection. Rien chez lui ne choque le regard. Aucun corps ne dérange. C'est ce qu'il nous force à imaginer qui rend abject le corps. Il cherche à nous confronter au corps en le déroband. Ce n'est pas par pudeur que Chéreau nous épargne le corps. Il ne nous épargne pas d'ailleurs. Il met même précisément en scène ce que nous refusons d'assumer, et d'accepter. Le corps abject sera donc fantasmé, un corps que l'on ne comprendra pas. Il montre, tout en le cachant, le méprisé, le « méprisable », l'exclu.

Les corps proposés par Chéreau (Collard également) n'ont pas de prise sur le réel. Les lieux qu'ils mettent en scène ne renvoient à rien de connu pour le spectateur. Ils ne correspondent pas à une réalité identifiable. Ils sont de l'ordre du rêve, du fantasme. Chéreau dépasse alors l'habituelle pensée définissant le *trash* dans sa simple visibilité et l'écœurement engendré. Anne Élane Cliche chercha, dans un article paru dans la revue québécoise *Voix et images*, à définir l'immonde de ce point de vue-là :

L'immonde est, je crois, dans cette part destituée de l'image, celle de l'autre comme moi-même, part déjetée et rompue du semblable parce que non reconnue, dés-identifiée, retournée au réel d'une matière sans nom³⁵.

À travers sa définition, un écart entre son propos et le travail de Chéreau se creuse. Car la non-abjection physique proposée par Chéreau n'est que partiellement retrouvée dans la pensée de Cliche : même si le *trash* est communément défini par son aspect et son traitement physique extrême, nous voyons bien que le traitement symbolique, opéré par Chéreau, est d'autant plus

³⁵ CLICHE, Anne Élane, « L'immonde », *Voix et images*, Montréal, Automne 2000, n° 76, p. 2.

fort qu'il oblige le spectateur à imaginer la part abjecte. Cliche évoque ce travail du symbole, mais y accède par la visibilité de l'objet immonde. C'est là que le travail de Chéreau se distingue. En suggérant l'objet, en faisant de la pensée le sujet « dés-identifié », il requestionne la définition proposée par Cliche.

Julia Kristeva, dans *Pouvoirs de l'horreur* (1980), avant Cliche et pourtant dans une même veine de réflexion, explique que l'abject serait tout ce qui dérange l'identité, le système social et plus généralement l'ordre.

Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. (...) Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Ecœuré il rejette. Un absolu le protège de l'opprobre, il en est fier, il y tient. Mais en même temps, quand même, cet élan, ce spasme, ce saut, est attiré vers un ailleurs aussi tentant que condamné. Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habitué littéralement hors de lui³⁶.

Ce paragraphe, qui résume la pensée de Kristeva, expose très clairement le dispositif émotif entourant la notion d'abjection. Un rapport attraction-répulsion très fort qui serait lié à l'impossibilité de reconnaître la frontière entre le soi et l'autre. Faut-il montrer cet « ailleurs » que le corps incarnerait, ou devons-nous le symboliser, le dogmatiser ? Notre « possible, tolérable et pensable » n'est pas visuellement remis en question avec Chéreau. Le corps ne peut pas nous écœurer ni nous dégoûter, nous sommes seuls responsables de notre écœurement. Cette contre-abjection, ce non-investissement du dégoût, ou

³⁶ KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 9.

ce déni total, ancre pourtant totalement le déchet dans l'image. Nous sublimons l'interdit, le non-dit. Henri incarne cette attraction-répulsion décrite par Kristeva. Jean l'attire parce qu'il lui est interdit, parce qu'il représente tout ce qu'il n'est pas et qu'il ne s'autorisera jamais à devenir. En même temps, Henri a cet « absolu », dont parle Kristeva, qui le raisonne, et l'empêche d'agir. Cet absolu qui lui permet surtout de conserver le fantasme. L'excitation serait-elle possible si le fantasme était consommé ? L'abjection doit-elle être visible pour remplir son mandat ?

Chéreau répond à cette question en confrontant le spectateur aux deux formes d'abjection évoquées, soit la physique et la psychologique. Il se différencie des autres réalisateurs car il insinue davantage. Ses corps sont « saturés », pour emprunter le terme à Baudrillard, une saturation symbolique des corps, qu'il charge d'une telle dose de représentation, d'un tel degré d'émotivité, qu'ils finissent par trop signifier et détruire les symboles qu'il représente. Même si le corps est non représenté chez Chéreau, absent, il est un objet de fantasme. Chargé d'affects, ce non-corps sera saturé de désirs et donc plein. Terme que Baudrillard utiliserait plus aisément dans le cadre d'une œuvre pornographique, la saturation s'exprime pourtant ici dans la représentation des pulsions. L'excès d'émotivité d'Henri annule celle de Jean qui se retrouve vidée de sa charge affective. Ainsi, il y aurait Jean qui, d'un côté, incarnerait le corps dans son abjection et Henri qui s'engouffrerait dans une telle dépendance émotionnelle à Jean, qu'il finirait par devenir un déchet,

un résidu de son héros. L'empreinte de Jean dans des lieux abjects, tels les toilettes ou les terrains vagues, va lui donner une dimension fantasmagorique. La dualité attraction/répulsion est ici très présente. Ces lieux, incarnant habituellement le rejet et, comme je l'ai montré plus haut, le non-lieu, le rien, se trouvent représentants du désir. Henri (et afin de mettre Jean toujours plus en avant) se situe davantage dans un abject psychologique. Plus l'histoire progresse et plus Henri se métamorphose sous le regard du spectateur impuissant. Cette métamorphose pourrait être rapprochée d'une forme de toxicomanie psychologique. Sans ne jamais être physiquement sollicité ni même demandeur, Henri entrera dans un tel processus d'identification l'empêchant, comme l'explique Kristeva, de différencier clairement le corps de Jean du sien, qu'il se contentera des déchets, des bribes, des restes que Jean voudra bien lui autoriser. La scène où, cherchant de l'argent pour Jean, Henri retourne chez ses parents et menace sa mère, pourrait tout à fait dépeindre une situation de manque chez une personne toxicomane. Sa drogue est le corps, son excitant sa recherche. Totalement sous l'emprise du désir, Henri ira jusqu'au meurtre, jusqu'à la folie. En poussant son héros aussi loin dans le désir (la folie), Chéreau nous force à voir, impuissants, un effondrement du personnage. Nous retrouvons surtout ici la distinction faite plus tôt entre le travail de Chéreau et les définitions d'Anne Éline Cliche et de Julia Kristeva. L'abjection non-physique, psychologique, est à prendre en compte et à conjuguer à la visibilité. La non-confrontation, la suggestion, peut choquer tout autant que l'écœurement visuel.

Une autre œuvre pourrait à nouveau illustrer la notion de « saturation » développée par Baudrillard. Pier Paolo Pasolini, dans *Salò*, montre sans limites. L'image qui est censée représenter le fantasmagorique se retrouve pourtant vidée, épuisée. Ses corps deviennent quasi caricaturaux, risibles. Le spectateur en arrive à banaliser le corps et les tortures. Les châtiments deviennent normes, au moins dans cette République. En sollicitant nos fantasmes, Pasolini finit par les annuler. L'excès d'immonde et d'inconcevable qu'il met en scène force presque la dérision. Surcharger le corps d'images, le fait se décharger parfois de son aura naturelle. Benjamin l'écrivait déjà en ces termes, dans son essai *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* : « ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est l'aura. (...) En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série³⁷. » Si Benjamin évoquait une œuvre d'art qui, confrontée aux nouvelles techniques, perdait de son authenticité et de sa valeur par son accessibilité et la facilité de sa possession, le fantasme pourrait, également, avec Pasolini, rencontrer une perte de son aura. À force de trop consommer l'œuvre d'art, de trop la montrer, de la produire en série, elle perd de son mystère et de son excitant. Le corps, performé dans le fantasme d'une abjection que le spectateur ne faisait que rêver, indigné, devient autodérision, annulation du jeu performatif.

Il y a également chez Chéreau, Collard ou encore Dubois, comme je l'ai

³⁷ BENJAMIN, Walter [1935], *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2003, p. 16-17.

décrit dans le « corps-lieu », l'idée commune d'un corps de l'excès. Le choix de traiter le corps à travers une esthétique de l'excès, va jusqu'à ce que je nomme l'« excès anal ». Et outre le lieu simplement montré comme scatologique, l'image même de l'homosexualité est davantage marquée par cette analité. Le gai est présenté non pas comme une personne mais toujours comme, et à travers, une sexualité. À travers son « cul », Yves, héros de la pièce de Dubois, raconte son histoire. « Tout ce que j'ai c'est mon cul », dit-il. Un cul-métier (Yves est prostitué), un cul-plaisir (il raconte à plusieurs reprises son amour pour le sexe), un cul-meurtier (il tuera son amant pendant l'acte sexuel, pris par l'intensité qui animait le moment). Donc un rapport à l'analité intense et central pour l'auteur, qui définit totalement son personnage. Sexe et déchets sont étroitement liés. Collard et Dubois décrivent la sexualité de leur héros comme celle de consommateurs. On recycle les corps, on les prend, et les jette. Un corps *trash* non pas dans son esthétique mais dans son utilisation, dans son interprétation. Un *trash* quasi sublimé ou, en tout cas, sublimant.

Chez Collard, ce « cul » aura été source de maladie, raison de mort. Lorsque le corps devient mourant et que le désir est le meurtrier, comment alors conserver un rapport sain à l'autre corps ? Comment ne pas le traiter dans le rejet et l'aversion ? En sortant ivre d'un restaurant, dans une des scènes du roman, Jean, le héros des *Nuits fauves*, déconstruira le personnage habituellement fort et pervers qu'il s'appliquait à incarner depuis le début de la fiction. Il criera dans la rue, pleurera, vomira, faisant enfin éclater un corps

qu'il tentait de conserver dans un rêve passé. Susan Sontag a émis, dans son essai *Le sida et ses métaphores*, l'idée d'un corps « forteresse, une image du corps qui met en relief la catastrophe » :

L'image de la forteresse possède une longue généalogie préscientifique, la maladie devenant elle-même métaphore de la mortalité, de la fragilité et de la vulnérabilité humaines³⁸.

Cette idée d'un corps forteresse affaibli métaphoriquement par la maladie se retrouve tout à fait chez Collard. Jean est dur, fort, impitoyable. Tous les personnages qui gravitent autour de lui dépendent de lui. La maladie, qui est très présente dans le film, semble cependant annihilée par ce caractère invincible du héros, comme si rien, même la maladie, ne pouvait l'atteindre, l'affaiblir. C'est pourquoi la scène du restaurant aura une telle importance. Le spectateur assistera à une métamorphose du personnage, qui passe du consommateur excessif de sexualité déviante, et qui assume et cherche la provocation, au corps malade et mourant. Contrairement à d'autres réalisateurs de l'époque qui auraient montré le corps souffrant et auraient mis en scène la mort, Collard ne traitera pas le corps dans sa maladie mais dans sa recherche de vie, dans son désir de sensations. Réalisant que sa sexualité a changé et qu'elle l'a trahi, le héros essaiera de retrouver son corps au travers de pratiques extrêmes (comme se faire uriner dessus par des inconnus sous les ponts, comme je le mentionnais plus haut). Ainsi, l'« excès anal » incarnerait le « retour au réel » dont parlait Anne Éline Cliche. Un retour trop brutal, une

³⁸ SONTAG, Susan, *Le sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1989, p. 13.

confrontation au commun et au banal trop évident pour que le corps puisse conserver son aura mythique, pour qu'il puisse rester sacré.

3. Le corps mis à mort

« D'où la tendance à considérer le corps comme l'impur par excellence – parce qu'il est promis à la mort et voué à la décomposition³⁹. » L'errance physique d'Henri l'amène à tuer l'amant. L'absence de lieu où vivre l'acte sexuel, provoque chez le héros l'obsession de l'image du couple, alors sublimée. Le couple est vu comme un lieu idéal bien qu'inatteignable. Modèle sociétal, biblique, occidental, remis en question par ces nouvelles représentations. Se dessine alors une dualité. L'habituelle opposition amour-haine dérive vers une sacralisation du couple à travers la mort. Acte sexuel et violence se confondent et s'excitent.

Il y a dans cette sublimation l'idée d'un renoncement. Renoncer à un plaisir pour trouver un équilibre plus viable où l'angoisse est tolérable, même si le renoncement a été très coûteux. Dans de nombreuses œuvres homosexuelles, le corps homo-sexué, homo-désiré, meurt à la fin, tué par l'être aimant. Avec ainsi l'idée d'un renoncement charnel, renoncement au corps sexué aimé, pour une sublimation de l'image du couple, de l'acte. Comme si cela représentait la possession ultime, le summum du passionnel. Julia Kristeva, dans son ouvrage *L'amour de Soi et ses avatars* écrit, pour expliquer la sublimation psychologique, que « certaines expériences (...) témoignent d'un amour de soi

³⁹ MARZANO, p. 1.

extravagant appuyé sur le narcissisme mais exerçant son emprise bien au-delà de lui⁴⁰. » Nous retrouvons ici Henri qui, dans sa quête de l'être aimé, tente de s'atteindre lui-même. En tuant son amant, il tue par là-même une partie de son être. Un rapport narcissique donc, comme le nomme Kristeva. Un amour de soi plus que de l'autre. On voit alors apparaître un désir propriétaire, un désir de possession extrême qui s'étend jusqu'au meurtre, au crime passionnel. Cette sublimation induirait la pulsion de mort, le désir de mort. Désir de tuer l'autre pour mieux s'autodétruire. Désir de tuer le péché, le corps et ses hyperboles. Un désir sadique criant de masochisme. Quitter son corps en tant que lieu pour aller vers l'autre, l'amour. Devient-il alors le lieu symbolique de la mort ?

Cette idée de pulsion de mort, Georges Bataille l'a développée avec ce qu'il a appelé, la « dépense ». Il avance que la dépense - que l'on peut rapprocher de l'idée d'excès - puisqu'elle s'oppose au faire, se définirait avant tout comme un « subir ». C'est-à-dire que ce corps dépensé en arriverait finalement à une perte qui se perdrait d'elle-même. Le corps étant surexposé, sur-dépensé, ira jusqu'à sa disparition, sa propre mise à mort. Bataille a emprunté cette théorie à Freud, qui écrivait déjà que la relation intime entre la violence et la frustration, l'explosion émotionnelle de la violence, serait la manifestation brutale de la frustration. La pulsion de vie tendrait, selon lui, à la conservation de soi, orienterait la libido et promouvrait la sexualité. La pulsion de mort, elle, tendrait à ramener vers l'inerte ce qui est vivant. De cette

⁴⁰ KRISTEVA, Julia, *L'amour de soi et ses avatars*, Paris, Éditions Pleins Feux, p. 9.

frustration, du « manque » (concept proposé par Bataille) naîtrait ainsi le désir de mise à mort. La pulsion de mort serait présente, surtout et avant tout, pour assouvir une sublimation imaginée. Donc une frustration vécue par le personnage d'Henri à travers l'impossibilité de posséder l'image sublimée. Cette frustration qui se transforme en agressivité, comme le rappelle Ovíla Melançon dans son *Sublimation et amour*, devrait cependant être transformée en une agressivité constructive favorisant notre socialisation et se révélant ainsi inoffensive à notre amour :

[L]'épanouissement de l'amour exige l'heureux développement de l'agressivité. (...) En d'autres termes, tout notre épanouissement visera à épurer notre amour de ses exigences narcissiques et à socialiser notre agressivité pour l'utiliser à des fins constructives⁴¹.

