

La représentation du corps à l'épreuve de la chair dans la trilogie Flesh, Trash, Heat de Paul Morrissey

Fanny Silvestre

▶ **To cite this version:**

Fanny Silvestre. La représentation du corps à l'épreuve de la chair dans la trilogie Flesh, Trash, Heat de Paul Morrissey. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01084936

HAL Id: dumas-01084936

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01084936

Submitted on 20 Nov 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La représentation du corps à l'épreuve de la chair

dans la trilogie Flesh, Trash, Heat de Paul Morrissey

UNIVERSITE PANTHEON-SORBONNE – PARIS 1
Mention : Cinéma et audiovisuel
Parcours : Cinéma et audiovisuel – esthétique, analyse, création
Spécialité : Recherche

Mémoire final de Master 2

Fanny SILVESTRE

La représentation du corps à l'épreuve de la chair
Dans la trilogie de Paul Morrissey Flesh, Trash, Heat

sous la direction de José MOURE
soutenu à la session de juin 2014

Introduction

Mon travail de recherche porte sur la trilogie de Paul Morrissey, Flesh (1968), Trash (1970), Heat (1972). J'ai décidé de me concentrer sur ces trois volets et de ne pas intégrer à mon corpus les autres films de sa filmographie car souvent de qualité très inégale. De plus, il me semble que ces trois films constituent, avec le personnage principal joué par Joe Dallesandro, une sorte d'expérimentation de la représentation du nu close sur elle-même et difficilement rattachable à d'autres films. En me focalisant sur ces trois films, j'ai pu creuser de manière très précise et ciblée la représentation du corps.

Pour introduire le contexte dans lequel est née cette trilogie, je ne peux faire abstraction de la collaboration mythique entre Paul Morrissey et Andy Warhol. Dans les années 60, les deux hommes se rencontrent, deviennent amis et associés puis, plus tard, Andy Warhol deviendra le producteur des films de Morrissey. Dans l'ombre de Warhol, Morissey doit se battre pour affirmer la paternité de ses films. Au-delà de cette guéguerre extra filmique, l'œuvre du cinéaste est profondément marquée par l'influence du chef de file du mouvement Pop Art. En effet, si Warhol est l'un des premiers à nous enseigner à regarder les marchandises pour comprendre le langage du monde contemporain, Morrissey, lui, nous apprend que ce même regard est capable de nous révéler l'humanité d'un certain genre de marchandises : l'humain. Une influence notable sur le fond, mais également sur la forme avec notamment l'importance accordée au plan. Mais aussi, Paul Morrissey est très sensible à la performance d'acteur improvisée ce qui peut le rapprocher du cinéma d'Andy Warhol. Une liberté totale est donnée à l'acteur qui défend son exhibitionnisme et son droit à être là, nu dans l'instant présent devant la caméra. Il devient l'objet d'une recherche nouvelle ni psychologique ni

sociologique. La caméra, elle, vient organiser la prestation « chaotique » de l'acteur ou encore essaie de faire corps avec elle.

La trilogie a été réalisée aux Etats-Unis, plus précisément à New York pour *Flesh* et *Trash*. *Flesh* marque en quelques sortes le début de son autonomie la plus totale. Premier succès mondial de la Factory, le film, a été tourné en six jours. Sur ce film, Paul Morrissey va endosser plusieurs casquettes ; scénariste, monteur, réalisateur et distributeur. La trilogie n'a pas été pensée a priori, mais le succès rencontré avec *Flesh* va pousser Paul Morrissey à continuer l'aventure avec *Trash* et *Heat*. Les modalités de production ne varient pas d'un film à l'autre : temps de tournage réduit au maximum, budget minime, absence de scénario et semi-improvisation des acteurs guidés par le réalisateur. Tous ces éléments informatifs peuvent apparaître secondaires dans un mémoire de recherche esthétique comme le mien mais ils ont toutefois leur importance car ils ont conditionné la forme et l'esthétique mêmes du film. *Heat,* à la différence des autres opus, a été réalisé à Los Angeles avec un budget plus conséquent car il a pu bénéficier des recettes engendrées par les deux précédents. Mais aussi, plus structuré dans sa forme et dans son déroulement narratif, il marque une petite rupture au sein de la trilogie et s'inscrit dans le même temps comme le prolongement naturel de l'existence de Joe.

Joe, personnage central de la trilogie, interprété par Joe Dallesandro suscite une réelle attraction magnétique et arrive à gagner, par sa présence notamment, l'attention des personnages du film et des spectateurs. Fil conducteur de ces trois films, il occupe tout l'écran. Il me semble important de préciser que l'acteur et le personnage portent le même prénom, car en effet, Paul Morrissey travaille et construit ses films sur le vécu du petit monde qui l'entoure ; soit celui de *la Factory* d'Andy Warhol dont Joe Dallesandro fait partie.

Interroger la représentation de la chair et donc l'incarnation dans les films de Paul Morrissey revient aussi peut-être à interroger la fonction de l'acteur au cinéma. Ne dit-on pas d'un acteur qu'il incarne un personnage ? Joe, lui, dans le film, donne à voir Joe Dallesandro. Il est ce que l'on appelle une superstar de la Factory, choisi pour ce qu'il est dans la vie et l'aura naturelle qu'il dégage.

Tous ces éléments me permettent d'introduire ma problématique qui s'articule autour de la représentation du corps et notamment celle du corps de Joe. Le problème que semble poser la trilogie est le suivant : comment la représentation filmique du corps en suggère-t-elle l'incarnation ? Le corps semble soumis, dans l'ensemble des trois films, à différents régimes de représentation et je me suis intéressée à essayer de comprendre quand et dans quelles conditions de mise en scène était-il question de la chair de l'être ? A quel moment est-elle suggérée ou niée ? La chair est devenue au fil de l'écriture un outil théorique pour penser la représentation du corps et l'interpréter. Ainsi, le terrain de recherche est vaste car j'ai essayé de prendre en considération tout ce qui contribue à la représentation et à la perception de la chair en tenant donc compte des qualités du médium mais aussi de la capacité d'identification du spectateur. Penser le corps du côté de la chair c'est signifier dans un premier temps l'opposition entre les deux ou plutôt la valeur ajoutée de l'un par rapport à l'autre. Je dirais que mon travail de recherche questionne la chair pour organiser une pensée du corps qui l'inscrit ou non dans sa matérialité, dans son humanité et dans son organicité. Dans ces trois films, Paul Morrissey semble mener une enquête à fleur de peau. Je suis partie de cette observation là pour orienter mon sujet de mémoire. La peau des personnages et tout particulièrement celle de Joe est épiée millimètre par millimètre. La peau devient un élément incontournable. C'est en

approfondissant mon travail d'analyse et de recherche que j'ai pu me rendre compte que la représentation de la surface du corps interroge de manière concrète l'incarnation des corps. Ainsi la peau devenait ponctuellement un élément indispensable à ma réflexion sur l'incarnation des personnages. La chair m'a amené à tenir un discours plus large sur le corps et son organisation. Mon entreprise vise donc à cerner comment la chair se manifeste et quels sont les signes à l'écran qui trahissent sa présence.

Le premier chapitre est de l'ordre du passage en revue des surgissements de la chair, de l'anéantissement et de la suggestion de cette dernière pour l'intégrer de manière plus globale dans une réflexion sur le corps. Le second chapitre propose une approche sensorielle proche du tactile afin de décrypter tout ce qui fait la spécificité du corps charnel. C'est dans un va et vient entre l'expérience sensorielle du spectateur, des personnages et des acteurs que s'inscrira ce chapitre afin de pénétrer dans l'univers de la tactilité pour être au plus près de la perception de la chair. Et enfin, le dernier chapitre est de l'ordre de l'interprétation dans le sens où je propose, à partir des éléments de réflexion mis bout à bout, de suggérer d'éventuelles pistes sur la « qualité » de la chair. Je me suis notamment particulièrement inspirée pour ce chapitre ci des lectures sur le Corps sans Organes d'Antonin Artaud et Gilles Deleuze. En replaçant la chair au centre du système de représentation du nu masculin, je propose une approche tactile de l'image qui vient s'inscrire de manière rigoureuse dans les problématiques existentielles que soulève Paul Morrissey.

Chapitre I

Entre suggestion et refus de l'incarnation

1. Représentation esthétisante du corps et surgissement de la chair

Je propose dans cette première partie de mettre en évidence les manifestations de la chair. Tout d'abord, il s'agira de relever de manière précise les moments où la chair semble faire surface et se révéler aux yeux du spectateur comme réalité constitutive du corps. Une fois passées en revue les différentes apparitions concrètes de la chair, je réfléchirai de manière plus générale à la représentation du corps dans sa globalité et dans cette optique là j'intégrerai ma réflexion sur la chair. Lorsque Morrissey propose une représentation du corps, nous donne-t-il à voir la chair ? La chair est par définition la partie invisible du corps que la peau cache et recouvre. Ainsi, cette partie a l'ambition de cerner et circonscrire la représentation du corps afin d'analyser comment et par quel procédé la chair peut faire éruption.

1.1. La chair à la surface

Il me semble important de souligner que le premier volet de la trilogie s'intitule *Flesh* soit chair en français. La chair contrairement à la nudité est prédéterminée par la sexualité et ne peut se penser seule, elle n'existe que dans un rapport par et pour le désir[1]. Voici donc une clé d'interprétation pour penser la chair dans la trilogie car il est bien question de la sexualité de Joe entre autres. Ainsi, d'emblée les bases sont posées, il est question de la chair à l'écran et de son exhibition. Cependant il me semble que la chair, et c'est ce dont il va être question

1. NOGUEZ Dominique, « Chère chair », *Cahiers du Cinéma n° 208*, avril 1969, p. 7.

tout au long du chapitre, est parfois, ne serait-ce que ponctuellement, refusée, niée.

Pour penser la chair de manière plurielle je commencerai par la mettre en relation avec l'organe-peau et m'attarderai sur une des fonctions de ce dernier : « l'inscription des traces[2] ». En effet, Didier Anzieu explique : « La peau soustrait l'équilibre de notre milieu interne aux perturbations exogènes, mais dans sa forme, sa texture, sa coloration, ses cicatrices, elle conserve des marques de ces perturbations. A son tour, cet état intérieur qu'elle est censée préserver, elle le révèle en grande partie au-dehors ; elle est aux yeux des autres un reflet de notre bonne ou mauvaise santé organique et un miroir de notre âme[3]. » La peau et la représentation qui en est faite dans la trilogie de Paul Morrissey donne des indices sur le vécu des personnages, sur les expériences plus ou moins violentes qu'ils font ou ont fait de leur corps. Ainsi la peau devient une surface informative qui traduit la violence faite au corps et s'inscrit dans les films comme un témoignage ou encore une preuve épidermique. En effet lorsque Joe, dans *Flesh*, se retrouve chez un client dans l'intimité, ce dernier lui montre son « énorme cicatrice » et lui explique qu'il a été touché par un lance-flammes en Corée. Dans *Heat*, Jessie explique à Joe que la responsable des brûlures de cigarettes sur sa poitrine est Bonnie, sa petite copine. Dans les trois films, le tatouage de Joe sur lequel il est possible de lire « Little Joe » est donné à voir en gros plan, c'est aussi sur la peau que vient s'affirmer et se revendiquer l'identité.

2. ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1995, p. 128.
3. *Ibid.*, p. 39.



La peau apparaît donc ici comme une surface-limite entre l'espace extérieur et l'intérieur du corps. Elle protège le corps-contenu et garde en mémoire c'est-à-dire à sa surface, les traces, les marques des agressions subies. Mais aussi, dans un processus inverse, à la surface apparaissent les signes d'activités organiques internes. La peau devient cet organe-indicateur qui informe les autres de la « qualité » de la vie interne et organique du corps. Par exemple, dans *Trash*, lorsque Joe, qui est un toxicomane, se retrouve dans l'appartement bourgeois, et prend son bain, la jeune femme lui dit : « Tu as la peau moche et abîmée ». Tout au long de ce volet, les gros plans sur la peau de Joe donnent à voir une surface boutonneuse parsemée de marques rouges. C'est aussi à la surface du corps, sur la peau, que le sang remonte pour former une gouttelette suite à une injection d'héroïne.

Je me référerai ici au manifeste que publie le New American Cinema Group fondé en 1960 autour de la personnalité de Jonas Mekas. Dans ce manifeste, ils expliquent : « Nous sommes pour l'art, mais pas aux dépens de la vie[4] ». Et surtout assène une volonté forte : « Nous ne voulons pas de films faux, « bien faits », roublards, nous les préférons rudes, mal faits, mais vivants : nous ne voulons pas de films roses, nous les voulons de la couleur du sang[5]. » Ici l'opposition apparaît nette et tranchée, elle se joue entre des films qui seraient

4. *Film Culture*, n° 22-23, été 1961.
5. *Ibid.*

« bien faits » mais mensongers et d'autre films « mal faits » mais « vivants » et donc plus véridiques. Les films de Paul Morrissey seraient à classer plutôt du côté des films « mal faits » d'un point de vue de la technique de réalisation et du processus de narration en passant par les thèmes abordés. Dans un second temps, le manifeste apporte une précision supplémentaire, le film dit « mensonger » serait de couleur rose et celui « vivant » associé à la vérité de « la couleur du sang ». Ainsi la métaphore est claire. Le mensonge serait du côté de la peau (rose) et la vie, associée au sang, contenue dans la chair. La cicatrice du client de Joe laisse à penser que la chair à un jour fait irruption à la surface du corps, elle en est la preuve épidermique. La brûlure de cigarette permet d'entrevoir cette chair à vif. Montrer du vivant ne se résume donc pas à exhiber l'intérieur du corps mais à explorer sa surface pour en capter la moindre « manifestion de chair » afin de suggérer la vie. Ainsi selon le manifeste, seuls la chair et le sang pourraient attester du vivant or j'ai avancé l'idée plus haut que la peau sans montrer la chair peut témoigner d'une vie sous-peau, d'une vie organique. Paul Valéry lui dit que : « Ce qu'il y a de plus profond en l'homme c'est la peau ». Paroles de peintre. Ainsi nous pouvons affirmer que la peau a un fonctionnement paradoxal, comme l'explique Didier Anzieu : « La peau est perméable et imperméable. Elle est superficielle et profonde. Elle est véridique et profonde. Elle est régénératrice et en voie de dessèchement permanent[6] ». Et c'est finalement de ce présupposé qu'il faudra partir pour percer, en quelques sortes, le mystère de la réalité organique des personnages de la trilogie.

6. ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1995, p. 39.

1.2. Le corps mis en valeur par le plan-tableau

Dans la scène d'ouverture de *Flesh*, un gros plan d'environ trois minutes sur le visage de Joe posé sur un oreiller précède un plan moyen du corps de ce dernier étendu sur le lit. Plan moyen dont l'échelle est modifiée dans la minute qui suit de manière quasi imperceptible.



