



HAL
open science

**De la violence spectaculaire au spectacle monstrueux.
Enjeu de l'image nihiliste à travers les corps en crise
dans la trilogie Hellraiser (BARKER, 1987 – RANDLE,
1988 – HICKOX, 1992)**

Florentin Groh

► **To cite this version:**

Florentin Groh. De la violence spectaculaire au spectacle monstrueux. Enjeu de l'image nihiliste à travers les corps en crise dans la trilogie Hellraiser (BARKER, 1987 – RANDLE, 1988 – HICKOX, 1992). Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03286906

HAL Id: dumas-03286906

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03286906>

Submitted on 15 Jul 2021

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Master Cinéma et Audiovisuel

Parcours Études Cinématographiques et Audiovisuelles

Mémoire final de Master 2

Florentin GROH

De la violence spectaculaire au spectacle monstrueux. Enjeu de
l'image nihiliste à travers les corps en crise dans la trilogie

Hellraiser

(BARKER, 1987 – RANDLE, 1988 – HICKOX, 1992)

sous la direction de Mme Evgenia Giannouri
soutenu à la session de juin, 2021

Remerciement :

Dans l'écriture conséquente de ce mémoire, je tenais à remercier Evgenia Giannouri pour m'avoir guidé pendant ces deux années de recherches et d'avoir eu la patience et l'écoute nécessaire afin de faire de mon projet ce qu'il est aujourd'hui.

Je tenais également à remercier mon père et ma mère pour leur soutien inconditionnel, ainsi que mon frère pour avoir tendu l'oreille lors de mes élaborations de théorie, et ma sœur qui m'a constamment accompagnée dans les visionnages du corpus.

Je remercie Emeline Stofati, Julia Pataillot, et Jeanne Rauzier de m'avoir soutenu moralement et intellectuellement dans ce long parcours.

Enfin, je tenais à adresser un remerciement spécial pour Marie Bertrand qui m'accompagne et m'inspire chaque jour, sans qui je n'aurais sans doute pu accomplir ce projet de recherche.

Avertissement :

Avant de commencer ce mémoire, nous tenions à prévenir le.la lecteur.trice de la dureté de certaines photographies. Comme il s'agit d'un mémoire qui se veut expérimental, le corps du texte est agencé par un corpus iconographique et photographique qui souligne les spécificités de l'horreur corporelle. Aussi, nous avons conscience que certaines photographies peuvent heurter la sensibilité de certain.e.s, tant les représentations sont extrêmes. Ainsi, nous préférons émettre un avertissement quant aux prochaines découvertes horribles que contient ce mémoire.

Sommaire :

Introduction.....	p.9
1. Enjeux de représentation et de mise en scène de la métamorphose corporelle dans <i>Hellraiser</i>.....	p.28
Introduction à la première partie.....	p.28
1.1 « We have such sights to show you ». Approches historiques du <i>body-horror</i>.....	p.31
1.1.1. Pour une histoire du cinéma d'horreur.....	p.31
1.1.2. Les perspectives du mythe horrifique.....	p.39
1.1.3. Enjeu du <i>body-horror</i> : spécificités de mises en scène de l'horreur corporelle.....	p.43
1.1.4 Influences du <i>body-horror</i>	p.53
1.1.5 Photogénie des corps en crise.....	p.61
1.1.6 Possibilité expérimentale du <i>body-horror</i>	p.69
1.1.7. Introduction de la trilogie <i>Hellraiser</i> dans le contexte historique du <i>body-horror</i>	p.71
1.2.« Angels to some, demons to other ». Modalités de représentations de la trilogie <i>Hellraiser</i> : étude iconographique des métamorphoses corporelles.....	p.80
1.2.1. Iconographie cadavérique : figure du cadavre ambulante.....	p.80
1.2.2. Iconographie anatomique : figure de l'écorché vif.....	p.102
1.2.3. Iconographie de l'hybridation corporelle : figure des cénobites.....	p.112
1.2.4. Iconographie de l'anormalité : figure du corps sale.....	p.124
1.3. Métamorphose des corps dans la trilogie <i>Hellraiser</i> : enjeu culturel et sociopolitique.....	p.128
2. Une métamorphose difficile : de l'hybridation du corps à la destruction de la perception. Valeur monstre de l'expérience dans <i>Hellraiser</i>.....	p.140
Introduction à la deuxième partie.....	p.140
2.1. Destruction et hybridation du corps : engagement monstrueux dans l'image.....	p.145
2.1.1. Enjeu sadomasochiste de l'iconographie corporelle.....	p.146
2.1.2. Limites des corps socionormatifs et développement monstrueux de l'iconographie	

corporelle.....p.159

2.2. Corps-événement et corps-phénoménal : Description et identification des phénomènes monstrueux dans la trilogie *Hellraiser*.....p.171

2.2.1 Valeur disruptive d'une éthique perceptive : positionnement spectatorial et conséquence figurale de l'image monstrueuse.....p.172

2.2.2. Enjeu d'une résistance des corps à l'espace-temps normatif. Valeur de l'espace dans la trilogie *Hellraiser*.....p.174

2.2.3. Conscience d'habitation monstrueuse. Valeur du montage dans la trilogie *Hellraiser*.....p.189

2.2.4. Couleur et lumière. Composition matérielle de l'espace monstrueux.....p.194

2.2.5. Caractère monstrueux de la projection auditive et musicale.....p.204

2.3. Vers un nouvel état de perception : la valeur monstrueuse de l'image.....p.212

2.3.1. D'une phénoménologie monstre comme image performative.....p.213

2.3.2. Engagement des sens et essence expérimentale de l'image monstrueuse.....p.218

2.3.3. Figurabilité et construction d'un regard sensible sur le monde : enjeu du figural dans l'image monstrueuse.....p.223

2.3.4... à l'Image-Monstre en tant que spectacle monstrueux.....p.231

3. L'Image-Monstre : nature nihiliste et enjeu post-nihiliste de l'image dans *Hellraiser*.

Introduction à la troisième partie.....p.238

3.1. Enjeu nihiliste de l'Image-Monstre.....p.243

3.1.1. Nature performative de l'image. L'Image-Monstre en tant qu'acte phénoménologique autodestructeur.....p.244

3.1.2. Valeur mythique de l'Image-Monstre : Conditionnement et actualisation sensible d'un régime d'être au monde.....p.259

3.1.3. L'Image-Monstre : phénoménologie monstrueuse de l'expérience projective.....p.268

3.2. L'Image-Monstre : construction cinématographique d'une expérience nihiliste. Enjeu d'engagement sensible et de construction figurative.....p.278

3.2.1. L'espace-miroir.....p.279

3.2.2. Dédoublement des corps.....p.303

3.2.3. Basculement rationnel de la perception.....p.314

3.3. L'expérience nihiliste et l'ouverture post-nihiliste de la réalité : enjeu théorique de l'Image-Monstre.....p.324

3.3.1. Valeur anthropocène de l'Image-Monstre.....p.324
3.3.2. Enjeu post-nihiliste de l'Image-Monstre : conscience-limite et possibilité éco-
féministe.....p.331

Conclusion.....p.341

Bibliographie.....p.356

Filmographie.....p.388

À mon grand-père

Introduction

Le rôle de l'anthropologue pour Philippe Descola¹ est celui d'un ethnographe. À l'inverse de l'ethnologue qui extrait une information systémique selon une connaissance basique préétablie (et occidentale), en choisissant un regard objectif et omniscient sur un peuple considéré comme objet et matière scientifique ; l'ethnographe prend en compte sa subjectivité sensible pour essayer de rompre avec les schèmes perceptifs dominant en prenant conscience de la subjectivité autochtone. De la sorte, l'adoption d'un regard autre est effective dans le positionnement contradictoire à un regard occidentaliste du monde². Pourquoi débiter avec ce point précis d'analyse anthropologique ? Non pas que nous nous apprêtons à émettre quelques hypothèses ethnographiques, ni même effectuer une analyse sociologique de l'image. Si nous commençons avec Philippe Descola et sa vision utopique de l'anthropologie, c'est pour mieux comprendre le développement de réflexion que nous allons embrasser tout au long de ce mémoire.

Dans ce mémoire, il sera question de penser l'image horrifique dans ses potentialités nihilistes. Il y sera question de corps cadavériques, anatomiques, hybrides, détruits. Il y sera question d'oppression masculine et d'éclatement rationnel. En bref, il y sera question de monstre, d'écart sensible à la raison. Mais pour que nous puissions adopter un regard non phénoménologique dans la projection rétroreflexive sur le corps monstrueux, il faut dans ce cas que notre regard de chercheur s'emporte dans l'expérience et subisse le plus violemment possible la déconstruction à la fois physique et intelligible des sensations spatio-temporelles et corporelles. Alors que nous commençons à voir le *body-horror* comme un objet d'analyse concret, notre posture sur les différentes observations filmiques se dissout à mesure que le lien projectionnel s'intensifie et la mise en scène devient de plus en plus extrême. Avec ces analyses, notre posture perceptive a besoin d'être repensée, constamment en doute, afin d'éviter une considération de l'image trop symbolique et générale quant aux enjeux iconographiques de la crise corporelle, et échapper à une lecture trop personnelle laissant le sens de l'image se complexifier davantage dans des observations qui n'ont de réalité qu'actualisée par une posture subjective.

Nous apercevons, dès lors, qu'avant même de commencer à rendre tangible notre conceptualisation

1 DESCOLA Philippe, *Une écologie des relations*, Paris, CNRS, 2019.

2 Regard dépendant d'une construction masculiniste qui participe à une rationalisation métaphysique du rapport à l'autre, voir PLUMWOOD Val, *Feminism and the mastery of Nature*, London— New York, Routledge, 2003 ; PLUMWOOD Val, *Environmental Culture : The ecological crisis of reason*, in, New York, Routledge, 2005 ; HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exilis, 2007 ; ou FREIBERG Anne, *Window Shopping. Cinéma and the Postmodern*, Los Angeles, University of California Press, 1993.

de l'image dans la trilogie *Hellraiser*, notre position de recherche s'ouvre sur une problématique paradoxale. Si, en supposant que l'analyse soit objective, nous ne pouvons tirer de l'image qu'une symbolique construite préalablement par les discours psycho-métaphysique, nous voyons bien que dans le cas où cette dernière se ferait plus personnelle, nous ne pouvons conceptualiser scientifiquement l'image, tant le degré de recherche serait disloqué par l'expressivité de l'expérience. Autrement dit, le premier problème qui émerge de nos analyses se trouve dans la posture à adopter. Par conséquent, la pensée post-structurelle de Eduardo Viveros de Castro et sa réflexion cosmopoétique d'une utopie anthropologique³ nous concernent dans notre positionnement réflexif.

Sa philosophie post-structurelle se donne un nom, l'anti-narcisse, en référence à la pensée de Gilles Deleuze et Félix Guattari⁴ sur le dépassement des lectures psychologiques des émotions. Témoin d'un livre imaginaire, l'anti-narcisse est une proposition de lecture schizoïde des possibilités du regard anthropologique agencé dans l'observation ethnographique des cultures indigènes. Proche en ça de la « géophilosophie » voulue par Deleuze et Guattari⁵, la conception post-structurelle de Viveros de Castro engage à une lecture critique auto-réflexive de l'ethnocentrisme historique et paternaliste des visions d'observations, avec la rupture des croyances de l'Autre comme primitif dans un raisonnement miroir de projection perceptive subjectivante. Le post-structuralisme, c'est donc embrasser la vision d'une logique indigène dans l'éclatement différentiel de son attitude subjective avec la mise en tension rhizomatique des schémas de perceptions indo-européens. En invoquant le rhizome deleuzien⁶, Viveros de Castro témoigne sa volonté de construire une fiction scientifique avec une posture d'observation. Le rhizome, pan d'existence schizophrénique avec une conscience des multiplicités subjectives, est relié par Viveros de Castro à l'animisme comme principe d'adoption sensible d'un regard sur l'Autre.

Bien qu'opposée à Descola et sa posture totémique⁷ dans l'étude anthropologique, la considération de l'animisme par ce dernier est proche de la pensée de Viveros de Castro. L'animisme n'est pas régression psychologique à un inconscient subjectif, mais ouverture sensible à une conscience multiple des interdépendances symbiotiques entre individualités propres au sein d'une univocité

3 VIVEROS DE CASTRO Eduardo, *Métaphysiques Cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurelle*, Paris, PUF, 2009.

4 DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie : l'Anti-Oedipe*, Paris, Les éditions de minuit, 1973.

5 DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les éditions de minuit, 1991.

6 DELEUZE Gilles, *Logique de sens*, Paris, Les éditions de minuit, 2005

7 DESCOLA Philippe, *Par delà Nature et Culture*, Paris, Gallimard, 2005. La posture totémique relie ici une observation de classification des schèmes métaphysiques à des structures sociales tangibles.

différentielle. La posture animiste permet ainsi à Viveros de Castro d'avouer une nouvelle observation, passant du transcendantal à l'immanent. On ne peut s'empêcher de songer ici à l'immanence de Gilbert Simondon⁸ comme fondement d'individuation. L'individuation, en se caractérisant par un principe d'informations et de forces contradictoires, affirme une ouverture physico-intelligible, « mutations substantielles » des individualités cognitives.

En rapprochant la pensée cristalline de Simondon de la logique philosophique recherchée par Viveros de Castro, nous pouvons voir que l'attitude perceptive animiste éveille des potentialités réflexives autres dans la mesure où l'individualisme universaliste propre à la cognition occidentale est déconstruit par la conscience rhizomatique des possibilités indépendantes des autres dans une expérience dé-cognitive. Ramenée à une problématique concernant le cinéma d'horreur, la posture post-structurelle de Viveros de Castro nous permet de rentrer potentiellement dans l'épreuve émotionnelle donnée par l'image en relation à une symbolique corporelle éclatée qui fait émerger par principe rétro-actif une conscience corporelle autonome, engageant un regard monstre sur l'habitation spatiale. De la sorte, lorsque Viveros de Castro conçoit la logique indigène comme susceptible d'être vécue dans le rapport différentiel induit par la destruction du regard universaliste, nous pouvons penser que l'adoption d'un regard scientifique issu des expériences cinématographiques retirées de l'image nous permet de comprendre les potentialités propres au spectacle corporel dans le cinéma d'horreur, plus particulièrement dans le *body-horror*.

« Ce que nous appelions place relative ou valeur réceptives des choses, nous pourrions l'appeler aussi bien différence de potentiel. Car c'est en vertu de ces différences que les choses agissent les unes sur les autres [...]. »⁹

Autrement dit, la posture post-structurelle de Viveros de Castro nous indique la place de notre regard personnel dans l'articulation des conceptions nihilistes de l'image par principe de porosité de l'individualité dans la production rituelle d'un éclatement sensoriel.

« La porosité n'est pas essentiellement un phénomène social, [il] ne s'agit pas à travers elle exclusivement ni même primordialement de régler et de déterminer les rapports des êtres humains les uns avec les autres, mais veiller à ce qu'on pourrait appeler l'éco-politique de l'univers, à la circulation des choses de ce monde dont nous faisons

⁸ SIMONDON Gilbert, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, Jérôme Millon, 1998.

⁹ VIVEROS DE CASTRO Eduardo, *op.cit.*

partie. »¹⁰

Nous anticipons par-là notre conclusion sur les potentialités de l'image horrifique. Mais il semblait important de revenir sur notre posture, en vue de comprendre l'articulation réflexive sur l'image cinématographique qui va suivre. Car si nous pensons que la posture post-structurale de Viveros de Castro est pertinente dans la lecture de l'image horrifique, c'est parce que nous prenons comme base de conception les positions structuralistes et photogéniques de l'image. Afin de discerner les potentialités expressives et virtuelles de l'image, nous devons alors abandonner le temps d'un visionnage notre posture de chercheur, et nous offrir à l'expérience en éclatant notre vision subjective pour mieux ressentir les enjeux monstrueux des représentations corporelles. Nous repensons dans ces conditions aux mots d'Aldous Huxley sur le dépassement de « l'Esprit en général »¹¹, en envisageant la nature de l'expérience primaire engagée dans notre réflexion sur l'image :

« [...] les impressions visuelles sont considérablement intensifiées et l'œil recouvre en partie l'immanence perceptuelle de l'enfance, alors que le « sensum » n'était pas immédiat et automatiquement dressé aux concepts. L'intérêt porté à l'espace est diminué, et l'intérêt porté au temps tombe presque à zéro [...] ; bien que l'intellect demeure non affaibli, et bien que la perception soit énormément améliorée, la volonté subit une modification profonde, en mal [...]. À mesure que l'Esprit en général s'égare en pensant à côté de la valeur qui n'est plus hermétique, toutes sortes de choses biologiquement invisibles se mettent se produire. »¹²

Nous l'aurons dès lors compris, la problématique qui occupe notre mémoire consiste à remettre en question les postures psychosymboliques effectuées sur les schémas narratifs du cinéma d'horreur, afin de mettre en lumière la nature nihiliste des figurations et des structurations du corps filmique au profil d'une expérience symbolique de la crise de la modernité. Cette symbolique passe à travers les corps, autant dans leurs représentations que leurs mises en scène. Ainsi, les questions sur les potentialités expérimentales d'une dislocation des sensations rationnelles dans l'image horrifique nous poussent à adopter la posture post-structuraliste de Viveros de Castro au niveau cinématographique. Par conséquent, les lectures opérées sur l'image s'écoulent dans un régime de sensibilités différentielles qui amène l'émergence des systèmes de représentation spécifiques aux

10 *Ibid.*

11 HUXLEY Aldous, *Les portes de la perception*, Monaco, édition du Rocher, 1975.

12 *Ibid.* (p.21-22).

schémas narratifs mis en place dans le spectacle corporel. L'ouverture sensorielle que permet l'adhésion d'une posture post-structuraliste dans le champ de l'analyse scientifique nous offre la possibilité de situer notre regard dans une sensibilité qui actualise l'éclatement animiste de l'image.

Pour appréhender notre point de vue sur la quête d'un degré zéro de l'image dans la relation aux corps en crise, il faut supposer qu'une analyse esthétique de l'iconographie et du lien spectatorial doit s'articuler autour de principes philosophiques, politiques, et anthropologiques au premier abord déconnectés des questionnements cinématographiques. Nous devons maintenant éclaircir les principaux thèmes et théories qui accompagnent notre pensée sur les potentialités de l'image, afin de comprendre les enjeux expérimentaux que nous nous efforçons de tirer des analyses de la trilogie *Hellraiser*.

De cette façon, nous allons essayer de considérer la valeur de la représentation du corps et de la relation spectatorielle en théorisant l'image comme cristallisation d'une réalité immanente et intensive, propre au degré nihiliste de la perception et de la construction figurale. Reprenons la formule de Henri Bergson, « *la connaissance qu'un physicien peut avoir du mouvement d'un organisme ne coïncide pas avec ce que peut vivre et ressentir cet organisme en mouvement* »¹³. Autrement dit, la perception que l'on aurait des choses serait socioculturellement normée. On touche potentiellement au concept de variation habitable d'Emmanuel Levinas¹⁴, qui va nous servir de point d'ancrage dans la lecture des effets cognitifs de l'image. En tant que projection d'une conscience de Soi dans l'Autre, désir métaphysique de spatialisation et de temporalisation habitable du monde, les théories de Levinas intéressent d'une part notre point de vue sur la construction de l'image, et d'autre part notre questionnement sur la nature rétro-active de l'expérience filmique. Car, supposer une dimension rétro-active nous pousse à considérer la nature affective de l'habitation projective dans l'image, au croisement dans ce cas entre la sémiologie et la théorisation philosophique des possibilités du corps filmique. De la sorte, nous comprenons l'habitation de Levinas comme projection active dans l'espace, constituée sur une variation comportementale d'ouverture et de fermeture face à une extériorité virtuelle que conditionne un comportement subjectif particulier.

En résulte alors, dans le caractère projectif et habitable de l'espace, un questionnement sur la

13 BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Ligarán, 2015.

14 LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, Paris, Poche, 1990.

variation cognitive et ses conséquences vis-à-vis d'un regard normalisé de l'espace et le temps. De Levinas, nous migrons plus aléatoirement vers les concepts éco-féministes de Val Plumwood¹⁵ avec la valeur de la posture potentiellement déconstruite des schèmes de visions normatifs. L'éco-féminisme va nous mener plus conceptuellement vers une approche post-nihiliste des comportements face aux images, spécifique aux représentations figuratives de la trilogie *Hellraiser*. Mais pour l'heure, intéressons-nous plutôt à l'importance de la pensée de Plumwood dans notre lecture de l'image horrifique. La possibilité d'une adoption d'un regard étendu sur les sensibilités, venant mettre en tension les natures normatives de la conscience, offre une prise de conscience, à la manière de la fiction rhizomatique de Viveros de Castro, de ce qui va faire limite dans l'image. De la sorte, l'ouverture symbiotique que suppose l'attention éco-féministe sur le monde nous indique les potentialités animistes des mises en scène de la crise corporelle, à travers la valeur d'observation dans le rapport disloqué de l'expérience. Actualisant d'un côté une sensation autre, amenée de l'autre côté à la conscience-limite des structurations de la raison, la posture à la fois éco-féministe et rhizomatique nous permet de situer notre lecture de l'image horrifique dans une perspective psychédélique, révélatrice des dimensions structurelles du corps filmique.

De la sorte, cette lecture de l'image, comme expression d'un rapport au monde, opère de deux états : l'un dialectique et l'autre pré-phénoménologique. Ces états marquent le caractère post-métaphysique de notre observation, actualisant les possibilités et les valeurs des dépassements figuratifs produits. Ainsi, l'expérience cinématographique se matérialise dans un schéma de conscience du monde conditionné par un comportement. Nous revenons par conséquent à Bergson, afin de saisir l'importance de l'éco-féminisme comme catégorisation des sensations in-conscientes. Considérant la perception comme une image subjective, Bergson dans *Matière et Mémoire* pense que :

*« nous sommes en présence d'images, mais l'image de notre corps est la seule qui nous soit donnée à la fois par des perceptions et par des affections ; elle est la seule image par laquelle nous sommes susceptibles d'agir sur les autres images. Les objets qui entourent mon corps réfléchissent l'action possible de mon corps sur eux. Et ma conscience est d'autant plus grande que cette action est moins automatique que ma possibilité d'initiative est plus vaste. »*¹⁶

15 PLUMWOOD Val, *op.cit* ; PLUMWOOD Val, *op.cit*.

16 BERGSON Henri, *Matière et Mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Flammarion, 2012, également cité dans MATTEI Jean-François, *Encyclopédie philosophique universelle. III, les œuvres philosophiques*, Paris, Presses Universitaire de France, 1992.

L'image que l'on a de notre corps est double, à la fois relevant d'une perception raisonnée des choses, où le sujet du Moi domine les affects extérieurs et détermine les choses qui l'entourent en les rapportant à Soi ; à la fois d'un état sensoriel primitif (non raisonné), sans construction dialectique pour identifier les choses extérieures à Soi. Autrement dit, le corps opère d'un rapport sensitif et raisonné, où chaque trace consciente d'une virtualité sensorielle est amenée à une actualisation de la pensée en vue d'affirmer la position de Soi en tant que sujet conscient et éclairé. Il existerait une double réalité dans la conscience corporelle au monde, notion primordiale dans la pensée de Bergson, à la fois virtuelle (sensorielle et non raisonnée) et actuelle (anthropocentrée et raisonnée). L'image que l'on a de notre corps, avec cette double articulation, est liée intimement à la perception globale et existentielle des choses extérieures par rapport à Soi. Samuel Alexander¹⁷ s'approche de la conception spatio-temporelle de Bergson pour livrer une appréhension empirique de la métaphysique :

« les traits physiques fondamentaux du monde étaient principalement associés à l'espace et à l'occupation de l'espace, mais le temps prend de plus en plus d'importance à mesure que certains ordres du monde matériel se développent. »¹⁸

Nous le voyons bien, alors que la philosophie bergsonienne imprègne notre posture analytique, en sorte que l'image du *body-horror* actualise des intensivités virtuelles du corps, les limites universalistes et existentialistes des conceptions de l'espace et du temps nous poussent à reformuler les concepts bergsoniens. De la sorte, la perception est pensée dans un double processus d'actualisation raisonnée et d'intensité virtuelle. Nous sommes en premier lieu en relation intensive avec le monde qui nous entoure, comme donnée immédiate. Ensuite nous créons du sens pour comprendre cette perception et cette intensité en incorporant cette relation sensorielle première dans notre système de reconnaissance socioculturelle. Il en résulte que la perception que l'on a des choses relève d'une expérience seconde, amenée par le sentiment dialectique-raisonné de notre être au monde social.

Si des impressions autres sont sensitivement possibles dans l'image horrifique, alors l'expérience suppose une posture anthropologiquement définie. De la sorte, la virtualité recherchée dans l'image, dans notre cas, n'est pas métaphysique dans le sens essentialiste du terme, mais dans son acception anthropologique. Plus simplement, nous allons nous pencher sur le problème de savoir si l'image

17 ALEXANDER Samuel, *Space, time, and deity, the Gifford lectures at Glasgow, 1916-1918*, London, Macmillan and co, 1920. https://openlibrary.org/books/OL7177641M/Space_time_and_deity [consulté le 20/04/2020].

18 ALEXANDER Samuel, *op.cit.*

horifique contient une valeur de déconstruction de la raison. De ce fait, l'attitude engagée dans l'image prend son sens dans la nature de l'expérience sollicitée, de sorte que les impressions éprouvées concernent un positionnement anthropologique et éthique propre à une structure sociopolitique moderne de spatialisation et de temporalisation. Nous voyons alors la signification de la posture animiste dans l'observation, afin de pousser l'analyse vers une sensibilité expérimentale d'où va découler l'ensemble des questionnements théoriques sur l'image nihiliste. Du même coup, si l'image déconstruit une conscience, celle-ci est normative puisqu'elle va actualiser un écart et produire une ouverture vers un régime autre de la conscience.

Nous retournons à la philosophie bergsonienne avec l'importance d'une posture subjective dans l'expérience globale d'une destruction sensorielle. Pour Bergson, la sensation de la durée ou la pensée de son essence sont données par l'expérience que l'on a de notre évolution dans l'espace-temps, mais la condition même de la conscience de cette expérimentation réside dans le mouvement corporel de Soi vis-à-vis de repères spatio-temporels. Autrement dit, l'épreuve du temps (présent, passé, futur) est nécessairement subjective puisqu'elle dépend de notre évolution dans l'espace, auprès d'une réflexion dialectique-raisonnée. Mais survit dans l'expérience de la durée un présent absolu, témoin d'une réalité virtuelle pré-perceptive où l'ensemble des choses relèvent de multiplicités¹⁹. On peut retrouver la pensée de Levinas ici, en considérant sa conceptualisation de l'habitation comme conscience double du monde, étendu subjectivement sur une actualisation spatio-temporelle en relation à une identification personnelle des positionnements cosmiques face aux choses. De la sorte, concevoir une possibilité multiple des sensations dans l'image ne peut que s'opérer dans un rapport subjectif, emportant la conscience vers une potentielle déconstruction et ouverture sensoriellement autre.

Nous approchons alors du fondement de la philosophie deleuzienne et du « devenir-actif » de la pensée qui vient cristalliser la valeur de notre expérience dans l'image :

« Il y a toujours la violence d'un signe qui nous force à chercher, qui nous ôte la paix [...] La vérité n'est jamais le produit d'une bonne volonté préalable, mais le résultat d'une violence dans la pensée [...] La vérité dépend d'une rencontre avec quelque chose qui nous force à penser, et à chercher le vrai [...] C'est le hasard de la rencontre qui garantit la

19 Voir notamment les théories mathématiques de RIEMANN Bernhard, "Sur le nombre de nombres premiers inférieurs à une quantité donnée", in *Rapports mensuels de l'Académie de Berlin*, nov 1959 ; cité dans DELEUZE Gilles, *Le bergsonisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2011 ; selon lesquelles les choses extérieures sont réduites à un principe métrique (rapport des parties extrinsèque substantiel) et un principe d'extension métrique (substance par rapport de symbiose avec la multiplicité immanente).

*nécessité de ce qui est pensé. »*²⁰

La pensée ne préexiste pas à un état sensoriel du monde, elle se développe à partir des expériences physiques de Soi dans l'espace. Le degré de perception raisonnée est donc variable face à la multiplicité de la réalité extérieure, « *le sens n'est autre que le rapport d'une proposition non à la question posée dont elle est la réponse, double stérile, mais au problème hors duquel elle n'a pas de sens* »²¹. L'immanence est le signe de la survivance symptomatique d'un niveau de relation inconsciente au monde. D'une autre manière, l'immanence nous sert à traduire cet état intermédiaire qui permet un retour à une relation affectivement autre en rapport avec une posture rationnellement marquée. Notre positionnement serait-il spinoziste pour autant ?²²

Le corps, dans l'espace comme source première d'expérience avant la pensée dialectique, garde des traces du rapport de force intensif entre Soi et l'Autre, autrement dit dans un mouvement par Soi et vers l'Autre. Les images spinozistes se situent au niveau « *[d]es affections du corps humain, dont les idées représentent les corps extérieurs comme nous étant présents [...] et, quand l'esprit contemple les corps sous ce rapport, nous dirons qu'il imagine* »²³. Nous revenons aux affirmations de Bergson sur le double processus de la perception, avec une nécessaire cristallisation d'une réalité affective et non subjective dans le processus de construction de la pensée des choses extérieures, potentialités différentielles des postures cognitives.

L'immanence est cet état affectif de représentation symbolique par le rapport de force entre la pensée intensive et la pensée dialectique. On est proche d'une condition tragique de l'homme²⁴, dionysiaque et primitif, un être affectif dans sa relation au monde avant l'édification raisonnée d'un Soi dominant le sens des représentations.²⁵

La notion de phénoménologie telle qu'accordée par Maurice Merleau-Ponty²⁶ est plus

20 ZOURABICHVILI François, "Deleuze. Une philosophie de l'évènement", in, ZOURABICHVILI François, SAUVAGNARGUES Annes, MARRATI Paola, *La philosophie de Deleuze*, Paris, Presse Universitaire Française, 2004

21 ZOURABICHVILI François, *op.cit.*

22 SPINOZA Baruch, *L'Ethique*, Paris, Gallimard, 1994, cité dans DELEUZE Gilles, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, les éditions de minuit, 2003, [chap.4].

23 SPINOZA Baruch, *op.cit.*, cité dans DELEUZE Gilles, *op.cit.*

24 Comme théorisé par NIETZSCHE Freidrich dans *Origine de la tragédie*, cité dans DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010. La notion de tragédie renvoie ici à la pensée de Nietzsche sur l'art et la culture comme support d'ouverture intensive consciente sur le monde, avec l'opposition entre un art "Apollon" ou élitiste et esthétique, et un art "Dionysos" ou primitif et intensif.

25 C'est ainsi que l'image cinématographique sera pensée au travers de la réception spectatorielle de l'esthétique expressive qui ouvre sur un plan primitif et virtuel de la réalité.

26 MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

problématique pour expliquer cet état d'immanence et l'identifier dans le rapport spectatorial. Néanmoins, la phénoménologie inscrit notre pensée sur l'image dans un régime d'expérience autodestructrice, nous permettant de comprendre les degrés nihilistes des représentations dans l'implication du degré de compréhension sensible des choses qu'elle engage. Pour Merleau-Ponty, la logique de la sensation (pour reprendre la formule de Deleuze²⁷) est donnée comme immédiate par l'esprit, alors relié au corps dans un principe de symbiose existentielle propre à l'évolution spatiale et sensorielle de Soi. Le philosophe conçoit le corps et sa motricité spatiale en termes de « schéma corporel » :

« Mon corps tout entier n'est pas pour moi un assemblage d'organes juxtaposés dans l'espace. Je le tiens dans une possession indivisée et je connais la position de chacun de mes membres par un schéma corporel où ils sont enveloppés [...] On entendait d'abord par « schéma corporel » un résumé de notre expérience corporelle, capable de donner un commentaire et une signification à l'interceptivité et à la proprioceptivité du moment. »²⁸

L'individuation de Soi est donc propre à la construction perceptive de l'espace vis-à-vis des sensations premières, où l'image des représentations est constituée à partir d'un ancrage kinesthésique dans le monde extérieur. La phénoménologie est dans ce cas réfléchie comme processus de révélation de l'essence des choses qui nous entoure par la réception sensorielle :

« nous sommes invités à reconnaître entre le mouvement comme processus en troisième personne et la pensée comme représentation du mouvement, une anticipation ou une saisie du résultat assurée par le corps lui-même comme présence motrice, un « projet moteur », une « intentionnalité motrice » sous lesquels la consigne demeure lettre morte »²⁹.

Nous avons conscience d'une réalité extra-sensorielle lorsque nous dépassons notre posture de sujet coordonnant la réception des sensations intra-sensorielle. Autrement dit, nous pouvons avoir conscience d'une réalité extérieure à la perception subjective tant que nous anticipons les réactions aux choses qui nous entourent, témoin d'une survivance d'un état intensif premier.

« Si je trouve autour de moi des choses, ce ne peut être parce qu'elles y sont effectivement, car, de cette existence de fait, par hypothèse, je ne sais rien. Si je suis capable de

27 DELEUZE Gilles, *Logique de sens*, Paris, Les éditions de minuit, 2005.

28 MERLEAU-PONTY Maurice, *op.cit* ["La spatialité du corps propre et la motricité"].

29 MERLEAU-PONTY Maurice, *op.cit* ["La spatialité du corps propre et la motricité"].

reconnaître, c'est que le contact effectif de la chose réveille en moi une science primordiale de toutes choses, et que mes perceptions finies et déterminées sont les manifestations partielles d'un pouvoir de connaissance qui est coextensif au monde et qui le déploie de part en part. »³⁰

Mais cet état « phénoménal » de sensations premières aux choses extérieures, malgré la volonté d'absence de symbolismes dialectiques de la pensée dans la perception du monde et la conscience de la réalité, repose sur la conscience de la chose qui présume un rapport premier avec celle-ci. L'état phénoménologique est alors cette vision transcendantale du monde où la conscience est une opération active de la pensée, néanmoins témoin des traces d'un état immanent au monde. Avoir conscience de cette réalité par les impressions implique une perception normative du monde catégorisée par la reconnaissance de ses discernements comme outil d'ancrage dans l'expérience kinesthésique. Autrement dit, l'état phénoménologique suppose un point de vue de facto dialectique puisque la réalité extérieure trouve son essence dans le processus de reconnaissance et d'anticipation, et réfute par là l'existence d'une essence de la chose qui se situe ailleurs que dans le rapport sensoriellement normatif au monde. Ainsi la sensation semble être donnée automatiquement par l'esprit. Mais alors comment peut-on prétendre que la sensation communiquée et identifiée comme telle ne relève pas d'une forme dialectique-raisonnée ?

Notre rapport au monde serait, comme démontré précédemment, automatique puisque subjectif. Mais une réalité pré-phénoménologique subsiste dans une possibilité de dépassement contradictoire, permettant une analyse nucléaire du rapport de l'homme à son espace. Ainsi, notre positionnement s'approche de la conception phénoménale heideggerienne. Les « choses » extérieures perçues le sont pour Soi, leurs substances sont définies automatiquement et ne sont pas remise en question³¹. De la sorte, nous apparentons la phénoménologie à ce caractère premier de la conscience, dépendant d'une généralité élémentaire socioculturelle. Les sens donnés par la perception relèvent d'une réflexion personnelle, contraire à l'essence véritable de la « chose » extérieure, virtuelle à notre principe d'être au monde. La phénoménologie est donc un passage primordial dans nos recherches afin mettre la lumière la valeur de l'éclatement de la représentation dans l'image cinématographique. Nous supposons que cet état phénoménal est issu d'une expérience dialectique où l'état intensif conditionné par l'image pousse à ouvrir les sensations à une nature phénoménologique différentielle. Ainsi, nous pouvons constater un premier stade du rapport

30 MERLEAU-PONTY Maurice, *op.cit* ["Le cogito"].

31 HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 2014.

spectatoriel à l'esthétique *body-horror*, comme relais de l'éclatement figuratif de l'image. Car nous ne voulons pas remettre en question la notion de phénoménologie, nous n'en avons pas l'ambition ni même les moyens. Par conséquent, si la phénoménologie est problématique à notre observation, c'est en rapport avec les lectures des théories d'inspirations deleuziennes ou post-féministes de la construction du regard sur le monde.

L'expérience analytique est ainsi conçue dans l'immanence de la rétro-action de l'image, dans ce rapport différentiel direct entre la réalité virtuelle faite de séries de « choses » extérieures et une perception raisonnée qui identifie les sens par rapport à une pensée psychologique et socioculturelle. De cette façon, en éprouvant l'hybridité corporelle des iconographiques métamorphiques, nous accomplissons la conscience de notre devenir-autre, indépendamment d'une dialectique individualiste de la raison. On peut expliquer le concept de Gilles Deleuze du devenir de l'homme comme devenir-animal, devenir-végétal, ou devenir-cadavre (dans notre cas), comme résultat d'une tension intensive rendue inconsciente par la perception raisonnée et ordonnée du monde extérieur, mais persistant dans le rapport différentiel (actuel et virtuel) au monde. Pour simplifier, si l'homme.la femme à en lui.elle un devenir-cadavre qui va s'actualiser dans l'image, c'est parce que résiste dans sa relation aux figurations une potentialité autre de son raisonnement normatif et sa sensation (oppressive ou dominante) à l'espace et au temps.

De la survivance d'un état au monde disloqué, une crise de la pensée psychologique du corps social et individuel est possible lorsque l'homme accompli pleinement son devenir-autre dans l'éclatement de ses schèmes normatifs perceptifs, ou lorsque la femme s'ouvre à la conscience de sa condition en rapport avec un espace normatif masculiniste renversée, de sorte que les présupposés socioculturels déconstruisent la norme et positionne le.la spectateur.trice dans un état monstrueux de la perception, conscience entièrement autre des sensibilités corporelles.

À l'image des théories de Deleuze et Guattari, dans leurs ouvrages phares *Capitalisme et schizophrénie : L'anti-Oedipe*³², et *Milles-Plateaux*³³, la possibilité de capter une réalité autre passe à travers le corps, alors réceptacle affectif des degrés de puissance différentielle, imputant une fermeture fantasmatique ou une ouverture symbiotique.

32 DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, (...) *L'anti-Oedipe*, op.cit

33 DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie : Milles-Plateaux*, Paris, Les éditions de minuit, (1980) 2009.

Cette théorie trouve un nom : le « corps-sans-organes »³⁴. Plus qu'une simple figure de la crise organique où le corps, par conséquent autonome, se détache de Soi, le corps-sans-organes témoigne d'une crise sociale et analytique de la pensée d'un corps à Soi dans son acceptation sociologique. Car par la prise de conscience de son autonomie dans la production désirante, qui auparavant était contenue dans la volonté de construction sociale de Soi conciliant la production désirante et intensive à l'édification de repères et de liens socioculturels, le corps-sans-organes dessine une tendance à l'angoisse du vide propre à un sentiment d'inquiétante étrangeté quotidienne³⁵. Cette angoisse est issue du développement d'une société capitaliste et néo-libérale au sein de laquelle le corps désirant est réprimé et détourné au terme d'une vision fantasmatique et individualiste qui vise l'amélioration de la productivité et de la consommation économique et sociale³⁶. Mais de cette régression, apparaît alors un corps détourné qui éclate pour faire surgir sa réalité autonome, prise de conscience ou éclatement subjectif. En résultent les angoisses sociales et générationnelles autour du corps que l'on ne comprend plus, que l'on pense à travers les préjugés psychologiques qui maintiennent la sphère individualiste pour pouvoir préserver les liens socioculturellement constitués.

Pourquoi risquer de complexifier une nouvelle fois l'introduction dans notre pensée ? Nous le voyons bien, la notion de corps-sans-organes indique la nature de l'expérience subjective de l'image, selon un principe d'ouverture nihiliste vis-à-vis d'un principe de rationalisation organique. Mais émerge une problématique qui vient contredire notre volonté analytique, avant même d'énoncer clairement notre problème. Si nous supposons une nature expérimentalement autre du spectacle horrifique, nous risquons de retomber dans une logique universaliste que nous voulions abandonner. Mais, l'expérience tirée de l'image horrifique concerne une disruption générale de la normativité. Dès lors les degrés d'entrées sensibles dans cette même image varient selon le genre et la subjectivité socioculturelle du/de la regardeur.e. Bien que nous ne puissions résoudre ce problème en ces quelques lignes, la subjectivité de notre expérience implique, nous n'avons cessé de le dire jusque là, un positionnement normatif occidental. De la sorte, et c'est un point que nous éclaircirons dans la suite de ce mémoire, la nature de l'image horrifique a la dimension d'un mythe moderne

34 *Ibid.*

35 Inquiétante étrangeté qui, comme concept, n'est pas totalement refoulée dans nos recherches puisque les différentes théories philosophiques vont nous pousser à reconsidérer les principes de la psychologie freudienne. Voir notamment FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1988 ; FREUD Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W.Jensen*, Paris, Folio Essais, 1991 ; ou JEANCLAUDE Christian, *Freud et la question de l'angoisse : l'angoisse comme affect fondamental*, Paris, De Boeck, 2009, et LACAN Jacques, *Le Séminaire X, l'angoisse*, Paris, Seuil, 2004.

36 DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, (...) *L'anti-Oedipe, op.cit* ; les auteurs critiquent la réduction de la psychologie en vue des problèmes névrotiques et schizophréniques comme catégorisation d'un certain eugénisme sociopolitique.

indo-européen, propre à rendre sensible les limites des configurations masculinistes de la perception. En conséquence, l'entrée dans l'image suivant les genres, donnée univoquement sensible par la structure perceptive du corps filmique, s'éclate en une multiplicité de sentiments propres à une position cognitive face à une norme (d'où le niveau oppressif ou dominant et la valeur d'actualisation des tensions corporelles).

Considérés dans une perspective transconceptuelle, nos positionnements réflexifs sur l'image horrifique s'actualisent dans une sensibilité physique issue des expérimentations du corps filmique. Dès lors, la problématique des mises en scène de l'image horrifique passe par la réception projective au corps. Prise dans ces potentialités nihilistes, l'image horrifique est liée aux représentations du corps, comme actualisation rétro-réflexive des conditions d'habitation phénoménale et disruptive. Maintenant compris, nous pouvons affirmer que notre conception de l'image s'approcherait d'une conception deleuzienne de l'art³⁷, d'abord comme agent révolutionnaire, capable d'une réorganisation de la perception socionormée avec le surgissement d'un degré disruptif à la pensée dialectique de la réalité³⁸. Ensuite, selon une « logique de la sensation », comme agent affectif premier, non réductible à une vision mentale ou une représentation, avec une valeur immanente donnée par le rapport intensif et la nature affective de l'image. Cette dernière aurait alors valeur de symptôme avec un surgissement inconscient de la réalité contenue dans ses symboles iconographiques et ses captations.

Il paraissait dès lors important de revenir longuement sur l'autodéfinition de notre posture, afin d'esquisser dans cette rapide introduction les enjeux conceptuels du regard limite engagé par l'expérience des mises en scène des crises corporelles. De ces concepts, nous cherchons à ancrer une observation et une interrogation sur la valeur de l'image cinématographique dans le *body-horror*, à travers les enjeux narratifs et plastiques de la trilogie *Hellraiser*.

En partant de notre expérience du genre horrifique, nous avons pu identifier deux stades de

37 Notamment dans DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, (...) *l'Anti-Oedipe*, *op.cit* ; ou DELEUZE Gilles, *Logique de sens*, *op.cit* ; DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002. Voir également les commentaires sur les théories deleuziennes de l'art faits par SAUVAGNARGUES Anne dans « Deleuze, de l'animal à l'art », in ZOURABICHVILI François, SAUVAGNARGUES Anne, MARRATI Paola, *La philosophie de Deleuze*, Paris, Presses universitaires de France, 2004 ; ou dans SAUVAGNARGUES Anne, *op.cit*. Précisons également la volonté affichée de séparer les théories de Deleuze sur l'art pictural et le cinéma, puisque relevant de valeurs différentes pour ce dernier (au niveau de l'intensivité et de l'ontologie) ; ce qui nous permettra d'avoir une nouvelle vision sur la pensée de Deleuze pour l'image cinématographique vis-à-vis d'une mise en commun des théories artistiques et cinématographiques, sous une lecture schizoanalytique.

38 On approche également du concept d'ontologie de l'image photographique d'André Bazin transposé au cinéma pour penser la valeur de l'image comme captation d'un réel préperceptif, brut, primitif, dans BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du Cerf, 1999.

réception dans les productions du *body-horror* qui viennent marquer par leurs spécificités une réalité problématique de l'image. Un premier, anthropologique et psychologique, dans la relation directe à la construction iconographique des crises corporelles. Un second, négatif et nihiliste, avec la dimension disruptive de l'expérience conditionnée par ces figures. De ces points de départ analytiques, nous avons pu suggérer la valeur de l'image comme ouverture immanente. L'image est ainsi susceptible d'accéder à un degré zéro de la représentation allant à l'encontre des principes perceptifs normatifs qu'induirait une lecture symbolique. Pour penser cette valeur « négative » des images et des corps dans les mises en scène propres au *body-horror*, nous avons choisi comme objet d'étude la trilogie *Hellraiser*.

Le choix de ces trois films s'est effectué lors de la découverte du premier *Hellraiser*³⁹. Frappé par la richesse symbolique, narrative, et iconographique du premier long-métrage de Clive Barker, ainsi que par les considérations artistiques de ce dernier, la trilogie *Hellraiser* incarne pleinement les problématiques du *body-horror*. Ces potentialités, d'abord cherchées dans un contexte général et historique, s'actualisent dans les spécificités narratives et figuratives de l'univers barkerien. *Hellraiser* se trouve être le choix le plus pertinent pour resserrer l'analyse et penser la valeur de l'image et du lien spectatorial dans le *body-horror*. Le second opus, *Hellbound : Hellraiser II*⁴⁰, suite directe au premier, comporte des évolutions narratives et esthétiques intéressantes qui viennent globaliser les enjeux de *Hellraiser* et amplifier le sens de l'iconographie cadavérique et anatomique des corps. *Hellraiser III*⁴¹ apporte une variation transhumaniste et cybernétique des iconographies métamorphiques, et éclaire un peu plus les enjeux politiques reliés aux deux premiers films. Le choix des trois *Hellraiser* s'est donc déterminé à mesure de l'expérience tirée des films. Alors que nous prenons le risque de perdre le.la lecteur.trice en commençant cette introduction sans la moindre notion au genre horrifique, au *body-horror*, ou à *Hellraiser*, nous dessinons progressivement ce qui marque notre posture face à l'image, nos reconsidérations d'une histoire du cinéma d'horreur, et notre plongée dans l'expérience disruptive visant à faire émerger les potentialités de l'image cinématographique.