La théorie de Melançon ne fonctionne que dans l'éventualité où la socialisation opère, et où l'agressivité sexuelle est refoulée ou différée. Impossible chez notre héros. Henri incarne l'exacte antithèse de cette théorie, ou en tout cas son pendant négatif. Car l'excès de sublimation, la surenchère d'un désir sexuel vécu dans l'extrême frustration va le pousser à la destruction du corps. Les excès de violence ne seront pas maîtrisés, la sexualité sera vécue comme un lieu privilégié pour l'assouvissement de ses pulsions. L'errance d'Henri, sa quête de l'être aimé, va confronter le corps désirant à celui voulu, désiré. Mais comme une pulsion, une convulsion. L'image du couple gai, de l'amour gai, dans cette quête incessante et jamais aboutie, est d'une extrême violence. Henri tue Jean, l'homme qu'il aime, lors du seul rapport sexuel qu'il

⁴¹ MELANCON, Ovíla, *Sublimation et amour*, Ottawa, Fidès, 1962, p. 9.

aura avec lui. Il le tue pendant sa jouissance en l'étouffant. Dans un lieu austère et sombre, un cimetière déguisé, un lieu clos, loin des regards extérieurs, loin de toute forme connue de société, loin de tout repère. En descendant dans ce sous-terrain, sous-sol d'un bar miteux où se cache apparemment Jean, Henri, aidé du vieil homme que la bande de jeunes frappait plus tôt dans les toilettes de la gare, atteindra le summum de son désir. Déjà dans ce sous-sol, il pénétrait Jean, entrait dans son corps. « Ne l'abîme pas trop », lui demandera, ironiquement, l'homme. Sentait-il le drame ? Ou croyait-il Henri prêt à tout, comme lui-même, pour posséder, ne serait-ce qu'une fois ? La chambre improvisée où dort Jean, semble une prison déguisée, un mausolée. Un mausolée des amants, Chéreau faisant à nouveau référence à Guibert ? Un lieu propice à la dérive, un lieu préparé à la mort, lieu de viol à nouveau.

Cette scène culminante, paroxysme de l'incompréhension, plonge le spectateur dans un rapport malsain aux personnages. Le corps tant désiré, ce sexe si prisé, enfin atteint est à peine consommé. Frustration visuelle pour le spectateur qui ne peut que subir. Déception du non-vu, impression de manquer, de subir le poids de la caméra. Car Chéreau ne nous montrera rien. Il focalisera l'image sur le visage d'Henri, montrant la jouissance plutôt que la mort, le délire plutôt que la sexualité. Le meurtre devient alors mystère, excitation, déception. La caméra, véritable dictatrice, choisit pour nous, prend la décision de nous montrer ou de nous épargner, de nous frustrer ou de nous exciter. La

surexposition, la sollicitation constante dont le corps de Jean a fait l'objet, se retrouve tuée avant même d'avoir été assouvie. Ce choix de faire mourir Jean dans un tel enfermement n'était sûrement pas dû au hasard pour Chéreau, qui y a certainement vu l'état de l'homosexualité de l'époque. Une homosexualité vue comme un corps hors-la-loi, hors de la société, hors de la normalité, donc à cacher, à étouffer et de préférence même à mettre à mort. Le sexe devient ainsi l'exhibition de la mort qui doit conjurer l'amour.

Dans *Being at home with Claude*, la fin est du même ordre. Yves, le héros prostitué, poignarde son amant pendant leur ultime rapport sexuel, acte passionnel qui mêle pulsion de mort et désir charnel. La dernière réplique d'Yves illustre bien la frustration que cherche à devancer le personnage :

J'veus ai raconté tout' ça parce que là, y a pus rien qui a du sens. Y a rien que lui. Le souvenir de lui, qui a du sens. Même si j'y ai pas pensé, en mots, j'sais qu'en l'tuant, j'me tue moi avec. Pis c'est ça que j'voulais. Mais en attendant ma vraie mort à moi, lui y vit en moi. Comme personne l'a connu. Rien que moi. Y est rien qu'à moi⁴².

« *Being at home* ». Mais avec qui ? Où ? Le corps ne serait-il pas le seul lieu connu, car visible, que nos personnages semblent habiter ? De ce fait n'est-il pas normal, ou en tout cas prévisible, que le corps s'en prenne au corps ? Les personnages voient en l'Autre, le corps qu'ils ne sont pas, le corps désiré qui leur rappelle que eux aussi habitent un corps. Ils voient en ce corps un moyen de combler ce manque. Le désir d'appartenance est alors poussé à l'extrême et la seule issue envisagée pour « *being at home* », ou avoir un « *at home* », pour

⁴² DUBOIS, René-Daniel, *Being at home with Claude*, Montréal, Leméac, 1987, p. 115.

trouver son propre lieu est de tuer l'amant. Le tuer pour qu'il lui appartienne à tout jamais. « Y est rien qu'à moi. »

Le narcissique se nourrit de la présence d'un miroir, d'un amant, d'un autre corps, il se valorise par cet intermédiaire. Il opère toujours en rapport à cet Autre et uniquement à la condition de son existence. Kristeva poursuit son propos en expliquant que le narcissisme favorise « les *processus sublimatoires* qui conduisent les pulsions de destruction et les pulsions érotiques désintriquées à créer des univers imaginaires⁴³. » Cette définition de la sublimation que Kristeva propose, renvoie à une notion de « banalisation de l'existence⁴⁴ », comme elle le nomme également. Une sublimation psychologique qui donnerait libre cours aux pulsions érotiques et thanatologiques, le corps devenant ainsi recueil des pulsions. Le corps devenant tombeau, mausolée, renaissance, vie. Un lieu de passage, de transit, qui n'est pas sans rappeler le non-lieu de Marc Augé.

Le *Vocabulaire de la psychanalyse* de Laplanche et Pontalis donne une définition tout à fait originale de la notion de sado-masochisme en précisant que le terme souligne « l'interrelation de ces deux positions (sadisme et masochisme) aussi bien dans le conflit d'intersubjection (domination-soumission) que dans la structuration de la personne (auto-punition)⁴⁵ ». L'idée d'« auto-punition » est ici primordiale. L'idée d'un masochisme qui s'avouerait

⁴³ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁵ LAPLANCHE, Daniel et Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1997, p. 428.

à travers la maltraitance de l'Autre. « Je me prive par amour, je me prive pour le sauver, pour nous sauver ». C'est ce que pourraient dire Henri et Yves pour justifier leur acte. C'est ce qu'un narcissique dirait.

Le film de Cyril Collard est également un exemple très pertinent de masochisme. Cette fois-ci incarné par une femme, Laura, chez qui le désir de punir, de s'auto-punir est flagrant. Laura, la maîtresse de Jean, le héros des *Nuits fauves*, insulte son amant, le menace, le harcèle, mais cherche ouvertement à s'autodétruire. Elle avoue le plaisir d'assister à la destruction d'un corps, mais avoue surtout vouloir mourir d'amour, vouloir mourir pour lui, avec lui, contre lui.

« Bon tu me réponds oui ou merde, parce que ma méchanceté monte, mais monte, monte, et ça me fait de la peine pour toi, ça me donne envie de pleurer. J'aime pas être méchante avec toi, tu me fais pitié et y a rien de plus affreux que la pitié, t'es faible et je peux en profiter⁴⁶. »

Le rapport sadomasochiste au corps et à l'amour est ici très bien représenté : un épanouissement dans le conflit et la souffrance, un désir de violenter l'autre, de briser le corps. Laura ira même jusqu'à souhaiter sa contamination, son propre sacrifice, refusant jusqu'à vivre sans amour.

J'ai dit : « Laura, j'ai fait le test du sida, je suis séropositif. » Elle avale la bête immonde de mes mots. Ça entre en elle sans qu'elle bouge, ni recul ni abandon. On va faire l'amour. J'enfile une capote sur ma queue ; Laura me l'arrache et la jette dans un cendrier. Mais, à partir de maintenant, je ne jouirai plus jamais en elle⁴⁷.

Le refus de protection face à la maladie doit surtout être envisagé ici comme un refus de se protéger face à l'amour, un sacrifice de soi à l'amour, à

⁴⁶ COLLARD, Cyril, p. 150.

⁴⁷ COLLARD, Cyril, p. 82.

ce qu'il représente. Cette idée du sacrifice est révélatrice des choix discursifs de l'époque et reflète surtout un lourd passé symbolique qui hante les consciences occidentales en envisageant la vie comme sacrificielle, souffrante et donc sacrée. Ceci n'est pas sans rappeler un rapport à l'image masochiste du corps christique représenté dans la douleur et le sacrifice.

4. Entre sacrifice et sacralisation

« Le moment parfait, c'est le moment où le corps, qui se donne à voir de tous, est offert en sacrifice », Michaël La Chance, *Frontalités*⁴⁸.

Comme nous le disions en introduction de ce chapitre, le Corps du Christ a longtemps été l'unique symbole, le référent en matière de corporéité. Difficile donc de se détacher d'une si importante lignée de penseurs consacrant cette vision. À trop vouloir s'en éloigner, nous en sommes d'ailleurs arrivés à l'exposer à outrance, à le « monstrier », à le désacraliser. La médecine en tête, qui a réduit le corps à un simple organisme, à une succession d'organes, de tuyaux, de maladies possibles, de normalité et d'anormalité. Voilà ce qu'est devenu ce corps fantasmé pendant des siècles. Il a été vidé de son sacré, vidé de son aura spirituelle.

Lorsque Jean-Baptiste désigne en Jésus « l'agneau de Dieu », ou lorsque Jésus se désigne comme « la pierre rejetée par les bâtisseurs, qui devient la pierre de façade », le processus sacrificiel apparaît et, comme nous le

⁴⁸ LA CHANCE, p. 51.

dit René Girard, « perd de son efficacité⁴⁹ ». On ne peut écrire sur le sacré sans évoquer le sacrifice, et inversement. Les deux intrinsèquement liés, les deux se répondant et s'annulant parfois. Même si le sacré est devenu un ennemi moderne⁵⁰, il n'en reste pas moins référent. Anti-modèle parfois, re-visitation de l'évidence pour d'autres, ce sacré, qui « appartient à un domaine séparé, interdit et inviolable (au contraire de ce qui est profane), [à] ce qui est digne d'un respect absolu, qui a un caractère de valeur absolue⁵¹ », n'a pourtant jamais perdu l'intérêt des artistes et auteurs de notre siècle. Malgré le vide symbolique qu'on lui aura infligé, le corps peut retrouver cette « valeur absolue », il peut retourner dans ce « domaine séparé, interdit et inviolable », il est resté mythique.

Collard s'inscrit dans cette lignée d'écrivains et artistes qui n'ont pas hésité à exposer le corps. On en parle et on le voit, on le décortique tous ensemble, on abuse de lui. Acteur du mouvement gai, il a mis le corps au service de son discours. Il lui a ôté sa dimension symbolique. Il l'a désacralisé, le traitant dans sa visibilité. L'adaptation cinématographique du roman, que Collard a lui-même réalisée, rend davantage cet aspect. Adorant le corps de Samy, son ami-amant-colocataire, Jean le scrutera quotidiennement. S'entraînant à combattre devant son miroir, s'admirant tous muscles contractés,

⁴⁹ GIRARD, René, *Le sacrifice*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2003, p. 8.

⁵⁰ Le Québec en est un exemple des plus intéressants, avec son refus violent et radical, « global », de la religion qui aura entraîné une vague artistique et littéraire anti-cléricale. Je pense évidemment aux signataires du *Refus global* de Borduas, comptant notamment Claude Gauvreau et Marcelle Ferron, pour ne citer qu'eux.

⁵¹ *Dictionnaire Larousse*, Paris, Larousse, 2003, p. 931.

Samy s'aime et aime être regardé. Collard le filmera érotique, bandé. Le réalisateur n'était pas le premier qui cherchait à désacraliser le corps ou, en tout cas, qui souhaitait lui redonner sa part de sexualité. Il refusait de mettre le corps sur un piédestal, de le brimer visuellement, par pudeur.

Bien avant lui, les Dadas (et je pense surtout à Otto Dix⁵²) ont travaillé les corps mutilés, les corps malades dans leur rapport au vivant et non plus à la religion. Mais la libération sexuelle (et les féministes en tête!) aura surtout servi à redonner au corps sa charge sexuelle. Loin de vouloir choquer, c'était surtout renverser le dogme qui importait. Ainsi, faire de nos corps un enjeu sexuel, un objet de désir, rentrait dans cette libération désacralisante.

Une autre œuvre pourrait ici éclairer ce corps à la croisée du sacré et du sacrifice. Il s'agit d'une pièce de théâtre québécoise présentée à la même époque, *Les Feluettes*. Cette œuvre de Michel Marc Bouchard propose une réflexion sur la désacralisation du corps extrêmement pertinente. Toute la pièce se déroule dans un Roberval empreint de croyance et de morale, la religion étant omniprésente et valeur absolue. Son représentant en est pourtant le personnage le plus détaché, le plus éloigné de la morale religieuse, s'intéressant davantage à l'amour et à la passion qu'aux cantiques. Un sous-texte, ingénieusement inséré par Bouchard, propose la mise en abîme de deux pièces de théâtre (et même de trois !). L'action débute dans un pénitencier où Monseigneur Bilodeau assistera à la mise en scène de ses souvenirs orchestrée

⁵² Je pense, entre autres, à sa peinture *La grande ville* (1927) qui mettait en scène un ancien combattant mutilé, amputé de ses jambes, autour duquel la ville s'agitait, indifférente.

par un Vieux Simon prêt à tout pour faire payer son ancien camarade. Les prisonniers joueront ainsi le spectacle, séquestrant l'homme d'Église. La narration se déroule donc à Roberval, en 1912, où les élèves de la paroisse répètent le spectacle de fin d'année : *Le martyre de Saint Sébastien*. Les jeunes garçons incarnent les personnages de la pièce, hommes déguisés en femmes, troublant dès lors le spectateur :

SIMON, *jouant Sébastien* : Je vais revivre, Sanaé. Mais pour revivre, ô mes archers, il faut que je meure, il faut que je meure.

(...)

SIMON, *jouant Sébastien* : Tendez-les ! Où est votre amour ? Vous m'aimez, vous brûlez de servir mes sorts, et vous empêchez que mes sorts s'accomplissent, que cet anneau de mon éternité se ferme. Vous m'aimez, et vous n'exaltez pas mon mystère. Je vous dis que je vais revivre. N'ayez aucune crainte. En vérité, je vous le dis⁵³.

Dès ces premières répliques, la thématique est posée : deux jeunes corps se toucheront, s'aimeront, sous le regard, inquisiteur, de la communauté. L'homosexualité au premier plan, les flammes de l'enfer menaçantes. Flammes en lesquelles, s'inspirant de la pièce apprise, les jeunes amants verront la seule issue possible à leur amour. Ils s'immoleront ainsi, à la fin de la pièce, en haut d'un grenier après s'être échangé des anneaux de mariage et avoir prononcé leurs vœux. Le jeune Bilodeau, détenteur de la morale depuis le début, sortira son amour des flammes, laissant le rival mourir. Une scène diabolique pourtant jouée par le représentant incontesté de l'Église, Monseigneur Bilodeau.

LE VIEUX SIMON : Pourquoi tu m'as pas laissé mourir avec lui ?

⁵³ BOUCHARD, Michel Marc, *Les feluettes*, Montréal, Leméac, 1988, p. 25.

LE VIEUX BILODEAU : Je voulais que tu penses à moi. De n'importe quelle manière, je voulais que tu penses à moi et je savais qu'en prison, tu ne cesserais de penser à moi. Et j'ai réussi. (Temps.) Je t'ai aimé au point de détruire ton âme.⁵⁴

Après avoir expliqué son acte au Vieux Simon, l'évêque suppliera son vieil amour de le tuer pour alléger sa culpabilité. Simon refusera, arguant : « je te déteste au point de te laisser vivre. » Un rapport au vivant douloureux, une vision de la mort totalement sublimée qui laisse entrevoir un travail sur le corps pensé dans le sacrifice et la souffrance. Le corps doit souffrir, comme la passion fait souffrance. « Je t'ai aimé au point de détruire ton âme ». Comment ne pas voir ici une vision désacralisante du corps qui devient sans importance ? Le corps de Simon est vivant mais son âme est morte. Vallier est physiquement mort mais symboliquement présent. Une vision extrêmement christique qui fait prévaloir l'âme sur le corps, la mort sur la vie.