Il s'agit du corps de Joe comme objet de contemplation. Le premier plan ne représenterait finalement qu'une partie du deuxième plan. L'utilisation du gros plan permet de s'attarder sur le détail du visage comme dépendance du corps, mais finalement ce qui est en jeu ici dans cette séquence introductive c'est le corps de Joe tout en entier. Le même processus se vérifie dans la construction de la séquence qui suit. Séquence au cours de laquelle, Joe, nu sur un tapis, est en train de vivre un moment d'intimité et de tendresse avec son fils auquel il donne à manger un gâteau. La séquence s'ouvre sur un gros plan du visage de Joe, les yeux baissés. S'en suit une multitude de plans serrés sur Joe et le bébé puis, un plan plus large où l'on voit Joe accroupi en face de son fils. De nouveau s'enchaînent des gros plans et enfin émerge un plan moyen qui semble donner une bouffée d'air à la séquence. Le spectateur retrouve dans un même plan tous les personnages et éléments constitutifs de la séquence ; Joe accroupi, le bébé, le biberon et les restes du gâteau. Ce plan, positionné à la fin de la séquence, donne

l'impression de montrer l'ensemble du « tableau » dont les parties qui le composent auraient déjà été appréhendées. Ainsi j'avancerai l'idée que le spectateur peut percevoir la séquence comme un tableau que l'usage du gros plan et du montage associé à des coupes brutales, morcellent pour en révéler les détails. Le plan représente dans cette séquence le tout, mais aussi toutes les parties qui composent le tout. En effet il vient circonscrire, englober les corps dans leur ensemble après les avoir atomisés, fragmentés.



Le plan apparaît dans ces deux exemples comme l'unité de base. En ce qui concerne la scène avec le bébé, l'action réduite à la consommation d'un gâteau et les personnages pourraient être contenus dans un même et unique plan. De même que Joe, dans son lit, pourrait être introduit directement dans son

ensemble corps-dormant. Le corps de Joe s'impose dès le début comme objet de contemplation, il est soumis à l'arbitrage du regard dont rend compte la caméra. Morrisey prend le parti pris de faire durer la séquence, le temps est éprouvé par le spectateur, c'est le temps de la consommation d'un gâteau et cela pourrait être aussi le temps nécessaire au décryptage d'un tableau. En effet, la caméra, pareille à un spectateur, vient observer et scruter le plan-tableau pour mettre en exergue chaque partie constitutive. Ainsi la comparaison peut se faire avec un visiteur qui s'attarderait devant une toile, qui la balaierait du regard, l'ausculterait dans ses moindres détails. Ce morcellement dynamise en quelque sorte la non-action et surtout, permet d'éprouver la séquence dans sa durée. En effet, l'espace est unique, l'action aussi, mais toute la tension et l'extension de la scène relèvent du temps de l'action et du temps éprouvé par le spectateur.

Il est possible d'avancer l'idée que cette séquence relève donc « du temps du tableau » comme le précise Jacques Aumont, celui qu'on prend pour le regarder, il s'agit cette fois d'un « temps oculaire, c'est-à-dire celui de l'exploration par l'œil de la surface de l'image. Chacun sait qu'une image se regarde au moyen d'une série de mouvements, rapides et de faible amplitude, du globe oculaire. L'œil, donc, balaie l'image, mais irrégulièrement, selon un trajet brisé et sans symétries[7] ». Jacques Aumont dit aussi à propos du film *Van Gogh* d'Alain Resnais que chaque tableau est traité comme un monde fictionnel, comme une scène à la fois unitaire et découpable[8]. Des propos qui pourraient très bien être applicables à la scène du bébé dans *Flesh*, bien qu'il ne s'agisse pas d'un tableau au sens matériel du terme. Pascal Bonitzer dit du plan-tableau : « […] il constitue un temps d'arrêt dans le mouvement du film, il ne semble pas pouvoir s'intégrer à l'ensemble, au rythme narratif. Le plan-tableau est foncièrement a-

7. AUMONT Jacques, *L'œil interminable,* Editions de la Différence, 2000, p. 96.
8. *Ibid.,* p. 120.

narratif[9]. » Chez Morrissey, le plan-tableau ne doit pas s'entendre comme un plan unique mais comme une profusion de plans voués à ne faire qu'un. De plus, dans les trois films de Paul Morrissey et particulièrement dans les deux premiers volets de la trilogie, tous les plans et séquences pourraient être considérés comme a-narratif. En effet souvent l'action est limitée voire insignifiante, il n'y a pas de progression à proprement dite dramatique. Le montage et les mouvements de caméra viennent donc ici servir la vision du spectateur.

J'avance ici l'idée que cette séquence s'articule autour d'un « plan-tableau » qui est à mettre en lien direct avec le travail du regard sur ce plan unique. Le plan dans son organisation fragmentaire se pense du côté du corps. Le corps comme objet de contemplation éprouvé dans la durée des plans, décortiqué dans les moindres détails par l'utilisation du gros plan et du zoom. En effet, la fragmentation de la séquence permet d'isoler certaines parties anatomiques qui relèvent la matière corporelle soit la chair. Il y a, je pense, l'envie de saisir un corps, de pouvoir en esquisser les contours, peser ses proportions. Paul Morrissey se voue à une exploration anatomique avec comme outil principal une « caméra-œil ». Il cherche à en capter l'essence ou du moins, tente de fixer à l'image ce corps qui semble ancré dans une réalité concrète et dans un même temps, en décalage avec celle-ci. Comme l'artiste qui, un peu plus loin dans le film, tentera d'immortaliser la beauté du corps de Joe via le dessin et la photographie, Paul Morrissey avance à tâtons, cherche à inscrire, à retenir sur l'écran et à l'intérieur même du plan toute la puissance de la beauté mystérieuse de Joe.

9. BONITZER Pascal, *Décadrages : peintures et cinéma*, Editions de l'Etoile, 2001, p. 31.

1.3. Le cadre comme soutien du corps et de la chair

Paul Klee a écrit : « De même que l'homme, le tableau a lui aussi un squelette, des muscles, une peau. On peut parler d'une anatomie du tableau. Un tableau avec le sujet homme nu n'est pas à figurer selon l'anatomie humaine mais selon l'anatomie du tableau[10]. » Peut-il être question d'une anatomie du plan ? Comme le suggère Pascal Bonitzer : « […] le plan peut être pensé, construit, composé comme un tableau[11]. » Voilà une petite entrée en matière pour penser le plan et le corps dans un rapport anatomique. En effet, il est possible de voir dans les premiers plans de la scène avec le bébé dans *Flesh*, les esquisses des différentes parties du corps pour arriver finalement à la capture parfaite et équilibrée. Joe donne l'impression d'être en pose.



Le bord inférieur du cadre semble supporter le poids du corps de Joe. De même, dans la peinture, c'est sur ce même bord d'un tableau que tout repose. Le mouvement d'inclination de Joe sur la gauche est renforcé par le bord gauche du cadre sur lequel il semble prendre appui. De plus, nous pouvons, dans ce cas

10. THEVOZ Michel, *Le corps peint*, Editions d'Art Albert Skira, 1984, p. 107.
11. BONITZER Pascal, *Décadrages : peinture et cinéma*, Editions de l'Etoile, 2001, p. 30.

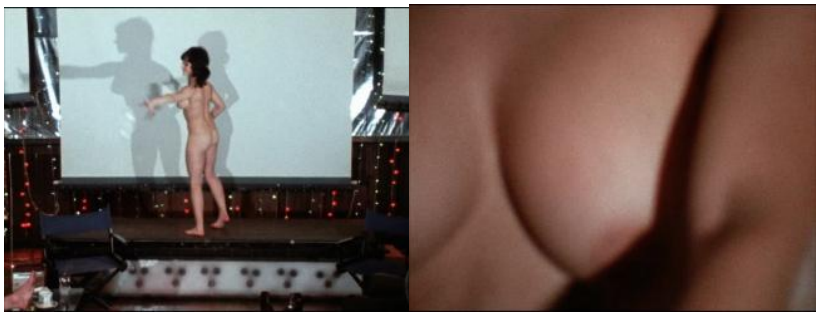
précis, penser le cadre comme un cadre pictural à valeur centripète c'est-à-dire, qui ferme le tableau sur l'espace de sa propre matière et de sa propre composition, il oblige le regard du spectateur à revenir sans cesse à l'intérieur, à voir moins une scène fictionnelle qu'une peinture, un tableau, de la peinture[12]. Ainsi, il est maintenant possible de complexifier les réflexions établies un peu plus haut et d'avancer l'idée que le cadre peut assumer cette fonction de maintenance et contenance d'un corps quasi idéalisé qui répond à des normes esthétiques bien précises. L'exemple le plus flagrant est celui de la séquence avec l'artiste, ce dernier fait prendre à Joe des poses de statue-athlètes grecques. L'artiste semble façonner le corps d'où sa présence à l'image et l'importance de sa main qui vient se poser sur le corps de Joe.



Le cadre oscille en permanence, comme j'ai pu l'amorcer plus haut, entre représentation du corps dans son unité et émiettement. Il vient soutenir la mise en spectacle du corps. Par exemple, au début du deuxième volet de la trilogie, Geri effectue un lap dance pour tenter d'exciter Joe. Pour la première fois, la scène va s'ouvrir sur une musique extra-diégétique ce qui renforce l'idée de mise en spectacle, mais aussi Geri réalise sa performance sur une scène aménagée avec un écran blanc positionné derrière et des effets de lumière. Le cadrage, dans un même mouvement souvent grâce au zoom ou encore via le montage, sert à

12. AUMONT Jacques, *L'œil interminable,* Editions de la Différence, 2000, p. 122.

souligner et à délimiter l'espace d'un corps en représentation venant appuyer le bord inférieur de l'espace scénique ou encore l'espace d'une partie de la surface du corps.



Il englobe l'espace de la représentation dans la première image, et se focalise sur la matière même du corps en se tenant au plus prés de la peau dans la seconde. Ainsi en se focalisant sur une petite portion du corps, Paul Morrissey s'applique, le temps d'un instant, à faire oublier tout le reste. Il ne s'agit plus d'un ensemble d'éléments qui composent un plan mais d'un bout de la surface du corps unitaire que le cadrage a délibérément et arbitrairement isolé. Le cadre vient s'inscrire de manière brutale comme contenant d'une matière corporelle qui apparaît fleuve. En rapetissant le champ, le cadre invite le spectateur à imaginer les débordements de la chair. Car c'est bien de la chair qu'il s'agit, le cadre devient cette limite d'élasticité, le seuil au-delà duquel tout semble se mélanger. Et c'est bien cette notion de seuil et d'élasticité qui est en jeu dans le rapport entre la chair et sa surface. Toutes les deux reposent sur un rapport de tension qui peut être vu au cinéma comme incarné par le cadre. En ce qui concerne plus précisément le personnage de Geri, il me semble intéressant de souligner son évolution entre les deux premiers volets. Lorsque cette dernière se retrouve dans le salon de coiffure de ses amies avec Joe, dans *Flesh*, elle émet le souhait de se faire injecter du silicone dans la poitrine pour qu'elle apparaisse plus grosse. Dans *Trash*, elle

arbore une poitrine siliconée. Ce détail est important car il permet d'établir une certaine continuité entre les deux films et vient attester en quelque sorte de l'incarnation, j'entends ici l'incarnation comme remplissage du corps pour l'exprimer de manière très simple. La « preuve cinématographique » est là. Entre les deux volets il y a eu « remplissage » du corps de Geri.



2. Surface(s) sans profondeur

Dans cette deuxième partie, la notion d'incarnation sera appréhendée dans le rapport qu'entretient la surface avec le volume. En effet, si l'incarnation de l'homme est pensée comme étant la volumétrie du corps, quel discours pour des régimes de représentation qui s'inscrivent sur des surfaces et font ainsi disparaître la profondeur des corps. Entre ombres, reflets, et écrans envahis de matière par l'effet du zoom, je propose d'interroger l'incarnation à la surface.

2.1. Jeu d'ombres

L'ombre se manifeste de différentes manières dans les trois films et vient interroger de façon plus précise le rapport obscur entre peau et chair, entre surface et profondeur.



Dans *Flesh*, le drap transparent vient faire écran et dissimuler le visage de la femme de Joe. Mais aussi Geri qui effectue un lap dance devant Joe avec en fond un écran blanc, voit son ombre se dédoubler. Lorsque dans *Trash*, Joe fait irruption par la fenêtre dans l'appartement bourgeois c'est bien d'abord son ombre qui nous est donnée à voir. Il est intéressant de noter la récurrence de la matérialisation de l'écran : dans la première image un drap, dans la deuxième un véritable écran et dans la troisième image, une fenêtre blanche plutôt opaque et assez grande qui vient rappeler l'écran de cinéma. Ainsi la notion de projection s'impose comme si les corps étaient projetés sur l'écran puis subissaient une deuxième dématérialisation en étant « re-projetés » sur des supports qui feraient office d'écrans. Jacques Aumont dans on ouvrage *Le monteur d'ombres* distingue deux types d'ombres : « soit elle apparaît seule, autonome, sur une surface-écran où elle se projette (suppose un corps non lié au sol), soit elle reste visiblement attachée au corps qui la produit[13]. » Il ajoute : « Le cinéma a toujours été fasciné par le motif de l'ombre et s'est souvent attaché à ne filmer que l'ombre (travail de cadre et mise en scène) et donc coupe la figure humaine[14]. » La figure humaine n'est ici finalement jamais coupée car il ne s'agit pas d'une ombre portée, projetée hors des corps. Dans les deux premières images, le corps est masqué par la

13. AUMONT Jacques, *Le monteur d'ombres*, Vrin, 2012, p. 25.
14. *Ibid.*, p. 25.

surface blanche derrière laquelle il se trouve. En ce qui concerne Geri, son corps est accompagné de plusieurs ombres et surtout il est présent à l'écran. « Des figures humaines difficiles à percevoir et identifier semblent surgir du fond de la matière d'image. Ce sont là peut –être, les fantômes, les *fantasmata* les plus radicaux que l'on puisse produire en film : incertains, flottants, inessentiels au récit, des « ombres » déjà passées dans quelque au-delà[15]. » L'ombre figure les corps en les délestant de leur poids en les faisant échapper à la malédiction de la gravité. Un corps sans anatomie. C'est sur une surface-écran que la marque de leur corps vient s'imprimer pour en proposer une version plate et désincarnée, le temps d'un instant leur volumétrie se dissout pour faire place au simulacre. « L'ombre comme signe et symbole mais trompeur. Ce que l'ombre me donne ce n'est pas un signe juste, c'est un signe menteur du moins si je persiste à vouloir le voir comme un indice de la réalité. L'ombre ne peut me montrer le monde tel qu'il est, il faut en quelque sorte qu'elle l'inverse[16] ».

15. *Ibid.*, p. 28.
16. *Ibid.*, p. 28.