Tout cela nous emmène vers le cinéma d'horreur et le choix du *body-horror* comme objet d'analyse. Le *body-horror*, où « horreur biologique »⁴², est un sous-genre particulier, puisqu'il reste

39 Réalisé par Clive Barker en 1987.

40 Réalisé par Tony Randle en 1988.

41 Réalisé par Anthony Hitcock en 1992.

42 CRUZ R.A.L., « Mutations and Metamorphoses : body horror is biological horror », in MARSDEN Michael T., *Journal of Popular Film and Television*, 2012.

singulièrement controversé avec sa mise en scène extrême des corps⁴³ et sa violence graphique qui emprunte à l'esthétique grand-guignol. C'est avec cette réflexion spécifique de l'humain et de son corps dans la société moderne que le *body-horror* occupe une grande place dans notre pensée du degré zéro de la perception dans l'image cinématographique, et devient logiquement notre principal objet d'analyse.

Avec sa mise en scène plastique et figurative et ses enjeux dramaturgiques, *Hellraiser* se révèle être d'une richesse symbolique avec une représentation nihiliste de la réalité contemporaine. Son esthétique est marquée par une violence corporelle grotesque, une compréhension du corps dans son authenticité intensive et objective, et un discours sur le détournement fantasmatique de la violence, sorte de synthèse de tout ce que l'on peut trouver dans le *body-horror*. Le corps est dans tous ses états, relevant tantôt d'une projection classique et normée de la réalité perceptive, tantôt d'une expérience destituante de la réalité intensive du monde. Avec ses enjeux philosophiques (devenir du corps objectif), sociologiques (corps-sans-organes et non genré), esthétiques (reproduction macabre et anatomique du corps et de la réalité), et politiques (répression capitaliste des corps), la trilogie *Hellraiser* propose une expérience sensible déconstructive, impliquant une projection active pour l'actualisation intelligible du spectacle de la métamorphose en tant que conscience-limite des structurations de la raison moderne.

Ainsi pensée, la trilogie *Hellraiser*, avec ses symboles iconographiques et sa mise en scène particulière, provoque l'éclatement de la vision anthropologique et culturelle du corps normatif, et amplifie la problématique esthétique et cinématographique qu'amorce le mouvement du *body-horror* dans le cinéma d'horreur, nous poussant à questionner la valeur figurative et expérientielle des mises en scène horribles. Le premier questionnement issu des recherches concerne la valeur de cette vision, comme dépassement d'une illustration narrative par la captation d'une image nihiliste et disruptive de la représentation figurative et mimétique de la réalité. Cette captation remet en cause, par l'éclatement possible des sensations dans le conditionnement du corps filmique, une prise de conscience post-phénoménologique impliquée par une dialectique de la destruction corporelle. Le *body-horror* serait dans ces conditions témoin de la valeur négative que peut atteindre l'image cinématographique, avec le débordement d'une mimétique ontologique et expressive de la réalité par la projection rétro-active de ses perspectives cinématographiques.

43 On rapproche aujourd'hui le *body-horror* à la *New French Extremity* avec des films comme *Baise-Moi* (DESPENTES, TRINH THI, 2000) ou *Irréversible* (NOE, 2002), où l'horreur et la violence passent par l'objectification et la dépersonnalisation du corps.

De la sorte, un tel positionnement nous pousse à réenvisager les lectures symboliques et historiques sur le cinéma d'horreur. Nous plaçons notre lecture de l'image horrifique au sein des réflexions philosophiques et anthropologiques de Marie-José Mondzain⁴⁴ sur le rôle rétro-réflexif du.de la spectateur.trice. À ceci près que nous considérons le rôle introjectif-projectif de l'image selon un degré rétro-actif, impliquant alors une double réalisation symbolique dans les agencements figuratifs et les positions spectatorielles. En rapport avec une manipulation des théories sémiologiques de l'image, notamment du rôle du.de la spectateur.trice dans la symbolique des figures, nous utilisons les thèses de Mondzain afin de mettre en lumière les potentialités expérimentales de l'image. Par conséquent, en vue de nous détourner des analyses symboliques et psychopathologiques de l'image horrifique, nous pensons l'image comme structuration d'un regard qui engage une actualisation représentative voulue de l'espace et du temps. Aux théories de Marie-José Mondzain, nous nous plaçons du côté des pensées esthétiques de l'image, avec le concept structurel de l'image expérimentale de Nicole Brenez⁴⁵. En prenant ainsi en compte l'ensemble du corps filmique comme configuration d'un regard expressif et dédoublé, nous actualisons les pensées d'Evgenia Giannouri autour de l'image-concept⁴⁶, afin de voir de cette image horrifique la composition expressive d'un nihilisme perceptif. L'agencement d'un regard suppose alors une réalité intrinsèque et extrinsèque de la dimension expérientielle de l'image. En vue de comprendre ces potentialités, reliées à une nature première des représentations horrifiques, nous allons pouvoir nous demander si le positionnement qu'impliquent les spectacles horrifiques des crises corporelles engage à une conscience autre.

Dès lors, nous sommes en droit de nous questionner : en quoi le spectacle de la crise corporelle dans *Hellraiser* opère-t-il un éclatement de la réalité perceptive ouvrant sur un degré zéro de la représentation ? Ce raisonnement nous amène vers un problème premier, celui de la valeur de l'image cinématographique dans le *body-horror* vis-à-vis de ses enjeux dramaturgiques et esthétiques. Ces enjeux sont révélateurs du caractère singulier et expérimental du *body-horror*. Nous le voyons bien, nous devons nous tourner vers un questionnement de l'implication spectatorielle en nous demandant en quoi la mise en scène des corps en crises dans *Hellraiser* dépasse une logique purement narrative pour dévoiler le questionnement d'un lien au monde dans une représentation disruptive de la réalité. Autrement dit, il s'agit ici de repenser la valeur de

44 Notamment dans MONDZAIN Marie-José, *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007 ; ou MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imagerie contemporaine*, Paris, Seuil, 1996.

45 Dans BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck Supérieur, 1998

46 GIANOURI Evgenia, *Marche des corps, (de)marches des images. Image et mouvement à l'aune du regard contemplatif et du corps en acte*, Thèse, ECA Paris III, dir. DUBOIS Philosophie, 2010.

l'implication spectatorielle face à une conception théorique de l'esthétique cinématographique actualisée dans le spectacle de la crise organique. De ces problèmes émerge une problématique, caractéristique aux conséquences de la participation à l'expérience contenue dans les iconographies des métamorphoses corporelles :

En quoi le spectacle des métamorphoses corporelles dans la trilogie *Hellraiser* amène-t-il à une perception alternative du corps et de la réalité moderne ?

Pour répondre à celle-ci, nous envisageons trois parties. Avec la première partie, nous proposons d'analyser les spécificités du *body-horror* dans une perspective historique ramenée au genre horrifique. De cette étude s'érige un début d'hypothèse liée à la valeur figurative du corps et de sa mise en scène. S'amorcent alors les particularités de la trilogie *Hellraiser* dans le contexte du *body-horror*, et un début de réflexion sur la nature expérientielle de l'image horrifique. Ainsi, à la suite du premier chapitre concernant le *body-horror* et ses modalités de représentations, nous proposons de revenir sur les spécificités iconographiques du corps dans la trilogie *Hellraiser*, comme devenir-cadavre, devenir-anatomique, ou devenir-hors-norme, nous emmenant progressivement vers un devenir-monstrueux de l'image et du regard. Par conséquent nous comprenons l'importance de la figure de la crise corporelle dans un espace autre, qui nous pousse à penser et théoriser l'image horrifique des *Hellraiser* comme Image-Monstre, en vue de matérialiser la réalité expérientielle de l'image. Cette théorisation va occuper la deuxième et troisième partie. Nous proposons de définir la valeur disruptive de l'image à la lumière des positionnements anthropologique, sociologique, et politique ; ainsi que les potentialités figurales et expressives du corps filmique, dans le but de concevoir la nature de l'expérience des *Hellraiser*. Une fois la nature des possibilités disruptives mise en lumière généalogiquement, nous entrerons pleinement dans l'épreuve monstrueuse qu'offre les trois films à travers une réflexion sur les configurations matricielles de l'image cinématographique qui marque les spécificités du spectacle corporel et fait entrer le.la spectateur.trice dans le régime de la sensibilité monstrueuse de l'espace, non pas ramenée à un monstre, mais sentie comme monstrueux dans sa propre subjectivité, offrant par-là une réponse en conséquence de la problématique sur ce qui compose l'essence nihiliste des mises en scène corporelles dans le *body-horror*.

Arrêtons-nous, pour conclure, sur une altercation directe faite au.à la lecteur.trice. Nous tenions à prévenir le.la lecteur.trice de la difficulté rédactionnelle dans la retranscription de l'expérience, tant

celle-ci implique une posture sensorielle éclatée et ouverte, remettant sans cesse en question les positionnements réflexifs qu'exige une recherche scientifique. Dans la volonté d'exposer au mieux cette expérience, afin d'appréhender la nature monstrueuse de l'image et ses potentialités nihilistes que nous cherchons maintenant à comprendre, nous avons conscience que la lecture peut sembler compliquée, dense, souvent cryptique. L'analyse de l'image est ainsi donnée dans sa sensibilité première, conférant la possibilité, après-coup, d'un parcours théorique qui prend des allures de généalogie foucauldienne dans la composition de nos réflexions sur la nature de l'image. Nous l'aurons compris avec cette rapide introduction, ce qui nous préoccupe tout au long du mémoire réside dans l'expérience première d'une soirée de visionnage, où la découverte des œuvres barkeriennes nous a engagés dans une expérience-limite et poussés à réfléchir sur les potentialités de l'image horrifique. Maintenant clarifiées les différentes caractéristiques philosophiques que nous empruntons afin de positionner notre analyse dans un régime expérimental et expressif, entrons dès à présent dans l'image de la crise corporelle, spectacle monstrueux de la crise de la modernité.

1. Enjeux de représentation et de mise en scène de la métamorphose corporelle dans *Hellraiser*.

Introduction à la première partie

« *It's about Desire. It's about people desiring something they can't have and the consequences of desire pushed to the limits - and then beyond... I wanted to make a picture which had some of the originality which I bring to my written fiction, so there's a sense that you're dealing with a mind that will push that little bit further into gore areas.*

"I hope it has an impact simply because it deals with the same areas of passion and perversity which mark my fiction. Added to that are some of the most outré and outlandish monsters to have been seen on the screen for a very long time. »⁴⁷

Dans un récent documentaire⁴⁸, Clive Barker revenait sur le succès de la franchise qu'il avait lancé en 1987 en adaptant une de ses nouvelles. Alors que son histoire, teintée de violence masochiste et d'hybridation corporelle en tout genre, se voit de plus en plus annexée au *gore*, au moment de l'entretien, Clive Barker tente de reprendre le contrôle sur le mythe des cénobites et des expériences radicales des plaisirs corporels afin de donner une fin au personnage iconique de la franchise *Pinehead*. À la manière de Jason, Freddy Krugger, Micheal Myers, Chucky, de Frankenstein, de Dracula, ou des *Wolfmans*, *Pinehead* (affilié éternellement à la figure de Doug Bradley, qui va l'interpréter jusqu'au sixième opus) s'impose dans le paysage cinématographique comme une figure marquante de l'incarnation horrifique. Comme un bras levé à l'industrie qui se borne à relancer une franchise essoufflée depuis le dénouement de la structure narrative avec le quatrième opus *Hellraiser : Bloodline* (YAGHER, CHAPPELLE, 1996), allant de *reboot* en *remake*, Clive Barker réfléchit à la valeur de la saga auprès du public. Pour lui, la franchise appartient aux spectateur.trice.s, sous-entendant que le film n'a de sens que par l'appropriation spectatorielle du spectacle horrifique.

« *La culture populaire fournit des images qui nous émeuvent et nous touchent de façon*

47 BARKER Clive, interviewé par Stephen Jones, *Knave magazine*, Vol 19, No 5, 1987.

48 *Hellraiser Resurrection*, disponible dans les bonus de *Hellraiser* (BARKER, 1987), édition Blu-ray éditée par E.S.C Editions, 2018.

*fondamentale. Mais très souvent, ces images sont méprisées, et perçues à tort comme une forme de populisme ».*⁴⁹

Pour Barker, issu de la mouvance littéraire *Splattepunk*, l'horreur se constitue un rôle de catalyseur d'une tension transgressive et non rationnelle, menant le spectateur vers des zones de sensibilités normalement exclues par la rationalité⁵⁰. « *Je voulais briser les barrières de ce que les films d'horreur peuvent montrer* »⁵¹.

Cette courte citation n'est pas choisie au hasard d'un détail pour frapper l'esprit, puisqu'elle cristallise les problèmes de la représentation de l'horreur corporelle dans la trilogie *Hellraiser*. Car, bien que certains aient se sont risqué.e.s à définir le *splatter*⁵² comme un sous-genre à part entière⁵³, ce dernier n'est estimé qu'à travers sa valeur sensationnelle, où priment sur la logique structurelle la construction d'une réaction éthique à la violence. Le *splatter* sert alors, tout comme l'expressionnisme l'a été en son temps, de terme valise pour englober ce que de nombreux.euses théoriciens.iennes ont étudié.e.s comme l'avènement de l'horreur graphique à partir de la fin des années 1970 dans le domaine du cinéma d'horreur, plus spécialement dans les productions américaines. L'opposition faite entre horreur graphique et horreur fantastique tient d'un jugement de valeur qui va ici occuper nos réflexions. Car esquisser un début de réponse au problème de la valeur nihiliste de l'image suppose d'entreprendre une reconsidération des fictions horribles hors de toutes classifications formalistes, afin de comprendre les enjeux propres aux différentes représentations de l'horreur, ainsi que les réactions qu'elle engage.

49 BARKER Clive, cité dans *Clive Barker. L'univers torturé du créateur de Hellraiser et de Candyman*, Paris, Mad Movies Hors-Série n° 57, ed. DELELE Cédric, PONCET Alexandre, 2020.

50 *Hellraiser : Resurrection*, op.cit.

51 *Ibid.*

52 Nommé ainsi par Giuseppe Salza en parlant de *Night of the Dead* de Romero, comme « *expression onomatopéique de la tête d'un homme qui se fracasse sur le sol après une chute de vingt étages* », cité dans *Représenter l'horreur*, dir. ASTRUC Frédéric, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015.

53 À l'instar de ARNZEN Micheal A., « *Who's Laughing now ?* », in *Journal of Popular Film and Television*, vol.21, n° 4, 1994 qui mène une théorisation réflexive de la valeur spectaculaire des films d'horreur post-années 1980 à partir des différentes études sur le genre horrifique *splatter* et sur l'art postmoderne.

Selon ces logiques analytiques classiques, *Hellraiser* et ses suites sont catégorisés comme relevant du *gore*⁵⁴, en raison des nombreux effets graphiques de la mise en scène d'une violence corporelle. Mais avec la question qui nous intéresse, il serait absurde d'envisager *Hellraiser* et ses suites en fonction d'une logique *gore*, du fait de leurs logiques expérientielles différentes. Nous préférons alors identifier *Hellraiser* comme relevant du *body-horror*. Nous pouvons objecter que ce positionnement dépend d'une catégorisation dont nous venons d'esquisser la critique plus haut. Mais ce serait justement nier les particularités du *body-horror*, trop souvent comparé au *gore*, et adopter une posture analytique typologique ou symbolique de l'image, pour une hiérarchisation éthique et cognitive des projections spectatorielles.

Le *body-horror* se caractérise par ses images de corps détruit, hybride ou difforme. Ses enjeux esthétiques, philosophiques et sociopolitiques en font un héritier direct de toute une iconographie du corps dans l'art, avec l'utilisation de la représentation du cadavre comme *memento mori* et *contemptus mundi* de la condition humaine, ou la déformation par hybridation du corps pour une remise en cause des normes établies. On retrouve dans les fictions *body-horror*⁵⁵ une dramaturgie des corps propres à la représentation du devenir cadavre de l'homme, la désindividualisation de Soi par l'altération de la figure corporelle normative, l'ouverture intensive des sens par le détournement de la reproduction de l'espace, la détérioration de la perception par le surgissement d'une vision renversée du monde socioculturel, et l'effet ontologique du corps incarné avec une confection matérielle des effets spéciaux ou une direction de jeu proche de l'actionnisme dans ses iconographies ou ses performances.

Toutes ces symboliques figuratives font du *body-horror* un genre unique, spécifique à une projection expérimentale pour une déformation perceptive du monde, par le biais de la mise en scène des corps. Il paraît évident, pour quiconque est familier avec le genre horrifique, que le *body-horror* se différencie par principe du *gore* dans le paysage cinématographique moderne et contemporain. Mais qu'est-ce qui légitime ce point de vue ? Comment prétendre à une redéfinition d'une histoire du cinéma d'horreur, quand celle-ci, dans son approche contemporaine, se veut hors

54 Comme le pense Cynthia A. Freeland dans *The Naked and the Undead. Evil and the Appeal of Horror*, Colorado, Westview Press, 2000 ; ou comme Carol J. Clover y fait allusion dans *Men, Woman, and Chainsaws : Gender in the Modern Horror Film*, Princeton, Princeton University Press, 1975 ; ou Paul Kane dans *The Hellraiser Films and Their Legacy*, Jefferson, MacFarland and Company, 2006.

55 Prenons par exemple *Society* de Brian Yuzma et son dernier segment entièrement consacré à des déformations corporelles sous fond de fête orgiaque ; ou la trilogie *Hellraiser*, qui nous intéresse particulièrement dans le cadre de ce mémoire, avec ses créatures humanoïdes aux allures sadomasochistes, et sa dialectique des corps intensifs. Nous pouvons également penser à *Altered State* (1980) de Ken Russell avec une iconographie de la mutation génétique qui sert la narration visuelle psychédélique.

des canons historiques du cinéma traditionnel ? Il faut alors penser le cinéma d'horreur selon ses logiques spécifiques, pour pouvoir déterminer le sens de nos observations sur la trilogie *Hellraiser* et la valeur de l'image face à la métamorphose corporelle. Car une nouvelle vision des fictions horribles implique une remise en question des considérations esthétiques du genre, au-delà de tout souci de légitimation ou de lecture misérabiliste. Ces considérations introduisent la volonté de Clive Barker pour une construction esthétique de la fiction horrifique comme déclenchement d'une crise de la rationalité, comme spectacle masochiste des sensations.

Pour pouvoir nuancer ce pouvoir des images sur la rationalité à travers l'horreur corporelle, il est nécessaire de revenir sur les différentes influences artistiques de la représentation de la crise corporelle, en vue de cerner la pertinence de ces figures. De cette façon, cette première partie se propose comme définition, dans un premier temps, des spécificités d'agencements horribles afin de déterminer les valeurs figuratives de la mise en scène des corps dans l'histoire du cinéma d'horreur. Une fois cernées ces spécificités, il apparaît judicieux de remettre en question les diverses importances esthétiques, iconographiques et philosophiques de la mise en scène des corps, pour en saisir la portée expérientielle dans leurs articulations horribles. Ainsi, cette première partie pose les bases du problème nihiliste lié aux représentations de la crise corporelle dans le *body-horror* qui occuperont nos réflexions sur la valeur de l'image.

1.1 « *We have such sights to show you* ». Approches historiques du *body-horror*.

"The kind of horror which is all suggestion, and undertow, and it's what you don't see that horrifies you kind of stuff - that doesn't do a thing for me. I like things to come out and grab me, I like my horror in 3-D - Ramsey [Campbell] says I write in technicolor - it's the same thing. I like imagining horrors in detail [...]. Of course, you can go too far on that, you can give people so much that there's nothing left to their imaginations... I think the idea is to give them just sufficient to get their imaginations going - Bradbury's a wonderful, wonderful exemple... »⁵⁶

1.1.1. Pour une histoire du cinéma d'horreur.

Dès sa naissance, le cinéma s'empare de la question de l'horreur à travers la destruction

56 BARKER Clive, interviewé par Nick Hasted, *Creature*, N°4, 1985.

corporelle. Ce n'est pas un hasard, car l'invention du cinématographe en tant que spectacle coïncide intimement, du fait de son caractère forain, avec les différents *freaks shows* ou musées de cire anatomique qui ont marqué l'épanouissement de la médecine édifiante⁵⁷ au XIXe siècle. Il était alors courant de rire et de se divertir, dans l'indifférence la plus totale, des corps difformes rejetés par une société qui avancée de plus en plus vers un eugénisme moderne instauré des siècles auparavant par les nouvelles humanités. Ainsi, peu nous importe de réduire l'Autre comme curiosité physique, stimulant un goût pour l'exotisme et le sensationnalisme corporel.

Il n'est donc pas étonnant que de premières fictions horribles puissent être identifiées⁵⁸ dès la fin du XIXe siècle. *Une mort de Marie Stuart* d'Edmond Khon (1893) est, à titre d'exemple symbolique, un digne ancêtre de la *Torture Porn* en mettant en scène une décollation en gros plans, effet non moins sidérant que celui qu'engendre le gros plan tête d'un baiser dans *The Kiss* de William Heise (1896). On voit alors se dessiner ce qui oppose le cinéma d'horreur à la pornographie, à savoir la représentation mimétique d'une action de domination (visuelle ou tactile) sur le corps. Car si une décapitation choque moins qu'un baiser, c'est bien par l'aspect fictionnel de la mise en scène qui engage le spectateur.trice dans une perception fantasmatique de la violence corporelle au détriment d'un acte charnel. L'image et sa logique de figuration ont donc une importance particulière dans la réception de la violence et le symbolisme narratif. La valeur de l'image s'en trouve changée, en raison du conditionnement vers une expérience inhabituelle de la réalité face à la vision du spectacle corporel. C'est ces considérations qui nous poussent à envisager une redéfinition du cinéma d'horreur selon une logique spécifique de la représentation de la violence corporelle. Le spectacle de l'horreur relève alors d'une structuration figurative qui amène à délimiter des genres conformément à des fonctions esthétiques et narratives singulières.

Il est donc fait, dans ce mémoire, une sorte de « grand-écart » volontaire avec l'argument esthétique⁵⁹ dans la catégorisation des films d'horreur. Tel qu'il est déterminé aujourd'hui, le

57 ANCET Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006.

58 Nous reprenons ici les pensées de Philippe Ross dans *Le film d'épouvante*, Paris, J'ai lu, 1989.

59 Comme nous le constatons aux fils des lectures théoriques qui privilégient la forme au détriment de l'ensemble structurel du film et participe à une catégorisation typologique de l'horreur moderne. À titre d'exemple, nous pouvons citer des études comme celle de POWELL Ana, *Deleuze and horror films*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005, où l'auteure livre une lecture schizoanalytique du *body-horror*, en limitant toutefois cette lecture à la compréhension des enjeux narratifs ; où WILLIAMS Linda, "Film bodies : Gender, Genre, and Excess", in *Film Quarterly*, vol.44, n° 4, 1994, qui fournit une analyse éclairante sur la valeur masculiniste des corps dans le cinéma d'horreur, stéréotype les enjeux du *body-horror* en le rapprochant avec le *gore* dans sa dialectique de la violence (nous verrons par la suite que le *body-horror* s'en démarque pourtant) ; ou encore RAPHAEL Raphael, SIDDIQUE Sophia,

cinéma d'horreur se décompose en deux phases⁶⁰ historiquement identifiables : une qui va des années 1920 jusqu'aux années 1960 et qui s'apparente à une épouvante « suggestive » ; et une autre qui commence avec *Psycho* d'Alfred Hitchcock (1960) et qui s'étend jusqu'à aujourd'hui, matérialisée par une horreur « graphique ». Mais subsiste un problème dans cette typologie formaliste du cinéma d'horreur ; celui d'une appréciation teintée de hiérarchisation artistique caractéristique des arguments esthétiques et élitistes des fictions dominantes.

La catégorisation des longs-métrages horrifiques préannées 1960 comme relevant de « l'épouvante » pose dès lors une considération esthétisante de l'angoisse jugée plus inventive, témoin d'un refus de reconnaissance de la logique expérientielle des représentations horrifiques⁶¹. L'épouvante est affiliée au fantastique, telle que le définit Tzvetan Todorov⁶² comme l'étrange surgissant du réel. L'épouvante, à la manière de Noël Carroll⁶³, est marquée par la mise en scène d'une esthétique fantasmagorique de la réalité, là où l'horreur moderne se caractérise par une accumulation d'effets visuels « gratuits »⁶⁴.

*« À l'état brut, la peur est cette émotion primale qui fait le succès des « trains fantômes » sur les champs de foire, de ces masques, araignées et squelettes qui ont l'effet bénéfique de rapprocher les couples amoureux [...]. Dans le fantastique, la peur n'est pas un effet secondaire accessoire, comme on a parfois voulu le faire croire. Elle est dramatiquement au cœur du film, puisque le spectacle tout entier tend vers elle ».*⁶⁵

On voit bien, dans cette longue citation, que la dénomination des fictions horrifiques en tant qu'épouvante pose la problématique d'un jugement de valeur sur la logique de figuration qui amène de nouveau l'expérience à des symboliques typologiques. Ce problème terminologique

Transnational horror cinema. Bodies of Excess and the Global Grotesque, Honolulu, Palgrave Macmillan, 2016, qui effectue une analyse psychologique et anthropocentrée sur la compréhension des mises en scène du *body-horror*.

60 *Représenter l'horreur, op.cit.*

61 Comme le relève DUFOUR Eric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, PUF, 2006.

62 TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Points, 2015.

63 CARROLL Noël, *The philosophy of Horror, or the paradox of the heart*, New York, Taylor and Francis, 1989.

64 Comme catégorisé par LENNE Gerard *Le cinéma fantastique et ses mythologies*, Paris, Henri Veyrion, 1985 ; pour qui le cinéma d'horreur contemporain relève “d'effet de violence écoeurant”, purement sensationnel où “ce qui est montré” est assimilé à la “manière” de le montrer. Certains théoriciens vont qualifier ce cinéma de “gratuit”, autrement dit, dénué de véritable sens ou de vision artistique, sous prétexte d'une horreur simpliste. Il n'y a qu'à observer la critique de Phillippe Ross, pour qui le cinéma *gore* “se caractérise par une accumulation quasi malade de scènes toutes plus abominables les unes que les autres et repose principalement sur une débauche d'effets spéciaux ultra-réaliste et sanglant”, dans ROSS Philippe, “Le Gore : Boursoufflure Sanglante du Cinéma Bis”, in *La Revue du Cinéma*, n° 373, 1982, ou *Le cinéma gore : une esthétique du sang*, Paris, Éditions du Cerf, 1997. Cette problématique de la gratuité se retrouve également dans les considérations du *Splatterpunk*, comme nous allons le voir.

65 LENNE Gérard, *Histoire du cinéma fantastique*, Paris, Seghers, 1989 (p.7).

contribue à inventorier le genre selon des spécificités d'expressions symboliques et cognitives. Cela sous-entend alors que l'on exclut une partie des fictions horrifiques sous prétexte d'une horreur graphique, marquant les catégorisations esthétiques au niveau d'une symbolique psychosociale de la réception.

« *Le rôle décisif du suspense et de l'angoisse précédant l'éclatement de la violence valorise le plus souvent un scénario d'une minceur squelettique où l'horreur n'est, à ce stade, que la résultante défouloir d'une ligne directrice préétablie visant à l'accomplissement d'une catharsis libératrice. Dégagée de ce contexte, l'horreur sera gratuite et n'aura pour but que de satisfaire les plaisirs pervers du réalisateur et le voyeurisme malsain du spectateur* ». ⁶⁶

Émerge alors un problème qui relève de l'éthique et s'écarte des spécificités proprement cinématographiques, menant à des questions sociologiques sur la valeur de la réception dans la construction de symboles codifiés, adéquate à la tradition d'analyse cognitive de l'image.

De pareils motifs amènent vers le point limite des débats contemporains sur la représentation de l'horreur et de la violence, ainsi que sur les mesures idéologiquement répressives qui tendent à marginaliser les publics des films d'horreur. Cette marginalisation est le fruit des arguments esthétiques sur la « gratuité » de l'horreur moderne, supposant par là une pauvreté de l'image et de son expérience. Contemporain à la sortie de *Hellraiser* et *Hellbound : Hellraiser II*, la période des *vidéonasties* a marqué un tournant pour une telle considération de l'horreur moderne. L'épisode des *vidéonasties* s'étend jusqu'aux années 1990. Différents films *gore*, ou découlant du genre, se sont vu censurer en Grande-Bretagne par la British Broadcast Film Company. Avant 1980, les films d'horreur non traditionnels (grands studios) échappent à la ratification de la B.B.F.C en bénéficiant d'une sortie directement en *vidéostore*. Les jugeant dangereux pour la jeunesse, en parallèle de l'émergence de la mouvance *punk* et du style *gothique* comme appartenance protestataire, la B.B.F.C entreprend une large campagne de censure et d'interdiction de sortie. Des films comme *I Spit on Your Grave* (1978) de Meir Zarchi, *Cannibal Holocaust* (1980) de Ruggero Deodato, ou *Evil Dead* (1981) de Sam Raimi, ne connaîtront de sorties qu'à partir des années 2000 sur le sol anglo-saxon. Ce climat va participer à la considération éthique des genres horrifiques empruntant au *gore* comme déviant, avec des sorties illégales ou des interdictions aux motifs de trouble à l'ordre moral et possibilité

⁶⁶ ROSS Philippe, *Les visages de l'horreur*, Paris, Edilivre, 1985.

de trouble à l'ordre public. Le cinéma d'horreur, hors psychologique et gothique, souffre encore aujourd'hui de cette considération analytique et esthétique⁶⁷.

Cette période fait échos aux différents débats autour de la classification des œuvres filmiques présentant de la violence. Ces débats dépassent le contexte purement esthétique ou narratologique pour prendre des allures de jurisprudence et de réflexion sur l'éthique sociale des projections cinématographiques.

« On assiste alors à l'affrontement de deux camps antinomiques, celui des alarmistes, partisans du retour à un « ordre moral » sur la foi d'une lecture conséquentialiste du pouvoir des images, et celui des défenseurs d'un libéralisme qui autoriseraient, soit la « crise » occidentale de la croyance aux images, soit la liberté de lecture désormais accordée aux spectateurs »⁶⁸

Les tenants d'une idéologie conséquentialiste sur le pouvoir des images structurent leurs discours autour d'une lecture comparative généraliste, qui extrapole les données filmiques pour les accorder avec des faits symboliques⁶⁹. Les défenseurs d'une lecture libéraliste de l'image, initiée par Noël Carroll⁷⁰, font de l'horreur une projection psychologique des angoisses individuelles avec un système de valeur marqué par un subjectivisme interprétatif. Le problème de ces différents points de vue, et leurs interdépendances avec les théorisations esthétiques du dualisme épouvante/horreur, sont que ces motifs mènent à une conception naïve du positionnement spectatorial, donné comme passif. Et ce n'est pas la proposition critique de Laurent Jullier⁷¹ pour une approche socio-intentionniste⁷² d'une éthique de la violence qui risque de résoudre la question de la considération normative des images horribles.

Il s'agit alors de la difficulté majeure des lectures cognitives et sémiologiques sur les codifications de l'horreur, attachées à une symbolique fantasmagorique reliée à des pathologies

67 Il n'y a qu'à voir l'interdiction de diffusion de *The Conjuring 2* (2016) de James Wan des complexes UGC ; ou des médiatisations sensationnalistes de faits divers mineurs pendant les projections de *Annabelle* (2014) John R. Leonetti ou *Sinister* (2012) de Scott Derrickson lors de leurs exploitations en France.

68 JULLIER Laurent, *Interdit aux moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

69 *Ibid.*

70 CARROL Noël, *op.cit.*

71 JULLIER Laurent, *op.cit.*

72 Basée sur le concept psychologique de Jonathan Haidt. L'intuitionnisme est fondé sur le déclenchement subjectif d'une interprétation morale et émotionnellement intéressée d'une situation pourtant donnée comme objective. Elle vise à prouver que les définitions symboliques sont issues d'une perception cognitive spécifique.

psychosociales. Interpréter une image par son caractère conceptuel sans pour autant prendre en compte les spécificités d'une logique structurelle figurative ne peut que mener à une méprise sur les représentations de l'horreur en général, et du *body-horror* en particulier.

Il n'y a qu'à voir la réflexion essentielle de Carol J. Clover⁷³ sur le cinéma d'horreur moderne et la réalisation d'un point de vue masculiniste⁷⁴ sur le corps féminin. Ne tombons pas, espérons-le, dans une critique purement « gratuite ». L'étude de Carol J. Clover révèle une conceptualisation déterminante sur la construction d'une logique fantasmatique du meurtre. La posture de Carol J. Clover est juste quant à la valeur de l'image modelée par un *male gaze*⁷⁵ autour de la destruction du corps féminin. En atteste le premier film *gore*, ou considéré comme tel, *Blood Feast* (1963) d'Hershell Gordon Lewis, où un boucher égyptien effectue un rituel ancestral en sacrifiant de façon très imaginative de nombreuses jeunes femmes. Cette thématique du corps féminin violenté ou détruit comme source de plaisir visuel fantasmatique se retrouve principalement dans le *gore* et le *giallo*. L'image est organisée selon une logique de sexualisation du meurtre avec une anthropomorphisation du point de vue de la caméra⁷⁶ et une figuration phallique du couteau dans la construction perspectiviste de l'image. S'il est vrai que des films comme *El secreto del Dr. Orloff* (1964) de Jess Franco, *Two Thousand Maniacs* (1964) de Hershell Gordon Lewis, *La ragazza che sapeva troppo* (1964) de Mario Bava, ou plus tard *I Split on Your Grave* (1978) de Meir Zarchi cristallise la personnification masculiniste dans l'horreur moderne, des films comme *Hellbound : Hellraiser II* (1988) de Tony Randle ou *Videodrome* (1983) de David Cronenberg sont plus nuancés lorsqu'on considère la structure des représentations de la violence corporelle qui leur est propre, autant dans ses symboliques narratives que dans ses enjeux figuratifs. Le problème de la lecture analytique de Carol J. Clover se comprend dans la catégorisation classique d'un dualisme entre une horreur moderne ramenée à sa pure mise en scène figurée de la violence et une horreur suggestive qui poétise la terreur et la violence, sans toutefois apporter une réflexion sur les méthodes de ces mises en scène spécifiques à une expérience sensible particulière.

Comme c'est le cas pour l'étude de Carol J. Clover, l'ensemble des théories sur l'horreur n'est

73 CLOVER Carol J., *op.cit.*

74 WILLIAMS Linda, *op.cit.*

75 Reprenant ainsi le terme théorisé par MULVEY Laura, "Plaisir visuel et cinéma narratif", in *CinémAction*, n° 67, 1993 ; ou son autocommentaire dans MULVEY Laura, "Afterthoughts on "Visual PLeasure and Narrative Cinema" Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)", in THOMHAM Sue, *Feminist Film Theory : A Reader*, New York, NYU Press, 1999.

76 L'effet "dark voyeur" initié par John Carpenter avec *Halloween* (1978) où le point de vue focal corporalise le tueur.

pas à rejeter, malgré cette considération dualiste. Ces dernières éclairent la nature expérientielle de l'image qui va résulter du processus de représentation de l'horreur et marquer le sens des fictions horribles. Pour Gilles Deleuze⁷⁷ :

« [...] le fantastique est d'abord un effet [...]. On peut ajouter des distinctions et imaginer une échelle graduée selon le degré de détermination de l'objet suscitant cet effet chez les personnages de l'histoire comme chez les spectateurs ; s'il ne peut pas se produire au même moment pour vous et les autres, s'il peut même y avoir des divergences des uns aux autres, l'affect en lui-même reste identique. Il peut aller de l'angoisse suscitant la peur à l'épouvante en passant par la crainte et l'effroi. »

La pensée de Deleuze est ici intéressante lorsque l'on reconsidère que les différents sentiments décrits sont bien plus qu'une réaction physiologique à une mécanique figurative, mais la détermination du conditionnement spécifique de l'image sur un regard qui tend vers l'intime (le corps) et l'extériorité (le monde, la réalité). Pour invoquer Clément Rosset⁷⁸ :

« Réussissant à évoquer « l'autre », le cinéma fantastique réussit du même coup à évoquer le « même » ; à signaler la singularité du réel dans l'exacte mesure où il excelle à en suggérer d'éventuelles complications, de nombreuses altérations. »

L'image dans l'horreur a donc cette fonction de « modifier une conduite »⁷⁹, de transposer un réel fantasmagorique ou altéré afin de déclencher un changement perceptif et raisonné. De ce fait, le cinéma d'horreur en général, et le *body-horror* en particulier, se noue à offrir une expérience du monde particulière. Prenons un film comme *The Fog* (1980) de John Carpenter. Au premier abord, l'histoire de pirates fantômes venant semer le chaos dans une ville côtière va être mêlée à une utilisation de la typologie scénique propre au *slasher*, avec une attache à la tension vers l'Autre, monstrueux et omniscient, et une esthétisation des scènes de meurtres⁸⁰. On pourrait légitimement se dire que le film relève d'une violence fantasmagorique incarnant la construction d'un discours normatif sur le corps féminin sexualisé. Ces enjeux sont spécifiques

77 DELEUZE Gilles, *Cinema 2. L'image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985.

78 ROSSET Clément, *L'objet Singulier*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, cité dans HEMMER Laure, *Le cinéma d'horreur en France : entre culture et consommation de masse*, mémoire École Supérieure de gestion et de médiation des Arts, dir. BOURREY Sabine, 2007.

79 DEBREY Regis, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 2005, cité dans HEMMER Laure, *op.cit.*

80 Tel qu'identifiée par CLOVER Carol J., *op.cit.* La "Final Girl" est la jeune fille vierge qui résiste au monstre en adoptant une posture masculine, récompensée par son attitude prude envers une sexualité adolescente.

aux angoisses conservatrices de la ville côtière, manifestées par le fantasme d'un passé colonial punissant. Mais si l'on y regarde de plus près, notamment avec la scène d'ouverture qui joue sur le développement sensitif d'un ancrage à l'espace-temps de la ville côtière, *The Fog* bâtit sa violence autour de la question de la nature et de la conscience végétale du monde, avec un principe d'expressivité dans la réalisation figurative de la violence qui dédouble les corps et leur refuse une habitation phénoménologique. Les scènes de meurtre ne signifient plus le retour d'un conservatisme passé, mais l'arrivée translationnelle d'un être au monde singulier qui constitue une expérience limite du raisonnement moderne. Pour que cette hypothèse soit effective, il faut prendre en considération la nature rétro-active des symboliques de l'image dans le complexe introjectif-projectif des matérialisations expérientielles de la narration par ses propres figurations.



The Fog (1980) de John Carpenter

Si l'on sort de la simple interprétation symbolique des figures par rapport à une réception sociopathologique, on s'aperçoit que l'image change de valeur dans l'élaboration d'une logique systémique appropriée à des enjeux d'effets cognitifs. Ces effets sont rattachés à une perception et une rationalité que le spectateur va engager pour la maintenir ou la dépasser selon les conditionnements sensitifs des figures. Ainsi, nous voyons les limites d'une lecture esthétique basée sur les stimulations pathologiques ou fantasmatiques des figures horribles. Un décodage freudien d'une structure narrative et figurative n'a de sens que si cette même structure contient en elle la construction d'une logique fantasmatique dans le spectacle horrifique.

« Nous entendons par l'expression cinéma d'horreur une catégorie esthétique et non

psychologique. Autrement dit : cette expression doit désigner un caractère descriptif du film même, de l'image même, indépendamment de tout affect (la peur) que le film peut susciter chez le spectateur. »⁸¹

Toute une recherche contemporaine reste à faire sur les spécificités proprement esthétiques du cinéma d'horreur, compris comme nouées à la valeur de l'image dans le conditionnement d'une expérience perceptive. Car le problème typologique de l'image horrifique se fonde principalement sur l'inconsidération de l'ensemble du corps filmique et du positionnement projectif comme participant de cette symbolique. On peut le remarquer dans la pensée d'Éric Dufour⁸², qui témoigne d'une limite analytique dans l'attache purement conceptuelle à l'articulation des figurations. C'est là toute la difficulté que l'on rencontre avec l'analyse de *Hellraiser* par Anna Powell⁸³. Celle-ci en fait une lecture critique sur la dimension conservatrice de la symbolique corporelle, avec une récupération anatomique du personnage de Frank, et la destruction amenée par les « cénobites » dans la découverte des plaisirs interdits. Mais la chercheuse ne semble faire qu'un déchiffrement narratif sans toutefois s'attacher au problème de mise en scène qui structure l'expérience affective et sensitive de la symbolique corporelle, qui, et c'est ici le but de nos observations, offre plus qu'un simple discours normatif sur le recouvrement anatomique. On voit alors se dessiner les limites des raisonnements contemporains sur la valeur figurative des films d'horreurs, déconnectées de la nature expérimentale de l'ensemble filmique. Nous opposons de ce fait les considérations d'Éric Dufour⁸⁴ quant au refus d'une reconnaissance de la nature mythique des films d'horreur, concrétisant les considérations esthétisantes du dualisme horreur/épouvante.

1.1.2. Les perspectives du mythe horrifique.

Dire qu'un film relève d'un mythe moderne, ce serait déclarer ce qui se propose comme une évidence aujourd'hui. Pourtant, le cinéma est considéré en tant que mythe moderne d'une conscience-machine⁸⁵ avec une logique de *starification*⁸⁶ et de projection cathartique. Une telle conception nierait le pouvoir de l'image sur la perception, comme songé par les théoriciens du cinéma primitif. Ainsi, il est manifeste, avant de nous risquer à un début d'esquisse des

81 DUFOUR Eric, *op.cit.*

82 *Ibid.*

83 POWELL Anna, *op.cit.*

84 DUFOUR Eric, *op.cit.*

85 Pour reprendre ici l'idée de "l'œil caméra" de Dziga Vertov.

86 BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Points, 2014.

spécificités du *body-horror*, de revenir sur ce qui fait les structures mythiques du cinéma et de l'image, dans le but de marquer ce qui va faire les particularités des sous-genres. Si nous nous arrêtons plus en détail sur la nature mythique de l'image, c'est dans l'intention d'affirmer une nécessité de relecture des fictions horrifiques selon le complexe rétro-actif de l'image-spectateur.trice.

La valeur mythique de l'image ne réside pas dans la construction idolâtre d'une figure moderne, renvoyant alors à une considération psychopathologique des figures de l'horreur. Le mythe n'est pas ici compris dans son sens sémiologique et sociologique, mais dans ses dimensions anthropologiques et philosophiques. Ainsi, la valeur mythique de l'image logerait dans l'expérience issue de l'articulation sensitive du corps filmique, propre à une projection rétro-réflexive d'un regard sur le monde. Pour Joseph Campbell⁸⁷, le mythe sert à reconnecter le.la spectateur.trice à une expérience sensible d'une projection mémorielle intensive oubliée par la rationalité.

*« Certains pensent que nous cherchons avant tout à donner un sens à notre vie. Je ne crois pas que là réside notre quête. Je crois plutôt que nous voulons nous sentir vivants. Nous voulons goûter, une fois, au moins, la plénitude de cette expérience de façon que tout ce que nous vivons sur le plan physique éveille un écho au plus profond de notre être, de notre réalité intime. Ainsi, nous pourrions véritablement faire l'expérience de cette sensation extatique : être vivant ».*⁸⁸

Nous devons ici nous démarquer de la philosophie essentialiste de Joseph Campbell, influencée par la philosophie *New Age* comme principe d'universalisme spirituel, afin de l'adapter à une pensée rhizomatique des expériences perceptives dans le caractère extatique des mythes. Néanmoins, cette valeur extatique ne concerne pas l'enveloppe corporelle, comme c'est le cas dans la philosophie taoïste, mais implique un ancrage phénoménologique au monde, dicté par des sensations stimulées par la compréhension subjective des figures. Pour Campbell, il y a deux formes de conscience : rationnelle et symbolique ; sensorielle et animiste.

« Cela fait partie de la manière cartésienne de penser que la conscience est une singularité du cerveau, que le cerveau est un organe qui sécrète la conscience. Ce n'est

87 CAMPBELL Joseph, *Puissance du mythe*, Escalques, Oxus, 2009.

88 *Ibid* (p.21).

pas vrai. Le cerveau est un organe qui infléchit la conscience dans une certaine direction, pour servir un certain nombre de buts. Mais le corps à une conscience, et le monde entier, et tout ce qui vit, est imprégné de conscience. [...] Le processus selon lequel elle fonctionne est mû par une conscience. Tenter de l'interpréter en termes mécaniques simples ne mène à rien. »⁸⁹

Cette double conscience informe, un peu à la manière d'un corps-sans-organe⁹⁰, que nous sommes constitués d'une conscience intensive et rationnelle interdépendante des projections cognitives. Le rôle du mythe serait alors d'infléchir sur cette élaboration perceptive pour un renvoi conceptuel à une expérience sensorielle autre du monde.

« [Les mythes] vous apprends à regarder à l'intérieur de vous et ainsi, vous commencez à comprendre le message des symboles. Lisez les mythes des autres religions parce que vous avez tendance à interpréter ceux de la vôtre comme des faits. Pour saisir le message, il faut lire les autres. Le mythe vous aide à saisir cette expérience qu'est la vie. Il vous la raconte ».⁹¹

Le mythe est un récit expérimental qui engage le.la spectateur.trice dans une projection affective et mémorielle⁹² d'une expérience ou d'une remise en question de cette expérience. De ce fait, les mythes s'opposent en ça à la religion dans l'imposition de normes éthiques. La question de la structure du mythe comme ouverture d'un champ des possibles sensitifs est alors mise en relation avec l'analyse anthropologique de Claude Lévi-Strauss⁹³.

« La forme se définit par opposition à une matière qui lui est étrangère ; mais la structure n'a pas de contenu distinct : elle est le contenu même, appréhendé dans une organisation logique conçue comme propriété du réel »⁹⁴

Lévi-Strauss observe les limites de la lecture formaliste des linguistes russes sur les typologies des contes populaires. Ramené à un contexte historique, le conte est néanmoins codé de symboles socioculturels fixés par sa structuration. La spécification du contenu narratif comme

89 *Ibid* (p.37).

90 Concept théorisé dans DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, (...) *l'Anti-Oedipe*, Paris, *op.cit.*

91 CAMPBELL Joseph, *op.cit.*

92 SCHEFER Jean-Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1997.

93 LÉVI-STRAUSS Claude, "Mythologie et rituel", *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1996.

94 *Ibid* (p.139).

double moral ne justifie cependant pas, pour Lévi-Strauss, de prendre en compte l'ensemble des déterminations contextuelles liées à un espace socioculturel particulier. Son approche de la structure logique des mythes nous permet alors d'apporter un regard réflexif sur les caractéristiques propres au cinéma d'horreur. Sur l'intuition de Valdimir Propp, Lévi-Strauss considère le mythe comme un miroir affectif des perceptions indigènes. Appliquée à la sémiotique de Jakobson et de De Saussure sur le modèle du rapport signifiant-signifié, Lévi-Strauss base la logique structurelle du mythe selon une valeur empirique variante. Ainsi, la construction mythique dépend d'une cohérence de signes rituels et fonctionnels attribués à un être au monde conditionné avec les figures perceptibles par une population dans la recherche d'une projection sensible et constitutive d'une expérience conceptuelle et mémorielle particulière.