À la différence de Collard, qui vide le corps de sa sacralité de par son hypervisibilité et son hypertraitement, Bouchard choisit de traiter le corps à travers le dogme religieux. Il pousse le système à son comble en dénigrant le corps au profit de l'âme. Les corps de Bouchard sont sensuels mais pécheurs, honteux. La désacralisation du corps et de son aura puritaine est alors évidente.

Là encore, Chéreau se distingue. Car au lieu de chercher à confronter le spectateur à un corps qui se voulait assumant et rédempteur (comme Collard le propose), il s'abstiendra. L'absence de corps qu'il impose, crée une sorte de re-sacralisation, comme si le corps était un symbole intouchable, quasi-biblique. Il

⁵⁴ *Ibid.*, p. 124.

reprend le Dogme et le revisite. Il magnifie le corps masculin, alors qu'il imprègne ses corps féminins d'un inconscient, d'une torture, d'une psychologie. Il a un rapport plastique au masculin, sacré, mythique. Il ne leur fait pas incarner une histoire, ou un parcours de vie, mais il les rend Symbole. Le corps masculin représente, avec tout ce que cette charge apporte d'élus et de sacrés. Jean sera d'ailleurs le seul corps visible et érotique de tout le film, corps prophétique, rassembleur, sacrifié (une interprétation possible y verrait un subtil traitement du corps du Christ, la représentation d'un Jésus auréolé, d'un ange parmi l'enfer terrestre). Bien plus que revendiquer une sexualité, Chéreau travaille des corps. Il cherche la performance artistique. Il aborde des thèmes et non pas une sexualité particulière. L'homosexualité est un prétexte au travail du désir. Ses corps sont chargés symboliquement, ils sont métonymiques.

Le travail du sacré que Bouchard propose ici est à l'opposé des choix chéreausiens, mais il les éclaire cependant. Bouchard ne suggère pas les symboles religieux, il les montre ouvertement, il les met en scène. La recherche de déconstruction ou, en tout cas, de critique est bien visible dans *Les Feluettes*, elle y est centrale. Chéreau, de son côté, travaille l'idée de sacralisation, et non sa matérialisation physique. Il sort du sacré religieux pour s'orienter davantage vers un sacré esthétique. Il propose le même schéma Bon/Méchant mais pour mieux le transgresser. Le Bon devient meurtrier et Jean, au cours du film, est montré de plus en plus touchant et sensible. L'auréole est différée. Chéreau resacralise ses corps car il ne les fige pas dans un contre-discours religieux et symbolique. Il repense le sacré et, par là-même,

le sacrifice dans son travail esthétique. Le discours est alors moins prononcé au profit d'une reconsidération du corps en tant qu'absence chargée et pleine. C'est le corps qui doit incarner, par son absence, et forcer l'imaginaire du spectateur, par son travail intellectuel.

5. Conclusion

Les différents corps, proposés ici, gravitent autour d'un autre lieu, un autre sacré intouchable et divin. Le corps central de mon propos, celui autour duquel je tourne sans m'y être réellement arrêtée, tel Henri tournant autour de Jean sans ne jamais l'assumer réellement : le corps érotisé, la séduction. Baudrillard, avec son travail sur la séduction, nous permet de repenser les quatre corps ici présentés (corps lieu, corps abject, corps mis à mort et corps sacralisé) dans leur lien à une séduction qui serait le « travail du corps par l'artifice et non par le désir⁵⁵ ». L'écrivain proposait la pornographie en tant que « porno-stéréo⁵⁶ », c'est-à-dire qu'il y aurait saturation de détails. L'image serait plus réelle que le réel. S'il reste un fantasme à réaliser, il n'est pas d'ordre sexuel mais concerne la réalité. Le porno serait un simulacre face à la représentation, c'est-à-dire « l'effet d'une vérité qui cache que celle-ci n'existe pas ».

Chéreau sature l'image, comme je l'ai expliqué, mais n'ancre pas son corps dans une représentation figée de la pornographie et de l'érotisme. Il propose justement un contre-érotisme, une réflexion davantage symbolique des

⁵⁵ BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979, p. 18.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 46.

corps sexuels. Cette démarche est très singulière et signe l'esthétique chérausienne. Alors que le porno briserait le fantasme et l'imaginaire, Chéreau alimente le non-vu et le désir. Il cultive le fantasme. Son travail érotique rend le spectateur chasseur, non pas voyeur mais bien actant, en quête. Baudrillard nous explique que l'esprit est irrésistiblement attiré par la place laissée vide. La séduction opère par l'absence, par un signe coupé de sa profondeur, « le signe insignifiant », dit-il. « L'attraction par le vide est au fond de la séduction⁵⁷ », d'où la séduction opérée par les systèmes fermés sur eux-mêmes, impénétrables, opaques.

« Le secret de la séduction est dans la lenteur des gestes parce que quelque chose alors, avant de s'accomplir, a le temps de vous manquer, ce qui constitue, s'il en est une la perfection du désir⁵⁸ ». Baudrillard relègue la profondeur dans une obscurité d'où elle agit comme pouvoir d'attraction, par l'absence justement. Henri évolue doucement dans les lieux. Même si son désir est pressant et enivrant, animal, fauve, il reste discret. Il erre, il scrute. Il excite le spectateur. Le manque, voilà un des aspects du travail de Baudrillard que Chéreau aura mis en image. Le manque du héros, frustration sexuelle, frustration de l'image (semi-obscurité, toujours dans la noirceur), et surtout le manque ressenti par le spectateur. La déception ultime. Baudrillard pensait qu'il incombait au lecteur de produire le sens et non à l'auteur. La violence de la mise en image du désir, et le choix de Chéreau de mettre en scène de cette

⁵⁷ *Ibid.*, p. 108. Se référer ici à la stratégie de la stripteaseuse, comme il l'écrit lui-même, ou la fascination de Dieu.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 116.

manière-là le corps désirant, aura surtout engagé le spectateur dans un jeu spéculaire qui le renvoie inévitablement à son propre regard.

Dans *Being at home with Claude*, René-Daniel Dubois cherche également la séduction par le manque. La pièce est un huis-clos tournant autour du récit du héros. Le corps ne sera que raconté, il incombera au spectateur de créer la projection physique de la narration. L'adaptation de la pièce en film proposera un tout autre traitement de ce corps. Baudin inscrit particulièrement cette séduction dans l'image. Filmé en noir et blanc, le film s'attache à sexualiser une pièce qui travaillait davantage le discours. Une des scènes du film, que Baudin a longuement filmée, ne représente qu'une seule réplique de la pièce écrite. Lorsqu'il raconte sa dérive dans Montréal et qu'il dit s'être arrêté au « Taureau », bar du Village, pour admirer la « parade », la description est très courte et très vite délaissée pour un autre souvenir :

LUI : Ben oui : quand l'monde savent qu'le dernier last call arrive pis qu'y vont toutes se r'peigner aux toilettes, se passer d'l'eau dans face pis r'viennent se mett' en rang, le plus proche possible d'la sortie, pour pas manquer ceux qui partent tout seuls. J'appelle ça la parade⁵⁹.

L'adaptation que Baudin en proposa fut très différente. Au lieu de s'arrêter sur les « faces » qui se repeignent, ou sur les regards cherchant leur proie, il focalisera la caméra sur le bas-ventre des acteurs, leur sexe. Ce choix donne une dimension tout autre au texte. Une érotisation flagrante des personnages qui montre une recherche esthétique très différente.

⁵⁹ BOUCHARD, p. 86.

Le travail de l'intime, du privé et du public se précise ici. Alors que Dubois cherchait à conserver le mystère jusqu'au dénouement d'un acte incompréhensible, Baudin, lui, focalise sur le corps, montrant le meurtre et le sexe avant l'amour et la passion. Deux propositions qui représentent assez fidèlement l'indécision esthétique dans laquelle les artistes homosexuels se trouvaient dans les années 1980. Montrer le corps tel qu'ils le vivaient, érotique et joueur, ou le rendre mythique, sacré ? Propositions qui auront permis, surtout, la réflexion autour du corps sexuel et de ses représentations, entre hyper-visibilité et frustration.

II. Du rejet au miroir

« Miroir, dis-moi ! » Est-ce la narcissique marâtre de Blanche Neige qui, aigrie et imbue d'elle-même, ne demande rien d'autre au cinéma qu'un servile reflet de sa petite âme ? Ou ne serait-ce pas plutôt Alice qui, éternelle enfant, n'attend que l'émotion du magique pour traverser le miroir et se retrouver, telle Cecilia dans *La rose pourpre du Caire*, du côté de l'imaginaire, ce monde habité par tous les possibles ? » Marcel Gaumont, *Le cinéma, âme sœur de la psychanalyse*.

« Le vainqueur grec du marathon, (...) aux jeux d'Athènes en 1896, est au centre de ferveurs nationales : une dame détache sa montre et l'envoie en cadeau au jeune héros du jour ; un hôtelier patriote lui a signé un bon de 365 repas⁶⁰. » Ces réactions spontanées, que Jean-Jacques Courtine rappelle ici, réactions de remerciement et d'approbation, sont la force du sport, sa règle. Le groupe, la foule, la collectivité. Le sport avait, et a encore, un impact direct sur le public qui a le droit (le devoir !) de s'exprimer. L'excitation peut être montrée sans dérangement. Le spectateur a droit à la parole. Il a le droit de hurler son mécontentement ou d'applaudir ses héros. Ces héros représentent un Nous sublimé, le fantasme national et collectif. L'identification immédiate que vit le public, face au marathonien, engendre, comme au théâtre, la « purification des passions⁶¹ », le jeu cathartique, comme l'exprime Aristote dans sa *Poétique*. C'est pourquoi, nous dit Michela Marzano à ce sujet, « les scènes auxquelles assistait le spectateur, lors d'une tragédie, lui permettaient

⁶⁰ COURTINE, p. 348.

⁶¹ ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1969, p 37.

d'exercer son regard en éveillant ses émotions par des objets eux-mêmes épurés⁶². » Cela vaut également pour le cinéma.

Marcel Gaumont, dans son « Zelig et Gollum », compare, d'une manière quasi-ethnologique et proche de la manière sportive, l'état de naïveté du spectateur de cinéma aux aborigènes de l'île de Bali avec lesquels il participa, au cours d'un voyage, à une soirée de conte. Il explique que dans la culture balinaise (en Nouvelle-Calédonie), « les gens présents n'assistent pas en spectateurs plus ou moins blasés ou crédules à un drame mis en scène pour la énième fois : ils vivaient ce drame de vie ou de mort, avec toute l'intensité émotionnelle qu'un tel drame ne peut manquer de susciter⁶³ ».

Le cinéma, âme sœur de la psychanalyse, son tout récent ouvrage, tente, avec beaucoup d'intelligence, de tisser des liens entre le spectateur (balinais ou de cinéma) et l'objet regardé. Il explique à travers différents exemples (tribaux ou d'ordre cinématographique) le total abandon que l'objet regardé nécessite. « J'avais le sentiment de comprendre l'intuition de Platon, écrit-il. En effet, quel phénomène étrange que cette vision de nos ombres projetées sur un écran par la lumière du *cinématographe* !⁶⁴ » Il parle ainsi d'une nature « caméléonesque » que tout un chacun posséderait ; le cinéma n'étant pour lui que la matérialisation technique de ses propres rêves, de nos anciens contes, de nos veillées autour du feu. Il évoque également plus loin la culture hindoue,

⁶² MARZANO, Michela, *La mort spectacle*, Paris, Gallimard, 2007, p. 50.

⁶³ GAUMOND, Marcel, *Le cinéma. Âme sœur de la psychanalyse*, Montréal, L'instant cinéma, 2005, p. 19.

⁶⁴ *Op. cit.*, p. 14.

pour laquelle l'art atteint son but lorsque l'inconscient de l'artiste, exprimé dans l'œuvre achevée ou dans le déploiement infini d'un concert de musique, « réfléchit » l'inconscient de l'auditeur ou « vibre en accord⁶⁵ » avec lui. « Je fais corps avec eux⁶⁶ », nous dit-il, en s'étonnant de la prodigieuse capacité des êtres humains à se glisser dans la peau des autres, à se fondre à eux, à croire en la véracité de l'image.

Ainsi du spectateur amateur de sport, qui s'approprie l'effort de l'autre et purge ses instincts à la criée, au spectateur balinais qui croit en l'histoire racontée, je tenterai, dans ce chapitre, et à la lumière des propos de Gaumont, de réfléchir ce spectateur. Jusqu'à quel point le spectateur est-il « éponge », « voyeur » ou « atteint » ? Jusqu'à quel point fait-il « corps avec » ceux qu'il regarde ? Quand devient-il regardeur ? Michaël La Chance, philosophe québécois spécialiste d'esthétique, orientera également ma réflexion avec son très précieux livre, *Frontalités. Censure et provocation dans la photographie contemporaine*. À l'aide de son travail sur lequel je reviendrai régulièrement, j'examinerai les œuvres qu'il nomme « à la limite⁶⁷ », et dont il se sert pour questionner le spectateur dans l'épreuve idéologique qu'il vit, et subit. Les mécanismes « par lesquels certains artistes mettent à l'épreuve les interdits

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 15.

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 15.

⁶⁷ LA CHANCE, Michaël, *Frontalités. Censure et provocation dans la photographie contemporaine*, Montréal, VLB Éditeur, 2005, p. 19.

religieux et sexuels, éthiques et politiques⁶⁸ » m'intéresseront plus particulièrement.

Dans ce chapitre, je chercherai ainsi à développer une théorie distinguant le spectateur de cinéma du spectateur de théâtre, tout en les comparant au lecteur. À l'aide de *L'homme blessé*, je travaillerai ce regardeur en le confrontant à son désir, ce qui me permettra de réfléchir sa quête et son évolution. Chéreau ne travaille pas le corps dans sa visibilité, mais dans sa suggestion, dans l'excitation du manque. Le spectateur chéreausien devient alors masochiste (ou poussé au masochisme, maltraité). C'est cette dureté et cette intransigeance face à son public, traitées pourtant dans le non-vu et le non-montré, sur lesquelles je réfléchirai ici. Comment maltraiter en épargnant ? Comment susciter le voyeurisme ? Désir de voir, désir de maîtrise ou, au contraire, désir de désir, désir de frustration ? C'est ce que mes quatre spectateurs tenteront d'éclairer ici. Plusieurs contre-exemples viendront nuancer ma pensée : du séducteur kierkegaardien aux voyeurs de Richard Poulin, de la pornographie à la frustration et du besoin cathartique à l'atteinte, je repenserai le corps à travers, cette fois-ci, le regard qui lui est adressé.

1. Le spectateur éponge

Le spectateur balinais, dont parle Gaumont, pourrait se rapprocher de ce qu'Anne Ubersfeld appelle le spectateur-« éponge ». Un spectateur crédule, naïf et enfantin. Son état absorbant, passif, aura longtemps été l'unique

⁶⁸ LA CHANCE, Michaël, p. 13.

définition du spectateur de théâtre. L'arrivée du cinéma, et surtout de l'écran, modifiera cette définition. Les théoriciens distingueront rapidement les deux spectateurs, axant leur comparaison sur l'investissement qu'oblige chacun des médias.

Le cinéma et le théâtre ont « cette différence qui s'articule principalement autour de la réception visuelle et symbolique de l'image présentée⁶⁹ ». Gilles Deleuze plaçait ainsi le spectateur au cœur de la différence entre les deux genres ; spectateur qui, selon lui, « organise sa perception dans l'image au lieu de la recevoir toute faite⁷⁰ ». C'est-à-dire que le spectateur est une éponge prête à absorber ou non, prête à se laisser imbiber ou non et qu'il a un pouvoir décisif sur l'œuvre. Il a le pouvoir de comprendre l'image, de la rejeter, ou même, de l'ignorer. Et les propositions visuelles et symboliques sont si différentes au théâtre et au cinéma que la réception diffèrera complètement. L'implication physique n'est pas la même, le rapport à l'acteur et à son discours non plus.

Au théâtre, le vis-à-vis avec le comédien crée une forme d'intimité singulière, qui ne se retrouve dans aucun autre média. L'idée d'un même présent, un présent physique, présent que J. Danan appelle « présent toujours neuf » à cause de la particularité théâtrale qui performe chaque spectacle de manière unique, augmente la fragilité du spectateur qui se voit piégé mentalement autant que physiquement. « Le viol du spectateur est prévu au

⁶⁹ DELEUZE, Gilles, *L'Image temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 140.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 142.

programme⁷¹», ose Ubersfeld. Car c'est dans le spectateur, en son corps et en son âme, que le sens se fera. Pour Grotowski, le spectateur doit « se laisser investir par la "corporéité" de l'acteur. Par son regard, son haleine, sa sueur.⁷² » Chose possible au théâtre grâce à la présence physique du comédien qui respire le même air que le spectateur, et vit dans le même instant. Le côté authentique de la performance, l'idée d'assister à un moment unique donne à la représentation théâtrale une dimension quasi-thérapeutique. Un « plaisir "freudien" de voir présenté sans danger, par la simple parole ou par de plates images, ce qui pourrait procurer angoisse ou dangereux désir⁷³. » Car le plaisir du théâtre c'est aussi cela, faire toucher du doigt tout ce qui fait ou a fait peur.

Ubersfeld disait de la scène au théâtre qu'elle est « un fantasme construit, physiquement séparé de moi par la rampe, cette barre de l'impossible⁷⁴ ». Le cinéma s'est également doté d'une « barre de l'impossible », d'une barrière rassurante, d'un minimum correct à ne pas (physiquement) dépasser : l'écran. Le « plaisir freudien » se retrouve alors également au cinéma. Je dirai même qu'il y est chez lui, qu'il y a toute sa place. Encore davantage qu'au théâtre, car sans danger physique. Quel lieu plus adéquat que le cinéma pour affronter ses peurs? Avec quel autre média pourrait-on voir un requin attaquer une plage de touristes, une araignée tueuse ou une scène de torture, voire de sexe montrée intégralement ? Et si le spectateur ne fuit pas,

⁷¹ UBERSFELD, Anne, *L'école du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 1981, p. 305.

⁷² ROUBINE, Jean-Jacques (1998), *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Nathan, 2002, p. 165.

⁷³ UBERSFELD, p. 331.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 339.

cherche à s'identifier et en redemande même, malgré les bouleversements vécus et la redéfinition de ses limites, c'est précisément grâce à cet écran. Car celui-ci rassure, il joue le rôle de garde-fou pour le public angoissé. « Ce que je vois n'est pas la réalité, l'écran sera là pour me protéger », pourrait souhaiter le spectateur. « [L]a société n'est pas à proprement montrée, elle est mise en scène⁷⁵ ». Cette idée d'une société « mise en scène » est beaucoup plus évidente au cinéma qu'au théâtre. Car même si l'histoire effraie, même si l'excitation est à son comble, aucun des protagonistes du film ne pourra sortir de l'écran et envahir, à l'image de *La rose pourpre du Caire*, l'espace du spectateur. Et le spectateur sait cela. En d'autres termes, le film « construit un monde possible qui entretient avec le monde réel des relations complexes⁷⁶ ».

Barthes exprime ceci merveilleusement dans son *Roland Barthes par Roland Barthes* où il écrit que :

La fonction érotique du théâtre n'est pas accessoire, parce que lui seul, de tous les arts figuratifs (cinéma, peinture), donne les corps, et non leur représentation. Le corps de théâtre est à la fois contingent et essentiel : essentiel, vous ne pouvez le posséder (il est magnifié par le prestige du désir nostalgique) ; contingent, vous le pourriez, car il vous suffirait d'être fou pour un moment (ce qui est en votre pouvoir) pour sauter sur la scène et toucher ce que vous désirez. Le cinéma, au contraire, exclut, par une fatalité de nature, tout passage à l'acte : l'image y est l'absence *irrémediable* du corps représenté⁷⁷.

Cette idée de « passage à l'acte » est ici tout à fait pertinente. Que ce soit lorsque le spectateur produit l'acte de « sauter sur la scène » ou lorsque le

⁷⁵ VANOYE, Francis et Anne GOLLIOT-LÉTÉ, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan Université, 1998, p. 44.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁷ BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 86-87.

spectacle intègre la salle, il y a de toute façon transgression, tromperie, annulation de la fiction. Sans protection, le spectateur de théâtre s'apercevra de sa vulnérabilité face à l'œuvre et aux corps lorsqu'il y aura transgression des codes. La différence entre réalité et fiction, entre corps réel et corps incarné, est plus clairement délimitée au cinéma qu'au théâtre. L'adhésion à la narration et l'abandon du spectateur à toute forme de résistance est habituellement plus rapide, car exempte de tout danger et de toute implication physique.

La pièce de Michel Marc Bouchard, *Les Feluettes*, est un parfait exemple de cette proximité du spectateur. À la fin de la pièce, juste avant le dénouement tragique, les deux héros amoureux vont « feindre » un rapport sexuel. Je mets ici des guillemets au terme feindre car, durant toute la scène, Vallier sera assis dans une baignoire, nu (la preuve en est faite lorsque, pour répliquer à Simon, il se lève faisant face au public, le sexe alors dévoilé). Simon lavera le dos du jeune homme tout au long de la scène, jusqu'à se jeter dans l'eau pour le retrouver. « Ils s'enlacent et se caressent⁷⁸ », écrira l'auteur. Même si le rapport sexuel est joué, même si tout ceci n'est qu'une fiction et que le public en est conscient, le corps est bien nu devant lui, Simon touche bien Vallier. Face à ces corps se caressant, face au corps nu de l'acteur, corps qu'aucune caméra ne travaille à notre place, le spectateur a une implication physique qu'il retrouvera difficilement dans un autre genre. Car même si, au cinéma, l'image choque, elle n'est pas vraie. Le corps montré reste physiquement impalpable par le spectateur. Au théâtre, la limite entre les corps

⁷⁸ BOUCHARD, Michel Marc, *Les Feluettes*, Montréal, Leméac, 1987, p. 105.

(du public et des comédiens) est fragile et incertaine. L'implication se fera davantage au niveau de la chair, de la peau.

Dans un tout autre genre, Jean-Louis Costes, artiste-*performer* français, explore largement cette fragile séparation entre le public et l'artiste. Ses spectacles, d'une violence extrême, visent précisément à briser l'assurance du spectateur, à le fragiliser dans sa certitude du non risque. Ainsi, dans son dernier spectacle, *Les petits oiseaux chient* (2006), jetait-il ses excréments, fraîchement produits, sur le public. Ce non-respect de la « barre de l'impossible » dont parlait Ubersfeld, cette transgression de la règle d'or du théâtre faisant de la scène un monde à part, entraîne un choc, une perte d'identification, sur laquelle je reviendrai plus loin. Ceci est exclusivement théâtral et serait impossible au cinéma ou en littérature.

La caméra, élément technique exclusivement cinématographique, outil fort précieux, tient une place énorme (principale!) dans la dramatisation de la narration. Elle est, avec l'écran, ce qui distingue le plus le cinéma du théâtre. Elle focalise pour le spectateur, le guide, le force, insiste, en vraie dictatrice visuelle et émotionnelle. Elle lui dit quand pleurer, quand saisir la nuance, quand être choqué, quand privilégier un personnage ou un détail. Elle agit en maître en lui imposant quoi et où regarder. Elle joue avec sa capacité d'acceptation de l'image. Les corps, les lieux sont décortiqués, scrutés, ou cachés. Le spectateur est donc éponge, infantilisé. Les différents *zooms* et autres effets de cadrage retiennent l'attention du regardeur, dont l'imaginaire est constamment sollicité. Elle alimente ainsi la curiosité du voyeur qui est

intrigué par le hors-champ, par tout ce que la caméra ne montre pas, les coulisses. À l'opposé donc du plan d'ensemble obligatoire au théâtre, la caméra domine le spectateur.

Dans la dernière scène de *L'homme blessé*, la caméra est focalisée sur le visage d'Henri nous refusant le viol et la mort de Jean. Un long plan séquence nous montre l'action en temps réel, en entier, mais en ne filmant qu'Henri. Choix esthétique tout à fait arbitraire de la part du réalisateur, qui fait surtout le choix ici de nous obliger à imaginer le non-vu, le caché. Manipulatrice, stratège, dictatrice redoutable, la caméra capte alors notre regard et le maltraite à son bon vouloir. Un autre film illustrerait parfaitement cette idée : *La femme défendue* de Philippe Harel, réalisé en 1997. L'intérêt de ce film n'est pas tant son histoire, qui met en scène un homme marié flirtant avec une jeune femme (Isabelle Carré) et dont la relation adultère va se dégrader jusqu'à la folie, que le choix esthétique et technique de départ : la caméra sera François, l'homme marié, son regard. Le spectateur ne verra que ce que le héros verra, pas plus (nous ne verrons d'ailleurs le visage du héros qu'une seule fois durant le film, lorsqu'il se regardera dans un miroir). Ainsi, lorsqu'après une dispute houleuse, François claque la porte laissant Muriel, seule, dans la chambre d'hôtel, le désir de voir la réaction de la jeune femme est incontrôlable. Mais la caméra suivra pourtant le héros, et sortira avec lui. François ne connaîtra pas la réaction de sa maîtresse et le public non plus. Habitué à connaître toutes les facettes des personnages, le spectateur vivra extrêmement mal cette frustration. Il se rendra compte de son impuissance face à la caméra.

Outre l'opposition entre le cinéma et le théâtre, la place du récepteur a également une spécificité en littérature. Il est d'ailleurs courant d'opposer la collectivité qu'obligent le cinéma ou le théâtre, à la solitude que requiert la lecture. La place du spectateur, et donc la réception qu'il aura de l'œuvre, est certainement un des principaux facteurs qui opposent la littérature aux autres médias. Facteur qui fait de la littérature un genre à part, loin de cette collectivité qui rend l'action d'autant plus impudique que le public est investi, un peu malgré lui, dans l'émotion de son entourage. Les réactions autour du spectateur peuvent déstabiliser celui-ci, l'influencer dans sa réception. Chose impossible pour un lecteur qui se retrouve, solitaire, devant son livre. Un seul livre, un seul lecteur à la fois. Face à l'œuvre, le lecteur a une place rassurante. Il lit sans être vu, il jouit sans avoir à se justifier. Relation extrêmement intime à l'objet, qui donne au lecteur cette place de propriétaire absolu de l'œuvre. Il la possède beaucoup plus que le spectateur ne peut posséder l'œuvre. Il en est le récepteur privilégié. Et ce qu'il est également intéressant de souligner est que ce récepteur est, paradoxalement, le « seul dénominateur commun à la scène et à l'écran⁷⁹ », comme l'écrivait André Bazin, et j'ajouterai à la scène, à l'écran et dans la littérature. Car il est le seul élément se retrouvant dans chacun des médias. Les techniques diffèrent, le travail et l'implication également mais le spectateur, le lecteur, lui, reste le même. Il se déplace d'un genre à l'autre en s'adaptant aux propositions, en absorbant.

⁷⁹ BAZIN, André, « Théâtre et cinéma », *Esprit*, Paris, juin 1951.

Cet état de passivité dans lequel est plongé le spectateur-éponge relève de la manipulation, ou plutôt de l'acceptation d'être manipulé, d'un rapport masochiste à l'image. Le spectateur accepte d'être maltraité, il ne cherche pas à se défendre, il n'oppose aucune résistance, et ressent juste de la soumission. Le plaisir de se laisser faire, d'être dominé. Plaisir de souffrir donc ou, comme le dit Chantal Thomas, « désir de souffrance⁸⁰ ». Une souffrance émotionnelle mêlée à l'excitation de la peur, à l'excitation d'être manipulé et de ne pouvoir refuser, excitation finalement d'être victime de cette image.

2. Le spectateur voyeur

Barthes, dans ses *Écrits sur le théâtre*, parle d'un spectateur-« voyeur ». Un spectateur qui chercherait à assister à un événement sans s'impliquer physiquement ou émotionnellement. Il souhaite, à travers ce spectateur, mettre en lumière un état qui permettrait l'assouvissement des fantasmes sans risque d'être pénétré, vu, ou jugé. Tel le voyeur pornographique qui, de peur d'être surpris en pleine jouissance, préfère se cacher derrière un écran d'ordinateur, Barthes généralise ceci à tout spectateur d'images, à tout consommateur de corps montrés. Ce terme de « voyeur » illustre parfaitement l'état qui s'éloigne de la naïveté et de l'absorption totale. Une démarche plus réfléchie, plus active va commencer à émerger. Nous passons donc de la réception brute, où aucune implication n'était demandée si ce n'est de réagir parfaitement aux émotions proposées (rire aux blagues, pleurer lors de déceptions...), au désir. Nous

⁸⁰ THOMAS, Chantal, *Souffrir*, Paris, éditions Payot, 2004, p. 111.

choisissons l'image même si on ne la travaille pas encore, même si elle ne nous « atteint » pas encore.

Le voyeurisme doit ainsi, dès à présent, être envisagé dans son rapport au désir. C'est la quête de ce désir qui excitera et séduira le voyeur. Le passage à l'acte n'est pas une nécessité, la confrontation reste de l'ordre du fantasme. L'intérêt se trouve dans l'excitation des pulsions sexuelles vécues au travers d'images ; désir et imagination étant intrinsèquement liés et indissociables. Afin de comprendre cette forme de désir (désir d'un rien, désir du non-corps), confronter érotisme et pornographie sera une voie intéressante à emprunter. L'un suggérant, privilégiant l'image et la métaphore pendant que l'autre, hypervisible, s'inscrit dans un espace vide, vidé, dans une annulation du désir. Il sera donc question ici de désir et de voyeurisme. Je travaillerai l'un à la lumière de l'autre, l'un en réfléchissant l'autre.

« À même sa volonté de regarder, le spectateur veut simplement découvrir ce qui est représenté⁸¹ », nous dit Paul Breton, mettant la curiosité et l'excitation au cœur de sa réflexion.

Le voyeurisme, (...) renvoie à une lecture de l'image influencée à la fois par la symbolique de la représentation – dispositifs de regards, le caché/ le dévoilé, connotations sexuelles – et par la littéralité du représenté – l'interdit, l'érotisme, l'exhibitionnisme, etc. La représentation de l'image incite à un voyeurisme direct⁸².

Le voyeurisme est une lecture personnelle de l'image, nous dit l'auteur, l'excitation par le symbole, dans lequel le voyeur se cherche et se retrouve. La

⁸¹ BRETON, Paul, *Du voyeurisme comme dispositif : l'image figée de la photo et l'image filée du cinéma*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1994, p. 28.

⁸² *Ibid.*, p. 38.

caméra oriente le regard, mais ce dernier reste maître de ce qu'il lui plaira de retenir ou non. La littérature propose le même genre d'engagement, où le lecteur ne retiendra, des trois cents pages lues, que celles le renvoyant à des symboles connus, à des référents personnels. Ainsi, comme l'écrit Breton, le spectateur est influencé à la fois par « la symbolique de la représentation » et par « la littéralité du représenté ». En tant que voyeur, nous cherchons le désir, notre désir et, surtout, son retardement. Une sorte de dilution qui se distinguera alors de l'immédiateté pornographique qui cherche à consommer. Le voyeur désirant ne veut pas consommer, il veut rêver la consommation. Breton poursuit en précisant que :

La perception du spectateur est psychologiquement influencée par la constante dualité entre le caché et le dévoilé de l'image, perpétuel fragment d'un espace plus grand⁸³.

« Dualité entre le caché et le dévoilé ». Dualité entre le corps et le symbole, entre le dit et le non-dit, entre l'image et son interprétation, entre l'érotisme et la pornographie. L'espace « plus grand » dont parle l'auteur ne serait-il pas ce désir, ce sentiment qui, depuis le début de notre réflexion, s'oppose et lutte contre le dégoût ? Une lutte stimulante et excitante qui renforce le désir de désir. Et pour atteindre ce désir, cet excitant, l'intime semble s'imposer. Assister à une intimité, l'observer augmente le désir, le fait monter.

Le fait d'être représenté par Henri (avec la focalisation constante de la caméra sur son visage qui facilite l'identification au personnage), jeune homme

⁸³ *Op. cit.*, p. 38.

que Jean croit devoir protéger et épargner, est un véritable handicap pour le spectateur. Dans une des scènes du film, Henri regarde Jean dormir. La caméra n'est pas tant focalisée sur le corps nu de Jean que sur le visage excité d'Henri. Chéreau choisit ici de montrer l'excitation plus encore que l'objet du désir. Encore une fois, l'attention est portée sur le désirant et non sur le désiré. Encore une fois, Chéreau excite et frustre. Il « montre en cachant⁸⁴ ». Il force le spectateur à se regarder. L'intimité avec l'image est ici totale. Dans ce voyeurisme, le spectateur se perd entièrement. Il adopte une nouvelle corporéité : celle de Jean, celle d'Henri qui nous représente, celle de Chéreau qui guide le regard. Le réalisateur cherche ici à forcer le désir de contact, sans jamais l'assouvir. Sauf dans la mort. C'est donc un voyeurisme psychologique, fait de non-dit et de non-vu qu'impose à nouveau Chéreau. Il frustre volontairement le public afin d'exciter cette part commune, à l'opposé de la singularité ou de la personnalité, cette part extrêmement animale que nous possédons tous, notre voyeurisme naturel. Voyeurisme qui se transformera pourtant en désir, un désir énervé, victime d'une caméra dictatrice.

Dans *L'homme blessé*, le spectateur entre ainsi dans l'intimité de Jean davantage encore que dans celle d'Henri, parce que celui-ci autorise le fantasme. Il laisse le regard l'imaginer, et par là-même l'obséder. On le rêve, on l'investit totalement. Il devient la dose que l'on recherche, la quête quotidienne. Henri erre dans la gare, le cherche et nous avec lui. De cette quête sortira un fantasme : un fantasme du manque, une quête du vide. Henri

⁸⁴ LA CHANCE, p. 19.

cherche, pour finalement trouver. Mais, même face à Jean, même dans sa maison, même dans ses vêtements, il ne cherchera pas à le posséder, mais voudra être lui. Le spectateur assiste alors à une non-quête du corps, à une non-intimité corporelle, à une superficialité. Même à la fin, lors de l'unique et ultime pénétration, son intimité physique sera refusée. La quête échoue dans le manque. L'excitation, elle, reste intacte. Le spectateur n'aura connu que l'aura de Jean, l'objet qui le représente. À force de le chercher, Jean devient nous. Nous nous en croyons possesseur, mais nous ne sommes que son objet. Il nous transcende.

Le sociologue Richard Poulin, dans son étude intitulée *Le sexe spectacle*, exprime l'idée d'une excitation qui naîtrait de l'autosatisfaction, du désir de se voir jouir. Il ne s'intéresse pas tant, dans son livre, à ce qu'il nomme la « main-d'œuvre pornographique » qu'au consommateur même de cette pornographie. Prenant l'exemple des clients de bar à danseuses, il montre comment tout l'artifice entourant la danse et le corps de la danseuse (celle-ci étant entourée, lors de ses danses privées, de plusieurs miroirs permettant à son corps d'être vu de tous les côtés) est pensé pour que l'homme puisse « se voir regarder⁸⁵ ». S'assurant de ne manquer aucun détail, le client peut, surtout, se voir observant et jouissant. Réflexion qui décrit parfaitement ce « commerce de la représentation sexuelle⁸⁶ » dans son double intérêt : le spectateur est autant excité par l'objet regardé (la femme nue payée par et pour lui) que par l'idée

⁸⁵ POULIN, Richard, *Le sexe spectacle*, Hull, Éditions Vents d'Ouest, 1994, p. 63.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 61.

même de se voir regarder et de se sentir excité, ce qui ajoute un sentiment de puissance face à l'objet de désir. Cette forme de voyeurisme qu'aborde dans son analyse le sociologue met le regardeur au centre de la démarche pornographique. L'autre ne sert que de support à soi-même, il ne sert qu'à refléter l'envie narcissique de son propre corps, de son propre sexe.

Mais là encore, et comme à son habitude, Chéreau ne répondra pas aux attentes du spectateur voyeur. Car, au lieu de répondre à la théorie de Poulin en laissant le regardeur jouir à travers l'objet regardé de son propre désir, Chéreau annulera la jouissance. Alors que la mort de l'amant dans *Being at Home with Claude* s'opérait dans l'ardeur sexuelle, le héros de *L'homme blessé* vide la mort de son projet cathartique. Il est notre miroir. Ne pouvant assister physiquement au spectacle (tel le client au bar de danseuses), il nous représentera. Il sera notre regard. Il verra à notre place. Et ce sera précisément ici que la pornographie échouera. Car le public n'assistera qu'à la jouissance de l'autre, à l'image de la pornographie, à la représentation de la jouissance, comme un substitut à la pornographie. Mais la chair, l'objet du désir lui sera refusé. Le corps ne sera pas souillé par le regard. Chéreau entre alors dans une forme d'érotisme. Une « forme » seulement car, comme l'écrit Gilles Mayné, « [c]ontrairement à la pornographie, généralement définie comme l'éveil *calculé* du désir sexuel, le mouvement de l'érotisme défie tout calcul ». Il poursuit en ces termes : « le moindre calcul semble devoir en trahir l'intensité

et en provoquer l'arrêt⁸⁷ ». Cette analyse du rapport entre l'érotisme et la pornographie se distingue des autres définitions. L'idée d'un calcul qui annulerait ou, en tout cas, réduirait l'érotisme sexuel confronte Chéreau à son propre système. Dans quelle catégorie pourrai-je alors le situer ? La pornographie est d'avance éliminée puisque le réalisateur, en travaillant le corps dans l'absence, élimine de ce fait l'élément essentiel à toute pornographie. Puis-je alors parler d'érotisme ? Chéreau semble trop codifier ses images, trop « calculer » sa manipulation pour prétendre répondre aux critères de Mayné. Il semblerait donc que Chéreau travaille une nouvelle forme d'érotisme basée sur un voyeurisme frustré, voire même énervé, comme je l'ai esquissé plus tôt. Il instaure même carrément le manque. Il en prend la dureté (frustration, solitude) et y ajoute ses atouts (excitation de cette frustration, excitation de la solitude et du privilège à l'œuvre). Désir du désir, désir de ne pas être dans la réalité, désir de jouir de soi-même, voilà le mandat voyeuriste que Chéreau s'est donné.

« Je ne sais pas si *le contact* se fera, si la magie des images opérera et, si oui, quel impact aura cette magie sur moi⁸⁸ », se demande Gaumond. Un contact que nous désirons, tel un fantasme. Et comme tout fantasme, nous souhaitons surtout ne pas le vivre. C'est la « magie » qui importe, c'est l'« impact ». « Le fantasme s'écrit, il ne se décrit pas⁸⁹ », disait Barthes dans

⁸⁷ MAYNÉ, Gilles, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, Paris, Descartes & Cie, 2001, p. 12.

⁸⁸ GAUMOND, Marcel, « Zelig et Gollum. Petit essai sur les rapport entre la psychanalyse et le cinéma », *Le cinéma, âme sœur de la psychanalyse*, Québec, L'instant cinéma, 2005.

⁸⁹ BARTHES, Roland, « Sade-Pasolini », *Le Monde*, Paris, 16 juin 1976.

son article publié dans *Le Monde* en réaction au *Salò* de Pasolini. Le fantasme ne se décrit pas. Ou mal. Ou trop bien ? Certes le fantasme reste de l'ordre de l'inassouvi, du rêvé, de l'image et l'écrire est déjà une transgression. Mais le montrer, et surtout le voir, l'annule ou, en tout cas, lui ôte sa dimension excitante et sublime. Parce que, une fois réel, il décevra forcément. Barthes voulait sûrement approcher l'idée d'un fantasme qui se vivrait davantage dans le chemin pour accéder à lui que dans son assouvissement. Comme il le dit d'ailleurs dans un autre de ses essais : « la jouissance, ce n'est pas ce qui répond au désir (le satisfait), mais ce qui le surprend, l'excède, le déroute, le dérive⁹⁰ ». Tel Henri dans *L'homme blessé* qui prend finalement plus de plaisir dans la quête et le fantasme de Jean que dans l'assouvissement sexuel. Tel Yves dans *Being at Home with Claude* qui a autant de plaisir dans le fantasme post-mortem de son amant que durant l'acte sexuel. Telle Laura, enfin, qui, dans *Les nuits fauves*, vit son désir dans l'attente de Jean beaucoup plus intensément que dans le vis-à-vis. Le contact n'est plus utile, la satisfaction non plus. Le désir a été déplacé. Car l'impact, lui, est primordial. La magie des images nous envahit et nous excite, nous surprend, et nous excède.

Dans *Les nuits fauves*, Collard exploite un autre genre de voyeurisme. Moins dans l'excitant et l'inassouvi, davantage pornographique, plus violent. Une sorte d'érotisme du voyeur qui travaillerait davantage le regardant que le corps, davantage l'effet que l'esthétique. C'est le voyeur qui est repensé et non la mise en scène sexuelle. Le culte du corps est ici plus marqué. Culte

⁹⁰ BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, p. 116.

paradoxalement désacralisant et humiliant. Il n'y a aucun sous-entendu dans le travail de Collard. Il montre, confronte le spectateur, l'oblige à assumer l'acte. Si le lecteur reste, si celui-ci ne referme pas le livre, c'est qu'il y a une part d'excitation, c'est qu'il y a désir de voir.

Je suis nu, je déboutonne son treillis, je baisse son slip. Je me mets à genoux sur le lit, dos plat, bras tendus, paumes contre le matelas ; position de chienne. Samy derrière moi, il crache dans sa main, enduit sa queue de salive ; je crache dans la mienne, mouille le trou de mon cul. Je ne me suis pas fait enculer depuis deux ans⁹¹.

Cette scène, extrêmement détaillée et précise, montre bien le désir de dire. Dire l'action, sans retenue, la décortiquer, au point d'être vulgaire⁹², d'écrire en utilisant une forme très orale. Cette forme, qui n'est autre qu'une parataxe⁹³, se rapproche de ce que Barthes, encore, aurait appelé « un langage cru » : « le langage cru est un langage pornographique (mimant hystériquement la jouissance d'amour)⁹⁴ ». Se distinguant par cette esthétique de la littérature érotique, qui se serait davantage attachée à présenter le désir à travers, par exemple, les jeux précédant la pénétration, ou en mettant en place un contexte érotisant (corps décrits, situation d'adultère, digne d'un roman Arlequin...), Collard choisit de décrire l'urgence de l'acte. Les actions se succèdent presque mécaniquement. C'est le sexe qui importe et non sa motivation. Une littérature plus pornographique donc, comparable au travail de Catherine Millet qui décrit

⁹¹ COLLARD, p. 156.

⁹² J'emploie ici le terme « vulgaire » dans un sens pornographique, c'est-à-dire que le corps est tellement proche du réel, et s'éloigne tout à la fois tellement d'un travail esthétique qu'il finit par retomber dans le banal, le commun, le vulgaire. Une vulgarité qui s'opposerait au rêve, à l'hyperbolique.

⁹³ *Le Dictionnaire Larousse* de 2007 définit la parataxe comme étant une « juxtaposition de phrases, sans mot de liaison explicitant le rapport qui les unit », p. 786.

⁹⁴ BARTHES, Roland, *Op. cit.*, p. 67.

quasi-cliniquement ses orgies sexuelles en n'épargnant aucun détail à son lecteur, réduisant ainsi, volontairement, la part si stimulante de l'imagination.

« Faut-il comprendre que le caractère privé de l'émoi ressenti rend l'obscénité de sa figuration acceptable ? », s'interroge Michaël La Chance, en comparant le collectionneur d'œuvres d'art, telle *L'origine du monde* de Courbet, qui jouissait seul de son œuvre, à la collectivité que nécessite la galerie ou le cinéma. La question du privé est ici extrêmement pertinente car, dans le cas du voyeurisme, cette idée de jouissance solitaire (ou en petit comité) face à une œuvre choquante se distinguerait d'un désir de tout partager, de tout banaliser. « Il s'agit de tout montrer à tous, la beauté obscène doit être partagée. (...) Peut-on encore parler d'une expérience privée de l'art quand ce qui serait véritablement obscène aujourd'hui, ce n'est pas la nudité mais l'audimat⁹⁵. »

L'audimat serait obscène, ou « obscénisé », si je puis forcer le terme. Il serait pervers. Malgré la collectivité dans laquelle il est plongé, le spectateur de cinéma peut regarder sans être vu, à part par lui-même. Assis dans son fauteuil, plongé dans le noir, il sera protégé. La « barre de l'impossible » d'Ubersfeld prend tout son sens ici, rassurante et permissive, le mettant à l'abri de sa vie, de ses perversions, ouvert à toutes propositions, prêt à tout accepter. Barthes écrivait que le cinéma « serait semblable à ces corps qui vont, l'été, la chemise largement ouverte : *voyez mais ne touchez pas*, disent ces corps et le

⁹⁵ LA CHANCE, Michaël, *Frontalités. Censure et provocation dans la photographie contemporaine*, Montréal, VLB Éditeur, 2005, p. 18.

cinéma, tous deux, à la lettre, *factices*⁹⁶ ». Le spectateur de cinéma peut alors, face à ce *factice*, ce leurre, jouir tout aussi discrètement, dans un même état de contemplation que le client du bar, excité par l'impossible.

En effet, la salle de cinéma, le monde onirique et le cabinet du psychanalyste ont ceci en commun qu'ils offrent à toute personne qui s'y trouve une sorte d'immunité vis-à-vis des contraintes et des menaces du monde extérieur⁹⁷.

« Immunisé », se laissera-t-il alors investir par l'image ? Loin de son statut de voyeur en semi-dictateur, de sa sournoise approche du désir, d'une excitation « de loin » rassurante, osera-t-il pourtant risquer l'« atteinte », la réflexion ?

3. Le spectateur narcissique

« Ce que Baudelaire avait bien vu lorsqu'il raillait l'engouement de ses contemporains pour la photographie : le peuple se rue pour contempler son image narcissique dans le miroir⁹⁸. » Le narcissisme, repris ici par La Chance, montre bien l'importance du miroir dans la connaissance que le regardeur aura de lui-même et la nécessité de se reconnaître dans l'œuvre. Sans ce miroir et, surtout, sans le reflet qu'il renverra, l'identification et son plaisir, son désir ne pourront se produire.

Nathalie Heinich, dans son ouvrage *L'art contemporain exposé aux rejets : étude de cas*, aborde l'idée d'un naturel qu'aurait le spectateur à rejeter. Rejeter parce qu'il ne se reconnaît pas dans l'œuvre, parce qu'il ne peut pas en

⁹⁶ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 87.

⁹⁷ GAUMONT, p. 21.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 20.

faire une partie de lui-même. Rejeter surtout parce qu'il est tout-puissant, plus fort que l'œuvre. Sans s'arrêter sur le corps en particulier, elle montre comment la nouveauté artistique, l'extrême dans l'Art (l'extrême étant une limite qui, selon elle, s'atteint dès qu'il y a méconnaissance, donc rapidement) provoque le spectateur. Elle prend l'exemple, entre autres, de l'exposition montée à Paris par l'artiste-performer Christo. La performance consistait à draper le Pont Neuf dans son intégralité. Travail qui cherchait évidemment à questionner le lieu connu, à le redécouvrir, à l'imaginer en œuvre et non plus en simple lieu de passage. Heinich, dans son travail sociologique, questionna les touristes et autres curieux lors du dévoilement du pont, qui avait nécessité nombre de travaux en amont. Le « pourquoi ? » fut unanime. La sociologue compara ainsi ce « pourquoi » à un vide qui serait vécu « dans le malaise, soit humilié (« je ne comprends pas) soit scandalisé (« il n'y a rien à comprendre »).⁹⁹ » De ce fait, la première réaction face à l'incompréhension fut le rejet. C'est « laid », impossible à comprendre, « encombrant ». Rares furent ceux qui s'intéressèrent à autre chose qu'au sens de la performance, à son réel impact sur le regardeur et donc sur lui-même.