Il s'agit maintenant de mettre en perspective l'idée que la peau est la limite du corps-organique en faisant référence à la scène où Joe rencontre Andrea, une jeune hippie en recherche de cocaïne. Paul Morrissey nous propose une scène qui a lieu à l'extérieur et qui nous permet donc de quitter les intérieurs new-yorkais qui suscitent chez le spectateur un sentiment de quasi claustrophobie, cependant il recrée de nouveau un espace clos, refermé sur lui-même, du moins un espace « bouché » où la perspective visuelle est réduite à néant. En effet, les personnages écrasés par le zoom contre un mur lumineux teinté de rose, vert et jaune créent un « contre jour » de personnages-ombres, ce qui n'est pas sans rappeler les sérigraphies d'Andy Warhol. Dans la pénombre, les contours du corps des deux personnages apparaissent stylisés et mouvants. Chacun de leurs mouvements invite à découvrir des formes nouvelles. Leur visage filmé de profil semble parfois décontenancé et constitue, au fil de leurs rapprochements et éloignements physiques, des tâches noires qui teintent une partie voire toute la surface de l'écran. Je citerai ici Jérôme Game, qui me semble, apporte une clé d'interprétation intéressante à cette notion de « personnage-tâche » : « Plus

encore que la mise en scène classique de l'annihilation physique telle que nous la proposent les films de genre, la dématérialisation de la forme humaine – qui devient tâche ou trou et semble voiler ou crever la surface de l'image – est l'expression visuelle d'une subjectivité qui oscille entre présence et néant. Le contre-champ appartient alors à l'inanimé, au regard inerte qui nie la forme humaine prise dans son champ de vision[17]. » Ainsi tel un pourtour stylisé, la peau n'est plus la limite du corps qui recouvre une volumétrie et que l'on peut considérer d'un point de vue interne et externe, mais elle est une surface linéaire qui se décline à l'écran, une image fantomatique qui ne laisse entrevoir la chair. La chair et la peau se distinguent et se confondent tout à la fois ou, plutôt, se trouvent être reniées. Il est possible d'y voir une représentation de Joe proche d'un personnage-fantôme, sans consistance, qui ne serait ni habité ni régi par les lois du monde réel. Ces personnages deviennent des projections de projections : une fois projetés sur le mur ils se voient être projetés une deuxième fois sur l'écran comme de vulgaires copies. Si cette scène relève d'une esthétique quasi graphique, il me semble intéressant de souligner que le montage brutal effectué par Paul Morrissey apparaît, dans la confusion qu'il suscite, très esthétisant comme s'il mirait à la découverte de nouvelles valeurs purement plastiques, de formes post-humaines non identifiables qui vivraient seulement sur l'écran. Il semble vouloir tracer un croquis des corps, tantôt stylisé tantôt incertain voire impressionniste, comme le professeur dans le film *Flesh* qui, pareil à Morrissey, tente en vain de capturer la beauté de Joe. Cependant le cinéaste ne réussit pas à clarifier la nature de l'entité à enquêter, et le choix entre organique et inorganique reste suspendu.

17. GAME Jerôme (dir.), *Images des corps/corps des images*, ENS Editions, 2002, p. 58.

2.2. Le reflet



De manière générale, le reflet semble vider le corps de sa substance ainsi il donne à voir un corps désincarné, volubile et sans poids. Sans consistance, le reflet peut s'apparenter aux formes spectrales et aux mirages, à l'illusion et au fantasme. « Le reflet apparaît comme une surface sans consistance, sans corps. Il occupe un espace difficile à localiser, sans topologie propre ; à la fois sur le miroir et dans un espace creusé, il réside dans (sur) un intervalle[18]. » Ainsi le reflet « sans corps » et « résidant dans (sur) un intervalle » est peut-être régi par d'autres lois qui lui concèdent une incarnation bien particulière, celles de l'image. En effet, « les reflets, signes par excellence d'une présence cachée, mettent au monde la visualisation du phénomène de disparition-apparition. Signes incarnés, ils rendent l'incarnation visible, non pas à travers une signification iconographique ou symbolique mais par leur présence dans l'image. La création artistique contemporaine rappelle l'art d'incorporer, lorsque l'incorporation promet la ressemblance et annonce la présence[19]. » Le reflet « prend le corps de l'acteur », il le copie et l'inscrit en lui-même dans un processus d'incarnation. En effet, le reflet peut « représenter » le corps après s'être accaparé ses composantes comme le

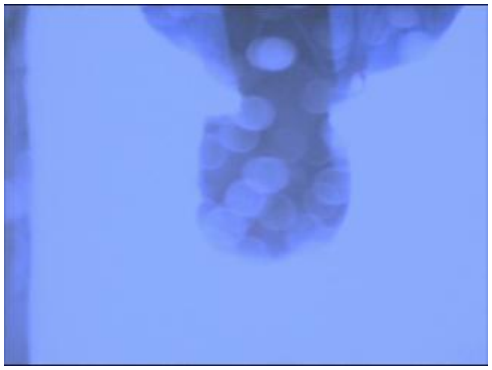
18. *Ibid.*, p. 194.
19. *Ibid.*, p. 269.

travail de l'image. Ainsi il ne peut se penser que dans la référence au corps. Si, principalement, l'allusion est faite au miroir, le reflet se construit aussi sur d'autres surfaces telles que la vitrine ou encore l'eau. Quant au regard et au point de vue, ils occupent une place capitale dans ce discours. Dans la scène avec le jeune couple dans *Trash*, il est intéressant de voir comment la caméra effleure la surface du corps de Joe tout au long de son bain. Le spectateur suit donc à l'image les moindres mouvements de caméra quand tout à coup, un gros plan sur le visage de Joe se révèle, par un zoom arrière, être un plan sur le miroir dans lequel Joe se regarde. Le spectateur face au reflet de Joe semble ainsi avoir été surpris et pris au piège de son voyeurisme. Le cadre délimite la glace en effaçant les bords du miroir et en trompant le spectateur. Lorsque le miroir nous est donné à voir, le reflet est démasqué : il est un leurre. Le reflet peut jouer le jeu de la réalité si le support sur lequel il prend place n'apparaît pas clairement à l'écran. Le sur-cadrage de la caméra efface les bords du miroir et vient tromper le spectateur.



« Si le reflet dans le miroir, dans sa définition psychologique, permet à l'individu de se constituer, de construire un schéma corporel, c'est-à-dire une représentation unique du moi, l'art vidéo, lieu de la projection, provoquera le corps visible, le fera sortir de lui-même et le fera advenir comme un phénomène

visuel, comme une image[20]. » Le reflet vient ponctuer les films, il peut se présenter comme un double des apparences mais il n'est pas le « vrai » et serait donc du côté du « faux » soit de l'image. Platon dit dans *La République* : « J'appelle images d'abord les ombres, ensuite les reflets que l'on voie dans les eaux, ou à la surface des corps opaques, polis et brillants et toutes les représentations semblables. » Insistance encore sur le vrai et le faux : « Simulacres pouvant remplacer les apparences et les êtres mais retenons plutôt que la sourde menace qu'ils incarnent souvent : l'émerveillement devant le miracle d'une matière immatérielle[21]. »



Ici, le reflet projeté à l'envers (il s'agit du reflet de Joe dans une flaque d'eau), troué en quelque sorte par des bulles bleutées en surimpression vient souligner la bidimensionnalité de l'espace, la perte de la figure dans le fond, la transfiguration de la figure en tache de couleur. Ainsi la planéité peut être une entrave absolue à l'incarnation, au profit de la création d'une esthétique originale.

20. MAURON Véronique, *Le signe incarné : ombres et reflets dans l'art contemporain*, Hazan, 1999, p. 228.
21. AUMONT Jacques, *Le monteur d'ombres*, Vrin, 2012, p. 30.

2.3. Le « corps-paysage »

Je me référerai pour ce paragraphe au travail de Thierry Kuntzel, plus précisément à son installation de 2006, *La Peau.* Raymond Bellour parle à propos de cette installation-film de « peau-paysage ». Concept intéressant qui me semble pertinent pour cerner une certaine représentation du corps chez Morrissey. Brève présentation de l'installation exposée dans les notes de travail de Thierry Kuntzel qui ont été publiées dans la revue Trafic : « Un prototype de machine de cinéma, le photomobile, bouclant un film 70 mm de 5 mètres permet de projeter une surface incurvée une image qui défile horizontalement en continu sur une base de 7 mètres environ. La durée d'une boucle est de 10 minutes environ variable suivant la vitesse de défilement choisie. Il est donc question pour ce projet de fabriquer un paysage panoramique de peau à partir de photos de corps non identifiables (dos, bras…), retraitées informatiquement pour créer un enchaînement continu, sans intervalle[22]. » Il y a dans le travail de Thierry Kuntzel, la sensation d'un défilement inexorable de peaux qui se mêlent et s'entremêlent pour former des sortes de paysages. En effet, Thierry Kuntzel apporte une note intéressante : « Il en sera donc de la peau comme d'un paysage roulé, déroulé : ces surfaces lisses, accidents, particularités (grains, taches de rousseurs, pigmentation, bleu, traces anciennes, rides) paysage lunaire, jamais vu – sauf dans la proximité de l'amour, d'un trop réel (halluciné)[23]. » Il affirme ici sa volonté de montrer la peau tel un paysage et, est conscient de la fonction de caractérisation qu'assume la peau. Il y a, dans un premier temps, la volonté de confronter le spectateur à une réalité quasi terrestre, lui-même parle d'un

22. KUNTZEL Thierry, « Notes sur Giles et La Peau », *Trafic* n° 64, p. 50.
23. *Ibid.,* p. 52.

« paysage-lunaire ». Les images semblent liées à une représentation de la réalité quasi phénoménale. Cependant ce défilement inexorable suscite, dans un deuxième temps, une confusion telle que le spectateur ne sait plus bien où se situer et cette peau apparait comme une sorte de projection mentale. Une peau qui deviendrait donc commune à tous et qui se révélerait être le fantasme d'une fusion encore plus complexe, du moins plus intérieure et qu'il serait possible de nommer « la peau-intérieure ». Dans un troisième temps, il est intéressant de souligner cette idée de trop réel liée à la proximité des peaux et donc à l'effet du zoom qui finalement nous transporte et crée la sensation inverse, ce que Thierry Kuntzel définit d' « halluciné ». Je voudrai maintenant insister sur l'idée de mouvement. La pellicule que donne à voir Thierry Kuntzel n'est pas comme une pellicule de cinéma car elle n'a pas d'intervalle, il n'y a pas d'illusion de mouvement mais simplement son mouvement infini de défilement. Lorsque dans ses notes, l'artiste se réfère à un mouvement paradoxal du roulé-déroulé, il y a cette idée de déjouer les codes et de faire adhérer le spectateur à un mouvement qui s'apparente à une coulée continue où la vision n'a plus de repaires et est perdue dans le flux sans en discerner la provenance et la source. Autre élément éclairant des notes de l'artiste, la notion de Peau-pellicule : « Peau-pellicule ; qui saura si sur l'écran ce sont accidents épidermiques (cicatrice et pigmentation) ou de la matière-film (altération, poussière, rayure…), représenté ou représentant[24] ? » Je propose donc de confronter la réflexion du travail de Thierry Kuntzel avec la mise en scène de Paul Morrissey. Dans ses films, ce dernier propose, de manière ponctuelle, une vison du corps et de sa surface tellement proche que le temps d'un instant l'écran est envahi par la peau, le tissu d'un

24. *Ibid.*, p. 53.

vêtement. Surface teintée, sans perspective, inondée par la matière épidermique ou encore textuelle.



Ces images sont le fruit d'un zoom effectué au plus près des corps, ou encore le corps en mouvement se retrouve à frôler la caméra. J'aurais tendance, en ce qui concerne les films de Paul Morrissey, à penser que la peau oscille entre peau « vive » et peau morte, ces moments d'extrême rapprochement sont comme des flashs et ils sont « contextualisés » car avant et après c'est bien le corps des personnages qui nous est donné à voir. Un corps en mouvement qui se retrouve en quelque sorte pris au piège, figé le temps de quelques secondes dans un magma visuel et matériel. Chez Paul Morrissey, le temps d'un instant la peau qui caractérise les sujets principaux du film devient la matière du film et donne naissance à des tableaux abstraits tantôt vivants tantôt morts-vivants. La peau comme structure de contenance et maintenance devient, dans l'œuvre de Kuntzel, de manière permanente, et dans l'œuvre de Morrissey de manière ponctuelle, une masse informe. Didier Anzieu dit à propos de la peau : « la peau

remplit une fonction de soutènement du squelette et des muscles[25] » et elle « recouvre la surface entière du corps dans laquelle sont insérés tous les organes[26] ». Ces représentations précises de la peau attestent de la perte de ses fonctions. La contenance et la maintenance sont des qualités de la peau qui suggèrent le remplissage de cette enveloppe. Remplissage qui est à penser du côté de l'incarnation. La peau ne peut être interrogée comme une surface autonome. Ce caractère halluciné de la représentation de la peau vient se nicher au cœur d'une représentation hyper-réaliste car le cinéma même de Paul Morrissey se veut très réaliste presque anthropologique. En effet le gros plan et le zoom travaillent à cet effet en proposant une extrême proximité avec l'objet filmé, le corps. Cependant cette recherche de l'hyper-réalisme fait basculer le corps, puisqu'il est question de sa représentation, dans l'abstrait. En essayant d'être au plus près des apparences on gomme les contours alors que le propre de la peau est bien de délimiter le corps, d'en donner une forme en imposant une circonscription précise. La « cohésion du corps » dans sa forme est attaquée par des effets de représentation que l'on pourrait qualifier de dispersifs. La peau comme enveloppe structurante et unifiante ne peut plus être appréhendée d'un point de vue visuel.

25. ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1995, p. 121.
26. *Ibid.,* p. 124.

Chapitre II

De l'expérience tactile des personnages à l'expérience incarnée du cinéma

1. En contact

Il s'agira, dans ce chapitre, d'explorer la sphère du contact. En partant de la main comme organe prépondérant dans la relation à l'Autre puis, la main prise dans son mouvement soit le geste, et enfin la sexualité au sens large. Ainsi, c'est en insérant le corps dans son champ d'action qu'il sera possible de tenter de le définir ou plus précisément de cerner ses multiples manifestations dans un rapport toujours plus étroit avec sa chair.

1.1. La main comme motif entre corps et chair

La main est dans la trilogie une partie du corps récurrente qui vient se déposer sur la surface de son propre corps ou bien sur le corps de l'autre. Le cadrage resserré de la main interroge de manière précise la condition affective des personnages et les rapports qu'ils entretiennent. Il a été dit de la main qu'elle « surgit immanquablement comme matériau anthropologique élémentaire, vecteur privilégié d'une réflexion sur l'humanité qui pense, sent, agit, crée et détruit, vacille entre raison et folie, instrument dialectique de la rencontre et de la déchirure [27] ». Il s'agit bien dans ces trois films de rencontre et la main vient jouer un rôle central, elle fait le lien entre les personnages. Un lien pour le plus souvent charnel dans la mesure où il vient mettre à l'épreuve la chair dans sa prédestination sexuelle. La circulation de la caméra entre deux personnages passe systématiquement par des gros plans sur la main de l'un posée sur la surface-

27. ANDRE Emmanuelle, PALAZZOLO Claudia et SIETY Emmanuel (dir.), *Des mains modernes*, L'Harmattan, 2008, p. 9.

peau de l'autre. Cet accent mis sur la main coupée du reste du corps par le cadrage vient souligner son rôle métonymique, et créer une tension quant à la relation main-corps. Les mains mises en avant dans la trilogie sont pour la plupart celles de personnages secondaires sur la surface du corps de Joe.