« Il s'agira ici de la mort des mythes, non dans le temps, mais dans l'espace. On sait, en effet, que les mythes se transforment. Ces transformations qui s'opèrent d'une variante à une autre d'un même mythe ou par des mythes différents, affectent tantôt l'armature, tantôt le code, tantôt le message du mythe, mais sans que celui-ci cesse d'exister comme tel ; elles respectent aussi une sorte de principe de conservation de la manière mythique, au terme duquel de tout mythe pourrait toujours en sortir un autre »⁹⁵

Nous décidons ici, et en rapport avec la valeur expérimentale du mythe, d'adopter une posture post-structuraliste⁹⁶ pour nuancer la vision de Lévi-Strauss. La structure n'est pas symbole d'un déterminisme universel identifiable, mais d'une expérience perceptive spécifique liée à la structure et la création d'une sensibilité au monde. Ce long exposé s'avère nécessaire dans la compréhension de la lecture de l'image horrifique en fonction d'une configuration mythique propre. L'image horrifique aurait alors valeur de projection expérimentale avec une logique de représentation rattachée aux corps et à l'espace. La considération des fictions horrifiques selon une structure de construction mythique expérimentale nous permet de nous dégager d'une lecture suivant des motifs morphologiques (suggestifs ou graphiques), des typologies thématiques (films de monstres, de zombies, d'extra-terrestres, etc.), pour arriver à une logique d'expérience cognitive et sensorielle singulière.

⁹⁵ *Ibid* (p.301).

⁹⁶ Telle que définie par VIVEROS DE CASTRO Eduardo, *op.cit.* Voir Introduction.

En résulte une constante autour de la représentation de l'horreur à travers le corps et son occupation spatiale, miroir moderne et postmoderne d'une condition humaine. La relation de la réalisation de l'horreur avec les enjeux de la mise en scène des corps, comme principe de déclenchement cognitif, est une évidence historique qui nous ramène aux spécificités du *body-horror* dans l'horreur moderne. Dès lors, comme nous allons l'interpréter au fil des chapitres suivants, l'articulation d'un spectacle de la crise corporelle est attachée à une expérience nihiliste des réalités rationnelles, liées non seulement aux corps, mais également à leurs habitations. Dans la mesure où l'expérience détermine la valeur de la nature horrifique de l'image, alors le cinéma d'horreur propose différentes structures mythiques qui agencent un rapport éthique ou expérimental selon le conditionnement réceptif de la violence physique ou métaphysique. De la sorte, comme nous allons pouvoir le voir, les spécificités cinématographiques du *body-horror* entraînent une expérience rétro-active qui caractérise sa nature mythique dans la figuration de l'hybridation corporelle.

1.1.3. Enjeu du *body-horror* : spécificités de mises en scène de l'horreur corporelle.

Une particularité suppose des similitudes et des oppositions dans un genre vaste où fleurissent de nombreux sous-genres. Le problème que pose une historicité du cinéma d'horreur réside dans les conséquences mêmes de l'entreprise, puisque « *définir un genre revient à tracer des frontières qui permettent d'inclure et d'exclure [...]. L'entreprise est hasardeuse en ce que toute frontière peut-être discutée* »⁹⁷. Voilà pourquoi les prochaines lignes n'ont pas vocations prétentieuses d'instaurer une nouvelle histoire du cinéma d'horreur, mais plutôt de dialoguer autour de cette histoire au travers des questions d'une caractéristique structurelle liée à la représentation corporelle. Alors que nous venons de voir les problèmes que posent les lectures typologiques, nous essayons de déterminer, à travers une reconsidération historique des fictions horrifiques, les conséquences de ces raisonnements sur les spécificités thématiques et iconographiques des sous-genres.

On pourrait facilement dire que le *body-horror* découle d'une fracture opérée entre un cinéma d'horreur dit « classique », comme *Dracula* (1931) de Todd Browning ou *Cat People* (1942) de Jacques Tourneur, et un cinéma à l'horreur visuelle, qui appuie la destruction corporelle à l'écran, avec notamment Terrence Fischer en Grande-Bretagne et ses reprises de « films de monstres » pour

⁹⁷ LEUTRAT Jean-Louis, *Vie de Fantômes, le fantastique au cinéma*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1995.

la Hammer Company⁹⁸. Cette rupture est due pour Éric Dufour⁹⁹ à la démocratisation de l'usage de la couleur au cinéma, qu'autorise une représentation plus réaliste des fluides corporels. Bien que l'utilisation de la couleur dans l'horreur reste non négligeable (comme on peut le voir dans l'approche sensitive de l'image dans le *body-horror*), l'horreur visuelle passant par la monstration de la destruction corporelle remonte bien avant les années 1960 et les productions de la Hammer, et ne peut être simplement signifiée par une monstration ontologique. Les limites d'une démarcation entre une horreur « suggestive » et « graphique » se posent alors. Par exemple, force est de constater que *Cat People* (1942) de Jacques Tourneur n'emploie pas les mêmes logiques de métamorphoses corporelles qu'une mise en scène cronenbergrienne comme (au hasard) *The Fly* (1986) ; mais, dans sa logique expressive d'explosion des corps sensibles par l'aménagement de l'image, il n'est pas ridicule de penser que *Cat People*, érigé comme symbole du fantastique artistique et suggestif, s'apparente aux enjeux corporels du *body-horror* avec un symbolisme constructiviste de l'image sur la sensibilité intensive et fantomatique du corps en son double virtuel émergeant des élaborations figurables de l'ombre et de l'invisible corporel. Bien que dire de *Cat People* qu'il relève du *body-horror* risquerait de décontextualiser les spécificités de ce dernier, nous pouvons tout de même observer que les raisonnements expérimentaux et les recherches conceptuelles de l'horreur se rejoignent, avec le maintien de la violence à un niveau tenu dans l'invisible dédoublé du corps, et une sensibilité visuelle par la perception nihiliste de la forme corporelle impliquée dans la structure du corps filmique.



Cat People (La Féline), (1942) de Jacques Tourneur

98 À titre d'exemple : *Dracula : Prince of Darkness* (1966), *Frankenstein Created Woman* (1967), ou *The curse of Frankenstein* (1957).

99 DUFOUR Éric, *op.cit* [Introduction].

Certains cinéastes allemands utilisaient déjà la déformation du corps dans l'espace pour susciter la terreur¹⁰⁰ ; James Whale en fait un moteur de son *Frankenstein* (1931) et sa suite *Bride of Frankenstein* (1935). Il n'y a qu'à voir les différents gros plans tête sur Boris Karloff qui viennent contracter le champ perceptif du spectateur sur des détails organiques difformes afin de rendre sensible l'altérité et l'élever à un degré qui dépasse le simple blocage lié au choc (encore une fois, nous voyons l'importance de la mise en scène dans l'horreur corporelle). Mais c'est avec *The Mummy* (1932) de Karl Freund, que l'horreur prend une tournure organique et physique, avec ses scènes de décomposition en stop-motion, ses enjeux narratifs qui symbolisent à merveille le devenir-cadavre de l'homme et ses gros plans intensifiant le nihilisme organique. On peut voir ici les prémisses de ce qui va être les enjeux principaux du *body-horror*. Un autre film paraît intéressant dans une perspective proto-*body-horror*. Il s'agit de *Quatermass* (1955) de Val Guest. Le réalisateur joue sur l'imaginaire gothique d'une angoisse de l'étrange pour la transposer avec des questionnements modernistes sur les limites de la science concernant le corps. De retour de mission, un astronaute, seul survivant de l'équipage, est en proie à des changements corporels dus à une bactérie spatiale. L'image incarne le difforme et l'iconographie de la maladie pour y introduire une variante qui remplace le discours sur l'objectivisation répulsive du corps. Cette répulsion s'opère à un niveau sensible par le conditionnement, dans l'ensemble des séquences, d'une rupture visuelle avec une dilatation-contraction qui vise à rendre expressifs les différents gros plans sur les bras ou le haut du corps en hybridation. Le corps filmique expérimental participe alors à une projection affective des angoisses modernistes liées à l'eugénisme corporel en restituant une sensibilité cognitive à la difformité corporelle qui perd son allure monstrueuse pour devenir un informe intensif du corps subjectif.

Il aura fallu une scène pour que différents sous-genres se développent et s'affranchissent de la tradition gothique de l'horreur, et permettent la démocratisation de l'usage du corps comme procédé de mise en scène suscitant fantasme et dégoût dans le contrôle visuel. Cette scène (c'est une évidence) est celle du meurtre de Marion Crane dans *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock. L'image moderne est donc celle qui « *transcende le cadre étrié de la stricte soumission au réel, pour nous offrir des images hybrides, à mi-chemin entre fantasme et réalité arrangés par le cinéma* »¹⁰¹. L'image, traversée par des années de guerre où la violence s'est mise en marche de façon industrielle, devient le réceptacle des angoisses liées à la condition humaine. Dans la construction

100 Citons le très célèbre *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*Le cabinet du Dr Caligari*) de Robert Weine (1922) et l'utilisation du clair-obscur et de la perspective pour l'étirement du corps dans l'espace et la signification de l'horreur à travers l'allure du somnambule.

101 ASTRUC Frédéric, "*Zoya, Image(s)— creuset*", *op.cit* (p.39).

médiatique de la violence, cette dernière devient normative, excès d'un consumérisme qui structure dorénavant les normes sociales.

« *La prise de conscience de l'horreur fut précisément précédée par le démantèlement de tous les mécanismes de la pensée, ceux-là mêmes qui auraient permis de la matérialiser* »¹⁰²

L'image de l'horreur moderne ne résulte pas dès lors d'une simple objectivité des corps stimulée par une pulsion de violence, mais réalise la construction esthétique d'un fantasme pulsionnel qui engage à travers une logique structurelle une domination perceptive. L'image horrifique, animée par les comportements socioculturels réceptifs, permet le développement d'une mythologie des angoisses modernes liées au corps et à la violence qui en découle. Mario Bava introduit l'éclairage expressif des corps comme monstration de sa déliquescence, procédé qu'il va utiliser pour la première fois dans *Les Vampires* (1957) de Riccardo Freda alors qu'il est chef opérateur¹⁰³. On voit l'horreur « s'automatiser » et devenir un élément qui dépasse l'enjeu dramatique de l'intrigue pour une chute de la représentation suggestive. Cette dernière passe ainsi dans la tentative mimétique d'une captation d'une vulnérabilité corporelle dans la figuration d'un réalisme organique. Cette vulnérabilité est une des caractéristiques principales du courant horrifique espagnol des années 1960. Le surgissement des effets propres à l'horreur n'est plus codifié selon une expressivité. Il se distingue de la continuité narrative et jaillit de manière nerveuse et disruptive dans la trame narrative et figurative¹⁰⁴.

En parallèle à la mouvance espagnole, le développement du *giallo* italien marque la construction d'une violence sexualisée sur le corps féminin. Le *giallo* va jouer sur l'expressivité de la mise en scène (couleur vive, son distordu, clair-obscur, débordement du cadrage), la monstration de la violence physique directe ou suggérée, et la symbolique érotique des armes blanches et des meurtres, pour susciter l'horreur fantasmée de l'oppression corporelle. Les figures majeures du mouvement sont Dario Argento avec *L'uccello dalle piume di cristallo* (1970), *Profondo rosso* (1975), *Suspiria* (1977), ou *Tenebre* (1982) ; Mario Bava avec *La ragazza che sapeva troppo* (1963), ou *Sei donne per l'assassino* (1964) ; Lucio Fulci avec *Una sull'altra* (1969) ou *Una lucertola con la pelle di donna* (1971). Le *giallo* a fortement influencé le *slasher* dans sa vision du

102 LEDER André, "Violence et rationalité", in *Quaderni*, n° 49, Hivers 2002-2003.

103 DUFOUR Éric, op.cit [Introduction].

104 Citons par exemple Jess Franco et *El secreto del Dr. Orloff* (*Les maîtresses du Dr Jekyll*) (1964) ; ou Elog de Iglesia avec *El Techo de Cristal* (1971).

monde et ses enjeux de représentation du meurtre.

Outre-Atlantique, le cinéma d'horreur voit émerger des branches avec leurs propres spécificités. Le *gore* s'impose avec Herschell Gordon Lewis — *Blood Feast* (1963), *Two Thousand Maniacs* (1964), ou *A Taste of Blood* (1967). Le *gore* bouleverse la logique horrifique d'une altération expressive du monde, qui passe maintenant dans la conception grotesque et érotique du corps détruit (généralement féminin). Type horrifique très controversé, cible première des censures pendant la période des *vidéonasties*, le *gore* est souvent diffusé aux horaires de minuit au côté des films pornographiques (d'où la construction du cinéma *Midi-Minuit* à Paris, qui donnera plus tard le *fanzine Midi-Minuit Fantastique*). On peut notamment citer *Evil Dead* (1981) de Sam Raimi, *Bad Taste* (1987) ou *Braindead* (1992) de Peter Jackson, *Grindhouse's Terror Planet* (2007) de Robert Rodriguez, ou *Battle Royal* (2000) de Kinji Fukasaku. Le *gore* dépasse le cinéma d'horreur, puisque le style de violence grotesque des corps est visible dans certains films n'appartenant pas au genre, comme *Funny Games* (1997 – 2007) de Michel Haneke, ou *Salò o le centoventi giornate di Sodoma* (1975) de Pier Paolo Pasolini. On attache souvent au *gore* de nombreux autres genres horrifiques qui découlent de ses modalités de reproductions graphiques, mais garde leurs spécificités propres et se détache de ce dernier. Il s'agit là d'une observation critique de la typologie de l'horreur graphique des années 1980 comme relevant du *gore*, qui nous mène progressivement vers une catégorisation des spécificités du *body-horror*. Le *body-horror* va se démarquer de la logique graphique du *gore* avec la nature expérientielle des agencements figuratifs qui aménage un regard renversé sur l'espace et le corps de l'Autre. De cette façon, l'utilisation d'une esthétique graphique ne peut uniquement ordonner les enjeux conceptuels des mises en scène du sous-genre.

Pour revenir à un questionnement historique, nous pouvons observer que du *gore* découle des dialectiques graphiques différentielles dans les années 1970 et 1980, notamment avec l'explosion de l'horreur indépendante et commerciale dans le cinéma US. Le *survival* est très proche du *gore*, avec des films comme *Delivrance* (1972) de John Brooman ou *Texas Chainsaw Massacre* (1974) de Todd Hooper. Du *survival* émerge le principe des figures asociales et rurales comme élément de justification de la dégradation sadique du corps, revenant à la logique du difforme répulsif de certains films de monstres des années 1940. À la même période, les films de zombies, après le succès du long-métrage homonyme de George Romero en 1968, préparent aux caractéristiques *splatterpunk* du *body-horror*. De ses méthodes de déshumanisation par la déchéance du corps surgit

le symbole nihiliste d'une crise politique et sociale ressenti par la projection intensive dans l'iconographie cadavérique.

Mais s'il y a bien un sous-genre qui aujourd'hui est érigé au rang d'icône socioculturelle, c'est avec le *slasher* que l'horreur marque une époque entière. Des films comme *Halloween* (1978) de John Carpenter ou *Friday the 13th* (1980) de Sean S. Cunningham ou *Child Play* (1988) de Tom Holland, vont être proches du *gore* et du *giallo* avec des thématiques de destruction corporelle et fantasmagorie sexuelle. Citons également l'arrivée de la *cannibalsploitation* en Italie avec *Cannibal Holocaust* (1980) de Ruggero Deodato ou *Emanuelle e gli ultimi cannibali* (*Emmanuelle et les derniers cannibales*) (1977) de Joe d'Amato qui rythme la fin des années 1970 avec une méthode de choc dans la reconstruction mimétique de la violation du corps (ancêtre en cela de la *torture porn*). Ainsi émerge un pan entier de l'horreur moderne. Nous décidons de garder cette terminologie, puisqu'il serait risqué de nier le changement de logique structurelle dans la représentation de la violence. À ce titre, nous pouvons néanmoins voir les limites de la classification typologique des genres, car des films comme *The Curse of Frankenstein* (1957) ou *Dracula : Prince of darkness* (1966) de Terrence Fisher, qui relèvent de l'horreur gothique, témoignent d'une spécificité visuelle que nous pouvons retrouver dans le *giallo* ou le *gore* avec une monstration horrifique des corps selon une fantasmagorie sexuelle et une esthétique organique graphique.

C'est donc dans un contexte d'utilisation du corps comme source d'angoisse moderne, de fantasme¹⁰⁵ et de crainte nihiliste, que le *body-horror* émerge. Bien éloigné des considérations commerciales de franchisation et de canon industriel que le *gore* ou le *slasher* s'approprient, le *body-horror* est, à de rares exceptions¹⁰⁶, une branche horrifique qui peut appartenir à une recherche artistique indépendante. À partir des années 1960¹⁰⁷, des studios indépendants spécialisés dans le cinéma d'horreur vont voir le jour, avec la volonté de concurrencer au degré esthétique et dramaturgique les grands studios de productions comme la Warner, la MGM, la Paramount, la Fox, Universal, la R.K.O, ou United Artists. Des studios vont occuper et cristalliser les débats autour

105 Comprendons par là ce que Carol J. Clover remarque dans le *gore*, que l'on peut appliquer à une lecture deleuzienne des fantasmes comme détournement capitaliste du corps, à savoir que ce sous-genre (et *de facto* ceux qui ce rattachent à lui) relève d'une vision masculiniste, à l'instar de la pornographie, où le corps féminin est réduit à l'état d'objet expérimentable.

106 Exceptions non moins importante, car avec *Hellraiser*, nous pouvons citer *A Nightmare on Elm Street* de Wes Craven ou *The Fly* de David Cronenberg.

107 TOTARO Donato, GIRARD Martin, "Le cinéma d'horreur indépendant", in CLOUTIER Mario, *Sequences*, n° 181, "Cinéma ! Lumière ! Horreur ! Une radiographie du cinéma fantastique actuel", nov-déc 1995.

d'œuvres esthétiques non commerciales, comme Troma¹⁰⁸, Miramax, New Line¹⁰⁹, Gramercy, October, Sony, ou Goldwayn, ainsi que des studios de distributions hors salles comme Full Moon ou Temple Video Direct et Film Threat Video. Pour Roy Funkers¹¹⁰ « un grand nombre de films d'horreur vraiment forts sont produits par les indépendants, parce que ce sont eux qui donnent la chance aux cinéastes de faire des choses radicales. Les majors pratiquent l'autocensure »¹¹¹. Dans ces conditions, les fictions horribles indépendantes rompent avec la vision moralisatrice des films grand public soumis à la censure.

On voit apparaître dans les années 1970 des fictions indépendantes précurseuses du *body-horror* dans l'utilisation de la figure de la destruction et de l'hybridation corporelle, comme *Eraserhead* (1977) de David Lynch, *The Incredible Melting Man* (1977) de William Sachs, *Rabid* (1977) et *Shivers* (1975) de David Cronenberg, ou *The Exorcist* (1973) de William Friedkin. Mais c'est bel et bien dans les années 1980 que le *body-horror* se définit et se différencie de toutes autres productions horribles, avec des films comme *The Thing* (1982) de John Carpenter, *The Fly* (1980) et *Videodrome* (1983) de David Cronenberg, *Tetsuo* (1989) de Shin'ya Tsukamoto, *The Stuff* (1985) de Larry Cohen, *Street Trash* (1987) de James Michael Muro, *Society* (1989) de Brian Yuzna, *Re-Animator* (1985) de Stuart Gordon et sa suite *Re-Animator 2* (1989) de Brian Yuzna, *From Beyond* (1986) de Stuart Gordon, *The Brain* (1988) de Edward Hunt, *The Howling* (1981) de Joe Dante¹¹², ou *Altered State* (1980) de Ken Russell.

Nous pouvons remarquer, avec les spécificités scéniques des crises corporelles dans le *body-horror*, que la démarcation avec le *gore* semble évidente. Un film *gore* se base sur la conception graphique de la mort provoquée par une menace extérieure à Soi (un cannibale, un *serial killer*, un monstre), avec le plus souvent une projection genrée du corps féminin comme victime d'une autosuffisance masculine phallogénée¹¹³ et anthropomorphisée par la focale de la caméra. On a affaire avec le

108 À l'origine du film culte *The Toxic Avenger* (1984) de Lloyd Kaufman et Michael Herz, entre le *body-horror* et le spectacle grand-guignol.

109 Qui connaît le succès grâce au projet conceptuel *A Nightmare on Elm Street* (1984) de Wes Craven, franchisé et essoufflé malgré un deuxième opus intéressant.

110 Réalisateur, producteur, et membre de la National Board of Review.

111 TOTARO Donato, GIRARD Martin, *op.cit.*

112 Liste non exhaustive.

113 Citons notamment KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Le Seuil, (1980) 2015, où est faite l'observation de l'utilisation du corps féminin dans sa vision tabou, dans le cinéma d'horreur, issue des normes corporelles de la sociale masculiniste (en particulier les menstruations, voir par exemple *Carrie* de Brian de Palma, 1977).

gore à une manifestation de la puissance socioculturelle viriliste qui passe par une mise en scène grotesque de la destruction du corps. Celle-ci va miser sur la surreprésentation des fluides corporels et la vue castratrice des membres organiques comme projection fantasmatique d'une angoisse moderniste sur les corps. À l'inverse, le *body-horror*, dans ses iconographies et sa dramaturgie, construit un dépassement de la vision phallogcentrée de la violence pour une expérience subjective et consciente de cette crise moderne. La destruction ou l'hybridation du corps humain agit à ce moment-là comme monstration abstraite de la figure socioculturelle et genrée de la forme corporelle. Cette transformation amène vers une relation interne liée à l'ouverture intensive dans la mutation schizoïde du corps, grâce à une dialectique horrifique qui consolide une perception sensible du monde et du corps altérée. Ce dernier est alors son propre facteur de destruction et d'hybridation. Même si l'on peut analyser assez facilement une cause externe à celles-ci, comme un corps étranger (*Alien, The Exorcist, The Fly, The Thing*), le corps se transfigure de lui-même et adopte une forme intensive et abstraite.

En ce sens, le *body-horror* est le sous-genre de « l'horreur biologique »¹¹⁴, où (pour Anne Jerslev) « le monstre n'est plus l'antagoniste maléfique, mais devient le corps monstrueux lui-même »¹¹⁵. La peur prend place dans la métamorphose de l'humanité suggérée par la désorganisation corporelle qui implique une rupture des mœurs sociales avec la transgression et la dépossession du corps normatif. L'impact psychosensitif sur la vision déformée du corps de l'Autre (qui est ici le personnage à l'écran), renvoi par le principe de projection corporelle à notre propre intériorité et intégrité corporelle. Le corps se transforme alors :

« métamorphose hideuse, composée de tentacules et ressemblant à des insectes ou à des crustacés, organes démembrés et surtout corps humain détruit, recouvert de bave, cette présence inclassable du corps transperce chaque tentative d'imposer une structure rationnelle à l'expérience cinématographique » (WHITE)¹¹⁶

114 CRUZ, R.A.L, *op.cit.*

115 Cité dans CRUZ, R.A.L, *op.cit.*

116 Cité dans CRUZ, R.A.L, *op.cit.* ;

Le *body-horror* appelle à une expérimentation cinématographique différente, par une projection corporelle en opposition avec la représentation normative ou fantasmagorique des corps dans leurs natures hybrides, ainsi que par l'absence de « monstres » visuellement et idéologiquement identifiés. Non pas que les monstres seraient inexistantes dans le *body-horror*, auquel cas nous revenons dans une approche typologique que nous cessons de remettre en question. Le monstre, comme nous allons le voir, réside dans le propre rationalisme organique du/de la spectateur.trice, actualisé par la projection active des iconographies hybrides et leurs natures figurales.

La peur atteint un niveau nucléaire avec la présence du changement organique et la rupture normative de la mise en scène. On assiste dès lors à une expressivité sensoriellement renversée du monde induite par la construction perceptive propre aux agencements filmiques des iconographies corporelles. La provocation de l'informe humain amène l'absence de symétrie corporelle avec une forte négation figurative. Le corps est transgressif, mutant, « sans âme », une aberration biologique dans son acceptation socioculturelle, mais non complétement rejeté, car introjecteur d'une prise de conscience-limite des rationalités organiques. Le corps devient in-généré, de sorte que s'y projettent des peurs moléculaires, en rien fantasmagoriques,¹¹⁷ construites par une mise en scène qu'appuie l'expérimentation d'une altération perceptive rétro-active.

« [...] *subject and object can no longer be understood as disociete entities or binary opposites... subject and object are series of fluids, energies, mouvement, strata, segments, organs, intersities – fragments capable of being into together or severed in potentially infinite ways other than these that congearete them into identities.* »¹¹⁸

Se dessine de cette façon l'importance de la critique sociale et de la vision du monde contemporain délivrée dans le *body-horror*, avec un reflet des angoisses du XXe siècle cristallisées à travers la figure de la destruction corporelle¹¹⁹. Cette visée politique peut s'expliquer dans le contexte perceptif et culturel de la violence médiatique. Le public va être à la recherche d'images chocs face

117 FREELAND Cynthia A., *op.cit.*

118 GROSZ Elizabeth, *Volatile Bodies : Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, cité dans RAPHAEL Raphael, SIDDIQUE Sophia, *Transnational horror cinema, Bodies of Excess and the Global Grotesque*, in, New York, Palgrave Macmillan, 2016.

119 Des films comme *Videodrome* de David Cronenberg (1983) ou *Society* de Brian Yuzna (1989) sont intéressants vis-à-vis de ce questionnement.

à la standardisation régressive des médias¹²⁰ dans la monstration de l'horreur des corps¹²¹, sorte d'extériorisation des angoisses socioculturelles synthétisées dans la représentation déformée et nihiliste des corps¹²² :

« *Les changements* [de thèmes iconographiques et horribles] avaient plus à voir avec ce qui se passait à l'extérieur du studio qu'à l'intérieur. En effet, ce qui distingue cette période, c'est l'exposition presque quotidienne du public à des images graphiques et violentes, qu'il s'agisse de victimes du napalm, d'émeutes de rue ou de brutalités policières. Les films ont été nourris par l'imagerie de l'actualité en direct, le film d'horreur d'aujourd'hui ». ¹²³

Les angoisses se cristallisent dans la chute logique d'une éthique corporelle et d'une politique de sécurité individualiste et capitaliste du corps social et familial. Surgit un degré « maso intensif »¹²⁴ par le contenu inconscient des images que dessinent les angoisses répressives et régressives dans la symbolique des corps et leurs mises en scène d'une réalité informe. De ce principe émerge un espace où la réalité fait place à son double immanent, et l'histoire de l'humanité se fracture à mesure que le corps du personnage principal s'autonomise et s'hybride.

120 Qui apparaît avec l'avènement du capitalisme comme norme mondiale imposée, et le développement de nouveaux moyens de communication télévisuelle, notamment le direct. Elles symbolisent l'essor capitaliste de la culture de l'information durant l'après-guerre, et cristallisent les angoisses sociales avec l'aspect universel de la possibilité de recherche et d'acquisition de savoir. Avec l'émergence des différents conflits armés du XXe siècle, on assiste à la course médiatique pour la meilleure audience. Dans la volonté de monstration sensationnelle de la violence, une chaîne d'information comme *CNN* achète des images au site *Ogrish.com* [voir TAIT, Sue, « Pornographie of Violence ? Internet Spectatorship on Body-Horror », in *Critical Studies in Media Communication*, vol.25, n°1, 2008], catégorisé comme relevant de la *torture porn*. Ce climat participe au développement d'une angoisse sociale autour de la violence, de la curiosité morbide, et de la fascination pour la négation fantasmatique du corps. Les *massmedias* sont une des causes de l'émergence d'une culture de la violence, cristallisée, fantasmée, ou critiquée dans les films *gore* ou *body-horror*.

121 On est en pleine Guerre Froide. L'essor dans les *massmedia* repose sur le principe du direct et de la monstration morbide de la réalité organique comme illustration systématique et volontairement sensationnelle des conflits internationaux ou nationaux.

122 DEWAN Shaila K., "Do Horror Films Filter The Horros of History ?", in *The New-York Times*, 14 oct 2000 [consulté le 14/03/2020].

123 *Ibid.*

124 Entendons par là la définition que Deleuze offre de la pensée de Sacher-Masoch dans *Présentation de Sacher-Masoch : le froid et le cruel*, Paris, Les éditions de Minuit, 2007. Pour lui, ce que la psychanalyse appelle masochisme relève moins d'une expression de soumission (point de vue sadique normatif), mais plus d'un renoncement d'une posture égo-centré dans le rapport du corps à soi. Le degré "maso intensif" serait alors celui d'une prise de conscience de la réalité du corps-sans-organes, éclaté par l'angoisse corporelle mise en place par le détournement capitaliste, et par la culture de la violence contemporaine.

« C'est le film d'horreur qui est capable de faire surgir le traumatisant de l'histoire et de confronter les spectateurs avec. Et c'est en grande partie parce que le film d'horreur est déjà équipé pour nous choquer, nous déstabiliser, nous déranger » (Adam Lowastien)¹²⁵

1.1.4 Influences du *body-horror*.

Le *body-horror* a pour valeur historique d'éclater et de cristalliser les constructions fantasmatisques des angoisses modernistes par la captation symbolique et iconographique des corps dans l'espace. Il n'est pas étonnant de considérer que le *body-horror* puise son inspiration du *splatterpunk*¹²⁶, mouvement de contre-culture issu de l'idéologie punk en Grande-Bretagne. David J.Schow, auteur qui représente ce courant essentiellement littéraire, juge que « voir l'ombre derrière la porte, ça ne suffit pas [...] les gens veulent voir ce qui peut surgir de l'ombre, à quoi elle ressemble et comment elle arrive »¹²⁷. Il s'agit donc d'une remise en cause du classicisme horrifique narratif avec la description la plus détaillée et réaliste possible de la violence sexuelle, physique et morale.

« Comme le surréalisme avant lui, le *splatterpunk* fait état d'une révolte spécifique contre un dogme artistique... Dans notre cas, l'histoire d'horreur traditionnelle, douce et suggestive. »¹²⁸

Expression d'un malaise générationnel, le *splatterpunk*, comme le *body-horror* nous donnent à voir une négation de la société par l'intermédiaire de la désorganisation corporelle, symbole d'une remise en cause des normes sociales individuelles et collectives. Le *splatterpunk* s'éloigne ainsi de l'habitude du monstre fantastique et du triomphe de la raison sur le macabre¹²⁹ pour tendre vers un nihilisme esthétique et un chaos narratif, de sorte que la source de la terreur montrée et expliquée prend place dans une recherche expérientielle de la sensation subjective de la violence, non projective et fantasmatisque. Les effets narratifs du genre littéraire provoquent une perturbation, par

125 DEWAN Shaila K., *op.cit.*

126 Voir lexique, p.125.

127 Cité dans TUCKER Ken, "The Splatterpunk Trend, and Welcome to It", in *New York Times*, 1991, [consulté sur internet le 21/02/2020].

128 SAMMON Paul M., *Splatterpunks : Extreme Horror*, cité dans *Ibid.*

129 Comme on peut retrouver dans le fantastique gothique de Edgard Alan Poe, avec un structuralisme et une héroïsation de la conscience psychologique sur les "ténèbres" de la réalité.

l'ouverture perceptive de la crise organique, des protagonistes dans un monde à la réalité informe¹³⁰, où l'horreur est cognitivement induite dans une réalité rationnelle inconsciente.

« Transgressive and extreme horror are board terms, refering to the tendency in certain works of horror fiction toward prolonged and graphic representations of body-horror, torture, mutilation, abjection, and violence – subjects identified as deviant according to cultural norms – and the depiction of acts that shatter social and cultural taboos, causing reactions of shock and revulsion [...]. Transgressive horrors, in its very excesses, may expose the cultural denunciations, growing take itself what is acceptable to show and not show ; what constitutes abnormality of dominant institutions and systems, thereby functioning as a form of oppositional politics. »¹³¹

Historiquement, le *splatterpunk* apparaît aux États-Unis dans le contexte du retour d'un conservatisme religieux strict avec l'arrivée de Ronald Reagan au pouvoir. Ainsi, des nouvelles vont se servir de la violence et de l'horreur comme point de rupture nihiliste d'un raisonnement moderniste. Citons à titre d'exemples « Jerry's Kids Meet Wormboy » de Craig Spector, « On the Far Side of the Cadillac Desert with Dead Folks » de Joe Lansdale, « Farm Wife » de Nancy Kilfertinces, « Vanni Fulci is Alive and Well and Living in Hell » de Dan Simmon, ou en ce qui nous concerne particulièrement, les *Books of Blood* de Clive Barker.

Le *body-horror* et le *splatterpunk* ont alors comme thèmes communs « la violation sexuelle brutale ; le déchirement interne de la chair humaine ; le démembrement, le ruissellement, la détérioration, le crachement des fluides corporels et des organes internes ; ainsi que l'usage des couleurs dans la description de l'ensemble, têtes de sang sombres et chaudes »¹³². Pour Clive Barker, l'usage des narrations brutes et détaillées des violences corporelles a pour but d'offrir une apparition sensorielle et primitive d'un monde préperceptif. Mais à la différence d'une violation sexuelle, nous pouvons apercevoir que l'esthétique barkerienne dans *Hellraiser* configure un mélange iconographique de la violence corporelle à une sexualité (consentie) écartée des schèmes sexuels normatifs (la violence est construite dans le sens hors-norme). Ces derniers engendrent l'émergence symptomatique du malaise générationnel par une désorganisation intérieure de

130 Nous voyons donc que sur ce point, le *splatterpunk* a de grandes similitudes avec le surréalisme [Chapitre IV].

131 AHMAD Aalya, "Transgressive Horror and Politics : The Splatterpunks and Extreme Horror" in *The Palgrave Handbook to Horror Litterature*, CORSTORVHIVE Kevin, KREMMEL Laura R., New York, Palgrave Macmillan, 2018 (p.365).

132 TUCKER Ken, *op.cit.*

l'organisme¹³³. Ces représentations vont dessiner les limites de la rationalité normative et provoquer une ouverture intensive par le nihilisme perceptif et descriptif des corps dans un espace où survit la nature inconsciente et virtuelle de l'existence. Autrement dit, cette dramaturgie spécifique des corps en crise dans un espace déformé et où subsiste l'irréalité préperceptive, est ce qui va pouvoir déclencher le surgissement d'une réalité purement intensive, propre au déséquilibre socio-individuel et aux intervalles nihilistes des figures. Dans une perspective postmoderniste et postcolonialiste, la non-individualisation socionormative passe par la monstration de la destruction et de l'hybridation charnelle (violente ou sexuelle), symbole de la répression étatique et de l'imposition des normes corporelles.

Ces caractéristiques postmodernes de l'art permettent de rapprocher le *splatterpunk* du cinéma d'horreur. Pour Micheal A. Arnzen¹³⁴, la sortie de *The Night of Living Dead* (1968) et de *Dawn of the Dead* (1978) de George Romero témoigne l'avènement du *splatter film* postmoderne. Des propriétés communes se trouvent dans la construction filmique :

« *They are fragmentary visions, maniac montages full of « subject camera movement, cross-cuttings from [...], and amnious juxtapositions and contents (Fraser, 46). Fragmented narrative (and direction), then, is intrinsic not only to an intellectual response to a splatter text but also to an emotional response – the fragmentation itself displaces the viewer in relation to the film and cause a sens of Freud's Uncanny, or « that which makes you feel uneasy in the world of your normal expérience » (Prawer, 111.) »¹³⁵*

Démarquons-nous tout de même de la lecture psychoanalytique que fait l'auteur dans la typologie des *splatter films*, revenant à un raisonnement dualiste de l'image graphique et suggestive, pour suivre l'intuition de l'aspect postmoderne de l'image *splatter*. L'édification du corps filmique a alors une importance dans la réception de l'horreur. Il apparaît clairement contradictoire de considérer l'ensemble des films d'horreurs post-années 1960 comme relevant d'une méthode *splatter*. En réalité, la catégorisation *splatter* renvoie à l'emploi d'un mot-valise, qui vise à englober la totalité des conceptions graphiques de l'horreur moderne. Mais, du même coup, si les sous-genres se distinguent par une réalisation filmique qui suit des dialectiques particulières et infléchit l'expérimentation qui en résulte, comment prétendre à un universalisme des représentations ?

133 *The Clive Barker's Revelations*, créé par Phil et Sarah Stokes, avec le soutien de Clive Barker, auteurs des recueils *Memory, Prophecy, and Fantasy*, et de *The Clive Barker's Archives*, <https://www.clivebarker.info/filmsindex.html> [consulté le 12/02/2020].

134 ARNZEN Micheal A., *op.cit.*

135 *Ibid* (p.118).

Une telle observation revient à dire, par exemple, que *Saw* (2004) de James Wan relève du *body-horror*¹³⁶, quand bien même le film n'expose aucunement les caractéristiques structurelles de la logique horrifique de ce dernier. Les corps suppliciés de *Saw* ne sont pas les mêmes corps torturés d'*Hellraiser*, pour la simple raison que la représentation symbolique, figurative et conceptuelle des sévices corporels change contre le discours expérientiel voulu par le film. Nous apercevons ici les limites d'une volonté de généralisation des productions horrifiques modernes à travers la dénomination *splatter*.

Mais les différentes intuitions de Micheal A. Arnzen ne sont pas à rejeter complètement dans l'observation des caractéristiques constructivistes des fictions horrifiques. Nous devons donc, à l'instar d'un expressionnisme cinématographique, considérer les *splatter films* selon leurs traits typiques qui les affilient au genre littéraire dans ses particularités cinématographiques. Notre point de vue rejoint celui de Jay McRoy¹³⁷, bien que l'appartenance de la violence graphique du *body-horror* à la pornographie paraisse plus problématique dans notre réflexion.

Pour l'auteur, le corps, dans les *splatter films*, devient un motif de représentation spécifique. À l'instar de la pornographie, la construction fragmentaire des corps par l'image renvoie à une construction sensorielle rhizomatique issue d'une autonomie visuelle du corps.

« *Deleuze's ruminations upon the fonction of cinema prove instructive here, for the horror we experience from these films resides largely 'in our sensory effect, in our confused optic [...], and our projections of other sensations engaged by cinematography and sound* »¹³⁸

Mais cette détermination d'un caractère sensible de l'image permet à l'auteur d'appuyer un regard critique sur ce qu'il nomme l'horreur *hardcore*, en lien avec les conceptions pornographiques des mises en scène du corps. En reconnaissant une valeur affective à la construction de l'image dans la représentation du corps, est paradoxalement reproduit un point dualiste sur le modèle de l'horreur suggestive et graphique en rapportant de nouveau le *body-horror* au *gore* et au *giallo* avec un effet parallèle de destruction fantasmatique et graphique.

136 Observation de McCANN Ben, dans "Body-Horror", in *To See the Sw Movies : Essays on Torture Porn and Post 9/11 Horror*, ASTON James, WALLIS John, Jefferson, North Carolina, Mc Fraland and Company, 2013.

137 MCROY Jay, " 'Parts is Parts'. Pornography, Splatter Films and the politics of Corporeal Disintegration", in *Horror Zone. The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*, dir. CONRICH Ian, in, London, E.B Tonsis, 2010.

138 *Ibid* (p.195).

Prenons à titre d'exemple, afin d'éclaircir notre positionnement critique, *The Toxic Avenger* (1985) de Loyd Kaufman et Michael Herz, symbole de la culture bis et film hybride entre le *body-horror* et le *gore*. Le film, qui raconte la transformation physique d'un jeune homme harcelé en un monstre, pourrait rentrer dans la catégorisation classique de l'horreur fantasmatique. Les corps y sont constamment sexualisés, l'intrigue tourne autour d'une logique de frustration masculine vis-à-vis d'une possession subjective du corps féminin, réduit à un objet malléable par les prises de vues. Les meurtres y sont montrés en gros plans, accentuant l'effet de voyeurisme des corps et l'humour paraît gras avec des blagues à connotation sexiste. Voilà ce qu'on pourrait dire du symbolisme narratif de *The Toxic Avengers* si nous ne considérons pas davantage sa méthode de structuration expérimentale.

L'horreur passe premièrement à travers la déformation visuelle des corps, avec de nombreux gros plans en contre-plongée et un surréclairage sur le visage d'un groupe de jeunes personnes. Cette difformité rend sensible le concept critique du film sur le consumérisme comme *way of life*. Les corps marqués par une extrême nudité, ainsi que le surjeu constant des acteur.trice.s, apportent une tension visuelle qui vise à la sensation critique des eugénismes sociaux de la société américaine exprimés par un rejet de la différence. Après la transformation du jeune homme, on s'aperçoit que celui-ci, avec le personnage de la jeune femme aveugle, sont les seul.e.s à avoir un comportement ancré dans un espace visible. La difformité du monstre n'est d'ailleurs pas vécue comme signe d'une altérité abjecte, pour reprendre le terme de Julia Kristeva¹³⁹, mais comme manifestation d'une altérité sensible qui entraîne une rupture sensorielle de la norme corporelle, amenée notamment par la scène de la mutation en très gros plan sur le corps qui se tord et se métamorphose, accentuée par les jeux de lumière et la rapidité des cuts. L'image maintenant consolidée comme projection affective et altération sensible, on voit se dessiner les enjeux de la monstration corporelle comme symptôme d'une critique d'une norme consumériste. L'image aurait maintenu un point de vue fantasmatique dans l'objectification des corps par la proximité du cadre qui fragmenterait et sexualiserait la violence et l'hybridation pour permettre une projection des angoisses subjectives. Mais par la création d'une expressivité rétro-réflexive dans la monstration difforme de ce même corps, et les enjeux spatiaux des incarnations corporelles des autres personnages, *The Toxic Avengers* prend une tournure qui le fait virer du côté du *body-horror* dans sa dialectique narrative et figurative. Ainsi, à travers l'image, le film dépasse la construction fantasmatique du corps pour rendre sensibles une condition informe et une logique oppressive d'un eugénisme social et culturel.

139 KRISTEVA Julia, *op.cit.*



The Toxic Avenger (1985) de Lloyd Kauffman et Micheal Hertz

Avec cette rapide analyse, on peut voir se dessiner les limites des observations sur l'horreur graphique en tant que pornographie de la violence. Linda Williams¹⁴⁰ propose une lecture de la méthode horrifique à travers le concept du « gross », proche en ça de l'abject de Julia Kristeva¹⁴¹. L'horreur est alors pensée comme sensationnelle avec une considération de l'engagement corporel comme signe d'une norme fantasmatique sur le corps. Le film d'horreur moderne provoque une disruption de la logique narrative classique avec une surenchère de l'image qui, par le biais de plans excessifs, articule une fragmentation fantasmatique des corps.

Ces caractéristiques sont propres aux enjeux de figurations de la pornographie commerciale. L'image pornographique, toujours pour Linda Williams¹⁴², s'efface en temps que dispositif de captation et de fiction pour laisser place à une implication totale du spectateur¹⁴³ dans l'image. Cette projection affective se consolide comme constructive de sens. Autrement dit, c'est par son organisation figurative que l'image prend sens à travers la logique de sexualisation du corps. L'abstraction figurative met le symbole sexuel de l'image du côté du corps, alors conçu comme relais affectif. Le corps pornographique passe du statut de l'objet (fantasme érotique que l'on peut

140 WILLIAMS Linda, *op.cit.*

141 KRISTEVA Julia, *op.cit.*

142 WILLIAMS Linda "Observateurs corporalisés. Pornographies visuelles et densité charnelle de la vision", in *Théorème 28. Représentation-limites du corps sexuel dans le cinéma et l'audiovisuel contemporains*, dir. GAUDIN Antoine, GOUTTE Martin, LABORDE Barbara, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.

143 Et non spectatrice, car consolidée par un regard masculiniste du monde.

retrouver dans la structure classique) à une expérience visuelle plaine (captation corporalisée du réel).

La dilatation-contraction de la perception créée par les images permet une relation affective subjective avec un jeu sur la profondeur, le temps, et les sensations. L'image agit comme une sollicitation affective qui engage le corps du spectateur dans un espace-temps anthropomorphisé par la focalisation du corps objectivé, rendant sensible l'acte sexuel. Pour Williams, le corps est stimulé avec la construction de sensations conditionnées par une manipulation visuelle qui prolonge une excitation corporelle intime. Les séquences sont autonomes, sans mécanique narrative, du fait de la logique affective qui résulte de l'acte sexuel. L'image ne se contente pas de montrer mais de faire ressentir l'acte sexuel, accentué par le positionnement de la caméra¹⁴⁴. Cette dernière capte l'organique du corps, alors tabou. La construction d'une mécanique visuelle des corps entraîne en conséquence une stimulation fantasmée de la projection spectatorielle¹⁴⁵.

Pour revenir sur le genre horrifique en lien avec les représentations du corps pornographique, Chloé Delaporte¹⁴⁶ révèle que la réduction narrative à la conception organique du corps se rapproche de la mise en scène corporelle de l'horreur moderne. On peut voir ici le constat que Frédéric Astruc¹⁴⁷ fait de l'analyse esthétique de l'image horrifique moderne, bien qu'étant plus mesuré dans la configuration des systèmes de monstration corporelle empruntés à la pornographie. Pour Michel Bonderand¹⁴⁸, le sous-genre *torture porn*, variation contemporaine du gore, construit une figuration fantasmatique des corps autour de la contraction organique dans la perception de la destruction corporelle qui remplace, dans la logique expérientielle, l'acte sexuel pornographique. « *Sur un réel mode pornographique, ces films invitent à découvrir le secret du moment où tout lâche, où le corps rompt. La torture porn propose aux spectateurs de jouir de la crise de la société hétérosexuelle plutôt que de s'en inquiéter* »¹⁴⁹. Se dessine une caractéristique que l'on pouvait observer dans le *gore* et le *giallo*, avec une attache à une monstration jusqu'au-boutiste de la violence corporelle par une dégradation extérieure. Le sous-genre est teinté d'une symbolique érotique et masculiniste. Il n'y a qu'à considérer les *Hostel Part I* (2005) et *Part II* (2007) ou *Green Inferno* (2013) de Eli Roth. Le corps perd de sa symbolique visuelle nihiliste à mesure qu'il s'efface dans le développement d'une analogie phallogocentrique de la violence comme jouissance des affects

144 MEFLAH Nadia, "Le cinéma X et le corps conducteur de sensations", in *CinemAction*, n° 121, 2006.

145 *Ibid.*

146 DELAPORTE Chloé, "Les catégories traditionnelles de l'analyse filmique à l'épreuve de l'audiovisuel pornographique", in *Théorèmes 28* (...), *op.cit.*

147 ASTRUC Frédéric, *op.cit.*

148 BONDERAND Michel, "Les politiques sexuelles de la torture porn", in *Théorèmes 28* (...), *op.cit.*

149 *Ibid* (p.171).

perceptifs. Le *gore*, quant à lui, construit une même vision fantasmatique, mais à travers une fantasmagorie expressive liée à une mise en scène qui table sur la subjectivité conditionnée du corps monstrueux et masculin, jouant sur les typologies stéréotypées des comportements modernes.