Cette situation de malaise peut être gérée de diverses façons, selon les ressources dont dispose l'individu et selon, également, le degré auquel la situation affecte son rapport au monde, la façon dont il se confronte à la réalité et dont il vit la conformité de cette adaptation. Du verbe au geste, du jeu de mots à la révolte, de la mise en scène à la mise en images, on va voir comment s'opèrent les rétablissements et leur répercussion sur « l'opinion »¹⁰⁰.

⁹⁹ HEINICH, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets : étude de cas*, Nîmes, Éditions de Jacqueline Chambon, 1998, p. 13.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 13.

Cette répercussion dont parle Heinrich est ce que la psychanalyse a appelé identification, ou encore transfert¹⁰¹. L'image est faite pour que le regardeur se compare, pour qu'il s'identifie. Qu'elle se réfère directement à un lieu connu ou non, l'image renverra inévitablement à soi, à un moi fantasmé. Ce moi que le spectateur recherche dans l'image sera une sublimation de la réalité, une représentation de son moi réel. Et qui, à part Narcisse lui-même, peut il mieux incarner cette déraison ? Le héros grec qui ne tomba pas tant amoureux de son image vivante que, au contraire, d'une absence de profondeur, d'un « abîme superficiel¹⁰² », comme l'écrivait Baudrillard. Narcisse est l'homme qui « se désire lui-même¹⁰³ », qui tomba amoureux de son reflet sublimé, du rêve de son moi que l'image lui procurait. Son visage est, comme Chéreau le propose pour Henri, une surface sans profondeur. Une sorte d'esthétique du plat qui n'incarnerait rien d'autre que ce qu'elle montre. Cet abîme superficiel n'est qu'un leurre impossible à intégrer à la réalité. Dès que le mythe (idéologique, ou physiquement incarné) perdra l'artifice, le superficiel, il redeviendra simple parmi les mortels, sans symbole, ni aura.

Il est important de distinguer clairement, à ce stade-ci de la réflexion, les deux conceptions du moi que j'aborderai dans cette partie : l'idéal du moi et

¹⁰¹ L'identification est un processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci. La personnalité se constitue et se transforme par une série d'identifications. Dans le texte « L'identification » de Jacques Lacan, entre autres œuvres, l'identification est ainsi proposée comme formatrice du moi. Lacan envisage quatre formes d'identification : l'identification hystérique, mélancolique, masochiste et projective. C'est l'identification narcissique qui m'intéresse ici.

¹⁰² BAUDRILLARD, *De la séduction*, p. 98.

¹⁰³ FAVRE, Yves-Alain, « Narcisse », *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Éditions du Rocher, 1988, p. 1044.

le moi idéal. L'idéal du moi est « une instance de la personnalité résultant de la convergence du narcissisme et des identifications aux parents, aux idéaux collectifs. Il est un modèle auquel le sujet cherche à se conformer¹⁰⁴ » (*je voudrais être ça*). Le moi idéal est « l'idée de toute-puissance narcissique forgée sur le modèle du narcissisme infantile¹⁰⁵ », (*je suis ça*). Il est l'objet par excellence, le summum du fantasme. C'est le rêve. Le fantasme serait donc la voie empruntée pour accéder à cet idéal.

Il est évidemment tentant de chercher dans ce voyeur narcissique, le séducteur. Il est le seul qui puisse saisir la nature esthétique de sa séduction. Narcissique, il est tout entier à l'écoute des sensations qui le traversent, de la moindre impression poétique surgissant de lui-même. Le séducteur, et je m'inspire bien sûr ici du séducteur kierkegaardien, s'observe inlassablement. Il se désire en tant qu'entité esthétique parfaite, ce désir lui assurant une solitude absolue car totalement réflexif. Cette solitude ne peut être féconde car le séducteur ne parvient qu'à s'abîmer dans son propre reflet. Il se contemple, seul, face à lui-même. Il se suffit à lui-même. L'autre est totalement nié, il n'est là que pour renforcer son fantasme du moi. Le moi du séducteur ne s'incarne pas dans l'extérieur, mais s'empare de l'extérieur, notamment de la jeune fille dans le cas de Kierkegaard¹⁰⁶, pour s'approprier les éléments poétiques qui peuvent participer à son autocréation. Le séducteur cherche

¹⁰⁴ LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1997, p 185.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p 255.

¹⁰⁶ KIERKEGAARD, Soeren [1843], *Le journal du séducteur*, Paris, Gallimard, 1943.

l'éternel, non dans le monde qui l'entoure mais en lui-même. L'angoisse surgit donc de cette volonté de nier tout ce qui n'est pas moi, de soumettre le tout extérieur à l'intériorité, et de pressentir que cela est impossible. Comment ne pas retrouver ici le client du bar dont Richard Poulin parlait plus haut, qui est dans la recherche de l'autre non pas pour le désirer mais pour mieux se voir, pour mieux s'y refléter.

Là où Chéreau échappe à la théorie kierkegaardienne, c'est dans la brisure opérée par l'image. Car, contrairement au séducteur (sujet à l'opposé du voyeurisme dans sa démarche et dans son incapacité à fantasmer l'autre) qui peut se contenter de sa seule image, le spectateur voyeur ne peut éviter la confrontation à l'autre. Le lecteur de littérature se rapproche ainsi de Kierkegaard car, comme je le décrivais déjà pour le voyeurisme, le lecteur est seul. Il imagine, sans être guidé. On ne lui impose aucune image, aucun modèle pré-établi pouvant l'influencer. Il peut avoir une vision ethnocentriste du monde, se prendre pour Dieu, être un séducteur en puissance.

La confrontation au miroir aura ainsi un effet normalisant pour le sujet. Ne voyant d'abord que le moi qu'il avait fantasmé, le spectateur se reconnaîtra finalement comme et à l'image des autres (ces autres pouvant être les héros autant que les créateurs) renonçant alors à son moi idéal, tout-puissant, dont il rêvait. Ainsi, le « malaise » observé par Heinich surviendrait dans la difficulté à s'identifier devant une œuvre incomprise. Il y aurait perte de réconfort identitaire, perte du moi idéal. Face à un objet difficile, ou inconnu, le

spectateur ne peut s'identifier immédiatement. Il devra alors le réfléchir, le questionner.

« Regarder peut aussi être une façon de maîtriser, par le dégoût éprouvé, ce qui nous échappe¹⁰⁷. » Marzano indique précisément ici ce qui motive Chéreau dans son travail avec l'abject et, de ce fait, avec le narcissisme. Chéreau ne veut pas que le spectateur maîtrise, il cherche à user le regard, à déstabiliser. Si regarder peut faire accepter l'inacceptable, frustrer le regard obligera à imaginer l'in-montrable. Ce n'est pas lorsqu'il regarde que le spectateur devient regardeur. C'est lorsqu'il entame une réflexion, lorsqu'il tente un discours sur l'image. Le regard seul fait du spectateur une éponge. Nous regardons, nous subissons. Le regard mêlé à l'intérêt, au désir de digérer l'image, de la mâcher, élève alors le public au rang de regardeur. Il n'est plus un simple spectateur, il n'est plus seulement face à un spectacle. Il se retrouve face à lui-même, face à une représentation de son corps dont les limites ont été repensées. Exposé à ces corps excédés, excessifs, le spectateur devient actant de l'œuvre parce que recevant, parce que choqué.

Le malaise dont parle Heinrich est ici à nouveau très visible. Que ce soit face à un pont drapé qui n'aurait de valeur pour le regardeur que dans l'encombrement physique de la ville, que ce soit une scène aussi forte visuellement et symboliquement que l'introduction du film *Being at home with Claude* – que je décrirai plus loin – ou encore la lecture d'une violence extrême, le regardeur-lecteur ne peut rester enfant, narcissiquement tout-

¹⁰⁷ MARZANO, p. 62.

puissant. Confronté à ces images l'éloignant de sa vision idéale d'un monde qui le mettait au centre de ses réflexions, il devra se repenser. Il devra se laisser atteindre. Non sans risque, évidemment : un deuil s'opèrera. Deuil de soi, deuil d'un monde sublimé, deuil de l'autre.

C'est pourquoi, lorsque Julia Kristeva évoque le fameux précepte biblique, « Aime ton prochain comme tu t'aimes toi-même », en affirmant qu'« il ne va pas de soi¹⁰⁸ », il faut y voir un rapport à l'autre évident, fragile et à questionner. Un rapport au narcissique. Car quel que soit le sens que l'on donne à l'amour, nous dit Kristeva, c'est dans sa concentration sur le Soi, et par conséquent dans l'« économie de ce Soi qui s'aime¹⁰⁹ » que le désir doit être envisagé. Par « économie de Soi », j'entends l'auto-préservation du sujet, qui ne s'investira pas, qui restera toujours en retrait. Tels le séducteur kierkegaardien ou le voyeur de Poulin, qui ne cherchent pas à vivre l'amour mais à se préserver, à s'aimer soi. L'intérêt pour l'autre, c'est la flatterie d'être aimé par lui. Peu importe ce qui le définit, ou qui il est, tant qu'il nous renverra à nous-même une image plaisante. Chéreau ira à l'encontre de cette préservation. Son voyeur ne s'« économise » pas. Il se met en danger, il est mis en danger, comme je l'ai largement montré. Qu'il reste dans le rêve narcissique de soi ou qu'il considère l'autre, un rapport au pouvoir se développera. Un pouvoir destructeur, impulsif, qui renverra à un masochisme évident. Un désir de tuer l'autre pour mieux s'autodétruire, un désir masochiste

¹⁰⁸ KRISTEVA, Julia, *L'amour de Soi et ses avatars*, Paris, Éditions Pleins Feux, p. 7.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 8.

vécu dans le sadisme.

Pousser si loin son corps et sa vision sublimée du monde, auxquels nous avons spontanément un rapport ethnocentriste, engendrera, chez Chéreau, une contre-vision idéalisée de soi et des autres, un deuil, une nécessité de mort. Le fait que le héros tue, que le désir meurt, entre dans ce processus d'endeuillement du spectateur. Le personnage auquel le spectateur s'est attaché va être tué, ou va tuer. Cette confrontation à l'image extrême pousse ainsi le sujet à s'endeuiller de lui-même car, face au corps montré, le spectateur n'a d'autre solution que de subir la réverbération de l'image sur lui, et donc de ne plus se préserver. Le désir est vécu comme l'ultime possession de l'autre mais s'accomplit pourtant, chez Chéreau, dans la mort. Pourrais-je alors y voir une sorte d'érotisme du deuil, de la perte ? Le narcissique qui ne passera jamais à l'acte s'ancrera naturellement dans un érotisme qui plongera tout ce qui le fera, même le meurtre, dans un entre-deux excitant.

3. Le regardeur « atteint »

Lorsque le sujet n'a pas pu rencontrer son idéal fantasmatique, il y a deuil et donc déception de la part du regardeur. De cette déception naîtra l'« atteinte¹¹⁰ », la réflexion. Michaël La Chance explique que le rôle de l'artiste est précisément de heurter le spectateur et qu'il doit être reconsidéré en tant

¹¹⁰ LECLERC, Josée, *Art et psychanalyse*, Montréal, XYZ, p. 20.

qu' « acteur du symbolique, tout particulièrement par son travail sur la figuration du corps¹¹¹. »

Ceci est très clairement décrit dans *Being at home with Claude* où l'adaptation cinématographique met en avant l'aspect sexuel du héros. La scène d'ouverture du film n'a rien à voir avec le début de la pièce écrite. À l'écran, tout commence dans les rues de Montréal où le festival de jazz bat son plein ; mélange des bruits de la ville, de musique et de jouissance. Une jouissance violente, qui retiendra toute l'attention du spectateur. Jean Baudin, le réalisateur, va ainsi superposer différentes images : entre le client homosexuel qui suit le jeune enfant prostitué, les transsexuels aguicheurs, les touristes américains enrôlés dans une frénétique consommation, Montréal est montrée comme la ville de tous les possibles. Et le bruit de fond s'amplifie. Des hurlements, des cris. Puis les corps, enfin. Deux corps en plein acte sexuel. Deux hommes montrés, sans retenue en pleine jouissance. Ils sont mouillés par la sueur, haletants. Baudin va très loin ici. Car rares furent les scènes d'amour homosexuelles montrées si ouvertement ou avec autant d'intensité avant les années 1980. Surtout quand la mort conclut l'acte. Le spectateur pris au piège face à ces corps s'homo-touchant, est doublement interpellé. Il doit d'abord accepter l'homosexualité qui envahit tout son champ de vision, décrite dans une jouissance extrême, mais plus encore, le meurtre de l'amant qui va ajouter au choc visuel à la fin de la scène.

¹¹¹ LA CHANCE, p. 150.

Le malaise identificatoire, évoqué par Heinich, se transformera peu à peu en ce que la psychanalyste Josée Leclerc a appelé « l'atteinte ». Cette atteinte s'opère dans une déconstruction identitaire. L'identification n'agit pas uniquement lorsqu'il y a adhésion. Elle évolue même dans le rejet. Du moment qu'il y a réflexion autour de l'œuvre, il y a, selon Leclerc, atteinte. Chez Baudin, la mort arrive, par exemple, comme une surprise. La caméra se concentre principalement sur le rapport sexuel extrêmement intense, puis l'enchaînement des plans (sortie du couteau, giclée de sang, retombée du couteau, et jouissance d'Yves) apparaît comme une première trahison de la part du réalisateur. Le choc de l'image ébranle le processus identificatoire. À l'instar de Jean-Louis Costes, qui surprend le spectateur en transgressant la limite scène/salle, de telles actions annulent la possibilité d'identification du spectateur, ou d'une identification qui se serait jouée dans l'adhésion.

S'il y a atteinte, c'est d'avoir à soutenir une situation paradoxale : il y a bel et bien effet (et affect), mais ce qui lui donne lieu déborde le champ de la signification, voire celui de la représentation en tant que tel. L'effet, dirait Barthes, est aussi sûr qu'il est irréparable¹¹².

Ne cherchons pas à lutter contre l'image, nous dit la psychanalyste, ou à nous en débarrasser. Si nous sommes touchés, ce sera « irréparable ». Atteinte bénéfique ou, au contraire, agressive, le spectateur recevra une information qui le modifiera par la réflexion ou par l'affect.

J'entends par le terme « dessaisissement » ce qui, de façon aussi soudaine qu'inattendue, provoque chez le sujet de l'expérience une perte momentanée de ses limites et repères habituels, ou encore un affaiblissement du contrôle du moi susceptible de correspondre à ce que Michel de M'Uzan a nommé

¹¹² *Ibid.*, p. 20.

« dissociation provisoire du psychisme », un état que je conçois comme favorisant l'ouverture d'un processus d'élaboration psychique¹¹³.

Perdre ses repères habituels, renoncer pour un instant au contrôle de son moi, sont des épreuves redoutables pour le spectateur. Il se fait violenter, « violer » même à en croire Ubersfeld. L'image le pénètre contre son gré, les symboles le transforment. À son insu, et hors de son contrôle, il sera atteint. Et pourtant le spectateur n'est pas uniquement naïf et victime. Il choisit l'œuvre, il choisit l'émotion qu'il veut y trouver. Il cherche cette atteinte. Il cherche à défouler ses passions, ses interdits. « Se dessaisir », pour reprendre le terme de Leclerc, s'offrir à un « processus d'élaboration psychique ».

Chez Chéreau, cette idée se retrouve très clairement, même si elle est nuancée. Le dessaisissement permet une reconstruction autre du sujet. Alors que Leclerc se contente d'atteindre et d'endeuiller, Chéreau anticipe le post-traumatique. Il ne s'arrête pas à l'atteinte, il ne se contente pas de l'ébranlement, il en profite pour créer une nouvelle forme de subjectivité. Il nous expose à nos habitus, à notre pudeur, à nos déchets. L'image n'agit pas en tant que modèle (comme la mode pourrait le faire), ni comme norme, mais comme lieu où le sujet est renvoyé à lui-même en tant que regardeur. Il se retrouve ainsi face à lui-même. Endeillé d'un moi de fantasmes, de celui qu'il rêvait dans l'identification et en se laissant atteindre, le nouveau sujet se retrouve face à son cadavre, et à ses infirmités.

¹¹³ *Ibid.*, p. 20.

C'est par l'intermédiaire d'une plongée dans l'abject, dans un lieu cadavérique, comme je l'ai expliqué dans le premier chapitre, que Chéreau met en images cette idée d'un deuil d'où naîtrait un nouveau moi. Il élargit ainsi la théorie psychanalytique. Ce « cadavre » rapproche, chez Chéreau, le moi idéal, qu'est Jean pour Henri, du deuil. Souvent, le moi est complètement confondu avec l'objet de la pulsion et, face à une image sublimée de lui, le sujet se perd à l'intérieur de l'image de Jean. Dans une scène de *L'homme blessé*, Henri portera les vêtements de Jean. Par cet acte superficiel, il deviendra lui, prendra son apparence. Mais il ira plus loin, il ira jusqu'à lui emprunter ses travers. Il trahira, comme le fait Jean. La perte identitaire est ici totale, ne s'arrêtant pas simplement à une identification physique. Il vit l'image comme vraie, bien qu'en toute conscience du non-sens de cette croyance. La perte de soi est totale car l'image regardée correspond totalement aux attentes du regardeur.

Cette confusion (des personnages, des corps, des identités) renvoyant à une dialectique de l'être - je suis ce que j'aime - et correspondant à la formation même du moi en tant que moi plaisir, pointe finalement vers une profonde régression. Une renonciation à satisfaire son désir avec (ou face à) un objet. Le spectateur va alors vers le deuil, tout comme les personnages. Mais il se perd d'autant plus si l'image, habituellement sans surprise, s'avère piégée. C'est peut-être précisément là que le spectateur se retrouve, dans le deuil. Un deuil particulier que cherchera à éviter le mélancolique lors de la perte de cet objet, qui sera vécue comme perte d'une partie de son moi.

J'opposerai ainsi le sujet qui se perd au mélancolique. Car le mélancolique refuse le deuil. Avec le départ ou la mort de l'objet, c'est l'édifice narcissique qui s'effondre, le moi n'a plus de quoi se soutenir, sinon l'hallucination d'un « cadavre ». L'autre est, de ce fait, un acteur indispensable dans le processus identificatoire. Freud explique à travers la mélancolie cette forme d'identification courante et finalement anodine face à une altérité fantasmée¹¹⁴. L'identification mélancolique correspondrait, selon lui, à l'identification à un objet pulsionnel qu'aime le sujet. Le mélancolique s'identifie à celui qu'il aime, et la pulsion fait retour sur le Moi propre. C'est pourquoi il est nécessaire de saisir cette identification comme narcissique (c'est d'ailleurs là une deuxième appellation de ce processus pathogène). Dans la mélancolie, le sujet s'identifie à l'objet. Mais cet objet sera « perdu » et, l'ayant perdu, le sujet cherchera à se l'incorporer, pour le garder¹¹⁵. Or lorsque l'écran s'éteint et que la lumière se rallume, moment où nous sommes dans une extrême fragilité et où notre identification était totale, nous réalisons que tout n'était qu'un leurre. Nous devons reprendre conscience de notre réalité, faire le deuil de ces pertes imaginaires qui nous habitaient.

Cette question pourrait également être rapprochée de celle du « manque », un des fondements de la théorie psychanalytique, qui nous renvoie à un principe qui fait que l'homme ne pourra jamais éprouver que des

¹¹⁴ Lire à ce sujet les textes « Pour introduire le narcissisme » (1914) ainsi que « Le moi et le ça » (1923) regroupés dans l'édition de 1963 de *Essais de psychanalyse* (Payot) de Freud.

¹¹⁵ Ceci n'est pas sans rappeler la réplique d'Yves dans *Being at Home with Claude* qui explique avoir tué son amant pour mieux le posséder, le conserver intact dans son souvenir. Il se sacrifie, se fait martyr pour son amour. Narcissisme empreint ici d'une évidente mélancolie.

satisfactions partielles : « Le sujet est désirant, l'objet qui le satisferait pleinement n'est pas¹¹⁶. » De sorte qu'il se retrouvera à occuper la place de l'objet perdu, et c'est lui qui sera ainsi perdu. Le sujet est alors néantisé par cette identification à l'objet dont il est endeuillé. Il occupe la place du mort et se retrouve en deuil de lui-même. Les processus identificatoires et narcissiques n'étant pas assouvis, le regardeur est frustré, déçu de ce trop de réalisme. L'idée de l'image comme d'un rêve, ou d'une échappatoire à la réalité, est alors prise à contre-courant. Chéreau impose le réel en le montrant comme rêve. Il ne cherche donc pas à sublimer l'image, ou le regardeur, mais bien à re-sacraliser le corps, le transgresser.

Ainsi Chéreau, au lieu de se borner à la confrontation entre moi idéal et idéal du moi, proposera un contre-modèle, un anti-héros auquel le sujet, endeuillé et donc en quête d'une nouvelle identité, cherchera à s'identifier. Il commence ainsi par endeuiller le regardeur à travers l'image en lui présentant un contre-rêve, en lui infligeant des corps à l'opposé de ses attentes, pour finalement proposer un autre modèle identificatoire. Il ne se contente pas d'endeuiller le moi de son fantasme, comme le pense une certaine psychanalyse, il pousse l'opération (le vice ?) jusqu'à proposer une norme tout autre, un anti-héros. Il détruit le moi pour le faire renaître. Contrairement à l'atteinte, qui n'est pas dirigée spécifiquement vers la renaissance, le travail de Chéreau impose au regardeur davantage que son propre deuil. Par ce cadavre, Chéreau semble voir un renouveau symbolique. Faisant des marginaux des

¹¹⁶ PONTALIS, Jean-Bertrand, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, p. 148.

héros, il repousse l'identification narcissique à une identification davantage constructiviste voire altruiste.

Terry Richardson pourrait ici préciser le travail de Chéreau dans sa maltraitance physique du corps et du regardeur. Photographe actuel de renom, Richardson s'est toujours attaché à déconstruire les modèles, forçant les consommateurs à repenser leurs normes. À l'instar de son maître, Helmut Newton, il transgresse les genres en brouillant les frontières entre mode et pornographie. Les corps de ses modèles, pourtant au service de grands couturiers tel Gucci ou de marques réputées comme American Apparel, Sisley ou encore Lee, ne répondent pas aux critères habituels que les mannequins sont censés remplir. Ainsi la pilosité, l'acné ou encore la fameuse « peau d'orange » si unanimement rejetée, sont montrées, photographiées, recherchées même, devenant preuves de vie, testaments d'une histoire. Ce travail de la peau, de la chair, est symboliquement très fort pour Richardson qui ne cherche pas une froideur plastique ou une neutralité corporelle esthétisée à la David LaChapelle¹¹⁷. Il recherche l'être dans le corps, le contexte. Il ne crée pas de décors, il *shoote* ses modèles sur le vif, tels quels, naturellement. Il ne cherche pas à sublimer l'image, ou à reconforter le regardeur, mais bien à vulgariser l'acte photographique, tout comme les corps montrés.

¹¹⁷ Je pense, par exemple, à l'exposition de David LaChapelle intitulée *Men, War & Peace* à Berlin en 2007, où il exposait des corps tellement retouchés *post-shoot* qu'ils s'apparentaient davantage à des poupées figées et plastifiées qu'à de réels mannequins. Esthétique totalement assumée par LaChapelle, qui distingue très clairement le monde photographique de la réalité. « Si vous voulez voir la réalité, prenez le bus », s'exclame-il dans un documentaire lui étant consacré.

« Ainsi, l'image est tolérée si elle reste cantonnée dans l'irréel : c'est par la dissociation la plus radicale entre les images et la réalité que l'image peut jouer le rôle de substitut et occulter les failles de la réalité¹¹⁸. » Le spectateur est endeuillé car justement confronté au réel. Richardson comme Chéreau vont très loin dans ce processus d'endeuillement. Ils vont jusqu'à travailler l'humain dans ses plus vils aspects, l'humain davantage encore que le spectateur au spectacle, l'humain du quotidien, dans sa banalité.

7. Conclusion

Pouvons-nous être souillés par l'image ? Le corps représenté peut-il nous blesser ? Voilà les questions esquissées ici. Loin d'être résolues et n'avançant que quelques exemples en guise de réponses, les questions posées dans ce chapitre mettent en lumière un travail du corps dans l'attaque d'un regardeur consentant et cherchant l'investissement. « Justement parce que le corps est pré-figuration du corps de l'ordre social et que le travail de détournement de ses images, lorsqu'il équivaut à une désorganisation du corps lui-même, provoque un déplacement des valeurs de notre société¹¹⁹. » Ceci n'est pas sans rappeler le sportif que j'évoquais en introduction. Que ce soit au théâtre, au cinéma, dans la littérature ou lors de jeux sportifs, le regardeur-lecteur se veut maltraité. Qu'il meure dans une narration ou après l'échec de l'équipe favorite, il y a perte du héros et de son image. Il y a échec du symbole.

¹¹⁸ LA CHANCE, p. 23.

¹¹⁹ LA CHANCE, p. 13.

Les œuvres étudiées, et *L'homme blessé* en particulier, travaillent ainsi le corps et son regardeur dans un masochisme évident et revendiqué.

Ce chapitre aura ainsi surtout eu pour projet de penser l'effet de l'image : la catharsis au théâtre, l'atteinte au cinéma et l'identification dans une vision plus large d'un humain face à du spectaculaire. N'est-ce pas là le mandat cathartique que tout artiste ou auteur s'impose dans la création ? N'est-ce pas là la quête évidente du spectateur ? Que je prenne pour exemple le lecteur de roman, le spectateur balinais ou l'amateur de télé-réalité, la fragilité, la fébrilité même devrais-je dire, l'émotion recherchée l'est pour son intensité. C'est pourquoi, même si, en tant qu'habitues d'images chocs, nous nous pensons plus évolués ou plus avertis qu'un spectateur primitif, nous continuons pourtant à repousser la limite du corps. Nous continuons à vouloir être ébranlés, à rechercher l'émotion.

L'intérêt de Chéreau réside précisément dans son travail sur le désir d'atteinte. Car il ne nous donnera jamais ce pour quoi nous étions venus. Il cherchera toujours à atteindre l'humain davantage que le spectateur. Il le travaillera dans l'usure, dans la déception. Atteinte pas seulement paralysante, pour Chéreau, comme le proposait Leclerc mais dialoguant avec le social. Le but de Chéreau est de reconstruire, de réincarner le corps et de redonner au regard sa valeur critique.

« Nous assistons alors à une *resacralisation* du corps¹²⁰ », nous dit La Chance. Une resacralisation qui redonnerait vie au regard, et donc au

¹²⁰ *Ibid.*, p. 29.

regardeur, lui conférant surtout sa place et son importance face à l'œuvre. Une resacralisation vécue dans l'urgence d'un besoin symbolique. Le corps, prenant la place du symbole perdu, d'un sacré recherché, se voit maltraité, humilié. Paradoxalement, il restera un lieu propice à l'incarnation. Ceci ne révèle-t-il pas, alors, un rapport sadomasochiste à l'image, au corps, au sacré, à la tradition ? Ceci ne marque-t-il pas une évolution dans le paradigme du corps ? « Je fais corps avec le sujet », disait Gaumond en introduction. Le spectateur s'attache au corps, parce qu'il est le seul élément qu'il connaît réellement, auquel il peut s'identifier en toute facilité, et en toute fragilité. Le regardeur incarne ce paradoxe mêlant fragilité et recherche de violence. Nous fragilisons notre corps au travers d'images qui nous maltraitent. Nous nous fragilisons pour mieux réinvestir le réel.

Conclusion

Au cours de ce mémoire, je me suis intéressée aux représentations du corps homosexuel dans les années 1980. À travers différentes représentations de ce corps (corps-lieu, corps de l'abjection, corps mis à mort, et corps sacralisé), j'ai discuté le rapport que l'Image entretenait avec le Symbole. Le corps des années 1980 est désincarné, désacralisé. Exposé, il devient nouvelle référence idéologique, nouveau modèle. Ainsi, l'identification à l'œuvre modifiera la vision courante d'un corps qui se jouait principalement dans une mythification de la chair, d'un corps aurolé.

Le nouveau modèle engendre un nouveau regard et une nouvelle vision du monde. Le spectateur est alors touché en tant qu'humain car ramené à sa vulnérabilité quotidienne. La banalité pénètre l'Art qui insère le réel dans la représentation, transgression stimulante bien que déroutante qui force la critique et le rapport à l'œuvre. La théorie du regard, que j'ai ainsi essayé de développer, repense ces mutations du corps et le spectateur dans son engagement imaginaire, dans son investissement à l'œuvre. Les différentes étapes que j'ai décrites proposent l'évolution d'un spectateur en regardeur et finalement d'un regardeur en être humain qui se confronte au monde. L'image peut retrouver un impact sublimant car, même si elle est vécue dans le rejet, elle nous permettra une reconstruction identitaire, une avancée.

Patrice Chéreau, dans *L'homme blessé*, cherchait la stimulation intellectuelle. Il poussa le spectateur à repenser le spectacle en train d'être vu, il l'obligea à réfléchir l'image. Contrairement, par exemple, à Jean Baudin qui,

dans l'adaptation cinématographique de *Being at home with Claude*, mâchait le travail intellectuel qui incombait au spectateur et l'infantilisait, les différentes œuvres étudiées ici tentaient de confronter le travail de Chéreau à son propre système, pris entre excitation et déni, entre fantasme et dégoût.

L'homosexualité aura été, comme je l'ai expliqué, un prétexte à l'étude du corps dans ses représentations physiques et symboliques. Travailler ce corps homosexué dans une période aussi cruciale que les années 1980 obligeait la prise en compte des choix esthétiques en relation avec le discours émis. Ceci a surtout permis de penser l'importance des symboles qui ancrent les personnages dans une atmosphère qui devra représenter une parole. Lorsque Chéreau choisit de mettre en scène les corps dans la frustration et le manque, un choix discursif est très clairement posé. Pendant que certains revendiquaient le corps et le montraient comme une nécessité d'existence, Chéreau choisit de conserver le corps en tant qu'instance intouchable, en tant que sublimation. Il le resacralise, le restaure.

Comment traitons-nous le corps en l'an 2000? Y a-t-il encore « mutation »? Il est intéressant de réfléchir à présent, et afin d'élargir le travail entrepris ici, la place du corps dans la société actuelle et son rapport au regard. Les artistes des années 1980 ont proposé une esthétique qui travaillait un corps hors du sacré, qui se voulait libérée mais qui ne s'épanouissait finalement que dans la mise à mort ou le rejet. Sommes-nous arrivés à réintégrer nos corps, à les re-sacraliser ? Et par quel moyen ? Les représentations homosexuelles actuelles diffèrent totalement des images passées. De nouveaux médias ont récupéré le personnage

du gai depuis la fin des années 1990. Des médias plus « populaires » qui sortaient ainsi l'homosexuel de son *underground* fétiche, l'obligeant à ne plus être seulement artistique et intellectuel, mais investi dans la cité. La télévision a ainsi recyclé ce corps, le faisant entrer dans les foyers. De la série télé qui cherche à banaliser et normaliser le gai dans une société qu'il ferait rire, au *reality show* qui, par peur de discrimination, offre un quota d'homosexuels dans ses émissions, l'image des gais est devenue saturée, hypervisible. L'homosexuel se doit donc d'être beau, bien apprêté, urbain. Entrant dans la norme, il doit se rendre visible. Le gai n'est plus seulement « grande folle hurlante », comme le disait Guy Hocquenghem, il est aussi esthétique, modèle.

Plus largement, et pendant que le corps homosexué évolue dans l'imaginaire populaire, le corps sociétal, le corps humain dans son traitement, tous sexes confondus, est à un tournant. Depuis les années 2000, un débat secoue la critique dans le milieu artistique qui questionne la violence et le non-sens des images proposées. Dans un article paru dans *L'Express* en 2004, Jean Clair, alors directeur du Musée Picasso à Paris, déplorait le « passage à l'acte » des artistes actuels quant à ce que Bataille fantasmait dans *Les larmes d'Éros*. Ce que Clair désignait comme le « triomphe de l'immonde » c'est-à-dire, selon l'étymologie (*immundus*), de l'abjection, du déchet, irait, selon lui, à l'encontre du travail proposé par Bataille, qui articulait érotisme et sacrifice humain sur l'idée d'un sacré ambivalent, de souillure et de sainteté à la fois. Dans ce même numéro de *L'Express*, Guy Boyer, directeur de la revue *Connaissance des arts*, déplorait, lui,

la non-reconnaissance de ces « artistes du déchet » qui seraient les héritiers d'une esthétique consacrée par Marcel Duchamp voire même Otto Dix. Ce débat, lancé par les deux critiques en 2004, n'est pas sans rappeler le travail sur le corps proposé par les artistes homosexuels des années 1980, qui transcendaient la question tant débattue opposant notre peur de l'horreur à notre désir d'extase.

Outre ce simple aspect immonde, c'est surtout un rapport sadique ou masochiste à l'œuvre qui est ici discuté, le constat d'un corps in-sensé travaillé dans une esthétique violente et désacralisante. Ces artistes ont, de ce fait, rapidement été comparés à un autre phénomène extrêmement actuel, des mouvements amateurs n'ayant pourtant aucune prétention artistique ni idéologique, agissant par pur sadisme assumé : le *happy slapping* ou (et là nous sortons de l'aspect rieur qui fonde cette « joyeuse » gifle filmée) les tortures montrées à répétition sur Internet. Ces pratiques s'opposent à toute forme de démarche artistique car elles annulent le mandat symbolique d'usage, et vident le corps de sa potentielle incarnation et de son symbole. Le corps ne représente plus : il est usé. Entre la pendaison de Saddam Hussein et les visionnements de photographies de tortures, telles celles infligées à la prison d'Abu Ghraib, que penser de la place du corps et, plus largement, de l'humain dans nos sociétés de consommation occidentales ? Sociétés qui consomment de la violence, de la mort et de l'humiliation, trois thèmes hautement bibliques, que notre inconscient collectif aura largement intégrés.

Mais davantage encore qu'un corps consommé, c'est l'idée d'un corps dépolitisé qui surgit ici. Alors que les révolutions sexuelles auront revendiqué une autonomie et une nouvelle vision du respect du corps, alors que la Science aura développé l'idée d'une gestion et d'une santé du corps, et alors, surtout, que la Justice aura créé une législation autour de ce même corps, notre actualité ne revendiquera que du scandaleux. Le corps n'est plus un combat, ni un enjeu, il est un spectacle. Ces pratiques actuelles ne sont d'ailleurs pas sans nous rappeler les pendants et autres crucifixions auxquelles la communauté se rendait, il n'y a encore pas si longtemps, pour admirer la souffrance, la mort. Le corps était alors une foire, un lieu d'amusement collectif. Le travail de Michela Marzano éclaire énormément ce sujet, qui propose une réflexion sur le vide que rencontrent le corps et le regard de par ces pratiques. Lorsque nous réfléchissons à l'actuelle société américaine qui pénalise la fellation dans certains de ses États, mais autorise encore la peine de mort, une question s'impose : pourquoi interdire le sexe mais laisser la violence ? Paradoxe intéressant qui cautionne davantage le meurtre et la souffrance que l'érotisme. Une indignation face au corps qui l'aura longtemps rendu mythique et intouchable, mais une indignation qui l'aura, surtout, banalisé, voire même néantisé.

Léo Steinberg aborde cette même question, dans son ouvrage *La sexualité du Christ*. En prenant pour exemple les représentations sexuelles du Christ, Steinberg tente de montrer le non-puritanisme des artistes de la

Renaissance. « [L]’art de la Renaissance a produit tout un ensemble de représentations sacrées dans lesquelles les parties génitales du Christ enfant, ou du Christ mort, sont exposées avec une telle insistance qu’il convient d’y reconnaître une *ostentatio genitalium* comparable à celle qui nous présente les plaies du Christ, la canonique *ostentatio vulnerum*¹²¹. » Par la suite, le Vatican décida de « voiler » ces parties génitales sans pour autant modifier les plaies béantes. La question soulevée par Steinberg essaye de repenser cette indignation face au corps, pourtant érotisé et cautionné ainsi depuis les premières images glorifiant le Christ. La même question s’impose à nouveau : pourquoi dérober le sexe mais laisser la violence ? Partant de là, ce qu’il serait intéressant de réfléchir serait l’influence de cette indignation sur les artistes actuels. Où en est, aujourd’hui, l’Image par rapport au Dogme ? Comment repenser ces symboles voilés ? Les artistes actuels s’inspirent-ils de ces images christiques ? Et ne sortons-nous pas trop souvent de l’Art pour prendre le Christ comme objet de dérision¹²² ?

Alexandre Leupin, dans son livre *Phallophanies*, aborde la question de l’idolâtrie. S’inspirant de peintures et de gravures anciennes qui mettent au centre de leur travail « l’érection glorieuse¹²³ » du Christ, il traite l’idolâtrie

¹²¹ STEINBERG, Léo [1983], *La sexualité du Christ dans l’art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris, Gallimard, coll. « L’Infini », 1987, p. 19.

¹²² Je pense évidemment aux photographies prises à la prison d’Abu Ghraib qui mettaient en scène des prisonniers musulmans cagoulés et contraints de feindre le Christ sur la croix. Acte insensé pour ces prisonniers, qui ridiculise davantage le bourreau américain chrétien que l’iraquien.

¹²³ LEUPIN, Alexandre, *Phallophanies. La chair et le sacré*, Paris, Éditions du Regard, 2000, p. 123.

dans nos sociétés modernes : « Nous n'adorons plus nos godemichés, ils sont passés du temple à la chambre à coucher. Nous ne vénérons plus religieusement les objets du culte sexuel ; [...] ils ont trouvé refuge dans les sex-shops¹²⁴. » Leupin déplore le manque d'adoration, de sacralisation des objets et du corps dans nos sociétés occidentales actuelles. Le travail du désir a ainsi évolué, nous dit-il, il se cache, se renie.

Ce constat d'un déficit symbolique dans lequel le corps a été plongé amène surtout à envisager un retour à la perversion et au sadisme en tant que nouveaux paradigmes dans le monde de l'art contemporain actuel et dans notre société. Car le corps est désinvesti idéologiquement pour n'être qu'un prétendu acte fort et choquant. Mais un acte fort, c'est-à-dire radical, transgressif ou éclatant, bref un acte spectaculaire, n'est pas forcément un discours réussi, une parole pleine ou un dire vrai. Tout le travail de Chéreau réside dans ce travail du choc. Il ne surexcite pas, il ne surenchérit pas sur le scandale, mais cherche l'image, le symbole. Parce que questionner les corps artistiques performés dans un désir de représentation face à des corps performés dans un désir de vérité reviendrait à questionner l'idée de réalité. Pourquoi le sang "réel" est-il nécessaire à la place de la couleur rouge ? Pourquoi l'excrément à la place de la boue ? Pourquoi le corps à la place du discours ?

Ces questions amènent surtout une idée plus grave qui découle directement de cette recherche de vérité : à partir de quel moment le sang réel

¹²⁴ *Ibid.*, p. 15.

cesse-t-il de n'être que du sang, pour être porteur d'une autre intentionnalité et, par la-même, le corps cesse-t-il d'être un corps ? La question de l'intérêt de l'Art dans un monde qui refuserait la mise en scène est extrêmement pertinente. Tout au long de ce mémoire, j'ai tenté de mettre en avant l'importance de l'imaginaire et de la stimulation intellectuelle du regardeur dans la construction d'œuvres. Qu'elles soient artistiques ou littéraires, ces œuvres font l'humain car l'obligent à s'interroger. Ainsi, à partir du moment où l'image montre sans pudeur et que, de plus, l'image est vraie, quel rôle peuvent encore jouer l'Art et la littérature dans nos sociétés rassasiées ? La représentation a-t-elle encore sa place ?

Bibliographie

Corpus primaire

Bibliographie

CHÉREAU, Patrice et Hervé GUIBERT, *L'homme blessé*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.

Filmographie

CHÉREAU, Patrice, *L'homme blessé*, France, 1982, 120 min.

Corpus secondaire

Bibliographie

BOUCHARD, Michel Marc, *Les feluettes*, Montréal, Leméac, 1987.

COLLARD, Cyril, *Les nuits fauves*, Paris, Flammarion, 1989.

DUBOIS, René-Daniel, *Being at home with Claude*, Montréal, Leméac, 1986.

GUIBERT, Hervé, *Les aventures singulières*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

Filmographie

CHÉREAU, Patrice, *Ceux qui m'aiment prendront le train*, France, 1998, 123 minutes.

PASOLINI, Pier Paolo, *Salò ou les 120 journées de Sodome*, Italie, 1976, 116 minutes.

COLLARD, Cyril, *Les nuits fauves*, France, 1992, 126 minutes.

Ouvrages théoriques

Études sur la question du corps et ses représentations

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

BATAILLE, Georges, *Les larmes d'Eros*, Paris, J.-J. Pauvert, 1971.

BAUDRILLARD, Jean, «Le corps ou le charnier de signe», in *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

CLICHE, Anne Éline, « L'immonde », in *Voix et images*, Automne 2000, n° 76, p. 9-102.

COURTINE, Jean-Jacques, *Histoire du corps 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris, Seuil, 2006.

DOSTIE, Michel, *Les corps investis : éléments pour une compréhension sociopolitique du corps*, Montréal, Éditions St-Martin, 1988.

GIRARD, René, *Le sacrifice*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2003.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

-----, *L'amour de soi et ses avatars*, Paris, Éditions Pleins Feux, 2005.

LE BRETON, David, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, 1992.

LEUPIN, Alexandre, *Phallophanies. La chair et le sacré*, Paris, Éditions du Regard, 2000.

MARZANO, Michela, *Penser le corps*, Paris, PUF, 2002.

-----, *Dictionnaire du corps*, Paris, PUF, 2007.

MAYNÉ, Gilles, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, Paris, Descartes & Cie, 2001.

OGIEN, Ruwen, *Penser la pornographie*, Paris, PUF, 2003.

PARANT, Jean-Luc, *Lieux d'écrits*, Éditions Royaumont, 1987.

SOLIÉ, Pierre, *Le sacrifice*, Paris, Albin Michel, 1988.

STEINBERG, Léo [1983], *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 1987.

Études sur le cinéma et autres arts

BAQUÉ, Dominique, *Mauvais genre(s)*, Paris, Éditions du Regard, 2002.

BAZIN, André, « Théâtre et cinéma », *Esprit*, Paris, juin 1951.

BENJAMIN, Walter [1935], *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2003.

BOYER, Guy, «Souligner uniquement l'aspect sordide est réducteur», *L'Express*, 17 mai 2004.

BUTOR, Michel, *Arts et littérature*, Québec, Nuit Blanche, 1987.

CLAIR, Jean, «Une esthétique cynique, sans référence morale», *L'Express*, 17 mai 2004.

CLERC, Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993.

DELEUZE, Gilles, *L'Image temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

HEINICH, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets : étude de cas*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1998.

KELLER, Richard, *Trash Culture*, University of California Press, 1999.

M'UZAN, Michel de, *De l'art à la mort : itinéraire psychanalytique*, Paris, Gallimard, 1977.

PULTZ, John et Anne De MONDENARD, *Le corps photographié*, Paris, Flammarion, 1995.

ROUBINE, Jean-Jacques [1998], *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Nathan, 2002.

SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005.

VANOYE, Francis et Anne GOLLIOT-LÉTÉ, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Nathan Université, 1998.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre 2. L'école du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 1981.

Études sur le spectateur

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1969.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

-----, « Sade-Pasolini », in *Le Monde*, Paris, 16 juin 1976.

-----, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980.

-----, *Écrits sur le théâtre (1957-1982)*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

BRETON, Paul, *Du voyeurisme comme dispositif : l'image figée de la photo et l'image filée du cinéma*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1994.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.

CAMPICHE, Richard J., *Les deux visages de la religion : fascination et désenchantement*, Genève, Labor et Fidès, 2004.

DURAND, Régis, *Le regard pensif*, Paris, Éditions de la Différence, 2002.

FREUD, Sigmund [1915], *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1952.

----- [1921], *Psychologie et analyse du moi*, Paris, Payot, 1962.

----- [1920], *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1963.

GAUMOND, Marcel, « Zelig et Gollum. Petit essai sur les rapports entre la psychanalyse et le cinéma », *Le cinéma, âme sœur de la psychanalyse*, Québec, L'instant cinéma, 2005.

KIERKEGAARD, Soeren [1843], *Le journal du séducteur*, Paris, Gallimard, 1943.

LACAN, Jacques, *Le stade du miroir*, XVIème Congrès international de psychanalyse, Zurich, 17 juillet 1949.

-----, *Le séminaire de Jacques Lacan*, Paris, Seuil, 1973.

LA CHANCE, Michaël, *Frontalités. Censure et provocation dans la photographie contemporaine*, Montréal, VLB Éditeur, 2005.

LAPLANCHE, Daniel et Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1997.

LECLERC, Josée, *Art et psychanalyse*, Montréal, XYZ, 2004.

LÉVINAS, Emmanuel, *Altérité et transcendance*, St-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1995.

LÉVESQUE, Nicolas, *Le deuil impossible et nécessaire*, Québec, Nota Bene, coll. « Nouveaux Essais Spirale », 2005.

MARZANO, Michela, *La mort spectacle. Enquête sur l' « horreur-réalité »*, Paris, Gallimard, 2007.

PONTALIS, Jean-Bertrand, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988.

POULIN, Richard, *Le sexe spectacle*, Hull, Éditions Vents d'Ouest, 1994.

RABATÉ, Jean-Michel, *Lacan*, Paris, Bayard, 2005.

STREF, Jean, *Le masochisme au cinéma*, Paris, Éditions Henri Veyrier, 1978.

THOMAS, Chantal, *Souffrir*, Paris, éditions Payot, 2004.

Études sur l'homosexualité et la sexualité en général

BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Galilée, 1979.

BERSANI, Leo, *Le rectum est-il une tombe ?*, Paris, Cahiers de l'Unebévue, 1987.

DE LAURENTIS, Teresa, *Alice doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité, tome 1 : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

HOCQUENGHEM, Guy, *Le désir homosexuel*, Paris, Fayard, 1972.

HUMPHREYS, Laud [1970], *Le commerce des pissotières : pratiques homosexuelles anonymes dans l'Amérique des années 1960*, Paris, Éditions La Découverte, 2007.

MELANCON, Oliva, *Sublimation et amour*, Ottawa, Fidès, 1962.

SEDGWICK, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University of California Press, 1990.

SONTAG, Susan, *Le sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois, 1989.

STOLLER, Robert, *Masculin ou féminin ?*, Paris, PUF, 1989.

Autres œuvres citées

Bibliographie

BORDUAS, Paul-Émile, FERRON, Murielle et Claude GAUVREAU, *Refus global*, Montréal, Mithra-Mythe éditeur, 1948.

LACHAPELLE, David, *Heaven the Hell*, Paris, Editions Taschen, 2006.

MILLET, Catherine, *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, 2002.

RICHARDSON, Terry, *Terry World*, Paris, Editions Taschen, 2004.

Filmographie

ALLEN, Woody, *La rose pourpre du Caire*, Etats-Unis, 1985, 85 minutes.

FRIEDKIN, William, *Cruising*, Etats-Unis, 1981, 102 minutes.

FASSBINDER, Rainer Werner, *L'année des treize lunes*, R.F.A, 1978, 124 minutes.

MOLINARO, Eduardo, *La cage aux folles*, France, 1978, 103 minutes.

WATERS, John, *Pink Flamingos*, Etats-Unis, 1972, 90 minutes.

Iconographie

COURBET, Gustave, *L'origine du monde*, France, 1866.

DIX, Otto, *La grande ville*, Allemagne, 1927.

LACHAPELLE, David, *Men, War & Peace*, Etats-Unis, 2007.