« Dans la vie active de la main, elle est susceptible de se tendre et se durcir, de même qu'elle est capable de se mouler sur l'objet[28]. » C'est bien ce qui se produit dans les différents volets de la trilogie, la main arpente, caresse le corps pour en épouser les formes, se loger en creux. Ainsi la main semble chercher à s'approprier l'Autre dans un élan de désir. « La possession du monde exige une sorte de flair tactile. La vue glisse le long de l'univers. La main sait que l'objet est habité par le poids, qu'il est lisse et rugueux […]. L'action de la main définit le creux de l'espace et le plein des choses qui l'occupent. Surface, volume, densité, pesanteur ne sont pas des phénomènes optiques[29]. » La main vient donc faire l'expérience de la volumétrie des corps et plus précisément du corps fait de chair. La chair comme matière absente et invisible peut être suggérée par la présence de la main. La main c'est aussi celle créatrice de l'artiste dessinant avec un crayon noir des croquis**.** Le professeur-artiste, durant toute la scène, ne cesse de faire des discours sur l'idéal de la beauté classique et sur la culture grecque. Il voue un réel

28. FOCILLON Henri, *Eloge de la main*, Presses universitaire de France, Paris, 1981, p. 4.
29. *Ibid*., p. 6.

culte au corps comme expression de l'excellence humaine. Cependant ces discours et ce culte voués au corps semblent totalement en décalage avec la réalité, avec la manière dont les deux hommes sont entrés en contact. En effet, le professeur-artiste, tiraillé entre pulsions sexuelles et artistiques, a loué le corps de Joe pour quelques heures. Des paroles donc en décalage avec la réalité telle qu'elle est appréhendée. L'artiste essaie de modeler le corps de Joe du bout des doigts en l'effleurant, le caressant, le touchant. C'est avec sa main qu'il donne des indications d'ordre tactile à Joe pour que ce dernier adopte la posture requise, mais c'est aussi avec elle qu'il esquisse sur sa feuille de papier les silhouettes du modèle. Une main qui vient donc appréhender le corps pour appuyer ses contours, le figer telle une statue de marbre. Ainsi l'artiste, « tandis que nous recevons le contact avec passivité, il le recherche, il l'éprouve [30] ». La main de l'artiste semble alors faire basculer le corps de Joe dans l'inorganique.



Paul Morrissey vient signifier la différence entre le corps et la chair. Si le corps suppose des contours qui peuvent êtres esquissés, la dimension tactile de la chair s'oppose à la nature purement visible du corps. La chair, elle, est substance et appartient au non-esthétique, elle s'éprouve dans le tact au sens large. Ainsi le

30. *Ibid.*, p. 8.

corps se voit admiré et la chair palpée. La présence de Joe à l'écran oscille entre une représentation purement visible de son corps et une appréhension tactile de sa chair. Le corps se contemple et s'admire via entre autres le geste créateur. Il s'agit là de la mise en valeur du nu masculin pour sa beauté éclatante. Alors qu'avec ses clients, dans la sphère privée, le corps de Joe, objet de désir permanent, devient cette matière sans tête. En effet, souvent le corps se voit déposséder de la tête et la main vient souligner l'aspect quasi mystique de la chair « en tant qu'elle se laisse décrire qualitativement sans se laisser voir par l'œil physique[31] ». En opposition avec la chair, le corps, lui, se laisse contempler par l'œil physique.

1.2. Le geste : du visible à l'invisible

La trilogie de Paul Morrissey a épuisé le corpus du tact énuméré par Jean Luc Nancy : « effleurer, frôler, presser, enfoncer, serrer, lisser, gratter, frotter, caresser, palper, tâter, pétrir, masser, enlacer, étreindre, frapper[32] ». En effet, les personnages ne cessent d'entrer en contact physique de manières plus ou moins violentes et d'établir ainsi des zones de contact qui viennent traduire et soulever plus largement la question de la proximité avec le monde qui les accueille ou les repousse. Je rapprocherai la trilogie de Morrissey d'un cinéma dit de la sensation comme l'a théorisé Martine Beugnet. Un cinéma qui placerait l'expérience du toucher dans toutes ses formes au premier plan. Ainsi les organes du toucher (la main, la peau, le sexe) sont souvent filmés en gros plan et la rencontre tactile

31. BEAULIEU Alain, *« L'incarnation phénoménologique à l'épreuve du « corps sans organes » »*, érudit, 2004, http://id.erudit.org/iderudit/010348ar
32. NANCY Jean-Luc, *Corpus*, Métailié, Paris, 2000, p. 82.

interrogée de manière essentielle au sein de la narration. Par exemple, dans la première scène de *Flesh*, Geraldine, la femme de Joe, vient le réveiller violemment pour lui signifier qu'il faut qu'il aille travailler car elle a besoin d'argent. Geraldine ne cesse de le frapper, caresser, embrasser. Finalement d'un point de vue narratif rien de déterminant ne se joue, il s'agit ni plus ni moins que d'une chorégraphie des corps entre caresses et coups dans un lit. Le geste et le corps occupent donc le centre de l'attention. Le passage d'un plan à un autre se fait par une coupe brutale, et souvent quasiment le même plan est remonté avec un léger changement d'échelle. Le geste semble mis en valeur et s'évanouir dans un même temps. Cette sensation assez contradictoire vient nourrir le ressenti d'un pullulement spontané et monstrueux de plans autours de la scène. La fragmentation du geste vient traduire et souligner, en quelque sorte, la difficulté à établir un contact stable et accompli. Mais aussi, pris dans le vif de l'action, le geste ne concède la vision de l'Autre. Ainsi lorsque Geraldine frappe Joe pour s'amuser, son corps fait écran et nous cache la réaction de Joe comme s'il y avait finalement une partie de cache de cache entre le « touchant » et le « touché ». Je partirai d'une définition du geste : « sous la notion de geste se réunissent tous les mouvements humains dans la mesure où ils présentent une valeur formelle[33] ». Ainsi, le geste doit s'entendre au sens de la forme et du mouvement en générale. Je me focaliserai pour cette partie sur le geste de l'acteur. Au cinéma, ce dernier « se voit restreint, désuni, décharné par la prise de vue. Ou exalté par elle. Un plan rapproché l'isole. Une coupe l'abrège ou le fait surgir. Un angle lui confère une ampleur surprenante[34] ». Ainsi le geste semble se détacher du corps de par l'approche fragmentaire du cinéma. Alain Masson dit « le corps filmique est

33. MASSON Alain, *D'où vient le geste*, Presses universitaires de Rennes, 2007, http://books.openedition.org/pur/604?lang=fr
34. *Ibid*.

précaire, synecdotique et lacunaire. Nous ne voyons que des silhouettes de posture, des fragments d'exercice, des fantômes de mouvement : un corps insaisissable [35]». Le geste détaché du corps notamment grâce au montage et au cadrage concède au travail de Paul Morrissey une valeur esthétisante qui aspire à la découverte de nouvelles formes plastiques, post-humaines qui vivent seulement à l'écran. Par la mise en valeur ou non du corps et du geste, il me semble qu'il travaille finalement à semer le doute sur la qualité organique ou inorganique du corps de Joe. Le geste est finalement au centre de la problématique sur la fragmentation du corps et contribue à maintenir le mystère quant à la puissance vitale des personnages et plus spécifiquement de Joe. Le geste entretient dans les films une étroite relation avec le regard. Par exemple, lorsque Joe s'injecte dans le bras de l'héroïne, la jeune hippie et le couple de bourgeois veulent être aux premières loges. Ceux-ci ne cessent de répéter : « je veux voir ». De même lorsque Joe souhaite prendre un bain. Le regard est souvent voyeur au sein de la narration. Le spectateur est toujours tenu à distance, par exemple, quand Morrissey filme les fellations faites à Joe, c'est la vue de son postérieur qui lui est réservée. A aucun moment il n'est permis de tomber dans les travers de la connivence. Par exemple, en ce qui concerne la scène du salon de coiffure dans *Flesh*, elle est découpée de manière à alterner des gros plans sur les visages des travestis et sur les fesses de Joe. Les travestis commentent des magazines et viennent nourrir en quelque sorte le discours public et dans un même temps advient une action concrète et physique qui nourrit la sphère privée. Les panoramiques font la liaison entre les deux actions et permettent un aller retour incessant entre la scène privée si l'on veut et celle publique, et c'est là le

35. *Ibid.*

nœud de tension de l'œuvre de Morrissey. Viennent se juxtaposer le regard voyeur de certains de ses personnages et finalement, preuve en est dans cette scène, le statut du réalisateur tel un observateur plutôt indifférent qui tient le spectateur à distance. Toujours sur le fil du rasoir entre vie privée et vie professionnelle, observation et voyeurisme, intimité et vie publique, les films semblent interroger la place du corps, du geste et de l'action au sein de tout cela. « Les gestes cinématographiques sont ultimement ce qui dans un film permet de retrouver son tracer, d'en parler. C'est par eux que l'on aura rencontré ce qui a été maîtrisé par le cinéaste[36] ». Il me semble que le cinéma de Paul Morrissey trouve toute sa puissance dans un entre deux ; entre le sujet et l'objet, le voir et l'être vu, l'ensemble et la partie. La partie semble parfois s'accorder au tout ou encore entrer en résistance, le réalisateur lui ncherche à la mettre en exergue. Il en est de même pour ce qui relève de l'intimité des personnages, elle est souvent révélée sans n'être jamais totalement montrée. Le contact, peu importe sa nature, implique la perte de vision car il prend racine dans la proximité. La distance nécessaire à la vision se voit congédiée. Les corps cachent à l'infini l'espace de leur intimité. Ainsi semble mise en image toute la problématique du corps en tant qu'espace interne qui n'appartient pas au visible.

1.3. Sexualité : de l'organique à l'inorganique

La sexualité est un enjeu majeur de la trilogie. En effet, lorsque dans les paragraphes précédents, je parle de la représentation de la main ou bien encore des zones de contact c'est bien de manière plus générale de la sphère de la

36. BOYER Elisabeth, *Les gestes au cinéma*, L'art du cinéma, http://www.artcinema.org/spip.php?article51

sexualité dont il est question. Le sexe est associé dans les trois volets au thème de la prostitution et presque à aucun moment accolé à un sentiment d'affection ou d'amour. Si dans *Trash*, il pourrait en être question, la sexualité se voit très vite paralysée par la dépendance de Joe à la drogue. Le thème de la prostitution, central dans le film *Flesh*, se voit décuplé dans les volets suivants. Dans *Trash*, Joe se vend au couple de bourgeois par exemple. Dans *Heat*, il fait de même avec la propriétaire du Tropicana Motel pour ne pas payer son loyer. Toujours dans *Heat*, la relation qu'il entretient avec l'actrice sur le retour Sally est intéressée car il espère qu'elle le fera entrer dans le monde du spectacle. La prostitution a finalement mille facettes qui s'incarnent de manière précise dans le personnage de Joe. Toute forme de sociabilité envisagée par Joe passe par la sexualité, et plus précisément par la prostitution. Dans *Heat*, la plupart des personnages logeant au Tropicana Motel respectent les règles les plus élémentaires de la vie en communauté relatives au bruit par exemple, mais à côté de cela ils se masturbent ou se font masturber en public. Lydia, la propriétaire, se voit enfreindre les règles quant au paiement du loyer de Joe pour obtenir quelques « gâteries ». Véritable théâtre d'un microcosme de rejetés de la société, le sexe devient le facteur déstabilisant de l'ordre social.

L'acte sexuel proprement dit n'est jamais clairement montré. Une scène cependant dans *Trash*, nous montre les ébats sexuels de Holly avec une bouteille de bière. L'impuissance de Joe la pousse à remplacer son phallus par une bouteille. Ainsi le temps d'un instant, l'objet semble prendre corps et communier avec l'organisme vivant. Massimo Fusillo dit : « Investir des objets matériels de valeurs symboliques et sentimentales, après les avoir transformés en fétiches, est un phénomène ancien et devenu tout à fait crucial à notre époque, où les objets non seulement s'imposent comme interlocuteurs privilégiés et incontournables de notre vie émotive, mais aussi entrent en relation avec notre corps jusqu'à en

devenir une partie intégrante[37]. » Le fétiche vient ici se substituer à l'organe phallique pour provoquer l'orgasme sexuel. Le substitut inorganique qu'est la bouteille est associé à Joe. Mario Perniola dit : « Le fétiche consiste en l'insubordination de la chose par rapport à l'organisme vivant, au système, à la structure qui prétendent l'englober. Au fétiche il vient pour cela adressé le statut de chose unique, irrégulière[38]. » Ainsi le fétiche s'éloigne de sa condition d'objet dans le sens où il semble répondre au culte de l'individu dans le sens d'un être unique qui revendique son droit à exister. Pour rester sur le thème de l'objet, j'en profite, puisqu'il est question de Mario Perniola, pour aborder la notion de « chose sentante », concept inventé par ce dernier. Le « sex-appeal de l'inorganique » qui est le titre de son ouvrage ne serait finalement ni le désir spirituel qui convoite l'impossible, ni le désir organique qui selon lui réduit à zéro l'excitation, car l'un comme l'autre sont mortifères. Pour lui c'est la disponibilité absolue par laquelle on s'abandonne comme « chose sentante » au toucher de l'autre : « Les corps sont devenus des rouleaux de tissu à déplier et replier l'un sur l'autre, de sorte que l'on peut finalement procéder à l'établissement d'un nouvel ordre et mettre la soie avec la soie, la laine avec la laine et la toile avec la toile (...). Les organes sont des habits dont sautent boutons et coutures et qui retournent à la condition de pièces de tissu ouvertes à travailler : on peut ainsi les assembler et les séparer suivant de nouveaux critères qui ne correspondent à aucune fonction et aucun but[39]. » Pas de prédéterminisme. Le corps comme « chose sentante » hors de sa dimension organique porte en lui une force érotique. Se faire « chose sentante », c'est mettre son corps dans un état de totale

37. FUSILLO Massimo, *L'Objet-fétiche. Littérature, cinéma, visualité*, Honoré Champion, Paris, 2014, p. 3.
38. PERNIOLA Mario, *Il sex-appeal dell'inorganico*, Lignes-Léo Scheer, 2003, p. 240.
39. *Ibid.*, p. 241.

disponibilité ce qui n'est possible qu'à condition de s'en détacher. Eprouver son propre corps et celui de son partenaire dans la même relation d'extériorité que s'il s'agissait d'une chose. C'est peut être de cela qu'il est question dans la trilogie. A cette objectivation participe, ce qui tout en étant proche, détourne celui-ci vers l'inorganique, le vêtement. Introduire le corps comme « chose sentante » c'est reconnaître que le corps ne se définit pas seulement par son organicité.

Il me semble important maintenant d'évoquer le corps comme objet. Si le corps est appréhendé comme un objet alors le sexe a valeur d'échange et le pousse à se rendre identique et indifférent à n'importe quel autre corps. Ainsi ce dernier se voit dissout dans sa spécificité et plus précisément dans son emprunte charnelle. Pour illustrer ce propos je propose de revenir à la scène initiale de *Flesh,* lorsque Geraldine attache autour du phallus de son compagnon Joe un ruban rose comme il est possible d'empaqueter un cadeau.



Le corps, dans la trilogie et plus particulièrement celui de Joe, ne peut se faire « le porte parole » d'un discours univoque. La pluralité inconciliable des significations du corps en font un élément de réflexion en perpétuel mouvement. Cependant l'acte sexuel au sens strict du terme n'est jamais montré. En effet, la caméra s'arrête devant la nudité du corps lors des fellations et se refuse à montrer la pénétration.



La sexualité est éprouvée aussi de manière incestueuse. Holly révèle à Joe, dans *Trash*, les expériences sexuelles qu'elle a pu avoir avec sa sœur. Dans Heat, les deux frères qui habitent dans le Motel font de leurs relations sexuelles une attraction qu'ils proposent comme spectacle dans un cabaret. L'inceste représente l'infraction définitive du socialement acceptable. « Je pose en principe un fait peu contestable : que l'homme est l'animal qui n'accepte pas simplement le donné naturel, qui le nie. Il change ainsi le monde extérieur naturel, il en tire des outils et des objets fabriqués qui composent un monde nouveau, le monde humain. L'homme parallèlement se nie lui-même, il s'éduque, il refuse par exemple de donner à la satisfaction de ses besoins animaux ce cours libre, auquel l'animal n'apporte pas de réserve. Il est nécessaire encore d'accorder que les deux négations, d'une part, celle que l'homme fait du monde donné et, d'autre part, celle de sa propre animalité, sont liées. Il ne nous appartient pas de donner une priorité à l'une ou à l'autre, de chercher si l'éducation (qui apparaît sous la forme des interdits religieux) est la conséquence du travail, ou le travail la conséquence d'une mutation morale. Mais en tant qu'il y a homme, il y a d'une part travail et de l'autre négation par interdits de l'animalité de l'homme[40]. » Ainsi c'est aussi à

40. BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Les éditions de minuit, 1957, p. 312.

travers la sexualité que le corps se définit et s'impose de manière tantôt animale, inorganique, organique et charnelle.

2. Incarnation des corps - narrations haptiques

Je propose dans cette partie d'interroger le corps et son incarnation d'un point de vue de l'hapticité et de tout ce qu'elle génère. Il s'agira donc de partir de l'organe fondateur du régime haptique : l'œil. Et c'est dans la troisième partie que sera abordée l'éventuelle existence de la chair dans ce contexte précis.

2.1. L'œil : identification voyeuriste

Les plans de la trilogie pourraient être considérés comme une série de réactions épidermiques entre les différentes forces, notamment esthétiques, présentes à l'écran ainsi qu'entre l'image visible et les hors-champs qui l'enveloppent. Le cinéma de Paul Morrissey semble vouloir établir un contact quasi sensoriel avec la réalité filmée, la caméra parait toujours vouloir se rapprocher au plus près des corps, au plus près de la peau. L'œil de la caméra comme substitut de celui de l'homme. Ainsi le spectateur se retrouve, lui aussi, transporté à fleur de peau des personnages pour éprouver de manière quasi physique, plus précisément sensorielle l'œuvre cinématographique. Les trois films peuvent être présentés comme appartenant à un cinéma dit tactile dans le sens où ils ouvrent la possibilité d'une interactivité physique entre le corps regardant et les espaces-temps regardés. « Un régime figuratif faisant du personnage un foyer transitif de perception et élisant la main comme clé de

tout l'espace et de toute l'image ne peut se mettre en place qu'au sein d'un système de représentation que l'on peut supposer d'organique, présupposant le film et le spectateur comme une structure essentiellement liée et relativement contigüe, pour laquelle il est normal que le spectateur puisse, par exemple, partager émotions et sensations des personnages[41]. » Deleuze l'avait déjà théorisé : « […] la forme de la représentation exprime d'abord la vie organique de l'homme en tant que sujet[42]. » La dimension spectaculaire, qui procède d'une mise à distance du spectateur, apparaît comme une composante mineure d'un tel système pensé d'un point de vue haptique. « Il n'y a pas plus de dedans que de dehors, mais seulement une spatialisation continuée, l'énergie spatialisante de la couleur. Si bien que tout en évitant l'abstraction, le colorisme conjure à la fois la figuration et le récit, pour se rapprocher infiniment d'un « fait » pictural à l'état pur où il n'y a plus rien à raconter. Ce fait c'est la constitution ou la reconstitution d'une fonction haptique de la vue[43].» Il en va de même, s'il est possible de l'exprimer ainsi, pour le « fait cinématographique ». Tout cela me pousse à penser que nous sommes dans une situation assez paradoxale car il me semble que dans les films de Paul Morrissey tout en étant au plus près du « fait cinématographique » où finalement l'apport narratif n'a plus aucune importance, il y a je pense la volonté de maintenir à distance le spectateur, aussi contradictoire que cela puisse paraître, dans un même mouvement d'extrême rapprochement. Par exemple, de manière plus générale, le spectateur, dans l'ensemble de ses films, est placé au second plan, j'entends

41. ANDRE Emmanuelle, PALAZZOLO Claudia et SIETY Emmanuel (dir.), *Des mains modernes*, L'Harmattan, 2008, p. 256.
42. DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, La Différence, Paris, 1981, p. 81.
43. DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Editions du Seuil, Paris, 2002.

par là qu'il se voit être informé de certains événements après ou en même temps que le personnage, jamais avant. C'est le cas, par exemple dans *Trash*, lorsque Holly fait irruption dans la chambre et qu'elle surprend Joe en train de la tromper avec sa propre sœur. De manière plus précise, le réalisateur force la vision du spectateur, si je puis m'exprimer ainsi, lorsque la bande son recouvre un « Regarde, Regarde ». Le personnage et ses dires semblent encourager le regard du spectateur et l'objectif de la caméra obliger ce dernier à voir, à en voir trop dans un étrange sentiment de douleur et de plaisir de la vision.



Vision à la fois inédite et déroutante qui semble se moquer du voyeurisme. Thème que l'on peut finalement retrouver dans la scène avec le professeur dans *Flesh*. Ainsi le spectateur semble avoir un statut bien particulier à la fois central et privilégié quant au rapport frontal qu'il entretient avec ce qui se joue devant la caméra, mais aussi inévitablement, il est poussé dans ses retranchements voyeuristes. L'œil est cet organe original qui recouvre une fonction visuelle et une fonction haptique comme nous avons pu le voir un peu plus haut. L'œil passé au crible tour à tour par Georges Bataille et Roland Barthes apparaît comme un organe obscène. « L'obscène inscrit ses différents avatars au sein d'une société : il

consiste en la mise en scène du corps et de la parole, ainsi que de situations désavouées par une communauté, c'est-à-dire transgressives à l'égard de bienséances et de « l'ordre établi ». Ses sujets d'élection sont le sexe et la mort. Contrairement à la pornographie, l'obscène ne cherche pas à racoler pour l'argent mais à choquer dans un but de densification de la conscience et de l'instant[44]. »

L'obscène inscrit sa quête chez Bataille dans une tension vers l'impossible. Notion clef, chez lui, qui se présente « comme un complexe alliant orgasme et mort dans ce qui fondamentalement leur est commun : l'impensable rupture qu'ils imposent au réel. Or cette rupture devient le lieu de focalisation de l'obscène qui exacerbe le réel pour effleurer l'excès[45] ». L'obscène se traduit finalement par une exhibition de la chair et une exaltation du pouvoir de l'œil. C'est bien cela qui est à l'œuvre dans cette trilogie : l'œil devient une puissance active qui suscite en quelques sortes l'obscène et l'accueille passivement. L'œil c'est celui de la caméra mais aussi celui du spectateur qui s'identifie à ce premier. En effet, le spectateur s'identifie plus au sujet de la vision soit l'œil de la caméra qu'aux personnages. Chez Barthes le même processus est utilisé en littérature dans *Histoire de l'œil*, un organe est le héros du récit à double titre : l'œil est objet du texte car il est projeté hors de son orbite et évolue tout au long du texte au gré de ses transformations, en divers avatars d'une métaphore que Barthes a commentée dans un article célèbre ; c'est aussi une histoire racontée par un organe, l'œil, le sujet-narrateur étant mu essentiellement par une pulsion voyeuriste auquel le lecteur est contraint de s'identifier par un dispositif de mises en abyme identificatoires.

44. SIMON Agathe, *Georges Bataille : L'obscène et l'obsédant*, La voix du regard n°15, 2002, p. 20.
45. *Ibid.*, p. 21.

2.2. Le gros plan et le panoramique dans le régime haptique

Paul Morrissey semble vouloir toucher la réalité du bout de sa caméra et parfois, au contraire, le temps d'un instant, il prend de la distance. Le toucher, il est vrai, s'articule entre des mouvements de va et vient avec l'objet convoité. La présence créatrice de la main du réalisateur sur la matière des films s'inscrit en creux, en filigrane. Présence fantasmée par le spectateur. Martine Beugnet célèbre ce cinéma dit « des sensations » qui explore la « capacité unique du cinéma à nous toucher à la fois viscéralement et intellectuellement[46] ». Il s'agit de s'intéresser à l'impact sensoriel du film à différents niveaux. La mise en scène concrète du corps entre en interaction avec les différentes modalités tactiles représentées. Mais aussi la matérialité même de l'image vient susciter une disposition à l'œuvre plus sensorielle chez le spectateur.

Le gros plan se présente comme un des outils filmiques le plus efficace pour justement inviter le spectateur à adopter un regard haptique. Le gros plan pose la question de la distinction de l'objet représenté et de sa reconnaissance, et de manière encore plus poussée de sa place dans un ensemble. L'œil du spectateur a besoin d'un instant pour s'adapter car il passe en quelque secondes du régime optique, sur quoi la reconnaissance visuelle se base, au régime haptique qui lui se forge sur la reconnaissance sensorielle. La connaissance et la mémoire tactiles que nous avons des corps et des matières peuvent nous aiguiller avant même que la caméra qui s'éloigne ne nous révèle l'objet filmé. Ainsi, l'optique viendrait donner du crédit, il serait la preuve ultime de ce que l'haptique tente d'avancer dans un contexte d'incertitude où la sensation est

46. BEUGNET Martine, *Cinema and sensation*, Edinburgh University Press, 2012, p. 192.

reine. D'ailleurs je reviendrai plus longuement sur la notion de sensation dans la troisième partie. Le gros plan participe donc pleinement de cette perception haptique et, il est dans la trilogie de Paul Morrissey une unité fondatrice constituante et « déstructurante » à la fois, surtout par rapport au corps. Arbitrairement le gros plan met en évidence des zones du corps plutôt que d'autres pour finalement faire écho au regard à l'affût du cinéaste. Si la fonction haptique prend toute son ampleur « au contact » de la matière, la matière mise à l'épreuve, ici, est la matière épidermique. Ainsi, ce sont ses plis, sa texture, son épaisseur, sa souplesse qui sont donnés à éprouver. « La qualité n'est pas sur la toile, elle n'est pas dans le spectateur, elle est dans le rapport physiologique qui les unit ; elle est composée de valeurs tactiles. Les valeurs tactiles apparaissent dans la représentation des objets solides lorsque ceux-ci ne sont pas simplement imités […] mais présentés de façon à stimuler l'imagination ; celle-ci est amenée à sentir le volume de ces objets, à en apprécier le poids […] à mesurer la distance qui les sépare de nous, elle nous pousse à nous mettre en étroit contact avec eux, à les saisir, à les étreindre, à tourner autour d'eux[47]. » Il est possible d'adapter cette théorie à l'entreprise cinématographique. Aussi, c'est bien la relation qui s'établit avec l'objet filmé qui est au centre du discours sur le régime de vision haptique et cette relation devient quasi charnelle dans le sens où elle ne peut être intellectualisée car l'absence de distance ne permet pas au spectateur de penser rationnellement « l'information visuelle». Ainsi c'est bien le corps du spectateur qui est en jeu et, happé par le corps même de l'image. Sous la surface de l'écran qui pourrait être rapprochée en ce qui concerne le corps de la peau, il y a un espace plus profond qui est celui de la chair ; ainsi pourrions nous parler d'une

47. BERENSON BERNARD, *Valeurs tactile des œuvres d'art*, Encyclopaedia Universalis, 2002, http://www.universalis.fr/encyclopedie/bernard-berenson/3-valeurs-tactiles-des-oeuvres-d-art/

chair de l'image. Le plan haptique, peut-être finalement, réussit le pari de nous faire toucher du doigt les profondeurs du corps et de l'image dans un aplanissement de cette dernière. La tension entre surface et profondeur ne cesse d'être questionnée mais, s'appréhende de manière concrète dans un plan haptique.

Est à souligner aussi, l'importance des panoramiques chez Paul Morrissey. En effet, lorsqu'il arpente, dans ces trois films, les corps de ses personnages il le fait via des mouvements de caméra panoramiques qui donnent l'impression au spectateur qu'une caresse est effectuée. Les mouvements de caméra se présentent comme une incitation à toucher les corps. De plus, ils viennent s'inscrire dans la durée, ce qui permet de faire l'expérience du corps au sens littéral. Pour se référer à la scène d'ouverture de *Trash*, la caméra au plus proche de la peau de son personnage qui se trouve de dos, effectue des allers retours légers propres à ceux du regard. En effet ces mouvements doux et incertains sont à rapprocher de ceux oculaires. Je reviens au fait que le spectateur, qui s'identifie plus au mouvement de la caméra qu'à ce qui est représenté, adopte cette « modalité quasi-caressante ».

Ainsi le spectateur se retrouve, comme j'ai pu l'écrire précédemment, au centre d'un dispositif complexe. Il est contraint par le gros plan et son action terroriste[48] pour reprendre les mots de Pascal Bonitzer à vivre intensément l'image. Le gros plan représenterait donc la capacité qu'a le cinéma de toucher au plus prés le spectateur. En effet, si l'anatomie est une discipline qui décrit la forme et la structure des organismes vivants et de leurs parties (organes et tissus), le gros plan permettrait de révéler l'organe et de le ramener au premier plan. Les événements les plus infimes et insignifiants, qui dans une narration classique

48. BONITZER Pascal, *Décadrages : peintures et cinéma*, Editions de l'Etoile, 2001, p. 88.

seraient invisibles, sont ici ramenés au premier plan et prennent une importance absolue dans le sens où ils sont montrés pour eux-mêmes indépendamment du reste. Comme hypnotisé par le mouvement de caméra, le spectateur, dans un élan d'identification, semble adopter avec l'objet filmé une sorte de complicité charnelle. Avec tous ces éléments, nous pouvons avancer l'idée que le réalisateur construit avec le spectateur un rapport à l'image physique qui ne peut que remettre en question notre Etre au monde et notre mode de relation à l'Autre.

2.3. De la forme à l'informe

Afin d'introduire cette partie, je reprendrai ici les dires de Fabienne Denoual : « Essentiellement composée de tissus musculaires et conjonctifs, la chair est une substance somatique de consistance relativement molle. C'est une volumétrie, une densité de surface que l'on peut considérer tant du point de vue interne qu'externe, aussi bien dans sa partie profonde (la viande, la carne) que superficielle (la peau, le cuir)[49]. » Ainsi Fabienne Denoual établit une liaison claire entre la peau et la chair dans le rapport surface-profondeur qu'elles entretiennent. La peau serait ainsi le versant superficiel de la chair. J'avancerai l'idée que le plan haptique met en relation ces notions de superficialité et profondeur et surtout permet de les interroger. Il me semble donc que dans cet extrême rapprochement, je dirai même « rapprochement halluciné », pour emprunter le terme à Thierry Kuntzel, il y a la volonté de se trouver au plus près de la surface soit la peau et dans un même temps de pénétrer à l'intérieur (même si bien sûr le spectateur a bien conscience que cela est impossible). Il n'empêche que l'effet produit est celui-

49. BERNAS Steven et DAKHLIA Jamil, *La chair à l'image*, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 235.

ci, et surtout après ce mouvement d'extrême rapprochement, l'image laisse place à une confusion des limites entre l'extérieur et l'intérieur. Ainsi les catégories semblent se confondre et ne faire qu'un, le dedans et le dessus s'entremêlent dans un même élan. Il m'apparaît donc évident que le régime du regard est mis en question ou du moins ne peut être dissocié du questionnement sur la perception du corps, de la peau et de la chair. Finalement se poser la question de ce qui nous est donné à voir c'est se demander de qu'elle manière notre regard est sollicité. La perception au sens large devient l'expérience fondatrice qui aide le spectateur à discerner ce qui est représenté et montré.

Les considérations précédentes amènent à penser la forme et l'informe, notions théorisées par Georges Bataille notamment. L'informe relèverait finalement, de manière générale, de tout ce qui échappe à la forme et va à l'encontre de la « bonne forme ». Mais surtout, dans la pensée de Bataille, l'informe est lié au sacré. « Il est lié à une dramatisation du monde qui le porte vers le sacré. Ainsi en recherchant l'informe, un des moyens les plus radicaux et efficaces est de sacrifier volontairement l'image[50] ». Notion donc de sacrifice lié au sacré. Peut-être serait-il possible de voir en ce rapprochement l'émanation à travers l'informe de cette sacralité jaillissante de l'Etre ? Paul Morrissey diversifie la représentation du corps dans le sens où il a recourt à des niveaux différents de représentation. Atteindre cette sacralité de l'Etre c'est détruire son image selon Bataille et l'image peut être pensée du côté du Platon. Il s'agit aussi de détruire la forme dans le sens d'une représentation organisée et hiérarchisée comme elles existent aussi dans les différents volets de la trilogie. Ainsi l'informe, associé à la sacralité qui se construit dans une opposition à la forme et à l'image, devient cette

50. BRAZZINI Pierre-Adrien, *Image sacrifiée-image sacrée*, mémoire de master, dir. Claire Bras, Ecole nationale supèrieure Louis Lumières, 2012.

émergence de la chair qui ne peut s'appréhender que dans un régime de regard haptique.

Je conclurai donc cette partie en émettant l'hypothèse qu'avoir recours au mode haptique serait une technique de représentation pour faire jaillir la chair, ou du moins semer le doute dans la distinction entre la peau et la chair. Il s'agit bien d'une configuration de mise en scène qui fait converger plusieurs paramètres afin de transporter le spectateur dans les méandres de la tactilité. Ainsi dans la trilogie, la tacticité s'éprouve dans un brouillage des pistes constant. La sensation tactile se construit via le gros plan et donc l'assassinat de la distance avec l'objet filmé, mais aussi en confrontant directement le spectateur à la qualité matérielle de l'image dans sa texture même ; rayures, grains, lumière.

Chapitre III

Quelle chair pour quelle pensée du corps ?

1. La chair dans tous ses états

Il s'agira dans cette première partie d'aborder et de mettre en résonnance avec différents auteurs la notion du Corps sans Organes. Le CsO est cette notion phare, apparue dans les années 1940 dans les écrits d'Antonin Artaud, qui a marqué toute une pensée du corps. Je propose dans ce chapitre de revenir sur cette notion et surtout d'essayer de comprendre en quoi elle peut servir une réflexion sur le corps dans les films de Paul Morrissey.

1.1. Le « corps-drogué » ou un CsO

Je ferai ici allusion plus précisément au film *Trash*, dans lequel Joe interprète le personnage d'un drogué. Il y a dans la représentation de ce personnage à l'écran l'ébauche d'un CsO. Le CsO comme corps qui veut se défaire de ses organes et de sa belle unité trouve dans le « corps-drogué » une façon de s'en débarrasser. Ni dans *Flesh* ni dans *Trash*, le personnage est montré en train de manger ou encore en train de boire. Mais aussi, dans *Trash*, Joe ne peut avoir de relations sexuelles car son corps se voit paralyser et impuissant face à tout contact physique. Lorsque Joe se retrouve dans l'appartement bourgeois face à Geraldine, cette dernière lui dit : « les drogués ne veulent rien, ni baiser, se marier, avoir des bébés ». Un peu plus tard son mari pose quelques questions assez stupéfiantes à Joe : « Tu manges ? Peux-tu mener une vie normale ? ». Le drogué a remplacé la nourriture par des injections de drogue. Ainsi la drogue devient, dans ces conditions, un substitut de l'aliment qui permet au corps du drogué de « se nourrir ». La drogue rattachée au CsO devient cette substance qui a toute l'apparence de la nourriture cependant elle ne nourrit pas au sens biologique

mais elle a un effet sur la pensée. Antonin Artaud dit : « Et le problème de la raréfaction des denrées alimentaires n'aura plus à se résoudre, parce qu'il n'y aura plus lieu, même de se le poser. On a fait manger le corps humain, on l'a fait boire pour s'éviter de le faire danser[51]. » Un corps donc qui, dans un premier temps, n'aurait ni besoin de manger ni de boire. Mais aussi, un corps dont la sexualité liée à la notion d'organe serait un trop plein. A plusieurs reprises dans ses écrits, Antonin Artaud ne cesse de revenir sur l'inutilité du sexe en tant qu'organe : « Il ne s'agit pas spécialement du sexe ou de l'anus qui sont d'ailleurs à trancher et à liquider[52] ». La sexualité aussi est remise en question : « Le corps humain est une pile électrique chez qui on a châtré et refoulé les décharges, dont on a orienté vers la vie sexuelle les capacités et les accents alors qu'il est fait justement pour absorber par ses déplacements voltaïques toutes les disponibilités errantes de l'infini du vide[53] ». Antonin Artaud déplore cette orientation ou du moins cette focalisation du corps sur la sexualité. Il dira plus explicitement : « Le péché, c'est le sexe et la chair, et il n'y en a jamais eu d'autres, car tous les crimes au monde viennent que de l'existence de la chair[54] ». Ainsi le Corps sans Organes qui vient prendre place dans le corps du drogué peut apparaître comme un corps non fonctionnel car il ne semble répondre à aucun besoin précis que ce soit celui de manger ou encore d'avoir une sexualité. Antonin Artaud pense qu'il faut vider le corps de ses organes et le libérer de la sexualité. Vider au sens propre du terme : « Pas de bouche, pas de langue, pas de dents, pas de larynx, pas d'œsophage. Pas d'estomac, etc.[55] ». Ainsi le corps de Joe apparaît tout au long du film comme une simple présence qui sert à créer un équilibre dans le plan. En

51. ARTAUD Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu,* Editions Gallimard, 1947, p. 67.
52. *Ibid.,* p. 70.
53. *Ibid.,* p. 66.
54. ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, t. X, Gallimard, Paris, 1974, p. 65.
55. ARTAUD Antonin, poème sans titre, p. 102.

tant que personnage, il n'est pas fonctionnel ni nécessaire à l'action qui a lieu sans lui mais, il est tout de même présent. A première vue ce corps peut nous faire l'impression d'un mort-vivant. Sensation renforcée par son teint translucide et son incapacité à tenir debout. Souvent sur le point de vaciller, très régulièrement en train de sombrer dans un sommeil profond. Il semble maintenu dans un demi-sommeil à la limite entre conscience et inconscience. Un entre-deux plutôt obscur qui ne cesse de semer le trouble quand à la vie qui l'anime. Sur le terrain du CsO, l'absence d'organe et de besoin ne signifie peut être pas forcément absence de vie. Ainsi, de manière plus précise, nous pouvons avancer l'idée que le corps non-fonctionnel n'est pas forcément un corps mort mais plutôt un corps animé de forces qui portent en elles le désir, animé d'une vie propre qui ne nécessite pas d'organes. Dans un premier temps, il faut vider le corps de ses organes et penser puis refaire une anatomie autre, différente. Ainsi dit-il : « Je dis, pour lui refaire son anatomie. L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement, dieu, et avec dieu ses organes. Car liez-moi s'il vous voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe. Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté [56]». Ainsi la matérialité conférée au CsO de Artaud dans sa dénonciation de l'organe vient appuyer l'existence d'une autre vie possible. Ainsi si le CsO désigne la vie inorganique, il n'empêche qu'il est habité par une force vitale non contenue dans les organes ni existante sous forme d'organisme. Cette force vitale réside ailleurs. Selon Deleuze : « Le corps sans organes est un corps affectif, intensif, anarchiste qui ne comporte que des pôles, des zones, des seuils

56 . Id., *Œuvres complètes*, t. XIII, p. 104.

et des gradients. C'est une puissante vitalité non-organique qui le traverse. […]La vitalité non organique est le rapport du corps à des forces ou puissances imperceptibles qui s'en emparent ou dont il s'empare[57] ». C'est donc, ici, sûrement, que réside la « vie animée » du corps-drogué.

1.2. La chair phénoménologique

Jusqu'ici, il me semble qu'une distinction nette peut s'établir entre la chair, matière qui s'appréhende via le toucher, et le corps cette entité esthétique que la vue permet d'approcher. Ainsi, il existe deux registres perceptifs différents. Et, comme nous avons pu le voir précédemment, la qualité de la vision dans sa dimension haptique se rapproche du sens du toucher. Je propose maintenant de penser la chair du point de vue de la phénoménologie et de la mettre en parallèle indirectement avec celle du CsO. La tradition phénoménologique établit une distinction entre le corps comme objet physique et le corps vécu comme étant mon propre corps soit ma chair. Husserl dit : « Je découvre, dans une distinction unique, mon corps organique à savoir comme l'unique corps qui n'est pas simplement corps, mais justement corps charnel [58] ». Ainsi le corps se révèle être cette entité complexe à double facette. Selon Husserl, rejoint par d'autres ensuite, c'est le toucher qui constitue le corps comme chair. En effet : « Le corps ne peut se constituer en tant que tel originairement que dans le toucher et dans tout ce qui trouve sa localisation avec les sensations du toucher[59] ». Le toucher, sensation double, trouve sa force dans l'expérience « de ma main qui touche mon autre

57. DELEUZE Gilles, *Critique et clinique,* Les Editions de Minuit, Paris, 1993, p. 164.
58. HUSSERL Edmund, *Recherches phénoménologiques pour la constitution*, Puf, 1982.
59. *Ibid.*

main ». Ainsi je fais l'expérience de ma main et donc de mon corps comme chair. Pour Merleau Ponty, la chair est l'élément clé qui soutient et qui rend possible le rapport entre le sujet et le monde. Ainsi une circularité s'établit entre ma chair et la chair du monde. Le corps de l'autre est reconnu comme corps-chair car il participe à la même source, à la même chair ontologique. Le corps ainsi décrit se présente à la fois comme le sujet et l'objet, à la fois « corps objet » et « corps propre ». Le corps étant considéré comme une entité continue il est difficile d'établir une séparation claire entre le « corps objet » et le « corps propre ». Il semblerait finalement que les films de Morrissey s'essayent dans une certaine mesure à séparer ces deux facettes indissociables du corps. En effet, de par l'utilisation d'un montage qui procède par coupes brutales et s'attaque à l'unicité du corps en en individualisant certaines parties, le corps ne semble plus qu'être un objet d'étude dépossédé. De plus, de par sa condition de corps-prostitué le corps de Joe peut faire écho à un objet du monde que l'on pourrait s'approprier au même titre que n'importe quel objet. Que ce soit le réalisateur, l'artiste, les différents clients mais aussi parfois le spectateur dans sa position ambigüe de voyeur, ces derniers mettent finalement en questionnement la valeur d'objet du corps. Un corps qui semble finalement échapper à sa propre intimité. Nous pouvons voir dans certains rapprochements extrêmes, une fusion totale du fond et de la forme Mais aussi par moment, surgit l'expérience, l'expérience que Joe fait de son propre corps et que le spectateur fait aussi. Dans ces moments d'extrême rapprochement où le corps du personnage fusionne avec le fond, où tout l'ensemble se voit appréhendé comme matière peut-être nous trouvons nous justement au plus près de cet être chair mais aussi de la chair du monde. Comme finalement ce que nous pouvons retrouver dans la philosophie de Merleau Ponty, la chair n'est plus seulement la substance d'un corps mais l'élément qui fonde la dimension du sensible. Ainsi l'image s'attache à donner à voir, ou du moins à

rendre tangible l'expression de la chair et de la matière. Ainsi tout se confond, dans un magma harmonieux, la chair de l'écran et la chair des corps. Il semblerait ainsi que la chair fasse surface pour traduire l'animation extérieure des corps et révéler l'Expérience. De la sorte représentée, la chair aiderait à penser le corps et à en donner une image non formaliste dans le sens où il 's'agirait d'une matière mouvante. En effet l'esthétisation du corps et l'attention portée sur la peau participent à cette volonté de montrer l'homme comme une entité stable quand au contraire la chair se présente comme un foyer de tensions parcouru par des sensations. Ainsi le corps ne peut se présenter comme une structure mouvante. Paul Valéry écrit : « ce qu'il y a de plus profond dans l'homme c'est la peau … […] Et puis moelle, cerveau, tout ce qu'il faut pour sentir, pâtir, penser, …être profond. […]Ce sont des inventions de la peau ! Nous avons beau creuser docteur nous sommes des ectodermes[60]. » Une véritable dialectique entre surface et profondeur s'installe. Si l'on s'en tient aux écrits de Husserl et Merleau-Ponty, il semble que la main devienne cet organe médiateur qui fait l'expérience du corps en tant que chair. La main présente en gros plan sur tous les corps de la trilogie deviendrait la preuve d'un contact charnel entre les êtres. Cependant c'est bien à la surface du corps donc sur la peau qu'elle se dépose. Si la question du toucher est centrale il s'agit encore de comprendre ce qui est touché. J'avancerai l'idée que la représentation de la main en tant qu'organe des personnages ne peut sûrement pas nous aider. Mais c'est la main du cinéaste qu'il faut se représenter via le montage et sa manière de filmer. Son travail sur la matière filmique et sur la chair des images fait de lui un chirurgien du corps filmique. « La chirurgie est l'art de pénétrer dans l'extériorité du corps travaillant une chair qui, au sens littéral,

60. BERNAS Steven et DAKHLIA Jamil (dir.), *La chair à l'image*, L'Harmattan, 2006, p. 117.

signifie ce que l'on coupe, ce que l'on sépare, ce que l'on partage. Chirurgie et chair sont donc intimement liées[61]. » Une distinction est donc à faire entre le corps du personnage et le corps filmique. Le corps filmique, celui qui vit à l'écran, peut être pensé comme un être charnel dans le sens ou la chair prend corps au sein même de la matière filmique.

1.3. La chair christique

Joe peut être rapproché de la figure christique dans le sens où il est le seul personnage de la trilogie à vivre quasiment nu à l'écran. C'est ici une référence majeure à l'art pictural religieux. Mais aussi dans le film *Flesh*, plus précisément d'un point de vue narratif, Joe prend en charge les besoins des autres personnages et plus particulièrement ceux de sa famille. En effet, sa journée n'a de sens que parce qu'il doit répondre aux exigences désespérées de sa femme.
De plus, nous pouvons noter que Joe porte autour de son cou, tout au long du film, une chaînette à laquelle est accroché un pendentif : une croix.



Cette croix, qui ne cesse de se balancer à la surface de son corps, vient faire écho directement à la religion chrétienne. Seul élément qui habille en quelque sorte son

61. *Ibid.*, p. 117.

corps avec le tatouage, il devient donc la marque symbolique d'un héritage religieux chrétien. Ce corps nu qui déambule et auquel l'œil s'habitue (le spectateur semble plus surpris quand il le découvre habillé) apparaît tel un nu complètement désexualisé. Souvent nu et les autres personnages habillés, sa nudité semble bien un habit comme les autres. Cet homme, qui finalement gagne sa vie en vendant son corps, apparaît de manière contradictoire comme ayant perdu tout attrait sexuel car sa nudité semble correspondre à une façon d'être au monde et aux autres « en continu ». Je fais ici référence de nouveau à la scène du début de *Flesh* avec Joe et son fils, scène dans laquelle les rôles semblent inversés car nous nous attendons à trouver nu le bébé et non le père. De plus, la construction de la séquence et le silence qui l'accompagne, comme je l'ai dit dans le premier chapitre, ne sont pas sans rappeler l'art pictural religieux dans le sens où une aura toute particulière émane du personnage à la fois angélique et originel qui a l'effet d'un ensorcellement sur les personnes qui le convoitent et qui ne cessent de croiser son chemin. La chair et le sexe sont associés dans la religion christique à tous les maux du monde. La chair, elle, secondaire, voire inutile, est le foyer de tous les bas instincts humains. Le nu, d'un point de vue de la représentation religieuse, se trouve justement à la croisée du profane et du sacré. Il est donc intéressant d'essayer de comprendre comment Joe représente et incarne finalement ses deux aspects du nu masculin. La nudité se trouve être un moyen utilisé par les artistes principalement dans l'art pictural pour véhiculer un message religieux. Définition de l'incarnation : « Spécificité radicale du christianisme, l'incarnation, au sens étymologique, est le fait "d'entrer dans la chair" et signifie que le Dieu éternel et invisible entre dans l'histoire des hommes en prenant chair dans la personne de Jésus[62]. » Opposition franche avec le CsO.

62. Conférence des évêques de France, http://www.eglise.catholique.fr/ressources-

Mais aussi, « le pouvoir érotique du nu ne dénature pas nécessairement le propos religieux, mais participe au contraire à son expression, quand il rentre en résonnance avec de thèmes comme l'incarnation, par exemple[63] ». Je propose ce rapprochement comme une piste de réflexion quant à la représentation du corps aux multiples facettes. L'ambigüité du nu, notamment dans la scène du bébé, partagé entre l'attrait sensuel et, si je puis le qualifier ainsi, le sentiment plus que de religiosité je dirai de sacralité, Joe se révèle être dans cette scène une somptueuse « statue » prise dans un moment de grâce et d'amour absolu, teintée d'une lumière aimante, lumière du jour que l'on pourrait associer dans un tableau à la lumière divine. Le sexe n'apparaît jamais clairement exhibé mais, au contraire une chorégraphie corporelle prend place jouant sur le « voilé dévoilé » qui finalement ne laisse que partiellement entrevoir l'organe sexuel masculin. Ainsi me semble t-il, Joe se retrouve le temps d'une scène dans un corps à l'alliage atomique unique qui oscille entre beauté sensuelle et signification religieuse. Deleuze dit à propos de la représentation de Dieu dans la peinture religieuse : « Malgré les apparences, il n'y a plus d'histoire à raconter, les Figures sont délivrées de leur rôle représentatif, elles entrent directement avec un ordre de sensations célestes. Et c'est déjà cela que la peinture chrétienne a trouvé dans le sentiment religieux : un athéisme proprement pictural, où l'on pouvait prendre à la lettre l'idée que Dieu ne devait pas être représenté. Et en effet, avec Dieu, mais aussi avec le Christ, avec la Vierge, avec l'Enfer aussi, les mouvements, les lignes, les couleurs, s'arrachent aux exigences de la représentation. Les figures se dressent, se ploient ou se contorsionnent, libérées de toute figuration[64]. » J'ai pu

annuaires/lexique/definition.html?lexiqueID=60

63. HALLEUX Elisa et LORA Marianna (dir.), *Nudité sacrée*, Publications de la Sorbonne, p. 14.

64. DELEUZE Gilles, *Logique de la sensation*, Editions du Seuil, 2002, p. 18.

avancer précédemment l'idée que certaines scènes font référence à l'art pictural du moins dans leur construction et dans la position qu'elle confère au spectateur. Sur cette citation en particulier qui introduit la notion de Figure, notion qui sera développée avec plus de précisions dans le paragraphe qui suit, il me semble que la représentation qui est faite du corps de Joe peut être rapprochée de cette description car l'incapacité à fixer la représentation du corps dans un ordre figuratif précis répond en quelques sortes à « l'athéisme pictural ». Il s'échappe du carcan de la Figuration pour finalement affirmer son être Figure dans une chorégraphie du mouvement en « se dressant » et « se contorsionnant ».

2. Le corps en puissance

Je propose dans cette partie de partir de l'organe peau et de la notion de cadre pour amorcer la notion du corps pensé du côté de la Figure et donc de la sensation. Il s'agira de mettre au centre de la réflexion le corps en tant qu'entité dynamique et fluide.

2.1. Le cadre et la peau : fonction de contenance

Le corps de Joe oscille entre représentation concrète et délimitée du corps, et abstraction floue. Cette fluctuation renforce l'idée d'un dérèglement organique. Ce changement brutal de régime de représentation déstabilise le spectateur car il bouscule ce qui semblait être circoncis et établi. Le passage renversant d'un corps délimité à une masse surexposée a une influence directe sur le cadre qui devient une zone-limite où s'effectue le renversement. Lors de ces passages à la peau-paysage, il est possible d'avancer l'idée que la peau et la chair se confondent car il

devient impossible de distinguer la « peau-contenante », comme nous l'avons vu précédemment. Comme l'explique Fabienne Denoual : « Le rapport entre la chair et sa surface repose sur un état de tension présupposant un seuil, une limite d'élasticité au-delà de laquelle les catégories s'entremêlent et se confondent[65] ». Dans le film de Paul Morrissey, le cadre acquiert cette fonction de seuil qui d'un moment à l'autre nous fait basculer dans l'informe où plus rien ne se discerne. Le cadre assume alors une fonction de contenance comme celle de la peau, il retient la matière dans un cadre physique imposé. Se pose alors une question essentielle : si Joe nous est montré comme sujet entier et délimité, quel procédé est à l'œuvre lorsque le temps d'un flash la texture de la peau fait corps avec l'image ? Une mise en image de la peau ou une mise en peau de l'image ? Le cadrage permet donc d'assurer en quelque sorte une des caractéristiques principales de la peau tout en soulignant son mode de fonctionnement pour le moins paradoxal. Pour nous éclairer sur la notion de limite, je convoque ici les dires de Didier Anzieu : « La notion d'image du corps définie par ces deux variables : *l'Enveloppe* (perception du corps comme surface protectrice, membrane, coquille ou peau, qui pourrait être mise en rapport avec la perception des frontières de l'image du corps ; habillement…)et la *Pénétration* (perception du corps n'ayant qu'une faible valeur protectrice et peut être facilement pénétré) ne saurait se substituer à celle du Moi, tout en présentant l'avantage de mettre l'accent, en ce qui concerne la connaissance du corps propre, sur la perception des frontières de celui-ci. Les limites de l'image du corps (ou l'image des limites du corps) sont acquises au cours du processus de défusion de l'enfant par rapport à sa mère et elles présentent quelque analogie avec les frontières du Moi dont Federn (1952) a

65. BERNAS Steven et DAKHLIA Jamil (dir.), La chair à l'image, L'Harmattan, 2006, p. 237.

montré qu'elles sont désinvesties dans le processus de dépersonnalisation[66] ». Ce qui m'apparaît intéressant, dans ce passage sur les variables d'enveloppe et de pénétration, ce sont les notions d' « images des limites du corps » ou encore de « limites de l'image du corps ». C'est bien une incorporation du corps à l'image qui se joue. Le cadre devient le contenant de cette matière-fleuve, il se mue pour composer et recomposer à l'infini. La flexibilité de la peau est adaptée à la notion de cadre qui essaie de contenir l'organicité de Joe dans un ultime élan de pérennisation de l'Etre. Les distorsions de l'image manifestent les variations de densité de la « matière » du réel, cette gangue où la forme humaine est captive. La force autodestructrice de Joe est beaucoup trop puissante pour sa propre forme, pour ses propres limites. Il est ainsi voué à s'excéder par explosion ou par implosion, par fonte ou par morcellement. Ce qui ne veut pas dire que la forme du corps ou le cadre de l'image doivent jaillir hors d'eux-mêmes, mais ils transforment leurs propres limites en problèmes ou en puissances plutôt qu'en délimitations figées. Montrer la surface du corps, c'est montrer ces mille façons dont il se débat contre sa forme.

2.2. Le personnage de Joe comme foyer de la sensation

Penser la notion de Figure c'est par la même occasion placer la sensation au centre du discours sur le corps. La Figure évolue dans un espace qui lui est propre en dehors des structures spatio-temporelles liées à la fois à la perspective et au dispositif narratif. La Figure humaine isolée du contexte qui avait permis au spectateur de l'identifier, de la reconnaître et de s'y identifier dans certains cas, se

66. ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1995, p. 183.

voit confrontée à une absence de hiérarchie visuelle. Tout est à voir sur le même plan. C'est ici qu'intervient la notion de cinéma de la sensation : « C'est un cinéma de la sensation ; un cinéma qui fait la part belle à la matérialité des corps et des objets mais aussi à la matière des images et des sons eux-mêmes. Ici les techniques cinématographiques mises au service des qualités sensorielles du film, participent à l'élaboration d'une synesthésie, plus précisément d'une vision « haptique » : il ne s'agit plus seulement de construire un espace correspondant au regard distancié de l'observateur omniscient, et destiné à une interprétation principalement narrative et fondée sur la représentation mais aussi et surtout en jouant sur les textures et les densités visuelles et sonores ; de faire fonctionner notre « œil tactile [67] ». Deleuze apporte au cinéma de la sensation une idée de mouvement : « Il y a deux manières de dépasser la figuration : ou bien vers la forme abstraite, ou bien vers la Figure. Cette voie de la Figure, Cézanne lui donne un nom simple : la sensation […] à la fois je *deviens* dans la sensation et quelque chose *arrive* par la sensation l'un par l'autre, l'un dans l'autre. Et la limite c'est le corps qui la donne et qui la reçoit, qui est à la fois objet et sujet. […] C'est pourquoi la sensation est maîtresse de déformations, agent de déformations du corps[68] ». La peau intervient ici comme un élément fondamental pour pouvoir faire exister ce cinéma de la sensation et donc mettre en valeur la matière-image. Il s'agit de rendre flou voire d'effacer la limite-frontière du fond et de la forme humaine mais aussi d'effacer la limite de la peau comme frontière entre l'intérieur et l'extérieur pour perturber et remettre en cause la représentation du Moi. Dans le mode « haptique », l'attention va aux détails tactiles et à la surface matérielle de l'image où figure et fond fusionnent. Un cinéma de la sensation joue sur les

67. GAME Jérôme (dir.), *Image des corps/corps des images*, ENS Editions, 2010, p. 56.
68. *Ibid.*, p. 53.

qualités matérielles du médium pour construire un espace déhiérarchisé où peuvent se former des relations d'intimité et de proximité entre spectateur et objet du regard. Dans cet espace, l'identification primaire avec le film même en tant qu'objet sensoriel, peut prendre le pas sur l'identification secondaire. Cette absence de lisibilité apparaît une tentative d'expérience moins contrôlée avec l'objet-film. Aucune relation d'identification ne s'établit avec Joe, donc faire disparaître, le temps d'un instant, le corps de Joe comme limite du Moi, c'est aussi le tenir encore plus à distance du spectateur. Piégé dans la tyrannie d'une proximité indépassable, le regard ne voit pas, ne reçoit pas ; il adhère. Ici pas de fuite possible dans un lointain de l'image. Tout est là, dessus et dessous, peau et chair mêlées, écrasées ensemble à la surface de l'image et le regard ainsi rapproché ne sait pas faire la différence. L'œil ne peut se raccrocher à rien car sans distance, ni perspective, ni contour il est en terre inconnue. C'est bien ce vacillement, ce passage du figuratif à la Figure qui est interrogé dans le film de Morrissey. Nous pouvons aussi ici invoquer « l'effet de pan » de Georges Didi-Huberman. Il est question comme le souligne Fabienne Denoual d'un moment très particulier : « L'artiste cherche le « moment-comble », le « moment-limite » de l'image, c'est à dire cette intensité du presque plus mais du pas encore que Didi-Huberman nomme « l'effet de pan ». Sorte de no man's land visuel, de zone floue aux contours vagues et indéterminés, le « pan » ne se voit pas, il ne peut que s'éprouver dans la confusion inattendue d'un retour qui fait choc[69] ». Ainsi la vulnérabilité du corps et la facilité avec laquelle la forme humaine, entité distincte, enveloppe du moi, peut être rendue à la matière indistincte sont soulignées. Il est bien question d'un passage. Le regard, dans le cinéma de Paul

69. BERNAS Steven et DAKHLIA Jamil (dir.), *La chair à l'image*, L'Harmattan, 2006, p. 238.

Morrissey, est sans cesse tiraillé, déstabilisé et l'intégrité de la forme humaine mise à mal. Evocation d'un état de flux à l'image du corps : la figure et le fond, l'interne et l'externe, le corps individuel, subjectif, et son environnement objectif, y paraissent tantôt désynchronisés, tantôt proches de la fusion. La matière audiovisuelle se dessine comme un flux constant et la relation instaurée avec l'objet de notre regard est une relation toujours à redéfinir car Joe apparaît insaisissable.

2.3. Le corps comme Figure

Je commencerai en introduisant cette partie par une citation de Gilles Deleuze : « […] la Figure est le corps, […]. Mais le corps n'attend pas seulement quelque chose de la structure, il attend quelque chose en soi-même, il fait effort sur soi-même pour devenir Figure. Maintenant c'est dans le corps que quelque chose se passe : il est source du mouvement[70]. » Ainsi le corps devient le foyer de forces internes qui proviennent de lui-même et ont lieu en lui-même. Il ajoute : « Le corps c'est la Figure ou plutôt le matériau de la Figure. […]. Inversement la Figure étant corps, n'est pas visage et n'a même pas de visage. Elle a une tête, parce que la tête est partie intégrante du corps. Elle peut même se réduire à la tête. […]. Car le visage est une organisation spatiale qui recouvre la tête, tandis que la tête est une dépendance du corps, […] »[71] . Morissey semble rendre compte de ça en effaçant les traits du visage par le biais du zoom.

70. DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Editions du Seuil, Paris, 2002, p. 23.
71. *Ibid.,* p. 27.



En effet, Morrisey ne coupe pas les photogrammes floutés mais il les insère au milieu d'une mise au point. Ainsi la tête privée de son visage vient révéler la Figure. « Le corps se révèle que lorsqu'il cesse d'être sous-tendu par les os, lorsque la chair cesse de recouvrir les os, lorsqu'ils existent l'un pour l'autre mais chacun de son côté, les os comme structure matérielle du corps, la chair comme matériau corporel de la Figure[72] . » Ainsi nous en revenons au fait que si le corps est appréhendé comme une Figure, la chaire, elle, devient la matière première de cette dernière à la fois complémentaire de la structure et autonome. Autonome car elle s'étend, « dégouline » hors du cadre. Si l'on s'en tient à cette citation le corps est alors dévoilé, « révélé », il cesse de se maintenir cloisonné dans la prison de sa représentation classique qui fait finalement la part belle à la peau et s'inscrit du côté du corps et non de la chair. La Figure se constitue donc à travers un alliage disparate des os et de la chair, de la structure et de la matière. Ainsi l'os se

72. *Ibid.*, p. 28.

range du côté du visage et la chair du côté de la tête. Le flou intervient donc sur le caractère osseux du visage pour faire surgir la chair et donc la tête. Souvent ce passage du visage à la tête, de la structure osseuse à la matière charnelle, a lieu durant des moments d'inconscience, après injection de drogue (cf. le CsO). Ainsi la Figure semble surgir par intermittence. L'identité du corps chez Morrissey se construit de manière plurielle et complexe. Tantôt du côté de la forme avec la peau comme unité structurante, tantôt du côté de la Figure avec la chair comme matière. Cependant, parfois de manière encore plus radicale la Figure semble se dissiper dans le fond pour s'y loger et disparaître. Je propose d'aborder un exemple où le visage devient tête dans le sens où se perdent les éléments constitutifs du visage pour finalement disparaître complètement. Dans la troisième photo, la tête se devine dans le sens où la partie inférieure donne l'assise. Ainsi, la Figure réduite à la tête existe dans sa forme globale et se déleste de tous détails organiques notamment. Ainsi nous en revenons à la problématique du CsO.

1. 2.



3. 4.



Ci-dessus le visage attaqué, dans un premier temps, par la couleur puis par la lumière se dissout à moitié avant de disparaître complètement. Lorsque Deleuze parle d'un devenir animal de l'homme il parle d'une étape intermédiaire qui tend à faire disparaître la Figure. Ainsi dit-il : « Pourtant elle ne se dissout pas encore dans la structure matérielle, elle n'a pas encore rejoint l'aplat pour s'y dissiper vraiment, s'effacer sur le mur du cosmos fermé, se confondre avec une structure moléculaire. Il faudra aller jusque là, afin que règne une Justice qui ne soit plus que Couleur ou Lumière, un espace qui ne sera plus que Sahara[73]. » Les écrits cités dans ce paragraphe viennent servir un discours sur la peinture, cependant ils peuvent nous aider dans ce cas précis à essayer de cerner la représentation du corps dans le cinéma, énigme à laquelle le cinéaste et le peintre depuis la nuit des temps cherchent à percer. «On convoque la notion de Figure lorsque le regard ne peut se satisfaire que de ce qu'il voit et non de ce qu'il peut comprendre, identifier. La Figure est toute entière définie par sa mise en œuvre, ne manifeste rien d'autre que ce dont elle a plastiquement l'air. C'est donc moins une notion qui s'oppose au corps, qu'elle ne le creuse, le déjoue dans son fonctionnement même. Autrement dit la Figure n'est pas l'absence de corps, elle est son *autre,* son versant[74] ». J'avance donc l'hypothèse que ce qui nous est donné à voir du personnage de Joe est une oscillation entre son corps et sa Figure. Piste intéressante qui justifierait le double traitement à l'image qui est fait du corps du protagoniste mais pas seulement car les personnages qui l'accompagnent sont eux aussi soumis à cette ambivalence de la représentation. Dans *Trash*, Morrissey nous offre en vision alternée le corps mais aussi la Figure. La Figure serait

73. *Ibid*., p. 33.
74. BERNAS Steven et DAKHLIA Jamil (dir.), La chair à l'image, L'Harmattan, 2006, p. 241.

amenée à surgir comme le reflet de son altérité physiologique. Interroger ce passage du corps à la Figure c'est aussi interroger les différents régimes du regard qui sont, selon moi, exploités dans ce film. En effet, l'œuvre de Paul Morrissey pose la question du régime du regard. Le regard s'ajuste. Parfois distancié, le regard consomme. C'est le cas lorsque Gery effectue sa danse au début du film. La caméra assiste au spectacle de loin et le spectateur est conforté dans sa fonction même de spectateur. De plus, la musique extra diégétique de « *Mama, look at me know* » accentue cet effet d'intervalle, comme si le temps d'une chanson nous n'étions plus dans le film mais dans la retranscription quasi « documentée » de la réalité que vit Joe. Joe Il vit sous notre regard le temps des films. Il y a cette idée chez Paul Morrissey de nous donner à voir ici et maintenant. La caméra est au plus prés de la peau de Joe et en explore les extrémités « en temps réel ». Toutes les techniques mises en œuvre dans les films de Paul Morrissey (zoom, flou, gros plans, surexpositions, sous-exposition) nous permettent de vaciller d'un monde figuratif à un monde abstrait mais aussi d'adapter notre regard. Joe comme figure humaine se dissout par endroit dans l'image et perd sa fonction de principal point de référence. Un processus de dissolution est en cours et il nous permet de passer du figuratif à la Figure : peau dilatée, décentrée, déformée, écrasée.

Conclusion

La trilogie de Paul Morrissey s'articule autour de la présence corporelle de ses acteurs. Chacun semble contribuer à la conception des multiples facettes du corps humain, à la fois dans son rapport au monde et au cinéma. En effet, la figure humaine semble sans cesse en voie de s'aplatir, de se pulvériser, de s'engluer dans l'informe. Cet état d'évanescence en quelque sorte fait sens car il se construit en opposition et en rupture avec une représentation organisée du corps. Voir en cette évaporation des limites le surgissement de la chair de l'homme c'est interroger les limites de la représentation de l'Etre. Nous pouvons définir la trilogie de Paul Morrissey comme appartenant à un « cinéma de la sensation » oscillant entre cinéma expérimental et cinéma classique. C'est cette notion de fluctuation, entre figuration et Figure qui rend possible le passage d'une vue optique à une vue haptique, qui est au cœur même du processus cinématographique de Paul Morrissey. Une ambiguïté n'a de cesse d'être cultivée par le cinéaste sur le rapport qu'entretient Joe avec le réel et la vie qui l'entoure mais aussi avec sa propre réalité organique. La chair semble contaminer toutes les strates de la représentation pour apparaître finalement comme un élément intrinsèque à la perception des images. Elle est surtout l'élément qui caractérise le sujet et son rapport au monde. Il est possible d'émettre l'hypothèse que permettre à la forme humaine de se fondre à la matière, relier ne serait-ce que furtivement, la figure distincte à l'informe, c'est en souligner la fragilité, et, par extension relativiser la notion même de sujet. Et c'est bien la notion de sujet qui est au cœur de la représentation de Paul Morrissey, un sujet qui se décline sous toutes ses formes pour traduire sa complexité-même et son incapacité à être figée dans une représentation stricte. Le spectateur fait l'expérience via son système de perception de la fragilité de l'être-sujet et c'est ainsi peut-être qu'il accède à un

état de conscience accrue de l'Etre au monde. L'image comme la chair regorge de flux qui la parcourent et la font exister en tant que matière en devenir. Ces flux cachés donnent à voir sans jamais être révélés. C'est bien là que réside le mystère de l'image et de la chair. Paul Morrissey s'applique et s'efforce à saisir le corps qui s'agite dans un mouvement perpétuel de l'intérieur vers l'extérieur et vice versa. Figer le corps, notamment par l'intermédiaire du cadrage, c'est finalement le tenir prisonnier et signifier une sorte de mort symbolique. Ainsi le corps se présente comme matière variable, une matière qui prend essence dans la chair même de l'image. La pluralité des représentations du corps ; parfois sans poids, sans volume, transparent, luttant contre l'engloutissement du noir pour continuer à apparaître, permet au corps cinématographique de révéler le corps humain. Ainsi le corps en lui-même et pour lui-même associé au corps cinématographique peut être interprété comme une présence libre. De manière générale, si Paul Morrissey nous documente sur l'Humain, ses contradictions, ses ambiguïtés, ses espérances ; son regard porté sur ces êtres révèle l'humanité de ses personnages. Selon Morrissey, l'étouffement des pluralités humaines dans l'idéologie telle qu'elle soit est une réponse à un autre étouffement : celui de l'homme dans le monde capitaliste, de la personne dans le rôle social, du corps dans l'objet, de l'humanité dans la prestation. Le surgissement de la chair hors du corps et de la matière hors du cadre peut être interprété comme l'expression d'une résistance à la dictature du « contenant ». Si le cinéma de Paul Morrissey ne cesse de mettre en scène des corps utilisés, consommés, achetés, voués à la destruction ou autodestruction pour ce qui est du cas de Joe dans *Trash*, il garde en mémoire, à l'écran, la trace matérielle du corps-matière comme échappatoire au monde. Finalement, Morrissey témoigne en quelque sorte de la positivité de l'être humain et de la négativité du contexte, de l'Histoire.

Bibliographie

Ouvrages généraux et spécialisés

ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Dunod, 1995.

ARTAUD Antonin, *Œuvres complètes*, t. X, Gallimard, 1974.

ARTAUD Antonin, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, Gallimard, 1974.

ARTAUD Antonin, *Le théâtre de la cruauté*, Œuvres complètes, Gallimard, 1974.

ARTAUD Antonin, *Van Gogh : le suicidé de la société*, Editions Gallimard, 1974.

AUMONT Jacques, *Du visage au cinéma*, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1992.

AUMONT Jacques, *Le monteur d'ombre*, Vrin, 2012.

AUMONT Jacques, *L'œil interminable : peinture et cinéma, cinéma et peinture*, Séguier, 1989.

BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Les éditions de minuit, 1957.

BEUGNET Martine, *Cinema and sensation*, Edinburgh University Press, 2012.

BON François, *Fiction Peau*, Editions mac/val, 2011.

BONITZER Pascal, *Décadrages : peinture et cinéma*, Editions de l'Etoile, 2001.

DELEUZE Gilles, *Critique et clinique,* Les Editions de Minuit, 1993.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon Logique de la sensation*, éd. du Seuil, 2002.

FOCILLON Henri, *Eloge de la main*, Presses universitaire de France, 1981.

FUSILLO Massimo, *L'Objet-fétiche. Littérature, cinéma, visualité*, Honoré Champion, 2014.

GROSSMAN Evelyne, *Antonin Artaud : Un insurgé du corps*, Gallimard, 2006.

HUSSERL Edmund, *Recherches phénoménologiques pour la constitution*, Puf, 1982.

KUNTZEL Thierry, *Title T K*, Editions Anarchive, 2006.

MAURON Véronique, *Le signe incarné : ombres et reflets dans l'art contemporain*, Hazan, 1999.

MERLEAU PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964.

NANCY Jean-Luc, *Corpus*, Métailié, 2000.

PERNIOLA Mario, *Il sex-appeal dell'inorganico*, Lignes-Léo Scheer, 2003.

THEVOZ Michel, *Le corps peint*, Editions d'Art Albert Skira, 1984.

YACOWAR Maurice, *The Films of Paul Morrissey*, Cambridge University Press, 1993.

Ouvrages collectifs

ANDRE Emmanuelle, PALAZZOLO Claudia, SIETY Emmanuel (dir.), *Des mains modernes – Cinéma, danse, photographie, théâtre*, L'Harmattan, 2008.

BENGHOZI Pierre-Jean et ESQUENAZI Jean-Pierre (dir.), *Les images du corps*, L'Harmattan, 1997.

BERNAS Steven et DAKHLIA Jamil (dir.), *La chair à l'image*, L'Harmattan, 2006.

GAME Jérôme (dir.), *Images des corps/corps des images au cinéma*, ENS Editions, 2010.

HALLEUX Elisa et LORA Marianna (dir.), *Nudité sacrée*, Publications de la Sorbonne, 2000.

Articles

BELLOUR Raymond, « Notes de travail deThierry Kuntzel sur Gilles et La Peau », *Trafic*, 64, 2007.

NOGUEZ Dominique, « Chère chair », *Cahiers du Cinéma*, n° 208, avril 1969.

SIMON Agathe, « Georges Bataille : L'obscène et l'obsédant », *La voix du regard* n°15, 2002.

Références électroniques

BEAULIEU Alain, « *L'incarnation phénoménologique à l'épreuve du « corps sans organes » »*, érudit, 2004, http://id.erudit.org/iderudit/010348ar

BERENSON BERNARD, *Valeurs tactile des œuvres d'art*, Encyclopaedia Universalis, 2002, http://www.universalis.fr/encyclopedie/bernard-berenson/3-valeurs-tactiles-des-oeuvres-d-art/

MASSON Alain, *D'où vient le geste*, Presses universitaires de Rennes, 2007, http://books.openedition.org/pur/604?lang=fr

Tables des matières

Introduction ……..……p. 2.

Chapitre I

Entre suggestion et refus de l'incarnation

1. Représentation esthétisante du corps et surgissement de la chair ....…p. 7.

1.1. La chair à la surface ……...p. 7.

1.2. Le corps mis en valeur par le plan-tableau ……..……....p. 11.

1.3. Le cadre comme soutien du corps et de la chair ……...……..p. 15.

2. Surface(s) sans profondeur ……...…...p. 18.

2.1. Jeu d'ombres ……..…p. 18.

2.2. Le reflet …….……p. 23.

2.3. Le « corps-paysage » ……...p. 26.

Chapitre II

De l'expérience tactile des personnages

à l'expérience incarnée du cinéma

1. En contact ……....p. 31.

1.1. La main comme motif entre corps et chair ……...…….……..p. 31.

1.2. Le geste : du visible à l'invisible ……....p. 34.

1.3. La sexualité : de l'organique à l'inorganique ……...p. 37.

2. Incarnation des corps – narrations haptiques ……..…..p. 42.

2.1. L'œil : identification voyeuriste ……..…p. 42.

2.2. Le gros plan et le panoramique dans le régime haptique …….....p. 46.

2.3. De la forme à l'informe ……...…p. 49.

Chapitre III

Quelle chair pour quelle pensée du corps ?

1. La chair dans tous ses états ……..…..p. 53.

1.1. Le « corps-drogué » ou un CsO …….p. 53.

1.2. La chair phénoménologique ……..…....p. 56.

1.3. La chair christique ……...p. 59.

2. Le corps en puissance ……...p. 62.

2.1. Le cadre et la peau : fonction de contenance …….....p. 62.

2.2. Le personnage de Joe comme foyer de la sensation ……..p. 64.

2.3. Le corps comme Figure ……..…….……...p. 67.

Conclusion ……..……...…….....p. 72.