Le *torture porn* est alors symptomatique d'une conception de l'horreur graphique comme représentation pornographique de la violence. Bien que nous ne réfutons pas complétement la pensée de Linda Williams qui nous apporte beaucoup sur la valeur de l'image dans le conditionnement d'un affect normatif, l'universalisation des sous-genres horribles sous l'observation de ses seuls gros plans pose problème. Cela reviendrait à considérer l'ensemble du corps filmique comme illustratif d'une unique entrée sensitive dans la violence. En dépit que, nous le répétons, certains sous-genres, comme le *torture porn* et le *gore*, rentrent dans cette configuration affective de l'objectification des corps, reconnaître que l'intégralité des films d'horreur graphiques post-années 1960 ont la même organisation d'objectification nierait les réalités expérientielles des corps filmiques. Néanmoins, Linda Williams avait vu juste lorsqu'elle pensait une valeur sensitive de l'image comme conditionnement cognitif particulier selon une logique de fragmentation pornographique. Mais cette logique dépend d'un ensemble structurel qui suit un raisonnement distinct d'une recherche cognitive conceptuelle ou fantasmatique.

Si nous sommes revenus en détail sur les diverses postures réflexives face à la monstration de la violence corporelle, c'est pour mettre en évidence la nature horrifique caractéristique du *body-horror*. Cette spécificité résulte alors d'une différenciation de mise en scène des corps. Pour le dire plus simplement, l'enjeu principal du *body-horror* se démarque de la pornographie horrifique en s'appropriant l'esthétique *splatter* dans la conduite horrifique du renversement rationnel aménagée par la violence corporelle. C'est en ça que l'esthétique de l'horreur biologique rejoint le *splatterpunk*, non comme matérialisation graphique de la violence, mais comme émergence consciente des limites fantasmatiques des corps avec la sensitivité de leurs auto-destructions. Ici pourtant agissent les spécificités du *body-horror*, se différenciant du *splatterpunk* avec une destruction corporelle intime. En ce sens, la logique de représentation pornographique de l'horreur moderne, et le jeu de violence sexualisée dans le *splatterpunk*, participe à la normalisation des dominations masculines à portée d'un regard socioculturel. De la sorte, alors que le *body-horror* se construit également autour de la fragmentation visuelle des corps, l'agencement figuratif et le positionnement spectatorial induit par l'ensemble du corps filmique provoquent une remise en question de la généralisation des mises en scène graphiques. Dès lors, les spécificités nihilistes du *body-horror* empruntent l'articulation figurative et expérientielle de cette violence, produisant un

écart sensible et une actualisation de la destruction au niveau de l'intime corporel introjectif, et non de la domination subjective et projective d'un regard sur le corps (participation à la violence — ressentiment de la violence). Les enjeux de l'horreur corporelle passent donc par une reconsidération de l'image en ces structures figuratives propres, ramenant celle-ci autour de ses possibilités animistes.

1.1.5 Photogénie des corps en crise.

Nous rapprochons alors le *body-horror* des théories cinématographiques (et de leurs applications pratiques) de Jean Epstein. Mais avant de nous intéresser plus en détail sur le concept de la photogénie, tenons-nous-en aux analyses comparatives afin de spécifier les mises en scène du *body-horror*. Prenons *La chute de la maison Usher* (1928), semblable en ça au cinéma horrifique du fait de son caractère fantastique¹⁵⁰. Jean Epstein articule le principe de la déformation du corps pour soutenir la projection affective du/de la spectateur.trice. Ainsi, de nombreux gros plans flous, en cadre fixe, opposant un état stable et dynamique du corps, intensifié par le développement clair-obscur de l'espace, vont apparaître comme fondement de maintien scénique de la folie de Roderick Usher, de sorte que cette folie devienne non seulement visible, mais sensible pour le/la spectateur.trice. Le tableau, métaphore du dispositif cinématographique qui enlève l'énergie vitale de Madeleine à mesure que sa figure s'immortalise, est révélateur du pouvoir de l'image. Un jeu sur le vide de l'espace va également être mis en place, avec une construction sensitive d'un sentiment d'écrasement dans la dilation et la contraction du champ visuel. L'horreur découle d'une atmosphère affective en lien avec le conditionnement cognitif de l'image. Ce dernier permet à Epstein d'utiliser la déformation corporelle et le creusement étouffant de l'espace dans le but d'offrir une expérience sensible au/à la spectateur.trice d'une nature qui s'autonomise et menace la compréhension raisonnée. De la sorte, la folie du personnage de Roderick Usher passe par une matérialisation réelle et tangible des conséquences symptomatiques, faisant de la tragédie impressionniste d'Epstein une possible fable horrifique expressive d'un état second et latent des corps.

Avec *La chute de la maison Usher*, l'intensivité s'incarne par le conditionnement perceptif de l'image qui se manifeste comme conscience animiste propre. Sans rentrer dans les détails, et parce que les théories de Jean Epstein occuperont nos analyses dans les parties suivantes, nous pouvons noter quelques spécificités figuratives que l'on semble retrouver dans le *body-horror* à travers une

150 Il s'agit d'une adaptation de la nouvelle éponyme d'Edgard Allan Poe.

logique de représentation de l'horreur corporelle comme expression d'une réalité double des figures. Pour Epstein, l'image est à même de révéler une réalité altérée :

« Un animisme étonnant est révélé au monde. Nous savons maintenant, pour les voir, que nous sommes saturés d'existences inhumaines. [...] Le cinématographe, en développant la portée de nos sens et en jouant de la perspective temporelle, rend perceptibles par la vue et par l'ouïe des individus que nous tenons pour invisibles, divulgue la réalité de certaines abstractions. »¹⁵¹

La théorisation de la photogénie permet à Jean Epstein de penser le dévoilement d'une double existence non rationnelle par la portée affective dans l'élaboration d'un espace-temps singulier¹⁵². L'image se lit en quatre dimensions, ouvrant sur un espace-miroir du monde animiste¹⁵³. Autrement dit, elle autonomise un point de vue pour tendre vers une objectivité entendue non pas comme une rupture de la subjectivité, mais comme construction d'une subjectivité autre par les principes figuratifs d'une expressivité intensive de l'espace-temps. Mais cette image n'est pas seulement l'expression d'une altérité, auquel cas la projection spectatorielle serait impossible. Elle provoque un conditionnement perceptif vers la sensation pleine de cette même altérité¹⁵⁴. On assiste alors à une image pensée comme « dispositif-œil », comme révélation d'une vérité sur soi-même dans une double projection photogénique de l'écran qui cristallise un présent absolu en coupure avec une actualisation rationnelle de l'espace.

En dépit qu'Epstein se soit sensiblement opposé à la mouvance cinématographique expressionniste, allant jusqu'à théoriser le « caligarisme » de l'image comme une critique de « l'opéra-œil » qui structure un point de vue fantasmatique, nous pouvons considérer que l'intensivité epsteinnienne dans *La chute de la maison Usher* a à voir avec une recherche de l'essence expressive du monde à travers la figuration du dédoublement corporel, symbole d'une crise de la perception. Il s'agit, bien évidemment, d'une supposition quant à l'importance de l'expressivité dans le cinéma d'horreur pour la construction d'une altérité de la réalité. Mais cet « expressionnisme » s'attacherait aux principes picturaux et théâtraux des groupes artistiques allemands. Bien que l'on puisse analyser *La chute de la maison Usher* sous un angle impressionniste, où l'image serait l'expression de l'être au

151 EPSTEIN Jean, «Photogénie de l'impondérable», in EPSTEIN Jean, *Écrits sur le cinéma, 1921-1953, Tome 1 : 1921-1947*, Paris, édition Seghers, 1974.

152 EPSTEIN Jean, «Bonjour Cinéma», in EPSTEIN Jean, *op.cit.*

153 EPSTEIN Jean, «Photogénie de l'impondérable», in EPSTEIN Jean, *op.cit.*

154 Voir notamment la pensée de CASTRO Teresa, *Puissance du végétal et cinéma animiste : la vitalité révélée par la technique*, dir. PITROU Perig, REBECCHI Marie, CASTRO Teresa, Paris, Les presses du réel, 2020.

monde psychologique de Roderick, nous décidons d'adopter une posture différente pour déterminer un rapport entre intensivité et expressivité de l'image dans la représentation des corps caractéristiques au *body-horror*.



La chute de la maison Usher (1922) de Jean Epstein

Le *body-horror* emprunte beaucoup à l'esthétique expressionniste dans son principe de dévoilement sensoriel du monde, afin d'appuyer l'horreur corporelle. Le terme « expressionnisme » émerge au début du XXe siècle avec des critiques d'arts français, et est utilisé pour identifier les peintres avant-gardistes qui refusent le conformisme et le mimétisme imposés par les canons du naturalisme et de l'impressionnisme, sans distinction ou catégorisation d'une esthétique propre. Il faudra attendre la manifestation artistique du salon des *Expressionnistes français* à Berlin en 1911, avec Maurice Asselin, Georges Braque, André Derain, Kees Van Dongen, Henir Doucet, Raoul Defy, Othon Friesz, ou Maurice de Valmick, pour que la perspective d'un groupe se revendiquant expressionniste apparaisse. Ces artistes marquent une profonde opposition contre l'académisme représentatif de l'École des Beaux-Arts, alors sous l'influence de Arhton von Werner.

En 1914, le groupe *Die Brücke (Le Pont)* composé des étudiants de l'École Technique Supérieure en architecture Fritz Blegl, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, et Karl Schmidt-Rottluf ; ou les *Cavaliers Bleus* en 1911 avec Franz Marc et Kandisky ; ou le groupe *Der Storm (La Tempête)* initié par Herwarth Walder ; et le groupe *Novembre*, issu de la révolution d'après-guerre en Allemagne et à l'initiative de Müller et Pechstein, sont tout aussi expressionnistes que l'école dite expressionniste

du salon de la manifestation artistique de 1911. Un canon va se dessiner et catégoriser le mouvement. Du refus du conformisme et de l'académisme artistique est née la volonté, d'une captation d'un état intensif de l'homme avec l'expérience d'un dépassement rationnel. Les œuvres expressionnistes vont être attachées au primitivisme de la vision par l'usage des couleurs et des formes abstraites, proches en cela du dadaïsme.

« Ce qui est recherché par ces jeunes peintres, c'est le retour à une pureté originelle de l'humanité. Tenter de restituer le mouvement de l'environnement quotidien, de la rue, de la nature, ou peindre des baigneuses nues, c'est rendre à l'individu la possession d'un espace avec lequel il lui est possible de communiquer dans le dynamisme vital, contre l'univers figé des conventions sociales et des modèles académiques. »¹⁵⁵

« En vue de ce qui doit prendre forme, nous éliminons la Nature dans sa qualité de « norme » et « critère de comparaison ». L'application que nous mettons à nous concentrer sur l'œuvre afin de pouvoir librement lui donner forme nous permet d'avoir raison de la Nature. Le rôle de l'œuvre est, en soi, d'exprimer à chaque fois notre état d'âme le plus personnel en la circonstance, ainsi que la nécessité pressante, impérieuse, de nous libérer en élaborant une forme qui lui corresponde à travers le rythme, la composition, les couleurs et la tonalité de l'image. » — Lyonel Feininger¹⁵⁶

Ainsi, que ce soient dans la peinture, la sculpture (avec Bernhad Hoetger, Emmy Roeder, Herbert Garbe, Milly Steger, ou Edwad Maturé), la poésie (avec Kurt Hiller, Hugo Ball), la littérature (avec Albert Ehrenstein, Carl Einstein, Fray Jung, Sternheim), ou le théâtre (avec Hasendelter, Frank Wedekind, Ludwig Rabiner, ou Georg Kaiser), l'expressionnisme se caractérise par une restructuration de l'espace visuel avec la production sensorielle d'un état primitif de la perception, purement phénoménologique. L'expressionnisme se définit donc par une artificialisation des représentations et une exagération qui tendent vers l'abstraction, pour atteindre une pensée existentialiste et expressive dans la langue, l'espace visuel et le corps.

155 RICHARD Lionel, *Comprendre l'Expressionnisme*, Paris, Infolio, 2012 [Chapitre I].

156 Cité dans *ibid* [Chapitre II].



Sous la pluie, Paul Klee, 1912, Huile sur toile, 81,5 x 106 cm, Munich, musée Lenbachhaus

L'expressionnisme ne connaît qu'une courte durée de vie en raison de sa volonté de changement social. Par l'expiation d'un malaise générationnel avec la cristallisation des pulsions intensives contenues dans les formes plastiques de l'œuvre, c'est logiquement que le mouvement artistique voit sa fin après l'échec de la révolution de Novembre en 1918. Comment peut-on prétendre que le *body-horror* relève de l'esthétique expressionniste ? À la manière du « cinéma expressionniste allemand », le canon expressionniste a été utilisé ou détourné au fil des années. Les expressionnistes ont souvent été intéressés par le cinéma, alors à ses balbutiements. Pour Gerhart Hauptmann¹⁵⁷, il pourrait permettre, s'il sort de ces considérations de spectacle de masse, une élévation cosmique avec la possibilité d'une représentation expressive de la réalité¹⁵⁸. Beaucoup d'artistes se mettent au service du cinéma comme Rudolf Blümer (qui interprète le golem dans le film éponyme de Carl Boese et Paul Wegener en 1920) ou Elsa Laster-Schiler, Max Brod, Albert Ehrenstein, Walter Hasenclever, Ludwig Rubiner, et Paul Zech qui vont écrire des scénarios expressionnistes, publiés dans le recueil *Livre pour le cinéma*.

Mais le terme « expressionnisme » au cinéma découle d'une simple formule utilisée par les critiques de l'époque pour catégoriser *Das cabinet des dr. Caligari* (1920) de Robert Weine, qui a été, de la

157 Célèbre dramaturge expressionniste, cité dans *ibid* [Chapitre VIII].

158 On peut voir se dessiner un principal point commun avec la pensée de Jean Epstein sur la valeur de la photogénie comme miroir intensif du monde.

considération de tous¹⁵⁹, le premier et dernier film réellement expressionniste. Le reste des productions allemandes¹⁶⁰ dépendent plus d'un pastiche commercial de l'esthétique expressionniste, souvent même estimées comme différentes du canon de la part de ses réalisateurs¹⁶¹. Bien qu'il faudrait y consacrer une étude plus grande, et qu'il s'agit ici d'une intuition qui n'a nullement vocation à apporter une réponse au problème de la représentation de l'expressionnisme au cinéma, nous pouvons apercevoir que l'emploi de l'expressionnisme relève d'un projet de manifestation psychologique à travers un état au monde fantasmagorique. Mais subsiste dans ces productions¹⁶² des thèmes particuliers et des figures symboliques communes qui poussent à analyser des modalités de représentations spécifiques aux fictions empruntant à l'esthétique et à la philosophie expressionniste.

Car nous citons l'étude de Siegfried Kracauer, mais le chercheur-historien a mis en exergue un principe issu originellement de l'expressionnisme pour catégoriser la valeur de l'image cinématographique, celui de la cristallisation symptomatique des angoisses sociales dans les formes figuratives de l'artificialisation de la réalité par l'usage du contraste des lumières et de la déformation de l'espace. Cette cristallisation passe par une mise en scène et une esthétique particulière, comme le relève Rudolf Kurtz¹⁶³ dans son analyse et sa tentative de définition du canon cinématographique. Pour lui, le cinéma allemand post-caligari va se caractériser par un refus du naturalisme ontologique, témoins de la construction scénique d'une réalité subjective et psychologique qui tend vers l'expressivité pure propre à la pensée néomoderniste¹⁶⁴. L'espace de la réalité perspective, dans ces films, est, de la même manière que dans les peintures de Heckel ou Kirchner, déformé, altéré, marqué par le symbole du double et du renversement de la perception normative vers une réalité virtuelle et inconsciente, signe du surgissement d'une inquiétante étrangeté du quotidien.

159 Il n'y a qu'à voir les affirmations de BAZIN André, *op.cit.*, ou de AUMONT Jacques, *L'œil interminable*, Paris, Différence, 2007.

160 Tel que décrit par l'historien KRACAUER Siegfried dans *De Caligari à Hitler*, Paris, L'âge d'homme, 2009.

161 Ainsi Fritz Lang, Paul Wegener, ou F.W Murnau refuseront l'étiquette d'expressionnistes.

162 KRACAUER Siegfried, *op.cit.*

163 KURTZ Rudolf, *Expressionnisme et cinéma*, [traduit de l'allemand par Jean-Michel Palmier], Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1986. Son analyse est à différencier des considérations critiques de l'époque puisqu'il a participé aux revues expressionnistes *Die Artie* et *Die Sturm* dans les années 20, et a donc une grande connaissance du mouvement artistique.

164 On retrouve une esthétique particulière dans des films d'avant-gardes comme *Raskolnikov* de Robert Weine, *Le Cabinet des Figures de cires* de Paul Leni, *L'escalier de service* de Leopold Jessmer et *Le Dernier des hommes* de F.W Murnau ; le paysage cinématographique allemand étant alors occupé et saturé de comédies et de films de guerres historiques ainsi que de documentaires et de propagandes d'états (Siegfried KRACAUER, *op.cit.*)

« Quand ils veulent qualifier les films de leurs compatriotes, des écrivains comme Kurtz ou Kalbus emploient souvent les expressions « *besselte Landschaft* » ou « *Landschaft mit Seele* » ce qui signifie « paysage imprégné d'âme ». « [Les cinéastes font un] usage savant des éclairages [qui tire] un semblant de cri et d'atmosphère »¹⁶⁵

Le cinéma allemand, par son influence expressionniste, relève alors, comme Jacques Aumont l'a théorisé, d'un cinéma de l'expressivité¹⁶⁶. Ce pourquoi l'expressionnisme au cinéma ne dépend pas d'une école ou d'un canon spécifique, mais bien d'une modalité de représentation esthétique de l'espace et du corps, avec une mise en scène qui table sur l'éclatement informe de la perception par la conception des couleurs, des lumières et des formes abstraites de l'espace.

Le *body-horror* relève du cinéma de l'expressivité avec ces principes de refus de la représentation naturaliste et la volonté de peur dans le grotesque du corps et dans la déformation perceptive de l'espace normé. Ceci engendre un surgissement expressif d'une déformation de la réalité, qui entraîne par là une expressivité et un surgissement de l'inquiétante étrangeté des corps par l'opposition clair-obscur, la surexploitation et la saturation lumineuse, ou l'utilisation quasi constante de la courte focale.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (1h23min45s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

L'usage des principes de l'expressivité cinématographique dans le refus du conformisme représentatif et la recherche d'une captation intensive des habitations spatiales entraînent une

165 EISNER Lotte H., *L'écran démoniaque, Les Influences de Max Reinhardt et de l'Expressionisme*, Paris, RamsayPoche Cinema, 1985.

166 AUMONT Jacques, *L'œil interminable, op.cit.*

déformation de la conscience moderne et appui la fable de la crise corporelle dans le *body-horror* en accentuant le caractère animiste de la peur par un éclatement sensoriel normatif dans l'habitation affective de l'espace altéré. Il n'est pas absurde, alors, de concevoir que l'image photogénique telle que le pense Epstein relève également de cette expressivité :

« La vision cinématographique nous fait apercevoir d'insoupçonnables profondeurs de féerie dans une nature où à force de regarder toujours du même œil, nous avons fini par nous épuiser, par nous expliquer entièrement [...]. En nous tirant de la routine de notre vision, le cinéma nous réapprend à nous étonner devant une réalité dont peut-être rien n'a encore été compris, dont peut-être rien n'est compréhensible »¹⁶⁷

La figure devient affective et onirique dans un conditionnement spécifique de l'image, provoquant une altération de la perception au service d'une logique de monstration conceptuelle sur la réalité qui passe par un conditionnement sensible d'une rationalité étendue jusqu'à ses limites.

« Par suralimentation de l'imagination visuelle, par réveil de la pensée analogique correspondante, le cinéma crée donc mondialement un nouvel état d'esprit, une culture caractéristique, dont on commence seulement à apercevoir les incidences sur le comportement des individus et des collectivités. »¹⁶⁸

Nous nous ferons ici à la pensée organique du montage pour Sergueï Eisenstein, où ce dernier semble rejoindre Epstein sur une logique constructiviste de l'image comme altération animiste de la pensée. Pour le théoricien russe, l'extériorisation d'une pensée archaïque dans l'image se fait dans l'émergence de signes conceptuels dans la conception du corps filmique qui ranime une perception altérée de la rationalité. L'image atteint son niveau révolutionnaire¹⁶⁹. Le cinéma de Sergueï Eisenstein est formé autour de la question de « l'extasis ». L'image provoque, dans sa réalisation, un état affectif stimulé que le spectateur.trice investit avec son propre raisonnement cognitif. Ainsi, l'intensivité de l'image est façonnée de sorte à infléchir sur la perception du spectateur.trice, non pour lui imposer un point de vue, mais l'ouvrir sur une conscience alternative

167 EPSTEIN Jean, "La féerie réelle", in *Jean Epstein, Cours, Esprit de cinéma, articles*, dir. BRENEZ Nicole, DAIRE Joël, NEYRAT Cyril, Paris, édition de l'œil, 2019 (p.127).

168 EPSTEIN Jean, "Alcool et cinéma", in *Écrits sur le cinéma, vol II*, Paris, Seghers, 1975, (p.170).

169 NESBET Anne, "Savage Thinking : The Sublime Surfaces of Eisenstein's Mexico", in *Sergueï Eisenstein and the Shape of Thinking*, New York, Bloomsbury Academic, 2017 ; voir également SALAZKINA Masha, *Sergueï Eisenstein's Mexico*, Chicago and London, The university of Chicago Press, 2009.

de la réalité qui résulte d'une logique figurative abstraite proche d'une recherche expressive du monde. On revient ici à la question de la valeur de l'image comme mythe avec l'élargissement vers un champ des possibles expérimental de la réalité empirique. Le problème de la valeur expérimentale de l'image ne nous occupe pas pour l'instant, mais nous pouvons tout de même observer des similitudes dans la dialectique d'édification structurelle de l'horreur corporelle menant vers un état perceptif in-cognitif avec la construction expressive de l'espace sur les habitations corporelles.

1.1.6 Possibilité expérimentale du *body-horror*.

Le cinéma naît dans une perspective scientifique d'analyse du monde. De la sorte, le montage cinématographique et son corps filmique expressif possèdent des caractéristiques psychédéliques. Pour Robert E.L Master et John Houston¹⁷⁰, le psychédélisme s'épanouit dans l'art du fait de l'optique d'habitation affective envisageable avec l'aspect multimédiatique de l'œuvre. En ce qui concerne le cinéma, l'image agit comme agent médiateur d'un bouleversement perceptif par l'irruption affective d'un ancrage disruptif au monde accordé dans l'agencement perceptif du corps filmique. L'image devient mystique, ou animiste pour regagner la pensée d'Epstein¹⁷¹, avec l'abandon d'une logique de narrativité visuelle classique dans le but d'atteindre un degré d'abstraction qui permet une implication intensive de soi.

Se construit alors un courant cinématographique structurel qui utilise l'image comme réflexion métafigurative les perspectives conceptuelles de l'image. Avec le corps filmique du *body-horror*, nous reprenons les cinq principes du cinéma structurel Nicole Brenez¹⁷² afin de déterminer notre approche analytique des mises en scène. Ce dernier se caractérise par un refus de la mimétique comme représentation. Avec une imitation du paraître fictif de la réalité (détournement expressif), et une recherche de l'expérimentation d'une réalité invisible, l'image avoisine une vérité cinématographique sur la nature perceptive et dialectique de l'espace-temps. Nicole Brenez conçoit alors l'image à la manière d'une production de sens perceptif et culturel spécifique à la logique expérimentielle du corps filmique. La mimétique d'un discontinu intensif de la réalité offre une

170 MASTER Robert E.L, HOUSTON John, *Psychedelic Art*, New York, Groove Press, 1968.

171 "Le caractère sans doute le plus apparent de l'intelligence cinématographique est son animisme. Dès les premières projections ralenties et accélérées furent balayées les barrières que nous avons imaginées entre l'inerte et le vivant. En se jouant, le cinématographe montre qu'il n'y a rien d'impossible, pas de mort", EPSTEIN Jean, "Photogénie de l'impondérable", in EPSTEIN Jean, *op.cit.*

172 BRENEZ Nicole, *De la figure en général (...)*, *op.cit.*

remise en cause du système normatif classique de la pensée grâce à une construction figurative particulière de l'image qui tend vers une abstraction de la réalité.

Sans entrer dans le détail, nous apercevons l'importance que le cinéma structurel occupe dans une lecture autre des caractéristiques du *body-horror*. En considérant la nature des mises en scène corporelles comme psychédélique d'une sensation organique, nous revenons sur la réflexion de ce début de chapitre quant au dualisme suggestif/graphique comme catégorisation morphologique des films d'horreur. On voit donc qu'une étude comme celle d'Éric Dufour¹⁷³ est problématique dans sa séparation typologique. Dufour différencie le fantastique de l'horreur dans l'analyse de la notion du temps par rapport à l'action. Dans l'horreur, le temps serait suspendu et l'espace clos, de sorte qu'émerge un sentiment de « survie » comme source de divertissement. L'usage du montage, dans les films dits « suggestif », créer une illusion de la monstration de cette violence à travers les ruptures avec une réalité figurative. L'expressivité permet à ce moment-là d'édifier un point de vue altéré sur le monde avec un effet de réel volontairement exposé comme simulé, ce qui engage une remise en question de la véracité des réalités perceptives. Bien que cette idée soit conçue par Dufour en critique à une horreur graphique, force est de constater, comme c'est le cas avec les théories de Linda Williams, que les différents sous-genres « graphiques » opèrent une construction expressive propre à cette systématique suggestive.

On pourrait alors objecter à Éric Dufour l'étude d'une hiérarchisation de valeur de l'horreur basée sur une typologie suggestion/monstration. Comme nous n'avons cessé de le dépeindre tout au long de ce chapitre, il paraît nécessaire d'aviser une relecture historique de l'horreur suivant une observation structuraliste. En conséquence, nous pourrions dégager une nouvelle définition des sous-genres sur l'exemple de leurs dialectiques figuratives pour la construction d'une expérience conceptuelle. Concevoir le cinéma d'horreur d'après un raisonnement suggestif et démonstratif n'a de sens que si on intègre ces typologies dans l'ensemble du corps filmique. Loin de nous la prétention d'affirmer une redéfinition d'une histoire du cinéma d'horreur, du fait de la véracité des réflexions sur les différentes propriétés des logiques horrifiques selon les périodes. Mais la pensée sur les particularités de l'image horrifique moderne autour d'une fantasmagorie ou une pornographie de la violence n'est juste que lorsque l'image construit une expérience suggestive de la domination du regard masculin dans la mise en scène de la violence corporelle. Voilà pourquoi nous décidons de garder la terminologie « sous-genre » pour parler du *body-horror*. Cette terminologie n'est pas utilisée comme consonance négative, mais comme système de représentation

173 DUFOUR Eric, *op.cit.*

horrifique spécifique à une expérience du monde. Avec cette lecture, il paraît évident que la typologie suggestive/monstrative, gothique/graphique, ou fantastique/horreur ne suffit plus pour expliquer les variations de structure entre les sous-genres dans les logiques de conception de l'horreur. Mais, bien que passionnante, cette étude esthétique et historique sur le cinéma d'horreur¹⁷⁴ aurait besoin d'un espace de réflexion plus vaste.

Si un début de questionnement a été entrepris quant à une observation différentielle de la valeur du corps filmique dans l'expérience horrifique, c'est bien pour déterminer les caractéristiques esthétiques du *body-horror* en général comme monstration d'une métamorphose corporelle et d'une sensation nihiliste des normes socionormatives, à l'inverse d'une déformation violente gratuite. S'oppose alors un régime de fantasmagorie moderniste de la violence comme expiation pulsionnelle selon la construction d'une sensibilité altérée qui apparaît avec la représentation de la violence. Avec cette relecture des logiques spécifiques aux mises en scènes de l'horreur corporelle, nous pouvons commencer à poser les bases de réflexions sur la valeur nihiliste de l'image dans *Hellraiser*, et définir les enjeux propres aux iconographies du corps à travers la trilogie.

1.1.7. Introduction de la trilogie *Hellraiser* dans le contexte historique du *body-horror*.

La décision que la trilogie *Hellraiser* serait l'étude de cas autour de laquelle s'articulent les principaux questionnements liés à la valeur de la mise en scène des corps en crise dans le *body-horror* s'imposent nécessairement au regard de la vision philosophique et artistique de son réalisateur Clive Barker.

« *In his tales the easy mutability of the horror form opens up the possibility of rebirth, at least for those willing to face his myriad, mysteries, and monsters.* »¹⁷⁵

Comme dit plus haut, ce dernier est affilié à la mouvance *splatterpunk*, et repose ses narrations sur la destruction corporelle et le décalage normatif pour atteindre une crise de conscience de la rationalité moderne. Sur le papier, *Hellraiser* présente les caractéristiques propres au *splatterpunk* littéraire, avec une valeur démonstrative de l'implication spectatorielle abjecte. Mais transposée à l'écran, l'histoire de *Hellraiser* s'inscrit dans le *body-horror* avec la prise de conscience d'une nécessaire reconnexion au corps dans l'expression des crises organicistes modernes. Dès lors,

174 Ainsi, nous refusons catégoriquement l'emploi du terme "Fantastique" pour expliquer une opposition et rejeter un caractère légitime à l'horreur comme esthétique conceptuelle forte.

175 MORISON Micheal A., cité dans KANE Paul, *op.cit.*

Hellraiser affirme un tournant dans le genre horrifique moderne, et plus spécialement dans le *body-horror*, avec une logique structurelle de conception horrifique qui se démarque de la vision destructrice du corps héritée du *gore* ou du *giallo* et rejoint une recherche expérimentale de sensibilités amenées à leurs limites rationnelles pour une ouverture des cognitions sur un degré zéro de l'existence moderne.

Avec ses créatures humanoïdes appelées « cénobites », à l'esthétique sadomasochiste et à la figure déshumanisée ; ses histoires de cadavre ambulants voulant recouvrir forme humaine, passant du stade de la décomposition à l'enveloppe anatomique ; ses mises en scène particulières du corps dans l'espace, à l'esthétique tantôt expressive, tantôt surréaliste, où surgit des liens communicatifs entre les personnages une inquiétante étrangeté manifeste par la réalité inconsciente des corps ; ses effets sensoriels avec l'usage des lumières ou du son pour amplifier l'espace creusé par les différents types de plans (décadrage, gros plans et très gros plans, caméra épaule et steady-cam) ; ainsi que ses symboliques aussi bien esthétiques (irruption sensitive et expressive de l'image) que politiques (discours sur l'aspect régressif du capitalisme), sociales (angoisses attachées aux conflits majeurs de la Guerre Froide et à l'émergence des *mass medias*, perte du lien social avec la démocratisation de la culture de la violence, remise en cause de la gentrification du corps) et philosophiques (éclatement intensif et schizophrénique de la réalité par la crise corporelle, ouverture sur un plan préperceptif de l'existence par construction d'une habitation altérée de l'espace).

Hellraiser occupe une place singulière dans le courant du *body-horror*. Véritable bestiaire de déformation, de destruction et d'hybridation corporelle, *Hellraiser* cristallise les enjeux cinématographiques du *body-horror* dans la recherche d'une expérience nihiliste des habitations rationnelles, critique de la modernité tardive dans les implications philosophiques et les revendications politiques à travers le corps.

Mais avant de passer à l'étude figurative et dramaturgique des trois films *Hellraiser*, il est nécessaire de nous attarder sur les différentes modalités de représentations de la crise corporelle, pour pouvoir comprendre les enjeux de conceptions esthétiques propres au *body-horror*. Par conséquent, à travers l'analyse iconographique des trois premiers *Hellraiser*, et en parallèle du questionnement sur les enjeux de représentation figurative du corps en putréfaction ou en hybridation, nous voyons le sens que revêt la figure de destruction corporelle dans la volonté de rupture de l'image. Ainsi, l'enjeu n'est pas de stipuler une classification iconographique relevant du

body-horror, mais bien d'observer les problèmes liés à l'image dans la conception de la métamorphose corporelle.

Nous avons dit plus haut, un peu comme une évidence, que les trois *Hellraiser* s'inscrivaient dans le *body-horror*. Avant de nous attarder plus en détail sur les différentes modalités iconographiques, une introduction à l'histoire de la production des *Hellraiser* est nécessaire dans le but de comprendre les questionnements propres aux constructions esthétiques qui nous occupent. La saga *Hellraiser* compte actuellement une dizaine de films et un projet de série télévisée. Au fil des réalisations, *Hellraiser* s'éloigne du genre *body-horror* pour tendre vers l'horreur moderne conventionnelle (*gore*)¹⁷⁶. Clive Barker va s'opposer aux nouvelles productions (la dernière en date remonte à 2018), mais n'aura aucun pouvoir, le droit d'adaptation ne lui appartenant plus¹⁷⁷. Cette perte de contrôle le pousse à écrire en 2015 le roman *The Scalpel Gospels*, en guise de conclusion à l'histoire qu'il a commencée en 1986. Il va paradoxalement militer, sans jamais réussir à concrétiser son projet, pour un *crossover* avec la saga *Halloween*, sobrement intitulé *Helloween*, réalisé par John Carpenter lui-même, où Micheal Myers se verrait affronter *Pinehead* et le reste des cénobites¹⁷⁸.

Néanmoins, l'auteur va s'impliquer grandement dans l'extension de la mythologie, autant en films¹⁷⁹, qu'en bandes dessinées¹⁸⁰. En réalité, si Clive Barker se dissocie des productions actuelles depuis *Hellraiser : Inferno* (2000) de Scott Derrickson, c'est parce que ces dernières détournent les enjeux de destructions corporelles pour en faire une source de plaisir visuel fantasmatique propre au *gore*, négligeant ainsi les enjeux conceptuels introduits dans la logique figurative¹⁸¹ du *body-horror*.

176 On remarque que les études et les recherches sur *Hellraiser* sont peu nombreuses et récentes : citons ALLMER Patricia et "Breaking the surface of the real : the discourses of commodity capitalism in Clive Barker's *Hellraiser* narratives", in HOLMGREN Maria, WENNO Elisabeth, *Space, Haunting, Discourse*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2008 ; HURLEY Gavin F., "Between Hell and Earth : Rhetorical Appropriation of Religious Space in *Hellraiser*", et SAUTMAN Matthew, "When Orientalism Raises Hell : Puzzling through the postcolonial anxieties and usage of space in Clive Barker's *Hellraiser*", in PASCUIZZI Francesco, WATERS Sandra, WEGENSTEIN Bernadette, *The Spaces and Places in Horror*, Vermont, Vermont University Press, 2020 ; POWELL Anna, *op.cit* ; KANE Paul, *op.cit*.

177 Néanmoins, il serait en négociation pour récupérer les droits, aujourd'hui appartenant à HBO.

178 KANE Paul, *op.cit*.

179 Il est producteur exécutif jusqu'au quatrième opus.

180 Une série de comics a vu le jour entre 1989 et 1993, publiée par Marvel's Epic Imprint en livre d'anthologie. Cette série est intéressante puisqu'elle expose l'univers mythologie introduit par Tony Randle dans *Hellbound : Hellraiser II*, alors que les films vont négliger cette partie et revenir un univers centré sur le réel. Barker y participera avec le "Book 12" où il intègre un nouveau groupe dans le monde des cénobites, les Horrowers (en référence à Dante), repris ensuite par Anna Miller et Malcolm Smith dans le cycle *Resurrection*. Notons également le cycle de *Shād* de Daniel Chehester, où est mêlé deux univers de Barker : *Nightbreed* et *Hellraiser*.

181 Il est intéressant de noter que depuis le cinquième opus, la saga est en constant reboot. Le cycle narratif introduit par le premier *Hellraiser* s'arrête donc à *Hellraiser : Bloodline*, malgré la continuité de Doug Bradley dans le rôle de *Pinehead* jusqu'au huitième opus, *Hellraiser : Hellworld* (2005) de Rock Bota ; et le retour de Ashley Lawrance, interprète du personnage principal Kirsty dans *Hellraiser* et *Hellbound : Hellraiser II*, dans *Hellraiser : Hellseeker*

Écartant de fait les cinq opus post-années 2000, notre analyse est centrée sur *Hellraiser* (1987) de Clive Barker, *Hellbound : Hellraiser II* (1989) de Tony Randle, et *Hellraiser III : Hell on Earth* (1993) de Anthony Hixcok¹⁸².

L'histoire du premier long-métrage adapte la nouvelle *The Hellbound Hearth*, parue en 1986 dans un recueil de nouvelles horrifiques mené par Ramsey Campbell et Lisa Tuttle. Au même moment, Clive Barker rencontre le succès avec ses *Books of Bloods*.¹⁸³

« *It filled every one of his senses : the smell of opened entrails, the sight of the bodies, the feel offered in the floor under his fingers, the sand of the straps creating breath the weight of the corpses, even the air, tasting salty with blood* »¹⁸⁴

Clive Barker étudie la philosophie et la littérature à l'Université de Liverpool et est depuis toujours fasciné par les monstres et l'horreur : « *Je vais souvent au cinéma pour voir des films d'horreur, même si c'est un mauvais film d'horreur... juste pour voir les monstres* »¹⁸⁵. Artiste polyvalent, il commence à s'imposer dans le monde de l'art lorsqu'il décide de créer une troupe dissidente à la troupe de théâtre universitaire de son université, dans le but de briser les règles conventionnelles de mise en scène de la violence au théâtre. Il y rencontre Doug Bradley (future figure iconique de la saga *Hellraiser*), Peter Atkins (futur scénariste de *Hellbound : Hellraiser II* et *Hellraiser III*), et Oliver Parker (qui jouera dans *Hellraiser* et *Hellbound : Hellraiser II*).

À la fin de leurs études, ils partent à Londres. Sous l'initiative de Barker, ils créent la *Dog Company* où ses pièces originales vont être interprétées. La compagnie a une rapide réputation grâce aux scènes ouvertement violentes et érotiques (mais n'empruntant pas au grotesque grand-guignol) dans une atmosphère macabre et une symbolique aux accents post-colonialistes. Ses spectacles lui permettent d'expérimenter l'art des effets spéciaux en latex avec des costumes d'écorchés ou de cadavres ambulants, notamment dans *Frankestien in Love* où l'emblématique monstre devient un dictateur d'une région d'Amérique du Sud.

(2002) du même Rick Bota.

182 Bien qu'ambitieux autant sur le plan narratif que cinématographique, nous écartons *Hellraiser IV : Bloodline* qui conclut la trilogie, notamment car celui-ci est incomplet à cause d'une grève de scénaristes, d'un contrôle commercial du studio, et d'un abandon du projet par le duo de réalisateurs.

183 Ce qui lui vaut d'être considéré par Stephen King lui-même comme le renouveau de l'horreur.

184 BARKER Clive, extrait des *Book of Bloods*, cité par KANE Paul, *op.cit.*

185 *Ibid.*

Il développe en 1984, la série littéraire des *Books of Bloods*, qui verra une adaptation au cinéma, *Underworld* en 1985. Déçu du long-métrage, qu'il n'a que partiellement supervisé, il décide de concrétiser son désir de cinéma avec le projet de transposer à l'écran une de ses nouvelles écrites depuis 1979. C'est alors *The Hellbound Heart* qui est choisi, avec ces références philosophiques fortes, l'influence narrative de Macbeth¹⁸⁶, et la différenciation de l'horreur *splatterpunk* avec une considération contrastée des personnages féminins. Le film est produit par New World Pictures (société de production fondée par Roger Corman, célèbre cinéaste dans le monde de l'horreur pour avoir actualisé les œuvres d'Edgar Allan Poe dans les années 1970) et commence son tournage en 1986 aux Crickwood Studios. Les costumes et les effets spéciaux sont réalisés par l'équipe de Bob Keen (qui a participé à ceux de *Highlander* (1986) de Russell Mulcahy, et *Lifeforce* (1985) de Tobe Hooper, ainsi que ceux de *Dark Crystal* (1982) de Frank Oz et Jim Henson et *Star Wars : Return of the Jedi* (1983) de Richard Marquand) et de Geoff Portas qui confectionne le design des cénobites à partir des croquis de Barker. Pendant le tournage, Bob Keen et son équipe créent la compagnie indépendante d'effets spéciaux *Image Animation*. Andrew Robinson, célèbre pour son rôle de psychopathe dans *Dirty Harry* (1987) de Don Siegel, apporte au casting une tête d'affiche. Ashley Lawrence n'en est qu'à ses débuts, et Clare Higgins de la *Shakespeare Company*, Oliver Smith, et les interprètes des cénobites sont issus de la scène théâtrale anglo-saxonne.

« Je voulais faire un film qui allait à l'encontre de ce que je considérais comme la banalisation croissante de l'horreur dans les films. Je pense qu'il y a trop de films d'horreur « ironiques » qui n'ont aucun effet. Je ne crois pas que la fonction de base de la fiction d'horreur est de donner aux gens un rire bon marché. D'une part, c'est un gag facile. C'est comme si un gros chanteur d'opéra tombait à plat sur son visage, parce que « opéra » est une forme culturelle, et ce statut est miné. La fiction d'horreur est la lecture par un statut culturel élevé dans l'échelle de son contenu potentiel. Vous parlez de la mort, de l'obsession, de l'insécurité — les sujets conventionnels de la fiction d'horreur ; les thèses ne sont pas et ne devraient pas être des sujets légers [...] C'est une matière difficile si vous considérez qu'il y a de la beauté et de l'élégance dans l'image en même temps qu'une répulsion complète du sujet de cette matière. J'aime cette tension et ce paradoxe. »¹⁸⁷

186 Barker est familier au détournement d'œuvres littéraires fortes, comme en atteste ses deux premiers courts-métrages *Salome* et *The Forbidden*, relecture du mythe de Faust sous des influences esthétiques empruntée aux expérimentations cinématographiques de Paul Morrissey et Andy Warhol.

187 BAKER Clive, cité dans WELLS Paul, "On the side of the demons : Clive Barker's pleasures and pains. Interview with Clive Barker and Doug Bradley", in CHIBNALL Steve, PETLEY Julian *British Horror Cinema*, New York, Routledge, 2007

Hellraiser sort en septembre 1987 et a rapidement un succès public, malgré un accueil assassin de la critique. Il faut noter que le film arrive en plein contexte des *videonasties* en Grande-Bretagne, bien qu'il ne connaîtra pas la censure¹⁸⁸. On discute déjà d'un second opus, mais Clive Barker quitte le projet, se concentrant sur une nouvelle adaptation, *Cabal*, qu'il concrétisera en 1990 sous le titre de *Nightbreed*. Mais ayant vendu les droits de sa nouvelle à New Worlds lors de la production du premier film, *Hellbound : Hellraiser II* est mis en chantier pour une sortie en 1988, réalisé par Tony Randle (alors producteur exécutif du premier film) et écrit par l'ami de Barker et ancien membre de la *Dog Company* Peter Atkins.

La distribution reste inchangée, Goeff Portas prend la direction de l'équipe de *Image Animation*, tandis que Bob Keen et Clive Barker supervisent les grandes lignes, mais demeurent détachés de la réalisation, qui se délocalise aux studios de Pinewood à Londres¹⁸⁹. Le budget est moindre, du fait du second krach boursier de 1987 et de la crise financière qui a émergé de l'inflation et de la chute de la valeur du dollar. Mais l'ambition est considérable et *Hellbound* devient une superproduction britannique poussant les idées de Clive Barker dans un univers élargi¹⁹⁰. Le succès est à nouveau public, mais la critique reste mitigée. Le troisième opus, *Hellraiser III : Hell on Earth*, va marquer une rupture dans la vision esthétique et philosophique de l'histoire originelle dans la mesure où New World va vendre les droits à sa filiale aux États-Unis et va enclencher la production d'un film qui joue sur la prospérité du personnage de *Pinehead*, incarné par Doug Bradley. Le film se situe comme un « reboot », puisque l'intrigue efface les protagonistes principaux des deux premiers opus, et se localise dans la ville de New York¹⁹¹. *Hellraiser III : Hell on Earth* reste tout de même intéressant dans le caractère hybride de son propos, l'invention de nouveaux « cénobites », et une mise en scène singulière des corps dans l'espace. Il signe également le retour de Bob Keen aux effets spéciaux et de Clive Barker à l'exécution, Peter Atkins écrit le scénario issu d'un synopsis soufflé par Tony Randle, écarté de la production pour cause de divergences artistiques. En ce qui concerne l'histoire de *Hellraiser*, nous pourrions la considérer comme malsaine du fait de son ambiguïté entre sexualité et violence. Mais c'est par cette ambiguïté que réside tout le pouvoir du dépassement normatif et de la reconnexion sensible au corps voulu par l'expérience figurative (différent et proche paradoxalement alors des logiques de représentations *splatter*).

Frank Cotton est un baroudeur, sans domicile fixe, violent et insatiable. Dans sa quête de la

188 Tony Randle, le producteur exécutif et envoyé spécial de New World Pictures, ajoutera des moments *gore*, jugeant le film « soft ». Mais il s'agira pour la plupart de plans de coupes qui n'enlèvent en rien la vision *splatterpunk* de Clive Barker.

189 Au côté d'un certain *Batman* de Tim Burton (1989).

190 Le premier film se déroulait en huis clos dans une maison style victorienne.

191 Jusqu'alors, la localisation de l'histoire était floue, seule la certitude d'être en Grande-Bretagne était présente.

découverte d'un plaisir sexuel ultime, il actionne la « boîte des lamentations », puzzle mécanique en forme de cube doré, libérant les « cénobites », créatures asexuées caractérisées par des sévices physiques intégrés à leurs vêtements, comme reflet de leurs personnalités passées, emprunt d'une forte esthétique sadomasochiste. Le leader de ces dernières, surnommé *Pinehead* à cause des clous plantés sur toute la surface de sa tête, démembré Frank, l'écartèle à l'aide de crochets de boucherie reliés à des chaînes métalliques qui surgissent de l'obscurité. Entre douleur et plaisir manifeste, Frank se désintègre, ne laissant qu'une partie de son visage comme figure corporelle intacte.

Plus tard, Larry, le frère de Frank, emménage dans la maison familiale avec sa deuxième femme, Julia, et sa fille, Kirsty. Alors que Larry se coupe la main au cours du déménagement, Frank revient à la vie grâce au sang de son frère absorbé dans le sol du grenier, précédent lieu de son expérimentation. Authentique cadavre ambulante, il se fait surprendre par Julia, avec qui il entretenait une aventure extraconjugale violente. Julia accepte d'aider Frank à retrouver forme humaine en lui apportant différentes victimes pour que ce dernier ingère et digère leurs chairs. Mais Kirsty, à la connaissance des inquiétudes de son père vis-à-vis du comportement de Julia, décide de mener son enquête et découvre la vérité sur Frank ressuscité.

Dans sa fuite, Kirsty emporte la « boîte des lamentations », qui était toujours en possession de Frank, et l'ouvre par hasard. Alors attaquée par les cénobites, Kirsty réussit à négocier avec eux et promet de ramener Frank, qui s'est échappé de l'ancre des créatures. Mais au même moment, Frank et Julia décident de passer à la dernière phase de leur projet, tuer Larry. Frank recouvre le visage, le corps, et la peau de son défunt frère, avant que Kirsty ne les rejoigne, déterminée à livrer Frank aux cénobites. En découle une course-poursuite en huis clos entre Kirsty, Frank, et les cénobites, avant que ce dernier ne soit récupéré par les créatures, dans une effusion de sang et de douleur.

Dans sa suite directe, *Hellbound : Hellraiser II*, on accompagne Kirsty, internée malgré elle dans un asile tenu par le docteur Channard, après son témoignage aux forces de l'ordre des péripéties ayant eu lieu dans le premier opus. Le docteur Channard est, comme Frank, un explorateur des fantômes corporels, et s'intéresse de près aux cénobites. Il parvient à avoir le matelas ensanglanté de la maison des Cotton, où Julia trouva la mort dans *Hellraiser*, défigurée par les chaînes venant de la « boîte des lamentations ». Channard n'hésite pas à sacrifier un de ses patients pour effectuer le retour de Julia à la vie, qui ère maintenant dans sa forme décharnée, écorchée vive. Au même moment, Kirsty est prévenue par une vision traumatique que Larry subsiste en enfer et à besoin d'elle pour le libérer. Elle décide de partir, avec l'aide de l'assistant de Channard, pour récupérer et

sauver son père du Léviathan, monde et dieu des cénobites. Channard ouvre, par l'intermédiaire de Tiffany, une jeune patiente de l'asile, la « boîte des lamentations », déclenchant la venue des « cénobites » dans le bureau de ce dernier.

Tiffany, Kirsty, Channard, et Julia se retrouvent directement dans l'ancre du Léviathan, figure géométrique en losange qui surplombe un labyrinthe infini. Kirsty se rend rapidement compte que l'appel de son père était un piège tendu Frank, qui voulait échapper à un supplice éternel, avant que Julia ne s'interpose et ne le tue. Channard quant à lui se fait capturer dans une boîte de « cénobisation », où son corps se déforme dans la douleur afin de devenir un cénobite. Kirsty fait une nouvelle fois équipe avec les cénobites pour chasser Julia et Channard, et retrouver sa liberté. Elle y arrive, en tuant Julia et Channard, après que celui-ci ait exterminé les cénobites qui, une fois mort, ont récupérés formes humaines. Dans *Hellraiser III : Hell on Earth*, on suit les péripéties de la journaliste Joey qui doit faire face au retour de *Pinehead*, semant le chaos dans la boîte de nuit *Boiler Room* à New York et reformant de nouveaux cénobites.

Bien que très brièvement racontés¹⁹², nous pouvons voir ici les différents enjeux qui se dégagent de la série *Hellraiser*. Le rapport que les films entretiennent avec la mise en scène des corps en crise est particulier. Les cénobites, par exemple, se distinguent de toutes autres représentations du corps dans le *body-horror*, du fait de leurs apparences humanoïdes, du contraste fascination-répulsion, et de l'absence de genrification et de manichéisme dans leurs relations aux autres personnages (d'où l'absence notoire de mentions christiques). De plus, les différents sévices, hybridations, ou zombifications du corps humain dans les trois films relèvent d'une mise en scène qui matérialise l'ensemble des enjeux du *body-horror*, tout comme la présence du corps socioculturel dans sa spatialité. La contraction et le surgissement de la monstruosité du corps emmènent sa forme normative à se déréaliser dans un espace expressif.

Avec sa mise en scène figurative et ses enjeux dramaturgiques, la trilogie *Hellraiser* se révèle être d'une richesse symbolique avec une conception nihiliste de la réalité contemporaine, qui se répercute sur la nature expérientielle de l'image. Son esthétique est marquée par une violence corporelle informe, une compréhension du corps dans son authenticité intensive et objective, et un discours critique sur le détournement fantasmatique de la violence. Le corps est alors dans tous ses états, et relève tantôt d'une réplique classique et normée de la réalité perceptive, tantôt d'une

192 Nous avons l'occasion de nous pencher plus en détail sur l'histoire des trois films dans la deuxième partie du mémoire.

expérimentation destituant de la réalité intensive de sa présence au monde. Avec ses enjeux philosophiques (devenir du corps objectif), sociologiques (corps-sans-organes et non genré), esthétiques (reproduction macabre et anatomique du corps et de la réalité), et politiques (répression capitaliste des corps), *Hellraiser* sert de point d'ancrage dans la structuration théorique de la valeur de l'image cinématographique en repensant le lien spectatorial dans sa projection stimulée par les corps en crise.

*« En résumé, Hellraiser n'a que très peu en commun avec tous ces slashers des années 1980, dans lesquels, derrière un masque, des tueurs éliminent à la chaîne des adolescents fumeurs de joints et fornicateurs. Il parle de sentiments véritables, d'émotions, de sexe, de passion... Des choses de tous les jours, universelles. Elles concernent surtout le désir, le désir d'une femme. De ce désir si absolu, si fort que les gens qui le ressentent n'en mesurent pas les conséquences sur eux-mêmes et les autres. Nous sommes dans un registre différent. »*¹⁹³

Bien que les propos de cette citation peuvent avoir des accents accusateurs que nous ne reprenons pas¹⁹⁴, il est intéressant de voir la volonté esthétique de Barker à travers la transposition cinématographique de l'intrigue *splatterpunk*, à savoir celle de se démarquer d'une image moderne de l'horreur selon une logique fantasmagorique.

*« À mon avis, un film est efficace dans ses audaces si elles ont été préparées, et plus précisément si l'on a sur faire naître chez le spectateur une réelle sympathie pour certains des protagonistes de l'histoire. Le principe de Hellraiser est par conséquent de mettre en scène des personnages humains, de les placer dans une situation vraisemblable, et ensuite — mais ensuite seulement — de laisser libre cours au délire. On trouvera dans Hellraiser plusieurs séquences particulièrement répugnantes. Toutefois, je ne pense pas que l'on puisse dire d'elles qu'elles ont été mises là pour impressionner le public à peu de frais. »*¹⁹⁵

Cette rapide introduction dans l'univers de *Hellraiser* et de ses suites nous permet à présent de revenir sur les questions qui nous occupent quant à la nature nihiliste de l'image. Cependant, nous pouvons voir que la pensée de Clive Barker, encore qu'elle soit critique envers une horreur

193 BARKER Clive, cité dans TOULLEC Marc, *Hellraiser : la saga. Voyages au bout del'enfer*, Paris, ESC éditions, 2018 (p.28).

194 Clive Barker s'opposera toujours à la saga *A Nightmare on Elm Street*.

195 BARKER Clive, cité dans TOULLEC Marc, *op.cit.*

moderne, est emblématique du dépassement perceptif qui va résulter de l'image dans une figuration caractéristique de la métamorphose corporelle. Il s'agit maintenant d'identifier clairement ces figures corporelles ainsi que leurs implications iconographiques afin d'avoir un point d'entrée dans l'analyse des spécificités de leurs mises en scène, matérialisant la nature nihiliste des expériences projectives dans la trilogie *Hellraiser*.

1.2.« Angels to some, demons to other ». Modalités de représentations de la trilogie *Hellraiser* : étude iconographique des métamorphoses corporelles.

L'exposé théorique sur les particularités du *body-horror* nous donne un début de réponse quant à la valeur de l'image dans la trilogie *Hellraiser*. Il semblait important de pouvoir reprendre une observation structurelle du sous-genre afin de déterminer ses logiques de visions horribles. Car, souvenons-nous-en, l'horreur passe à travers le corps et la crise biologique qui engendrent, par une expressivité de l'image, une rupture sensorielle et critique d'une modernité cognitive. Une étude iconographique risquerait de nous faire adopter un point de vue formaliste qui ne pourrait mener que vers une explicitation en surface des figures¹⁹⁶. Cette dernière est alors effectuée comme point d'ancrage pour une observation des caractéristiques de mises en scène qui distingue la trilogie *Hellraiser* de l'horreur graphique et fantasmagorique, et entraîne une expérience spécifique aux logiques du *body-horror*¹⁹⁷.

1.2.1. Iconographie cadavérique : figure du cadavre ambulante.

196 C'est là le principal reproche que nous adressons aux analyses de ALLMER Patricia, *op.cit.*, où l'auteure conçoit *Hellraiser* comme une apologie du capitalisme dans le refus des corps dans l'espace ; HURLEY Gavin F, *op.cit.*, et KANE Paul, *op.cit.*, qui envisage *Hellraiser* comme une représentation christique, SAUTMAN Matthew, *op.cit.*, qui étudie *Hellraiser* comme une apologie colonialiste de la peur de l'Autre ; où POWELL Anna, *op.cit.*, et REELAND Cynthia A., *op.cit.*, qui projette dans *Hellraiser* les caractéristiques *gore* du fait de la violence graphique (on voit ici le paradoxe de l'opposition horreur suggestive et graphique, *Hellraiser* empruntant son esthétique, certes, au *giallo*, mais s'approchant, dans ses logiques structurelles de représentation de l'horreur, plus de certains films horribles considérés comme suggestifs!).

197 Ainsi, nous nous opposons au propos de ROUYER Philippe *op.cit.*, lorsqu'il déclare, à propos de Clive Barker, que le "*gore est une donnée essentielle de son oeuvre (écrite et filmique) parce que sa conception de l'horreur fonctionne sur la représentation. Le premier plaisir de ses histoires tient en effet à la découverte des créatures fantaisistes à l'aspect aussi fascinant que leurs actes terrifiants*" (p.234). Or, nous voyons bien que l'ensemble des enjeux figuratifs de *Hellraiser* ne peut être réduit à son caractère graphique, mais relève d'une représentation expressive qui emprunte à l'atmosphère, pour reprendre la pensée de Gérard Lenne, des films de monstres dans une logique de construction intensive de l'espace pour susciter la peur. Se pose également la question du *gore* comme effet cinématographique, qui marque une représentation graphique au-delà de la représentation horrifique et appuie la question de la légitimité terminologique de cette catégorisation quant à la valeur structurelle spécifique au sous-genre.



Croquis, note de production, reproduit par KANE Paul, *op.cit.*

La trilogie *Hellraiser* est marquée par différentes iconographies de la métamorphose corporelle propre au *body-horror* et à sa structure horrifique. Nous pouvons observer, dans un premier temps, une logique de destruction corporelle comme rupture de la figure humaine. Dans *Hellraiser*, cette destruction se matérialise principalement autour de la figure du personnage de Frank. Notre première remarque nous amène à la séquence qui suit l'ouverture du film. On y voit Frank, assis en tailleur dans une pièce complètement plongée dans le noir. Seul l'espace compris dans un rectangle de bougies allumées est visible. Frank est à moitié-nu, le corps ruisselant de sueur. Il tient dans ses mains une boîte en forme de cube, ornée d'inscriptions à la manière de hiéroglyphes dorés. Après avoir parcouru des doigts la surface du cube, celui-ci semble se dynamiser et laisse s'échapper une musique aux tonalités simples et froides. Des bruits autour de lui se font entendre, comme des craquements mécaniques qui surgissent de la profondeur obscure de la pièce. Une lumière blanche s'élève d'un mur que l'on remarque délabrer. Dans un fracas d'éclairs électriques, la boîte accélère son activation. Des chaînes avec en leurs bouts des crochets de boucherie jaillissent du centre du cube, qui s'ouvre telle une fleur en éclosion. Les crochets lui déchirent la peau et entrent dans sa chair. Il hurle de douleur, mais avant d'apercevoir quoique soit, le champ visuel s'élargit pour adopter un point de vue extérieur à l'endroit où se trouvait Frank : une ancienne maison victorienne. Arrive alors une perception effroyable, dans un chaos lumineux qui contraste avec la distorsion de l'espace par l'obscurité ambiante. Des créatures hybrides ramassent les restes de Frank, parsemés dans la pièce. Nous remarquons dès lors des amas de chairs encore fumants sur le sol, des organes accompagnant la

bouillie anatomique. Une des créatures recueille un morceau du visage de Frank, seule partie de son corps à résister à la défiguration. Cette créature ramène le morceau de visage vers d'autres, qui reconstituent partiellement la figure de Frank, maintenant violé dans son intégrité. Sur un pilonne qui ne cesse de tourner sur lui-même depuis l'arrivée des créatures, gît ses restes organiques accrochés par de grands clous rouillés comme des trophées anatomiques.



Hellraiser, 1987, Clive Barker (05min06s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Cette vision de la destruction corporelle se complémente de deux autres figures qui surviennent dans la dernière partie du film. Alors que Kirsty revient chez elle, après s'être enfui de l'hôpital et avoir passé un pacte avec les cénobites. Complètement bouleversée par ce qu'elle vient de vivre, l'arrivée des cénobites, la course-poursuite avec une créature hybride, et la résurrection de son oncle avec l'aide de Julia, elle est déterminée à faire éclater la vérité, afin de mettre à terme à toute cette histoire. Mais en parvenant de la chambre parentale, elle voit son père avec Julia, assis calmement, du sang sur le visage. Il lui dit qu'il a tué Frank, laissé dans le grenier. Elle décide d'en avoir le cœur net. En ouvrant la porte, nous apercevons, avec Kirsty, un cadavre réduit à l'état de bouillie charnelle, encore chaude de vie, avec seulement la cage thoracique comme reconnaissance humaine. Le cadavre semble recroquevillé sur lui-même. Après la seconde arrivée des cénobites, ce dernier est entouré de bougies qui forment un rectangle, position miroir de la scène d'ouverture avec Frank. Le corps nu et en sudation est remplacé ici par un amas de chair dégoulinant. La chair, et ce que l'on suppose être des restes d'organes

glissant vers le bas pour s'étaler contre le sol, laisse la carcasse osseuse à l'air libre, vestiges d'un corps maintenant double.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (1h13min59s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

La troisième forme de destruction corporelle à l'œuvre dans *Hellraiser* est sans doute la plus saisissante visuellement. Alors que Frank poursuit Kirsty jusqu'au grenier, cette dernière ayant découvert que Frank avait tué son père et s'était tapissé de sa peau, il est pris au piège par les cénobites. D'un signe de tête, Pinhead, le leader des cénobites, fait surgir des chaînes au bout desquelles pendent des crochets de boucheries. Ils lui arrachent la peau, lui transpercent encore une fois la chair, et étirent son visage. Les cénobites ordonnent à Kirsty de quitter la pièce. Lorsqu'elle s'exécute, Frank la prend à partie, mais avant de pouvoir répondre, dans l'ouverture de la porte, Kirsty (et le spectateur) assiste à l'implosion de Frank, sa tête éclatant sous l'effet des chaînes tendues¹⁹⁸.

198 Rappelant par là la scène iconique de *Scanners* (1981) de David Cronenberg.



Hellraiser, 1987, Clive Barker (01h22min50s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

En matière d'auto-destructions, nous devons décrire le début de la séquence de la résurrection de Julia, dans *Hellbound : Hellraiser II*, qui emprunte à l'iconographie du cadavre avec le personnage de M. Browning. Celui-ci est un patient de l'asile du Docteur Channard, atteint de trouble psychotique où il croit apercevoir des lombrics lui dévorant le bras. Il est emmené par le Docteur Channard dans sa résidence, afin de pouvoir fournir de son sang dans l'intention de ressusciter Julia. Le Docteur Channard lui donne un scalpel. D'un geste tremblant, Browning prend l'arme et l'utilise sur son corps, son torse et ses bras¹⁹⁹ pour ôter ses vers imaginaires. Il est intéressant de noter la figuration de son corps avant de procéder à une aut scarification. Ce dernier est jalonné de traces de coups infligés par le passé, faisant de son torse une constellation de trous creusés à même la chair, qui décompose son torse. Une fois l'aut scarification commencée, on assiste à une véritable détresse physique et psychique, où Browning ne cesse de crier « enlevez-moi ! » alors qu'il se coupe d'autres parties du corps, dégradant un peu plus sa peau. Bien que sa mort, due au retour de Julia, tient plus de l'iconographie de la déformation, comme nous allons l'identifier, il semblait intéressant de pouvoir observer cette iconographie qui, dans sa construction et sa place dans la séquence, va entraîner le spectateur.trice dans une crise corporelle intime initiée par cette auto-destruction, prenant conscience d'un devenir-cadavre subjectif.

199 Même si Clive Barker avait suggéré qu'il se coupe le sexe.



Hellbound : Hellraiser II, Tony Randle, 1988 (28min08s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Dans *Hellraiser III : Hell on earth*, Anthony Hickox réutilise la figure de l'implosion par les chaînes dès la séquence d'ouverture. Tandis que Joey arpente les couloirs d'un hôpital désert de New York, elle assiste à une scène marquante de la venue d'un jeune homme admis en urgence au bloc opératoire, couvert de chaînes. Alors que celles-ci s'élèvent, comme animées par magie, Joey ne peut s'empêcher de regarder, telle une spectatrice médiatique des temps modernes, à l'étrange spectacle qui s'offre devant elle. Pris de convulsion, le jeune homme explose au niveau de la tête, faisant s'envoler les restes de sa boîte crânienne dans la pièce, une coulée de sang giclant sur le visage et la tenue d'une infirmière sous le choc. S'attachant à un spectacle de la fragmentation corporelle, la séquence du massacre dans la boîte de nuit, ainsi que sa découverte par Joey, présentent de nombreuses iconographies liées à une négation cadavérique du corps humain.



Hellraiser III : Hell on Earth, Anthony Hickox, 1992 (1h04min54s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]



Hellraiser III : Hell on Earth, Anthony Hickox, 1992 (1h05min06s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Alors que Pinehead, maintenant ressuscité, sème le chaos dans la *Boiler Room*, on assiste à différentes scènes qui s'attardent sur la mise à mort des personnes. Le DJ de la salle se fait enfoncer des disques dans le crâne par une force invisible. Une jeune femme se fait empaler par un glaçon présent dans son verre, métamorphosé en une sorte de longue épée qui lui transperce la bouche et l'arrière de la tête. La découverte par Joey de ce massacre permet de voir l'ampleur de l'horreur cadavérique à l'œuvre. Telle une masse, les corps s'empilent dans l'obscurité, suscitant un sentiment de claustrophobie macabre de la part du/de la spectateur.trice. Des corps sont pendus ou crucifiés, déformés par les entailles et leurs postures torturées. Dans le *director's cut* de *Hellraiser III : Hell on Earth*, on peut également remarquer des morceaux de corps, des mains ou des bras par exemple, qui se suspendent sur les crochets attachés au plafond de la *Boiler Room*. À l'entrée, des corps se disloquent dans un couloir au néon rouge, entre des

mannequins qui ajoutent à la confusion visuelle. Lors de la première confrontation entre Pinehead et Joey, des cadavres assis occupent l'espace d'une pièce qui était autrefois un restaurant. En se retournant, Joey aperçoit son ami et cameraman « Doc » Fisher, la caméra plantée dans la tête avec des morceaux de chair qui pendent encore du trou béant laissé par la décollation, le cadavre de « Doc » tenant son propre visage.



Hellraiser III : Hell on Earth, Anthony Hickox, 1992 (1h05min38s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]



Hellraiser III : Hell on Earth, Anthony Hickox, 1992 (01h06min48s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Car, à la destruction corporelle, s'ajoute une iconographie de la déformation cadavérique qui traverse la trilogie *Hellraiser*. Dans le premier film, encore une fois, l'iconographie du cadavre est évidente dès lors qu'il s'agit de l'enjeu dramatique principal du film : à savoir le recouvrement, pour Frank, de sa figure humaine. Après avoir été réduit à néant par les cénobites, Frank revient de l'ancre de ces créatures par l'intermédiaire du sang de Larry, qui s'était coupé la main lors du déménagement. Il est intéressant de constater que dans la version du script et le premier montage, la scène était sensiblement différente puisque Frank devait sortir du mur du grenier avec une forme cadavérique déjà recomposé. Cette scène serait un ajout en postproduction²⁰⁰, avec un accord pour plus de budgets de la part de New Worlds Picture. La scène commence avec les planches du grenier qui se soulèvent, de la fumée brumeuse s'en échappe, ainsi que des fluides corporels qui s'amassent sur le sol. Surgissent alors deux troncs squelettiques qui se plient pour s'élever du sol. Suit, après les troncs, un cerveau qui se recouvre d'une boîte crânienne et de vaisseaux sanguins, une cage thoracique qui se recompose et se colle à une colonne vertébrale, d'où suintent différents fluides corporels humides. Une fois la tête restituée, celle-ci se rattache au corps. S'élève dans un cri de douleur un cadavre décharné et défiguré. Frank va avoir cette figure cadavérique tout au long de la première partie du film, de sorte que sa métamorphose s'effectue en trois phases. Le visage putréfié par la chair tombante, le corps noirci par la déchéance de la mort, obligée de ramper au sol, car ses jambes ne sont pas encore constituées, Frank prend la figure d'un véritable cadavre ambulante, effrayant par le caractère vivant d'un corps en processus de décomposition.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (21min39s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

200 *Hellraiser : Ressurrection*, op.cit ; également *Léviathan : The story of Hellraiser and Hellbound : Hellraiser II*, K.John McDonagh, GB, 2015.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (22min02s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (22min39s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (22min43s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

D'autres cadavres occupent l'image dans *Hellraiser* : ceux des victimes de Julia et de Frank. Nous tenions à marquer une distinction iconographique entre d'une part un cadavre qui rend sensible la destruction corporelle et d'autre part un cadavre qui saisit par sa difformité les limites des violences exercées sur le corps. Les trois victimes, des hommes qui ont l'air d'avoir la trentaine ou la quarantaine, prennent une image similaire à celle du cadavre de Larry, décrit plus haut. Leurs corps affichent une distorsion organique, leurs têtes s'élargissent et se gonflent, adoptant des postures à l'image de l'homme sur le pont dans *Le Cri* d'Edvard Munch. Leurs peaux deviennent argileuses, bleutées²⁰¹ et distordues par le processus de putréfaction en cours, avec des boutons qui surgissent et forment des champignons sur le bras. Dernière iconographie emblématique usant de la dénaturation du corps, bien qu'il ne s'agit pas à proprement parlé d'un cadavre, la scène finale de l'implosion de Frank est saisissante visuellement pour la perception sensible de l'auto-destruction (dans le mouvement d'implosion simulé) du corps. Alors pris par les cénobites, les crochets lui déforment le visage en l'étirant dans plusieurs sens, de sorte que seule une vague impression anthropomorphique demeure sur le visage de Frank, avant que celui-ci n'explose sous la force des chaînes en tension, marquant sa figure d'une hybridité cadavérique organique.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (1h18min18s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Dans *Hellbound : Hellraiser II*, on va retrouver des figures cadavériques similaires, à l'intensité baconienne. Il est évident que cette même figure subsiste dans le deuxième opus, puisque l'on participe à une seconde résurrection, celle de Julia cette fois-ci, qui, pour recouvrir

²⁰¹ Julia adoptera brièvement cette figure dans la dernière séquence du film lorsque Frank l'a poignarde.

forme humaine, doit vider des victimes de leurs substances. Cette fois-ci, l'iconographie de la difformité cadavérique va être associée au symbolisme de la boucherie. Alors que Kyle, l'assistant de Channard, et Kirsty rentre, chacun séparément et à des moments différents du film, dans la pièce où se terre Julia pour absorber l'énergie vitale de ses victimes, il, elle découvre une dizaine de corps, suspendus par les mains, accrochés sur des crochets de boucheries. Certains sont complétement ravagés par la violence de Julia, avec seulement le haut du buste qui semble léviter dans les airs avec des morceaux de tissu cutané et de chair qui pende du ventre et du haut du bassin, parfois la mâchoire inférieure absente. D'autres ont un trou à la place de l'abdomen jusqu'à la poitrine, qui laisse se contracter le thorax sur lui-même. D'autres encore ont, à certains endroits, la peau séchée et putréfiée, les os apparaissant, ce qui donne à l'intégralité du corps une allure multiple. Kyle, pris au piège par Julia, se vide lui aussi de sa substance organique. On voit alors son épiderme devenir bleu à mesure que l'image s'arrête sur son visage, et des boutons de pus gonfler jusqu'à atteindre l'ensemble de la surface épidermique. De très gros plans vont s'attarder sur les cadavres difformes, avec la vision de la surface putréfiée d'une partie non identifiable du corps où des mouches survolent frénétiquement ce que l'on suppose être, par leurs couleurs chaudes, de la chair retournée. À ceci s'ajoute les peaux déchirées contenues sur le pilonne surgissant du matelas de Julia dans la dernière séquence, avec des cadavres orgiaques en position de missionnaires et de fellations, positionnées entre de multiples formes corporelles décharnées.



Hellbound : Hellraiser II, Tony Randle, 1988 (41min43s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Déjà précisée plus haut, dans *Hellraiser III : Hell on earth*, l'iconographie du cadavre difforme est omniprésente. Dans la découverte du massacre de la *Boiler Room*, citons la tête déformée d'un homme par l'étirement de la bouche avec des boules de billard, les corps pendus et crucifiés avec de nombreuses scarifications de la chair vers l'extérieur, les corps qui forment des amas invisibles de montages de cadavres, la décapitation de « Doc », ou encore divers corps en putréfaction qui prennent des pauses, comme configurés par un esprit pervers. L'iconographie de la masse cadavérique est d'une importance symbolique dans le troisième *Hellraiser*, compte tenu de la transposition d'une angoisse médiatique liée à la violence corporelle et sa matérialisation dans la mémoire occidentale. On peut voir d'autres cadavres marqués par les stigmates du combat avec des visages troués, ensanglantés, où se mêlent la terre, la boue, et les fluides corporels, dans les différents rêves de Joey qui prend place sur des champs de bataille (respectivement Vietnam et Première Guerre Mondiale).



Hellraiser III : Hell on Earth, Anthony Hickox, 1992 (53min53s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Ces visions cadavériques constituent une ouverture perceptive sur un degré d'existence inconsciente avec la réalité matérielle de la mort et la limite organique. Bien qu'abstrait, ce degré traumatique trouve son relais d'apparition avec le nihilisme emblématique de la forme humaine qui survit dans l'iconographie squelettique et difforme des victimes à l'image. Ces représentations donnent à voir un surgissement intensif de la finitude corporelle consciente, qui tient du macabre avec l'image déformée des acceptations cadavériques subjectives. Le *body-horror* paraît aujourd'hui être l'héritier de l'iconographie macabre, avec la projection cadavérique de l'homme dans l'expression de sa finitude corporelle par l'ouverture organique

engendrée dans la mise en scène de la crise de sa corporéité. L'iconographie de la détérioration corporelle que l'on peut rencontrer dans la trilogie *Hellraiser* entraîne une chute de la visagété d'un Soi organique et remet en cause la vision de l'intégrité du corps socionormé, occasionnant un regard sensitif nihiliste en le rapportant à Soi. Comme nous avons pu le soupçonner à travers la description des figures de la destruction corporelle, la représentation du corps dans *Hellraiser* emprunte à l'iconographie de l'art macabre du XIIIe et XVe siècle. Ceci nous permet d'entamer une réflexion sur la valeur des figurations face à la conception de ces corps décharnés, en impliquant les notions philosophiques des esthétiques macabres dans l'articulation plastique des corps de la trilogie *Hellraiser*.



Le Dit des trois morts et trois vifs, fresque, Subiaco, XIVe siècle

Trois hommes font la chasse au faisan lorsqu'ils traversent un cimetière à l'orée d'une forêt. Le paysage s'assombrit à mesure que la brume apparaît. Les trois cavaliers sont frappés d'horreur lorsqu'ils découvrent trois cadavres ambulants leur barrant la route, les invectivant de changer de mode de vie avant d'être touchés eux-mêmes par la mort. Cette histoire est celle du *Dit des trois morts et trois vifs*, célèbre poème en latin du XIIIe siècle, attribué à Nicole de Margival²⁰². Pour la première fois, le corps des morts est décrit dans un souci ontologique de représentation de la putréfaction, ce qui opère une rupture dans la vision catholique du repos éternel et de la

²⁰² Selon TENENTI Alberto, dans *La vie et la mort à travers l'art du XVe*, Paris, Allia, 2018 [Chapitre 1, "L'Italie et le triomphe de la mort"]

puissance de l'âme sur le corps²⁰³. On fait face à notre destin de « devenir cadavre »²⁰⁴, ce qui pousse à penser un rapport différent de Soi à sa corporéité.

Première grande figure de l'art macabre, le *Dit des trois morts et des trois vifs* annonce toute une nouvelle iconographie du corps, où la mort côtoie le quotidien et reste présente dans les figures inconscientes de la conception artistique et religieuse. On retrouve cette figure dans le Campo Santo de Pise, de Subiaco, de Crémone, et de Clasone, ainsi que, plus tardivement, dans les églises de Sainte-Ségolène de Metz (XVe siècle), celle de Überlingen et Baden-Weiler en Allemagne (XVIe siècle) découverte par Georges Servières, dans l'église de Zath-Bommel en Hollande, ou en Angleterre à Dichtingham. Pour Joël Saugnieux « le Dit des trois morts et des trois vifs exprime pour la première fois la victoire de la mort dont l'Église, avec Saint-Paul, avait toujours chanté la défaite »²⁰⁵.



Le Dit des trois morts et des trois vifs, Chapelle Jokodus, Überlingen, vers 1424

203 Cette vision est annonciatrice des symboles de la *Danse Macabre*. On peut y voir des thèmes communs au *splatterpunk* dans l'utilisation de la violence à des fins symboliques de remise en cause de l'ordre établi, bien que l'art macabre à une forte connotation morale dans son utilisation par l'Église. La question se situe plus du côté des effets produits sur ceux.celles qui assistent à ses scènes.

204 Pour reprendre le concept deleuzien du "devenir-animal" de l'homme comme condition inconsciente de son existence par rapport à une pensée de l'évolution selon le principe des multiplicités. Ici, le "devenir cadavre" de Soi suit la conception de LAMAITRE Barbara dans *Zombie. Une fable anthropologique*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010, où serait contenue dans ce principe d'inconscient corporel, notre condition future de putréfaction et de déchéance organique.

205 Dans SAUGNIEUX Joël, *Les Danses macabres de France et d'Espagne et leurs prolongements littéraires*, Lyon, Vitte, 1972 ; cité dans AFEISSA HichmanStéphane, *Esthétique de la charogne*, Paris, Dehors, 2018 [Chapitre I].

En empruntant au thème du revenant avec la rencontre entre un mort et un vivant, les artistes vont situer la peur dans la reproduction visuelle de la putréfaction, véritable figure du double organique et intensif de soi, nous rappelant notre condition corporelle naturelle. Car, loin du nihilisme de la pensée existentialiste et laïque que l'on retrouve dans l'iconographie de la *Danse Macabre*, le *Dit des trois morts et des trois vifs* reste en accord avec l'idéologie chrétienne de la vie pieuse, où la représentation des cadavres agit au même titre qu'un *memento mori*²⁰⁶ cathartique. L'homme face à son cadavre est donc invité, par une prise de conscience de la finalité organique de son corps, à mener une vie dévote et à se détourner des plaisirs futiles pour s'élever spirituellement et « sauver » son âme de la putréfaction corporelle. La figure du macabre utilise la nature organique du corps pour un avertissement philosophique sur les conséquences d'une vie matérialiste. La « *mort macabre [...] n'est pas vécue comme le passage à la vie éternelle, mais comme la fin des corps et des jouissances qu'elle permet* »²⁰⁷. Néanmoins, la représentation cadavérique des corps marque un tournant dans l'affranchissement de l'iconographie religieuse de la vie éternelle et témoigne d'une recherche de la vérité sensitive du corps avec l'extériorisation iconographique des angoisses de mort du Bas-Moyen-Age. Cette représentation laïque du destin physique de l'homme est d'autant plus visible dans l'image du *Triomphe de la Mort*, second courant majeur de l'art macabre.



Le Triomphe de la mort, Pisa, Camposanto, fresque de 1336-1338, attribué à Buonamico Buffalmacco

206 Traduction personnelle du latin : "Souviens-toi que tu vas mourir".

207 HUIZINGA Johan, dans LE GOFF Jacques, BASTIN Julia, HUIZINGA Johan, *L'automate au Moyen-Âge*, cité dans AFEISSA H-S, *op.cit* [Chapitre I].

Thème exclusivement italien, il témoigne de la première apparition de la mort en tant qu'entité omnisciente. *Le Triomphe de la Mort* émerge au XIVe siècle avec l'école de Giotto, singularisant le courant macabre avec la personnification de la mort à travers des figures allégoriques démoniaques, avant d'adopter une allure squelettique comme symbole horrifique de rupture avec l'idée de vie éternelle²⁰⁸. Les fresques ou miniatures sont alors composées de cette mort survolant une montagne de cadavres humains (non putréfiés).



Le Triomphe de la mort, fresque, Subiaco, monastère Sacro Speco, 1363-1366

Cette dernière représente l'indifférence et le fatalisme de l'existence²⁰⁹, dans une époque où la peste va décimer plus de 50 millions de personnes²¹⁰. Ces fresques « *convenaient à une sensibilité religieuse qui n'était plus celle des moines ou des professeurs d'université, mais celle du peuple. Celle des pauvres laïcs qui, dans l'église franciscaine ou dans les chapelles, priaient environnés de tombeaux* »²¹¹. L'épidémie de peste venue d'Asie et importée en Europe par le peuple mongol lors de la guerre de Crimée en 1347 plonge le Moyen-Âge dans un malaise existentiel. Ce dernier va frapper l'imaginaire populaire et bouleverser l'idéologie chrétienne de l'intégré corporelle :

208 On peut retrouver des gravures du *Triomphe de la Mort* dans l'officine des morts de 1380 ou le *Decameron* (1301-1400).

209 Comme on peut le voir dans la fresque *Le Triomphe de la Mort* de Petro Lorenzetti de 1348.

210 WETJEN Holger, *Cette mort qui nous fascine. La danse macabre et ses implications philosophiques*, Lyon, Olivétan, 2016 [Première partie, "La Peste, parcours et ravage"], p 8.

211 DUBY G., *Fondement d'un nouvel humanisme*, Paris, Skira, (1900) 1984, cité dans AFEISSA H-S, *op.cit* [Chapitre I].

« Dans un premier cas, il faut une piqûre de puce infectée qui se nécrose rapidement formant ce qu'on appelle « le charbon », tandis que la température s'élève ; au deuxième ou troisième jour apparaît le bubon, gonflement ganglionnaire, tandis que des troubles nerveux, psychiques et digestifs complètent le tableau [...] Dans un certain nombre de cas, on observe l'ouverture secondaire d'un abcès pulmonaire et par la toux du malade, la transmission du bacille se poursuit par voie aérienne » —HILDESHEIMER Françoise, *Fléaux et société*²¹²

« Après la fièvre et les troubles psychiques (léthargie, insomnies ou accès de folie) apparaissaient des vomissements, des hémorragies profuses (digestives), des diarrhées avec météorisme, et une toux non productive » - VITAUX Jean, *Histoire de la peste*²¹³

On atteste avec la peste la chute de grandes familles, la mort des clergés de Marseille, de Carcassonne, des dominicains de Santa Maria Novella à Florence, de l'évêque de Paris ou de six cardinaux de la Curie d'Avignon²¹⁴. Les dépouilles ne peuvent être enterrées selon les rituels chrétiens, la population est touchée par une vague de pauvreté et de famine extrêmes, accentuée par la trêve de 1347 et de 1351 de la guerre de Cent Ans qui pousse certains chevaliers à la guérilla, à la guerre civile, aux meurtres et aux viols systématiques dans les villages²¹⁵. Le thème du *Triomphe* emprunte aux *Triumphes* de Pétrarque. La mort est alors personnifiée, pour devenir rapidement l'allégorie de la peste²¹⁶ en abandonnant la figure d'une créature ailée pour la représentation cadavérique du squelette sur un char (avec une légère ouverture abdominale qui laisse entrevoir parfois des restes organiques), comme nous pouvons l'observer avec les fresques turinoises de Palme attribuées à Giacomo Sacquerio ou *Le Triomphe de la Mort* de Matteo de' Pesi (1465) et de Giovanni di Ser Giovanni (1470). Dans le milieu du XVe siècle, les figures de la mort triomphant de la vie deviennent un objet quotidien²¹⁷, témoin d'un changement idéologique quant à la conscience de l'extinction organique.

212 Cité dans WETJEN Holger, *op.cit* [Première partie, "La Peste, parcours et ravagé"], p 10-11.

213 *Ibid* [Première partie, "La Peste, parcours et ravagé"], p 11.

214 *Ibid* [Première partie, "La peste, parcours et ravagé"], p.16.

215 *Ibid* [Première partie, "La peste, parcours et ravagé"], p.16-17.

216 Voir *Allégorie de la peste*, une illustration d'une "Tavolette di Biccherna" (Magistrature de la ville de Sienne) en 1437, anonyme.

217 En effet, il n'était pas rare que les différentes fresques soient reproduites à grande échelle sous forme de gravure à l'intérieur de boîtes de rangement ou autres objets quotidiens de ce type.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

*Les Triomphe*s, Illustration PÉTRARQUE François, vers 1470, reproduction BNF Gallica

Mais s'il y a un genre qui traverse toute l'Europe et cristallise les angoisses sociales liées à la mortalité quotidienne, c'est celui de la *Danses Macabre*. L'abandon de la philosophie religieuse par la présence régulière de la mort pousse à l'universalisation de la figure du « transit » (corps en putréfaction) au détriment de la figure du « gisant » (corps intact et souffle de vie) dans la représentation artistique du cadavre. Dans une ronde infernale, des dépouilles dépeintes comme des cadavres putréfiés amènent leurs doubles vivants vers la mort, symbolisée par un coin noir en bordure de la fresque, signifiant par là l'absence de représentation d'une destination quelconque et la victoire de la Mort sur toutes choses vivantes. La présence quotidienne de la destruction corporelle entraîne un bouleversement dans la philosophie médiévale jusqu'alors basée sur la « *securitas* » où le « *soucis de vivre en sécurité matérielle* » et la « *certitudo* » où la « *confiance fondamentale dans la nature et dans le cours des événements* »²¹⁸. La vie était individualisée et « esthétique », l'apparence sociale permettait de maîtriser sa place hiérarchique. Avec la peste, ces plaisirs terrestres deviennent futiles et détournent d'une possibilité d'existence phénoménologique et spirituelle. La *Danse Macabre* n'est pas si différente du *Dit des trois morts et des trois vifs* dans la représentation esthétique de la mort comme double cadavérique de l'homme. Mais ces figures s'en démarquent par le surgissement conscient de la réalité matérielle du corps, avec un détachement de ce dernier vis-à-vis de l'âme comme structure unifiante de l'existence.

218 WETJEN Holger, *op.cit.* (p. 31).



Danse Macabre, fresque, La Chaise-Dieu, Haute-Loire, 1470

La mort n'est plus à ce moment-là, comme dans le *Dit*, le symbole d'un *memento mori* chrétien²¹⁹, mais devient celui d'un *contemptus mundi*²²⁰ existentialiste, avec un nihilisme représentatif de cette dernière dans son triomphe total, caractérisé par l'absence de possibilité de repos éternel.



Danse Macabre, fresque, église Saint-Nicolas, Lübeck, 1500, attribué à Bernt Notke

219 D'où l'utilisation iconographique religieuse du *Dit* comme rappel à l'ordre de l'émancipation théologique de la chevalerie ; comme identifié par CHIHAIA Pavel, dans *Immortalité et décomposition dans l'art du Moyen-Âge*, Madrid, Fondation culturelle roumaine, 1988 ; cité dans AFEISSA H.S, *op.cit* [Chapitre 1].

220 Traduction personnelle du latin : "Contempte toi du monde tel qu'il est". Comprendons ici cette formule comme symbole d'un être au monde intensif, car non égocentré sur l'intégrité corporelle de soi.

L'opposition entre une pensée animiste et organique de la Mort apparaît alors, avec la chair renvoyant à la destruction d'une image sainte et dévote de son propre corps. Pour Alberto Tementi, « [les peuples du Moyen-Âge] ont acquis la conscience que la mort est un événement surtout humain, qui touche à la vie des hommes [...] en tant que fin du corps, que comme passage à la vie éternelle »²²¹. Les morts de la *Danse Macabre* sont peintes avec des « vestiges organiques » qui « complètent une horreur visuelle par le rappel olfactif »²²² et confrontent le.la spectateur.trice vivant.e à l'image de son devenir-cadavre immanent, face à la forme humaine dépossédée de tout ce qui faisait sa représentation normative. La mort est au même niveau que le vivant et les fresques s'écartent de la vision chaotique qu'offrait *Le Triomphe* dans son accumulation cadavérique. L'acceptation de la mort transforme l'expression d'un être au monde éclairé. La *Danse Macabre* pousse en conséquence à considérer cette dernière comme une fatalité de la vie, précurseur de la pensée existentialiste kierkegaardienne et heideggerienne²²³. Il n'est pas rare d'ailleurs de pouvoir observer une hiérarchie sociale dessinée avec la présence du cardinal, du pape, du chevalier, des ducs, du paysan, etc., dans les fresques où ces personnages sont entraînés à abandonner leurs statuts. La mort est alors montrée comme touchant tous les pans de la société, nous conduisant dans sa ronde, sans distinction de classes.



Danse Macabre, fresque, Église de La Ferté-Loupière, Bourgogne, vers 1500

221 TENENTI Alberto, *La vie et la Mort à travers l'art du XVe siècle*, Paris, Allia, 2018, cité dans AFEISSA H.S, *op.cit* [Chapitre 1].

222 BOSSION Marcel dans *L'art Fantastique*, cité dans AFEISSA H-S, *op.cit* [Chapitre 1].

223 Nous revenons, dans la troisième partie de ce mémoire, sur les théories philosophiques ici mentionnées.

La base de l'idéologie macabre des *Danses* se trouve dans le poème *Le Mort de la Pomme*²²⁴. On y voit la mort se montrer à plusieurs personnages pour accomplir l'amendement de Dieu. La mort en tant que représentation symbolique de la finalité organique de soi devient la source de l'élévation spirituelle. On retrouve cette idée dans *L'Ars Moriandi*, opuscule illustré de Cologne en 1465²²⁵, témoin de l'évolution de la pensée de la mort jusque dans la théologie chrétienne. On y découvre un homme sur son lit de mort, agonisant et recevant la visite de démons, d'anges et de personnes qu'il a précédemment connues. Cet opuscule manifeste un changement idéologique de la vision de la mort dans l'Église, pensée dans son acception naturelle, où la finitude du corps est complétée par un besoin de repentance ou de vie pieuse pour l'atteinte de la vie éternelle, ici le souvenir qu'on laisse sur terre. Tout comme *L'Ars Moriandi*, la *Danse Macabre agit* comme figure de catharsis du malaise de l'époque. La limite de l'intégrité de l'âme par l'expérience de la finitude de l'homme dans son rapport au monde opère un revirement laïque contre l'obscurantisme religieux et le retour à une théologie répressive et matérialiste²²⁶.

Pour Holger Wetjen²²⁷, la *Danse Macabre est* intimement reliée à l'art moderne et postmoderne dans le procès contre la mimétique naturaliste et la réalité anthropocentriste, et permet d'ouvrir la perception vers un nihilisme existentiel où seule la mort symbolise la délimitation de l'être²²⁸. Nous observons dans la *Danse Macabre* « l'irruption de la pensée moderne » avec « l'image [qui] se libère de toute relation naturelle du modèle divin », qui « se transforme plastiquement : elle cherche moins à représenter fidèlement la réalité, qu'à l'interpréter. On différencie désormais l'image artistique, qui exprime sa vérité en elle-même, de l'image perceptive, qui cherche sa vérité dans l'imitation parfaite de la réalité qu'elle met en image »²²⁹. L'image devient autonome, « ne se réfère plus à un réel extérieur, mais devient une forme au non visible », qui pousse à remise en question de la reproduction : « l'art n'est véritablement lui-même que quand il se libère de toute volonté figurative »²³⁰. Ces principes peuvent être assimilés au *body-horror* dans la révélation symbolique et métaphorique du devenir-cadavre de l'homme. Cette conception va être en rupture avec la représentation

224 TENENTI Alberto, *op.cit* [Chapitre 1, "La danse des morts"], pp.44-45.

225 Reproduit par TENENTI Alberto, *op.cit* [Chapitre 2, "L'ars Moriandi", pp.77-87]. Traduction personnelle en latin : "L'art de mourir".

226 La chrétienté traverse alors la période charnière de la Réforme du Concile des Trente de 1534-1564 et de la Contre-Réforme luthérienne dans les régions flamandes avec la crise des figures iconographiques religieuses.

227 WETJEN Holger, *op.cit*.

228 On peut observer d'ailleurs que la représentation de l'enfer change sensiblement après le succès de l'iconographie macabre, laissant les images religieuses pour se situer vers une approche plus organique et physique, comme on peut le voir dans les conceptions de Jérôme Bosch et de Guyot-Morchart, où dans les gravures de Dürer ou les tableaux de Eucce Sigmorelli.

229 WETJEN Holger, *op.cit*.

230 WETJEN Holger, *op.cit*.

fantasmatique de la violence, en fondant une iconographie de l'intime corporel qui touche le regard subjectif du spectateur. Cette violence se concentre sur l'autonomie organique des corps cadavériques.

1.2.2. Iconographie anatomique : figure de l'écorché vif.

Deuxième iconographie caractéristique des enjeux narratifs et figuratifs de la saga d'*Hellraiser*, la figure de l'écorché anatomique est importante dans le processus horrifique de la reconstruction de Frank et de Julia. Ces deux figures paraissent respectivement dans *Hellraiser* et *Hellbound : Hellraiser II*. Pour ce qui est de Frank, la figure de l'écorché va prendre deux phases : une première inachevée, avec la chair reconstituée en physionomie corporelle, les vaisseaux sanguins apparaissant, la tête de Frank restituant un ensemble reconnaissable comme humain, ou les jambes solidifiées par les articulations apparentes. Mais Frank n'a pas totalement recouvert sa figure anatomique, avec des lambeaux de chair qui continuent à pendre sur les os, une cage thoracique visible et faisant un trou sur toute la surface de la poitrine, et les os du crâne à l'air libre.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (39min55s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Frank va adopter une figure anatomique proche de l'écorché vif avec une troisième phase de recomposition. Cette fois-ci, il prend l'apparence humaine, n'ayant que la peau à recouvrer.

Néanmoins subsiste une allure de saleté due au sang qui s'écoule de son corps, sans superficie épidermique.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (47min04s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

En ce qui concerne Julia dans *Hellbound : Hellraiser II*, celle-ci ne va pas passer par les trois stades de la reconstitution cadavre/écorché humide/écorché vif. Après avoir surgie du matelas en sang, avec Browning qui gesticule en se lacérant le torse et les bras, elle se jette à la poursuite du pauvre homme qui essaie tant bien que mal de ramper vers le rideau. Julia arrive à l'attraper, contorsionnée de douleur après avoir été ressuscitée, et lui plonge la main dans le crâne. Reprenant des forces, elle se hisse jusqu'au lit, où nous pouvons voir l'ensemble des précisions anatomiques de son corps. Julia recouvre essentiellement la même figure iconographique que la troisième phase de Frank, avec néanmoins plus de détail. À la place d'un amas de chair reconstitué, nous pouvons apercevoir différents types de vaisseaux sanguins, d'articulations nerveuses, et d'ossements qui soutiennent la structure corporelle.



Hellbound : Hellraiser II, Tony Randle, 1988 (33min10s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Hellraiser III : Hell on earth, quant à lui, n'aura pas de figure d'écorché marquante, si ce n'est un clin d'œil à l'apparence de Julia, furtif, avec la première victime de Pinehead. Coincé dans une sculpture qui ressemble à s'y méprendre à l'instrument de torture des cénobites que l'ont voit tout au long des deux premiers opus, Pinehead, cette fois-ci, a besoin de corps pour pouvoir sortir de l'emprise de l'œuvre. La première victime est une jeune femme, entraînée par J.P Monroe, le patron de la *Boiller Room*, dans son appartement privé. Alors que se lance une dispute entre les deux personnages, la jeune femme s'approche de la sculpture. Le visage de Pinehead, jusqu'ici gravé, s'anime et fait surgir du fond de sa gorge des crochets qui viennent se planter dans sa chair. La bouche grande ouverte, Pinehead aspire la peau de la jeune femme, celle-ci prenant, l'instant de quelques secondes, la figure semblable à Julia écorchée.



Hellraiser III : Hell on Earth, 1992, Anthony Hickox (30min12s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

L'iconographie de l'art anatomique est une évidence en considération de l'horreur corporelle qui marque le travail de Clive Barker, autant dans *Hellraiser* que dans ses *Book of Bloods*. Ce dernier dira d'ailleurs de *De Humani Corporis Fabrica* de Vésale :

« *They're very meticulous, neo-classical and there are very beautiful things in which you get flaged men and women study in classical poses or learning against pillars . The while atmosphere of these picture is cool and elegant and beautiful.* »²³¹

Nous revenons maintenant, après nous être intéressés à l'art macabre, sur l'art anatomique dans le but d'apercevoir les enjeux iconographiques des corps écorchés dans la trilogie *Hellraiser*. En parallèle de la diffusion massive des *Vanités* prospère un art pictural issu de la science anatomique, qui connaît un essor fulgurant au XVe siècle avec la levée des interdictions de dissections²³² et l'émergence de la pensée humaniste en Europe. Nous voyons apparaître le développement d'une curiosité pour la réalité corporelle avec l'arrivée des illustrations d'observations scientifiques et médicales. C'est au XIIIe siècle avec le décret de Frédéric II (empereur d'Allemagne et roi des Deux-Sicile) sur l'obligation d'exercer la dissection pour continuer un cursus en médecine que Mundini de Luzi (1316) fait la première description anatomique d'un cadavre pour les étudiants dans son cours à l'université de Padoue. Cette région va d'ailleurs connaître le développement du théâtre anatomique, précurseur pour H-

231 BARKER Clive, cité dans KANE Paul, *op.cit.*

232 Jusqu'ici les dissections étaient effectuées dans l'illégalité ou alors sur des animaux pensés proche de l'homme.

S Afeissa²³³ du système d'exploitation cinématographique et des usages spectatoriels en salle avec une disposition sociale et une tarification à l'entrée de la représentation. Une dissection publique était organisée dans un amphithéâtre, où moyennement un prix, on pouvait assister et assouvir ses désirs de curiosité organique. Il faudra attendre 1576 pour voir le premier théâtre anatomique construit en France²³⁴.

L'anatomie, jusqu'alors, souffre de la vision de Gallien, devenue la seule source véritable d'un académisme scientifique. Claude Gallien de Pergame est un des grands traducteurs de la philosophie aristotélicienne et platonicienne du corps durant la période gréco-romaine, est un héritier de l'école d'Alexandrie dans le domaine de l'anatomie. La conviction platonicienne de l'anatomie se base sur l'apprentissage hippocratique du mysticisme de la constitution et du mécanisme organique. Hippocrate²³⁵ considère l'âme comme supérieure et unifiée au corps. Les fluides corporels sont déterminés selon les éléments de la nature (eau, feu, terre, vent), les veines fonctionnent comme appel et distributeur d'air. Le problème, dès lors, réside dans le fait que la dissection sur sujet humain est extrêmement difficile pendant l'Antiquité, avec de la pensée de l'unification corps/âme de l'homme. Des amalgames sur des analogies animales continueront d'être faits avec Platon, un des premiers, malgré tout, à réfléchir le corps séparément de l'âme²³⁶.

Le corps est considéré comme une enveloppe mortelle où le désir prend sa source, la tête représente dans ce cas contradictoire l'âme immortelle avec la visagété de l'être. C'est avec le XVe siècle et l'anatomie expérimentale par Léonard de Vinci ou Benengario da Capri (avec l'école de Bologne), que la recherche anatomique adopte un tournant vis-à-vis la pensée gallienne et s'approche d'une exploration de la vérité organique en rupture avec l'idéologie anthropomorphiste d'Hippocrate ou de Platon. Ces considérations anatomiques se concrétisent au XVIe siècle, au prix de nombreux combats intellectuels qui coûteront la vie à de multiples anatomistes, comme Michel Servet ou André Vésale. Ce dernier s'affirme comme une figure majeure de l'anatomie moderne et est célèbre pour ses découvertes contredisant les hypothèses galliennes et académiques sur le corps, cause du schisme avec Dryander et les anatomistes pro-Gallien.

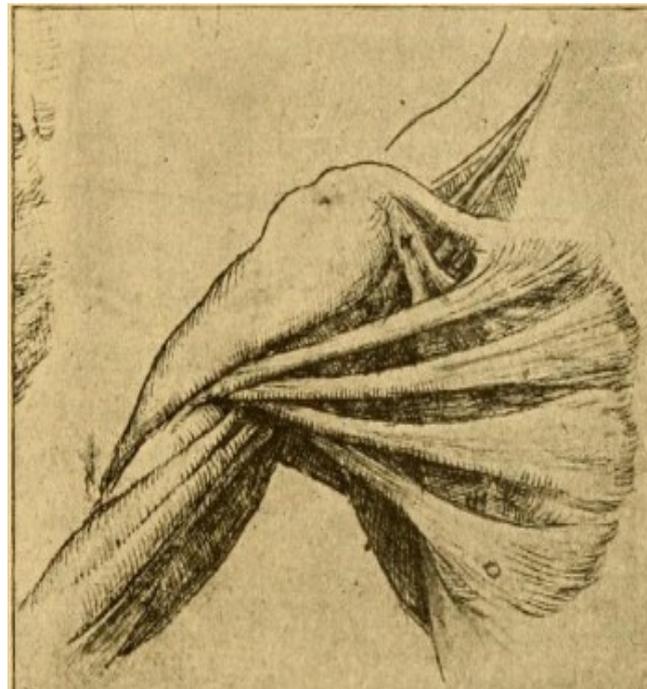
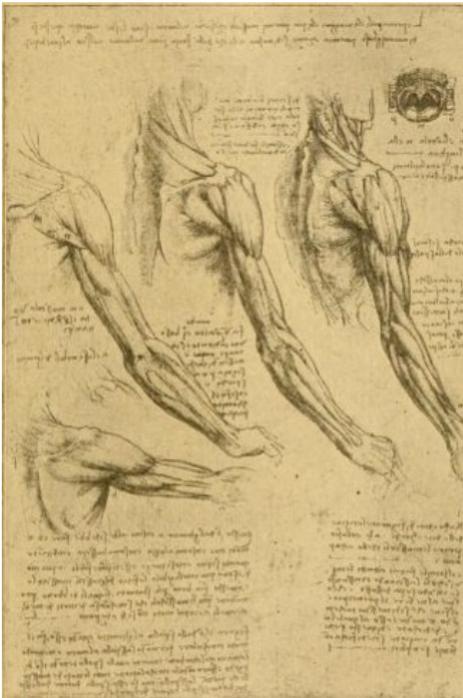
233 AFEISSA H.S, *op.cit* [Chapitre III].

234 L'école de Paris accorde tardivement, en 1478, l'autorisation de dissection à l'Université, alors qu'il est possible depuis 1376 pour l'université de Montpellier, sous l'impulsion de Louis d'Anjou, de pratiquer une dissection sur un cadavre de personne condamnée à mort, au rythme d'une fois par an.

235 Dans ces trois textes *De la nature des os*, *Des lieux dans l'Homme*, et *Du Cœur* ; des disciples d'Hippocrate qui ont constitué et entraînés le mythe par un corpus de texte jusqu'au Moyen-Âge.

236 PLATON, *Timée Critias*, Paris, Flammarion, 2017.

Mais, bien que passionnantes, écartons-nous quelque peu d'une histoire de l'anatomie scientifique pour nous intéresser, sans trop nous en éloigner, à l'art anatomique. Celui-ci se développe en parallèle de nombreuses observations sur la réalité organique de l'homme, avec des découvertes qui affecteront grandement l'iconographie représentative du corps dans l'art. Selon Vasari, c'est Antonio Pollajuolo²³⁷ qui est le précurseur de l'utilisation de l'anatomie dans l'image picturale du corps. Mais le plus célèbre cas d'artiste du XV-XVIe siècle dans la période pré-anatomique de l'art reste sensiblement Léonard de Vinci, qui pratiquait des dissections clandestines qu'il retranscrivait dans des notes illustratives. Il va produire 13 feuillets, dont un seul est parvenu à notre connaissance aujourd'hui²³⁸.



Dessins anatomiques de Léonard de Vinci, Feuillet, Manuscrit de la Bibliothèque Royale de Windsor, XVe siècle, reproduit par Edouard Cuyer et Mathias Duval, dans Histoire de l'anatomie plastique : Les Maîtres, les livres, et les écorchés, Paris, Société française d'éditions d'art, 1898

Bien que non anatomique, le treizième feuillet comprend différentes études physiologiques sur le mouvement musculaire et les proportions du corps, à partir de ce qu'on suppose être des réflexions sur des chirurgies cadavériques, contenant des notes sur la nécessité de l'usage de la description

237 VASARI Giorgio, *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, traduites par Léopold Leclanché, Paris, 1841 ; cité par DUVAL Mathias, CUVIER Edouard, dans *Histoire de l'anatomie plastique : Les Maîtres, les livres, et les écorchés*, Paris, Société Française d'éditions d'art, 1898 [version scannée par l'Université de Yale, USA, 2011].

238 Il va confier ses feuillets à François Melzo, qui disparurent à la mort de ce dernier.

ontologique de l'organisme dans la peinture²³⁹. Michel-Ange, selon Vasari²⁴⁰, se livrera également à l'observation anatomique par des dissections clandestines pour percer les secrets de l'organisme et adopter une recherche de la vérité corporelle dans la transcription picturale. Mais c'est avec la démocratisation de la dissection universitaire et le combat vésalien contre l'idéologie académique que l'anatomie prend son essor et devient source de curiosité scientifique et grand public.

En parallèle des différents traités anatomiques qui paraissent au XVI^e siècle, des illustrateurs²⁴¹ s'emparent des descriptions picturales de l'organisme corporel pour développer une iconographie singulière, empruntant au macabre ou jouant avec le symbolisme des *Vanités* dans la mise en scène des corps. Ces planches contiennent une touche d'inquiétante étrangeté avec la dualité entre la mise à nue objective du corps organique et le maintien d'une mise en scène phatique, en certains cas érotique²⁴² et grotesque du corps. Se déploie la figure iconographique de l'écorché vif : un homme ou une femme mettant à nue son anatomie interne. Entre ontologie et souci de mise en scène, le corps renoue avec le symbolisme du macabre dans sa représentation phatique et sensationnelle.

239 Précurseur de l'anthropographie d'Étienne Jules-Marey et des réflexions sur les possibilités d'inscriptions ontologiques des mouvements physiologiques par le cinématographe.

240 VASARI Giorgio, *op.cit.*

241 Travaillant souvent en collaboration proche avec les chirurgiens ; ou étant eux-mêmes anatomistes.

242 Comme *dos de femme* de Gautier d'Agoty (1746) ou *Planche d'anatomie pour Govert Bidloo* de Gerard de Lairese. Notons que, tout comme les "vénus démontables" de Susini, ces représentations du corps féminin relèvent d'une vision masculiniste du fantasme du contrôle absolu, à l'instar du *gore*. Voir particulièrement les travaux de JORDONOVA Ludmilla dans *Sexual Visions : Image of gender in science and Medecine Between the Eighteenth and Nineteenth centuries*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1989. On retrouve alors, à l'opposé d'une vision macabre, la valeur de la posture spectatorielle dans le *gore* avec un "dévoilement de la vérité" qui passerait par la "pénétration du regard curieux" dans le corps féminin vulnérable. Apparaît ce qui marque la différenciation principale du *body-horror* vis-à-vis du *gore*.



Planche d'ostéologie, Jean Calcar, André Vésale, *De Humanis Corporis Fabrica*, XVIe siècle. Reproduit par Edouard Cuyet et Mathias Duval, dans *Histoire de l'anatomie plastique : Les Maîtres, les livres, et les écorchés*, Paris, Société française d'éditions d'art, 1898



Ecorché d'homme tenant sa peau, Nicolas Beatrizet, Lucontonio Giunta, *Anatome Corporis Humani*, 1607. Reproduit par Edouard Cuyet et Mathias Duval, dans *Histoire de l'anatomie plastique : Les Maîtres, les livres, et les écorchés*, Paris, Société française d'éditions d'art, 1898

Mais outre la figure de l'écorché comme modalité de représentation scientifique du corps, l'art va se saisir de l'anatomie comme figure de représentation. De nombreux traités d'anatomies vont être

progressivement destinés aux seuls peintres, comme le témoigne le *De Pictura* d'Alberti (1435) : « en peignant un nu, il faut d'abord disposer les os et les muscles que tu recouvres légèrement de chair et de peau de façon que l'on comprend sans difficulté où sont les muscles ». ²⁴³ Les artistes se servent de leurs connaissances anatomiques pour disposer le corps du personnage représenté dans l'espace, non dans un souci naturaliste, mais plutôt ontologique avec une recherche du surgissement de la peur dans la chute consciente de la précision organique.

Pour revenir à *Hellraiser* et *Hellbound : Hellraiser II*, les figures d'écorchés paraissent, en contraste avec les représentations grotesques et macabres, comme dernier stade du recouvrement de l'apparence humaine, en attente de réintégrer l'espace social. On touche là à un point sensible de l'art anatomique comme représentation dialectique et raisonnée du corps. Malgré l'esthétique macabre de ses mises en scène (qui à elles seules tiennent compte de l'idéologie symbolique de l'art anatomique), cette représentation témoigne, dans *Hellraiser* et *Hellbound : Hellraiser II*, d'un discours sur l'éclatement de la figure dialectique et raisonnée du corps imposée par les normes scientifiques. L'art anatomique, dans ses enjeux représentatifs, est utilisé dans *Hellraiser* de façon à incarner la survivance intensive du corps, allié à la figure du macabre comme actualisation affective d'une mémoire corporelle sensitive. La représentation macabre du corps relève d'une volonté d'illustration consciente de la nature intensive et première de Soi, en contraste avec la visée anatomique de Frank et Julia. Autrement dit, l'iconographie anatomique sert ici de point de départ sur un discours de l'aliénation contemporaine, dans le désir de regagner une figure corporelle contrôlée et subjective. Il n'est pas étonnant que Clive Barker, des aveux de Bob Keen, assiste, en préproduction du film, à des dissections universitaires pour la création du costume de Frank et de l'apparence des cénobites. L'équipe des effets spéciaux de *Hellraiser* et *Hellbound : Hellraiser II* va aller jusqu'à prendre pour exemple différents traités anatomiques pour la fabrication des costumes des écorchés.

De plus, notons, avec l'art anatomique, l'émergence de la céroplastique, technique qui inspirera celle de la confection des effets spéciaux corporels en latex, exploités en masse dans les productions horribles post-années 1950, avant la démocratisation de l'utilisation du numérique. Le souci de vulgarisation grand public de l'anatomie voit apparaître la manipulation de la cire comme reproduction interne de l'organisme, avec des précurseurs comme Hans Goldenmundt et ses feuilles anatomiques ²⁴⁴, ce qui donnera par la suite le succès des vénus anatomiques de Susini ou De Ceglia.

243 Cité dans AFEISSA H.S, *op.cit* [Chapitre III].

244 Sous le modèle de celles de Heinrich Vogthen l'ancien, les feuilles anatomiques reposent sur le principe de superposition de plaques de verre où un mannequin en cire se fait déposséder de parties de son corps à mesure que le

Nous observons également le développement des sculptures anatomiques en cire, les plus célèbres étant celles de Gaetano Giolo Zumbo avec ses *Petits théâtres de la mort* où on y aperçoit, par le biais de l'usage de l'effet de matière par la cire et par l'utilisation de la couleur, des scènes représentant des corps détruits par toutes sortes de maladies ; ou ces *testes anatomiques* avec la reproduction organique de véritable tête empruntée à des cadavres²⁴⁵.

« De tous les matériaux expérimentés par la modélisation des répliques de corps, la cire est historiquement le médium le plus visuellement choisi en vertu de la précision de son rendu mimétique ; ainsi la collection céroplastique deviendra-t-elle le bras droit de l'enseignement médical avant d'être celle d'une pédagogie grand public »²⁴⁶



La peste, Gaetano Giulio Zumbo, entre 1680 et 1700, cire. Florence, Museo di Storia naturale, La Specola

On peut dès lors observer que la technique de la céroplastique, qui tombe en désuétude au XIX^e siècle avec l'apparition de la photographie et le relais forain des musées de cire, est transposée à celle de la fabrication des effets spéciaux en latex, dans le souci de volonté professeur retire les plaques de verre.

245 Lire à ce sujet TADDIA Elena, "Une teste de cire anatomique", in *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, 2016.

246 PRISON Chloé, "For an interdisciplinary museology. The particular case of the anatomical waxes", in *Journal of History of Medicine*, 2009.

mimétique d'un effet de vivant, avec la reproduction matérielle du corps par une matière organique. Le latex est un matériel particulier, végétal, issu de l'hévéa. La préoccupation de confection d'un « effet de vie » pour susciter une terreur ontologique, à la manière des enjeux pédagogiques de la cire, trouve toute sa place avec l'utilisation du latex, outil organique qui permet d'imiter fidèlement la texture épidermique du corps. Dans la trilogie *Hellraiser*, l'équipe d'*Image Animation* n'hésite pas à rajouter d'autres contenus organiques (comme de la viande, de la confiture ou autres aliments) aux costumes en latex. Le latex incarne un rôle de vecteur de peur dans la représentation de la métamorphose corporelle comme élaboration mimétique de la conception du corps organique, soutenant la puissance de sensation perceptive avec une destruction corporelle figurée par une présence matérielle à l'image²⁴⁷.

1.2.3. Iconographie de l'hybridation corporelle : figure des cénobites.

La troisième figure, et non des moindres, est celle de l'hybridation et de l'altération intensive du corps. *Hellbound : Hellraiser II* va contenir des enjeux propres à la figure de l'altérité sensitive du corps. Tout d'abord, nous pouvons noter que les cadavres dans la résidence de Channard prennent des allures surréalistes dans leurs apparences avec une difformité induite par la contraction du champ visuel et la violence graphique des corps, lors des découvertes de Kirsty et Kyle déjà décrites plus haut. De plus, l'altération intensive des corps dans la construction figurative de la douleur et du plaisir reste unique au second opus. La séquence d'ouverture, passé le rapide résumé du premier *Hellraiser*, présente le personnage d'Eliott Spencer, l'homme qui deviendra par la suite Pinehead. Assis les jambes croisées, il effleure des doigts un cube avec des ornements dorés. Celui-ci s'active, la pièce se recouvre d'une obscurité étouffante, des chaînes sortent de la boîte et déchire la peau d'Eliott qui est amené dans l'antre des cénobites. Nous assistons alors à sa transformation en Pinehead, en gros plans et très gros plans sur la tête et le visage d'Eliott, déformés de douleur à mesure que se plantent des clous dans son crâne et sur l'étendue de son visage. La scène est mise en accéléré, tandis que le mouvement du corps reste dans une temporalité normale, parfois légèrement ralentie. Ce procédé a pour effet de laisser la trace du mouvement sur l'image. Le visage devient fantomatique dans l'empreinte de son mouvement et la tête se dénature dans l'extension figurative de la surface corporelle avec les vestiges dynamiques produits. Cet effet revient quand Channard et Julia marchent dans l'antre du Léviathan, labyrinthe géométrique sans limites. Channard, séduit par une lumière vive

247 Prenons comme exemple le film *The Thing* de John Carpenter (1982), bien plus marquant avec ses effets visuels organiques que son remake de 2011 et sa créature en « tout numérique ».

et des gémissements, s'approche d'une ouverture dans un mur, à hauteur d'un mètre environ, pour regarder l'origine de ce qui l'a attiré. On voit trois corps, deux masculins et un féminin. Deux personnes sont debout, en plein acte sexuel. Le troisième est tourné de dos à eux, mais suit tout de même le mouvement. Ils sont rattachés par des chaînes qui prennent assises dans leurs peaux. Les mouvements sont saccadés par l'invisibilité intensive de la trace corporelle dans l'image.

Ainsi prend sens la vision intensive des corps, à la manière des « monstres » de Francis Bacon, iconographie représentative du corps-sans-organe²⁴⁸ dans l'éclatement du corps face à la perte de signification de la société contemporaine, et à laquelle nous pouvons mettre en parallèle la crise corporelle du *body-horror* qui participe au stigmatisme symptomatique de l'angoisse sociale contemporaine²⁴⁹.



Study to the human body (man turning on light), Francis Bacon, Huile sur toile, 200 x 148 cm, collection privée

248 Comme montré par DELEUZE Gilles, *Francis Bacon (...)*, *op.cit.*

249 Ainsi, les corps en crise reflètent souvent l'angoisse liée aux différents conflits sociopolitiques, comme dits en début de chapitre et symbolisés dans *Hellraiser III : Hell on Earth* où le message symbolique est évident avec l'implication de la Première Guerre Mondiale et la Guerre du Vietnam, et la référence constante aux guerres du XXe siècle et aux *mass medias*.

Les corps agissent comme catalyseur de la violence contemporaine et de la chute de sens devant l'émergence du monde néo-libéraliste. Dans les œuvres de Francis Bacon, les corps sont des « *miroirs virtuels* » dans la structure définie du tableau et surgissent comme simples figures objectives, face à une conception difforme de l'espace. La logique de la sensation n'est donc pas réductible à la figuration première et phatique de la représentation du corps. Dans la figure même que ce corps entretient avec le monde, le rapport spectatorial devient authentique par la puissance intensive et l'implication corporelle à la figure organique ramenée à l'état de forme évidente dans l'espace. Le corps est alors vecteur de la chute de la raison perceptive et du surgissement symptomatique des angoisses sociales.

« À la violence de la représentation (le sensationnel, le cliché) s'oppose la violence de la sensation. Celle-ci ne fait qu'un avec son action directe sur le système nerveux, les niveaux par lesquels elle passe, les domaines qu'elle traverse : Figure elle-même, elle ne doit rien à la nature d'un objet figuré. C'est comme chez [Antonin] Artaud : la cruauté n'est pas ce qu'on croit, et dépend de moins en moins de ce qui est représenté. »²⁵⁰

L'altérité prend également forme dans *Hellraiser III : Hell on earth*, avec les nombreux plans moyens resserrés sur la tête en premier plan. De la sorte, les traits physiologiques deviennent difformes par la contraction du champ perceptible dans l'arrière-plan, où les gros-plans tête en surréclairage de Pinehead lors de la confrontation finale, qui vise à une déformation du visage dans son allongement et une sensation de choc alterné à une sensation d'angoisse dans la valeur intensive de la proximité corporelle. Dans cette même séquence, la difformité intensive passe par l'indétermination des corps, avec une hybridation forcée entre Eliott et Pinehead qui entremêle leurs têtes dans une spirale formée par la peau et la boîte crânienne distordue des deux protagonistes.

250 DELEUZE Gilles, *Francis Bacon (...), op.cit.*



Hellraiser III : Hell on Earth, Anthony Hickox, 1992 (1h25min42s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Mais comme figure hybride, qui marque l'ensemble de la saga jusqu'à en faire des icônes culturelles, nous ne manquons pas de mentionner les cénobites, tant leurs apparences amènent à une représentation qui rompt les limites de l'esthétique corporelle normative. Les cénobites sont des créatures humanoïdes distinguées par des déformations physiques extrêmes. Ils viennent d'un monde multidimensionnel, en forme de labyrinthe, et sont commandés par le Léviathan de prendre sur terre toutes âmes à la recherche de plaisirs sexuels excessifs. Ils sont les agents répressifs constructeurs du corps-sans-organes fantasmatique.

« They are Cenobites. Each of them is horribly mutilated by systems of hooks and pins. The garments they wear are elaborately constructed to marry their flesh, laced their skin in places, hooks into bone. The leader of this quartet has pins driven into his head at inch intervals. At his side, a woman whose neck is pinned open like a vivisection specimen. Accompanying them is a creature whose mouth is wide into a graping rectangle exposed teeth sharpened to points, and a fat sweating monster whose eyes are covered by dark glasses »²⁵¹

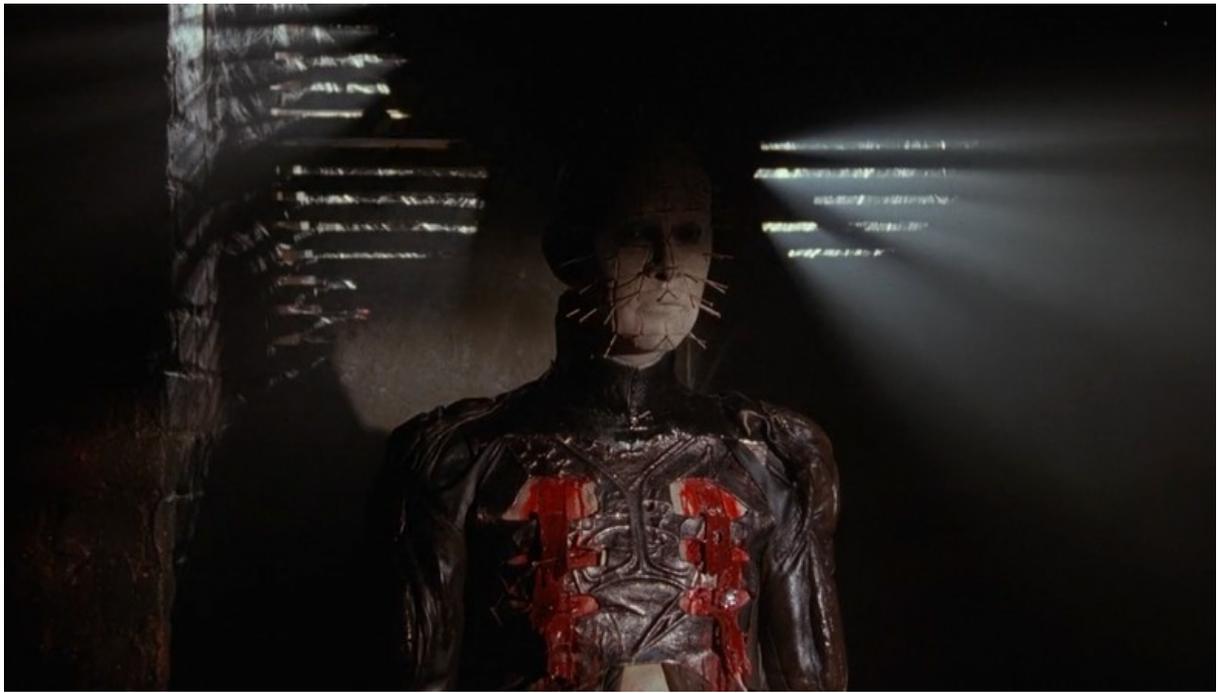
Les cénobites sont caractérisés par une esthétique empruntée à l'imaginaire BDSM. Bien moins décrit dans la nouvelle « The Hellbound Hearth », Clive Barker conçoit concrètement l'aspect physique de ses créatures dans son adaptation. Le terme cénobite a été choisi par Clive Barker

²⁵¹ Extrait du scénario original, présenté dans *Léviathan : The story of Hellraiser and Hellbound : Hellraiser II* (2015).

pour dévier de l'aspect religieux de l'enfer. Au Moyen-Âge il servait à désigner les moines vivant en communauté. Émerge alors le caractère subversif des *Hellraisers* au niveau du détournement de la figure religieuse et du discours sur la construction théologique de la vie spirituelle, réduite aux sensations corporelles.

Au niveau de l'apparence, Clive Barker s'inspire du mouvement des « primitifs modernes », groupe de contre-culture qui consiste à faire de son corps une œuvre avec une déformation auto-infligée par des piercings, des fils qui tendent la peau, des sévices sur l'étendue épidermique, et des tatouages sur la tête, dans les yeux, ou sur toute la surface du corps. Barker s'inspire également de ces expériences dans des clubs sadomasochistes new-yorkais, qui, selon lui, débordent d'inventivité esthétique sur la déformation corporelle²⁵². Parmi ses autres influences, nous pouvons citer les études sur les rites primitifs africains et amérindiens qui vise à la scarification corporelle, les techniques de torture coloniale durant les guerres d'indépendances ou les colonisations historiques comme l'Inquisition espagnole en Amérique latine, et enfin une iconographie empruntée à Sade dans la notion du sacrifice corporel autonome. Nous pouvons rapidement voir, avec ces différentes influences, une approche volontairement nihiliste de la figure normative du corps à travers des enjeux modernistes (angoisse postcolonialiste) et postmodernistes (dépassement du corps social et politique par la rupture complète avec les représentations). Nous supposons alors que les sévices visuels sont l'expression inconsciente de leurs conditions d'existences, ramenant ces derniers à une symbolique politico-sociale des corps normatifs.

252 KANE Paul, *op.cit.*



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (01h20min46s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (01h23min14s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (01h07min55s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]



Hellraiser, Clive Braker, 1987 (01h25min27s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018}

Au nombre de quatre dans *Hellraiser*, le groupe des cénobites compte Pinehead, figure emblématique du film, catégorisé par sa tête entièrement cloutée et sa poitrine entrebâillée par des barres métalliques qui remonte sur le haut de son torse ; *Female Cenobite*²⁵³ qui a la gorge

²⁵³ Bien que ce personnage soit catégorisé par l'apparence physique de la comédienne qui l'interprète, il n'est jamais mention de cette créature par ce nom, par un terme féminin, ou par toutes autres caractéristiques genrées, du moins dans le premier *Hellraiser*, puisque l'on retrouve un côté sexuel assumé dans la mort de *Female Cenobite* avec un tentacule qui se plante dans l'ouverture de sa gorge. Mais dans le premier *Hellraiser*, cette

déployée en deux, tenue par des bars en métal ; *Chatterer* qui se distingue par son apparence animale, son absence de visage, et sa bouche sans lèvres ouverte et maintenue par des fils barbelés qui lui tendent le visage ; et *Butterball*, qui se caractérise par une obésité morbide, des lunettes incrustées à la place des yeux, et une gueule reptilienne. Le *cénobite Channard* sera le cinquième *cénobite* de la saga, différencié par son teint bleuâtre, sa figure lacérée, et ses mains qui s'hybrident à volonté en des formes végétales et organiques. Il le seul *cénobite* original de *Hellbound : Hellraiser II*.



Hellbound : Hellraiser II, Tony Randle, 1988 (01h17min59s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Dans *Hellraiser III : Hell on earth*, on quitte les *cénobites* traditionnels. Pinehead est accompagné cette fois-ci par *PistonHead* *cénobite*, distingué par un marteau piqueur enfoncé dans le crâne constamment en mouvement ; *CameraHead* *cénobite*, avec un objectif photographique implanté dans sa tête ; *Dream* *cénobite*, qui retrouve les caractéristiques de *Female Cénobite*, cette fois-ci sexualisées ; *CD* *cénobite*, mutilé par des CDs enracinés dans son crâne et son visage ; et *Barbie* *cénobite*, reprenant les particularités de *Butterball* mais avec la capacité de combustion spontanée, avec la bouche cousue et les yeux crevés par des barbelés qui entourent sa tête. L'ensemble des "cénobites" abordent un impair en cuir noir, ainsi qu'un teint extrêmement blanc, de manière à déformer la forme humaine du visage.

sexualisation est induite par la forme de l'ouverture, mais n'est jamais appuyée de façon fantasmagique, rajoutant à la volonté de Barker de mêler violence et sexualité pour tendre vers un nihilisme représentatif.



Hellraiser III : Hell on Earth, Anthony Hickox, 1992 (1h10min06s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]



Hellraiser III : Hell on Earth, Anthony Hickox, 1992 (1h11min20s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

On peut supposer des caractéristiques empreintes d'une esthétique surréaliste dans la logique d'une figuration corporelle marquée par une rupture normative. Avec cette altération corporelle, le corps va manifester les angoisses modernes liées à une crise de la vision naturaliste du corps par la médiatisation projective de la violence hybride. La réalité corporelle est hallucinée, déformée, et l'être au monde est ramené à un rapport sensitif premier sans aucune possibilité de transcription cartésienne dans une actualisation de l'espace qui s'offre à lui. La crise corporelle dans la trilogie *Hellraiser*, à travers l'iconographie des cénobites, s'incarne du côté de l'esthétique surréaliste avec la tension entre un passé intensif renouvelé et la survivance d'un présent vide de sens, syndrome d'une angoisse générationnelle²⁵⁴ qui se définit par une

254 On retrouve là un des principes dictés par BERGSON Henri dans *Matière et Mémoire (...)*, *op.cit.* ; ou *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op.cit.* La perception subjective serait ainsi construite à travers une expérience du passé, servant d'actualisation pour la compréhension des choses extérieures. Cette perception est déclenchée par une relation sensorielle première au monde. On peut penser qu'il s'agit dès lors du processus phénoménologique de l'existence, à savoir l'identification d'un être au monde sensoriel qui suppose alors un point de vue déjà subjectif sur les choses extérieures.

iconographie de la métamorphose des choses. Nous retrouvons cette iconographie dans les œuvres picturales de Salvador Dali, Alberto Giacometti, Hans Bellmer, ou encore de Victor Brauner.



La cité des tiroirs, Salvador Dalí, 1936, huile sur toile, 25,4 x 44,2 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

« Le surréalisme n'est pas un moyen d'expression nu ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie ; il est un moyen de libération totale de l'esprit et de tout ce qui lui ressemble »

« Nous ne prétendons rien changer aux mœurs des hommes, mais nous pensons bien leur démontrer la fragilité de leurs pensées, et sur quelles assises, sur quelles caves ils ont fixé leurs tremblantes maisons » - André Breton, La révolution surréaliste²⁵⁵

Le principe de déclenchement dédoublé de la réalité est visible avec le surgissement d'un inconscient du regard. Influencé par l'art primitif²⁵⁶ océanien, l'enjeu surréaliste se retrouve dans les caractéristiques psychédéliques des représentations iconographiques des corps hybrides dans la

²⁵⁵ Cité dans ALEXANDRIAN Sarane, *L'art surréaliste*, Paris, Fernand Hazar, 1969.

²⁵⁶ Notons d'ailleurs que Clie Barker utilisera lui aussi l'art primitif comme modèle pour le premier design des "cénobites", faisant ressortir l'aspect rituel primitif de l'altération physique sacrificielle, comme le montrent ses premiers croquis à destination de l'équipe d'*Image Animation* [fig.31].

trilogie *Hellraiser*. Avec une surcharge expressive de l'espace, l'iconographie hybride marque une déformation de la figure humaine pour tendre vers l'informe et atteindre un état de l'intensif dans la perception. Les artistes surréalistes transposent, avec la poésie, la peinture ou le cinéma, une image hallucinée de la réalité dans le but premier est de faire émerger l'absurdité contemporaine pour un retour à une vision première au monde. Bien que le mouvement surréaliste s'écarte des logiques structurelles du *body-horror* et de la valeur de l'image, permettons-nous de rapprocher le surréalisme des enjeux de représentations hybrides dans la trilogie *Hellraiser*, avec l'observation du surgissement inconscient de l'apparence subjective et intérieure du monde à travers la figuration des crises corporelles. Le surréalisme est assurément initiateur d'une modernité hallucinée que l'on retrouve dans les mises en scène *body-horror*, si l'on considère ces œuvres comme des ouvertures intensives par l'éclatement de la figuration dû à un matérialisme didactique et une abstraction psychologique des formes esthétiques.



Le dernier voyage, Victor Brauner, 1937, Collection privée

L'idéal contemporain de l'industrialisation est donc contrebalancé par la recherche d'un retour primitif avec l'attache à la mythologie et l'image dionysiaque du monde et du corps²⁵⁷. Les allures labyrinthiques et géométriques des œuvres surréalistes sont, pour Didier Otinger, des métaphores de la pensée avec l'émergence de l'inconscient pour l'ouverture vers un anti-monde où, pour reprendre une citation de Louis Aragon « *tout est ménagé pour permettre les fuites possibles, pour masquer à un observateur superficiel les rencontres qui, derrière le bleu du ciel paré des tentures, étoufferont*

257 OTTINGER Didier, *Surréalisme et Mythologie Moderne. Les voies du labyrinthe d'Ariane à Fantômas*, Paris, Gallimard, 2002.

un grand secret dans un décor de lieu commun »²⁵⁸. L'art a un rôle révolutionnaire, par l'implication subjective, inconsciente et hallucinée de la réalité perceptive qui rompt avec le rationalisme, pour accéder à un degré de poésie sensorielle dans la perception du monde conditionnée par l'image, propre au bouleversement de sa valeur représentative.

Le cinéma peut atteindre cette poésie pour arriver vers une sorte de « *phénoménologie ontologique* »²⁵⁹, où l'expérience existentielle de l'artiste surgit dans sa mise en scène, ses choix narratifs et ses personnages. Ce dépassement de la figuration classique du monde et des corps (physiques et sociaux) permettrait à l'image cinématographique d'arriver à un « degré zéro »²⁶⁰, où le plan cristallise la réalité prératioonnelle avec la survivance d'une virtualité dans le caractère « *obtus* »²⁶¹ de l'image ou la nature géopoétique de l'espace constitué. Autrement dit, l'image cinématographique est profondément surréaliste dans sa double nature objective (captation ontologique) et subjective (mise en scène qui témoigne d'une vision personnelle et inconsciente du monde). Comme le cinéaste Pier Paolo Pasolini aime à le dire, le cinéma relève du discours indirect libre et atteste la captation immanente de la réalité par la reproduction de l'espace et des corps dans un réel prératioonnelle capté par la caméra. En ce qui concerne la mise en scène des cénobites, celle-ci va être caractéristique d'une accentuation de l'esthétique surréaliste des corps qui émerge de la représentation particulière de l'hybridité corporelle dans *Hellraiser*.

Mais nous touchons ici à la valeur des images, que nous allons expliquer dans la deuxième partie comme catalyseur de l'iconographie de la métamorphose corporelle. Notons simplement que si l'apparence des cénobites emprunte à l'esthétique surréaliste, ils ne représentent en rien l'entièreté des logiques structurelles de la conception de l'horreur et des enjeux conceptuels *de la trilogie*. Nous voyons se dessiner l'importance que constitue une analyse de l'ensemble du corps filmique, les cénobites et leurs influences surréalistes au service d'un conditionnement sensitif par l'image changent de dimensions réceptrices en fonction de la symbolique narrative et figurative construite par l'expérience de leurs incarnations filmiques. Le corps hybride est l'inconscient réprimé d'un corps ouvert sur la conscience sensitive du monde. Entre symbolique moderniste et postmoderniste, l'iconographie des corps est contrebalancée par la valeur de l'image. Ceci va permettre à une conception comme celle des cénobites de s'élever vers une

258 Cité dans *ibid* ["Fantomas"].

259 PASOLINI Pier Paolo, *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, [traduction de Anna Rocchi Pullberg], Paris, Payot Paris, 1976.

260 Théorie que nous explicitons dans le troisième chapitre de ce mémoire.

261 BARTHES Roland, *L'obvie e l'obtus. Essais critique III*, Paris, Édition du Seuil, 1982.

figuration qui se détourne de la simple projection chaotique des angoisses modernes, afin d'atteindre une réalité symbolique de crise extrême des corps dans l'abstraction cognitive contenue dans la réception esthétique de leurs iconographies (cependant propre à une fantasmagorie angoissée). Néanmoins, nous voyons clairement se dessiner la portée des hybridités dans l'expérience nihiliste de l'espace-temps moderne.

1.2.4. Iconographie de l'anormalité : figure du corps sale.

Mais avant de passer à une observation des enjeux esthétiques de la mise-en-scène de ces corps, il est important de noter une dernière catégorie de représentation corporelle à l'œuvre dans la trilogie *Hellraiser*, moins frappante, et pourtant révélateur de la valeur du conditionnement expérimental de l'image pour une projection affective captant l'état hors-norme des corps. Nous voulons bien évidemment parler des corps anormaux.

Ces corps anormaux se manifestent dans une esthétique du « sale ». Le premier *Hellraiser* en propose le plus d'iconographies, du fait de la forte influence du *splatterpunk* dans l'esthétique des corps souhaitait par Barker. Le film s'ouvre d'ailleurs sur un échange entre Frank et un marchand asiatique qui détient la boîte des lamentations. Cet échange va être ponctué par un jeu de gros plans sur les mains de Frank et du marchand, marquées par de la crasse sous les ongles et jaunies par le manque d'entretien. Frank va au demeurant être représenté en plan resserré. Assis sur une chaise, on peut voir que son débardeur est poisseux, l'ensemble de son corps en sudation extrême. Cette esthétique de la sudation est aussi caractéristique de la figure de Kirsty à partir du moment où elle découvre la vérité sur Frank et ouvre la boîte. Son corps devient marqué par l'anormalité apparente des sentiments corporels qui surgissent à la surface de la perception, matérialisé par la conscience des structures d'oppressions normatives des fantasmes corporels manifestées par les cénobites.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (02min14s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Une esthétique de l'humidité charnelle est également à l'œuvre dans *Hellraiser*. Il n'y a qu'à observer le corps de Frank, alors à sa troisième phase de réincarnation, qui éjecte des fluides corporels sur la chemise blanche qu'il porte, symbole d'une résistance organique à la figure humaine. Nous pouvons repérer cette considération monstrative dans la séquence finale avec le cadavre de Larry. Comme décrit plus haut, cet amas de chair encore fumante laisse échapper à la vue un ensemble de fluides corporels qui jonchent le sol et entoure sa carcasse.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (58min23s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Le personnage du vagabond qui harcèle Kirsty par sa présence est également révélateur de la logique de monstration du corps anormal par la saleté. Ses apparitions seront toujours marquées par des plans rapprochés ou de gros plans sur sa tête ou son buste, de sorte à créer une proximité avec une personne catégorisée par son exclusion dans l'espace public. Cette exclusion est construite par l'esthétisation de son corps, incarnée par la crasse, des traces de suies sur son visage, des vêtements déchirés et une non-hygiène buccale.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (29min17s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

On retrouve la logique de l'anormalité par la saleté dans *Hellbound : Hellraiser II* à travers la figuration de la sudation du personnage de Kirsty, en début de film, qui contraste alors avec toute la deuxième partie du film au niveau de son allure figurative. On peut y voir un signe de maîtrise émotionnelle caractéristique du personnage, qui s'impose comme symbolisme de son apprentissage corporel. Autre séquence déterminante dans la saleté des corps, celle de la venue de Channard dans le sous-sol de son asile, ponctué également par un aspect de délabrement avancé. Les différents patients qui seront aperçus lors de cette séquence seront frappés par un état physique déplorable, ou jalonné de tatouages et de piercings. Le personnage de Mr. Browning est pareillement démonstratif de cette logique de la saleté pour marquer socialement les corps. Ces diverses lacérations lui creusent le corps, comme précisées plus haut, de façon à le rendre difforme. Mais cette monstruosité ne passe pas (que) par la violence physique dans l'apparente dégradation hygiénique qui résulte de ces stigmates. La vision hallucinée de sa psychose montre parallèlement un bras ouvert infesté de verre, à la manière du cadavre difforme de la troisième victime dans le premier *Hellraiser*. La scène qui suit celle de la

lacération, à savoir la résurrection de Julia, est marquée par une esthétique qui emprunte à l'actionnisme viennois dans une mise-en-scène oppressante avec un rapport frontal au corps qui se mêlent à différents fluides corporels et imbibe le matelas de sang.



Hellbound : Hellraiser II, Tony Randle, 1988 (30min48s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Cette caractéristique de l'anormalité dans la conception des corps résulte d'une volonté de rupture perceptive qui s'approche des spécificités politiques et critiques de la représentation de la violence corporelle dans le *body-horror*. Le corps anormal n'est pas seulement le corps sale, il s'agit tout au plus d'une réactivité qui se veut première dans la perception sociale et normative occidentale. Le corps anormal, c'est l'ensemble des élaborations iconographiques évocatrices d'un état corporel autre dans l'introjection d'un dédoublement intime de Soi. De la sorte, l'esthétique nihiliste des corps passe par la suggestion hors-norme des états corporels perceptibles, retransmis par l'habitation affective dans l'espace cinématographique. Plus simplement, l'iconographie anormale tend à donner une symbolique anormale des représentations, en lien avec une expérience disruptive et hybride de la réalité conditionnée par l'agencement des iconographies corporelles. Ainsi, les iconographies corporelles rythment une esthétique dédoublée du corps, qu'il soit cadavérique, difforme, ou hybride, de sorte que la projection identificatoire marque une réalité informe dans la rétro-action des figures sur les cognitions.

1.3. Métamorphose des corps dans la trilogie *Hellraiser* : enjeu culturel et sociopolitique.

Nous l'aurons compris, l'enjeu des iconographies corporelles repose sur la construction d'un dépassement du corps social dans une mise en scène qui pousse à une réactivité altérée de la perception face à une anormalité. Mais avant de nous pencher sur les conditions anthropologiques et politiques d'une telle construction, il est important de revenir sur la notion d'anormalité et de naturalisme corporel. Car si les iconographies corporelles s'actualisent en tant qu'hybridité sensorielle, c'est parce que celles-ci supposent un ancrage référentiel normatif marqueur d'un écart sensoriel et conceptuel dans la présence des corps subjectifs. En d'autres termes, pour penser le caractère rétro-actif des figures, il faut, en parallèle des déterminations esthétiques, interroger la valeur du positionnement spectatorial. Ainsi, les positions normatives face au corps sont à même de provoquer un écart sensitif dans la rétro-réflexion projective sur les figures corporelles hybrides. Le point normatif indique alors la nature première de l'expérience nihiliste inscrite dans la relation aux iconographies corporelles. Notre réflexion sur un « naturalisme » corporel renvoie à toute une conception de l'organisation sociale basée sur un schéma organique, empruntée à la lecture historique que Carolyn Merchant fait des concepts philosophiques de la Nature²⁶². Bien qu'une telle question ne nous intéresse pas nécessairement encore, il est frappant de voir que la construction d'une norme corporelle moderniste est calquée sur une structure sociale qui repose sur la domination culturelle de la nature pour un modèle projectif des comportements sociophysologiques.

Dès lors, la relation entre un lien environnemental et un lien social au monde est intimement rattachée au corps. Les sensations animistes en attestent avec une reconnaissance de l'Autre comme égal dans son caractère existentiel,²⁶³ et un ancrage sensoriel constitutif d'une perception intensive. Au contraire, nous pouvons observer, avec l'apparition des théories protomodernistes, une substitution de la perception intensive et respectueuse²⁶⁴ pour une perception éthique et organique de la société. On assiste alors à la construction d'un modèle justifié sur le « corps-nature » comme point de vue systémique d'une valeur hiérarchique sur l'ensemble constitutif d'une communauté. Cette caractéristique de l'ordre étatique pensée par John de Salisbury dans *Politicraticus* suggère la conception mécanique de l'ordre social de Thomas Hobbes avec un équilibre de l'ordre hiérarchique basé sur un système de caste avec leurs propres valeurs²⁶⁵

262 MERCHANT Carolyn, *The death of Nature. Women, ecology and the scientific revolution*, San Francisco, Hooper and Row, 1976.

263 Voir notamment DESCOLA Philippe, *Par delà Nature et Culture*, *op.cit.*

264 Comme le pense PLUMWOOD Val, *Environmental Culture (...)*, *op.cit.*

265 MERCHANT Carolyn, *op.cit.*

défini par une norme. Cette inspiration génère un fondement idéologique au développement de l'état consumériste, communiste, ou capitaliste moderne²⁶⁶.

C'est ici qu'apparaît la question des corps, à travers une norme sociale imposée comme maintien d'un système politique et communautaire tourné vers la fonctionnalité et l'apport à la communauté, hors des considérations sensibles et expérimentales du monde. Cette norme surgit avec l'avènement de la médecine moderne²⁶⁷. Le corps propre et sain émerge comme une continuation de la pensée cartésienne²⁶⁸ avec une dissociation de l'âme héritée des influences platoniciennes sur l'estime métaphysique de l'étant. Le corps n'est qu'une enveloppe mécanique contrôlée par Soi qui nécessite une construction raisonnée d'une apparence basée sur la philosophie naturaliste de l'ordre socialement établi.

« La Renaissance avait fait émerger l'individu, hissant les solidités communautaires et corporatives, usant de sa raison critique face aux traditions. Les Lumières ont assorti cette émergence de revendications égalitaire. Le XXe siècle a lesté l'individu d'un corps singulier. Le rayon de cette évolution acte l'accroissement de la solitude. La solitude est le mal du siècle, solitudes des malades, des opérés, des mourants. »²⁶⁹

La médecine moderne va avoir comme conséquence d'imposer une norme corporelle à suivre avec la construction d'une fantasmagorie liée à un universalisme égalitariste. Les divers diagnostics médico-légaux ou autres rationalisations du corps sacrifient une singularité déjà marginalisée par des siècles de négation d'humanité.

« L'apparence visible du corps humain est ainsi rattachée à une structure invisible dont d'informes modifications produisent des corps médicalement différents : phénotypes différents, génotype analogue. Il n'y a plus alors ni monstres ni loi : la même structure explique la norme et ce qui en semble la déviation — ouvrant ainsi au champ par l'analyse des causes de cette déviation. »²⁷⁰

266 Comme le montre ARENDT Hannah, dans « Expansion and the philosophy of power », in *The Sewanee Review*, Vol. 54, No. 4, 1946.

267 MOULIN Anne-Marie, «Le corps face à la médecine», in *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le Xxe siècle*, dir. COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, CORBIN Alain, Paris, Seuil, 2006.

268 «Je suppose que le corps n'est autre chose qu'une structure ou une machine de l'âme que Dieu forme tout exprès» — Descartes, cité dans *Ibid* (p.39).

269 *Ibid*. (p.47).

270 HECK Frédéric, RABINOW Paul, «Introduction et mise en scène du corps génétique», in *Histoire du corps (...)*, *op.cit*, (p.78).

Avec l'arrivée de la médecine comme ouverture du corps en sa vision anatomique et bioéthique, on assiste au développement d'un hygiénisme qui mène le corps vers un absolu sanitaire socialement accepté²⁷¹. Cette hygiène corporelle induit un changement de représentation corporelle dans la recherche esthétique et organique d'une économie d'apparence, avec le corps athlétique ou productiviste. On parvient alors à un « extrême taylorien » pour reprendre les mots de Robert Linhart, avec une simplification de l'être corporel à sa mécanicité sacionormative. Nous pouvons présumer que la construction de ses normes d'êtres corporels instituerait une technique moderne des corps (à la suite des observations anthropologiques de Marcel Mauss²⁷²) conditionnée par une tradition socioculturelle qui détermine les comportements par un rapport mécanique, physique, et psychique. Ces techniques sont donc une inhibition du désordre social, que suppose la difformité corporelle :

« C'est grâce à la société qu'il y a une intervention de la conscience. Ce n'est pas grâce à l'inconscient qu'il y a une intervention de la société. C'est grâce à la société qu'il y a sûreté des mouvements prêts, domination de la conscience sur l'émotion et l'inconscient. »²⁷³

Ces normes sont donc constituées vis-à-vis d'une idéologie politique qui instaure de l'ordre pour le maintien fonctionnaliste de l'ensemble de la société. L'« individu », comme le pense Michel Foucault²⁷⁴, « est une réalité fabriquée par cette technologie du pouvoir que l'on appelle discipline ». Le corps entre dans une crise schizoïde avec une angoisse liée à une attitude sacionormative basée sur la réussite individuelle et l'efficacité sociale. « À l'expérience de l'homme », nous dit encore Foucault²⁷⁵, « un corps est donné comme ce qui est son propre corps, fragment d'espace ambigu, dont la spécialité propre et irréductible s'articule cependant sur l'état des choses ». L'apparition de la clinique²⁷⁶ au XIXe et XXe siècle justifie un rationalisme issu d'une pensée naturaliste de l'homme éclairé et égal à son prochain, si tant est que celui-ci ait les mêmes caractéristiques définies comme norme universelle de bien être sociopolitique.

271 ORY Pascal, "Le corps ordinaire", in *Histoire du corps (...), op.cit.*

272 MAUSS Marcel, "Les techniques du corps", in *Journal de la Psychologie*, XXXII, n° 3-4, 1936.

273 *Ibid.*

274 FOUCAULT Michel, *Surveiller et Punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2004.

275 FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

276 FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique*, Paris, Presses Universitaires de France, (1963) 2015.

« Le corps demeure en effet l'objet d'un regard de surface, mais une surface paradoxale, « épaisse », étagée. Le regard clinique traverse aussi le corps diagonalement, car il analyse, observe, décrit, permet de diagnostiquer la maladie au moyen des rapports, de ressemblances [...]. Avec la clinique émerge le corps de notre modernité scientifique, un corps médicalement structuré. »²⁷⁷

Ainsi, *« ce n'est même pas le corps qui compte, plutôt sa surface représentative »²⁷⁸*, de sorte que sa symbolique sociopolitique autorise à un individu de construire une apparence pour s'affirmer dans l'ordre naturaliste des choses. Nous prenons le risque de parler d'eugénisme corporel. Il s'agit d'une spéculation issue des différentes lectures sur la crise des corps modernes en rapport avec les potentialités nihilistes des figurations propres au *body-horror*, mais nous pouvons présupposer qu'une norme anatomique, génétique, hygiénique, fonctionnaliste, et sexuellement hétéronormée érige un corps marqué par un eugénisme consumériste et capitaliste qui pousse à la marginalisation de la difformité²⁷⁹. Mais imputer une norme revient à discuter de ce qui fait la difformité ou l'anormalité. Ici, la question de la rupture d'une norme corporelle nous indique les enjeux spécifiques à l'horreur corporelle. La reconnaissance juridique et sociale d'une vulnérabilité et une difformité implique d'enlever une part d'autonomie et d'humanité par rapport à un idéal humaniste de l'Homme triomphant du corps.

« Mas sora in corpre saro, « un corps sain dans un esprit sain », bien plus que notre simple adage, cette maxime de Juvénal est révélateur d'un tout important de la pensée des Anciens à propos du corps défaillant : une altération de celui-ci peut-être le reflet d'un contournement des mœurs »²⁸⁰

Nous pouvons voir avec cette observation la valeur de la considération sociale sur le corps malade et hybride dans les sociétés contemporaines, avec un blocage idéologique et culturel dans la relation à la difformité. Le corps malade ou souffrant est donc pensé comme un trouble à l'ordre public. La création d'un monstre en tant que figure socialement identifiable par sa

277 SFORZINI Ariana, *Michel Foucault. Une pensée du corps*, Paris, PUF, 2014.

278 *Ibid.*

279 COURTINE Jean-Jacques, "Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelle de la difformité", in *Histoire du corps (...)*, *op.cit.*

280 HUSQUIN Caroline, "Freak Show à Rome : du corps exposé au corps exhibé ?", in *Les corps défaillants. Du corps malade, usé, déformé au corps honteux* Paris, Imago, 2018.

difformité est alors construite sur des stratégies de perceptions²⁸¹. Cette stratégie est marquée historiquement par une exclusion de la difformité du champ de la réalité humaine. Déjà socialement marginalisée au Moyen-Âge par une considération teintée de merveilleux, la monstruosité comme trouble à l'ordre public²⁸² émerge avec l'apparition des philosophies des Lumières, où la valeur de l'humain se substitue à une catégorisation rationnelle de la société et de la condition humaine. Arrive alors un refus de reconnaître l'informe comme humain avec la construction d'un regard protodéréalisateur (car non réel) du corps difforme. Pour Henri-Jacques Stiker²⁸³ :

« À côté du discours de Diderot et des possibilités qu'il ouvre, l'enfermement n'en demeure pas moins, surtout pour les malades mentaux dont la condition est affreuse. Emprisonnés, ou plus exactement encagés, enchaînés, ils sont mêlés aux vagabonds et malfaiteurs, voire exhibés comme des animaux de zoo. Un certain nombre d'infirmités physiques sont également dans ce cas. La pratique réelle ne doit jamais être oubliée, quand bien même on se préoccupe des changements de perspective. »

Cette considération des corps préfigure les *Freak Shows* et autres musées de médecine édifiante qui s'épanouiront dans l'indifférence à la misère humaine au XIXe siècle.

« Pour faire du monstrueux un spectacle, il n'était pas nécessaire de nier l'humanité possible des monstres, mais seulement de les rattacher à un type d'humanité dont l'observateur se sent exclu. Car dans ces « sociétés de l'altérité », l'homme peut être « un autre pour l'homme. »²⁸⁴

La reconnaissance du monstrueux serait alors une projection des angoisses de la perte de contrôle d'un Soi corporel socialement admis, renvoyant à une crise sensitive et psychologique de la construction clinique du bien être. Le corps normatif impose un corps utopique branché sur une fonctionnalité naturaliste de la société. On voit ici clairement les enjeux de représentations du corps dans le *body-horror*. Par la difformité et la rupture des normes sexuelles et éthiques, le corps se fait l'écho d'un besoin de dépassement sensitif dans la crise

281 ANCET Pierre, *op.cit.*

282 Comme le pense Michel Foucault dans sa philosophie des corps : "Il n'y a de monstruosité que là où le désordre de la loi naturelle vient toucher, bousculer, inquiéter le droit [...]. Le désordre de la loi naturelle bouscule l'ordre juridique, et là apparaît le monstre", cité dans COURTINE Jean-Jacques, *op.cit.*

283 STIKER Henri-Jacques, *Corps informes et sociétés*, cité dans ANCET Pierre, *op.cit.*

284 ANCET Pierre, *op.cit.*

sociétale vis-à-vis d'une oppression étatique sur les désirs²⁸⁵ extatiques. Les iconographies corporelles des trois films *Hellraiser* auraient pour valeur sensorielle de placer la perception subjective du corps du côté de la monstruosité. De la sorte, l'articulation esthétique des figures suppose une rupture dans les constructions projectives du regard pour un report performatif de la déformation en Soi.

C'est ainsi que se dessinent les caractéristiques postmodernistes de la représentation artistique des corps dans les trois *Hellraiser*, avec la volonté de la construction sensorielle d'un lien à l'Autre qui transcende l'éthique normative et adopte une existence pleinement monstrueuse, dans le sens d'une réalité organique hors-norme actualisant une sensibilité rhizomatique des iconographies corporelles. On peut rapprocher les différentes mises en scène de *Hellraiser* de l'art corporel et conceptuel de la deuxième moitié du XXe siècle. Fort de son savoir-faire de dramaturge avec la *Dog Company*, Clive Barker développe *Hellraiser*, des dires de l'équipe du film²⁸⁶, à la manière d'une pièce de théâtre. Ainsi, il favorise les prises uniques, les longues séquences et l'implication corporelle de ses interprètes. Clare Higgins, qui joue le personnage de Julia, utilise son expérience à la *Shakespeare Company* pour s'investir corporellement dans les scènes²⁸⁷. Andrew Robinson, connu pour ses rôles déviants, mise sur les mimiques corporelles et la posture de son corps dans l'espace pour signifier le changement de personnalité au moment où Larry s'enduit de sa peau et son visage. Quant à Oliver Smith²⁸⁸ et Déborah Joël, interprètes de Frank écorché et Julia écorchée, ils sont engagés pour leurs physiques atypiques qui collent à merveille aux maquillages et aux costumes, s'approchant alors du *body-painting* ou de *ready-made*. Il en va de même pour les cénobites et les différents types de cadavres que l'on découvre au fil des *Hellraiser*. Dans les trois films, les comédien.e.s impliquent leurs corps dans l'aspect et le jeu des créatures humanoïdes, avec un rendu performatif de l'hybridité. On observe dans le *body-horror*²⁸⁹, une tendance similaire du *body-art* dans le principe de performance. Cette iconographie particulière des corps sert la dialectique de la crise corporelle en induisant une présence ontologique propre à la valeur disruptive dans le rapport projectionnel au corps de l'autre.

285 On retrouve les principales thèses de DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, (...) *L'anti-Oedipe*, *op.cit.*

286 Voir le documentaire de John McDonagh, *Léviathan : The story of Hellraiser and Hellbound : Hellraiser II* (2015).

287 Des aveux de l'équipe du film, de nombreuses scènes de Clare Higgins ne sont tournées qu'une seule fois, sans coupure et seconde prise (*Léviathan : The story of Hellraiser and Hellbound : Hellraiser II*).

288 Qui témoigne du processus de maquillage : «*« The main body waq prefabricated around my form, so I got into that far each morning's work. So the head was done buut by hit each moring [...] Bob Keen and Cliff Wallace whacted on several sections of ribber. It was gruely process, glue and grange »*, cité dans KANE Paul, *op.cit.*

289 Avec *Hellraiser* ou d'autres comme le déjà cité *Society* de Brain Yuzna (1989) et sa dernière séquence très carnavalesque où chaque personnages à l'écran décompose son corps pour devenir une forme vivante grotesque et abstraite.

Issu de la philosophie postmoderniste de la remise en cause du monde contemporain et des modalités de représentation du corps eugénique et mimétique que la société consumériste et capitaliste impose, le *body-art* va agir, à l'instar du surréalisme, comme agent artistique révolutionnaire d'un renversement rétro-réflexif des figures normatives. L'idéologie technomoderniste des corps dans son organicité et son utilisation matérielle avec une logique protoproductiviste pousse à la chute de la vision poétique du corps et à la crise de l'organisme comme malaise inconscient et manifeste des nouvelles générations²⁹⁰.

« C'est la fin de la poïesis et l'avènement de la praxis pensée à partir du travail comme force productive, volonté de puissance chez Nietzsche, énergie vitale chez Artaud, ou ailleurs pulsion libidinale, etc., qui commande l'intelligence exécutive. Il y aurait ainsi une dépoïétisation de l'art et un désœuvrement de l'œuvre puisque celle-ci cesse d'être le terminus du processus de création, mais un moment matérialisé de son cours ; et de façon générale, si on écoute Heidegger réprobateur, la révélation de l'être est remplacée par « l'expérience vécue », laquelle implique le corps de l'artiste comme technicité productive exhibée »²⁹¹

Les différents canons de l'art contemporain arrivent à se rejoindre sur une pensée commune, celle de l'ouverture intensive dans la chute perceptive et normative du cadre représentatif artistique. On approche d'un « enjeu de civilisation humaine »²⁹² avec le dépassement historique de la limite normative de reconnaissance de la réalité qui passe par la rupture des habitudes perceptives raisonnées du monde. Ces enjeux, spécifiques à l'idéologie artistique de Clive Barker dans la mouvance *splatterpunk* et aux mises en scène de la crise corporelle dans le *body-horror*, sont les bases philosophiques des iconographies dans la trilogie *Hellraiser*. La pensée postmoderniste, en opposition avec une conjoncture postmoderne qui rechercherait à asseoir une idéologie progressiste de la conscience, et viserait au développement d'une altération de la raison pour une ouverture vers un nouveau champ des possibles de la perception. Une rupture avec la rationalité est alors faite dans

290 C'est le principal point de départ des hypothèses de DELEUZE Gilles, et GUATTARI Félix, (...) *L'anti-Oedipe*, *op.cit.* Nous revenons plus en détail sur ces derniers points dans la valeur anthropologique et politique du corps pour comprendre le sens de cette iconographie particulière dans le *body-horror* (Partie II).

291 ANNEY Claude, "Le corps en son milieu", in *Corps et arts*, Séminaires Interarts des Universités Paris I Panthéon Sorbonne, Paris III— Sorbonne-Nouvelle, Paris IV-Sorbonne, Paris VIII Vincennes–Saint-Denis, 2007-2008, pp.14.

292 ARRAULT Valérie, "La fin du corps humain", in *Corps et arts*, *op.cit.*

le conditionnement sensitif de la perception pour tendre vers une conscience des limites de la modernité comme rationalité universelle. Pour Manuel Marcia Camilho :

« Une critique totale de la raison comme celle que le postmodernisme entend réaliser est impossible et intenable parce que cela place la raison dans une situation d'autocontradiction performante, où l'on doit nécessairement supposer, comme préalable à l'énoncé produit, quelque chose qui est incohérent par rapport à ce qui s'affirme [...]. »²⁹³

Le *body-art* s'investit dans une dialectique de l'angoisse du vide générationnel du XXe siècle. Historiquement, le *body-art* apparaît dans les années 1960, marquées par l'après-Auschwitz, la survivance traumatique du passé 39-45 et le commencement d'une ère post-colonialiste qui rencontre également le développement intrusif des *mass medias* et l'émergence du capitalisme mondial sous fond de Guerre Froide. Le *body-art* se situe au carrefour de ce malaise social et artistique avec une rupture de la pensée corporelle et individuelle humaniste. Le *body-art* exprime, avec ces implications physiques brutes et premières, une crise sociale avec la mise en scène de la crise corporelle. Le corps est par conséquent investi comme œuvre propre, sans médiation figurative ou symbolique, provoquant une transgression socioculturelle avec les différentes performances où :

« une nouvelle communication [se fonde] sur une réactivité plus proche de l'animalité que de l'humanité du moins tel qu'on l'a connaissait. Il n'est radicalement plus un objet d'avenir à comprendre comme être rationnel se construisant intelligemment pour l'harmonie sociale, mais il devient un nouveau et simple signifiant parmi d'autres, un objet, et dans le meilleur des cas un être avant tout pulsionnel dont l'essence réside dans un fonds obscur et négatif et dans lequel il trouve son identité ultime »²⁹⁴.

La crise sociale ne peut passer que par une remise en cause du corps dans l'espace de sociabilité²⁹⁵ avec les spectateur.trice.s, impliquant un rapport premier et sensitif, voir nerveux, dans la relation à l'œuvre/corps permettant un éclatement traumatique. C'est ainsi que l'on peut observer, dans les performances de Chris Burden, Stuart Brisley, Mike Kelley, Itsvankantor, Arnaud Labelle-Rajoux, ou Gina Pane, le corps se métamorphosant en un objet de représentation expressif qui provoque une

293 Dans *Éloge à la modernité*, cité dans *Théorie de l'art au Xxe siècle : modernisme, avant-garde, néo-avant-garde, postmodernisme*, dir. LABUERTA Claire, Paris, L'Harmattan, 2013.

294 *Ibid.* PP 39-40.

295 On peut se référer pour cet exemple aux observations anthropologiques de Edward T. Hall dans *La Dimension Cachée*, Paris, Points, 2014.

rupture dans l'appréciation normative de la réalité avec la monstration interne organique (chair, fluides corporels) dans un espace de liens sociaux (rue, expositions).

Le corps adopte une sémiotique particulière lorsqu'il transpose sa valeur symbolique dans sa propre destruction physique au cours de la performance²⁹⁶. Le corps éprouvant de l'artiste va au-delà de toute idéologie socioculturelle durant la performance pour tendre vers une nouvelle conception de la dramatisation. Cette dernière devient primitive avec la relation directe au corps comme langage artistique révolutionnaire et ouvert sur une négation de soi qui suppose la chute du sujet psychologique²⁹⁷ et l'éclatement de la vision eugénique et genrée du corps. Pour prendre un exemple largement commenté dans les sciences esthétiques et sociales, les diverses performances de Gina Pane « opèrent un détournement des usages ou des principes qui alimentent les relations sociales en rappelant qu'ils ne sont finalement qu'un enchevêtrement de codes qui pourrait être différent »²⁹⁸. On assiste donc à une « sociologie en acte » où la monstration et la destruction corporelle²⁹⁹ implique une réaction spectatorielle traumatique dans la rupture des limites sociales par l'ouverture organique du corps ou l'extension de fluides corporels dans l'espace social, ce qui sert une dramaturgie du corps comme symbolique expressive de la chute identitaire de l'étiquette socioculturelle.

« La performance est un miroir critique de nos comportements ou de nos aveuglements intellectuels, elle amène à considérer autrement un rapport conventionnel avec le monde »³⁰⁰. Le corps obtient alors une puissance qui passe du mimétisme au symbolisme purement affectif, laissant la figuration psychologique au soin du contact traumatique dans la réception supposée par le regard direct et le lien physique avec le.la performeur.e. La dramaturgie des corps nous emmène vers un discours préverbal, à la limite de la conscience infantile et archaïque³⁰¹. Le corps, dans les conceptions postmodernes, atteint un point critique pour devenir « hétérogène et indiscipliné [qui] met en jeu la création contemporaine, ouvre des horizons inédits et nous pousse à produire des déplacements contraires à nos habitudes »³⁰². Les corps utopiques de la

296 HEINRICH Falk, "Flesh as Communication... Body Art and Body Theory", academia.eu [consulté le 21/05/2020]

297 ARYA Rina, "Taking Apart the body : Abjection and Body Art", in ECKERSALL Peter, GREHAN Helena *Performance Research : A journal of Performing Arts*, Vol.19, 2014.

298 LE BRETON David, "Body Art : la blessure comme œuvre chez Gina Pane", n BIET Christian, ROQUES Sylvie, *Communications*, "Performance. Le corps exposé", vol 92, 2013.

299 Voir la sous-partie sur les *Vanités* [Chapitre III].

300 LE BRETON David, *op.cit.*

301 SAG Jean-Pierre, "Corps et représentation dans la performance", in *Corps et arts, op.cit* ; voir également la pensée de Jacques Lacan sur le sujet de la perception infantile du monde, notamment dans *Le Séminaire X, l'angoisse* Paris, Seuil, 2014.

302 LOUPPE Laurance, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Bruxelles, Contre danse, 2007 (p.7).

modernité sont ici contrebalancés pour étendre un champ hétérotopique de la perception dans la rupture normative de l'extension corporelle sensible. Le *body-horror* s'approche en ça du *body-art* dans ses logiques de représentations iconographiques. À travers le mouvement ou le geste de métamorphose, la figure des corps hybrides ou déconstruits opère une rupture de la rationalité fonctionnelle dans ses logiques de représentations performatives pour investir le spectateur dans un espace virtuel devenu sensible. Cet espace est une hétérotopie corporelle et géopoétique :

« L'espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes, dans lequel se déroule précisément l'évasion de notre vie, de notre temps et de notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous enracine. Autrement dit, nous ne vivons pas dans une sorte de vide. Nous ne vivons pas à l'état diurne qui se colorerait de différents chatolements, nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns avec les autres et absolument non superposables. »³⁰³

Cette hétérotopie est donnée comme sensible par la valeur de l'image qui résulte de la construction figurative de la représentation de l'horreur corporelle. Nous n'avons cessé de dire que l'image, dans la structure horrifique du *body-horror*, atteignait un caractère expérimental par l'expressivité de la mise en scène. En tant qu'hétérotopiques, nous voulons signifier que l'image ouvre les iconographies corporelles sur une réalité virtuelle sensible qui conditionne les sensations expressives des mises en scène. Autrement dit, si nous pensons les spécificités du *body-horror* comme éclatement nihiliste de l'image, c'est d'abord en rapport premier avec l'incarnation artistique des iconographies corporelles qui indique la constitution d'une potentialité déconstructive du regard projectif. De la sorte, nous comprenons l'utilisation de l'esthétique macabre, surréaliste, et postmoderne dans la valeur de dédoublement de ces figures. En découle alors une rétro-action des iconographies anormales et monstrueuses sur la perception introjective et intime du corps du/de la spectateur.trice. Car nous l'avons rapidement esquissé, mais nous pouvons affirmer que résulte des constructions hétérotopiques des expériences figuratives une sensation monstrueuse de son propre corps, sorte de *memento mori* moderne amené par le caractère performatif de ses compositions esthétiques. Mais de cette simple iconographie s'enclenche tout un processus structurel des sensations monstrueuses du corps.

Afin de conclure cette partie, arrêtons-nous alors sur l'articulation narrative de l'iconographie de

303 FOUCAULT Michel, "Des espaces autres", in *Dits et Écrits*, cité dans *Ibid* (p.138).

l'écorché dans *Hellbound : Hellraiser II*, révélateur des enjeux conceptuels qui viennent manifester l'articulation figurative et expérientielle des figurations corporelles dans leurs incarnations performatives. Dans une pièce teintée de blanc, à l'esthétique moderne et épurée où seuls trônent un canapé et une table basse, les murs totalement nus, se détachent une silhouette rougeâtre qui se tient devant un miroir. Autour de celle-ci, on distingue nettement des traînées de sang qui contraste avec le blanc immaculé de ce que l'on identifie comme un salon. Derrière le mur qui fait l'angle avec le premier étage, le Dr Channard contemple son œuvre, à la manière d'un Frankenstein contemporain. Cette silhouette n'est autre que Julia, revenue d'entre les morts par un sacrifice imposé par le docteur à un de ses patients. Julia ère, véritable écorché ambulante. Car seule d'elle subsiste les yeux, parfaitement visibles. Le reste de son corps est à l'air libre, on y voit la chair, les muscles, les veines, et une partie des organes et des os, telle une Zoya moderne, décharnée par une violence répressive et étatique. Julia se contemple dans le miroir, avant d'être prise d'une rage incontrôlable et de briser ce dernier dans un cri de colère où s'exprime son sentiment de perte de repère de son être au monde dans la prise de conscience des intensités organiques non rationnelles, matérialisation d'une vision de son propre corps-sans-organes.



Hellbound : Hellraiser II, Tony Randle, 1988 (34min57s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Fable de la crise organique, le *body-horror* relève d'une vision révolutionnaire de la réalité contemporaine. À l'image de Julia qui refuse de penser son corps hors de sa considération normative et anatomique, le lien projectionnel du/de la spectateur.trice va être disruptif vis-à-vis d'une position normative et d'un agencement iconographique hybride et cadavérique. C'est alors un double rapport qui s'enclenche, avec la perte de repère et le surgissement d'une réalité virtuelle

dans la chute de la figure. Le.la spectateur.trice est placé.e dans un état de transe, où s'ouvre à lui.elle tout un champ des possibles grâce à la construction iconographique des corps et la logique structurelle de leurs mises en scène.

Pour l'instant cantonné à une observation iconographique du spectacle corporel, nos réflexions vont maintenant tendre vers l'identification des notions principales de l'expérimentation esthétique et artistique permise par l'image cinématographique, ainsi que vers un approfondissement des implications socioculturelles, philosophiques et politiques du corps et de sa représentation horrifique. Ces concepts, liés à une pensée virtuelle et non dialectique de l'existence, s'articulent autour d'une théorisation du surgissement d'un degré zéro de l'existence. Ce dernier est obtenu dans les mises en scène de la crise corporelle, avec des modalités de représentations de la réalité et de l'espace-temps spécifiques au *body-horror*, qui cristallise une valeur nihiliste de l'image et manifeste une cognition monstrueuse dans l'adoption d'un regard autre par l'intermédiaire des déchéances corporelles. Laissons place maintenant au deuxième stade de l'expérience, celui d'un positionnement contextuel face aux figures corporelles, afin de déterminer leurs natures performatives dans l'agencement de l'image, structure de l'horreur biologique dans l'expérience de la chute de la rationalité moderne.

2. Une métamorphose difficile : de l'hybridation du corps à la destruction de la perception. Valeur monstre de l'expérience dans *Hellraiser*.

Introduction à la deuxième partie

« *With Hellraiser, we're delving into the dark side of desire. This is an extremely dark story, but there's visual grace and elegance present... The imagery we're employing is, as far as the creatures from hell are concerned, something that hasn't been done before. They're like sadomasochists from beyond the grave. In fact, that's what I originally wanted to call the picture, but they wouldn't let me! What I like very much is the notion of intellectual puzzles resulting in physical manifestations of one kind or another. In 'The Inhuman Condition', the puzzle stands for many things, such as evolution; you solve the knots and beasts - which are three parts of the evolutionary puzzle - appear. In Hellraiser, the puzzle stands for something quite different - it's a way to open a door to hell, but it also stands for the puzzle of desire, because the configuration is tantalising in that if you solve it, you're supposed to have access to physical experience beyond the level that one can ever hope to reach in this world... After you solve the puzzle, which requires intellect and systematic investigation, you then have access to this sudden surge of physical experience. It's a paradox which greatly appeals to me. Hellraiser has turned out to be far weirder than I expected.* »³⁰⁴

Nous avons pu voir, dans la première partie de ce mémoire, les enjeux iconographiques qui vont spécifier le *body-horror* en tant que sous-genre du cinéma d'horreur. Mais, une analyse uniquement iconographique nous engage nécessairement à une pensée symbolique des représentations corporelles³⁰⁵. Concevoir les caractérisations du *body-horror* nous entraîne vers une expérience sensible totale. On comprend dès lors que l'élaboration des notions théoriques autour d'une histoire du cinéma nous permet d'expliquer les enjeux iconographiques des représentations corporelles dans l'articulation d'une expérience nihiliste de la modernité. Nous proposons, non pas une redéfinition, mais une clarification sur les particularités figuratives de l'horreur du côté de ces mises en scène corporelles.

304 BARKER Clive, interview de Philip Nutman, *Fangoria*, No 65, Juillet 1987.

305 Ce que nous n'avons cessé de remettre en question dans le premier chapitre.

Avec la reformulation des spécificités de l'horreur biologique se pose la question du sens de l'horreur comme « fantastique »³⁰⁶. Cette dénomination, avec l'implication socioculturelle qu'elle engage, catégorise les sous-genres autour d'une efficacité théorique représentative. Le fantastique est de ce fait rétroreflexif. Autrement dit, sa symbolique représentative renvoie nécessairement à un en-soi psychologique et sociopolitique. L'iconographie est alors symptôme, miroir d'une angoisse que seule la symbolique horrifique peut faire émerger. On touche ici à la philosophie de Clément Rosset, qui pense le cinéma fantastique comme double³⁰⁷ :

*« Réussissant à évoquer l'autre, le cinéma fantastique réussit du même coup à évoquer le même : à signaler la singularité du réel dans l'exacte mesure où il excelle à en suggérer d'éventuelles duplications, de monstrueuses altérations »*³⁰⁸

Cette pensée psychopathologique du fantastique se retrouve dans la théorisation du fantastique par Roger Callois³⁰⁹, entremêlée dans une lecture freudienne des signes cognitifs présents dans les représentations horrifiques. Jean-Jacques Lecercle³¹⁰ résume la réflexion de Callois et Rosset autour de la notion commune du réel dédoublé :

*« L'objet de tout fantastique est de s'ouvrir à ce qui vient inquiéter, parfois ravager cette réalité [...]. Ce quelque chose est le réel, entendu comme l'impossible, c'est-à-dire l'inconnaissable, l'incohérent, l'insupportable [...]. Pour faire bref, tout ce qui refuse au sujet le sens que la réalité construite donne au monde dans lequel il vit »*³¹¹

Nous l'aurons compris, le fantastique s'accomplit en tant que miroir du monde intime, manifestation symptomatique du sentiment d'inquiétante étrangeté inhérent à la cognition humaine. Les surréalistes en avaient fait une poésie de l'hallucination, l'horreur en fait un spectacle de la violence et de l'étrange. Le fantastique ce fait alors incarnation d'un problème de la rationalité moderne, proposant une figuration aux allures cathartiques des angoisses psychiques de l'homme dans la crise qu'engage la raison éclairée et techniciste de la réalité.

306 LEUTRAT Jean-Louis, *op.cit.*

307 ROSSET Clément, *La Philosophie et les sortilèges*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985.

308 Cité dans LEUTRAT Jean-Louis, *op.cit.* (p.92).

309 CALLOIS Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

310 LECERCLE Jean-Jacques, "Folie et fantastique dans *Frankenstein*", in *Les cahiers Forell*, n°2, février 1994

311 Cité dans LEUTRAT Jean-Louis, *op.cit.* (p.44)

« Si le fantastique est moderne, c'est parce qu'il reflète l'inefficacité de la raison face aux déploiements de la logique et des lois naturelles. La plupart des critiques sont d'accord. C'est un « phénomène esthétique lié [...] à la crise de la raison » (J.Fabre). Fabre parle de « scandale », « intrusion » ou de « transgression » : « Le fantastique a pour origine ce qu'on a le plus souvent appelé une « rupture » ou une « interruption » ; « de l'ordre reconnu » (Callois), « des règles établies » (Todorov), « de l'ordre naturel » (C.Roy) »³¹²

Mais quelles valeurs engendrent ce renversement dans la mise en scène fantastique ? Car si le *body-horror* va jouer sur ce basculement afin de faire accéder à la perception un degré zéro de l'existence, le fantastique, lui, aurait comme symbolique une métamorphose de la réalité pour une maîtrise raisonnée du changement. Si l'horreur et le fantastique relèvent tous deux d'un renversement de la réalité, les structures expérientielles de la narration et de la figuration entraînent une sensation différentielle de l'émergence *unheimlich* de la réalité, de sorte que cette inversion de la conscience est vécue comme éclatement ou maintien subjectif de la projection phénoménologique. Toutes fictions horribles seraient alors l'envers d'un Soi moderne et éclairé, la part inconsciente et obscure qui recherche dans le besoin de consommation horrifique un espace d'expulsion. Or, penser l'image comme signe d'un symptôme vise à restreindre cette même image à une symbolique iconographique qui ne prend pas en compte l'expérience conditionnée par les mises en scène narratives et figuratives spécifiques aux sous-genres.

Si nous parlons d'horreur, et non d'épouvante ou de fantastique, nous considérons les mises en scène comme non-réduction symbolique et conceptuellement ramenée à un symptôme psychopathologique de la perception. Le propre de l'horreur est de provoquer la terreur, sentiment de déconstruction de toutes représentations réflexives. En revenant sur la structure sémiotique des romans de terreur de la fin du XVIIIe siècle, Michel Foucault dit :

« La naïve minceur du récit est peut-être bien liée à un anéantissement secret, à une construction intérieure qui est la loi même de son développement, de sa prolifération, de son inépuisable flore [...] Il approche toujours plus près du moment où le langage montrera son pouvoir absolu, en faisant naître, de tous ses pauvres mots, la terreur ; mais ce moment, c'est celui où justement le langage ne pourra plus rien, où le souffle sera coupé, où il devra se taire sans même dire qu'il se tait. Il faut qu'à l'infini du langage recule cette limite qu'il

312 PERSSON Deerie Sariols, *Des bestiaires aux monstres. Figure de l'altérité au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2016.

*porte avec lui, et qui marque à la fois son royaume et sa limite. »*³¹³

La terreur est par conséquent ce sentiment, comme en témoigneront si bien les artistes du *splatterpunk*, où la raison et la conscience ne pourront plus rien, si ce n'est implorer et offrir un vide sensible et perceptif de l'être au monde rationnel. Avec la terreur, parallèlement aux observations théoriques sur le fantastique, on touche positivement au propre de l'horreur. Les représentations horribles nous emmènent donc vers une conscience-limite du raisonnement, au contraire du fantastique qui vise le symbolique de cette réalité raisonnée à travers son inversion des valeurs. Les spécificités des représentations horribles se posent comme atteinte d'un point de vue déconstruisant le monde dans ses effets produits.

Dans cette perspective, on ne peut s'empêcher de penser, comme l'a fait Jean-Louis Leutrat³¹⁴, au sentiment décrit poétiquement par Anton Tchekhov dans la nouvelle *Frayeurs* :

« Une impression de solitude, de tristesse, de terreur m'avait saisi, comme si j'avais été jeté contre ma volonté dans ce grand trou plein de ténèbres où je me trouvais seul à seul avec le clocher qui me regardait de son œil rouge. »

« Je sentis soudain que j'étais seul, tout seul dans cette vaste étendue, que la nuit devenue sauvage me regardait droit dans les yeux en épiant chacun de mes pas. »

« [...] La réflexion est réduite au silence devant la forme immédiate de ce qui est sinistre, effrayant ou séduisant ».

Nous pouvons interpréter ce passage comme la nature de la condition spectatorielle face au spectacle horrifique. Les représentations horribles entraînent un regard dans la production affective d'un espace-temps altéré, menant inéluctablement vers une conscience-limite de la raison, ou, pour être plus direct, vers les seuils de la conscience même. L'horreur, aussi suggestive que graphique, provoque une déconstruction de la rationalité phénoménologique et humaniste moderne. Dans le cas spécifique des récits horribles, depuis la fin du XVIIIe siècle, ces iconographies ne sont pas creuses, ou remplies d'une symbolique symptomatique d'un l'inconscient pulsionnel et traumatique. Elles sont au contraire pleines d'une matérialité spectaculaire survivant à l'iconologie de leurs représentations³¹⁵, propre à une expérience projective d'une déréalisation de Soi produite par l'éclatement des angoisses corporelles. Nous utilisons le concept du « spectre » pour rapprocher

313 FOUCAULT Michel, "Le langage à l'infini" ; cité dans LEUTRAT Jean-Louis, *op.cit* (p.24-25).

314 LEUTRAT Jean-Louis, *op.cit*.

315 Nous pouvons en apercevoir une évidence avec notre courte étude sur l'art macabre. Voir 1.2.1.

la réalité de ces figures, entendu par Jean Baudrillard et Marc Guillaume³¹⁶ comme matière « hantée par le vide, par la mort », qui « n'est plus habitée par quelque chose, il est complément en extrapolation, en extériorité »³¹⁷.

Cette courte introduction nous emmène progressivement vers le cœur de cette deuxième partie. Ainsi, nous ne prétendons pas remettre en question l'histoire des genres et des sous-genres dans le cinéma d'horreur, mais décidons de mettre en lumière les apories des lectures assimilant fantastique et horreur avec une étude symbolique et symptomatique des représentations horribles.

En partant des bases analytiques que nous avons établies avec l'observation des enjeux iconographiques de la trilogie *Hellraiser*, nous allons voir dans un premier temps les implications anthropologiques, politiques, et éthiques qu'investissent les représentations des hybridations corporelles. Mais nous tenons tout de suite à la préciser, cette observation est faite dans une logique réflexive de l'engagement spectatorial afin de pouvoir mettre en lumière les problématiques cinématographiques présentes dans *Hellraiser*. Nous ne voulons pas reconduire les interprétations symboliques et pathologiques qui ont été faites sur la trilogie, ce pourquoi nous proposons l'analyse de ces implications comme point de départ à un questionnement plus vaste sur la nature performative de l'image comme déconstruction d'un regard menant vers un point sensible et rhizomatique d'un nihilisme cognitif issu de l'édification moderne du Soi (nature de l'expérience).

Il nous semblait donc important de revenir rapidement sur les notions du fantastique, déjà explicitées dans les lectures critiques des pensées sur le cinéma d'horreur, afin de poser un début de réflexion sur la nature de l'expérience horriblle comme décomposition de la réalité rationnelle. La conséquence de ce changement de paradigme, appréhendé avec la posture spectatorielle à travers les figurations horribbles et les enjeux cinématographiques, va nous permettre d'apporter les prémisses d'une réponse à la question de la valeur nihiliste de l'image horriblle. Le raisonnement qui va suivre est dans ces conditions le commencement du cheminement perceptif et réflexif du spectateur face aux images de la trilogie *Hellraiser*. Nous adoptons une pensée post-structurale pour expliquer les natures actives des figurations dans leurs constructions cinématographiques, qui visent, à terme, à nous emporter, avec l'observation analytique des enjeux plastiques et conceptuels des hybridations corporelles, dans cet espace anarchiste et déconstructif de la raison moderne qu'offre le corps expérientiel de l'image.

316 BAUDRILLARD Jean, GUILLAUME Marc, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes & Cie, 1994.

317 Cité dans LEUTRAT Jean-Louis, *op.cit.*

2.1. Destruction et hybridation du corps : engagement monstrueux dans l'image.

« [D]ans un univers où la métamorphose serait possible, aucune connaissance n'aurait de sens : n'importe quoi peut immédiatement devenir, ou plutôt être, n'importe quoi d'autre »³¹⁸

Cette courte citation, à nature de définition, pose tout de même une difficulté conceptuelle qui nous intéresse tout particulièrement. En effet, la métamorphose et l'hybridation sont ici vues comme manifestation esthétique du corps monstrueux. Or, différents degrés de valeurs esthétiques s'imposent à la métamorphose, que l'on pourrait rapidement résumer à la beauté ou à la laideur. En impliquant la « connaissance » et le « sens » dans l'équation, cette définition nous édicte un problème qui émerge du paradoxe apparent de la représentation des métamorphoses dans *Hellraiser* : celui de la dimension projective des figurations corporelles. En d'autres termes, les métamorphoses ne sont pas seulement des iconographies fixes, dont le signifiant revient à un signifié normatif préétabli. Le rapport qu'entretient le/la spectateur/trice avec la figure hybride témoigne pourtant d'une norme projective. Ce qui est en jeu repose dans la valeur d'écart qu'offre le corps monstrueux au regardeur dans le lien à son propre corps. Le problème du regard, au même degré que la construction d'une relation perceptive au corps métamorphique et monstrueux, implique des rétro-réflexivités. Dans les représentations corporelles de *Hellraiser*, *Hellbound : Hellraiser II*, et *Hellraiser III : Hell on earth*, ce rapport au monstrueux est symptomatique de l'agencement figuratif horrifique autour d'une expérience au monde. Se pose ainsi la question de la valeur de ces agencements, dans le double regard sur l'image qu'injecte le/la spectateur/trice et les figures. Inutile de revenir longuement sur l'usage des termes sémiotiques d'« introjectif » et de « projectif » empruntés à Christian Metz³¹⁹, que nous reprenons ici comme réalité significative de la projection spectatorielle cognitive.

L'image conditionne un regard par le sens de ses figurations³²⁰. Ces images donnent à voir la construction d'une attention au monde, propre à l'articulation figurative de ses mises en scène. Avant de réfléchir à la constitution spécifique de celle-ci, issue de la volonté artistique de Clive

318 LASCAULT G., "Le Monstre (esthétique)", in *Encyclopedia Universalis*, ed. 1996.

319 Voir 2.2.1.

320 Dans cette assertion, sur laquelle nous allons avoir l'occasion de revenir, apparaît le problème des lectures sémiotiques. La pensée qui viserait à totaliser un point de vue cognitif des valeurs signifiantes des représentations nous rapporte tout droit vers les apories des lectures esthétiques sur le fantastique horrifique. Nous prôtons dès lors l'intérêt d'une lecture post-structuraliste afin d'adopter un regard non anthropocentriste sur les schémas communicatifs et performatifs des images.

Barker et de l'enjeu narratif de la trilogie *Hellraiser*, il est essentiel de partir du point problématique premier que pose le déclenchement des comportements perceptifs limites. La valeur relationnelle des iconographies métamorphiques convoque des structures dynamiques de représentations à même de faire émerger la nature disruptive et expérientielle de l'image. L'expérience ouvre sur une fracture nihiliste de la perception et de la raison. Ce point où se cristallisent les tensions plastiques et photogéniques de l'image se retrouve dans les différentes représentations des métamorphoses corporelles. Entrons maintenant dans l'horreur corporelle des *Hellraiser* afin d'enclencher le processus de choc déconstructif, en commençant par observer la nature des positionnements spectatoriels spécifiques à une crise des limites cognitive et perceptive.

2.1.1. Enjeu sadomasochiste de l'iconographie corporelle.

Sensible à la question BDSM et aux primitifs modernes, Clive Barker imagine tout un bestiaire de corps extrêmes, qui implique en conséquence une figuration reliée aux pratiques sadomasochistes qui pousse aux limites de la conscience corporelle moderne. L'esthétique BDSM marque les enjeux figuratifs et expérimentaux de la monstruosité dans les trois *Hellraiser*³²¹. Parmi les iconographies identifiées dans la première partie, la plastique de l'image va se structurer autour des représentations de façon à faire ressentir et ressurgir une non-normativité de l'espace et du temps expérimentable dans l'image à travers les corps. Ces enjeux se développent sur une projection spécifique à l'agencement plastique et narratif des trois *Hellraiser*.



Clive Barker, Croquis de production pour l'équipe des effets spéciaux, 1986 [Clive Barker's Revelation.com]

321 Ainsi que dans l'œuvre littéraire de Barker.

En conséquence, les figures hybrides et monstrueuses des corps agencent sensiblement une expérience des crises corporelles qui gagne l'occident depuis la deuxième moitié du XXe siècle³²². Symptôme moderne d'un désencrage corporel, l'esthétique BDSM propre à l'univers plastique et iconographique des films émane de la construction phénoménale d'une norme hors-norme, d'une ouverture sur l'altérité de l'existence qui enclenche dans le rapport émotif spectatorial la recherche d'une jouissance métaphysique de la douleur. L'esthétique, ainsi que le rapport au corps qu'elle entretient, accentue une sensation disruptive avec le rapport conscient entre le sens philosophique des pratiques sadomasochistes et la norme corporelle. Revenir sur ces implications idéologiques et anthropologiques des corps et des ouvertures sexuelles indiquent une spécificité de mise-en-scène qui excède le symbolisme iconographique et marque l'agencement figuratif d'où résulte l'expérience spectatorielle nihiliste.

*« Vivre l'extrême, c'est engager son corps dans une épreuve limite, intense, ou parfois la souffrance (physique et morale) cohabite avec l'extraordinaire de l'instant vécu. La peur, le dépassement de soi, la satisfaction de l'obstacle franchi sont les ingrédients qui mènent à l'exaltation. Les pratiques érotiques et sexuelles sadomasochistes font du corps le lieu de l'action, mêlant douleur et plaisir. »*³²³

Ce double rapport limite de la jouissance et du désir trouve ses origines dans une crise normative des corps. Un tel corps va être caractéristique de la nature expérientielle de l'image. Nous voyons alors apparaître les enjeux nihilistes qui vont marquer la structure figurale de la trilogie *Hellraiser*. Penser les corps sadomasochistes implique une conception spécifique des normes corporelles, de telle sorte que le vécu limite qui ressort du lien extrême aux corps renvoie à la fragmentation sensorielle des iconographies métamorphiques, à la manière des mises en scène théâtrales voulues par Antonin Artaud³²⁴. L'ouverture sensible du corps, dans l'expérience nihiliste qu'investit le corps filmique des *Hellraiser*, passe par une alliance mort-vie qui légitime la démoralisation des sensations dans l'éclatement subjectif de l'organisme. Ces impressions sont permises par un positionnement contextuel sociopolitique et occidental qui engage la nature hors-norme des sensations pour une actualisation rétro-réflexive des esthétiques sadomasochistes. Les expériences sexuelles modernes sont intriquées dans un système de valeurs éthiques sous-jacent à des « scripts

322 Voir 1.3.

323 POUTRAIN Véronique, "Sadomasochisme et corps souffrant", in *Les corps extrêmes dans les sociétés occidentales*, dir. SIROST Olivier, Paris, L'Harmattan, 2005.

324 Voir notamment la description du corps intensif et multiple dans ARTAUD Antonin, *La danse du Peyote*, Ortica editoria, 2019.

sexuels »³²⁵ que présuppose le comportement normatif des corps. Nous nous dirigeons vers les hypothèses sociologiques sur les corps de Michel Foucault, au croisement de la théorie philosophique et artistique de l'être au monde.

Les normes corporelles sont, avant d'être culturelles, répressives. Cette répression résulte de la conséquence des structures politiques sur les sensibilités contrôlées. Le comportement subjectif est conditionné, avec une réduction de Soi pour une existence utilitariste ramenée à un individualisme consenti et fantasmé³²⁶. Le corps social devient par conséquent un ensemble de corps dociles, disparates et isolés des ouvertures relationnelles. Les corps dociles se manifestent par une discipline sociale et politique. Foucault pense cette discipline en trois temps :

« L'échelle d'abord, de contrôle : il ne s'agit plus de traiter le corps, par masse, en gros, comme s'il était une unité indivisible, mais de le travailler dans le détail ; d'exercer sur lui une coercition tenue d'ouvrir des prises au niveau même de la mécanique-mouvements, gestes, attitudes, rapidités : pouvoir infinitésimal sur le corps actif. L'objet ensuite, du contrôle, non pas ou non plus les éléments signifiants de la conduite ou le langage du corps, mais l'économie, l'efficacité des mouvements, leur organisation interne ; la contrainte porte sur les forces plutôt que sur les signes ; la seule cérémonie qui importe vraiment, c'est celle de l'exercice. La modalité, enfin : elle implique une coercition ininterrompue, constante, qui vielle sur les processus de l'activité plutôt que sur son résultat et elle s'exerce selon une codification qui quadrille au plus près le temps, l'espace, les mouvements »³²⁷

Nous pouvons, afin de commenter cette longue citation, nous permettre un détour avec la philosophie de Hannah Arendt, dans l'intention d'éclairer les enjeux structurels de la conscience du corps dans les sociétés modernes. Les différents exposés qui vont suivre ont trait d'identifier la nature disruptive des iconographies corporelles. Car, supposer une nature disruptive dans la relation au corps implique d'engager une réflexion sur ce qui marque cette disruption, à savoir le positionnement normatif du regard et des sensations corporelles. Dès lors, le point de vue de Hannah Arendt est assez unique et, appliqué à une observation des principes post-modernes, peut éclairer les critiques structurelles de la modernité dans le rapport aux habitations spatiales. La thèse de Arendt se situe entre l'anthropologie sociale et la philosophie métaphysique, avec une recherche,

325 GAGNON J., SIMON W., *Sexual Conduct. The social Sources of Human Sexuality*, London, Routledge, 2002.

326 Nous ne pouvons nous empêcher de penser au corps-substance de Marx dans *Le Capital*, comme corps malléable et outil d'une productivité étatique par la construction fantasmatique d'un désir sur le besoin de marchandise.

327 FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir (...)*, op.cit.

non pas d'une nature transcendante de l'homme, mais d'une condition de vie au prisme de la modernité comme cadrage d'un regard cognitif³²⁸.

Le cœur de la pensée critique de Hannah Arendt sur la modernité relève d'une conceptualisation d'une spécificité totalitaire dans l'édification théorique d'une existence phénoménologique. Mais la philosophe se sert de cette phénoménologie dans le but de remonter aux sources de l'agencement cognitif de l'espace et du temps par la conscience corporelle de soi (passant nécessairement dans les sensations extérieures et intérieures³²⁹). La réification du monde, ou plus simplement la mécanisation de l'espace-temps, propre à la construction moderne du corps social, se matérialise alors dans une rationalisation de la réalité.

« L'influence de la réalité du monde sur l'existence humaine est ressentie, reçue comme force de conditionnement. L'objectivité du monde — son caractère d'objet ou de chose — et la condition humaine sont complémentaires ; parce que l'existence humaine et une existence conditionnée, elle serait impossible sans les choses, et les choses seraient une masse d'éléments disjoints, un non-monde, si elles n'étaient à conditionner l'existence humaine »³³⁰

L'homme moderne, compris dans ce sens, est un *homo faber*, un homme productif, un corps travailleur maintenant le système-capital. En résulte une coupure fragmentaire de l'espace et des projections corporelles³³¹. Le corps est stimulé en permanence pour une mise en effort sociale et économique des comportements. Les causes de la réification des corps passent donc par le déplacement du travail dans la sphère publique, avec un appui productiviste des comportements cognitifs. Cette production est économique et matérielle, autrement dit elle agit en un sens culturel et sensoriel, avec une uniformisation normative des corps. Pensés en ce sens, les corps dociles et la discipline de Foucault s'illustrent comme condition moderne de l'*homo faber* dans la fragmentation mécaniste et phénoménologique d'un corps à Soi.

La discipline s'exerce comme une force, une impuissance et une violence étatique donnée comme image-corps pour le maintien d'un corps social normatif. La discipline foucauldienne, en ce qui concerne la question de la monstruosité BDSM, oriente un regard spécifique sur le monde pour une

328 ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calman-Lévy, 2015.

329 Nous reviendrons plus en détail sur cette notion dans le 2.3.1.

330 ARENDT Hannah, *op.cit.* (p.44)

331 Voir également la pensée de LEFEBVRE Henri, *Critique de la vie quotidienne III. De la modernité au modernisme (Pour une métaphilosophie du quotidien)*, Paris, L'Arche éditeur, 1981.

mise au ban des corps hors-normes. La violence sociale est dès lors une violence invisible, socioculturelle, spectre du conditionnement d'un être au monde social et personnel. On assiste là à l'opposition d'un corps matériel et d'un corps social ramené à l'état de substance abstraite et totale comme illusion de liberté individuelle. La construction de l'État et de la société passe donc par la disciplinarité des corps individuels. Ces derniers deviennent la surface d'un signe social et public.

La modernité est marquée par quatre formes d'individualités³³² mécaniques : le corps-cellule avec une distribution des « *corps dans l'espace et les attaches rationnellement aux apports de production, en suivant un principe de l'être* » ; le corps-organisme, ou corps-instrument avec un découpage utilitaire des mouvements pour une dynamique à la fois économique et affective des comportements ; le corps-genèse, avec un découpage rentable des mouvements en temporalités individuelles hiérarchiques ; et enfin le corps-combinatoire, avec une répartition des forces en jeu pour une combinaison optimale des corps dans l'espace-temps étatique. Passons outre les questions d'un conditionnement existentiel³³³ impliqué par un regard moderne, pour nous contenter ici, sans perdre de vue notre interrogation autour de la nature sadomasochiste des corps hybrides, d'une constatation des incidences anthropologiques du corps éprouvant dans la production d'une sensation horrifique nihiliste.

Penser le corps normatif en ce sens nous amène à observer les enjeux sociopolitiques des corporisations sexuelles. Toujours selon Foucault, partant de ce point de vue normatif des corps modernes, la sexualité se donne comme construction d'un ensemble de forces politiques investies dans l'identification d'un désir hétéronormé.

« [...] la notion de sexe s'est formée dans la modernité comme précisément ce qui n'est pas réductible ni à une partie du corps ni à une dynamique factuelle : « le sexe, ce n'est pas une main, ce n'est pas des cheveux, ce n'est pas le nez ». C'est une catégorie d'intelligibilité et d'identification des corps. Finalement, le concept moderne de sexe fonctionne de trois manières. Il est un principe fictif d'unité et de signification des sensations et des comportements du corps ; il assure un lien entre science de la reproduction et sexologie ; il porte enfin le rêve d'une émancipation, comme si « le sexe » pouvait être la voie d'une libération des corps »³³⁴

332 SFORZINI Ariana, *op.cit.*

333 Nous nous intéresserons plus en détail sur ce principe dans la troisième partie.

334 SFORZINI Ariana, *op.cit.*

La conception foucauldienne du corps sexuel³³⁵ se rapproche de la vision nietzschéenne d'un corps antérieur et ontologique comme primitivité sociale et apolitique. Malgré tout, une telle élaboration est contradictoire³³⁶, car pose le problème d'une métaphysique des corps construite sur une doctrine masculine du monde³³⁷. À cette critique, nous pouvons rajouter celle de la distinction dualiste Nature/Culture qu'induit une pensée instrumentale et primitive des corps³³⁸. Néanmoins, cette réflexion nous indique la valeur de la modalité constructive des corps comme mécanisation et instrumentalisation socialement admise par un maintien fantasmatique. Malgré une forte influence métaphysique, Foucault va s'opposer à la phénoménologie de Merleau-Ponty afin d'entamer une recherche originelle de la condition d'existence de l'homme, comprise dans son espacement et sa temporisation :

« [Mon corps] est lié à tous les « ailleurs » du monde, et à vrai dire, il est ailleurs que dans le monde ; car c'est autour de lui que les choses sont disposées, et c'est par rapport à lui, comme par rapport à un souverain, qu'il y a un dessus, un dessous, une droite, une gauche, un avant, un arrière, un proche, un lointain [...] Le corps est au cœur du monde de ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, je perçois les choses en leurs places. »³³⁹

Bien que l'on puisse voir ici les limites phénoménologiques de la pensée foucauldienne sur le corps, nous pouvons, dans une lecture philosophique appliquée à une entreprise critique du développement systémique d'un regard moderne, comprendre la position de l'auteur et l'interpréter comme une observation des principes de construction d'une conscience moderne³⁴⁰ par l'expérience spatio-temporelle corporalisée. Ces constructions induisent alors une implication relationnelle et culturelle

335 Notamment dans FOUCAULT Michel, *Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1984 ; ou *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976.

336 Voir notamment BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2006 ; ou *Ces corps qui comptent*, Paris, Edition Amsterdam, 2018. Voir également BUTLER Judith, *Défaire le genre*, Paris, Edition Amsterdam, 2006. Pour Butler, le corps ne peut être antérieur, car déjà défini politiquement et sexuellement par les normes phénoménologiques de la sensation. L'émancipation voulue par Foucault à travers le renversement des dominations sexuelles revient à une vision réductionniste et unique de la sensation.

337 Il s'agit là d'une critique majeure des études sur le post-féminisme, à savoir la non remise en cause d'une vision systémique structurellement masculine acceptée pour des visées égalitaristes. Nous pouvons voir, dans ce cas, les problématiques liées aux représentations sexualisées des corps éprouvant ou souffrant, risquant de recréer le schéma culturel des représentations érotiques humanistes. Voir notamment DOBSON Any Shields, *Postfeminist Digital Cultures. Femininity, Social Media, and Self-Representation*, New-York, Palgrave Macmillan, 2015 ; ou NOCHLIN Linda, *Woman as Sex Object : Studies in Erotic Art*, London, Allen-Lane, 1973 ; ou encore BRODO Susan, *Unbearable Weigh : Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley, University of California Press, 1993.

338 Voir 1.3.

339 FOUCAULT Michel, dans *Naissance de la clinique*, *op.cit* ; cité dans POTTE-BONNEVILLE Mathieu, "Les corps de Michel Foucault", in *Cahiers Philosophiques*, n°130, 2012/13.

340 Nous pourrions parler même de "différance", comme Jacques Derrida l'a théorisé dans "La Différance", in *Marges de la philosophie*, Paris, Édition de Minuit, 1972.

pour un comportement qui vise au maintien d'une cohésion sociale. Ce corps est conducteur de normes productivistes pour un comportement qui vise l'efficacité de soi, ramenée à un schème sexuel et genré.

Les normes sexuelles se font sentir, d'abord, au niveau de l'émergence du corps propre comme corps-repère. La société moderne, avec l'héritage de l'anatomie humaniste, érige elle-même un corps individuel comme corps propre³⁴¹. Le développement de l'hygiénisme mène le corps vers un « absolu »³⁴², avec une figuration sanitaire intégrée dans une éthique comportementale. Apparaît alors, au XIXe et XXe siècle, avec les musées de cires et de l'utilisation de la céroplastique³⁴³, une monstration des corps malades. Les spectateurs.trices assistent par conséquent à l'émergence de la médecine édifiante, où le corps décharné devient spectacle moderne d'une éthique projective.

« Le regard porté à l'époque sur le corps d'autrui recherche le sensationnel. La vision du monstre est l'inverse d'une contemplation. Elle est la recherche d'une excitation, d'une sensation forte comme dans nos parcs d'attractions actuels. On peut comparer la sensation physique liée au corps difforme à l'attraction du corps nu. »³⁴⁴

Bien que le corps monstrueux devient Autre, absolument différent et coupé de l'humanité totalitaire, il se sexualise par le biais d'une mise en scène quotidienne. Là apparaît une des caractéristiques du fantastique, à savoir le fantasme d'un retournement de la réalité par la présence d'une altérité. Le problème étant qu'ici, l'altérité est un corps individuel à qui l'on refuse l'humanité. Nous arrivons progressivement vers la notion du "monstrueux", que nous avons déjà explicitée en parlant de l'iconographie du corps normatif comme enjeu de représentation du corps anormal³⁴⁵. Ce retour à la monstruosité va nous permettre d'approfondir les conséquences de cet enjeu vis-à-vis d'un regard socialement normé.

Mais pour l'heure, revenons au corps sexuel. Celui-ci est investi de regards monstrueux lorsqu'il échappe aux normes comportementales et physiologiques. L'imaginaire médical du corps fait émerger la construction d'un concept d'humanité ramené à une représentation corporelle marquée par la recherche d'une économie des interactions et des attitudes. Cette réification des corps ne peut

341 Voir 1.2.4.

342 Voir notamment la pensée d'Alain Corbin, cité par ORY Pascal, dans "Le corps ordinaire", in *Histoire du corps (...)*, *op.cit.*

343 Voir 1.2.2

344 ANCET Pierre, *op.cit.*

345 Voir 1.2.3.

mener, nécessairement, que vers une violence privatisée où ce dernier se transforme en un objet de légitimation sociale³⁴⁶, calquée sur la violence capitaliste d'une image en substance des corps souffrants et éprouvants. Au milieu de ces normes relationnelles, le corps devient sexuel, sexualisé, fantasmé, et possédé.

Il assume pleinement son image de norme fantasmatique dès le début du XXe siècle, marqué à ce moment-là par la rupture des mœurs pudiques du XIXe siècle, notamment dans les tenues et habits féminins³⁴⁷. Le développement du tourisme exotique, ainsi que l'explosion du phénomène des congés payés en France, permet de construire la plage comme lieu de socialisation par monstration de Soi³⁴⁸. Le maillot devient une pratique de dénudement du corps, autant masculin que féminin, appareillé alors avec l'émergence de l'imaginaire athlétique.

Plus tard, dans la seconde moitié du XXe siècle, l'essor de la pornographie vidéo se substitue aux normes érotiques du XIXe siècle et au dénudement public. Mais pour comprendre cet essor, il est important de revenir quelque peu en arrière, afin de considérer rapidement l'implication éthique d'un script sexuel dans l'élaboration d'un regard projectif sur le corps représenté. Comme l'a montré Anne-Marie Sotin, dans son étude sur l'explosion de la sexualisation des corps³⁴⁹, le début du XXe siècle voit apparaître la diffusion massive des maisons closes dans la rue, enjeu de flânerie moderne pour l'attention masculine du poète européen. Malgré l'instauration du code Hayes en 1920, l'imaginaire du corps en tant que marchandise, principalement féminin, se développe à travers le cinéma. Des années 1930 aux années 1960, le corps devient « fétiche », figure désirante d'une féminité incarnée dans un fantasme corporel normatif³⁵⁰. Le corps désiré et par conséquent construit comme un spectacle fantasmatique du corps humaniste et parfait, productif d'une norme athlétique et déréalisant l'individuation sensorielle. L'érotisation du corps féminin conduit alors ce dernier à être objectivé comme vecteur d'un désir ramené à soi, pour soi³⁵¹.

En parallèle du mythe de la « femme fatale » au cinéma émerge la presse érotique, dans les années

346 WEBER Max, *La Domination*, Paris, Edition La Découverte, 2014.

347 SOTIN Anne-Marine, "Le corps sexué", in *Histoire du corps (...)*, op.cit.

348 *Ibid.*

349 *Ibid.*

350 DE BAECQUE Antoine, "Écrans. Le corps au cinéma", in *Histoire du corps (...)*, op.cit.

351 Nous pouvons reprendre les exemples de Anne-Martine Sotin, qui cite *Et Dieu créa la femme* de Roger Vadim (1956) ; *Les Amants* de Louis Malle (1958) ; ou encore *Domicile Conjugal* de François Truffaut (1967) pour les exemples français. Mais nous pouvons aussi observer ce phénomène avec la mise en scène du corps de Marlène Dietrich par Joseph Von Sternberg. L'horreur n'est pas exempte de cette sexualisation des corps, puisqu'il cristallise encore aujourd'hui les débats théoriques autour de la construction machiste d'une vision du corps féminin, notamment dans le *gore* ou la *torture porn*. Voir également le genre des *roughies* avec la mise en scène fantasmée du viol et de la violence sur le corps féminin, parallèle problématique au *gore*.

1950. L'intensification des représentations sexuelles avec le changement de classification affirme l'essor d'une consommation domestique qui banalise l'usage de la pornographie comme substitut à l'acte sexuel. Le cinéma d'horreur participe de cette norme, en alimentant des structures narratives et figuratives qui entraînent une projection sensible de contrôle perceptif. Le passage de l'horreur gothique à l'horreur moderne est caractéristique de cette sensation. Si l'on pense à Marion Crane, dans ce qui est considéré³⁵² comme le point de rupture des mises en scène horrifique du XXe siècle³⁵³, avec *Psycho*, on ne peut s'empêcher de remarquer une violence emblématique du contrôle perceptif sur le corps féminin. Bien que nous nous risquons à reconduire une lecture symbolique que nous n'avons eu de cesse de critiquer dans la première partie, nous ne pouvons nier la problématique des représentations corporelles du corps féminin que posent les fictions horrifiques du début des années 1960 et de l'explosion de l'horreur grand public dans les années 1980. Cette représentation est avant tout liée à une sexualisation normative du corps féminin, ramené à une attitude fantasmagorique face au regard projectif. Nous pensons bien évidemment à la figure de la *final girl* dans le *slasher*³⁵⁴, héroïne féminine érigée en tant qu'ultime survivante du fait de sa symbolique virginale. Malgré tout, même si nous rejoignons cette lecture des *slashers*, réduire les comportements féminins à une iconographie symbolique extérieure aux enjeux expérimentaux est à nuancer.

La dimension symbolique et fantasmagorique du corps féminin est à rattacher à la réalité expérimentale de l'image. La projection sensible dans l'espace-temps des *slashers* et du *giallo* relève d'une expressivité fantasmagorique du fait de l'identification sensible avec le tueur. Cette vision du monde, par l'implication des conceptions figuratives d'une pornographie du meurtre, entraîne nécessairement un regard conducteur de contrôle sur le corps féminin. Ce corps, par l'expérience intrasubjective, est marqué par deux typologies sexuelles. De telle sorte que l'image moderne de l'horreur ne stimule pas une simple objectivité qui engendre une pulsion de violence, mais induit un fantasme pulsionnel par l'édification esthétique d'un engagement sensationnel au monde³⁵⁵. Cette rupture, avant de s'effectuer sur les corps, provient du médium. Les « *numbers* »³⁵⁶, gros plans disruptant l'engagement narratif, conduisent une projection pornographique. Cette projection s'actualise dans ce cas avec une construction iconographique du corps féminin spécifique à des schèmes sexuels culturels. Le corps féminin s'autonomise de l'action pour contribuer à sa

352 Notamment par ASTRUC Frédéric, *op.cit.*

353 Même si les caractéristiques de l'horreur moderne apparaissent dans les années 1950, notamment en Espagne et en Italie avec les films de Jess Franco et Mario Bava.

354 CLOVER Carol J., *op.cit.*

355 ASTRUC Frédéric, *op.cit.*

356 FREELAND Cynthia A., *op.cit.*

propre destruction³⁵⁷. Du corps, alors, se réalise un rapport perceptif qui participe à la composition d'une norme comportementale, fantasmatique et objectivée. Que l'on songe à la série des *Friday 13th* et ses exubérances adolescentes avec les conceptions sexuelles des meurtres³⁵⁸, ou à l'ouverture de *Halloween* (1978) de John Carpenter, avec une focalisation interne sur le corps à demi nu d'une jeune fille, épousant un principe de prédation visuelle. Reprenant la pensée de Levinas³⁵⁹, la proximité engagée dans la relation à autrui est éthique. De ce fait, la relation au gros plan implique un schéma de déréalisation du corps féminin, en dehors de toute violence graphique manifeste³⁶⁰. De telle sorte que le plaisir visuel qui ressort des iconographies féminines dans le *slasher* ou le *giallo* est un plaisir masculin³⁶¹.



Halloween, John Carpenter, 1978



Friday 13th Part VII : The New Blood, John Carl Buechler, 1988

357 NIKOLIC Nathalie, MEMMI Dominique, « Nommer le sexuel à l'écran depuis le milieu des années 1970 », in *CinémAction*, n°121, 2006.

358 CONRICH Ian, *op.cit.*

359 LEVINAS Emmanuel, *Ethique et infini : la responsabilité pour autrui*, Paris, Fayard, 1982.

360 MEFLAH Nadia, « Le cinéma X et le corps conducteur de sensations », in *CinémAction*, n°121, 2006.

361 WILLIAMS Linda, « Observateurs corporalisés (...) », *op.cit.*

Nous l'aurons compris, la construction du spectacle visuel horrifique appartient à un schéma de représentation fantasmatique, appliquée à une stratégie de regard dominant.

Sur une question plus globale, le corps s'invisibilise, se restreint à une mécanique esthétique et athlétique. L'objectivation du corps réduit à un objet de désir fantasmatique affecte la sexualité et pousse à la pudeur publique, relayant les désirs corporels dans le cadre d'une privatisation individuante psychosociale. La pratique médico-psychologique, en parallèle du développement de masse du spectacle des corps, permet l'expansion d'une approche pathologique de la sexualité. Réduit à une norme, la sexualité bride le corps vers un imaginaire fantasmé et disciplinaire du désir, projeté sur une image corporelle correspondant à des « scripts sexuels »³⁶². Ces scripts construisent une vision réifiée des comportements relationnels, mécanisée à la lumière d'un plaisir normatif. Nous arrivons au problème qui nous occupait en ouverture de ce chapitre, à savoir la valeur des pratiques BDSM comme sensation hors-norme du corps. On comprend mieux les enjeux, aux accents philosophiques, de Véronique Pourtain, cité en début de chapitre³⁶³. Mais la conception de l'auteure ramène trop souvent les pratiques sexuelles sadomasochistes à une norme comportementale schématique.

Nous préférons ici la pensée de David Le Breton³⁶⁴, qui favorise une anthropologie métaphysique des corps souffrants dans les observations des pratiques BDSM. Pour Le Breton³⁶⁵, les pratiques sadomasochistes représentent, non pas l'envers d'une sexualité normative, mais l'au-delà, l'ouverture vers une décomposition de soi. Ainsi sont exclus les schémas sadiques, qui visent à un plaisir dans le contrôle d'autrui. Le sadomasochisme est un abandon de soi consenti, une perspective d'échappatoire dans la déconstruction de l'enveloppe épidermique comme norme. Le sadomasochisme, c'est :

*« Vivre dans l'intensité, toutes les possibilités physiques et morales distordues, surmonter la peur, se donner tout entier sur une décision, se dénouer de ses routines tout en demeurant le même, en atteignant l'exaltation. Être finalement, dans une impression de vertige, le même et l'autre, sans que se perde la possibilité de retour au même et sans renoncer à l'autre. »*³⁶⁶

Bien que nous ne suivons pas la conviction de Le Breton sur une métaphysique totalisante du corps

362 GAGNON John, *Les scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir*, Paris, Payot, 2008.

363 POURTAIN Véronique, *op.cit.*

364 LE BRETON David, *Passions du risque*, Paris, Éditions Métallés, 2000.

365 LE BRETON David, *Passions du risque, op.cit.*

366 Cité dans POUTRAIN Veronique, *op.cit.* (p.161).

parfait, sous-jacent à sa pensée des situations corporelles au Moyen-Âge comme corps-social idéal dans la hiérarchisation globale des comportements³⁶⁷, il est juste de noter que nous utilisons sa volonté de déplacer un problème anthropologique vers un questionnement philosophique de l'habitation sensitive. Cette habitation est d'ailleurs corollaire de la constitution d'un être au monde subjectif, ouvert à une relation conditionnée pour une conscience de l'Autre. L'image moderne du corps comme réflexion subjective de son propre être nous indique, dans la question qui nous occupe, tout l'enjeu de la symbolique sadomasochiste contenue dans les iconographies hybrides et leurs agencements figuratifs.

« La blessure délibérée frappe les esprits, car elle témoigne d'une série de transgressions insupportables pour nos sociétés occidentales contemporaines : celles des frontières du corps, le fait de s'infliger sciemment une douleur, de l'écoulement du sang, et du jeu symbolique avec la mort »³⁶⁸

Nous pouvons nous empêcher de penser ici à Jean Baudrillard³⁶⁹, pour qui :

« Toute notre culture n'est qu'un immense effort par dissocier la vie de la mort [...]. Aucune autre culture ne connaît cette opposition distinctive de la vie et de la mort au profit de la vie comme positivité : la vie comme accumulation, la mort comme échéance. »³⁷⁰

L'atteinte sadomasochiste du corps permet donc un renversement des valeurs, lorsque celle-ci est voulue et non subie par une nécessité extérieure.

« Le sacrifice d'une part de soi dans l'attente inavouée d'une réponse, c'est-à-dire le retour à une existence propice, est une tentative de solliciter un Autre, au-delà du social. En reprenant le contrôle, en devenant un acteur plus ou moins lucide de sa souffrance par l'immersion consentie dans la douleur, le danger ou le retournement contre le corps propre, il s'agit de provoquer un échange symbolique avec la mort, ou plutôt avec un signifiant au-delà du social infiniment plus présent. Sollicitation d'une instance métaphysique pour retrouver la légitimité d'exister, mais qui passe nécessairement par le risque de se perdre. Il

367 L'idéologie chrétienne est, comme nous allons le voir rapidement, une des origines de la déconstruction fragmentaire du corps à l'espace.

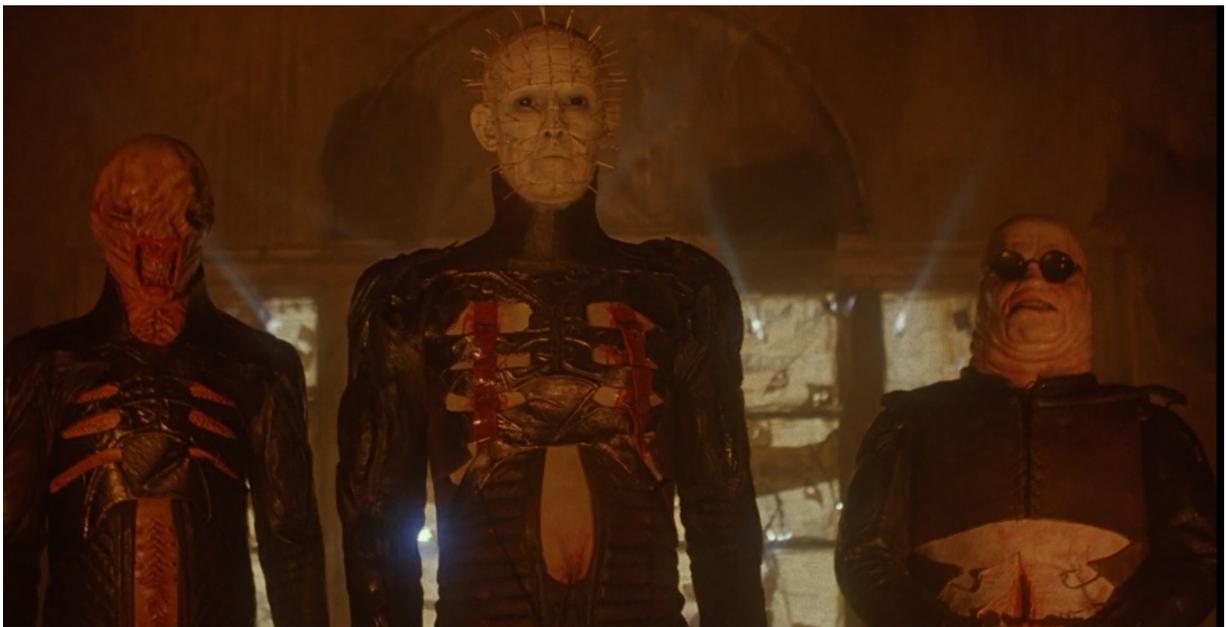
368 LE BRETON David, « Une anthropologie des limites : des incisions corporelles aux conduites à risque », in *Corps extrêmes (...)*, *op.cit.* (p.137).

369 BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

370 Cité dans LE BRETON David, « Une anthropologie des limites (...) », *op.cit.* (p.148).

s'agit de fabriquer de l'identité avec de la douleur ou la mort en reprenant l'initiative sous la forme d'un défi ou d'un passage à l'acte. Échange symbolique, car il faut accepter de perdre ou de se perdre, de mourir même pour pouvoir vivre, mais surtout pour y cerner une sensation propice à soi, se cabrer face à un manque à être et s'en délivrer, en éprouvant le sentiment que finalement la vie vaut la peine qu'on s'y attache »³⁷¹

Cette longue citation résume parfaitement l'enjeu figuratif et narratif des métamorphoses corporelles dans les trois *Hellraiser*, ainsi que la valeur hors-norme des corps souffrants dans les pratiques sadomasochistes. S'infliger de la douleur, s'ouvrir le corps, ce n'est pas s'offrir à des pulsions régressives et inconscientes, comme le voudrait une approche pathologique résultante d'une lecture psychanalytique des pratiques BDSM, mais c'est témoigner une instabilité de son être au monde, ou de son être au corps³⁷², consécutif aux réifications corporelles dans les schèmes disciplinaires de la société moderne. La mise en scène des métamorphoses serait ainsi l'incarnation sensible d'une crise du corps-sans-organes issue d'un impérialisme étatique qui mécanise et géométrise l'espace-temps phénoménologique.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 [Blu-Ray, E.S.C édition, 2018]

Dans une perspective sadomasochiste, à la fois esthétique et expérientielle, la mise en scène des

371 *Ibid.* (p.146).

372 Puisque, comme nous allons le voir dans la troisième partie, la construction corporelle implique un questionnement philosophique sur l'être et l'étant de soi qui compose un ancrage à l'espace social et privé. Dès lors, l'expérience masochiste de l'image dans la trilogie *Hellraiser* constitue une conscience-limite des problèmes rationnels dans l'épreuve extrême des corps.

métamorphoses corporelles étend une déconstruction du regard phénoménal au monde. Cette déconstruction n'est possible qu'en prenant en compte les enjeux contextuels et conceptuels des états corporels sociétaux. De la sorte, l'image des corps en crise s'actualise en tant que mythe moderne et occidental d'un besoin autodestructeur. Il nous paraissait dès lors essentiel de revenir sur les implications sociopolitiques des pratiques sadomasochistes pour pouvoir ouvrir une réflexion sur la valeur narrative et plastique des hybridations multiples dans les *Hellraiser*, afin de faire émerger une première dimension projective qui va ressortir de leurs mises en scène et fragmenter l'image pour arriver à une conscience nihiliste de l'existence cognitive. Mais avant de passer à ces questionnements cinématographiques, une seconde notion clé est importante à préciser pour penser la valeur de l'expérience spatio-temporelle du.de la spectateur.trice et des mises en scène plastiques et narratives des corps dans *Hellraiser*, celle du corps monstrueux.

2.1.2. Limites des corps socionormatifs et développement monstrueux de l'iconographie corporelle.

À la suite des réflexions sur l'esthétique sadomasochiste des corps et son effet sur l'expérience cinématographique, nous migrons vers la question de la monstruosité. Avec les schémas sexuels et les corps disciplinaires, nous venons d'éclairer le premier point cristallisant les tensions nihilistes du regard sur les corps, en cherchant les raisons de la déconstruction sensitive avec le renversement des valeurs modernes. Mais nous devons maintenant nous pencher sur la valeur de ce renversement, afin d'accentuer l'importance rétro-active de l'image horrifique. En ce sens, le regard va se faire monstrueux pour la même raison que l'esthétique devient masochiste. En réalisant une expérimentation critique des conditions existentielles modernes, l'image des *Hellraiser* va impliquer une actualisation consciente des schémas normatifs du corps, calqué sur le rejet de la monstruosité.

Pour commencer³⁷³, nous nous basons sur le concept psychanalytique du Moi-Peau de Daniel Anzieu³⁷⁴. Non pas que nous voulons reproduire une lecture psychopathologique des représentations corporelles dans le cinéma d'horreur ni valider les thèses psychanalytiques qui nous semble, comme nous nous apprêtons à la voir, être l'origine structurelle des regards modernes sur le corps. Si nous utilisons la notion de Moi-Peau, c'est pour questionner la conception, plus vaste et problématique, du monstre dans le positionnement contextuel du.de la spectateur.trice face aux métamorphoses.

373 En continuité avec les concepts du corps normatifs que nous avons introduits et approfondis dans le 1.3.

374 ANZIEU Daniel, le *Moi-Peau*, Paris, Dumond, 1995

La notion de Moi-Peau est envisagée par l'auteur sur l'axe psychanalytique du développement de Soi. Mais à la différence des théories freudiennes, basées sur une conscience supérieure au corps, Daniel Anzieu pense l'élaboration psychique à travers les sensations d'extériorisation corporelle. La surface-peau va maintenir l'ensemble des reconnaissances sensibles par le toucher et l'épreuve de l'espace extérieur :

« La peau, première fonction, c'est le sac qui contient et retient à l'intérieur le bon et le plein que l'allaitement, les soins, le bain de paroles ont accumulés. La peau, seconde fonction, c'est l'interface qui marque la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l'extérieur, c'est la barrière qui protège de la pénétration et des agressions en provenance des autres, êtres ou objets. La peau, enfin, troisième fonction, en même temps que la bouche au moins autant qu'elle, est un lieu et un noyau primaire de communication avec autrui, d'établissement de relations signifiantes ; elle est, de plus, une surface d'inscription des traces laissées par ceux-ci »³⁷⁵

La peau, comprise comme enveloppe corporelle, est dans ces conditions un objet de construction sociale, calquée sur une individuation personnelle et subjective de la réalité relationnelle. Nous voyons ici les limites qu'un tel raisonnement implique dans les lectures des représentations corporelles du *body-horror*. Les transgressions figuratives et sensibles des corps métamorphosés seraient dans ce cas vécues comme une agression totale de la figure d'un Soi rapporté à une collectivité relationnelle. Or, nous retombons dans le problème qui nous occupait précédemment. Penser le corps comme une surface de socialisation ramenée à une valeur d'individuation revient à faire de ce dernier un objet relayé par la conscience préétablie de Soi, puisque les sensations architecturées par celui-ci sont sous-jacentes à un principe de détermination normative.

Le Moi-Peau renvoie à toute une tradition psychanalytique de la conscience de Soi et des Autres héritée d'une banalisation humaniste du corps monstrueux ou anormal. Le concept nous intéresse dans le questionnement d'une édification identitaire phénoménale et sensorielle, marquée par une construction réifiée de l'extérieur éprouvé. La lecture psychologique de la construction identitaire, déterminée autour des concepts manichéens de Soi et des Autres comme altérité absolue, renvoi à une réalité corporelle moderne.

³⁷⁵ *Ibid.* (p.61-62).

La notion du Surmoi freudien hante tout le concept du Moi-Peau de Daniel Anzieu, notamment dans le cas de la structure d'individuation. Celle-ci se fait par une projection libidinale et communicative des pulsions inconscientes³⁷⁶. Le Moi-Peau instrumentalise ainsi le corps par une projection fantasmée qui participe au maintien psychique d'un corps-objet externe (potentiel ou matériel), pour une contenance psychologique d'une limite³⁷⁷ intérieure et constitutive du Moi. Le Moi-Peau est également pensé comme contenant interne, régulateur de plaisirs, Surmoi conscient des stimulations affectives. La construction du corps en surface vise alors à une rationalisation des plaisirs et des pulsions, marquée par un conditionnement du corps en apparence.

Finalement, le Moi-Peau est la modalité de l'homme moderne cherchée par Arendt³⁷⁸, la base structurelle d'une réification de l'espace et du temps pour une expérience mécanisée et rationalisée du monde. Penser le corps comme une surface d'individuation, incluse dans un système sémiotique de maintien du corps social et politique, revient à objectiver le corps comme instrument et enveloppe de la conscience, contemporaine ou primitive. L'enjeu premier et sous-jacent au Moi-Peau réside dans la construction d'un individu concentrant les réalités extérieures et les images intérieures dans un rapport subjectif des sensations éthiques.

Pourquoi ce détour par la psychanalyse ? Nous en avons bien peur, la question ne peut être totalement résolue dans le problème qui concerne ce chapitre. Néanmoins, nous pouvons émettre une première hypothèse quant à l'implication phénoménologique du corps spectatorial dans l'image à la vue de sa condition moderne occidentale, comme instrumentalisation du corps au profit d'une ouverture relationnel qui déplace la posture collective et différentielle jusqu'à une position individuelle ramenée à une image disruptive d'un corps-social disciplinaire³⁷⁹.

Le Moi-Peau comme manifestation d'une individuation volontaire des normes disciplinaires politiques nous étend vers la question du monstre et du corps monstrueux en société. Ainsi, la sensation nihiliste de l'image, esthétique sadomasochiste de l'ancrage phénoménologique, passe à travers l'éclatement de la surface individuelle et étend le corps sur une autoconscience monstrueuse. Ces corps monstrueux sont, dans les trois *Hellraiser*, omniprésents. Il n'y a qu'à voir l'ensemble

376 *Ibid.*

377 D'un seuil, si nous voulions aller plus loin en empruntant ici la pensée d'Emmanuel Levinas, dans *Totalité et infini* (...), *op.cit.*

378 ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, *op.cit.*

379 Bien que le terme « déplacé » nous pose problème, car nous nous intéressons à l'épreuve du corps moderne et de son dépassement, nous l'utilisons comme image d'un changement, que nous ne saurons préciser, si ce n'est par rapport à l'expérience post-nihiliste de l'image qui nous occupera dans la troisième partie.

des iconographies métamorphiques et destructrices qui caractérise les enjeux narratifs et figuratifs de la trilogie, et plus généralement de l'œuvre littéraire et cinématographique de Clive Barker³⁸⁰.



Clive Barker, Published in *Clive Barker's Hellraiser*, Issue 1, Imaginer I

Néanmoins, le monstre n'est pas, dans le cas des trois *Hellraiser*, la figure iconographique populaire de l'altérité repoussante³⁸¹. Ici, le corps monstrueux prend sa signification anthropologique, et plus tard philosophique, comme rupture normative des visions du monde. L'enjeu de cette réflexion, à la suite des représentations de la sexualité corporelle, est de rechercher la nature disruptive des corps dans l'univers barkerien, introduction à la conceptualisation d'une Image-Monstre comme mise en scène caractéristique de ces représentations qui mènent inexorablement à la rupture sensible des normes corporelles et cognitives du/de la spectateur.trice.

Ainsi, à la croisée d'une lecture culturelle de la figure monstrueuse, nous nous interrogeons sur les origines structurelles et les implications anthropologiques d'une telle construction imaginaire, afin de mettre en lumière ce qui fait la spécificité des monstruosité dans les trois *Hellraiser*. Le Monstre, pour commencer, est le témoin de la scission humaniste entre l'esprit éclairé et la nature

380 Nombreuses sont les abominations et les hybridations corporelles dans les nouvelles du recueil *Book of Blood*. Plus précisément, dans nos problématiques, les deux autres films de Barker représentent une continuité, au moins en ce qui concerne la plastique corporelle. *Nightbreed*, adapté de son roman *Cabal*, base l'enjeu de son intrigue autour des fantaisies corporelles des habitant.e.s du royaume de Midian. Plus discret dans le contenant, mais frappant dans le contenu, notons, dans *The Lord of Illusion*, troisième et dernier film de Barker, le corps mutilé et les parties du corps emprisonnées du sorcier Nix, hommage *splatter* au *Masque du Démon* (1960) de Mario Bava.

381 Courant dans le fantastique puisqu'elle sert d'introduction à une rupture quotidienne.

extérieure, à domestiquer par l'homme :

« Nous l'appelons alors « monstre » un peu faute de mieux, non pas tant pour donner un nom, que pour assigner une sorte d'identité à ce corps de nulle part et qui rompt la lignée. « Monstre » : idéalement ce mot vaut toutes les descriptions, c'est-à-dire se suffit à lui-même en rendant la description inutile ; il sature le discours en le rendant, sinon impuissant, du moins impropre ; il appelle immédiatement l'image. Autrement dit, il suffirait de ce terme pour voir d'emblée la chose. »³⁸²

Le monstre, dans cet imaginaire, s'incarne en tant que mise en scène d'un regard autoréflexif sur le corps, basé sur la construction d'une raison humaniste. Au Moyen-Âge, notons que le Monstre, bien qu'également fantasmatique, existe pour lui-même comme Autre, être cosmique auquel, certes, nous ne reconnaissons pas une humanité, mais que nous considérons comme une manifestation logique d'une présence divine ou naturelle. Ce qui change alors est la conscience d'un corps ramené à Soi, marquée par la philosophie cartésienne ou kantienne de l'édification supérieure de la raison sur la nature.

« L'individuation de l'homme se produit parallèlement à la désacralisation de la nature. Dans ce monde de rupture, le corps devient la frontière entre un homme et un autre. En perdant son enracinement dans la communauté des hommes, en se séparant du cosmos, l'homme des couches cultivées de la Renaissance considère le fait de son incarnation sous un angle contingent. Il se découvre chargé d'un corps. Une forme accidentelle, ontologiquement vide, sinon méprisée [...]. La définition moderne du corps implique que l'homme se sépare du cosmos, des autres, de lui-même. »³⁸³

Le corps, traité comme surface exclue du monde, entité à normaliser et à comprendre, provoque un changement paradigmatique dans la construction socioculturelle de la figure du Monstre. Ainsi, la conscience moderne du corps comme enveloppe sociale et représentative de Soi cristallise les tensions rationnelles héritées d'une théologie chrétienne du corps « pur ». Dans la mesure où nous ne voulons pas reproduire la dualité simpliste de la pensée primitive et moderne, trop courante dans les lectures sur la monstruosité, nous nous devons³⁸⁴ de revenir sur les implications chrétiennes de la

382 BERTRAND Nouailles, *Le monstre, ou le sens de l'écart : essai sur une philosophie de la vie à partir des leçons de tératologie d'Etienne et d'Isodore Geoffroy Saint-Hilaire*, Thèse, Université Blaise Pascal – Clermont-Ferrand II, Philosophie, dir. SCHWARTZ Elisabeth, 2012.

383 LE BRETON David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

384 À la suite de NOUAILLES Bertrand, *op.cit.*

composition d'une image du corps. Celle-ci va être sous-jacente à une normalisation individuelle, ayant pour conséquence le glissement du corps monstrueux dans la sphère du merveilleux, non positif, car stigmatisant ce dernier comme altérité hors-norme (bien que ramené à un tout cosmique).

Le monstrueux, au Moyen-Âge, est intimement lié au bestiaire mythologique méditerranéen. Par les histoires orales, les romans, les mythes, ou les fables, le monstre moyenâgeux acquiert un niveau symbolique caractéristique des réalités de la doctrine chrétienne. Souvent doctrinal, le corps chrétien est un corps textuel, un corps-concept où les pensées théologiques se reflètent dans la conduite corporelle et la séparation de l'âme. L'être corporel doit se maintenir comme degré extérieur de l'âme, comme enveloppe idéale³⁸⁵. Le corps est ainsi (prémisse de la modernité) le fondement d'un utilitarisme social selon une morale ecclésiastique basée sur une hiérarchisation de la société en castes productives, mais indépendantes.

« Cette situation s'explique historiquement par deux facteurs [...] :

- *D'une part, le platonisme, dont étaient imbibés les Pères de l'Église, qui a légué à la pensée chrétienne une césure conflictuelle entre l'âme et le corps, dévaluant celui-ci puisque l'âme lui est supérieure ;*
- *D'autre part, une dimension grandissante du péché, depuis Saint Augustin, aboutissant à la mise en accusation du corps, « moyen d'action de l'âme » certes, d'après Saint Thomas, mais trop souvent cause et instrument du péché »³⁸⁶*

Il serait faux de réduire la philosophie ecclésiastique à la simple dualité corps-âme, que nous-mêmes avons reconduite volontairement plus haut. S'il y a une dualité, c'est par le principe de dévaluation du corps comme enveloppe charnelle et reflet de l'âme. Autrement dit, à mesure que le corps s'approche d'un idéalisme organique et hygiénique, l'âme cesse d'être marquée par le péché. La pensée du corps se substitut alors à la conception de l'anomalie corporelle. La construction symbolique de la monstruosité se fait au détriment d'une catégorisation normative de certaines castes sociales. La société médiévale est en conséquence formée sur la base de l'exclusion par caractéristiques de rôles. En ce sens, le corps devient une force productive et une norme individuelle, avec à terme la constitution historique et symbolique de l'exclusion du corps marginal dans le rang du corps monstrueux, hors-norme et non humain. On ne peut s'empêcher de revenir sur

385 Voir Saint Augustin, *Les Confessions*, Livre I, Livre VIII, