



**HAL**  
open science

## La déviance mentale au cinéma

Erwan Huon

► **To cite this version:**

| Erwan Huon. La déviance mentale au cinéma. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-01646706

**HAL Id: dumas-01646706**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01646706v1>**

Submitted on 23 Nov 2017

**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.

Erwan HUON

Mémoire de Master 2 de Cinéma et Audiovisuel – parcours Esthétique, Analyse, Création.  
Septembre 2017

# **La Déviance mentale au cinéma**

Sous la direction de Vincent Amiel

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne



## ***Remerciements :***

Je tiens à remercier mon directeur de recherche, Vincent Amiel, pour les conseils qu'il m'a apportés quant à l'élaboration de ma problématique et de mon corpus et pour les pistes de réflexions qu'il m'a données.

Je remercie également Frédérique et Olivier Huon pour les encouragements qu'ils m'ont apportés ces derniers mois.

Je remercie Monique Champiot qui a eu la patience de me relire et de me corriger.

Enfin je remercie Léa Saint-Bois, Marina Clavijo, Christen Thibaud, Solenne Bec, Amélie Foulatier, Guillaume Donot, Jérémie Attard et Mathilde Rolland avec qui nous nous sommes soutenus durant toute une année.



## ***Introduction.***

Dans un numéro de la revue canadienne *Service Social* datant de 1990, le professeur Henri Dorvil de l'Université du Québec à Montréal signe un article intitulé « La maladie mentale comme problème social ». Il développe plusieurs idées importantes. D'une part, il exclut la « maladie mentale » des maladies, ou du moins explique que le terme de maladie, relevant d'une nature biologique, est inadapté dans ce cas.

« À quoi reconnaissez-vous un « malade » mental, ai-je demandé à mes interlocuteurs ? À sa tranquillité, à l'apparence vestimentaire, au caractère brusque de ses gestes, au fait d'être lunatique, à l'incohérence du discours, répondent-ils. Comme on peut le constater, il n'y a rien de spécifiquement organique dans ces signes de reconnaissance de la « maladie » mentale. Il s'agit là de comportements qui peuvent menacer le code éthique et l'organisation de cette collectivité ou tout au moins outrepassent les limites de la bienséance qui est le garant de bonnes relations entre individus »<sup>1</sup>.

Et c'est ici qu'il aborde un deuxième point important : selon lui, la maladie mentale est d'abord une déviance sociale :

« La déviance se définit par l'écart de la norme. Sociologiquement, la déviance est le recours à des modèles de conduite qui se situent à la marge de ce qui est permis. Ainsi conçue, la déviance se trouve en rupture de ban avec le fondement même de toute société qui vise l'ordre social dit naturel »<sup>2</sup>.

L'attribution d'une étiquette « malade mental » commencerait ainsi au sein d'une communauté, avant même l'expertise d'un psychiatre. Les « malades » seraient, avant d'être malades, des déviants sociaux, des personnes marginalisées. Il y aurait « collision entre la conduite du « malade » mental et les normes de la société ambiante »<sup>3</sup>. Dorvil cite d'ailleurs Ellen Corin qui établit l'idée d'une « construction culturelle de la maladie mentale »<sup>4</sup>, et l'historien Roger Chartier qui dénombre trois

---

1. Henri Dorvil, « La maladie mentale comme problème social » in *Service Social*, vol. 39, n°2, 1990, p. 51.

2. *Ibidem.* p. 49.

3. *Ibid.* p. 50.

4. Ellen Corin *et al.*, *La santé mentale et ses ancrages culturels. Mineurs, forestiers et agriculteurs de l'Abitibi face à leurs problèmes de santé mentale*, Unité de recherche psychosociale, Centre de Recherche de l'Hôpital Douglas, 1989.

types de marginalités : une marginalisation comme acte volontaire, par déclassement économique ou comme produit du regard social.<sup>5</sup>

Dans tous les cas, la déviance serait due, avant tout, à la réaction de la communauté même si l'individu se marginalise volontairement puisque « la marginalité résulte de la confrontation entre les transformations de la condition socio-économique du plus grand nombre et les représentations des marginaux dans l'imaginaire des dominants »<sup>6</sup>. Ce à quoi Dorvil ajoute :

« En fin de compte, ce n'est pas tant la façon dont un homme agit qui constitue le problème social, mais la façon dont la majorité le juge par rapport aux normes dominantes. Le fait d'enfreindre une règle remet en cause la culture et compromet l'organisation sociale »<sup>7</sup>.

Cette notion de déviance varie bien sûr selon l'époque et le lieu dans laquelle elle s'exerce. L'homosexualité sera, par exemple, considérée comme déviante, comme se confrontant aux normes de certaines communautés ou de pays tandis qu'elle sera acceptée, voire considérée comme naturelle dans d'autres. Et même dans ces derniers, l'homosexualité aurait très bien pu ne pas être acceptée par le passé. Ainsi les déviances sociales ne sont pas les mêmes partout et peuvent être amenées à ne plus en être. De même que ce qui constitue la norme ici et/ou maintenant peut devenir déviant là bas et/ou dans l'avenir.

Dans ce cas, en est-il de même pour le cinéma ? Il nous semble intéressant de nous demander si la déviance, et son principe de confrontation avec les normes sociales dans lesquelles nous vivons, fonctionne au travers du médium cinématographique. Sur la façon dont est représentée la marginalité projetée sur un écran et de la confronter au travail empathique et identificatoire de l'instance spectatorielle habituée à des héros plus proches d'elle, ou du moins de sa morale.

Nous pouvons en effet poser des parallèles entre la situation sociale que nous venons de voir et le cinéma. Ainsi, en partant de cette phrase : « la déviance n'est pas une qualité inhérente au comportement, mais le résultat de l'interaction entre la personne qui pose l'acte et ceux qui y réagissent. »<sup>8</sup> ; nous pouvons relier le déviant

---

5. Roger Chartier, « Entretien avec R. Chartier » dans É.Vigne, *La naissance de la marginalité*, L'histoire, n° 43 :106-111, 1982.

6. H. Dorvil, « La maladie mentale comme problème social », *art. cité*, pp. 52-53.

7. *Ibidem.* p. 54.

8. *Ibid.* p.54.

posant l'acte au personnage marginal (ou l'auteur) et la personne qui réagit, ou co-réagit, au personnage « normal » ou au spectateur.

De plus, si le protagoniste est déviant, alors nous pouvons supposer que sa vision du monde ou de la société l'est également. Or, nous partageons bien souvent le regard du héros. Que ce soit au sens figuré, auquel cas c'est davantage ses idées, sa morale et ses jugements de valeur qui sont donnés à être partagés avec le spectateur, ou bien au sens propre et nous nous approprions alors les yeux du personnage, pour voir ce qu'il voit directement. En réalité, l'empathie suscitée auprès du spectateur n'est pas toujours au rendez-vous. Elle peut ne pas se faire de par l'échec du processus, parce-que le film rate son approche ou bien parce-que le spectateur ne parvient pas à se sentir concerné et se retrouve exclu. Il se peut également que l'empathie, et à fortiori l'identification, ne soient tout simplement pas recherchées, la distanciation pouvant être un parti-pris assumé afin de mettre en avant d'autres attributs du film, plastiques, techniques, philosophiques, etc. Ou encore pour que l'émotion ne prime pas sur le récit.

Pour les besoins de l'étude, nous nous concentrerons essentiellement sur des films qui cherchent à établir ce lien personnage-spectateur. Qui, en quelque sorte, invitent à partager et comprendre la subjectivité du protagoniste, voire du cinéaste au travers de son héros. Dans son sens premier, l'*autre* désigne toute personne qui n'est pas *moi* : son regard est différent du nôtre même si nous sommes proches. Il y a déjà une divergence de points de vue, et nous insistons sur le pluriel de points puisque cela peut concerner une multitude de sujets, et peut changer selon l'entourage de l'individu à tel ou tel instant. Cependant, au sein d'une société fondée sur des principes moraux et des lois, il y a également une convergence qui tend à se généraliser et à former un consensus sur plusieurs points. Les droits et les libertés fondamentaux dans notre pays par exemple : bien que des divergences existent, la majorité défend un ensemble de valeurs communes. Néanmoins, l'*autre* peut également désigner tout ce qui n'est pas *nous*, autrement dit toutes celles et ceux qui échappent au « consensus » communautaire. Des individus inadaptés à la société ou indésirables dont les points de vue peuvent jurer radicalement avec les nôtres. Ce sont ces points de vue que nous invitent à partager certains cinéastes. Dans quel(s) but(s), c'est ce que nous allons aussi tenter de découvrir.

Nous prenons, dans le cadre de cette étude, des cas de marginalité extrême - dont l'une des définitions de l'adjectif est la suivante : « qui est le plus éloigné de la moyenne, du juste milieu » - c'est à dire des cas relatifs à la maladie mentale. D'une part pour encadrer la recherche puisque la marginalité peut s'appliquer à beaucoup de sujets comme l'ont démontré de nombreuses études provenant des *Cultural Studies* et des *Gender Studies* englobant, dans une liste non exhaustive, l'homosexualité, le féminisme, les origines géographiques ou sociales ou encore la religion. D'autre part parce que la maladie mentale est un domaine suffisamment riche pour permettre une étude complète et, nous l'espérons, instructive quant aux problématiques précédemment évoquées.

L'emploi de personnages déviants, socialement et/ou mentalement peut se retrouver dans tous les genres et toutes les époques et nous pouvons remonter jusqu'à Méliès et Zecca pour voir des prisonniers condamnés à mort ou des savants fous aux idées farfelues. Les années 20 et 30 feront la part belle aux « monstres » notamment au sein de l'expressionnisme allemand et des films d'horreur de la Universal qui seront suivis plus tard par les productions du studio britannique de la Hammer. Parmi les figures populaires que tous ces films ont véhiculé, l'une sort du lot : celle de la créature de Frankenstein. D'une part, il s'agit d'un monstre pour lequel le public aura eu plus de sympathie que pour le personnage censé être le héros, le docteur Frankenstein. Cette sympathie est notamment due au comportement enfantin dont fait preuve la créature qui agit principalement par instinct ce qui, de par son apparence humaine, l'apparente à un « retardé mental ». Il essaye de comprendre qui il est et comment fonctionne le monde dans lequel il se trouve. Il n'agit jamais par malveillance mais se montre violent lorsqu'il se sent menacé. D'autre part, la figure classique du héros masculin, mais également de l'héroïne occidentale de l'époque était lissée afin de correspondre à un modèle idéalisé dans un but d'universalité. Par conséquent, face à un personnage relativement fade, qui représente pourtant une forme de marginalité, la créature présente une psychologie davantage développée et un travail émotionnel plus complexe. Ce rapport renforce, par contraste, la *norme dominante* et offre une opposition binaire entre le marginal et la normalité.

Aujourd'hui encore le déviant est couramment utilisé aussi bien dans des grosses productions hollywoodiennes telles que *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) que

dans des films d'auteur à bas budget comme *Tarnation* (Jonathan Caouette, 2003) ou *The Tribe* (Myroslav Slaboshpytskiy, 2014).

Nous nous baserons sur l'analyse de six films qui formeront le corpus principal : *Santa Sangre* de Alejandro Jodorowsky, *Bad Boy Bobby* de Rolf de Heer et la trilogie « Cœur d'or » de Lars von Trier qui comporte *Breaking the Waves*, *Idioterne / Les Idiots* et *Dancer in the Dark*. Ces œuvres, produites dans des pays différents, respectivement le Mexique, l'Australie et des coproduction rassemblant plusieurs pays européens, présentent tous un héros en marge de la communauté à cause, notamment, de ses troubles psychologiques et traitent de la différence chacun à leur manière. Jodorowsky et de Heer suivent un schizophrène et un retardé mental tandis que les protagonistes de von Trier s'aliènent eux-mêmes par leur comportement ou par conviction.<sup>9</sup> Les trois cinéastes emploient des protagonistes marginaux à des fins différentes. Ainsi Rolf de Heer voulait faire un film sur l'enfance au travers d'un personnage au corps adulte et plus précisément sur les mauvais traitements que l'enfant peut subir, avec les conséquences que cela engendre<sup>10</sup>. Jodorowsky, sans jamais définir son film ni expliquer les raisons qui l'ont poussé à l'écrire, raconte tout de même que des éléments auto-biographiques peuvent être retrouvés. Il tempère néanmoins en ajoutant qu'entre l'analyse et la réalité peut parfois se creuser un fossé :

« Tout artiste va mettre dans son œuvre des choses qu'il a vécues : on peut dire que Concha ressemble à ma mère, ou que le cirque est celui de mon père. Mais il ne faut pas tomber dans la tendance à analyser toute œuvre d'art comme une biographie de l'artiste. En réalité, Concha n'est pas ma mère, mais l'archétype de la femme mexicaine, et plus généralement de la femme actuelle, à qui l'on coupe les bras (le père, généralement). Elle est obligée, pour pouvoir s'exprimer en société, d'emprunter les bras de son fils »<sup>11</sup>.

Malgré son refus d'explicitement outre-mesure son œuvre, le cinéaste concède avoir voulu traiter, entre autres thèmes<sup>12</sup>, des relations familiales souvent conflictuelles, de l'handicap mental et physique et du matriarcat. Quant à von Trier, qui refuse également d'expliquer tel ou tel choix de création, il continue ses expérimentations

9. Pour des raisons de clarté et de praticité, nous fournissons le résumés des films en annexe.

10. Rolf de Heer, *Entretien avec Rolf de Heer*, Ludovic Denizot, bonus du DVD, éd. Blaq Out, octobre 2015.

11. Alejandro Jodorowsky, *De la cage au grand écran : entretiens avec Alejandro Jodorowsky et analyse de son univers cinématographique*, K-inite, 2009, p. 256.

12. Comme le colonialisme américain au Mexique, la religion et le mysticisme.

cinématographiques et cherche à se renouveler une fois de plus tant sur la forme que sur le fond. La création de sa trilogie coïncide avec la présentation de son manifeste du Dogma 95. *Les Idiots* est un film qui s'y inscrit complètement tandis que *Breaking the Waves*, dont l'écriture et le tournage sont antérieurs à la publication du manifeste, et *Dancer in the Dark* reprennent certaines règles du *vœu de chasteté* tout en s'affranchissant amplement du dogme. *Les Idiots* se différencie donc grandement des deux autres films mais le thème de la folie comme marqueur d'exclusion sociale et d'exil plus ou moins consenti se retrouve dans les trois œuvres, parmi d'autres rapprochements possibles dont un exemple nous est rapporté par Roberto Lasagna.

« Cependant, alors que *Breaking the Waves* et *Dancer in the Dark* prévalent la composante dramatique et la tension vers la fiction, *Les Idiots* ont une forte exigence phénoménologique. Les trois films ont en commun la volonté de repousser l'illusoire tentation qui sous-tend la réalisation d'un produit cinématographique, compromis par les séduisantes promesses de l'art-spectacle. Voilà pourquoi dans *Breaking the Waves*, von Trier se permet de contaminer les images du film avec des images qui pourraient être considérées comme d'embarrassantes « erreurs » dans une œuvre plus conventionnelle. Les coups d'œil d'Emily Watson, ses sourires à la caméra – maintenues dans le montage définitif – ne représentent pas uniquement les minauderies de la jeunesse, dans un film par ailleurs entrecoupé d'intervalles musicaux inattendus (les chansons et les images, qui font respirer le film et en rappellent le message dans les moments les plus dramatiques du récit en sont la preuve), mais plutôt la recherche d'une complicité dans la désillusion que le cinéaste veut établir d'entrée de jeu avec le spectateur. Cette complicité est une façon stimulante de sauvegarder la fraîcheur de la mise en scène et de rappeler que toute œuvre cinématographique se trouve confrontée à une mosaïque de choix de fiction, caractérisée par différents degrés de réalisme »<sup>13</sup>.

Le choix de prendre trois films d'un même réalisateur est de montrer les différences et éventuelles évolutions au sein d'une même filmographie. De plus, *Les Idiots*, ne présente pas de protagoniste qui se démarque particulièrement pour prétendre être le « héros » du film. Il est donc intéressant à notre sens d'étudier la marginalité d'une communauté entière et non plus d'un seul individu. D'autant plus que dans ce film, les personnages se font passer pour fous mais ne le sont pas.

---

13. Roberto Lasagna, *Lars von Trier*, Paris, Gremese, coll. Grands cinéastes de notre temps, 2003, pp. 21-22.

En outre, l'intégralité de ces six films est sortie sur une période n'excédant pas onze ans, allant de 1989 à 2000. Même si certains se déroulent à une époque passée, les années 60 et 70 pour *Dancer* et *Breaking*, ils traitent tous de problèmes encore d'actualité avec un traitement contemporain. Pour contrebalancer, nous faisons appel à des films réalisés à une autre période dans notre corpus secondaire afin d'établir des comparaisons qui nous semblent nécessaires pour montrer l'évolution, ou la non-évolution, de la représentation du déviant mental. Interviennent un film datant du début du parlant, *Freaks / La Monstrueuse Parade* de Tod Browning et deux films contemporains à cette étude, *The Devil's Rejects* de Rob Zombie et *The Wolfpack* de Crystal Moselle ; deux films d'horreur et un documentaire.

L'analyse adoptera des approches esthétiques, sociologiques et psychologiques afin de répondre au mieux à notre problématique et apporter des pistes de réflexion au lecteur. Nous nous appuierons également sur les ouvrages de chercheurs qui ont étudié en profondeur les thèmes de la subjectivité et de l'identification spectatorielle ainsi que des interviews des cinéastes afin de comprendre leurs intentions. Plusieurs thèmes concernant la marginalité et la maladie seront abordés tels que l'isolement et l'exclusion sociale, le regard, la morale et la sexualité.

Dans un premier temps, nous allons voir comment cette déviance est amenée dans le film, intégrée dans la diégèse et présentée aux personnages et au spectateur. Montrer comment l'instance narrative installe l'altérité, le protagoniste marginalisé, permettra de pleinement appréhender les questions du regard et de l'identification traités en deuxième et troisième parties. L'approche sera donc essentiellement narratologique, sémantique et psychologique.

Nous aborderons par la suite une partie davantage syntaxique et cinématographique car, et nous reprenons les mots de Vivian Sobchack :

« Il y a une tendance à négliger l'*apparence* de l'image au profit de ce qui *s'y passe*. (...) Le contenu domine, et il est analysé indépendamment de son traitement visuel. (...) Le principe d'une vision sociale est rarement mis en relation avec la vision en tant que perception. Or, la lecture d'un film, de son contenu narratif aussi bien que culturel, est

indissociable de sa texture visuelle et de la manière dont sont construites les images »<sup>14</sup>.

Nous nous concentrerons sur la question du regard et plus généralement de la subjectivité du personnage déviant. Nous analyserons les dispositifs audio-visuels mis en place par les cinéastes afin de tenter de retranscrire la vision et le ressenti de leurs protagonistes.

Enfin nous confronterons nos résultats avec la subjectivité d'une autre instance essentielle au spectacle cinématographique, le public. Nous tenterons de déterminer comment les cinéastes s'emploient à créer une empathie envers le héros et s'il est possible de s'identifier à des personnages radicalement différents de nous.

---

14. Vivian C. Sobchack, « Thematic emphasis through visual style » in *Hollywood as Historian*, sous la direction de Peter C. Rollins, Lexington, University Press of Kentucky, 1983, pp. 69-70.

## ***I. L'installation de l'altérité : montrer leur différence.***

Lorsque l'auteur élabore la diégèse de son œuvre, il met en place de nombreux éléments pour lui donner corps. Les personnages, le cadre spatio-temporel dans lequel se déroule l'action, le contexte socio-historique de l'intrigue, etc. Ces éléments doivent être eux-mêmes définis, façonnés de manière cohérente afin de pouvoir prétendre appartenir à l'univers diégétique de manière crédible. La diégèse trouve sa raison d'exister si et seulement si le spectateur y croit, peu importe si elle se montre réaliste, fantastique ou absurde. Et ceci parce que c'est le spectateur qui « construit mentalement et affectivement [ce monde imaginaire] sur la base des propositions filmiques »<sup>15</sup>.

Nous parlons ici du cinéma narratif et mettons volontairement de côté le cinéma expérimental non-narratif qui ne vise pas de diégèse crédible et n'entre pas dans le cadre de cette étude.

Le personnage, et a fortiori le protagoniste, est l'un des éléments centraux de la conception diégétique. C'est par son évolution et ses interactions avec d'autres éléments de cet univers, personnages et objets, que nous découvrons la diégèse. Nous suivons le personnage car c'est son histoire qui nous est présentée, ou celle de plusieurs personnages allant parfois jusqu'au peuple entier d'une nation, et il est bien souvent le moteur de l'intrigue. Il doit donc être bien caractérisé pour le rendre intéressant aux yeux du public.

### ***1. L'origine de leur mise en marge de la société.***

Dans une construction « classique » de l'intrigue, les protagonistes et les éléments qui les caractérisent (leurs idées, leur but, leur attitude, leurs relations) nous

---

15. André Gardies, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p. 12.

sont présentés dans l'exposition du film. Ainsi les cinéastes usant de héros étranges ou marginaux s'emploient à montrer en quoi ils sont différents dès les premières scènes, à moins de désirer jouer sur l'effet de surprise d'un twist. Ils permettent de plonger le spectateur directement ou progressivement dans l'univers de ces personnages.

Nombreux sont ceux qui s'attachent à raconter les origines de cette marginalité que ce soit dans un style direct comme dans *Santa Sangre* (raconté par un flash-back) ou plus implicite comme dans *Bad Boy Bubby*. D'autres films passent cependant outre les origines. Pour entretenir un degré de mystère : c'est ainsi que le spectateur découvre par exemple les *Freaks* du film de Tod Browning directement dans leur quotidien forain sans connaître leur passé. Ou bien encore parce que les raisons sont explicites : l'ange des *Ailes du désir* est un être éternel et quasiment divin dont l'existence est plus ancienne que n'importe quel humain ; par conséquent Wenders préfère nous plonger dans sa routine plutôt que retracer son parcours que nous imaginons très long tant le héros est las.

Le fait de montrer les origines de l'altérité des protagonistes répond principalement à deux volontés du cinéaste : premièrement, favoriser la compréhension du spectateur ; faire en sorte que celui-ci appréhende - si ce n'est complémentent, du moins dans son ensemble - la différence des personnages. Du succès de ce premier objectif découle le second, établir une empathie spectatorielle envers eux.

### **1.1. L'infantilisation et l'isolement dans *Bad Boy Bubby*.**

Le film de Rolf de Heer s'ouvre brutalement sur le visage de son protagoniste. Ni fondu ni bande-son ne viennent empêcher ou atténuer l'agression du spectateur. Ce plan rapproché de Bubby (Nicholas Hope), imposé d'emblée, annonce la crudité et la sordidité des séquences qui vont suivre. En effet, le premier acte présente, ou plutôt confronte, le spectateur avec le personnage principal et le plonge dans son quotidien sordide. Le cinéaste nous met face à l'infantilisation quotidienne dont il est victime de manière frontale et crue.

C'est la volonté de Rolf de Heer de nous attaquer, de nous montrer de force les souffrances qu'endure Bubby dans un style à mi-chemin entre le cinéma vérité et le film expérimental. Il nous impose, dans une mise à l'épreuve, ce que subit Bubby depuis son enfance. Sans artifice, dénué de la moindre note de musique, situé dans un décor, froid, sale et étroit, le premier acte est terriblement austère et se divise lui-même en deux parties distinctes. La première a pour but de montrer la routine dans laquelle sont installés Bubby et sa mère (Claire Benito) tandis que la seconde fait intervenir un nouveau personnage, celui du père de Bubby (Ralph Cotterill) - soit le premier contact que ce dernier a avec le monde extérieur – qui vient bouleverser la vie quotidienne du taudis.



*Fig.1 : Ouverture sur le visage de Bubby.*

La relation qu'entretient Bubby avec sa mère est également montrée dès le premier plan du film. Elle est en train de le raser, elle se tient en arrière plan, floue, le visage hors-champ. La caméra se focalise sur Bubby, passif jusqu'au moment où il a le malheur de tressaillir. Cela donne lieu à la première réplique du film : la mère frappe le crâne du protagoniste et lui intime l'ordre de « rester sage ». Nous n'en sommes qu'à trente secondes de métrage et déjà le film nous laisse apercevoir la nature de cette relation : une mère qui maintient son fils dans l'enfance, quand bien même celui-ci a trente-cinq ans. Elle entre d'ailleurs dans le champ immédiatement après par le biais d'un travelling arrière qui, à la fin dans un plan plus large, montre Bubby comme un enfant regardant sa mère s'occuper de lui. L'infantilisation de Bubby est clairement exposée dès les premières scènes du film. Pendant près de quatre

minutes, le spectateur assiste à la journée type que le protagoniste et sa mère vivent depuis trente-cinq ans. C'est dans des plans relativement longs que nous suivons leurs activités quotidiennes. Ils montrent les repas, la toilette, le coucher ; des moments qui s'enchaînent dans un style proche du documentaire. La caméra se positionne toujours de manière à capter un maximum d'éléments à destination du spectateur. Elle ne cherche pas à procurer une quelconque émotion si ce n'est une certaine gêne. Au fil des plans, la crudité s'intensifie parallèlement au malaise du spectateur. Le film expose très tôt son protagoniste complètement nu, lavé par sa mère, immobile et passif devant la caméra, dans la continuité du plan d'ouverture. La gêne continue de croître lorsque c'est à la mère d'être exposée dans sa nudité, se lavant à son tour. Le malaise atteint son apogée lors de la scène de sexe entre les deux personnages. Si nous avons évoqué la relative longueur des plans, il nous faut également souligner qu'en temps perçu, certains d'entre eux paraissent encore plus longs. En effet, ce sont des images qui ne sont pas agréables à regarder, qui montrent des situations déplaisantes pour le spectateur.

Le titre du film apparaît par ailleurs lors du plan de la toilette alors que le personnage nous est présenté sans pudeur dans son intimité. Ce plan reprend l'image de l'enfant lavé dans son bain mais le côté attendrissant laisse place au glauque. Le mot *Boy* réfère immédiatement au domaine de l'enfance, à la figure du *garçon* plus précisément. De même que *Bubby* est un nom qui ressemble davantage à un diminutif utilisé pour appeler un enfant.



Fig.2 : L'apparition du titre alors que Bubby nous est présenté sans cache.

La combinaison *Bad Boy Bubby* revêt alors une allure de réprimande, d'ailleurs utilisée par la mère. Le titre laisse supposer que l'éducation qu'il a reçue se base sur la réprimande et la punition. Si bien qu'il se voit lui-même comme un *bad boy*, un garçon désobéissant qui mérite ce traitement.

L'introduction a installé les personnages, la relation qu'ils entretiennent et le cadre dans lequel ils évoluent. D'autres dispositifs sont mis en place pour montrer cette infantilisation, notamment dans la suite de ce préambule, en se focalisant davantage sur Bubby.

Tout d'abord, il y a le jeu d'acteur de Nicholas Hope qui parvient à donner à un corps adulte, un esprit et un comportement enfantins. Ces scènes de toilette et de repas dans lesquelles il laisse sa mère agir, le lavant ou lui servant à manger, participent à cet effet. Par ailleurs, le spectateur se rend compte que le vocabulaire de cet homme-enfant est très limité. En fait, il s'exprime essentiellement par imitation. De sa mère dans un premier temps puis de son père qui deviendra un nouveau modèle mais nous aborderons le sujet plus en profondeur dans une prochaine partie. Notons déjà que certaines de ses imitations entrent dans le cadre du jeu. Lorsque nous le voyons déguisé en sa mère, réprimandant son chat avec les mêmes mots qu'elle a utilisés contre lui dans la scène d'avant, nous le voyons jouer un personnage qu'il crée à partir de la seule personne qu'il connaît. Alors que d'autres enfants s'imaginent incarner des figures légendaires inspirées de la fiction ou de l'histoire, lui ne peut qu'être sa mère ou son chat.

La réprimande fait partie intégrante du processus et peut se faire violemment. Lorsque Bubby attend le retour de sa mère, il reste immobile sur sa chaise, obéissant à la lettre à son ordre de *ne pas bouger*. Ne pouvant plus se retenir, il s'urine dessus. Quand la mère le découvre, elle l'insulte et le frappe. Les insultes, davantage que les coups, font preuve d'une grande violence. Ce personnage prend une dimension agressive qui vient compléter l'image déjà inquiétante que le spectateur se faisait d'elle.

La menace se fait d'ailleurs sentir dès le début du plan : elle entre dans le taudis (et le champ) en arrière plan à la droite du cadre, complètement floue, alors que le point se fait sur le visage de Bubby au premier plan à la gauche du cadre. Nous pouvons voir les traits de Bubby changer sous l'effet de la peur de la fureur de sa mère. Cela est d'autant plus marqué qu'elle paraît loin derrière lui et floue. Par ce décalage,

nous comprenons que sa simple présence le terrifie. Cela est d'autant plus dérangeant que la séquence s'interrompt soudainement pour donner une nouvelle scène d'inceste dans laquelle le discours qu'elle tient à son fils tend plus vers la récompense.



*Fig. 3 : Focalisation sur les traits de Bubby lors du retour de sa mère.*

Toutefois, elle va encore plus loin pour garder son fils avec elle : elle le coupe littéralement du monde extérieur. Elle lui interdit toute sortie du taudis en prétextant que le monde est empoisonné. Elle, peut sortir car elle a un masque à gaz, mais pas lui. Dans la première scène montrant le personnage de la mère sortir, il y a un plan qui résume la situation. Au centre de l'image au second plan, la mère, coupée à la taille, introduit sa clé dans la serrure. Nous notons que l'objet est attaché à son cou, montrant sans ambiguïté, qu'elle en est l'unique maîtresse, ainsi que du taudis, et devient une « gardienne du monde extérieur ». La porte est sur sa gauche mais se situe relativement au centre du plan. Se rapprochant du bord gauche du cadre, en premier plan et attirant immédiatement l'œil, se trouve le masque à gaz accroché au mur. Immédiatement, le masque est associé au monde extérieur. Situé à gauche de la porte, donc dans son prolongement, il devient une figure annonciatrice du danger potentiel qui se trouve derrière. Puis la mère l'enfile et s'associe elle-même à l'extérieur tout en gardant ses vêtements gris et ternes qui la rattachent au taudis. Elle est dans un entre-deux ; d'ailleurs nous ne la verrons jamais de l'autre côté, nous restons avec Bubby dont l'univers est, pour lui, contenu entre quatre murs. Un peu plus tard dans le film, alors qu'il regarde son père fraîchement découvert, son regard s'attarde sur le masque au mur. Par le biais de mouvements panoramiques, il passe de son père au masque : ils ne sont jamais ensemble dans le champ. Le père est dissocié de l'objet,

Bubby comprend que celui-ci n'a pas eu besoin de masque pour respirer. En plus de ce mensonge, sa mère fait intervenir la menace de punition divine si Bubby désobéit amenant ce dernier à craindre Dieu autant que sa mère.



*Fig. 4 : La gardienne du taudis et ses outils.*

En outre, il est isolé dans un appartement insalubre de faible superficie ne comportant qu'une seule petite fenêtre qui laisse passer une faible lumière solaire. C'est d'ailleurs, avec son chat, tout ce qu'il connaît du monde extérieur. À la petitesse du lieu, s'ajoute le gris terne qui recouvre les murs délabrés et parsemés de tâches et de fissures. L'omniprésence de cette couleur participe au sentiment de réclusion du personnage. Elle rappelle celle des prisons et les vêtements de Bubby, gris, ressemblent à certaines tenues de prisonniers.

En plus d'un isolement physique, il subit un isolement mental. Il n'a aucun autre interlocuteur que sa mère et se retrouve dans l'incapacité de faire évoluer ses compétences manuelles ou intellectuelles. Par ailleurs, lors des scènes montrant le quotidien des personnages, il n'est montré à aucun moment Bubby recevant une éducation profitable. Il est plongé et piégé dans l'assistanat depuis son enfance, dans un cercle vicieux qui le contraint à une stagnation intellectuelle. La routine qui nous est présentée est probablement la même, à peu de changements près, depuis près de trente-cinq ans. L'inoccupation de Bubby l'emprisonne dans un état d'enfance qui n'en est pas tout à fait une. L'occupation par le travail ou un hobby étant jugée « thérapeutique [...] pour se reconnecter avec la réalité en ne laissant pas prise au délire »<sup>16</sup>,

---

16. H. Dorvil, « La maladie mentale comme problème social », *art. cité*, p. 48.

cette inanition de l'esprit est responsable du retard mental du héros, comme nous l'affirme Rolf de Heer. Nous en retrouvons d'ailleurs une analogue, bien que moins austère, dans *Santa Sangre*.

## 1.2. Le traumatisme d'enfance dans *Santa Sangre*.

Le traumatisme, dans son sens psychologique, est le résultat d'un événement particulièrement violent, moralement ou physiquement, affectant durablement la victime. Cet épisode dramatique intervient souvent durant l'enfance, période durant laquelle les troubles psychiques et psychologiques ont un plus grand impact. Le comportement et le caractère peuvent ainsi changer progressivement ou subitement suite à un événement traumatique, ainsi que la manière de penser.

Évidemment, le cinéma (à la suite de la littérature) s'est approprié l'expérience traumatique avec toute la richesse scénaristique qu'elle peut apporter, tant sur la caractérisation des personnages que sur les ressorts de l'intrigue. Le traumatisme scénaristique est souvent employé afin d'expliquer la situation, généralement hors du commun, du protagoniste ou de l'antagoniste, leurs motivations, leur manière de penser, etc. Il peut être montré en exposition du film. Dans ce cas, la séquence fera en sorte d'impacter émotionnellement le spectateur, par la violence ou le caractère dramatique des événements montrés, afin que celui-ci partage les convictions du héros. C'est par exemple, l'assassinat des parents de Bruce Wayne dans le *Batman Begins* de Christopher Nolan (2006), qui permet au spectateur d'adhérer aux idéaux du super-héros concernant la justice. C'est également le massacre de la famille du poisson Marin dans *Finding Nemo / Le Monde de Nemo* (Andrew Stanton, Lee Unkrich, 2003) qui nous permet de comprendre son attitude sur-protectrice envers son fils Nemo, unique rescapé, et sa détermination à parcourir toute la planète pour le retrouver.

Le traumatisme est également représenté sous forme de flash-back. Ce procédé est comparable au twist, et apporte, en effet, souvent un rebondissement. Ce rebondissement peut servir pour les mêmes raisons évoquées plus haut ; c'est la mort des parents et la mutilation de Silence (Jean-Louis Trintignant) dans *Il grande silenzio /*

*Le Grand Silence* (Sergio Corbucci, 1968) dont l'analepse arrive au milieu du film afin d'expliquer le désir de vengeance du protagoniste. Le flash-back peut également se faire de manière progressive instaurant un mystère que le spectateur s'évertuera à résoudre au fil des indices. Dans *C'era una volta il West / Il était une fois dans l'Ouest* (Sergio Leone, 1968), une silhouette floue marche en direction de la caméra. Ce plan revient plusieurs fois, avec une progression croissante. Lors du duel final, nous découvrons qu'il s'agit de Frank (Henry Fonda) vu par les yeux de l'homme à l'harmonica (Charles Bronson) enfant. La scène se terminant par le meurtre particulièrement sadique du frère de ce dernier, nous comprenons qu'il agit également dans un désir de vengeance. Certaines scènes de traumatisme peuvent également servir de twist final comme dans *The Sixth Sense / Le Sixième Sens* (M. Night Shyamalan, 1999). La scène inaugurale dans laquelle le Dr. Crowe (Bruce Willis) se fait tirer dessus par un ancien patient revient à la fin pour montrer que le personnage avait en réalité bel et bien succombé à ses blessures. Ainsi tout le film est remis en cause car le spectateur croyait, comme le docteur, qu'il était vivant alors qu'il s'agissait en réalité d'un fantôme.

*Santa Sangre* possède également une séquence de traumatisme qui permet au spectateur d'appréhender le déséquilibre mental dont souffre le héros, Fenix (Axel Jodorowsky). Le film de Alejandro Jodorowsky ne ménage pas non plus son public et ouvre directement sur le protagoniste.



Fig. 5 : Le premier plan de *Santa Sangre* sur le corps animalisé de Fenix.

Seuls deux panneaux présentant le producteur et le réalisateur précèdent ce premier plan. Mais le fond rouge vif, loin de rassurer le spectateur, annonce le ton sanglant et étrange du film. Fenix est présenté nu et perché sur un tronc d'arbre tel un animal. Le spectateur réalise au le plan suivant, qu'il se trouve dans la cellule d'un asile, lorsqu'une infirmière et un médecin entrent dans la pièce. Toutefois, à la différence de Rolf de Heer, le cinéaste relate les origines de la folie de Fenix par l'intermédiaire d'un flash-back qui remonte à l'enfance du héros.

Le spectateur découvre alors de nombreux personnages dont la plupart réapparaîtront dans le *présent* de Fenix. Ils appartiennent à la même troupe circassienne, *El Circo del Gringo*, établie dans une ville mexicaine. Il y a donc déjà une certaine marginalité avec le milieu du cirque représenté comme un monde à part avec ses êtres aux costumes peinturlurés, sa bande de nains et son mode de vie singulier. Fenix est le fils d'Orgo (Guy Stockwell), le directeur du cirque, lanceur de couteaux et fugitif des États-Unis qu'il aurait quittés pour y avoir tué plusieurs femmes. Sa mère, Concha (Blanca Guerra), est quant à elle la fiévreuse gourou d'une secte nommée la Santa Sangre. Lui-même exerce dans la troupe en tant que prestidigitateur.

Cette analepse est un enchaînement chronologique et linéaire de plusieurs séquences dont la plupart se révèlent traumatisantes pour le jeune Fenix. Ces dernières sont toutes violentes et sanglantes. Le sang coule en abondance dans cet acte et la couleur rouge, qui symbolise cette violence, est omniprésente. On la retrouve dans un premier temps lors de la séquence de la destruction de l'église Santa Sangre, dans laquelle nous voyons par ailleurs le personnage de la mère pour la première fois. Le rouge domine largement les autres couleurs. Les adeptes du culte revêtent tous une robe rouge vif, la décoration de l'intérieur de l'église est presque exclusivement constituée d'éléments rouges et un bassin situé au milieu de l'enceinte, est remplie d'eau et de peinture rouge. Cette eau symbolise le « sang sacré », celui que la sainte martyre du culte aurait perdu après s'être fait couper les bras. Le sang se retrouve peu après lorsque Fenix découvre que son éléphant se meurt. Le pachyderme en rejette abondamment par la trompe et une vaste flaque rouge se constitue autour de sa carcasse<sup>17</sup>. Lors de la marche funèbre donnée en l'honneur de l'animal, toute la troupe est revêtue de noir sauf le jeune protagoniste qui porte, pour l'occasion, la tu-

---

17. Le sang est en réalité fait à partir de miel dont l'éléphant se nourrissait.

nique rouge de la Santa Sangre. Du sang toujours lorsque Orgo grave un phénix au couteau sur la poitrine de son fils. Le liquide coule le long du torse de l'enfant. Ce phénix sanglant représente aux yeux du père, sa renaissance, le passage de l'épreuve de la souffrance, psychologique dans un premier temps après la mort de l'éléphant puis physique avec cette gravure sur sa chair, afin de devenir un homme. Enfin, le sang versé lorsque Concha verse de l'acide sur le sexe de son mari volage et que celui-ci se venge en lui coupant les bras avant de se trancher la gorge. Par ailleurs, alors que Concha prépare son attaque, une lumière clignotante rouge illumine le plan annonçant la violence des événements qui vont suivre.



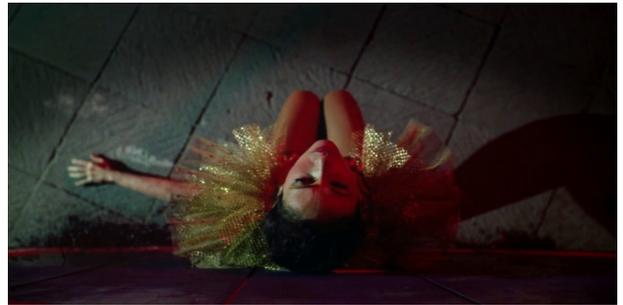
*Fig. 6 : L'église de la Santa Sangre .*



*Fig. 7 : Le sang de l'éléphant.*



*Fig. 8 : Le sang du phénix .*



*Fig. 9 : Le sang de la mère.*

La prédominance de cette couleur traduit le caractère subjectif de la narration de ces séquences. Elle montre la douleur éprouvée par Fenix et le traumatisme qui résulte de ces épreuves. Toutefois le flash-back n'est pas le souvenir exact du héros puisqu'il alterne les points de vues externes et internes ainsi que ceux de plusieurs personnages. L'enfant est souvent en retrait et n'est que le témoin de ce qu'il se passe autour de lui, il n'intervient pas forcément et se retrouve bien souvent complètement

démuni. Revenons à la séquence de l'église. Concha et sa secte veulent la sauver de la démolition imminente qui la menace. Un cardinal arrive pour jouer les médiateurs, il visite alors l'église. Or nous passons à l'intérieur avec eux tandis que Fenix reste bloqué par un grillage à l'extérieur. Une des fonctions de ce flashback est de nous donner un maximum d'informations sur les personnages qui entourent le héros afin de mieux le comprendre, lui et ses relations, par la suite. À la fin de cette séquence, Concha est sur le point de se faire écraser par des bulldozers car elle refuse d'abandonner son église. C'est à ce moment que Fenix parvient à se libérer et court dans les bras de sa mère qui décide de le suivre.

Lorsque Fenix pleure son éléphant, la caméra suit un mouvement ascendant et montre, dans un plan d'ensemble, tous les personnages venus se recueillir à leurs côtés. La lenteur et la longueur de ce mouvement accentuent l'agonie de l'animal et le chagrin de l'enfant. En outre, il traduit un point de vue neutre, du moins ne correspondant à personne si ce n'est à l'auteur. Le ressenti des émotions se mélange aux désirs esthétiques de Jodorowsky. Quand Fenix se fait graver l'oiseau, la caméra se focalise davantage sur son visage que sur la figure qui se trace sur sa poitrine. Le spectateur est ainsi directement mis face à la souffrance du personnage. Il voit la réaction de Fenix, les larmes et les gémissements, plus que l'acte d'Orgo, le couteau et le sang. Montrer la conséquence plutôt que la cause, le ressenti plutôt que la violence provoque paradoxalement un plus grand émoi. D'autant plus qu'il s'agit de longs plans dont la valeur est serrée sur le visage de l'enfant, mettant bien en avant sa souffrance.

Dans la séquence de la mort des parents, la caméra, durant un moment, épouse la vision de Concha. Elle est alors suspendue par les cheveux en haut du chapiteau lors d'un numéro et voit son mari séduire la femme tatouée (Thelma Tixou), nouvelle venue dans la troupe. Très vite, Concha enferme son fils dans une caravane. Nous ne le retrouvons qu'après le suicide d'Orgo. Il est en train de crier, complètement démuni derrière une fenêtre. Toutefois, il ne se met pas à crier, il criait avant que la caméra ne passe sur lui. Nous arrivons au milieu du cri. Ceci laisse supposer qu'il a assisté à toute la scène : le sexe de son père vitriolé, le démembrement de sa mère puis la gorge tranchée de son père.

Le flash-back s'achève sur ces cris. Le spectateur sait désormais pourquoi Fenix est interné et pourquoi il s'est réfugié dans un profond mutisme. L'alternance des

points de vue et l'esthétique des plans que nous venons de voir, et dont rendent compte les différents photogrammes que nous présentons (*Fig 4 -8*), répondent comme nous l'avons vu à deux besoins du réalisateur. Établir un contexte social et spatio-temporel et les personnages qui ont eu une grande influence sur Fenix et transmettre une perception subjective du traumatisme par le biais de codes esthétiques comme la couleur et les mouvements de caméra.

Que ce soit donc pour Bubby ou Fenix, le premier acte permet de comprendre pourquoi ils possèdent des troubles mentaux. Toutefois nous ne pouvons réellement les appréhender que par la confrontation avec le reste du monde et a fortiori avec ce qui constitue la norme.

## ***2. Des personnages qui échappent à la norme.***

Le protagoniste se définit par rapport aux autres. Ce sont les interactions qu'il a au cours du film avec les autres personnages qui le caractérisent aux yeux du spectateur. S'il est cruel, cela se verra s'il agit cruellement envers un tiers, s'il est généreux et altruiste, cela se verra de la même manière par un sacrifice pour autrui par exemple. Dans une démarche analogue, le héros marginal n'est marginalisé que face à une instance dominante représentant la norme. C'est aux yeux de cette dernière qu'il est considéré comme « autre », déviant. Et c'est donc par le biais d'interactions avec des personnes « normales » que se cristallise sa mise en marge de la communauté.

### **2.1. Marginalité et espace cinématographique : fuite, départ et exil.**

Le cinéma est un art du temps et de l'espace et donc du mouvement. Mouvements du support filmique avec la pellicule puis dans une moindre mesure le pixel du numérique<sup>18</sup>. Mouvements de la caméra par le biais de travellings, de panoramiques

---

18. Bien qu'il se caractérise par une image plus statique que la pellicule, le numérique reste néanmoins mouvant et peut, par le biais de manipulations et de réglages de la caméra et en post-production, recréer l'impression du grain de la pellicule.

ou d'installations plus complexes comme les grues et, plus récemment, mouvements de caméras virtuelles. Enfin, et c'est le point qui nous importe ici, mouvements des éléments pro-filmiques et notamment des personnages.

La caméra nous montre des personnages se déplaçant dans un espace défini ou passant d'un espace à un autre. Ce « matériau espace », comme le nomme Antoine Gaudin, « propre au cinéma, que tous les films mobilisent, d'une façon ou d'une autre, en le modelant par leurs opérations de mise en scène et de montage »<sup>19</sup> façonne des lieux signifiants, « [l'espace] étant considéré comme un moyen pour produire du sens et de l'émotion sur d'autres thèmes, d'autres enjeux que lui »<sup>20</sup>.

Ainsi l'étroitesse de l'espace<sup>21</sup> contenu dans le taudis de Bubby est révélateur d'un lieu favorisant le repli, la stagnation et la quasi absence de vie sociale dans lequel l'homme-enfant ne fait que tourner en rond lorsqu'il ne reste pas tout simplement inactif attendant que le temps passe. L'espace qu'il découvre lorsqu'il sort de l'insalubre appartement se révèle pour lui être un cadre ouvert, jusque là maintenu dans un hors-champ symbolisé par une porte, dans lequel il peut se mouvoir avec une totale liberté. Il se met très vite à courir. Cela peut paraître anecdotique mais c'est sans doute la première fois qu'il se déplace avec autant de vitesse et sur une aussi grande distance, traversant les lieux et enchaînant les décors. C'est une fuite libératrice, d'autant plus que le passage du cadre fermé intérieur à celui mouvant de l'extérieur s'est fait laborieusement, par étapes.

Une première catégorie de ces étapes regroupe les interrogations de Bubby sur ce fameux monde extérieur lorsqu'il voit entrer et sortir sa mère. Questions sur son chat : vient-il de dehors ? oui lui dit sa mère. Comment a-t-il fait pour survivre dans cette atmosphère toxiques ? les chats ne respirent pas. Pourtant lorsqu'il le recouvre de film plastique, ce dernier meurt étouffé et cela, il commence à le comprendre. Lorsque Pop arrive, ses doutes l'assaillent de plus en plus puisqu'il débarque sans masque et semble respirer. Il est de plus en plus attiré par l'extérieur. C'est cependant sa mère qui le sort pour la première fois : voulant passer du temps seule avec Pop et

---

19. Antoine Gaudin, *L'Espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, sous la dir. de Michel Marie, Paris, A. Colin, 2015, p.6

20. *Ibidem*. p. 8

21. Nous parlons d'espace dans sa conception plastique davantage que géographique, bien que les deux peuvent parfois se rejoindre. Nous nous référons ainsi à la distinction faite par André Gardies dans son essai *L'Espace au Cinéma, op. cité*, p. 11.

De plus il indique que l'espace peut également s'offrir « sous la forme d'un système fortement structuré » faisant intervenir des « pouvoirs publics, administratifs, économiques, politiques, etc. » p.12. Concept que nous utilisons également dans nos analyses.

pour punir son fils, elle fait abstraction de toute l'histoire qu'elle avait inventée pour maintenir Bubby à l'intérieur en le jetant dans le couloir, avec le masque. Bubby croit encore que le monde est empoisonné et sombre dans la panique. Ce couloir, il le traversera encore lorsqu'il décidera de sortir de sa propre initiative. Il devient un lieu de passage, de transition entre deux espaces aux dimensions différentes.

Fenix effectue une fuite similaire en s'échappant de l'asile dans lequel il est interné. Il entend tout d'abord la voix de sa mère l'appeler. Immédiatement, il regarde la fenêtre située en haut de la pièce. La mère n'est pas visible à l'écran mais est pourtant bien présente dans la scène, elle est dans l'espace dramatique qui « n'est pas l'équivalent strict de « l'espace qui apparaît à l'image » : son organisation inclut notamment un jeu, en partie suscité par la mise en scène avec le hors-champ »<sup>22</sup>. Et c'est bien du hors-champ que provient la voix de Concha et qui donne envie à Fenix de grimper jusqu'à l'ouverture. Il se retrouve ainsi le corps posé en équilibre sur la fenêtre, à moitié dedans et à moitié dehors. Cette dernière, comme le couloir de Bubby représente le passage d'un monde contrôlé par une instance censée soigner les déviants mentaux et les préserver de la communauté (ou bien préserver la communauté d'eux) à un monde a priori libre dans lequel il peut retrouver la mère qu'il avait perdue.

La fuite est le mouvement propulseur qui permet à Bubby et Fenix d'entrer dans le monde « normal » et de tenter d'y trouver une place, de prendre un nouveau départ. Ce qui est par ailleurs explicite dans *Santa Sangre* puisqu'il s'agit là d'une véritable résurrection, faisant allusion au Phénix, puisque le héros retrouve ses capacités cognitives. Dans *Forrest Gump*, nous retrouvons cette idée de fuite, qui prendra la forme d'un marathon par la suite, qui est d'ailleurs le déplacement principal du héros éponyme. Fuite des camarades tourmenteurs, fuite des balles au Vietnam puis une course de trois ans qui sera abondamment médiatisée. La première course est une libération là aussi puisque Forrest se libère de ses armatures. Il se caractérise comme un être qui n'a pas vraiment sa place dans un monde qui se veut régi par l'ordre et la normalité et dans lequel il veut entrer. Et cela est d'autant plus flagrant que le héros relate son récit, assis et quasiment immobile sur un banc à un moment de sa vie où il s'est enfin posé, les passants l'écoutent, il a réussi financièrement et s'appête à éle-

---

22. Antoine Gaudin, *L'Espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, op. cité, p. 13.

ver un fils. Le film offre un message prônant l'acceptation de la différence et son intégration dans la société (sur le modèle de la réussite américaine).

Cependant certains marginaux qui ont une place, plus ou moins acceptée, au sein d'une communauté peuvent subir un mouvement négatif. C'est le cas notamment des personnages de Bess et de Selma dans *Breaking the Waves* et *Dancer in the Dark*.

Les déplacements de Bess sont intéressants à analyser lorsqu'elle s'apprête à coucher avec d'autres hommes à la demande de son mari paralysé et mourant. À chaque fois, elle utilise un véhicule motorisé. Elle masturbe un vieillard dans un autobus, elle embarque sur une motocyclette avec un homme rencontré dans un bar, qui la prend pour une prostituée, avant d'avoir des rapports ensemble. Enfin elle embarque sur un bateau de pêcheur pour rejoindre, sur un cargo, des marins pervers et sadiques. Elle s'éloigne donc, à la fois de son mari et de son village, pour commettre ses « adultères » car, bien qu'elle juge ses actions comme étant primordiales pour le bon rétablissement de son mari, elle en éprouve malgré tout de la honte. Elle doit installer un maximum d'espace entre eux.

Ses agissements arrivent néanmoins aux oreilles de la communauté rigoriste de son village. L'Église la rejette et sa mère la renie. Proscrite, elle est condamnée à l'exil et ne peut plus rentrer dans les lieux familiers que constituaient pour elle l'église, dans laquelle elle travaillait, et la maison familiale. Une séquence reflète cruellement sa mise au ban de la société. Dans le port du village, elle tente de redémarrer en vain sa motocyclette. Pendant ce temps, une troupe d'enfants située en arrière plan et qui auparavant adressait la parole poliment à Bess, commence à la prendre pour cible avec des cailloux et la traite de putain. Bess tente alors de fuir et arrive chez sa mère. Elle la supplie de lui ouvrir la porte mais personne ne répond. Nous passons à l'intérieur avec un gros plan sur le visage de la mère et nous entendons, comme elle, les supplications de sa fille, hors-champ, hors-communauté. Bess reprend donc sa route et se dirige vers l'église par une route qui monte. Au premier plan, elle marche en tenant son véhicule hors d'usage, épuisée et agressée de plus en plus violemment par les enfants. Son ascension n'est pas sans rappeler le chemin de croix du Christ comme le fait remarquer Jean-Claude Polack<sup>23</sup> et Lars von Trier ne se

---

23. « Bess transforme sa démarche amoureuse en chemin de croix, jalonné d'actions immorales : un sexe masturbé sous la braguette, au fond d'un bus, un coït expédié dans la boue avec un rustre, des chairs mêlées de dégoût, un purgatoire. Le vœu de son mari ne peut être exaucé qu'en parodie

cache d'ailleurs pas de s'inspirer de la religion chrétienne pour son film. D'autant plus que son héroïne est volontairement représentée comme une sainte martyre que le paradis accueille, en témoignent les cloches miraculeuses de l'épilogue, après les épreuves qu'elle subit. Elle finit donc par arriver devant la bâtisse et s'effondre peu avant que le pasteur arrive et la laisse gésir au sol, malgré un temps de réflexion. Du jour au lendemain, tout la communauté se retourne contre elle et la fuite ne témoigne non plus d'un désir de liberté mais de celui d'échapper à l'opprobre et l'humiliation.



*Fig. 10 : Le chemin de croix de Bess.*

De son côté, Selma trouve également sa place dans la société américaine qu'elle réussit à intégrer malgré son statut d'immigrée tchèque et sa nature rêveuse. Elle travaille dans une usine métallurgique et un logement qu'elle partage avec son fils de douze ans. Mais elle perd petit à petit la vue à cause d'une maladie héréditaire qui touchera aussi son fils. Elle économise donc pour lui payer une opération des yeux. Cependant, à cause de son handicap de plus en plus présent, elle finit pas perdre son travail et son propriétaire, un policier endetté à cause du train de vie de sa femme, profite de sa cécité pour voler l'argent qu'elle a accumulé. Voulant le récupérer, elle tue accidentellement le policier et devient une fugitive qui termine finalement sa cavale dans le couloir de la mort, en attendant son exécution.

Selma fuit la société notamment par le biais de son imagination, ce qui correspond aux passages en comédie musicale. Alors que dans la réalité, son handicap rend

---

monstrueuse, avec des mâles ignobles et le déguisement d'une putain. »  
Jean-Claude Polack, *L'Obscur Objet du cinéma. Réflexions d'un psychanalyste cinéophile*, Paris, CampagnePremière, 2009, p. 174.

sa démarche lente et peu assurée, elle se sert des rails d'une ligne de chemin de fer pour avancer sans s'égarer ni trébucher, elle est totalement libre de ses mouvements dans son monde fantasmé. Elle y exécute plusieurs chorégraphies qu'elle serait incapable de reproduire réellement. Roberto Lasagna écrivait d'ailleurs à ce sujet ceci :

« *Dancer in the Dark* [...] construit la mesure expressive d'une réalité continuellement décalée, vue par les yeux d'une rêveuse invétérée [...] c'est la représentation d'un monde flamboyant et impitoyable, de plus en plus difficile à accepter pour une femme seule et visionnaire comme Selma, un monde qui finit toujours par être détrôné par l'imagination et le rêve. *Dancer in the Dark* est un film-revendication qui tient compte de la tradition de la comédie musicale mais qui, au fond, s'inscrit dans la lignée des *Idiots*, c'est à dire qu'il décrit la difficulté de communiquer sa différence aux autres »<sup>24</sup>.

## 2.2. Le dialogue compromis avec la norme

La différence, et les préjugés qui l'accompagnent, participent à la complexité de nouer un dialogue avec les représentants de la norme dominante. Bubby, n'ayant suivi qu'une éducation très incomplète, sait à peine parler et ne communique pratiquement que par imitation. La plupart de ses propos provenant des paroles que lui avaient adressées ses parents, il se montre, sans le savoir, vulgaire et insultant auprès des personnes qu'il rencontre. Cela crée de nombreux quiproquos qui sont autant de péripéties permettant à l'intrigue d'avancer. Rejeté par la plupart, Bubby erre dans les rues de la ville cherchant à se familiariser avec les passants. Par exemple : lorsqu'il sort pour la première fois de chez lui, Bubby manque de se faire écraser et se fait injurier copieusement ; alors qu'il croise un policier debout au milieu de la route, il se rappelle ce souvenir et se met à lui sortir les mêmes insultes sur le même ton, ce qui lui vaut de se faire passer à tabac. Il parvient néanmoins à se faire comprendre, au moins en partie, par certains et ses imitations deviendront les paroles de chansons improvisées qui lui apporteront une certaine gloire. Vers le dernier acte du film, il est récupéré par un centre de soins pour handicapés mentaux. Ces patients sont incapables de parler à cause de leur paralysie presque totale et de leur

---

24. Roberto Lasagna, *Lars von Trier, op. cit.*, p. 11.

retard mental important. Toutefois Bubby parvient à comprendre les bruits émis par les patients et sert d'intermédiaire entre les malades et l'équipe soignante. Cette digression fantastique amène le film du côté du conte et Bubby, en trouvant une utilité, parvient à apprendre à communiquer dans un langage simpliste mais compréhensible.

Selma et Bess ne rencontrent pas de problèmes de compréhension et bien qu'un peu déconnectée de la réalité pour la première et un peu simplette pour la seconde, elles parviennent à comprendre leurs interlocuteurs et à se faire comprendre. Cependant, elles se montrent toute les deux entêtées et personne ne parvient à les faire changer d'avis lorsqu'elles se lancent dans un projet dangereux, qui leur coûte d'ailleurs la vie, mais dans lequel elles y mettent toute leur conviction. C'est ainsi que Selma se retrouve incapable de dire la vérité car cela pourrait porter préjudice au bon déroulement de l'opération de son fils. Elle endosse le rôle d'une voleuse meurtrière alors qu'elle n'est coupable de rien si ce n'est de légitime défense. Elle refuse de révéler que c'est Bill qui lui a dérobé ses économies et non l'inverse car il lui a fait promettre de ne rien révéler à sa femme avant de mourir. Elle s'invente une vie rapidement décrédibilisée lors de son procès par un procureur manifestement avide de punir cette « étrangère ». Elle refuse de payer un avocat qui pourrait pourtant la défendre sur des points qui n'ont pas été pris en compte par le tribunal et la sauver de la pendaison car elle veut que cet argent aille soigner pour son fils. Lorsque ses alliés, notamment sa collègue Kathy (Catherine Deneuve), tentent de la dissuader de se sacrifier, elle campe sur ses positions et fait preuve d'une grande fermeté que nous ne soupçonnions pas forcément au début du film. De ce fait, un paradoxe se forme : ses alliés deviennent ses opposants d'un point de vue purement narratologique. Lorsque Kathy récupère l'argent pour payer un avocat, elle s'oppose directement à l'objectif principal de Selma de sauver son fils. Nous retrouvons ce paradoxe dans *Breaking the Waves*. Dono (Katrin Cartlidge), la belle-sœur et meilleure amie de Bess, et le docteur Richardson (Adrian Rawlins) sont présentés comme des personnages qui veulent aider l'héroïne. Cependant ils deviennent des opposants dans sa quête de sauver Jan en se sacrifiant aux désirs charnels des hommes. En voulant l'interner pour la sauver de sa folie sacrificielle, Richardson devient en quelque sorte l'adversaire principal qui avait déjà refusé les avances de Bess et ainsi de participer au processus de rétablissement mystique de Jan. D'autant qu'elle est persuadée que l'accident de son mari est de sa faute puisqu'elle a prié pour son retour par n'importe quel moyen. En

poussant le paradoxe encore plus loin, les marins qui causent la mort de l'héroïne, qui sont pourtant dépeints comme des êtres ignobles et immoraux, deviennent les adjuvants de celle-ci puisqu'ils lui permettent le sacrifice ultime qui sauvera son mari.

Les deux héroïnes parviennent néanmoins à trouver des interlocuteurs dans un monde intérieur dans lequel elles se réfugient. L'imagination de Selma - les phases de comédie musicale - rend toutes les personnes qu'elle rencontre avenantes. Même ceux qui lui causent du tort deviennent ses amis dans son monde imaginaire, l'aident et surtout, la comprennent. Le dialogue devient alors possible mais il est fantasmé et le seul interlocuteur demeure la conscience de Selma. Elle laisse la duperie et le mépris dont elle est constamment victime pour ne garder que le meilleur de chacun ou métamorphoser les personnages en les idéalisant.



*Fig. 11 : La Réconciliation fantasmée avec Bill.*



*Fig. 12 : Le dialogue intérieur entre Bess et Dieu filmé en gros plan..*

Bess se replie également dans une sphère spirituelle qu'elle s'est fabriquée par sa forte dévotion chrétienne. Elle y dialogue alors directement avec Dieu qui répond par sa bouche. Le réalisateur ne dira pas si elle communique en effet avec la divinité ou si elle se parle à elle-même, à son subconscient. La caractère dévot et innocent de la jeune femme peut en effet suggérer la folie mais la dernière image des cloches célestes la remet en cause et laisse planer un doute que von Trier ne viendra pas

dissiper par une quelconque analyse de son film. Durant ces scènes de dialogues intérieurs, que nous retrouvons plusieurs fois dans le film, Bess est filmée en gros-plan de son visage dans des plans fixes et mouvants à la fois puisque la caméra portée à l'épaule ne se stabilise jamais. Un choix plastique nouveau pour von Trier que son biographe Jean-Claude Lamy résume ainsi :

« Lars prit le parti de le filmer comme un documentaire, caméra à l'épaule et en Cinémascope. Les images furent ensuite transférées en vidéo, travaillées en numérique puis transférées à nouveau sur support film. Au montage, la préoccupation essentielle de Lars fut de rendre le jeu des acteurs le plus intense possible ; peu importait si les images retenues manquaient de netteté »<sup>25</sup>.

Pour la première fois, le cinéaste danois privilégie le jeu du comédien au travail de l'image. Le conflit intérieur de Bess est montré par Emily Watson avant tout et ce n'est plus l'image à proprement parler qui donne l'information au spectateur. La caméra ne se retrouve néanmoins pas totalement dépouillée de ses fonctions puisque le tremblement causé par son instabilité contribue à refléter le conflit.

L'incompréhension et l'entrave au dialogue sont, en revanche, recherchés par la bande des *Idiots*. Dirigés par Stoffer (Jens Albinus), ils cherchent à déstabiliser la société en se confrontant aux classes moyennes et à la bourgeoisie. Pour cela, ils se font passer pour des retardés mentaux, profitant de cette excuse et de la gêne qui en résulte, pour accomplir des actions jugées dégradantes, offensantes ou juste stupides. Le groupe se joue de l'hypocrisie des gens qui n'osent pas dire ce qu'ils pensent d'eux de peur de paraître politiquement incorrects, « ils essaient de jouer les « idiots » pour observer le degré de tolérance des réactionnaires mais surtout pour vérifier la possibilité de réalisation de ce dont ils discutent en groupe »<sup>26</sup>. Lorsqu'une potentielle acheteuse vient pour visiter la maison de l'oncle de Stoffer, dans laquelle il a établi le camp du groupe, ce dernier affirme qu'elle se trouve à côté d'un centre pour handicapés mentaux et décide de les lui présenter. La femme accepte pour faire bonne figure. C'est alors que Stoffer va de plus en plus loin avec la complicité de ses *idiots* pour tester les limites de l'hypocrisie de son interlocutrice. Il déclare par exemple que le jardin de la propriété sert de terrain de jeux pour les handicapés et lui

---

25. Jean-Claude Lamy, *Lars Von Trier le provocateur*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2005, p. 148.

26. Roberto Lasagna, *Lars von Trier, op. cit.*, p. 35.

demande si ça la dérange, ce à quoi elle n'ose refuser en riant nerveusement avant de quitter la propriété pour éviter toute gêne supplémentaire.

Mais le groupe forme lui-même une communauté avec un leader et des règles tacites qui marginalisent celui qui ne les respecte pas. À la fin du film, les membres qui ne parviennent pas à faire l'*idiot* au sein de leur milieu professionnel ou familial, avec leurs proches directs, ou refusent de le faire préfèrent quitter le groupe ; ils savent qu'ils ont atteint leurs limites et qu'ils ne peuvent plus prétendre appartenir à la politique subversive qu'ils avaient adoptée et préfèrent s'exclure d'eux-mêmes. Karen (Bodil Jørgensen) qui intègre malgré elle le groupe et avec qui nous découvrons ses membres et son fonctionnement est, elle aussi, en décalage avec cette communauté marginale. Elle met du temps à s'adapter et à adopter un comportement désinhibé de toute pudeur en public. Elle ne participe toutefois pas activement à la vie interne du groupe, ne prend que peu part aux événements, voire pas du tout comme pour l'orgie improvisée. Dans les dernières scènes du film, elle décide de passer l'épreuve de devenir *idiot* dans sa propre famille et demande à Susanne (Anne-Louise Hassing) d'être le témoin. Nous passons alors du côté de Susanne, car nous sommes nous aussi le témoin d'une situation qui nous était alors inconnue. Karen avait en effet abandonné sa famille depuis deux semaines sans donner le moindre signe de vie après s'être enfuie lors des funérailles de son bébé. Nous découvrons, avec Susanne, qu'elle n'agit pas par subversion ou par jeu, mais pour se faire accepter d'une communauté. La dissolution du groupe marque l'échec d'une mise à l'écart totale et volontaire de la société tandis que Karen est la seule qui finalement réussit à respecter le *code* des *idiots* et les problèmes qu'elle gardait pour elle finissent par ressortir comme une effusion libératrice après avoir été contenue aussi longtemps.



*Fig. 13 : Le comportement de Karen face à sa famille traduisant son aversion envers ce milieu réactionnaire.*

Dans cette séquence, Karen retire un masque qu'elle portait depuis le début du film et elle le fait dans un cadre hostile à tout écart de comportement : sa famille. Manifestement peu enclins à chercher à comprendre sa douleur, ses parents, ses sœurs et son mari se montrent froids et violents envers elle. C'est ici qu'elle décide « d'affirmer son irréductible aversion envers ce milieu si intolérant »<sup>27</sup> en se mettant à baver et en se tordant bêtement. Si elle provoque la consternation auprès de ses proches, c'est une vive émotion qui s'empare de son amie qui découvre le mal-être profond de Karen. Deux réactions aux antipodes l'une de l'autre d'un comportement « déviant ». La première juge, l'autre comprend et, pourquoi pas, admire.

### ***3. Le regard porté sur eux : entre jugement et émerveillement.***

Le regard que l'autre porte sur nous participe, que nous l'acceptions ou non, à ce que nous voulons paraître, voire à ce que nous sommes. Nous ne partageons pas directement ce que les personnages de fiction sont mais bien ce qu'ils paraissent être. Pour connaître pleinement un personnage, il faudrait que ses pensées soient constamment données à entendre au spectateur. Ce qui est d'une part extrêmement difficile à mettre en place sans que cela nuise à la lisibilité des éléments filmiques et pro-filmiques et d'autre part fastidieux et compromettant le dynamisme du film ainsi que l'implication du spectateur. Des pensées sont souvent entendues dans les films mais ce sont des répliques choisies possédant un impact scénaristique, donnant des informations permettant la caractérisation du personnage ou l'avancement de l'intrigue. Ces invitations à partager la conscience des personnages, voulues par le personnage lui-même ou le narrateur, permettent d'appréhender une conception de leur mode de penser et un début de définition de ce qu'ils sont que l'imagination et la subjectivité du spectateur viennent parfaire. La vision d'un personnage change donc d'un spectateur à un autre. Le spectateur n'est toutefois pas le seul à poser son regard sur le personnage, l'instance narrative le fait également pour élaborer les éléments qu'elle veut montrer explicitement ou implicitement – ou bien encore pour tromper le spec-

---

27. *Ibidem*, p. 37.

tateur et favoriser l'ambiguïté. Les autres personnages de l'intrigue le jugent également, l'admirent, l'aiment ou le détestent. Et la vision que la communauté a du héros peut venir directement influencer notre manière de le percevoir.

### 3.1. Le protagoniste jugé par l'autre.

Bess se marginalise dès la première scène de *Breaking The Waves* en annonçant son désir d'épouser un étranger. Par ailleurs, c'est tout autant pour la folie douce de la jeune femme que son comportement jugé pervers et irrespectueux des règles imposées par les patriarches qui lui vaudront le blâme de toute sa communauté :

« Au début du film, la jeune femme partage la même foi que le reste de la communauté dont elle accepte inconditionnellement les règles. Ainsi, pendant l'enterrement, lorsque le prêtre condamne le défunt à l'enfer pour l'éternité, Bess ne se formalise pas ; c'est plutôt le spectateur qui trouve ça choquant. L'« évolution » de Bess est donc inhérente à l'aiguïsement du sentiment ; à cause de l'amour qu'elle éprouve pour Jan, elle sera contrainte à se mesurer aux formes les plus serviles et les plus corrompues du pouvoir, notamment l'église et l'hôpital. Bess souffrira le martyr de la torture sadomasochiste, en rien étrangère à l'intransigeance intolérante qui circule dans ces terres damnées »<sup>28</sup>.

Lasagna rejette la responsabilité des malheurs de Bess sur le dos du « pouvoir » local et a fortiori de la société engendrée.

Arrêtons nous un moment sur ces communautés dont les membres s'opposent aux protagonistes déviants. Si nous pouvons contester leur culpabilité totale, nous ne pouvons nier les propos de Lasagna toujours sur « la communauté religieuse de Bess [qui] est un milieu répressif et totalitaire, qui étouffe tous ceux qui y sont étrangers »<sup>29</sup>. Cette stigmatisation de l'étranger se retrouve également dans celle de la petite ville qui sert de cadre à *Dancer in the Dark* qui désapprouve le désordre que peut entraîner un individu dont les idéaux de liberté ne correspondent pas à aux idées sécuritaires et ordonnées de cette frange de l'Amérique. La bourgeoisie danoise est montrée comme malheureuse dans *Les Idiots*, favorisant la situation professionnelle et sociale plutôt qu'une recherche de bonheur qui s'émancipe des conventions. Elle est montrée comme hypocrite, n'acceptant les malades et autres déviants mentaux

---

28. *Ibid*, pp. 28-29.

29. *Ibid*. p. 30.

qu'à bonne distance d'elle. C'est notamment cette mère qui n'achètera une décoration de Noël aux prétendus idiots que pour faire bonne figure en agissant par charité mais surtout pour qu'ils puissent repartir rapidement et ainsi les éloigner des yeux de sa fille. L'Australie urbaine décrite par Rolf de Heer se montre également réticente à accepter en son sein des êtres aussi différents d'elle que Bubby. Sous couvert d'une métaphore sur la difficulté qu'un enfant éprouve à trouver sa place dans un monde d'adultes, il présente une société intolérante ; les seuls membres qui accepteront Bubby sont eux mêmes plus ou moins marginalisés : le groupe de rock, le joueur d'orgue anticlérical, Angel qui est rejetée par sa famille à cause de son physique et les handicapés dont elle s'occupe.

Les individus tolérants dans les films de von Trier sont pour beaucoup eux aussi marginalisés. Jan est un étranger qui ne respecte pas les règles dictées par la religion et dont la passion charnelle « contamine » Bess mais, « par son attitude [il] dégage un calme et une confiance qui donnent un sens sain et généreux à ses idées [de Bess] d'émancipation ». <sup>30</sup> Kathy, qui est la seule à vraiment comprendre Selma, est une immigrée aux idées communistes et Jeff (Peter Stormare), son admirateur, agit davantage comme un vagabond que comme un membre actif et productif de la société. Ils témoignent tous de manière différente d'une volonté d'affranchissement des règles rigides, ce en quoi se retrouvent les protagonistes des films analysés. Bess amène un vent de fraîcheur et de folie dans une communauté austère et amère ; c'est sa joie de vivre et sa passion amoureuse et charnelle qui sont avant tout décriées par les patriarches. Cependant même ses amis refusent d'accepter les actions dégradantes qu'elle commet pour Jan, non pas de peur que la honte les éclabousse mais pour préserver Bess de sa folie. La jeune femme se mure alors dans une solitude qui accroît sa dévotion et sa folie.

« La solitude du destin mystique, le scandale profond du sacrifice et de l'humiliation par amour déchaînent les réactions prévisibles : les uns diagnostiquent la folie (famille), les autres jettent l'opprobre (l'église). Chacun est dans son rôle. Le destin mystique de Bess, son sacrifice d'amour demandé par Dieu, est lu comme folie par le monde » <sup>31</sup>.

---

30. *Ibid.* p. 30.

31. François Angelier, « Bess et le curé Lars » in *La Raison en feu ou la fascination du cinéma pour la folie*, sous la direction de Carole Desbarats, ACOR, Sait-Sulpice-sur-Loire, 1999, p.35.

De son côté, Polack accuse une partie de la communauté, les hommes :

« La société, religieuse et misogyne, déploie sa terreur. L'héroïne subit le déchaînement des haines et des violences.[...] Les prêtres maintenant prononcent des phrases qui tuent et condamnent à l'Enfer, les pères se détournent, les enfants ( mâles) lapident, les marins violent, blessent et achèvent. Tous ces hommes, beaucoup plus que Jan, mériteraient le nom de *pervers*, si leur existence ne se confondait pas depuis longtemps avec l'obscur cheminement de la *perversité*, une religion du meurtre sous le voile de la sublimation »<sup>32</sup>.

Nous tirons deux points notables de ce que raconte le psychanalyste : d'une part la marginalisation de Bess s'effectue aussi parce qu'elle est une femme dans une société patriarcale et misogyne. Les femmes ne représentent pas une minorité mais elles ne pèsent pas dans les décisions prises au nom de toute la communauté, ce sont les hommes qui décident pour elles l'attitude juste, morale et honorable qu'elles doivent adopter. D'autre part il met en avant la perversité avec laquelle les hommes profitent du pouvoir qu'ils exercent sur Bess. Perversité explicite chez les marins, mais surtout la perversité cachée et inavouée des patriarches qui utilisent la menace de la damnation éternelle pour contrôler leur communauté. Ils en sont conscients alors que la perversité de Jan n'apparaît que lorsqu'il sombre dans un état dans lequel sa lucidité s'évapore alors que la raison du Surmoi laisse place aux fantasmes du Ça.

Dans *Dancer in the Dark* les instances juridiques et la population locale ne parviennent pas à voir Selma au-delà des apparences évidentes ; seuls ses amis perçoivent son instabilité mentale tandis que les autres la traite comme une criminelle saine d'esprit et manipulatrice. Les héroïnes de Lars von Trier font ressortir, en contraste avec leur grandeur d'âme, les aspects intolérants et cruels des sociétés ordinaires. Il contrebalance toutefois son propos avec les personnages des *Idiots* qui deviennent, le temps d'une séquence, identiques aux individus dont ils dénoncent le comportement. En effet, alors qu'ils reçoivent la visite de véritables handicapés mentaux, atteints de trisomie 21, « le groupe donne l'impression de ressentir le même embarras et la même complaisance qu'éprouvent les bourgeois haïs lors des fréquentes incursions des prétendus idiots »<sup>33</sup> comme l'analyse justement Lasagna. Leur désir d'émancipation et de rébellion échoue pour certains ; confrontés à la pression

---

32. J.C. Polack, *L'Obscur Objet du cinéma. Réflexions d'un psychanalyste cinéophile*, op. cit., p. 174.

33. R. Lasagna, *Lars von Trier*, op. cit., p. 36.

sociale, beaucoup des prétendus idiots ne parviennent pas à assumer pleinement leur distance avec la bourgeoisie qu'ils tentent d'abandonner et décident de réintégrer la société et leur milieu socio-professionnel.

Pour sa part, Jodorowsky présente une communauté mexicaine très hétéroclite et ne montre pas vraiment d'individus représentant une quelconque norme depuis l'évasion de Fenix. Hanté par les prostitués, les trafiquants de drogue, les petits criminels, les artistes de cabaret, les bêtes de foire et d'autres personnages hauts en couleurs, *Santa Sangre* se focalise sur des personnages mystiques ; ce qui n'empêche par le héros d'être jugé. Et le personnage dont le regard aura le plus d'importance pour Fenix est sa mère. Depuis qu'il l'a retrouvée, nous constatons rapidement que s'opère entre eux un rapport de domination : Concha exerce une emprise sur son fils qui se soumet complètement à elle. Elle n'a de cesse de le rabaisser, de l'humilier et de pointer du doigt ce qu'elle considère ne pas aller chez lui. De ce fait, Fenix cherche à tout prix à se valoriser aux yeux de sa mère, quitte à devenir son outil et à lui donner l'usage de ses bras. D'une jalousie extrême, elle voit d'un très mauvais œil les fréquentations de son fils avec la gente féminine et les tuera en utilisant ses bras. Jean-Paul Coillard, qui a longuement interviewé le cinéaste chilien, la décrit en ces termes :

« Concha [...] est une véritable mante-amante religieuse, qui entraîne son fils-amant dans une pantomime de fusion incestueuse. Fenix devient, ou plutôt voudrait devenir le sexe de son père, grand séducteur, alors qu'il est puceau. En guise de témoin, cette scène parabolique du serpent géant dans la pharmacie ambulante, où Fenix est dépassé par ce qui sort de son pantalon et qu'il ne peut plus contrôler. Mieux, il manque de mourir, mordu ou étouffé par l'animal, en une vivante allégorie du pucelage douloureux. Soumis, désespéré et fou, Fenix devient donc les bras, le valet, le souffredouleur de sa mère, son mari de substitution, son outil à la fois de plaisir et de vengeance »<sup>34</sup>.

Il insiste sur le caractère freudien de la relation mère-fils. D'ailleurs Axel Jodorowsky partage cette vision et la direction d'acteur de Alejandro suggère également des relents incestueux. Nous citons d'ailleurs l'une des méthodes qu'il a employée pour favoriser les déplacements des deux comédiens :

---

34. J.P. Coillard, *De la cage au grand écran : entretiens avec Alejandro Jodorowsky et analyse de son univers cinématographique*, op. cité, p. 273.

« On avait un problème de temps, parce qu'il ne connaissait pas l'actrice, et il fallait que leur marche soit chronométrée, qu'il soient comme un seul être. On a commencé à répéter, et j'ai bien vu que cela allait être long. Il était derrière elle et elle cachait ses bras dans son dos. Je lui ai dit de prendre le sexe et les testicules de Fenix dans ses mains et de les diriger comme ça, et c'est ce qu'on a fait : pendant tout le film, l'actrice a donc un pénis et des couilles dans sa main ! c'était ma méthode, et elle a super bien marché »<sup>35</sup>.

A cela, son fils ajoute que Blanca Guerra et lui avaient décidé de coucher ensemble pendant le tournage pour intensifier l'ambiguïté sexuelle de leurs personnages<sup>36</sup>. L'Œdipe est poussé encore plus loin puisqu'en réalité, Concha n'existe plus que dans l'esprit de Fenix qu'il projette sur une marionnette. Le regard de sa mère est donc son propre regard sur lui-même. Revoir la femme tatouée par hasard l'a brutalement ramené à la scène traumatique de la mort de ses parents et, par un mécanisme de défense, il s'est inventé une seconde personnalité qui reprend les traits et le comportement de sa mère. Nous traiterons ce point plus en détails dans la prochaine partie.

Fenix est également l'objet de désir de la jeune Alma (Sabrina Dennison) dont il partage les sentiments. Les deux femmes adoptent un comportement diamétralement opposé vis à vis de lui. Contrairement à Concha, la jeune muette se montre douce, patiente et prête à risquer sa vie pour le sauver de sa psychose. Dans *Bad Boy Bubby*, le personnage d'Angel éprouve de la fascination pour Bubby, lorsqu'elle découvre sa capacité à communiquer avec ses patients et quand il prend sa défense face à ses parents. Elle fait cependant partie intégrante du conte dans lequel se retrouve le héros, elle représente la happy-end que le cinéaste et le spectateur veulent voir. De même que sa rocambolesque conversion en chanteur rock, qui se construit immédiatement une importante communauté de fans, participe à cette acceptation utopique de Bubby dans la société. Rolf de Heer abandonne le réalisme et oriente davantage son film du côté du merveilleux en idéalisant une partie de la communauté en la rendant tolérante.

Il est toutefois toujours considéré comme un être fou mais qui peut apprendre et s'intégrer avec le temps. Mais il faut noter que bien qu'il soit accepté, il ne fait pas partie des leurs pour autant ; le public de ses concerts ignore tout de ses problèmes de retards mentaux, les membres du groupe qui l'accueille restent davantage entre eux

---

35. Alejandro Jodorowsky, *Ibidem*, p. 256.

36. *Ibid*, p. 256.

et Angel agit plus comme une mère avec un enfant que comme une amante avec lui. Le message reste néanmoins optimiste et la fin laisse présager une vie agréable pour Bubby.

### 3.2. Comparaison avec *Freaks* de Tod Browning.

En 1932, Tod Browning crée un véritable scandale critique et public avec la sortie de son film intitulé *Freaks / La Monstrueuse Parade*. L'échec est tellement retentissant qu'il freinera la carrière du cinéaste qui ne réalisera par la suite que quatre films. L'une des principales raisons est la présence de bêtes de foire jouées par de véritables *freaks*. Il nous semblait primordial de parler de ce film devenu culte avec les années, d'une part car il se trouve à une toute autre période que notre corpus principal, le début du parlant, et d'autre part car il traite de la différence tellement frontalement, et parfois crûment, qu'il était impossible de faire l'impasse dessus.

L'intrigue prend place au sein d'une compagnie circassienne dont les principaux numéros sont assurés par les fameux *freaks*. Hans (Harry Earles), lilliputien illusionniste fiancé à Frieda (Daisy Earles) elle-même lilliputienne, tombe sous le charme des grâces de Cléopâtre (Olga Baclanova) la trapéziste. Cette dernière le découvre rapidement et le manipule avec l'aide d'Hercules (Henry Victor) lorsqu'elle apprend qu'il est l'héritier d'une grande fortune. Son plan est d'abord de le convaincre de l'épouser puis de l'assassiner afin de toucher l'argent. Frieda n'est cependant pas dupe et la troupe, y compris certains êtres humains « normaux » comme le couple Phroso (Wallace Ford) -Venus (Leila Hyams), émettent également des doutes quant à la sincérité de Cléo. Cette dernière parvient finalement à se marier à Hans mais peu de temps après les noces, la troupe découvre qu'elle tente de l'empoisonner et décide de se venger en la mutilant et la transformant en *freak*.

La troupe est déjà marginalisée à la base mais même en son sein, se trouve un clivage entre les individus « normaux » et les *freaks* qui inspirent tant de terreur au public de l'époque. Dick Tomasovic explique la raison de cette épouvante :

« Les monstres de *Freaks* se tiennent aux limites de l'imaginaire et du biologique, de l'abstraction et du concret. Ils procèdent des

deux à la fois. Leur aptitude à inspirer le trouble et la crainte est pour cette raison inépuisable »<sup>37</sup>.

Au lieu d'utiliser des créatures fantastiques, la Métro-Goldwin-Mayer emploie de véritables êtres humains existants. Ces monstres sont présents dans la réalité du spectateur et le studio compte sur ce paramètre pour susciter un maximum de terreur. Il utilise d'ailleurs la monstruosité des interprètes pour leur campagne de promotion qui revêt alors des allures sensationnalistes dignes des foires d'exposition. Si la MGM les vend comme des monstres, qu'en est-il de Browning : les montre-t-il comme tels ou désire-t-il les humaniser ?

Sa réponse est nuancée et ambiguë et si le film relève finalement plus du drame, il n'en demeure pas moins un film d'épouvante. Le cinéaste prend le temps d'exposer la troupe en montrant son quotidien et ses problèmes ce qui ainsi, humanise les *freaks* et les rend attachants aux yeux du spectateur. Il les rend soudainement monstrueux par sa mise en scène lorsqu'ils se mettent à traquer Cléo. Ils sont alors filmés en train de ramper et de grouiller sous les charrettes, dans la boue et l'obscurité de la nuit. Ce premier renversement s'accompagne d'un second : le rôle des marginaux s'inverse, Cléo et Hercules deviennent les indésirables chassés par la communauté. D'ailleurs Cléo est filmée en légère contre-plongée dans le premier plan qui la montre, l'angle traduisant le regard de Hans et en plongée dans le dernier, observée par les visiteurs d'une foire qui découvrent sa mutilation.



Fig. 14 : Cléo observée par Hans.



Fig.15 : Cléo mutilée et exposée.

---

37. Dick Tomasovic, *Freaks : La monstrueuse parade de Tod Browning. De l'exhibition à la monstration, du cinéma comme théâtre des corps*, Liège, Ed. du Céfal, 2005, p. 66.

Il y a dans ce film un travail important sur le regard et en premier lieu, celui du spectateur. La toute première scène nous présente un bonimenteur qui introduit son public à l'histoire qui va suivre. Si l'histoire est racontée lors d'une foire, nous pouvons alors nous demander s'il n'y a pas affabulation comme nous en retrouvons souvent lors de la présentation des *freaks* dans les véritables freaks-shows. Procédé intéressant, le spectateur forain est remplacé par le spectateur cinématographique lorsque nous passons dans la véritable intrigue. Nous ne voyons pas à un seul instant le public lors des représentations sous le chapiteau, nous sommes le public.

« En effet, le bonimenteur, dans son adresse aux spectateurs, ceux filmés de dos, qui visitent la baraque à monstres, et ceux qui installés dans leur fauteuil, regardent le film, confond leur statut pour mieux remplacer l'un par l'autre. Le spectateur de cinéma est invité à prendre la place du chaland, à adopter son regard curieux et déambulateur, entre crédulité et méfiance amusée »<sup>38</sup>.

Et c'est dans cette déambulation que nous sommes témoins des regards que se portent les personnages les uns aux autres. Cléo et Hercules voient les *freaks* comme des montres, au mieux amusants comme Hans et Frieda, au pire repoussants comme l'hermaphrodite Joséphine Joseph ou les sœurs microcéphales. Phroso et Venus, qui nous sont présentés comme des alliés défenseurs des *freaks*, se montrent paternalistes en les traitant comme des enfants non sans un certain sentiment de supériorité. C'est encore plus explicite chez Mme. Tetralini (Rose Dione), qui dirige la troupe, qui les maternelle au sens propre, notamment pour les protéger des gens extérieurs.

Le regard du personnage de Frieda est tout particulièrement intéressant et nous citons à nouveau Tomasovic pour l'expliquer :

« Ce qui trouble le plus dans la présence de Frieda tout au long du film, c'est la permanence de son regard, et le très grand nombre de scènes qui se passent sous ses yeux, Browning insistant sur son état de témoin, coupant certaines actions pour montrer son regard. Le monstre change ici de fonction, il n'est pas seulement la créature exhibée ; il devient un vecteur cinématographique rappelant que la difformité physique est un leurre, que la monstruosité se trouve ailleurs, dans les relations humaines, et qu'il faut dévier le regard pour voir ce qui doit être vu »<sup>39</sup>.

---

38. *Ibidem*. p. 74.

39. *Ibid*. p. 81.

Par son regard, toutes les péripéties vont s'enclencher car la méfiance s'immisce dans le regard du reste de la troupe et va monter jusqu'à la séquence pivot du banquet de noces. Le dépit et la colère animent les yeux de tous les *freaks* face aux insultes de Cléo. C'est à partir de ce moment que le renversement des rôles s'effectue que les marginaux s'établissent en tant que norme et que les représentants de la norme se marginalisent. Il y a un effet de miroir et « les monstres ne sont plus ceux qui sont vus ; les monstres sont ceux qui regardent »<sup>40</sup>.



*Fig. 16 : le regard de Frieda, témoin de l'humiliation de Hans.*



*Fig. 17 : le regard des freaks après les insultes de Cléo.*



*Fig. 18 : l'évolution du regard installe une ambiance oppressante.*

Si Browning filme l'injustice et l'exclusion que subissent ces êtres difformes, il ne tombe pas non plus dans le misérabilisme. Il montre leur intimité, nous pensons à la scène dans laquelle l'homme-tronc allume une cigarette ou celle où Joséphine-Joseph se fait frapper par Hercules parce qu'il-elle est amoureux(se) de lui ; il montre également à quel point ils peuvent devenir cruels. Lors de l'attaque des *Freaks*, ils

---

40. *Ibid.* p. 81.

sont filmés en plongée car ils se cachent avec leurs armes à la main. Ils mutilent la trapéziste au nom d'un code d'honneur violent qui prend à contre-pied le spectateur qui voyait alors la troupe comme des êtres atypiques mais inoffensifs. Montrer qu'ils sont capable du meilleur comme du pire, qu'il peuvent être parfaitement dociles un temps puis adopter un comportement bestial ne fait pas d'eux des monstres et conforte un processus d'humanisation ; les monstres sont des êtres humains comme les autres.

Nous venons de voir, avec ce dernier film, un jeu d'échange et d'inversion basé, notamment, sur le regard. Nous avons analysé le sujet *regardé* afin de bien comprendre pourquoi et comment était-il perçu comme mentalement déviant et marginal aux yeux d'une communauté diégétique, de l'instance narrative et du spectateur. Intéressons-nous donc maintenant au sujet *regardant* car, le déviant possède également un regard qu'il est temps d'analyser à son tour.



## *II. Les usages de la subjectivité.*

Il existe au cinéma plusieurs méthodes pour retranscrire à l'écran la subjectivité du protagoniste. Par le biais de dispositifs explicites comme l'emploi de plans subjectifs dans lesquels l'image cinématographique projetée à l'écran représente ce que voit le personnage. Le regard du spectateur se substitue au regard du personnage. L'impact sur le ressenti spectatorial peut se révéler important mais l'efficacité de ces dispositifs voyants réside dans la modération de leur usage ; les abus peuvent conduire à un rejet du spectateur qui voit les ficelles, son implication dans le film se retrouve alors compromise. L'exemple célèbre du *Lady in the lac / La Dame du lac* de Robert Montgomery sorti en 1947 le démontre bien. Le film est connu pour avoir été quasi-intégralement tourné en plans subjectifs et, si l'originalité du procédé et la prise de risques sont à reconnaître, force est de constater que l'implication du spectateur ne suit pas ; le film marque les limites de la subjectivité au cinéma. Pour s'attacher au héros et s'intéresser à son aventure, le spectateur doit le voir et Barthélémy Amengual nous livre à ce propose un raisonnement clair :

« Cette assimilation totale et impossible qu'il postule de nous avec le héros oublie que la participation esthétique, imaginaire, exige une complaisance de la part du spectateur. Cette suppression constante de l'image du héros contrarie la vocation du cinéma qui doit permettre de *se voir*. Enfin ce parti pris de subjectivité se renverse curieusement en objectivité. Interdisant au metteur en scène de recourir à des *équivalences*, le film est condamné à montrer des scènes en plans d'ensemble, des portes, des plaques, des escaliers, bref et uniquement de l'*extérieur* »<sup>41</sup>.

Nous nous identifions à un personnage et non juste à son regard qui est insuffisant à l'accomplissement du processus.

Des dispositifs moins voyants peuvent également être mis en place comme l'assujettissement des décors à la subjectivité du héros comme nous pouvons le trouver dans l'expressionnisme allemand. Ce n'est pas forcément plus discret, mais il s'inscrit plus naturellement dans l'univers diégétique du film, il ne vient pas sauter à la pupille du spectateur ; c'est un dispositif qui est davantage passif. Un autre outil est

---

41. Barthélémy Amengual « Le Je, le Moi, le Il au cinéma », cité par Jean MITRY, *Esthétique et Psychologie du cinéma, II, Les Forme*, Éditions Universitaires, Paris, 1965, pp. 66-67.

l'usage d'images mentales qui nous plongent dans les rêves ou nous montrent les hallucinations des personnages. Enfin l'utilisation des contrastes peut également transmettre la subjectivité, en appuyant, par exemple, un changement d'humeur significatif. Il nous semble important de rappeler que la subjectivité ne se fait pas uniquement par le visuel, le son peut se révéler tout aussi efficace. De même que pour l'image cinématographique, le son peut être subjectif. Il est alors entendu uniquement par le protagoniste dont nous partageons la subjectivité, ou bien se voit modifier pour telle ou telle raison. Lui aussi peut revêtir le caractère mental et profiter d'un jeu de contrastes au gré des choix de mise en scène.

### ***1. Plans subjectifs et points de vue interne.***

De nombreux termes font références à la subjectivité et il nous semble nécessaire de donner quelques définitions afin d'éviter toute confusion<sup>42</sup>.

La focalisation tout d'abord, qui découle directement de la narration, détermine le personnage qui nous introduit dans le récit, et dont nous suivrons les péripéties. La focalisation n'est pas fixe et peut glisser d'un personnage à un autre dans un même film. Gérard Genette établit différents types de focalisations en littérature que nous pouvons appliquer au récit filmique. Les trois principaux sont la focalisation zéro qui rend le narrateur omniscient et qui en sait plus que les personnages, la focalisation externe dont le narrateur en sait moins que les personnages et enfin la focalisation interne dans laquelle le narrateur en sait autant que les personnages. Dans ce dernier cas, la focalisation est uniscente et peut être variable si le film suit plusieurs personnages principaux.

Le point de vue est lié à la focalisation mais, comme son nom l'indique, il concerne plus directement la vision. Pour l'ouïe, nous trouvons le point d'entente. Dans une focalisation interne, nous trouvons le fameux point de vue subjectif dans lequel le regard du spectateur coïncide avec celui du personnage comme nous l'avons vu plus haut. Dominique Chateau déclare que l'un des effets du point de vue est « de mettre en évidence la relativité de la réalité ». En montrant un point de vue,

---

42. Aussi bien pour le lecteur que pour nous-même.

le réel devient subjectif, dépendant de celui-ci. Mais la représentation du réel varie avec le changement de point de vue, « la relativité du point de vue relativise la réalité qu'il embrasse »<sup>43</sup>.

Jost propose un autre terme, l'ocularisation qui « caractérise la relation entre ce que la caméra montre et ce que le personnage est censé voir »<sup>44</sup>. Similaire au point de vue, l'ocularisation se réfère directement à l'oculaire :

« Cela signifie qu'il est trois attitudes possibles par rapport à l'image cinématographique : soit on la considère comme vue par un œil et, alors, on la renvoie à un personnage, soit le statut ou la position de la caméra l'emporte et on l'attribue à une instance externe au monde représenté, grand imagier en tout genre, soit on tente d'effacer l'existence même de cet axe [imaginaire œil-caméra] : c'est la fameuse illusion de transparence. Ces trois attitudes se ramènent en fait à une alternative : ou un plan est ancré dans le rayon d'une instance interne à la diégèse et il y a alors ocularisation interne, ou il ne renvoie pas à un tel regard, c'est une ocularisation zéro »<sup>45</sup>.

Nous nous servirons essentiellement de l'ocularisation interne, ce terme étant le plus précis et le plus adéquat pour débiter notre analyse de la subjectivité.

### 1.1. Ocularisations internes.

L'ocularisation interne se divise elle-même en deux cas de figure. Lorsque la subjectivité d'une image se fait par le biais de raccords avec un regard montré à l'écran, comme dans une construction champ-contrechamp qui contextualise le plan subjectif, nous parlons d'ocularisation interne secondaire (OIS). Il s'agit d'un procédé courant, car en théorie peu coûteux et simple à mettre en place, que Rolf de Heer utilise pour montrer les prémices de la relation amoureuse entre Bubby et Angel.

Dans une séquence filmée en grand angle, Bubby découvre par hasard l'intérieur d'une imprimerie. Une première utilisation d'OIS s'effectue lorsqu'il regarde les machines en activité, elles mêmes sont filmées en plan débullé, ce qui souligne le regard et la découverte de machines inconnues. Il est finalement jeté à la porte de l'établissement mais se relève pour jeter un dernier regard à travers la vitrine. Un champ-

43. Dominique Chateau, *La Subjectivité au cinéma. Représentations filmiques du subjectif*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 57.

44. André Goudreault, François Jost, *Le Récit Cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 130.

45. *Ibidem*, p. 131.

contrechamp se met alors en place avec, en champ le visage de Bubby en gros plan qui s'appuie sur la vitrine et, en contrechamp l'intérieur vu à travers le verre. Se trouve dans la salle Angel qu'il voit pour la première fois et qui échange avec lui un regard timide et désolé. Une autre utilisation notable d'un tel procédé entre les deux personnages se fait dans le dernier tiers du film, alors qu'Angel donne une douche à Bubby et qu'elle concède, face à l'insistance de l'homme-enfant, à lui montrer ses seins. Ils sont alors montrés en plongée puis un raccord se fait sur le visage de Bubby en légère contre-plongée afin de signifier que nous avons vu à travers ses yeux, la caméra partage avec nous ses fantasmes. De manière générale l'OIS est utilisée lorsque Bubby découvre quelque chose de nouveau et lors de son premier concert lorsqu'il regarde le public et comprend que des personnes peuvent aimer ce qu'il fait ; Rolf de Heer parle d'ailleurs de cette scène comme d'une « catharsis, d'une nouvelle naissance »<sup>46</sup>.



*Fig. 19 et 20 : Premier échange de regard en champ-contrechamp entre Bubby et Angel.*



*Fig. 21 et 22 : Le raccord regard de Fenix sur Alma qui marque leur rencontre.*

De la même manière, la rencontre de Fenix et Alma, durant l'analepse, nous est présentée par l'utilisation d'une OIS. Fenix arrive dans la chapiteau et marche en direction de la caméra qui le filme dans un angle normal. Ses yeux se lèvent et le montage s'enchaîne sur un plan en contre-plongée sur le sujet regardé, Alma, qui

46. Rolf de Heer, *Positif*, n°417, novembre 1995.

contient également un lent zoom qui vient cadrer la jeune fille en plan rapproché poitrine. La caméra revient finalement sur le visage de Fenix, toujours en angle normal ; seuls ses yeux assurent le raccord. Le zoom qui vient s'ajouter à l'OIS, montre l'attirance immédiate que ressent le jeune garçon pour la fille qu'il vient de découvrir. Elle sera également employée, lorsque enfermé dans une caravane, il assiste impuissant au départ d'Alma. Et enfin lorsqu'ils se retrouvent après avoir défait la Concha illusoire. Dans cette configuration, nous assistons à une double OIS puisque nous voyons alternativement chacun des deux visages vu par l'autre. Le tout accompagné d'un panoramique circulaire qui vient appuyer l'harmonie de leur relation retrouvée.



*Fig. 23 et 24 : Une double OIS entre Fenix et Alma.*

Le deuxième cas de figure est l'ocularisation interne primaire (OIP) que Jost définit ainsi :

« [...] Quand se marque dans le signifiant la matérialité d'un corps, immobile ou non, ou la présence d'un œil qui permet, sans avoir nécessairement recours au contexte, d'identifier un personnage absent de l'image Il s'agit alors de suggérer le regard, sans forcément le montrer ; pour ce faire, on construit l'image comme un indice, comme une trace qui permet au spectateur d'établir un lien immédiat entre ce qu'il voit et l'instrument de prise de vues qui a capté ou reproduit le réel, par la construction d'une analogie avec sa propre perception »<sup>47</sup>.

Un exemple se trouve dans la séquence de l'imprimerie que nous venons de voir. Après avoir découvert les imprimantes, Bubby se laisser bercer par le son qu'elles produisent. Il ferme alors les yeux, de même que le diaphragme de la caméra et l'écran reste noir quelques instants. Puis l'image revient et la caméra se lève brusquement avant d'enchaîner avec un retour sur Bubby qui se fait embarquer. Cette

47. A.Goudreault, F. Jost, *Le Récit Cinématographique*, op.cité, p. 131.

brusque ascension de la caméra retranscrit le début du mouvement que subit le protagoniste. À de multiples reprises, la caméra se substituera au héros et viendra compléter ses mouvements lors de plans relativement courts et toujours en mouvement afin de garantir un dynamisme et une impression de caméra en vie.

De nombreux films usent de l'OIP : c'est l'œil robotique du T-800 dans le *Terminator* de James Cameron que nous partageons, nous voyons alors une interface rouge qui transmet de nombreuses informations au robot tueur ; c'est la vision de Néo quand il se rend dans la matrice et qu'il voit tout au travers de codes de symboles défilant dans la trilogie *Matrix* parmi tant d'autres exemples. Nous remarquons alors que la vision partagée est souvent marquée par des déformations de l'image s'éloignant des conventions cinématographiques qui définissent la vision normale. C'est en effet ce qui permet le bon fonctionnement du procédé et les effets peuvent varier en allant du dédoublement au flou en passant par une colorimétrie différente. Les informations récoltées lors de ces plans subjectifs permettent alors de savoir si un personnage est myope, alcoolisé, s'il s'agit d'une créature non-humaine, etc, et ce sans forcément l'avoir vu auparavant.

L'OIP peut aussi se construire par « l'interposition d'un cache suggérant la présence « en creux » d'un œil : trou de serrure, jumelles, longue-vue, microscope, etc »<sup>48</sup>. C'est par exemple lorsque Bubby enfle le masque à gaz pour traverser le couloir qui le mène au monde extérieur. Nous suivons alors sa progression comme si nous portions le masque. La volonté de ce dispositif est de nous faire ressentir l'appréhension de Bubby en nous faisant glisser, le temps de d'un plan, dans sa peau.

Par contiguïté, la présence en premier plan d'une partie du corps peut directement renvoyer au regard d'un personnage. C'est le cas notamment lors des séquences de meurtres qui ont fait la renommée des *gialli*. Dans les films de ce courant italien, popularisé par Mario Bava puis Dario Argento, mêlant enquête policière, thriller, horreur, gore et érotisme, les meurtres sont souvent filmés en plan subjectif ; nous ne voyons que le bras, souvent armé d'un couteau, du tueur, nous sommes dans la peau de l'assassin. Nous retrouvons également ce procédé dans quelques *slashers*, sous-genre du cinéma d'horreur américain qui s'inspire notamment du *giallo*, le plus représentatif étant l'introduction de *Halloween* (1978) de John Carpenter. Il s'agit d'un meurtre au couteau et l'OIP a ici deux fonctions. D'une part, elle sert à assurer un cli-

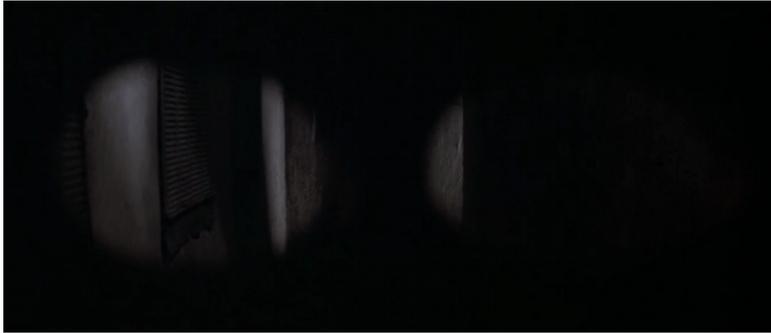
---

48. *Ibid.* p. 132.

mat menaçant ; le spectateur ne sait pas qui espionne la future victime mais sait qu'elle se fait espionner car il est, en quelque sorte, le voyeur. Le malaise s'installe au fur et à mesure que la menace se rapproche de la cible. Il épie à travers une fenêtre, pénètre dans la demeure et récupère un couteau, c'est à ce moment que la certitude de suivre un personnage en OIP se cristallise. Il trouve ensuite un masque de clown et l'enfile, la suite de la séquence se fait à travers ce cache qui occulte la majeure partie du champ ne laissant apparaître les images que par les fentes du masque. Minimiser le champ de vision accroît la tension et permet de se focaliser sur la cible qui apparaît rapidement après. En plus de cela, il s'agit d'un plan séquence, ce qui amplifie le suspense. Une fois le meurtre commis, la caméra se précipite à l'extérieur et le plan séquence en vue subjective prend fin subitement pour enchaîner avec un plan fixe qui montre un homme retirer le masque de clown que porte son fils. Le spectateur découvre alors que le meurtrier est un enfant ; il s'agit de la deuxième fonction de l'OIP dans cette séquence : permettre cet effet de surprise qui déconcerte le spectateur.

Jodorowsky reprend ce principe lors du meurtre de la femme tatouée, avec une esthétique plus proche du *giallo* que du *slasher*. Nous suivons, une fois encore, un individu inconnu dont seul le bras et l'arme qu'il tient sont visibles. La caméra décrit le trajet qu'il entreprend jusqu'au domicile de la femme. Les coups portés sur elle sont filmés de la même manière en alternant avec les plans objectifs des éclaboussures de sang sur les murs. La main que nous voyons a des ongles longs recouverts de verni amenant le spectateur sur la piste d'une tueuse. Nous comprendrons rapidement que le cinéaste nous induit en erreur quand nous découvrirons que Concha parvient à obliger son fils à commettre des meurtres.

Dans ces deux films, et dans les exemples que nous avons évoqués en plus, nous constatons que les deux types d'ocularisations internes sont utilisés à des fins différentes. L'OIS permet de montrer des émotions, des ressentis, du désir suscités par le regard. Plus organique, l'OIP a davantage une fonction sensuelle, c'est la vue du personnage qui nous est donnée ; elle peut bien-sûr s'accompagner d'éléments traquant divers sentiments : c'est le cas de *Bad Boy Bubby* où l'OIP traduit souvent un bien-être fugace et inédit du protagoniste.



*Fig. 25 : OIP par le biais d'un cache, ici le masque de Bubby.*



*Fig. 26 : OIP marquée par la présence d'une partie du corps du personnage, ici le bras de Fenix.*

## **1.2. Auricularisations internes.**

De même que pour la vision, le son peut participer activement à la subjectivité d'un personnage et Jost a d'ailleurs établi des termes pour désigner les différentes implications sonores. L'auricularisation, faisant donc directement référence à l'oreille, s'élabore autour de trois problèmes : la localisation du son, l'individualisation de l'écoute et l'intelligibilité des dialogues. Lorsque le son est hiérarchisé, que le mixage varie les niveaux afin de permettre une parfaite compréhension des dialogues - qui dominant alors le reste de la bande sonore - que l'intelligibilité et le confort d'écoute sont privilégiés au réalisme, alors nous parlons d'auricularisation zéro ; le son est objectif et répond à des conventions cinématographiques d'usage. Nous parlons d'auricularisation interne lorsque le son est entendu de manière spéciale par un seul personnage, la différence entre « interne » et « externe » se fait pas une variation de la représentation du lien entendu/ entendant. Le cas le plus courant est l'auricularisation interne secondaire (AIS) : l'entendant est le seul à percevoir le son, que nous entendons également, mais l'entendu est présent à l'écran, par montage ou représen-

tation visuelle en présence de l'écoutant. Jost donne en exemple une célèbre séquence de *M le maudit* de Fritz Lang :

« Ainsi dans *M*, quand le marchand de ballons aveugle entend, dans un café, l'orgue de barbarie et que la musique disparaît quand il se bouche les oreilles avec les mains pour redevenir audible quand il les écarte ou, encore, quand il entend le sifflement du meurtrier qui augmente en intensité, puis diminue, tandis que passe l'ombre de celui-ci. Ces repères visuels ont permis de construire un point de vue auriculaire avant même que le cinéma soit sonore [exemple de *Nosferatu*] »<sup>49</sup>.

Rolf de Heer utilise également l'AIS dans son film. Lorsque Bubby rencontre le groupe de rock, ces derniers découvrent qu'il est le potentiel responsable de la mort de ses parents et qu'il a volé de l'argent. Ils débattent alors pour savoir ce qu'ils doivent faire de lui et pour ce faire, ils placent sur les oreilles de Bubby un casque afin de l'empêcher d'entendre ce qu'ils disent. La séquence enchaîne alors plans rapprochés de Bubby et OIS du débat. De plus nous entendons la musique provenant du casque et seul un brouhaha confus nous provient du débat, masqué par la musique. Par ailleurs ce morceau, *Largo* tiré de l'opéra *Xerxes* d'Haendel, deviendra par la suite l'unique musique extra-diégétique du film. En effet, toutes les autres musiques entendues dans le film sont diégétiques. Bubby est naturellement attiré par la musique dès sa sortie du taudis. Il la découvre en même temps que le reste du monde car nous supposons qu'il n'en avait jamais écouté durant les trente-cinq années passées avec sa mère. C'est la musique qui régit ses déplacements dans un premier temps, il l'entend et la cherche. C'est tout d'abord le chant d'une chorale, entendue en son acoustique puisque nous ne la voyons pas encore. C'est en la cherchant que nous voyons Bubby courir de décor en décor. Ce sera, par la suite, le violon d'une jeune fille qui l'attirera, puis l'orgue d'une église et enfin la musique du groupe qu'il retrouve dans le dernier tiers du film.

De plus, le son est enregistré par des micros placés sous une perruque portée par Nicholas Hope. Il s'agit alors de son binaural, c'est à dire qui reproduit ce qu'entend l'oreille humaine. Nous entendons constamment les sons captés par l'acteur, entendus par Bubby. Nous assistons donc à une forme d'AIS un peu spéciale qui s'étale sur l'intégralité du film. Nous pouvons bien parler d'AIS, car le son obtenu est déformé, notamment lors du premier acte qui se déroule dans un lieu étroit et fermé qui

---

49. *Ibid.* p. 136.

permet une importante réverbération. Dans ce cas là, le son tend à rejoindre l'auricularisation interne primaire (AIP) car l'entendu n'est pas toujours visible. Néanmoins l'AIS ne fonctionne pleinement que par port d'un casque ou d'oreillettes ; la piste binaurale ne peut être utilisée lors d'une projection classique dans un salle de cinéma qui sera alors remplacée par une piste stéréo classique. Mais l'intention du cinéaste était bien, à l'origine, de faire entendre ce qu'entend son héros.



*Fig. 27 : Bubby écoutant pour la première fois, la musique de Xerxes.*

La séquence du casque ne fait finalement rien de plus que renforcer l'AIS en la combinant avec une vue subjective et en utilisant de la musique ; mais celle-ci fonctionne même lors d'une diffusion en stéréo ou en mono. Nous constatons également que le morceau marque Bubby et, comme nous l'avons dit, elle réapparaîtra à diverses reprises. Lorsqu'il se fait rouer de coups par un groupe de femmes qui le prend pour un violeur, lorsqu'il contemple le public qui l'écoute sur scène ; enfin elle est entendue une dernière fois et marque la fin du film en accompagnant l'accouplement de Bubby avec Angel, la naissance de leur fils et le plan final qui montre une vie de famille épanouie et idyllique. Les deux premières fois, il s'agit de moments durant lesquels Bubby entame une introspection, il s'isole pour tenter de comprendre ce qu'il se passe autour de lui. Cette musique revient parce-qu'il l'avait entendue à un instant où il était le seul à l'entendre et à profiter du calme qu'elle lui procure. Nous pouvons nous demander si ce morceau est vraiment extra-diégétique : il se peut aussi qu'elle passe dans la tête de Bubby, mais sans déformation sonore, nous ne pouvons être catégorique.

L'AIP nécessite, en effet, une déformation pour pouvoir la différencier du reste de la bande sonore comme l'explique Jost :

« Si l'on ne connaît pas la distance de la source sonore et si l'on ne dispose pas de repères qui signifient l'écoute active, il n'est pas facile de savoir si le son est filtré par l'oreille d'un personnage. Pour cette raison, un son ne peut renvoyer à une instance non visible que si certaines déformations [...] construisent une écoute particulière : ainsi, quand les bruits ou les paroles parviennent déformés par une légère résonance et par une perte de fréquences aiguës à un personnage qui se trouve sous l'eau »<sup>50</sup>.

Comme pour l'oricularisation interne, l' AIS est principalement un vecteur d'affects tandis que l'AIP se montre également organique comme le montre le passage que nous venons de citer.

Auricularisations et ocularisations internes permettent de partager la subjectivité d'un personnage avec le spectateur. Cela dit, les exemples que nous avons pris peuvent également s'appliquer à des personnages « normaux ». Nous commençons vraiment à nous approcher du ressenti de ces personnages déviants lorsque nous abordons leur psyché. Comme le partage du bien-être de Bubby tandis qu'il écoute le bruit des machines ou la musique sortir du casque. C'est également l'impression de proximité que procure le son binaural : les sons qui nous parviennent relient directement notre oreille à celle de Bubby ce qui, à force, semble participer à notre introduction dans l'intériorité du personnage. Nous allons donc continuer de ce côté afin de déterminer comment la subjectivité propre à des personnages mentalement déviants peut être montrée.

## ***2. Projections fantasmatiques et hallucinations.***

Durant les jeunes années du cinéma, plusieurs détracteurs évoquaient le fait qu'il ne constituait rien de plus qu'une distraction populaire ou tout du moins, un art mineur bien inférieur à la littérature. L'un de leurs arguments était que le cinématographe ne pouvait que reproduire l'aspect extérieur des choses sans en ex-

---

50. *Ibid.* p. 136.

exploiter l'intériorité et ainsi, émouvoir le public. Avec le temps, les progrès techniques et la maturation de la narratologie cinématographique, les cinéastes inventèrent des formes spécifiques au médium permettant de voir cette vie intérieure, d'en quelque sorte l'extérioriser en la montrant au spectateur. Elle peuvent représenter le point de vue d'un personnage mais aussi celui du cinéaste lui-même. Ces formes se composent alors, sans exhaustivité, de la voix off, des points de vue et d'entente subjectifs que nous avons vus, de la focalisation et des images mentales.

### **2.1. Images mentales : des révélations sur la manière dont les personnages résonnent.**

Pour donner une définition simple de l'image mentale, nous pouvons dire qu'il s'agit de ce que voit le personnage intérieurement par le biais de rêves ou d'hallucinations pour citer les cas les plus courants. Bien souvent, les images mentales sont montrées différemment des autres images cinématographiques afin de permettre de faire la distinction entre elles. Cela peut relever du plan plastique : passage de la couleur au noir et blanc, ou l'inverse, différence de lumière, variation de la distance focale, déambulation de la caméra, déformations de l'image, passage en dessin-animé, etc. ; du montage : variation du rythme, abandon de la continuité logique des plans, défilement du temps illogique, surimpression, etc. ; ou du récit : apparition d'une voix off, présence d'éléments incongrus, anachronismes, interactions avec des personnages disparus, etc<sup>51</sup>.

Le film *Dancer in the Dark* montre, à plusieurs reprises, des images mentales correspondant aux passages de comédie musicale. Il ne s'agit pas de rêves, mais cela s'en rapproche grandement puisque l'héroïne se déconnecte du monde réel dans ces moments, souvent pour échapper à des situations difficiles. Ces images mentales proviennent d'un imaginaire qui fantasme un monde, qui procure des rêves lucides dans lesquels Selma a le contrôle, ce qui serait impossible dans la configuration d'un rêve classique. Le contrôle qu'elle possède se traduit par la stabilité de la caméra. En effet, à l'instar de ses deux précédentes productions, von Trier filme avec une caméra à

---

51. Une nouvelle fois, nous précisons, que cette liste ne prétend pas à l'exhaustivité.

l'épaule toujours en mouvement. La caméra accentue la désorientation de Selma dans la réalité alors qu'elle procure un effet apaisant dans les songes de l'héroïne.

En outre, la mise en scène de ces séquences matérialise également un désir de liberté qui se traduit dans ses chorégraphies. Le rythme s'intensifie et le montage enchaîne les plans sous différents angles et valeurs. Pour ce faire, von Trier utilise un dispositif contenant cent caméras dont les emplacements sont décidés avec le chorégraphe Vincent Paterson. Par ailleurs, les couleurs ternes tournant autour de nuances de bruns et de gris laissent place à des couleurs vives apportant plus de joie et de gaieté qui émanaient déjà du chant et de la danse. La première séquence musicale ne démarre que quarante minutes après le début du film. Le film prend d'abord le temps de bien présenter son personnage, ses problèmes et de situer le cadre pour que l'effet de surprise et de respiration du songe de Selma soit optimal. La transition entre le réel et l'imaginaire se fait en effet sans prévenir mais elle ne se fait pas d'un coup pour autant. Lorsque les couleurs changent, certains plans « ternes » s'immiscent dans le montage, des plans du visage songeur de Selma. De même la fin de la divagation est marquée par la présence de plans subliminaux qui annoncent le retour brutal et imminent à la réalité.



*Fig. 28 : Les couleurs ternes de la réalité.*



*Fig. 29 : Une variation de distance de la caméra traduisant le passage de la réalité à l'intériorité de Selma.*



*Fig. 30 et 31 : Des figurants chorégraphes sont présents spécialement pour les séquences musicales renforçant leur dynamisme.*

À chaque fois qu'elle se retrouve dans cet univers, elle fuit un événement gênant ou traumatisant : le risque d'accident de travail à cause de son handicap, la mort de Bill, son arrestation après s'être fait dénoncer par un ami en qui elle avait placé sa confiance, son procès et enfin les cent pas qui mènent à la potence. Seule sa fuite d'un dialogue avec Jeff n'est pas due à un traumatisme. Tous les personnages présents dans les séquences musicales sont présents dans les chorégraphies imaginées de Selma, même les antagonistes. En plus de cela, von Trier fait intervenir des figurants chorégraphes spécialement pour ces passages, se rapprochant ainsi des comédies musicales de l'âge d'or.

Un de ces passages jure radicalement avec les autres, le dernier. Il s'agit de la dernière chanson de Selma qu'elle chante la corde au cou, attendant l'appel qui la condamnera. Le rythme est similaire mais les couleurs restent ternes, la caméra reste sur l'épaule et il n'y a ni musique ni chorégraphie ; nous voyons Selma retourner dans son monde imaginaire mais nous restons à l'extérieur cette fois-ci. Il ne s'agit pas de fuite cette fois-ci non plus. En effet, après avoir reçu la confirmation que son fils allait bénéficier de son argent pour l'opération, elle réalise que son but est atteint ; elle parvient alors à trouver la paix et accepte la mort.

Des images mentales sont également données à voir dans *Santa Sangre* dans une forme différente, celle de l'hallucination. Dans ce film, la majeure partie du récit est une focalisation interne sur Fenix. De ce fait, nous ne savons que ce que le personnage sait ou croit savoir. Dominique Chateau explique que « l'image mentale existe, elle, en l'absence du réel, par l'imagination, le rêve ou le délire, tandis que l'hallucination est une image mentale que l'on prend pour réelle »<sup>52</sup>. Or Fenix se confronte à deux types d'hallucinations : les hallucinations explicites et les implicites. Au cours des premières, le spectateur ne doute pas du caractère imaginaire des projections de Fenix et ce dernier, se rend parfois compte lui-même qu'il s'agit de visions. En revanche, pour les secondes, le spectateur ne se rend pas forcément compte qu'il s'agit d'une hallucination car le personnage y croit vraiment et le récit, ainsi que la mise en scène, sont élaborés de telle manière pour que nous y croyions aussi. Contrairement au rêve, l'hallucination s'inscrit dans le réel, ce qui peut troubler la détection de l'image mentale.

---

52. D. Chateau, *La Subjectivité au cinéma. Représentations filmiques du subjectif*, op. cité, p. 77.

Les hallucinations explicites de Fenix lorgnent souvent du côté du fantastique, d'autant plus qu'il ne parvient pas toujours à distinguer le réel de l'imaginaire. Il peut se retrouver ainsi dans un cimetière, entouré par les corps fantomatiques de ce que nous supposons être ses victimes. Il s'agit là d'une allégorie de sa culpabilité inconsciente qui ressurgit soudainement ; il se met d'ailleurs à genoux et demande pardon aux spectres qui reviennent le hanter. De manière générale, les hallucinations de Fenix proviennent toutes de son inconscient. Nous avons déjà évoqué ce python qui sortait du pantalon et qui manquait de l'étouffer que Coillard associait au « pucelage douloureux » du héros. Ses hallucinations prennent parfois la forme de divagations non projetées dans la réalité. Il s'imagine alors en réincarnation du Christ au milieu de dizaines de poules dans un lieu faisant allusion à l'église détruite de sa mère. À la différence des autres hallucinations, celle-là ne se matérialise pas dans la réalité et reste contenue dans la tête de Fenix, il sait qu'il hallucine. D'ailleurs, Concha le lui dit en critiquant, au passage, la pauvreté et le manque d'imagination de ses visions.



*Fig. 32 : Une illusion explicite de Fenix projeté dans la réalité.*



*Fig. 33 : Une autre forme d'illusion explicite, non projetée dans la réalité.*

Or Concha est elle-même une illusion, fruit de la schizophrénie de Fenix provoquée par le rencontre avec la femme tatouée qui lui a rappelé brutalement son passé. Elle entre dans ce que nous appelons les hallucinations implicites. Du fait de la focalisation, nous le répétons, nous partageons les croyances du protagoniste. Nous croyons ainsi, jusqu'à un stade avancé de l'intrigue et de même que le personnage, au retour de Concha. De plus, le retour du nain Aladdin et du trio de clowns est également imaginaire, bien que moins nuisible. Cependant, comme pour ses autres hallucinations, le retour de sa mère répond à un sentiment de culpabilité causé par

son impuissance lors du meurtre de cette dernière. Il se place donc automatiquement en position de faiblesse face à la seconde personnalité qu'il construit car il cherche à lui plaire afin de se faire pardonner. Il la rend plus jalouse que jamais car il a vu que son père trompait sa mère ; il a également surpris ses parents en plein acte sexuel et cette image est restée ancrée dans son esprit. De jalouse, elle passe donc à possessive, elle veut garder son fils pour elle et l'éloigner de toutes les autres femmes qui sont autant des sources de tentation pouvant l'arracher à son emprise. D'autant que Fenix revient inconsciemment à son état d'enfant face à sa mère car il avait perdu la raison juste après le mort de ses parents ; son complexe d'Œdipe est donc potentiellement toujours présent mélangé à ses délires schizophréniques. Notons par ailleurs que Freud considérait les hallucinations et les rêves comme des « psychoses hallucinatoires de désir »<sup>53</sup>. De ce fait, la relation qu'il noue avec sa mère illusoire ressemble parfois, comme nous l'avons évoqué, à une relation entre amants ; nous les voyons d'ailleurs s'embrasser mais nous ne savons pas jusqu'où son fantasme le conduit de ce côté là. En revanche, ce que nous constatons avec certitude, c'est la complémentarité qui se produit entre les deux êtres lorsque le fils remplace les bras coupés de la mère. En effet la précision des gestes de Fenix et la simultanéité avec les actions de Concha offrent un ballet visuel constant ; cela va jusqu'à faire les gestes qui accompagnent les paroles de Concha. En connaissant la vérité, le spectateur sait que les mots proviennent en fait de la bouche de Fenix qui les devine donc à l'avance. Mais avant cette révélation, le spectateur croit à l'emprise de Concha sur son fils qui a pris de telles proportions qu'il agit comme une marionnette : ses bras ne lui appartiennent plus, ils sont désormais contrôlés par sa mère, qui revêt le rôle d'une marionnettiste, ce qui permet cette coordination parfaite entre les deux corps.

En réalité, Concha est une marionnette de bois sur laquelle Fenix a projeté un souvenir fantasmé de sa mère. Plusieurs indices sont disséminés dans le film quant à la véritable nature de celle-ci. Le fait qu'elle arrive à voir les hallucinations de son fils, outre le caractère humoristique de la réplique, peut amener le spectateur à s'interroger. Plus tard, lorsque Fenix se bat contre Santa après que Concha lui a ordonné de la tuer, nous entendons quelques répliques de la catcheuse qui ne comprend pas ce qui se déroule sous ses yeux et semble ignorer à qui parle le héros. Or, peu de temps avant nous avons partagé, le temps d'un instant, le point de vue d'une admiratrice de

---

53. Sigmund Freud, « Complément métapsychologique à la théorie des rêves », p. 137.

Fenix qui est témoin d'une hallucination de ce-dernier : alors que lorsque le film se focalise sur lui, nous voyons un python l'attaquer, le point de vue de la jeune femme nous montre un Fenix se débattant contre lui-même. Cet événement assure le spectateur que Fenix est réellement victime d'hallucinations et, mis en relation avec l'autre séquence, nous pouvons raisonnablement penser que Fenix s'est inventé une vie. Ces indices sont toutefois placés bien après la moitié du film, le cinéaste veut en effet que le spectateur croit en cette relation qui, malgré son caractère illusoire, est le principal sujet du film. La confusion est volontairement instaurée par le cinéaste en troublant la frontière entre les images cinématographiques « classiques » et les images mentales afin d'amener pleinement le spectateur dans les méandres de l'esprit malade de son héros.



*Fig. 34 : L'emprise de Concha sur son fils, traduit ici par le contrôle de ses bras.*



*Fig. 35 : La marionnette sur laquelle Fenix avait projeté l'image de sa mère.*

## 2.2. L'atmosphère traduisant l'état du personnage.

Nous assistons également à ce qui ressemble à une hallucination de Bubby dans le film de Rolf de Heer : des joueurs de cornemuses défilant dans les couloirs de la prison dans laquelle est enfermé Bubby. Toutefois, il n'est pas clairement indiqué que l'événement se déroule dans la tête du héros et de Heer associe peut-être deux souvenirs de Bubby que celui-ci aurait mélangés. Il est vrai que le récit du film, bien que construit au présent en raison de la nature du médium cinématographique, présente constamment le ressenti de son héros et peut ainsi s'apparenter à des souvenirs s'enchaînant de manière à former une architecture filmique cohérente. En effet, chaque lieu traversé par Bubby est une découverte pour lui et la mise en scène le retranscrit en utilisant trente-deux chefs-opérateurs, et autant de façon de filmer. Cela répondait d'abord à des problèmes logistiques et financiers : le chef-opérateur Ian Jones ne pouvant pas être présent tout au long du tournage, il fallait trouver des chefs-opérateurs pour les différentes séquences qu'il ne pouvait assurer. Le tournage devait alors s'étaler sur deux ans mais, ayant reçu plus de financement que prévu, de Heer a pu tourner son film en un bloc, en gardant toutefois cette idée d'alterner les chefs-opérateurs. La différence entre deux chefs-opérateurs se révèle parfois infime et Jones se charge de tout le premier et dernier tiers ; les chefs-opérateurs imposent donc leur style au cours du second acte, durant lequel se déroule la plupart des péripéties et des découvertes de nouveaux lieux. Jones supervise également l'ensemble du travail des différents chefs-opérateurs. Le film se compose donc de différents styles visuels tout en conservant une certaine homogénéité cohérente puisque nous suivons la vision d'un seul personnage. La lumière et la manière de filmer varient donc d'un décor à un autre, de Heer laisse une grande liberté à son équipe. Il souhaite en effet, que le style visuel possède la folie et la liberté de son héros<sup>54</sup>.

Le premier acte est déjà filmé de manière à intensifier la petitesse du lieu :

« Nous avons décidé de tourner cette première partie en 1.33, et non en écran large, et il en résulte une telle atmosphère de claustrophobie que nous-mêmes ne pouvions la supporter »<sup>55</sup>.

---

54. William Le Personic, "Nous n'avons pas tué de chat pour tourner Bad Boy Bubby", novembre 2015 (<http://www.vodkaster.com/actu-cine/bad-boy-bubby-rolf-de-heer-etrange-lumiere-salles/1275855>, consulté le 4 mars 2017).

55. Rolf de Heer, *Positif*, n°417, novembre 1995.

L'arrivée du père marque une respiration dans la vie de Bubby et un premier pas vers le monde extérieur. Pour ce faire, l'équipe agrandit le décor d'un tiers afin de montrer visuellement l'évolution de l'état d'esprit de Bubby. De plus, c'est bien l'atmosphère qui change au gré de l'état du protagoniste, entraînant dans ses métamorphoses, les décors. Lorsque Bubby sort pour la première fois de son taudis, il découvre une ruelle éclairée par des lampadaires. De la fumée s'élève au premier plan et dans le fond du champ, la lumière passe à travers, ce qui donne à l'ensemble de l'image un aspect angoissant qui s'approche d'une atmosphère fantastique. Cet effet est renforcé lorsque la voiture qui manque d'écraser Bubby surgit de la fumée, il la voit donc apparaître de nulle part.



*Fig. 36 : Une atmosphère fantastique s'installe pour marquer la découverte du monde extérieur par Bubby.*



*Fig. 37 : La mise en scène se met alors au service de l'atmosphère et de l'état d'esprit du héros.*

Le lendemain de sa libération, il découvre l'intérieur des bâtiments qu'il visite : une boulangerie et l'imprimerie. A deux reprises, la caméra se penche et filme en grand-angle. Cette combinaison offre un effet d'étrangeté en déformant légèrement décors et personnages. La lumière joue également un rôle important dans la caractéri-

sation des lieux. Bubby effectue ses découvertes essentiellement de nuit, les séquences de jour étant davantage réservées au dernier acte qui symbolise l'achèvement du voyage du héros. Or donc, nous trouvons dans les lieux accueillants, des couleurs chaudes. Ainsi une pizzeria, dans laquelle Bubby se fait offrir un repas, présente des murs ocres, des rideaux jaunes et rouges et une lumière tamisée bleue qui apporte un contraste : Bubby n'est pas encore à son aise. Les séquences avec le groupe de rock sont fortement marquées par des couleurs à dominance rouge, des séquences où Bubby est heureux et bien intégré. Notamment lors du premier concert qui, nous l'avons dit, agit comme une catharsis : le jeu de lumières des projecteurs et des ombres éclaire tantôt un côté du visage de Bubby, tantôt un autre, marquant ainsi un changement majeur en lui qui se confirmera par son attitude plus posée et réfléchie dans les séquences suivantes.



*Fig. 38 : L'introspection de Bubby lors de son concert dans une lumière rouge caractéristique des lieux chaleureux du film.*



*Fig. 39 : La lumière et les couleurs froides de la prison, traduisant l'inhospitalité du lieu.*

En revanche, certains lieux sont marqués par des couleurs froides. C'est le cas du commissariat que découvre, malgré lui, Bubby. Un électricien y effectue des réparations, en résulte de nombreuses étincelles bleues qui influent fortement sur l'éclairage qui, combiné à l'agitation de la caméra dont les mouvements semblent devenir aléatoires, charge l'endroit d'une atmosphère inquiétante. Celle-ci se poursuit dans le cellule de Bubby aux murs blancs et faiblement éclairée par une lumière bleutée filtrée par les barreaux de sa fenêtre. Lors du repas avec les parents d'Angel, une lumière solaire blanche vient éclairer à travers un volet des murs également blancs. L'absence de couleur marque la froideur des habitants de la maison et la seule touche de couleur, un rideau rouge, qui se trouve derrière Bubby, apporte un déséquilibre dans un lieu régit par le contrôle, la rigueur et surtout, une apparence irréprochable.

C'est ainsi l'état émotionnel qui influe sur l'atmosphère des différents exemples que nous avons évoqués. Ce procédé permet de comprendre comment Bubby découvre et apprend le monde dans lequel il vit : ses choix sont en grande partie marqués par les ressentis qu'il a eus depuis sa libération, il va naturellement se rendre dans les endroits aux ambiances chaleureuses et éviter les autres. L'ambiance peut également varier en fonction de l'état psychologique du personnage, c'est le cas dans *Santa Sangre*.

Nous voyons, à deux reprises, l'intérieur du bâtiment dans lequel s'est installée la double personnalité de Fenix : avant et après le meurtre de Santa. La première fois, le lieu est marqué par un blanc qui vire au gris que nous retrouvons sur les murs, le sol, le plafond et les escaliers ainsi que par une luminosité relativement importante. Un faisceau de lumière solaire vient directement éclairer et mettre en valeur Concha qui se démarque ainsi du décor et devient la priorité du regard. Comme le montre le photogramme ci-dessous, le reste de la pièce est beaucoup moins bien éclairé et se retrouve dans une dominance de gris ; Fenix, en bas dans la partie grise, suit la lumière pour rejoindre sa mère à son appel.

La seconde fois, c'est en suivant Alma que nous redécouvrons la demeure. Nous sommes de nuit cette fois-ci et l'obscurité est en toute logique bien plus présente. Cela rend la bâtisse lugubre, nous la voyons désormais telle qu'elle est vraiment : c'est à dire délabrée. La lumière blanchâtre de la lune apporte un aspect fantomatique et seules quelques bougies viennent compenser la froideur du lieu. Lorsque nous re-

trouvons Fenix, qui vient de subir l'hallucination du réveil de ses victimes, les couleurs des murs restent toujours aussi ternes et sombres. De plus, le couloir penche d'un côté puis de l'autre lorsqu'il le traverse. D'une part, l'emprise de sa mère commence à faiblir et d'autre part, Fenix est complètement désorienté. Le décor retranscrit le conflit intérieur qui oppose le désir de plaire à sa mère inventée et sa culpabilité croissante.



*Fig. 40 : La lumière hiérarchise les éléments profilmiques. Concha attire l'œil en premier.*

*Fig. 41 : Le couloir penché traduisant le conflit intérieur de Fenix.*



Nous venons donc de voir que l'usage d'images mentales, qu'elles soient présentées comme telles (rêves, hallucinations) ou, dans une définition large, confondues avec la mise en scène (décors et ambiances correspondants à l'humeur du personnage), permet une approche plus en profondeur de l'exploration de la subjectivité. Cela étant particulièrement efficace pour caractériser des personnages mentalement déviants. D'une part, l'image mentale permet de pénétrer l'intimité la plus extrême du personnage et ainsi, de comprendre la déviance même alors que l'ocularisation et le simple point de vue ne faisaient que l'effleurer.

### ***3. Un jeu des contrastes et des ruptures.***

Lors de notre étude des images mentales et des atmosphères subjectives, nous avons constaté la présence d'un grand nombre de contrastes : contrastes de couleurs, de lumières, d'ambiances et ruptures de tons. Ces contrastes participent donc vraisemblablement à la subjectivité des personnages et nous pensons qu'ils découlent d'une certaine forme d'intériorité extériorisée. De même que pour les atmosphères que nous venons d'étudier, il s'agit d'éléments à la base objectifs qui se subjectivent afin d'appuyer ou accompagner le regard du personnage.

#### **3.1. Des contrastes au service du regard du personnage.**

Un exemple simple, connu et efficace de l'utilisation du contraste pour marquer une différence de point de vue se trouve dans le *Der Himmel über Berlin / Les Ailes du désir* de Wim Wenders, sorti en 1987. Le film suit également un personnage marginalisé mais, contrairement aux protagonistes de notre corpus, celui-ci est tout à fait sain d'esprit, ou du moins est présenté comme tel. Sa distance avec la communauté berlinoise tient de sa nature d'ange : Damiel (Bruno Ganz) est invisible aux yeux des humains, excepté des enfants qui le perçoivent, parvient à entendre leurs pensées mais ne peut avoir de contact physique avec eux. Coexistant dans un même monde, les anges et les hommes vivent pourtant dans deux pans distincts de la réalité. Or Damiel envie les êtres humains et leur capacité à ressentir de fortes émotions et tombe amoureux d'une jeune acrobate. Il parvient à quitter le rang des créatures célestes pour devenir un homme. Pour bien marquer cette métamorphose, Wenders utilise un procédé simple et très visuel. Lorsque Damiel est encore un ange, l'image est en noir et blanc, c'est la manière des anges de voir le monde. Alors que lorsqu'il s'humanise, le film passe en couleur afin de montrer le changement immédiat de perception : il ressent davantage, il est en quelque sorte plus « incarné » dans ce monde. Ce changement permet également de le rapprocher de nous, en le faisant voir comme nous voyons. Ce contraste montrant bien une évolution dans la manière de voir du héros, il entre bel et bien dans la domaine de la subjectivité.

Le contraste est également marqué entre les images composant la réalité et les images mentales ; nous avons vu que les songes fantasmés de Selma étaient plus colorés et dynamiques que sa vraie vie ou que la lumière éclairant les hallucinations de Fenix était plus brillante que d'habitude. Cela a pour vocation d'interpeller le spectateur et, ainsi, lui indiquer les variations de l'état du personnage. Nous reprenons en exemple la séquence de la découverte de la ville par Bubby. Lorsqu'il se met à courir dans de vastes étendues bétonnées, les plans sont filmés en plan d'ensemble, donc dans une valeur permettant de pleinement appréhender la vastitude des lieux. Ces scènes arrivent très peu de temps après les séquences du premier acte et le contraste d'espace est flagrant. Le confort apporté au spectateur par l'agrandissement du cadre est alors analogue à la sensation de liberté ressentie par Bubby, les deux instances bénéficient d'un moment de respiration inattendue, mais espérée, après une demi-heure écoulée dans la promiscuité du taudis.

En comparant les premiers et derniers plans du film, nous constatons qu'ils sont aux antipodes les uns des autres. La sécheresse des premiers laisse place à des images joyeuses et lumineuses à la limite du crédible. Le film bénéficie d'une variété de tons, en partie apportés par la diversité de l'équipe de chefs-opérateurs, et d'autre part provenant du récit lui-même. Le début du dernier tiers du film marque une rupture entre le chemin de croix de Bubby et son ascension dans la société vers une fin heureuse. Toutes ces dernières séquences sont marquées par le succès de ce qu'entreprend Bubby et de son affirmation face à aux autres. Elles sont par conséquent, globalement plus légères. Les différents contrastes effectués au cours du film soulignent l'évolution de la subjectivité de Bubby, l'évolution de son regard sur le monde et sur la communauté qu'il intègre peu à peu mais également l'évolution de son état émotionnel et psychologique : de renfermé, détesté et craintif, il devient sociable, adulé et heureux.

Ce procédé est utilisé de manière inversée dans *Breaking the Waves* : le film se divise en deux grandes parties distinctes qui s'articulent autour d'une séquence pivot qui est l'accident de Jan vers la moitié du film. Dominée par le bonheur conjugal et la passion charnelle, la première partie se montre relativement gaie et le jeu des comédiens est léger tandis que la seconde met en avant le sacrifice, l'intolérance et l'exclusion. La rupture de ton permet d'amplifier la tragédie qui touche Bess et ce,

d'autant plus qu'elle arrive assez tardivement et que le spectateur avait assisté auparavant à près d'une heure de scènes d'allégresse.

Sans jouer sur la globalité du film, les contrastes peuvent également marquer une rupture entre deux séquences. Dans *Bad Boy Bubby* toujours, l'homme-enfant se rend dans une cathédrale, attiré par le son d'un orgue. Il y découvre une représentation du Christ similaire à celui accroché dans son ancien logis, si ce n'est que celle-ci est de bien plus grande taille. Il se dirige aux côtés de l'organiste et répète les phrases que lui disait sa mère : « Jésus voit tout ce que je fais et il va me massacrer ». L'homme l'emmène alors dans une usine afin de lui tenir un sermon anti-clérical incitant à ne pas croire en Dieu. Rolf de Heer justifie le changement de lieu ainsi :

« [...] Je voulais – surtout après la séquence de l'orgue dans la cathédrale – un lieu qui d'une certaine façon nie l'existence de Dieu. Il ne fallait pas que le décor permette de confondre les messages. Le premier discours sur Dieu se déroulait dans une ambiance mystique, avec la beauté de la musique religieuse. Comme le deuxième discours traitait aussi de Dieu, je devais saper aussi fortement que possible ce qui venait d'être dit auparavant. Et cette usine m'a paru l'arrière plan qui convenait. Elle était dramatiquement intéressante, établissant un écho avec la cathédrale et aidant à contredire la teneur de la séquence précédente »<sup>56</sup>.

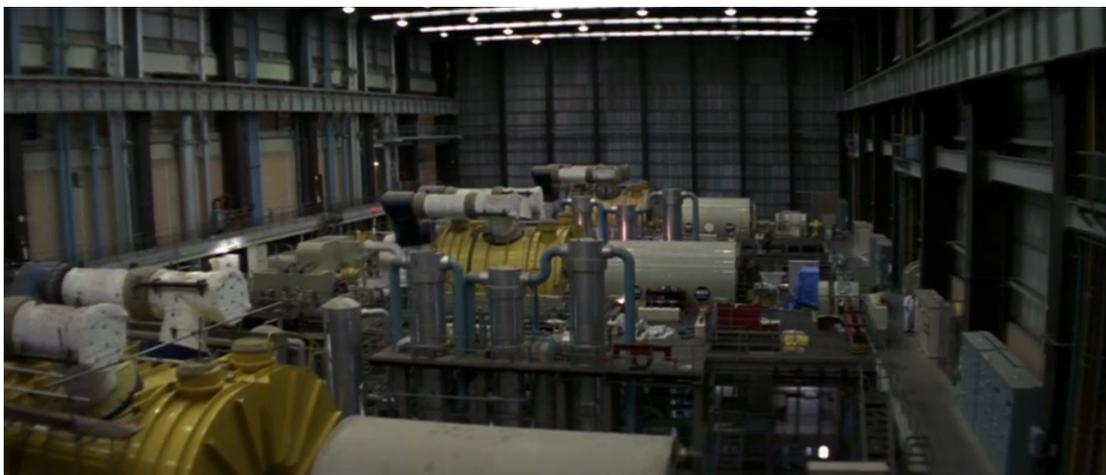


Fig. 42 : L'usine servant de décor au discours anti-clérical de l'organiste

La rupture se fait sur divers plans. La musique religieuse laisse place aux bruits des machines, la solennité de la cathédrale cède le pas à la modernité technologique de l'usine, les gros plans sur le visage des deux personnages sont remplacés par un long mouvement aérien qui part des personnages pour se terminer dans un plan géné-

56. Rolf de Heer, *Positif*, n°417, novembre 1995.

ral de l'endroit ; le tout pour amplifier l'importance du discours de l'organiste et les répercussions qu'il aura sur Bubby par la suite<sup>57</sup>. Sa vision sur la religion change alors et va se confronter à celle de la communauté de la ville d'Adélaïde.

### 3.2. Rupture des conventions.

En effet, la rupture provient bien souvent de la déviance même qui caractérise ces personnages. Bubby sort de son taudis avec une vision de la vie complètement différente de ses contemporains. Il n'a pas reçu une éducation approuvée par la société et ignore tout des conventions qui la régissent.

« Afin que la deuxième partie soit convaincante et que je puisse traiter les situations qui m'intéressaient, il fallait qu'au début Bubby soit comme une page blanche, un innocent. Pour réussir cela, il me fallait l'éloigner de tout ce qui constitue la société : la télévision, la radio, les livres, les photos »<sup>58</sup>.

Cette « page blanche » indique que non seulement, il ignore tout des us et coutumes de sa communauté mais aussi qu'il ne possède aucune morale. Il n'a pas connaissance des notions de bien et de mal, appréhende à peine celles de vie et de mort et n'a reçu de son éducation qu'un devoir de soumission envers sa mère et Dieu, sans même comprendre ce qu'il représente et ce qu'est la religion en général. C'est ainsi sans malveillance qu'il touche les seins des femmes qu'il rencontre, il ne fait que répéter les gestes qu'il avait l'habitude de faire avec sa mère qui est la seule femme qu'il ait connue durant trente-cinq années. Il ne comprend donc pas pourquoi ce geste, qui lui valait des compliments chez lui, n'est pas accepté dehors.

De même, sa mère étant son unique modèle féminin, ses goûts se sont formés à partir d'elle. Il n'est donc pas du tout attiré par les canons de beauté vendus par les médias et auxquels essaie de se conformer une grande partie de la population. S'il est immédiatement attiré par Angel, c'est que la jeune femme lui rappelle physiquement sa mère avec ses rondeurs et sa forte poitrine. Par ailleurs, alors que deux membres du groupe l'invitent à coucher avec deux femmes, celui-ci refuse car il trouve que leur poitrine est trop petite selon ses propres critères et non ceux admis par la com-

---

57. Le contraste est d'autant plus marqué et volontairement blasphématoire que le discours est tenu par un joueur de musique sacrée pratiquant dans un lieu saint.

58. Rolf de Heer, *Ibidem*.

munauté. Le cinéaste tient à ce que le spectateur partage le goût de Bubby afin de remettre en question leurs préjugés.<sup>59</sup> Cela culmine dans la scène du repas avec les parents d'Angel à qui elle présente Bubby. Sous couvert de morale religieuse, ils prennent à parti Bubby pour avoir son avis sur l'embonpoint de leur fille tout en lançant des piques cinglantes à celle-ci. Cela débute par des insinuations, « vous ne trouvez pas qu'elle a fort appétit ? », et se transforme très vite en règlement de comptes et en attaques directes. Ils affirment que leur fille est une abomination car si Dieu avait voulu que les hommes soient gros, ils le seraient tous. Ils placent ainsi l'obésité sur le même plan que d'autres dérives jugées condamnables par l'église. Comprenant l'objectif des parents, Bubby décide de prendre la défense d'Angel en répétant les mots de l'organiste et en insultant Dieu avant de déclarer qu'il la trouve belle. Il se fait congédier en constatant impuissant qu'Angel est soumise à la volonté de ses parents et reste avec eux. Bubby établit un parallèle avec sa propre relation avec sa mère et décide de revenir les tuer, en comprenant, cette fois-ci, ce qu'il fait afin de libérer Angel de leur emprise.

Paul, le leader du groupe, lui tiendra, par la suite, un discours sur les religions qui ont massacré et les adeptes qui se sont fait massacrer pour étouffer toute pensée contraire à celles-ci alors qu'elles prônent l'amour et la paix. Bubby promet alors de ne plus tuer car il comprend désormais la gravité de cet acte. En outre, l'hypocrisie religieuse est mise en avant au cours de ces deux séquences qui s'enchaînent presque directement. Le cinéaste, par l'intermédiaire de Paul, dénonce l'intolérance des religieux allant à l'encontre des valeurs qu'ils ont juré de défendre et l'illustre avec les personnages des parents d'Angel et de la mère de Bubby. Par ailleurs il se moque de la religion avec le personnage de Pop, criminel portant un costume de pasteur et de Bubby qui décide de revêtir ce costume pour découvrir le monde extérieur. Rolf de Heer dénonce ceux qui profitent de la religion et de la peur qu'elle peut engendrer pour obtenir du pouvoir sur leur entourage :

« L'idée d'un code moral lié au christianisme est noble, mais les gardiens de ce code sont tellement corrompus qu'ils génèrent une angoisse terrible, aussi bien chez les individus que dans la société en général »<sup>60</sup>.

---

59. *Ibid.*

60. *Ibid.*

Il veut faire passer un message de tolérance et tempère d'ailleurs ces propos juste après ceux-là :

« Si l'apparence de l'autre nous donne des informations sur lui, cela n'a rien à voir avec notre manière de le considérer. Ce qui ne veut pas dire que pour fonctionner, une société n'a pas besoin de critères moraux. Ayant été élevé dans une culture judéo-chrétienne, je suppose que j'accepte plus facilement les critères moraux de ma société. Néanmoins, j'aurai probablement de tout autres critères »<sup>61</sup>.

Par ailleurs, le portrait décrit de la communauté religieuse de *Breaking the Waves* peut également s'apparenter à une satire du dogmatisme chrétien. Cependant, von Trier affirme dans une interview qu'il s'agissait davantage d'un ressort scénaristique que d'une réelle dénonciation.

« Je n'avais nullement l'intention de critiquer une profession de foi en particulier, par exemple celle de la société écossaise. Cela ne m'intéresse pas et je pense qu'il est trop facile de le faire. Je comprends aisément que les gens puissent s'occuper des questions spirituelles jusqu'à l'excès. Mais, si l'on veut tourner un mélodrame, il faut mettre des obstacles et la religion constitue un excellent obstacle »<sup>62</sup>.

Il est toutefois indéniable que les personnages religieux, à l'exception de Bess, sont dépeints péjorativement et que les alliés de l'héroïne sont majoritairement athées ou du moins ne font pas état de leur appartenance religieuse. Si dénonciation il y a, c'est davantage du dogme religieux que de la foi en elle-même et de l'idée d'un être supérieur. D'autant plus que le cinéaste venait de se convertir au catholicisme peu de temps avant le tournage. La rupture entre Bess et les lois dictées par les patriarches réside dans l'interprétation des textes religieux et, la lecture singulière que fait la jeune femme s'oppose à celle plus rigoriste imposée à la communauté.

De son côté, Fenix est également attiré par des critères qui s'éloignent de la norme. Il est, par exemple, séduit par la beauté d'une catcheuse transsexuelle, Santa, et davantage encore par l'aura qu'elle dégage. D'une part parce que c'est un personnage emplit de mystères, grâce à sa profession, et d'autre part, parce qu'elle s'oppose directement à la communauté en exerçant son art :

---

61. *Ibid.*

62. Lars von Trier, *Il Cinema come Dogma-Conversazioni con Stig Björkman*, Stig Björkman (établi par), Milan, Mondadori, 2001, p. 169.

« Santo est un personnage populaire mexicain, dont personne ne connaît le visage. Le catch est un sport très viril. Moi, j'ai créé la Santa, un transsexuel, une catcheuse : j'ai transformé ce symbole viril en symbole féminin transsexuel ! »<sup>63</sup>.

Jodorowsky ajoute juste après :

« Changement de la balance du pouvoir, fascination pour les femmes fortes, puissantes, pouvant rivaliser avec sa mère, et si possible la détruire, voici ce que pouvait représenter Santa, encore une sainte, pour un Fénix avide de libertés... »<sup>64</sup>.



*Fig. 43 : Le couple atypique formé par Bubby et Angel.*

*Fig. 44 : L'attraction de Fenix pour Santa motivée par la recherche d'une femme forte pouvant rivaliser avec sa mère.*



Le désir qu'éprouve Fenix pour ces femmes serait alors motivé, consciemment ou inconsciemment, par une volonté de se débarrasser de sa seconde personnalité en trouvant un autre être fort auquel se rattacher. La figure de Santa correspond tout à fait à cette description car elle sait se défendre contre les hommes et contre la pensée machiste de sa communauté. D'ailleurs, lorsque le film nous la montre pour la pre-

---

63. A. Jodorowsky, *De la cage au grand écran : entretiens avec Alejandro Jodorowsky et analyse de son univers cinématographique*, op. cité, p. 253.

64. *Ibidem*.

mière fois, nous la découvrons sur un ring face à quatre catcheurs qui se révèlent impuissants face à elle.

Le film de notre étude qui rompt le plus explicitement avec les conventions sociales, et qui en fait d'ailleurs son sujet principal, est bien évidemment *Les Idiots*. Les membres du groupe de Stoffer prennent la décision de se mettre à l'écart de la société en ne suivant plus le schéma et le mode de vie qu'elle impose au peuple : travail, ambition financière, vie de famille. Ils s'écartent, si ce n'est totalement, au moins en partie, de leurs milieux professionnel et familial pour se consacrer à une quête que la société a abandonnée d'après eux : la recherche du bonheur. Pour y parvenir, ils abandonnent tout ce qui peut entraver le bonheur et la liberté : le respect de codes moraux, le bon goût, la pudeur, les responsabilités, la hiérarchie. Ils prônent, donc, une logique d'opposition : l'exhibition, l'improvisation, l'absence d'entraves et de limites. En s'excluant des règles, ils espèrent ainsi se « désintoxiquer » de la société contemporaine danoise afin de trouver un mode de vie plus simple dans lequel l'apparence aux yeux des autres ne compte plus ; d'où cette obsession de faire grandir ce que Stoffer appelle leur « idiot intérieur ». Car les idiots sont laissés tranquilles, ils peuvent ne pas travailler et profiter pleinement des plaisirs de la vie.

Cependant, leur vision utopique est biaisée car ils proviennent de ce monde qu'ils haïssent et, contrairement à un Bubby ignorant complètement le fonctionnement de la société, ils ont une place dans la communauté, une situation professionnelle leur apportant de l'argent et du confort pour eux et leurs familles. Fatalement, la plupart ne parviennent pas à quitter totalement leur ancienne vie, ils ne sont pas prêts à tout perdre pour tout recommencer et se résignent alors à abandonner le projet. Le film fait bien la distinction entre un regard critique, un courant de pensée iconoclaste et l'application en actes de cette idéologie. Seule Karen, marginalisée de base et à la santé mentale fragile, parvient à devenir réellement subversive.

La subjectivité du personnage déviant sur tel aspect de notre quotidien et du fonctionnement de notre société vise, entre autres raisons, à remettre en question le bien fondé de ses mécanismes et nos propres préjugés, les seconds dérivant bien souvent des premiers (médias, éducation, discours politiques démagogiques, etc.). Quelque soit la méthode utilisée, elle met à contribution le spectateur à qui le message est directement adressé. Cela peut se faire par confrontation des idées mais le

plus souvent, les cinéastes tentent de faire passer leurs idées en comptant sur l'empathie que le spectateur éprouve pour le héros et son regard.



### ***III. La subjectivité du personnage face à celle du spectateur.***

Nous avons, déjà à maintes reprises, évoqué l'implication du spectateur dans les films étudiés, ce qui va inévitablement engendrer quelques répétitions dans le présent chapitre. Mais nous voulons rappeler le processus d'identification tel que le conçoivent différents théoriciens qui ont travaillé longuement sur le sujet. Ce n'est qu'alors que nous pourrions confronter leurs travaux à notre corpus car nous sommes dans une partie plus hypothétique que les précédentes. Ceci pour la principale raison que chaque spectateur est différent, perçoit les choses différemment et s'implique dans un film différemment. Et ce, même au sein de la communauté théoricienne comme nous le voyons avec un exemple de discordance entre Balázs et Laffay :

« Qu'importe que je sois assis deux heures durant à la même place, exactement comme au théâtre ? Pourtant, je ne vois pas Roméo et Juliette d'un fauteuil d'orchestre. [...] Mon regard, et ma conscience avec lui, s'identifient aux personnages du film. Je vois ce qu'ils voient de leur point de vue. [...] Je marche dans la foule, je vole, je plonge, je suis à cheval avec eux. Et lorsque l'un d'eux en regarde un autre dans les yeux c'est moi qu'il fixe de l'écran. Car la caméra a mes yeux et elle les identifie aux yeux des protagonistes. Ils voient avec mon regard »<sup>65</sup>.

« Puisqu'on me donne puissance d'être n'importe où, j'ai bien celle d'être un instant *là* où se trouve un personnage mais ce point de vue n'est pas privilégié. Je ne m'identifie pas avec lui. Je traverse sa perception sans l'épouser. Ma facilité à l'adopter n'est qu'un cas particulier de mon indifférence à l'égard de toutes. [...] Plan américains, plans moyens, gros plans se succèdent selon des intentions artistiques et non un souci d'exactitude, car je ne saute pas ainsi brusquement dans la vie d'une échelle de vision à une autre. [...] Lorsque je vois comme à un mètre ou plus près encore le visage de Bette Davis ou Michèle Morgan, il est bien clair que cette femme ignore ma présence indiscreète; [...] elle pleure ou sourit sans se soucier de moi »<sup>66</sup>.

---

65. Béla Balázs, *L'Esprit du cinéma*, Paris, Payot, coll. Bibliothèque historique, 1977, pp. 128-129.

66. Albert Lafay, *Logique du cinéma, Création et Spectacle*, Paris, Masson et Cie, coll. « Évolution des sciences, 1964, pp. 74-75.

Dominique Chateau, qui compare également ces deux extraits, émet l'hypothèse que leur différence de point de vue réside dans le fait que le premier a connu le cinéma en tant qu'art nouveau et jamais vu tandis que le second, plus habitué et « désabusé », a un regard moins émerveillé et plus réaliste<sup>67</sup>.

En outre, il affirme également que les deux hommes évoquent le même problème, celui de la distance spectatorielle : le premier la nie et établit que le spectateur est inclus dans le dispositif filmique par substitution au personnage tandis que l'autre la met en avant à cause de la mise en scène et, notamment, de la variation des échelles de plan qui, par son fonctionnement contraire à notre réalité, freine l'identification. Chateau enchaîne ensuite en disant que le dispositif d'identification ne repose pas sur cet unique critère mais bien sur un ensemble d'éléments combinés :

« C'est le film, certes, mais en tant qu'objet culturel destiné au spectacle, impliqué, de ce fait, dans un dispositif qui médiatise la relation spectatorielle – dispositif de projection dans l'obscurité qui met le spectateur face à l'écran et le maintient en sous-motricité dans son fauteuil –, condition elle-même adaptée à la prédisposition du spectateur à oublier un moment ses préoccupations habituelles pour jouir du spectacle. Or, on sympathise avec la diégèse, on épouse le pathos des personnages, tout en sachant qu'on est « dans un fauteuil à contempler un spectacle imaginaire », selon l'« état de double conscience », d'implication et de distance... »<sup>68</sup>.

C'est cette combinaison que nous allons étudier.

### ***1. L'implication du spectateur dans le regard du personnage.***

Avant d'appliquer l'identification à nos personnages marginaux, nous allons dans un premier temps, établir son processus étape par étape. Pour ce faire, nous nous basons sur les travaux universitaires de Loig le Bihan dont le mémoire et la thèse, tous deux traitant du même sujet, sont référencés et consultables à la bibliothèque du film et de l'image de la Cinémathèque française.

---

67. Dominique Chateau, *La Subjectivité au cinéma. Représentations filmiques du subjectif*, op. cité, p. 48.

68. *Ibidem*. p. 49.

## 1.1. Le processus d'identification du spectateur.

Précisons tout d'abord que le processus en question se base sur une séance dont le projection est effectuée au sein d'une salle de cinéma. Le visionnage d'un film dans un cadre domestique implique d'autres facteurs qui influent sur la participation du spectateur. Ce dernier peut-être, en effet, davantage sujet à la distraction et nous reviendrons là-dessus plus tard. Concentrons-nous dans un premier temps sur l'expérience procurée par une projection en salle.

L'une des spécificités les plus notables d'un visionnage en salle est qu'elle procure un effet de séparation du monde extérieur. Dans de bonnes conditions, c'est à dire sans distractions provoquées par des perturbations sonores ou visuelles pouvant affecter le confort de visionnage et la concentration nécessaire pour suivre le film, l'obscurité de la salle, ajoutée à la position assise dans laquelle est maintenue le spectateur, amène ce dernier à focaliser toute son attention sur le contenu cinématographique. Jonathan Crary évoque ce procédé déjà utilisé par la chambre noire :

« [La chambre noire] signale par-dessus tout l'apparition d'un nouveau modèle de la subjectivité, l'hégémonie d'un nouvel effet-sujet. En premier lieu, la chambre noire effectue une opération d'individuation ; en d'autres termes, elle définit nécessairement l'observateur par son isolement, son enfermement et son autonomie à l'intérieur des ses parois obscures. Elle l'oblige à une sorte d'*askêsis*, ou retrait du monde [...]. En même temps, la chambre noire a une autre fonction apparentée et toute aussi cruciale : séparer l'acte de perception du corps physique de l'observateur, décorporaliser la vision »<sup>69</sup>.

Cette décorporalisation de la vision se matérialiserait par un état proche du somnambulisme qui favoriserait l'identification secondaire, c'est à dire l'identification à un objet ou individu extérieur<sup>70</sup>. Cependant, un second type d'identification entre en jeu lors d'une projection : l'identification cinématographique. Elle est elle-même découpée entre une identification primaire et une secondaire. L'identification

---

69. Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, Paris, Jacqueline Chambon, 1994, pp. 70-71.

70. A contrario, l'identification primaire désigne l'identification à soi-même, démontrée par l'expérience du miroir.

cinématographique primaire correspond, selon Christian Metz, à l'identification au regard de la caméra.

« L'identification au regard propre est secondaire par rapport au miroir [...] mais elle est fondatrice du cinéma et donc primaire lorsqu'on parle de lui : c'est proprement l'identification cinématographique primaire »<sup>71</sup>.

L'identification cinématographique secondaire serait, quant à elle, l'identification aux personnages<sup>72</sup>. La première implique un investissement du spectateur qui peut s'identifier au regard d'un personnage par le biais d'une ocularisation par exemple. En découlerait alors un investissement émotionnel vis à vis du personnage correspondant à la seconde.

Dans son mémoire intitulé *Le Spectateur Incarné*, Le Bihan affirme son désaccord envers le concept de décorporalisation de la vision et préfère parler de « réincarnation » du spectateur au sein du film<sup>73</sup>. Ce terme s'éloigne alors de celui d'identification en supposant une participation davantage consciente de la part du spectateur. Il est toutefois notable que, dans tous les cas évoqués, il est question d'une participation émotionnelle.

« La notion de participation émotionnelle [...] permettra donc de qualifier l'état psychique du spectateur lorsqu'il semble s'abandonner au film. Cet état psychique ou mental particulier est dès lors envisagé comme un état régressif, sur le plan psychologique, durant lequel la pensée du spectateur serait syncrétique, incapable de raisonner logiquement et conduite essentiellement par l'affectivité »<sup>74</sup>.

Le Bihan rejoint Metz, Gravy et Chateau quant à la réduction des capacités cérébrales du spectateur en situation de projection. Mais davantage que les conditions particulières de la salle de cinéma, c'est cette participation affective qui en serait la cause.

Il cite Cohen-Séhat qui distingue trois modalités de participation :

---

71. Christian Metz, *Le Signifiant Imaginaire*, Paris, Christian Bourgeois Editeur 1984, 2002, p. 79.

72. Les personnages pouvant avoir plusieurs niveaux, Metz évoque l'exemple des personnages situés hors-champ, nous pouvons parler d'identification cinématographique secondaire, tertiaire, etc...

73. Loig Le Bihan, *Le Spectateur incarné*, [S.I.S.n], 1995, p. 11.

74. Loig Le Bihan, *Du film au souvenir. Esquisse d'une théorie des processus psychiques du spectateur de films*, Lille, ANRT, 2003, p. 30.

« 1° Le spectateur accompagne de manière mimétique et synchroniquement les gestes d'un personnage, il « co-agit » ce qu'il voit selon un mécanisme dit d'induction posturo-motrice (soit l'équivalent d'une imitation automatique).

2° Le spectateur, en avance cognitivement sur le scénario qui va concerner le personnage, « réagit » pour son propre compte. C'est un phénomène projectif et un régime qu'il nommera « mimique » pour l'opposer à l'induction posturo-motrice dite « mimétique ».

3° « Le spectateur participe à la fois à la situation et au comportement réactionnel du personnage à cette situation : il « coréagit » ». <sup>75</sup>

La dernière modalité correspond à l'implication la plus importante du spectateur puisqu'elle fait intervenir le « mimétique » et le « mimique ». C'est à dire qu'il s'identifie à la gestuelle du personnage et à ses réactions, ce qui correspond à l'identification cinématographique secondaire de Metz.

Cohen Séhat évoque toutefois des limites à la participation du spectateur et au processus identificatoire dans son ensemble. Selon lui, le spectateur s'identifie au personnage en lui trouvant des points communs avec lui-même (des traits physiques ou comportementaux, des situations partagées) . Cependant, Séhat déclare qu'il s'agit le plus souvent d'une impression et « le film continuant, le personnage va dévoiler d'autres aspects de sa personnalité » diminuant les chances d'une prolongation de l'identification car l'identifiant et l'identifié se révèlent alors trop différents ou en désaccord. Une distanciation se crée alors entre les deux instances <sup>76</sup>.

Séat et le Bihan évoquent la possibilité de faire durer la participation du spectateur grâce à la photogénie, physique et comportementale, du personnage.

« La photogénie d'un personnage nommera alors sa puissance à déclencher chez le spectateur des phénomènes d'imitation de son comportement. Il faut que chaque spectateur puisse voir son reflet dans le personnage. Il faut que le comportement de ce dernier soit assez « photogénique », assez universel, qu'il ait cette « vertu d'entraînement propre » qui permettra le maintien d'une participation affective amorcée par une projection » <sup>77</sup>.

---

75. Cohen-Séat, *Problèmes du cinéma et de l'information visuelle*, p. 169, cité par L. le Bihan, *Op. cité*, p. 41.

76. Cohen-Séat, *Du film au souvenir. Esquisse d'une théorie des processus psychiques du spectateur de films*, Lille, ANRT, 2003, *op. cité*, p. 175.

77. *Ibidem.*, p. 43.

Selon eux, ce serait le caractère universel de la photogénie du héros qui permet une identification, une *co-réaction* du spectateur et une empathie durable tout au long du film.

### 1.2. S'identifier à des êtres radicalement différents.

Un Bubby ou un Fenix ne présentent donc pas cette « photogénie universelle » qui permettrait une participation émotionnelle durable et, a fortiori, une identification. Nous voulons citer quelques mots de Martine Beugnet qui soulève un point important concernant le cinéma occidental :

« En privilégiant le point de vue d'un spectateur (potentiel) masculin, hétérosexuel et blanc, le cinéma occidental définit et cantonne traditionnellement « l'Autre » dans le rôle d'objet de regard, du désir, ou comme référence identitaire *a contrario*, et ce principe, conscient ou inconscient, a influencé la pratique et l'esthétique du film »<sup>78</sup>.

D'une part elle affirme que l'identification à son contraire est possible et d'autre part elle insiste sur le fait que ces films sont faits avant-tout pour un public bien précis qui représente la majorité des spectateurs cibles. L'immense majorité des films projetés en France provient de ce cinéma occidental et le public français s'est forgé une culture cinématographique et une habitude identificatrice à partir de ces films. Projeter un film avec un héros qui bouscule les codes établis va déstabiliser le spectateur, au moins dans un premier temps, qui ne retrouve pas le confort installé par l'habitude. Les valeurs conventionnelles attribuées au héros varient, parfois fortement, d'un pays à un autre. Ainsi, un spectateur français peut se trouver décontenancé devant un film japonais, l'empêchant de s'impliquer émotionnellement de même qu'un spectateur japonais ne se retrouvera peut-être pas du tout dans le protagoniste d'un film européen. Et ce, quand bien même les héros font preuve d'une photogénie jugée universelle selon les critères de leur pays. L'universalité ne peut s'appliquer à une population aussi vaste et variée que celle qui peuple le globe. Même si nous n'étudions que des cinéastes masculins blancs en corpus principal, ce qui n'est pas volontaire de notre part, force est de constater qu'ils proviennent de pays aux cultures différentes. Nous ajoutons une précision au constat de Beugnet, le

---

78. Martine Beugnet, *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma français contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. Images plurielles, 2000, p. 45.

spectateur-cible potentiel n'est pas déviant, c'est un sujet conforme aux critères tacites de la société.

Nous pensons néanmoins que les mécanismes permettant l'identification sont, eux, universels. Les identifications primaire et secondaire sont communes à tous les êtres humains conscients et nous savons que l'identification cinématographique secondaire, liée aux personnages, découle de la cinématographie primaire qui correspond à l'identification secondaire. Ainsi, si le personnage ne peut pas susciter l'identification ou l'empathie du spectateur juste en reposant sur sa photogénie, c'est alors à la mise en scène que ce rôle incombe.

Les cinéastes vont alors mettre en place des dispositifs favorisant la participation émotionnelle. En jouant sur l'implication du spectateur dans le regard du personnage, ils escomptent qu'une relation basée sur la compréhension puisse produire l'affection nécessaire à une empathie. Or nous avons vu au cours des deux précédents chapitres que lorsque le récit s'articule autour d'un personnage mentalement déviant, les cinéastes donnaient les outils nécessaires afin de comprendre les raisons de la déviance et comment leurs personnages la vivent. Des outils scénaristiques et des outils filmiques en proposant, par le biais de divers dispositifs audio-visuels, de mettre le spectateur dans la peau du personnage. Nous rejoignons ici les propos de Le Bihan qui préfère le terme de réincarnation plutôt que d'identification, bien que le but final soit le même. Étymologiquement, la réincarnation désigne le transfert d'une âme, d'un esprit d'un corps à un autre. Le Bihan mélange parfois ce terme avec l'incarnation qui désigne tout autre chose puisqu'il s'agit de la forme dans laquelle apparaît une divinité ou un être spirituel, ainsi que l'acte en lui-même. À moins de considérer que le spectateur représente une instance divine ou éthérée par rapport à la diégèse du film, nous sommes davantage partisan de garder le terme de réincarnation qui nous semble plus approprié. Le concept d'incarnation est souvent employé dans le domaine du jeu vidéo, incarner un personnage, mais il est plus légitime dans ce domaine puisque en effet, le joueur contrôle le personnage, ses actions, ses mouvements et ses choix, contrairement au spectateur qui n'a aucune influence quant aux décisions du personnage. Nous parlons d'ailleurs d'avatar pour désigner le personnage qu'incarne le joueur ; l'avatar étant la forme que prend une divinité pour apparaître sur Terre aux yeux des mortels. Le parallèle peut en effet se faire avec le joueur qui se retrouve quasiment omnipotent dans le jeu mais pas avec le spectateur.

Parler de réincarnation implique une imposition de la participation au spectateur. Ce n'est pas un acte volontaire mais un phénomène subi. De plus, dans cette relation, ce n'est pas le spectateur qui influe sur le personnage mais bien le personnage, et le cinéaste à travers la mise en scène et la narration, qui influent sur le spectateur.

## ***2. La manipulation du spectateur.***

Pour gagner la sympathie du spectateur, les cinéastes vont user de divers moyens qui tiennent autant du fond que de la forme. Les premiers, se concentrent sur le signifié et tentent de sensibiliser le spectateur aux problèmes que rencontre le personnage en jouant sur sa capacité à s'émouvoir face au malheur ou à la justice. Les seconds correspondent au signifiant puisqu'ils se constituent des dispositifs audio-visuels mis en place pour contribuer à la participation du spectateur. Ces éléments combinés ont pour but de susciter des affects émotionnels, parfois en les imposant au spectateur, en recourant au *pathos*.

### **2.1. Le pathos.**

*Pathos* est un mot directement issu du grec ancien désignant l'émotion, la passion mais aussi la souffrance. Dans son discours sur la rhétorique, Aristote le désigne comme l'un des procédés de persuasion utilisables dans un discours. Il fait appel à l'émotion du public et contribue à l'éloquence discursive par les passions. Le concept se rapporte aisément à la linguistique et à tout type de discours qu'il soit écrit, oral ou intrinsèque à une œuvre artistique. Il est couramment utilisé en politique et dans la propagande car l'émotion touche plus rapidement et à une plus grande échelle qu'un discours faisant appel à la raison.

Rapporté au cinéma, le pathos revient à provoquer une vive émotion du spectateur envers le personnage en apportant à ce dernier des caractères pathétiques, c'est à dire suscitant la pitié, la révolte, l'horreur et l'ensemble des affects touchant à la fibre émotionnelle. L'injustice dont sont victimes les héroïnes de von Trier est un bon

exemple du discours pathétique puisqu'il est utilisé tout au long du film et de manière appuyée. La colère provoquée par l'attitude cruelle des patriarches, l'inaction de la mère de Bess et la manipulation du policier Bill conduisent à éprouver de la compassion pour Bess et Selma. En effet le pathos peut s'appliquer en mettant en avant les sévices endurés par le héros et insister sur les mauvais traits des antagonistes. Un personnage cruel et vil ne suscite pas l'identification ou l'empathie, du moins il n'est pas censé le faire. La construction d'un tel personnage, souvent archétypal voire stéréotypé, permet de valoriser le héros par opposition. En luttant contre les désirs de meurtre de sa mère, Fenix suscite de la sympathie pour son combat intérieur, nous souhaitons sa réussite ; d'autant plus que la femme qu'il aime, Alma, est directement menacée. Dans ce cas là, le discours pathétique rejoint le discours dramatique.

Par ailleurs, si en plus de cela, le film se focalise uniquement (*Bad Boy Bobby*, *Breaking the Waves*) ou majoritairement (*Santa Sangre*, *Dancer in the Dark*) sur un seul personnage, le processus identificatoire ne peut se faire que sur lui. Et ce quand bien même l'importance des attributs qui le marginalisent est grande. Éprouver de la pitié pour un être mentalement déviant est possible mais il faut parvenir à maintenir la participation émotionnelle tout au long. Rolf de Heer prend le parti d'inclure son héros dans l'intégralité des scènes du film. L'omniprésence du personnage et l'implication du spectateur dans sa subjectivité, par le biais des ocularisations et auricularisations internes mais surtout, des images mentales et des projections de son état émotionnel ou/et psychologique sur l'atmosphère et le décor, ne laissent guère d'autre choix que de prendre parti pour lui et de soutenir sa quête.

De plus, le réalisme et le minimalisme de la mise en scène du premier acte, qui créent, malgré la proximité de la caméra et donc du regard de l'instance spectatorielle, une distanciation, laisse place à un dernier acte heureux avec une mise en scène plus artificielle et bariolée. Même s'il garde un style formel innovant et parfois avant-gardiste, le film se conforme au fil des séquences à un récit plus conventionnel. Le héros possède des ambitions plus classiques : séduire la femme qu'il aime et dans une moindre mesure, satisfaire le public qui le soutient. Des objectifs « normaux » que nous pourrions nous-mêmes avoir. Le choix de mener le film vers une fin heureuse attendue, espérée mais improbable est totalement imposée au spectateur en lui donnant ce qu'il attend. En voyant ses attentes satisfaites, le spectateur est alors plus

enclin à suivre jusqu'au bout Bubby ; ceci fonctionne car il a préalablement assisté à ses souffrances et sa libération le pousse à partager l'aspiration du héros à une vie meilleure.

La manipulation du spectateur se fait en trois étapes. La première montre les souffrances du héros et rend les personnages de Mam et Pop le plus antipathiques possible pour mettre en condition le spectateur. La deuxième fait accéder Bubby dans le monde extérieur (premier rapprochement avec le spectateur) et le fait interagir avec les différentes personnes qu'il croise. L'injustice des réactions de haine, de peur ou de dégoût qu'il entraîne entretient le pathos tandis que les rencontres bénéfiques le rendent à chaque fois, un peu plus proche du spectateur. D'une part il souhaite que Bubby surmonte les obstacles, et d'autre part l'éducation sur le tard que ce dernier reçoit auprès des adjuvants favorise la proximité personnage-spectateur. Enfin la dernière étape consiste à récompenser le désir d'un happy end du spectateur qu'il s'est forgé au cours des nombreuses péripéties éprouvantes de Bubby.

Lars von Trier adopte une démarche aux antipodes en venant constamment contrarier les attentes de son public. Les péripéties et les antagonistes de ses mélodrames ne cessent de harceler ses héroïnes jusqu'à leur mort. Dans ces deux cas, les protagonistes ne sont pas aussi éloignées de nous que peut l'être Bubby et leur sacrifice pour sauver l'être le plus cher émeut inmanquablement. Il laisse, au cours de quelques scènes, l'espoir d'une résolution heureuse, et crédible, avant de l'anéantir dès la suivante. Il joue sur la frustration du spectateur en contrecarrant l'accès au bonheur pour ses héroïnes et sur l'émotion suscitée par les nombreux problèmes qui les accablent. Par ailleurs, von Trier met également sa mise en scène au service de l'affect afin de garantir le succès de la participation du spectateur :

« Le contraste du Cinémascope et de la caméra portée sur l'épaule crée une tension bipolaire entre les grands paysages (les éléments, le vent, les vagues, le terre décharnée) et les affects contenus, corporels, discrets, des personnages infirmes et des «créatures », si frêles et puissantes à la fois.

[...] Bess regarde souvent l'objectif, metteur en scène et spectateurs confondus. Un curieux transitivity permet à l'opérateur, par ses propres gestes, respirations et déséquilibres, d'approcher les états intérieurs des personnages. Les mouvements de caméra, ainsi organiquement liés à ceux des comédiens, ajoutent leur rythme oppressant et syncopé à ce duel de l'amour fou contre

la ligue des censures et des haines, l'« intolérance » toujours actuelle, parce que passion de l'Ordre et du Même »<sup>79</sup>.

En revanche, il ne recherche la participation émotionnelle que dans quelques scènes seulement dans *Les Idiots*. C'est notamment le père qui vient chercher sa fille qui possède de véritables problèmes mentaux, provoquant la colère et la consternation puis la tristesse. Ou encore la dernière séquence de Karen qui retrouve sa famille. Il fait davantage appel à un autre terme d'Aristote, *l'ethos*, c'est à dire à des arguments moraux et éthiques. Plus que l'attachement aux personnages, von Trier souhaite que le spectateur s'interroge sur les questions sociétales qu'il soulève dans son film. Pour cela il va créer une distance spectatorielle freinant l'empathie en multipliant les personnages sans qu'aucun ne sorte du lot tout seul, il n'y a pas un personnage principal mais au moins trois. Pourtant la proximité de la caméra n'aura jamais été aussi importante que dans ce film lui donnant réellement un aspect documentaire. Le symbolisme de *Breaking* et *Dancer* est abandonné au profit du réalisme. De plus, le cinéaste danois cherche à choquer le public avec des séquences pornographiques ou malaisantes et en usant de violences verbale et psychologique. Loin de vouloir juste provoquer pour assurer sa réputation, il cherche à ce que le spectateur se demande pourquoi il est choqué par ce qu'il voit : qui est ce le plus offusquant, ceux qui franchissent les limites ou la société qui les impose ? D'un point de vue sociologique, l'ethos désignant les us et coutumes d'une communauté ou le système de valeurs apprises depuis l'enfance ; nous pouvons dire que le film cherche à provoquer une remise en question de la discipline et du règlement. Ce qui est paradoxal puisque *Les Idiots* est réalisé dans le cadre du Dogme 95, et le respect, plus ou moins strict, des règles dictées par le Vœu de Chasteté. *Les Idiots* ne manipule pas le spectateur comme le font les deux autres films de sa trilogie. Avec *Breaking* et surtout *Dancer*, Lars von Trier s'est vu accusé de manipulation émotionnelle afin d'emporter l'adhésion du public, des festivals et de la critique.

---

79. J.C. Polack, *L'Obscur Objet du cinéma. Réflexions d'un psychanalyste cinéphile*, op. cité, p. 175.

## 2.2. Justification de la manipulation.

« Manipulation » est un terme employé le plus souvent de manière péjorative dans la vie de tous les jours. Parmi tant d'exemples, nous pouvons citer la fraude électorale qui manipule les voix pour truquer un résultat ou bien la manipulation de l'opinion par le biais d'outils rhétoriques afin de mener une personne ou un groupe dans un sens précis sans qu'ils se rendent compte de l'influence exercée sur leur manière de penser, juger, apprécier tel objet, personnalité ou sujet. Son sens premier désigne toutefois l'action de manipuler un objet. Par dérivation, elle désigne également les gestes effectués avec les différents ustensiles et produits à disposition dans le cadre d'expériences scientifiques, la mobilisation manuelle de parties du corps en médecine ou encore la gestuelle du prestidigitateur qui par sa dextérité, illusionne le public et lui permet d'accomplir son tour dans le but de surprendre et d'émerveiller. Nous rejoignons ainsi la pensée de Jean-Claude Lamy sur ce sujet :

« Le terme [manipulateur] s'est d'autant plus facilement accrédité qu'il n'est pas en soi, infamant et décrit somme toute assez bien le travail de ceux qui, depuis que le spectacle existe, s'ingénient à trouver des modes de narration et des artifices de présentation propres à susciter la peur, l'horreur, le rire et les larmes chez le spectateur. [...] Il n'en est pas moins vrai que le terme traîne avec lui des connotations négatives qui, insidieusement, jettent le discrédit sur celui auquel on l'applique : on pense aux manipulations financières, statistiques, génétiques qui évoquent irréversiblement les notions de cynisme, de cupidité et d'inauthenticité »<sup>80</sup>.

*Dancer in the Dark* et *Breaking the Waves* ne possèdent pas de porte-paroles d'un quelconque message ou d'une morale que le cinéaste voudrait transmettre ou imposer au public. Nous ne disons pas que ces films sont dénués de tout propos moral ou humaniste mais celui-ci est transmis par les interactions entre personnages ; la morale vient des actions. Les deux héroïnes se sacrifient pour l'être qu'elles aiment le plus et leur acte est montré comme relevant d'une grande bonté et d'un profond altruisme. Il n'est cependant pas dit que leur comportement était un modèle à suivre.

Quant à la question de l'émotion, von Trier ne cache pas la nature de ses deux productions qui sont des mélodrames. Il met alors en avant l'affect plutôt que le réalisme ou la crédibilité, et il est vrai que l'abondance des malheurs qui tombent sur

---

80. J.C. Lamy, *Lars Von Trier le provocateur*, op. cité, p. 158.

Bess et Selma peut amener une impression de lourdeur, dans la tradition du genre. Pour cela, nous avons vu qu'il utilisait la mise en scène et non pas seulement le récit.

« Lars est quand même, à bien des égards, un manipulateur [...] car il veut vraiment émouvoir le public, lui faire connaître des sensations de peur, de compassion, d'horreur et même, plus rarement, le faire rire. Pour y parvenir, il étudie chaque plan (« dans tous mes films il n'y a pas une image qui n'ait été le fruit d'une réflexion ») et ajuste méticuleusement tous les éléments d'ambiance propres à mettre le spectateur dans l'état souhaité, le but ultime et impossible étant [...] l'hypnose »<sup>81</sup>.

La recherche des larmes est davantage liée au genre qu'au réalisateur. Il le prouvera d'ailleurs par la suite en s'essayant à d'autres genres qui sollicitent moins cette importante participation émotionnelle du spectateur.

Le même reproche pourrait être fait à Rolf de Heer qui ne se montre pas non plus avare en obstacles à surmonter. La présence constante de Bubby est également un moyen d'imposer une proximité entre lui et le spectateur. La sympathie éprouvée pour lui et ses aventures permet au cinéaste de s'adresser indirectement au spectateur. Le discours anti-clérical de l'organiste et le message de tolérance de Paul sont diégetiquement destinés à Bubby mais de Heer s'en sert de porte voix. Comme le spectateur est censé être en empathie avec le héros, les messages s'adressent autant à l'un qu'à l'autre.

Le cinéma est un art basé sur l'illusion du réel et, même en faisant preuve du réalisme le plus convaincant, les films possèdent une artificialité plus ou moins prononcée selon les genres, les styles et l'époque mais reste fatalement présente ; il peut retranscrire le réel mais il n'est pas le réel :

« Le monde représenté sur l'écran est toujours un monde artificiel, au mieux artificiellement reconstitué. La dénégation de l'artifice procède de l'effet de présent qui résulte de la projection ; et on s'illusionne en niant toute illusion »<sup>82</sup>.

Le spectateur croit ce qu'il voit à l'écran, si tant est que ce qui est montré est suffisamment crédible à ses yeux. Il effectue alors une opération mentale et passe, en quelque sorte, un pacte avec l'instance narrative afin de ne pas faire preuve de scepticisme quant aux informations filmiques reçues ; le spectateur accepte, le temps du

---

81. *Ibidem*, p. 163.

82. D. Chateau, *La Subjectivité au cinéma. Représentations filmiques du subjectif*, op. cité, p. 109.

film, de croire sans remettre en question. Coleridge nomme ce concept *suspension consentie de l'incrédulité* (willing suspension of disbelief)<sup>83</sup>.

Dès lors, le spectateur accepte que le film le manipule. Il n'en est pas forcément conscient, mais il s'agit d'un processus nécessaire pour s'intéresser à une œuvre de fiction, même littéraire. La manipulation de von Trier, si elle est manifeste, n'est donc pas forcément condamnable et l'in vraisemblance d'une partie de l'intrigue est acceptée car le spectateur se focalise sur la protagoniste. Jodorowsky trompe son public en donnant pour réel une illusion, afin de favoriser un twist qui redéfinit complètement le Fenix qu'il suivait et pensait connaître. Si von Trier donne à partager le regard de ses protagonistes uniquement pour communiquer ressentis et émotions, Jodorowsky le fait pour des besoins dramatiques. Quant à de Heer, c'est un mélange des deux car tout le film se fait par le regard de son protagoniste

### ***3. Analyse de deux cas particuliers.***

Certains cinéastes jouent sur les phénomènes empathiques et identificatoires pour donner à leur public une expérience inédite, au tout du moins non conventionnelle. Nous voulons aborder deux films qui utilisent les outils de l'identification cinématographique secondaire et de la manipulation pathétique de manière radicalement différente. D'une part, nous parlons là d'une œuvre de fiction et d'un documentaire et d'autre part, la première assume ses méthodes tandis que le second est victime de l'ambiguïté de son propos et de son genre.

#### ***3.1. The Devil's Rejects : mettre à mal la morale du spectateur.***

En 2003, le musicien Robert Bartleh Cummings, plus connu sous le pseudonyme de Rob Zombie, se lance dans une carrière cinématographique avec un film à mi-chemin entre l'horreur et la comédie horrifique : *House of 1000 Corpses / La Maison des mille morts*. Fort de son succès, il décide de réaliser une suite en changeant radicalement de ton, la comédie noire laissant place à un sérieux plus violent et

---

83. Samuel Taylor Colridge, *Biographia Literaria*, (1817) edited by Nigel Leask, London, J.M. Dent, 1997.

dérangeant. Il reprend donc les mêmes personnages : le capitaine Spaulding (Sid Haig), clown propriétaire d'un parc d'attraction, Otis (Bill Moseley) un tueur sadique et nécrophile au comportement lunatique et Baby (Sheri Moon Zombie) fausse ingénue qui aime voir ses victimes souffrir ; ensemble ils forment la famille Firefly. C'est ainsi qu'en 2005 sort *The Devil's Rejects* devenu culte grâce notamment au fait que le film parvient à la prouesse que le spectateur s'attache à des personnages répugnants et sanguinaires. Et cela, après avoir fait en sorte que nous les détestions durant toute la première heure.

Pour résumer rapidement le film, l'intrigue se déroule dans l'Alabama des années 70. la ferme des Firefly est prise d'assaut par la police menée par le shérif Wydell (William Forsythe) dont le frère a été assassiné par la mère Firefly (Leslie Easterbrook) dans le précédent film. Otis et Baby parviennent à prendre la fuite tandis que la mère est arrêtée. Spaulding, mis au courant de l'affaire donne rendez-vous à ses enfants dans un motel. Ces derniers y parviennent et prennent en otage un groupe de musique de passage dans la région pour se cacher dans leur chambre. De fil en aiguille, tout les otages sont tués et Spaulding rejoint ses enfants avant de les emmener chez son ami et ancien partenaire, Charlie (Ken Foree). Charlie tient un bordel miteux et y cache la famille Firefly. Cependant, le shérif Wydell sombre peu à peu dans la folie et son désir de justice s'estompe face à sa quête de vengeance. Après avoir exécuté la mère Firefly, il engage des mercenaires pour capturer la famille et fait chanter Charlie pour qu'il les livre. L'opération est un succès et il emmène ses captifs dans leur ferme pour les torturer avant de les tuer. La famille est secourue par Tiny (Matthew McGrory), le petit frère Firefly atteint de gigantisme qui était absent de la ferme lors de l'assaut et qui tue Wydell. Spaulding, Baby et Otis reprennent la route, blessés et épuisés mais tombent sur un barrage de police. Ils décident alors de se suicider en fonçant sur les policiers.

Nous divisons le film en quatre actes qui sont autant d'étapes de participation du spectateur, nous allons donc faire une analyse chronologique. Le film s'ouvre sur des photos de scènes de crimes, représentant surtout des cadavres de femmes. Par dessus, une voix off informe le spectateur des crimes commis par la famille Firefly. Une transition s'effectue avec un zoom sur l'une des photos qui se change en gros-plan du visage de leur dernière victime. Nous abordons donc leur univers par l'intermédiaire de leur crime. Puis nous arrivons en même temps que la police dans la ferme :

passage à l'intérieur de la bâtisse avec des panoramiques descriptifs qui montrent une décoration glauque composée d'ossements en tout genre ainsi que les mœurs morbides de la famille : le cadavre avec lequel dort Otis. Ils dorment tous, sont donc inactifs, pourtant ils inspirent la peur et le dégoût. Il y a une volonté d'installer une antipathie basée sur la révolusion, mais nous n'avons pas encore eu à faire à la psychologie des personnages.



Fig. 45 et 46 : Introduction dans le domaine des Firefly par l'intermédiaire de leur dernière victime.

Deuxième acte, le réalisateur choisit de se focaliser davantage sur le groupe de passage qui va bientôt subir le sadisme des Firefly. Nous assistons à différents échanges entre les personnages au cours de scènes dialoguées au ton humoristique et grivois. La sympathie du spectateur est recherchée. Lorsqu'ils se retrouvent coincés avec Otis et Baby, ils subissent de nombreux sévices, violence physique, attouchements sexuels et humiliations. La réaction des proches de la victime brutalisée est autant montrée, si ce n'est davantage, que l'acte de brutalité lui-même. De plus, une tension grandit au fur et à mesure que nous découvrons l'imprévisibilité du caractère des deux tueurs, les otages peuvent être exécutés à tout moment sur un coup de tête. L'empathie provoquée par les souffrances endurées par le groupe augmente l'antipathie pour les Firefly, nous souhaitons leur échec mais, paradoxalement nous attendons aussi de savoir par quel moyen ils vont s'en sortir.

Le troisième acte marque une coupure radicale avec les deux premiers. Il débute par une séquence dialoguée des trois membres de la famille dans une voiture. Le film s'éloigne du film d'horreur avec une ambiance détendue, des chamailleries et une musique calme provenant de la radio. L'humour domine la séquence avec le caractère enfantin qu'adoptent les personnages, les blagues verbales et les situations qui offrent un profond décalage. Otis se retrouve avec de la glace sur le nez et se met à loucher

pour regarder la tache lui donnant l'air d'un enfant alors que quelques minutes auparavant, nous le voyions en train de tuer deux hommes. Ce décalage crée une certaine gêne car nous rions sans oublier que nous avons à faire à des psychopathes.

Cet acte marque également la métamorphose de Wydell dont l'obsession se change en psychose, il veut tuer toute la famille après avoir rêvé de son défunt frère. Il faisait déjà preuve d'un tempérament sanguin auparavant mais il va devenir de plus en plus violent et va se jeter de lui-même de l'autre côté de la barrière en tuant la mère Firefly, non sans un certain sadisme. Une inversion des rôles se met en place. Cela se voit dans la séquence suivante : tandis que la famille fait la fête chez Charlie, un monologue du shérif nous est montré en montage alterné. Les plans de la fête possèdent des lumières colorées, de la musique et font preuve de diversité quant aux angles des cadres et des effets de montage. De l'autre côté, Wydell est filmé en caméra fixe avec un angle normal et en gros plan dans des couleurs ternes. La partie avec le shérif tient davantage du film d'horreur que celle avec la famille car c'est lui qui est inquiétant dans cette séquence et c'est lui qui est désormais filmé comme le prédateur. À la fin de l'acte, la violence et la mort proviennent du camp du shérif et non des Firefly qui deviennent ses captifs.



*Fig. 47 et 48 : Le contraste entre la séquence de fête des Firefly (ici Baby et Otis) et le monologue de Wydell marque l'inversion des rôles prédateur/ proie.*

Le dernier acte débute alors que le shérif retourne à la ferme avec ses prisonniers pour les torturer. Dans ces séquences d'une grande violence, Wydell se met à utiliser des techniques aussi cruelles que celles de Firefly. Il joue par ailleurs autant sur la violence physique que psychologique puisqu'il montre des photos du cadavre de la mère pour traumatiser Baby. Inversement, Spaulding fait preuve d'humanité et tente de se sacrifier pour sa fille : Wydell agrafe des photos de victimes sur le corps de celui qui les a tués, le père s'accuse lui-même de meurtres commis par sa fille pour lui éviter toute souffrance. En les montrant qui souffrent ensemble, le film ne cherche

pas à décrire une punition méritée pouvant amener une satisfaction chez le spectateur comme cela peut être le cas pour le sous-genre des *rape & revenge*. Il cherche davantage à installer sinon de la compassion, du moins de l'inquiétude quant à leur sort. Cela se vérifie juste après quand le shérif libère Baby pour pouvoir la traquer à la hache. La jeune femme est filmée comme une victime qui tente d'échapper à un tueur, cette séquence en rappelle d'ailleurs une similaire provenant du film précédent durant laquelle c'est qui elle traque une proie à travers les enclos de la ferme. L'image de prédateur caractérise définitivement le personnage de Wydell qui devient « pire » que les Firefly.

En le rendant plus détestable que la famille, l'antipathie du spectateur se tourne davantage vers ce qui permet à Rob Zombie de montrer, dans le même temps, ses trois protagonistes sous un meilleur jour, en favorisant la solidarité familiale.

« Je me suis toujours senti attiré par les familles ou les groupes d'exclus, par tous ceux qui sont à part et ont créé leur propre monde. Entre eux, les bizarres deviennent normaux, et c'est là qu'ils deviennent sympathiques »<sup>84</sup>.

La dernière séquence alterne entre des plans de la voiture des Firefly dans lesquels nous les voyons exténués et des analepses montrant un trio heureux et rieur. Les flash-backs veulent montrer qu'ils ne sont pas juste une bande de tueurs nécrophiles, ils forment avant tout une famille dont les liens sont solides. Puis la voiture accélère en direction du barrage et la fusillade qui s'ensuit est montrée au ralenti, symbolisant une dernière lutte perdue d'avance et à l'issue fatale. La première moitié de cette action se déroule sans sons diégétiques, seule une musique extradiégétique est entendue tandis que la seconde est dénuée de musique et le bruit des tirs représente alors l'intégralité de la bande sonore. Ce brusque contraste renforce d'une part la compassion éprouvée pour les personnages et d'autre part, la violence de leur fin à cause de cette rupture de ton.

Nous voyons bien la manipulation affective du spectateur qui s'effectue donc en quatre temps : le dégoût causé par la découverte de leurs mœurs, l'antipathie due à la souffrance qu'ils procurent, la remise en cause de la perception que nous avons d'eux et la tristesse due à un sacrifice final rappelant celui de *Thelma & Louise*. Rob Zombie prend bien soin de ne montrer que ce qu'il y a de pire d'eux durant les deux

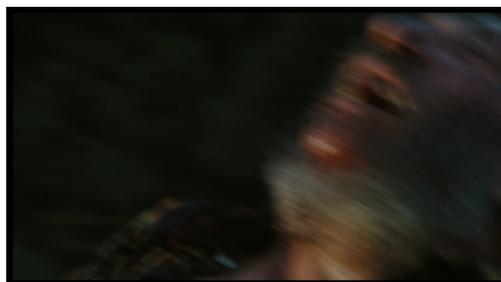
---

84. Rob Zombie, dossier de presse de *The Devil's Rejects*, 2005.

premiers actes et il prend tout autant soin à ne montrer aucun personnage « gentil » durant les deux derniers. Si bien que notre sympathie ne peut aller que vers les moins monstrueux, c'est à dire les Firefly qui sont alors montrés comme étant plus « normaux » que Wydell qui devient le grand antagoniste. Le cinéaste ne rend pas la famille « gentille » pour autant, elle reste dangereuse et malsaine mais, les quelques aspects qu'il montre d'eux nous font relativiser notre jugement. Il y a également le fait qu'ils exercent une certaine fascination, leur caractère étant bien décrit, les comédiens s'investissant au maximum dans leur personnage, et leur folie les rendant imprévisibles et donc captivants ; le spectateur se demande s'ils peuvent faire pire. En outre, la déstabilisation causée par le changement de ton du troisième acte facilite l'inversion des rôles et rend le spectateur plus malléable. Zombie en profite donc pour l'amener dans la direction qu'il souhaite lui faire prendre. Il veut qu'en éprouvant de la sympathie pour des personnages immoraux, qu'en les suivant quasiment constamment, le spectateur ressente un malaise, qu'il s'interroge sur sa propre morale et sur la puissance évocatrice du cinéma : jamais dans la réalité, le spectateur n'aurait pris parti pour les Firefly.



*Fig. 49 et 50 : Les flash-backs de Spaulding, Baby et Otis réunis et heureux disséminés dans la séquence finale pour susciter de la tristesse.*



*Fig. 51 :Le dernier plan du film montre Spaulding mourir au ralenti, à l'instar d'un martyr.*

Le film ne s'arrête pas sur les notions de bien et de mal, nous préférons parler de subjectivité morale. Celle que le spectateur a en début de film n'est pas la même qu'à la fin. Sa morale s'est confrontée entre temps à celle des personnages et, pourquoi pas, à celle du cinéaste. Consciemment ou pas, sa subjectivité morale évolue, en témoigne le gain d'empathie pour des êtres dont les actes tiennent de l'ignominie. En fait, la morale est affaire de principes. Or, les Firefly n'en suivent aucun, si ce n'est la loyauté familiale, et jouissent ainsi d'une liberté complète. En se débarrassant des codes éthiques, ils s'ouvrent à une infinité de possibilités et, ce mode de vie peut être envié en dépit des crimes commis.

### **3.2. *The Wolfpack* : entre réalité et déformation de la vérité**

Si remettre en cause la morale du spectateur est l'objectif de plusieurs films, certains peuvent, a posteriori interroger sur celle du réalisateur. C'est le cas notamment de Crystal Moselle dont le documentaire *The Wolfpack* a fait sensation au festival de Sundance en 2015. S'il y a bien un genre que nous n'avions pas traité jusqu'à présent, c'est bien le documentaire. Il ne s'agit pas d'une question de manque de contenu puisque de nombreux documentaires traitent de la folie ou de la différence : l'américain *Titicut Follies* (Frederic Wiseman, 1967), le chinois *Feng ai / A la folie* (Wang Bing, 2013) ou encore le français *Dernières nouvelles du cosmos* (Julie Bertuccelli, 2016). Nous limitons toutefois notre étude à l'analyse de personnages créés par des auteurs ce qui n'implique pas les mêmes enjeux que de suivre des personnes existantes qui ont déjà leur propre caractère. Nous trouvons toutefois pertinent de finir rapidement par ce sujet, d'autant plus que le cas de *The Wolfpack* est particulier et peut, comme nous allons le voir par la suite, trouver sa place dans l'étude.

Parmi les documentaires évoqués, les deux premiers adoptent une démarche objective et plus ou moins neutre tandis que le dernier se montre subjectif et dresse un portrait très positif de son sujet<sup>85</sup>. Cependant, même en voulant rester le plus objectif possible, la vision du documentariste et son parti-pris, se retrouvent dans les choix des intervenants, des questions (s'il y a des interviews), de ce qui est filmé et, peut-être le plus important, le montage : qu'est ce qui est gardé, enlevé, à quels moments

---

85. Le film suit Hélène Nicolas, diagnostiquée autiste, dont les talents pour la poésie ont été découverts par sa mère peu avant ses vingt ans.

des coupes sont-elles faites, quel est le rythme, etc. A défaut de construire une histoire, ils peuvent la reconstruire en choisissant ce qui reste dans le projet final. D'une certaine manière, il s'agit là d'écriture et le montage dispose de tous les outils nécessaires pour se révéler aussi efficace qu'un scénario ; davantage même puisque les images sont déjà à disposition. Nous pouvons alors nous demander si les documentaristes ne manipulent pas non plus le spectateur afin que ce dernier adopte sa vision des choses. Ce qui s'accepte dans la fiction, n'est-il pas cependant condamnable lorsqu'il y a prétention à montrer le réel tel qu'il est ? *The Wolfpack* nous semble être un film intéressant pour apporter un élément de réponse à cette question, en plus du fait que nous pouvons le comparer aux films que nous avons déjà traités quant à la question de la représentation de la déviance mentale.

La famille Angulo réside dans le quartier de Lower East Side à New-York. Les sept enfants (six garçons et une fille) vivent reclus dans l'appartement, leur père leur interdisant de sortir. Leur éducation se fait par leur mère et le seul contact qu'ils ont avec le monde extérieur se fait par le visionnage de films. Basant leur apprentissage de la vie sur leur consommation cinématographique, ils occupent leur temps à retranscrire les dialogues, à se fabriquer des costumes et rejouer les séquences suivies par la caméra du père. Un jour, l'un des frères, Mukunda, brave l'interdit parental et s'aventure dans la rue en arborant un masque de Michael Myers. Comme il provoque une certaine inquiétude auprès des passants et des commerçants, la police est rapidement alertée et ramène l'adolescent au domicile familial avant d'être emmené quelques semaines en hôpital psychiatrique. Cependant, forte de ce premier succès, la fratrie va rapidement trouver le courage de sortir à nouveau et à plusieurs reprises. C'est ainsi que Crystal Moselle rencontre les frères Angulo, déguisés en gangsters de *Reservoir Dogs*, et les convainc de l'inviter chez eux afin de filmer leur vie.

Le documentaire va alors s'étaler sur quatre années et même le père finit par participer au projet en acceptant de répondre aux questions de la réalisatrice. Nous apprenons que la sœur, Visnu, subit un retard mental important tandis que le père impose à sa famille une vie communautaire renfermée sur elle-même dans laquelle il occupe le rôle de dictateur. Les rushes des films de famille sont fournis à la réalisatrice qui les utilise pour illustrer le documentaire et montrer différents pans de vie de la famille. Durant le premier tiers, les frères relatent face caméra leur histoire. A par-

tir du second, la réalisatrice commence à les suivre au cours de leurs sorties et se met également à interviewer les parents. Si jusque là, la présence de la réalisatrice était discrète, des mises en situation se font sentir dans le dernier tiers. Une sortie au cinéma est organisée, Susanne (la mère) décide d'appeler sa mère après des années de silence, et enfin, Mukunda réalise son premier court-métrage. Si certaines des situations sont installées afin de montrer une confrontation entre la fratrie et le monde extérieur - ils s'adaptent d'ailleurs relativement facilement à ce nouveau monde qu'ils découvrent progressivement - d'autres en revanche ne servent qu'à amener du pathos. Le passage de l'appel de la mère est rendu artificiel, quand bien même ses réactions sont sûrement sincères, parce qu'elles ont été provoquées délibérément.



*Fig. 52 : Un extrait de film de famille présentant le père, la mère et les six fils Angulo.*

*Fig. 53 : Mukunda Angulo qui sera l'un des seuls frères interviewés.*



Il est évident que Moselle souhaite brosser un portrait mélioratif de cette bande à l'histoire peu commune, ce qu'elle réussit. Les frères sont tournés vers l'avenir pleins d'espoir et ne se posent pas en victimes, la mère tient davantage ce rôle-là. Si le pitch de départ présente quelques similitudes avec celui de *Bad Boy Bubby*, force est de constater que les enfants Angulo ont reçu une meilleure éducation et qu'ils savent communiquer, du moins ceux qui sont interviewés. Car seuls les aînés le sont et Visnu est à peine présente sur les images. Moselle choisit délibérément de ne gar-

der que les interview des frères les plus « photogéniques », qui passent le mieux à la caméra pour des besoins d'empathie et d'identification. Le père n'apparaît que bien plus tard dans le film, après les nombreux propos sévères que ses fils ont tenus sur lui et apparaît donc clairement comme un être antipathique. Tout ce qu'il dira alors ne pourra changer l'image que le spectateur se fait de lui.

Si les intentions de Moselle sont sûrement justifiées, plusieurs problèmes éthiques peuvent être soulevés. Paul Byrnes du *Sydney Morning Herald* évoque par exemple, le problème du consentement des membres de la famille sachant que la plupart étaient mineurs au début du tournage (2010), que la fille est handicapée mentale et que le père est probablement atteint de troubles psychologiques également. Il s'interroge également sur la possibilité que la caméra de Moselle s'immisçant dans leur quotidien durant quatre ans ait sans doute influé sur leur comportement et leurs déclarations<sup>86</sup>.

Nous pouvons légitimement nous demander si la quête du sensationnalisme n'a pas pris le pas en cours de route sur la retranscription de la réalité. D'autant plus que les bonus de l'édition DVD présentent des contenus mis en scène et produits par le magazine et site internet *Vice*, déjà partenaire du documentaire et qui n'a pas manqué de suivre toutes les étapes de la production et de la campagne de promotion qui s'en est suivie. Nous y trouvons donc des rencontres avec William Friedkin et David O'Russel dont ils ont vu le film *Fighter* au cours de la séance de cinéma organisée dans le documentaire et le second court-métrage de Mukunda, également produit par le magazine. Les frères Angulo sont aujourd'hui des personnalités médiatisées aux USA dont les mouvement et les activités sont suivis de près. Ces faits pris en considération, les visionnages après-coup du documentaire n'offrent plus l'authenticité de la première fois - outre le fait que la fraîcheur de la découverte n'est plus présente -

---

86. « The questions of consent in a film like this are many. Some of the boys were barely teenagers when Moselle started to film, too young to give consent. The sister is mentally handicapped, so incapable of consent. The father might be mentally ill – another problem of consent.

I don't know how Moselle dealt with these issues, but it is obvious that the film is sensitively crafted, to shield certain characters and events. The sister is barely featured. The father eventually speaks for himself, although he is possibly delusional. Moselle keeps the interviews focused on the older boys, who seem capable of informed choices. The question then becomes how much her presence changes what we see. In one scene, Susanne calls her 88-year-old mother, whom she has not spoken to in many years. I wondered who supplied the mobile phone. In some documentary circles, giving her that phone would be forbidden ».

Paul Byrnes, « The Wolfpack review: a confronting and confounding true story » in *The Sydney Morning Herald*, Août 2015.

mais montrent un processus de fabrication de personnages publics. Processus qui s'appuie essentiellement sur la sympathie du public.

Encore une fois, nous ne doutons pas de la véracité du récit qui suffit à rendre le documentaire digne d'intérêt, ni de la bonne foi des frères qui se sont prêtés au jeu du documentaire. De même nous ne jugeons pas la réalisatrice, d'une part parce que ce n'est pas le but ici de donner un avis personnel et d'autre part, parce que nous n'avons tout simplement pas assez d'informations pour lui faire un procès d'intentions. Nous voulons juste mettre en lumière l'ambiguïté qu'une telle démarche peut avoir et interroger le lecteur sur la question de la manipulation du spectateur dans le cadre d'un documentaire, question qui se révèle tout aussi pertinente que dans la fiction.



*Fig. 54 : Mise en situation d'une sortie au cinéma*

Il est manifeste que la sympathie pour les personnages de tous ces films évoqués est assurée grâce au déploiement d'un tel arsenal d'outils. Néanmoins, nous doutons qu'une identification totale soit possible. Une partielle peut se faire puisque, nous l'avons dit, certains traits, comportements ou objectifs que possèdent les protagonistes les rapprochent de nous. Nous affirmons cependant que l'identification partielle ne peut être dépassée peu importe le protagoniste. Quand bien même le personnage sera proche du spectateur, ce dernier trouvera toujours une différence empêchant l'identification totale.

Nous avons vu avec l'exemple de *The Devil's Rejects*, que l'empathie pour des êtres maléfaisants était possible et jouait sur des dispositifs qui n'étaient pas si différents de ceux utilisés par Rolf de Heer : antagonistes antipathiques, invitation du spectateur à plonger dans le quotidien des protagonistes, jeu des contrastes et des ruptures de ton, et utilisation du pathos. Les mêmes outils utilisés par Moselle dans son documentaire par ailleurs. Ainsi, nous affirmons que ce sont la mise en scène et la narration qui rendent tel personnage attachant ou détestable. En fait, le film nous est présenté sous la forme d'une histoire racontée par un auteur. A la différence de la réalité, tout est relaté selon un point de vue qui domine les autres, celui du cinéaste<sup>87</sup>. L'empathie ne se fait-elle donc pas également pour le récit lui-même et la manière dont il est mis en image ?

---

87. Nous englobons dans le terme « cinéaste » tous les *auteurs* travaillant sur un projet cinématographique : le réalisateur, le scénariste, le directeur de la photographie, le compositeur, le chef décorateur et le monteur.



## ***Conclusion : la subjectivité du cinéaste.***

Si nous résumons chacun des chapitres de cette étude, nous pouvons dire que l'altérité du protagoniste se fait par opposition à la supposée normalité caractérisant les personnages auxquels il se confronte. Sur ce point, le cinéma rejoint la réalité car, la déviance mentale est d'abord traitée comme un problème social. Les antagonistes de *Breaking* et *Dancer* ne considèrent pas les héroïnes comme mentalement instables mais les trouvent indésirables par leur comportement différent. Seuls leurs alliés connaissent leur instabilité mentale, car ils vont au-delà des préjugés. Par ailleurs, *Santa Sangre* est le seul film de notre étude à traiter le sujet d'un point de vue médical le temps de quelques séquences, avant que le mystique ne vienne prendre le dessus. Le regard porté sur le protagoniste participe à la définition de l'image que nous nous faisons de lui.

Nous avons vu également que le regard du protagoniste lui-même, et plus généralement sa subjectivité, était abondamment exploité. A la différence de héros plus classiques, c'est en nous plongeant dans son intériorité, par le biais des images mentales, d'une utilisation de contraste traduisant son état émotionnel ou psychologique ainsi que la projection de son ressenti sur le décor, que nous abordons vraiment sa psyché ; alors que le point de vue subjectif se révèle insuffisant pour la comprendre.

Ces dispositifs permettent d'une part de montrer un regard différent sur notre société, sur nos relations, de remettre en questions nos goûts, nos habitudes, nos modes de vie et nos préjugés en soulignant l'intolérance ou l'absurdité de communautés fondées sur des règles morales et sur des critères à respecter pour être accepté et bien vu. Ils permettent d'autre part, de susciter l'empathie du spectateur en montrant les ressentis, les émotions et les états du protagoniste en s'appuyant, notamment, sur un discours pathétique.

Le spectateur est alors manipulé par la mise en scène et le récit – scénario et montage – afin d'assurer sa participation émotionnelle. Cette dernière est recherchée pour que le spectateur s'intéresse au personnage et à l'histoire du début à la fin (Lars von Trier), pour faire passer des messages de tolérance et dénoncer certains aspects de notre société tout en proposant au spectateur de partager l'expérience vécue par un

homme-enfant (Rolf de Heer), pour plonger le spectateur dans la vie d'un schizophrène en le trompant volontairement – avec une approche très esthétique – (Alejandro Jodorowsky) ou encore pour susciter de la sympathie pour des êtres mal-faisants (Rob Zombie).

A l'exception de *The Wolfpack*, nous avons exclusivement traité d'œuvres de fiction. Or, les personnages sont donc façonnés par l'auteur, même s'ils peuvent s'inspirer de personnes réelles. Placer un être mentalement déviant en tant que héros du film traduit, à notre sens, une certaine marginalité de la pensée du cinéaste. Et en s'intéressant un peu à la vie de ces auteurs, il est vrai que nous découvrons quelques similitudes avec leurs protagonistes.

Lars von Trier s'est, par exemple, façonné un sentiment de marginalité dès sa scolarité à cause d'un complexe d'infériorité physique qu'il a exacerbé en quittant l'école tôt. Dès ses premiers films, le réalisateur se met du côté des « perdants » et des faibles - il suit un Nazi dans *Europa* – et apporte une voix discordante au discours officiel. Il souhaite apporter un nouveau regard sur ces personnages, s'écarter du manichéisme des discours officiels en démontrant la complexité des hommes, sans s'arrêter sur des problèmes moraux. De ce fait, il est contre le groupe et se place en défenseur de l'individu comme l'explique Lamy :

« Il redoute l'uniformisation des personnalités et des comportements qu'engendrent les groupes, le consensus mou et le grégarisme niveleur qui rabotent les aspérités individuelles. Il est convaincu que cette normalisation peut aller plus loin encore : une communauté a naturellement tendance à devenir oppressive dès qu'elle est dominante. Elle broie les faibles comme l'immigrée aveugle de *Dancer in the Dark* et se déchaîne quand quelqu'un se met en tête d'être meilleur que les autres. Ainsi la Bess de *Breaking the Waves*, qui a choisi d'aller jusqu'au bout de l'amour évangélique, se voit rejetée par la communauté chrétienne de son village et la Grace de *Dogville*, trop belle et trop dévouée, finit par devenir l'esclave des habitants du village où elle a trouvé refuge »<sup>88</sup>.

Il n'est donc guère étonnant de trouver des héroïnes à l'image de Bess ou de Selma dans le cinéma de von Trier. Elles cristallisent les persécutions et les préjugés puisqu'elles représentent plusieurs catégories victimes des communautés : les

---

88. J.C. Lamy, *Lars Von Trier le provocateur, op. cit.*, p. 71.

femmes, les étrangers, les rêveurs - qualifiés de non productifs pour la société - , les idiots, les altruistes et les rebelles.

Jodorowsky s'est également senti exclus dès son enfance, à l'école et dans sa propre famille. Lui aussi traite de héros anticonformistes qui vivent en marge d'une société dont ils ne s'occupent pas. Nous voyons finalement assez peu d'interactions entre Fenix et d'autres personnages, il se maintient à l'intérieur d'une bulle hermétique à tout ce qu'il se passe autour de lui. Il est au dessus des problèmes des gens ordinaires car lui ne l'est pas. Le plan final est révélateur de cet état d'esprit. Alors qu'il se fait arrêter par la police, et qu'il finira probablement ses jours en prison, Fenix ne parvient pas y prêter la moindre attention ; la seule chose importante à ses yeux, c'est qu'il a enfin retrouvé la pleine possession de ses bras, de ses gestes, de son être. Paradoxalement, il trouve sa liberté, en s'arrachant de l'emprise de Concha, au moment de la perdre.

Nous savons que Rolf de Heer voulait, à travers son personnage de Bubby, montrer à quel point il est difficile de trouver sa place en tant qu'enfant dans notre société moderne et le malaise produit par le passage à la vie d'adulte. Bubby est l'allégorie romancée de cette idée, ce qui explique d'ailleurs pourquoi le film emprunte au conte sa structure passé le premier tiers. Employer un personnage aussi marginal et déviant lui apporte une grande richesse aussi bien scénaristique que filmique et répond à sa volonté de faire du « cinéma avec un grand C »<sup>89</sup>.

Si le film entier s'articule autour d'un personnage déviant, pouvons nous dire qu'il devient déviant lui-même ? Le moins que nous puissions dire, c'est que ce film ne fait pas l'unanimité lors de sa sortie. Durant la première projection, trente-quatre des trente-six invités, sortent de la salle en pleine séance. Prenons quelques exemples parmi les critiques des médias français. Le Figaro le trouve « écœurant » :

« Etait-il besoin de cette avalanche d'horreurs filmées avec sadisme pour évoquer au bout du compte le destin d'un Kaspar Hauser australien propulsé adulte du néant de la civilisation : Rolf de Heer ne s'intéresse d'ailleurs qu'à ce néant. Putride, une certaine intelligentsia risque d'en être épaté »<sup>90</sup>.

---

89. Rolf de Heer, *Positif*, n°417, novembre 1995.

90. Claude Baignères, « Écœurant » in *Le Figaro*, 2 novembre 1995.

Le Monde évoque « une apologie de la bêtise au nom d'une sorte d'écologie de la morale aussi démagogique que peu regardante sur les moyens »<sup>91</sup>. Les Échos et l'Humanité saluent l'anticonformisme mais prétendent que le film s'adresse à un public « masochiste »<sup>92</sup> tandis que Télérama déplore de la « provocation gratuite »<sup>93</sup>.

Pourtant, à l'occasion de la ressortie en salles de *Bad Boy Bubby* en 2015, les critiques sont majoritairement positives et certains magazines changent d'avis comme l'a montré Télérama. Il est vrai que vingt plus tard, notre approche de la violence montrée à l'écran a beaucoup évolué et le film se révèle aujourd'hui assez convenu sur ce point tandis qu'il conserve toute sa sordidité et fait preuve d'un anti-conformisme toujours d'actualité. Cependant, s'il est davantage accepté, c'est dénonce la société occidentale des années 1990. Il est donc aisé de se dire que celle-ci a eu le temps d'évoluer depuis et de ne pas se sentir concerné par les critiques faites par le film alors que les spectateurs de 1995 étaient directement visés. A travers le film, c'est le cinéaste qui est attaqué et, a fortiori, sa vision des choses qui est jugée car il dénonce les normes imposées par la société.

---

91. Jean-François Rauger, « Bad boy Bubby » in *Le Monde*, 2 novembre 1995.

92. Jean Roy, « Le Complexe du kangourou » in *L'Humanité*, 2 novembre 1995.  
A.C., « Au-delà du Sordide » in *Les Échos*, 2 novembre 1995.

93. Jacques Morice, « Bad Boy Bubby » in *Télérama* n°2390, 1 novembre 1995.

## *Résumés et fiches techniques.*

### *Santa Sangre*

Réalisation : Alejandro Jodorowsky.

Scénario : Alejandro Jodorowsky, Roberto Leoni.

Montage : Mauro Bonanni.

Photographie : Daniele Nannuzi.

Musique : Simon Boswell.

Production : Claudio Argento.

Pays d'origine : Mexique, Italie.

Durée : 123 min.

Date de sortie : 24 novembre 1989.

Distribution principale : Axel Jodorowsky : Fenix  
Blanca Guerra : Concha  
Guy Stockwell : Orgo  
Adan Jodorowsky : Fenix enfant

Fenix est le fils d'Orgo, propriétaire d'un cirque au Mexique, et de Concha, la gourou d'une secte appelée la *Santa Sangre*. Peu de temps après la destruction de l'église de cette dernière, une nouvelle artiste intègre la troupe, une femme dont le corps est recouvert de tatouages et avec qui Orgo entame une liaison. Elle amène avec elle, le jeune Alma, une mime muette dont Fenix tombe amoureux. Concha découvre l'adultère de son mari et l'attaque à l'acide. Fou de rage, celui-ci coupe les bras de sa femme avant de se suicider sous les yeux de son fils.

Fenix perd la raison et se retrouve interné dans un asile dans lequel il se comporte comme un animal. Quelques années plus tard, au cours d'une sortie organisée par l'équipe soignante, Fenix croise par hasard la femme tatouée. Le lendemain, il voit sa mère par la fenêtre de sa cellule et s'échappe pour la rejoindre. Il semble alors avoir retrouvé la raison.

Concha se sert des bras de Fenix pour des numéros de chant tandis que ce-dernier fait de la magie et du lancer de couteaux. Des meurtres violents ont lieu dans la ville. C'est en fait Concha qui par son emprise, force Fenix à tuer les femmes qu'il côtoie. Lorsque Alma revient dans la vie de Fenix, celui-ci parvient à lutter contre sa mère et à sortir définitivement de son emprise. Il découvre alors que ce qu'il pensait être sa mère n'était qu'une marionnette, sa véritable mère ayant succombé à ses blessures. Fenix est finalement arrêté pour les meurtres qu'il a commis.

## ***Bad Boy Bubby***

Réalisation : Rolf de Heer.

Scénario : Rolf de Heer.

Montage : Suresh Ayyar.

Photographie : Ian Jones.

Musique : Graham Tardif.

Production : Rolf de Heer, Giorgio Draskovic, Domenico Procacci.

Pays d'origine : Australie, Italie.

Durée : 114 min.

Date de sortie : 28 juillet 1994.

Distribution principale : Nicholas Hope : Bubby  
Claire Benito : Mam  
Ralph Cotterill : Pop  
Carmel Johnson : Fenix enfant

Bubby vit depuis trente-cinq enfermés dans un taudis avec sa mère et n'a jamais connu le monde extérieur. Il est déficient mentalement et sait à peine parler. Il est complètement dépendant de sa mère qui abuse de lui à de maintes reprises. Un jour, son père qui avait abandonné femme et enfant, revient à la maison. Le couple de parents à nouveau réuni, Bubby se sent exclus et les agressions contre sa personne se multiplient. Il tue, sans le comprendre, ses parents et s'enfuit.

De rencontre en rencontre, il tombe sur un groupe de rock qui décide de l'aider dans sa nouvelle vie et fait la connaissance d'Angel, jeune infirmière dans un centre pour handicapés mentaux. Lors de leur première rencontre, elle croit qu'il désire la violer et Bubby finit en prison. A sa libération, il retrouve le groupe qui l'intègre en tant que chanteur, répétant toutes les paroles qu'on lui a adressées dans le taudis et dans le monde extérieur, ce qui lui vaut un succès immédiat. Il croise à nouveau Angel qui découvre que Bubby peut communiquer avec des handicapés complètement

paralysés. Elle l'accueille dans le centre et finissent par former un couple et avoir un enfant.

## *Breaking the Waves*

Réalisation : Lars von Trier.

Scénario : Lars von Trier, Peter Asmussen.

Montage : Anders Refn.

Photographie : Robby Müller.

Production : Peter Aalbæk Jensen, Vibeke Windeløv.

Pays d'origine : Danemark.

Durée : 158 min.

Date de sortie : 5 juillet 1996.

Distribution principale : Emmily Watson : Bess McNeill  
Stellan Skarsgård : Jan Nyman  
Katrín Cartlidge : Dodo McNeill  
Jean-Marc Barr : Terry

Dans un village écossais, Bess McNeill, jeune femme un peu simplette, vient de recevoir l'autorisation des patriarches de se marier à Jan Nyman, ingénieur sur une plate-forme pétrolière. Après les noces, Bess découvre les plaisirs charnels et désire contenter du mieux qu'elle peut son mari. Un jour, Jan subit un accident et se retrouve paralysé et mourant.

Sa lucidité lui faisant défaut, il est persuadé que si Bess et lui ne peuvent plus ressentir de plaisir sexuel, il mourra. Il lui demande alors de coucher avec d'autres hommes et de lui raconter ses ébats. D'abord réticente, elle finit par accepter lorsque l'état de Jan se dégrade. Sa belle sœur et meilleure amie, Dodo, prend connaissance de ses agissements et tente de l'arrêter avec l'aide du médecin de Jan, le Dr. Richardson, en vain. Bess est désormais persuadée que coucher avec d'autres hommes soignera son mari. Les patriarches sont mis au courant également et décident de chasser Bess de leur communauté. Cette dernière est reniée même par sa mère et subit le harcèlement des riverains.

L'état de Jan s'aggravant encore, elle décide de se sacrifier en se livrant à des marins sadiques. Elle n'y survit pas et se voit condamner à la damnation éternelle par les patriarches. Jan est miraculeusement sauvé tandis que des cloches célestes sonnent la mort de Bess.

## *Les Idiots*

Titre original : *Idioterne*.

Réalisation : Lars von Trier.

Scénario : Lars von Trier.

Montage : Molly Malene Stensgård.

Photographie : Lars von Trier.

Production : Vibeke Windeløv.

Pays d'origine : Danemark

Durée : 114min.

Date de sortie : 17 juillet 1998.

Distribution principale : Bodil Jørgensen : Karen  
Jens Albinus : Stoffer  
Anne Louise Hassing : Susanne  
Nikolaj Lie Kaas : Jeppe

Alors que Karen déjeune dans un restaurant, elle voit un groupe d'handicapés mentaux débarquer dans l'établissement. Susanne, la responsable du groupe, organise cette sortie mais la direction leur demande rapidement de quitter les lieux. Stoffer, l'un des handicapés, attrape alors la main de Karen qui est embarquée avec le groupe. Elle apprend alors que tout était joué. Stoffer, le leader, lui explique qu'ils ont décidé de s'éloigner de la société danoise et de nourrir leur « idiot intérieur ». Ils veulent s'affranchir des règles et jouir d'une liberté totale. Ils désirent également, en se comportant ainsi en public, provoquer la bourgeoisie, les idées politiquement correctes et dénoncer l'hypocrisie de la société.

Karen, dans un premier temps réticente à prendre part aux activités et sorties du groupe, s'intègre peu à peu. Cependant, Stoffer veut tester la conviction de ses amis après le départ imprévu d'une des membres. Il leur demande de se comporter comme ça au sein de leur propre travail ou famille. Ne pouvant le faire, certains préfèrent quitter le groupe.

De son côté, Karen veut le faire et invite Susanne chez elle pour qu'elle soit témoin de sa réussite. Susanne découvre alors que Karen s'était enfuie lors des funérailles de son bébé sans donner le moindre signe de vie à sa famille avec qui elle semble avoir des relations conflictuelles. Après avoir libéré ses inhibitions et subi la réaction violente de son mari, elle rentre finalement avec Susanne.

## ***Dancer in the Dark***

Réalisation : Lars von Trier.

Scénario : Lars von Trier.

Montage : François Gédigier, Molly Marlene Stensgård.

Photographie : Robby Müller.

Production : Peter Aalbæk Jensen, Vibeke Windeløv.

Pays d'origine : Danemark

Durée : 140min.

Date de sortie : 8 décembre 2000.

Distribution principale : Björk : Selma Ježková  
Catherine Deneuve : Kathy  
David Morse : Bill Houston  
Peter Stormare : Jeff

Selma est une immigrée tchécoslovaque installée aux États-Unis. Elle travaille à l'usine et vit, avec son fils, dans une demeure louée par le policier Bill et sa femme. Célibataire, elle a un prétendant, Jeff, dont elle refuse les avances, préférant consacrer son temps à son fils. En effet, Selma est victime d'une maladie héréditaire qui la rend peu à peu aveugle et souhaite que son fils soit opéré avant que la maladie ne se déclare. Pour cela elle économise pratiquement tout l'argent qu'elle tire de son salaire.

La cécité de Selma l'empêche de travailler et la jeune mère est licenciée. Peu de temps après, Bill parvient à lui dérober toutes ses économies afin de pouvoir maintenir le train de vie auquel il avait habitué sa femme. En voulant récupérer son bien, Selma se retrouve face à Bill qui la menace avec un pistolet. Au cours de la lutte, elle le tue accidentellement. Elle se fait arrêter par la police et se retrouve condamnée à la pendaison. Son ancienne collègue et amie, Kathy, lui propose d'engager un avocat pour une révision du procès mais Selma insiste pour que

l'argent aille à son fils. Jeff s'assure de donner l'argent à l'hôpital et Kathy parvient à annoncer à Selma la prise en charge imminente de son fils juste avant qu'elle ne soit exécutée.

## ***Bibliographie :***

### **Ouvrages :**

**ANGELIER** François, « Bess et le curé Lars » in *La Raison en feu ou la fascination du cinéma pour la folie*, sous la direction de Carole Desbarats, ACOR, Sait-Sulpice-sur-Loire, 1999.

**AUMONT, MARIE**, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, 1992.

**AUMONT et al.**, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983.

**BAUDRY** Jean-Louis, *L'Effet cinéma*, Paris, Albatros, 1978.

**BALÁZS** Béla, *L'Esprit du cinéma*, Paris, Payot, coll. Bibliothèque historique, 1977.

**BAZIN** André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Ed. Du Cerf, coll. « 7<sup>e</sup> Art », 1985.

**BELLOUR** Raymond, *Le Corps du cinéma : hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L, 2009.

**BEUGNET** Martine, *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma français contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. Images plurielles, 2000.

**BRANIGAN** Edward, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin – New-York – Amsterdam, Mouton Publishers, 1984.

**CASSETTI** Francesco, *D'un regard à l'autre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

**CHARTIER** Roger, « Entretien avec R. Chartier » dans É.Vigne, *La naissance de la marginalité*, L'histoire, n° 43 :106-111, 1982.

**CHATEAU** Dominique, *La Subjectivité au cinéma. Représentations filmiques du subjectif*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

**COILLARD** Jean-Paul, *De la cage au grand écran : entretiens avec Alejandro Jodorowsky et analyse de son univers cinématographique*, Paris, Kailash, 2009.

**CORIN** Ellen et al., *La santé mentale et ses ancrages culturels. Mineurs, forestiers et agriculteurs de l'Abitibi face à leurs problèmes de santé mentale*, Unité de recherche psychosociale, Centre de Recherche de l'Hôpital Douglas, 1989.

**CRARY** Jonathan, *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIXe siècle*, Paris, Jacqueline Chambon, 1994.

**DAGRADA** Elena, « Un regard indiscret. Le plan subjectif aux premiers temps du cinéma » in A. Gaudreault, *Ce que je vois de mon ciné...*, Paris, Klincksieck, 1988.

**DAUMONT** Laurent, *La Satisfaction et la déception du spectateur au cinéma : théories et pratiques*, Paris, l'Harmattan, 2014.

**DORVIL** Henri, « La maladie mentale comme problème social » in *Service Social*, vol. 39, n°2, 1990.

**FONTAINE ROUSSEAU** Alexandre, *Vies et morts du Giallo : de 1963 à aujourd'hui*, Longueil, Panorama-cinéma, 2011.

**GAUDREAULT** André, **JOST** François, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.

**GAUDIN** Antoine, *L'Espace Cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, sous la dir. de Michel Marie, Paris, A. Colin, 2015.

**GUARDIES** André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

**JOST** François, *L'Oeil caméra*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

**LAFAY** Albert, *Logique du cinéma, Création et Spectacle*, Paris, Masson et Cie, coll. Évolution des sciences, 1964.

**LAMY** Jean-Claude, *Lars Von Trier le provocateur*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2005.

**LASAGNA** Roberto, *Lars von Trier*, Paris, Gremese, coll. Grands cinéastes de notre temps, 2003.

**METZ** Christian, *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridien Klincksieck, 1991.

**METZ** Christian, *Le Signifiant Imaginaire*, Paris, Christian Bourgeois Editeur 1984, 2002.

**MITRY** Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Ed du Cerf, « 7° Art », 2001.

**NINEY** François, *Le Subjectif de l'objectif : nos tournures d'esprit à l'écran*, Paris, Klincksieck, 2014.

**POLACK** Jean-Claude, *L'Obscur Objet du cinéma. Réflexions d'un psychanalyste cinéphile*, Paris, CampagnePremière, 2009.

**TAYLOR COLRIDGE** Samuel, *Biographia Literaria*, (1817) edited by Nigel Leask, London, J.M. Dent, 1997.

**TOMASOVIC** Dick, *Freaks : La monstrueuse parade de Tod Browning. De l'exhibition à la monstration, du cinéma comme théâtre des corps*, Liège, Ed. du Céfal, 2005.

**TRIER** Lars von, *Il Cinema come Dogma-Conversazioni con Stig Björkman*, Stig Björkman (établi par), Milan, Mondadori, 2001.

**VALLET** François, *L'Image de l'enfant au cinéma*, Paris, Ed du Cerf, « 7<sup>e</sup> Art », 1991.

**VANDOMME** Paul, *Le Cinéma et l'enfance*, Paris, Ed du Cerf, « 7<sup>e</sup> Art », 1955.

### **Périodiques :**

**BYRNES** Paul, « The Wolfpack review: a confronting and confounding true story » in *The Sydney Morning Herald*, Août 2015.

**DE HEER** Rolf, *Positif*, n°417, novembre 1995.

**WENDERS** Wim, *La Revue du cinéma*, n°397, septembre 1984.

### **Thèses et mémoires :**

**LE BIHAN** Loig, *Le Spectateur incarné*, [S.I:S.n], 1995.

**LE BIHAN** Loig, *Du film au souvenir. Esquisse d'une théorie des processus psychiques du spectateur de films*, Lille, ANRT, 2003.

### **Sites internet :**

**LE PERSONIC** William, "Nous n'avons pas tué de chat pour tourner Bad Boy Bubby", novembre 2015 (<http://www.vodkaster.com/actu-cine/bad-boy-bubby-rolf-de-heer-etrange-lumiere-salles/1275855>, consulté le 4 mars 2017).



# Table des matières

<b>Remerciements</b> :.....	3
<b>Introduction</b> .....	5
<b>I. L'installation de l'altérité : montrer leur différence</b> .....	13
<b>1. L'origine de leur mise en marge de la société</b> .....	13
1.1. L'infantilisation et l'isolement dans <i>Bad Boy Bubby</i> .....	14
1.2. Le traumatisme d'enfance dans <i>Santa Sangre</i> .....	20
<b>2. Des personnages qui échappent à la norme</b> .....	25
2.1. Marginalité et espace cinématographique : fuite, départ et exil.....	25
2.2. Le dialogue compromis avec la norme.....	30
<b>3. Le regard porté sur eux : entre jugement et émerveillement</b> .....	35
3.1. Le protagoniste jugé par l'autre.....	36
3.2. Comparaison avec <i>Freaks</i> de Tod Browning.....	41
<b>II. Les usages de la subjectivité</b> .....	47
<b>1. Plans subjectifs et points de vue interne</b> .....	48
1.1. Ocularisations internes.....	49
1.2. Auricularisations internes.....	54
<b>2. Projections fantasmatiques et hallucinations</b> .....	57
2.1. Images mentales : des révélations sur la manière dont les personnages résonnent.....	58
2.2. L'atmosphère traduisant l'état du personnage.....	64
<b>3. Un jeu des contrastes et des ruptures</b> .....	69
3.1. Des contrastes au service du regard du personnage.....	69
3.2. Rupture des conventions.....	72
<b>III. La subjectivité du personnage face à celle du spectateur</b> .....	79
<b>1. L'implication du spectateur dans le regard du personnage</b> .....	80
1.1. Le processus d'identification du spectateur.....	81
1.2. S'identifier à des êtres radicalement différents.....	84
<b>2. La manipulation du spectateur</b> .....	86
2.1. Le pathos.....	86

2.2. Justification de la manipulation.....	90
<b>3. Analyse de deux cas particuliers.....</b>	<b>92</b>
3.1. <i>The Devil's Rejects</i> : mettre à mal la morale du spectateur.....	92
3.2. <i>The Wolfpack</i> : entre réalité et déformation de la vérité.....	98
<b><i>Conclusion : la subjectivité du cinéaste.....</i></b>	<b>105</b>
<b><i>Résumés et fiches techniques.....</i></b>	<b>109</b>
<b><i>Bibliographie :.....</i></b>	<b>119</b>

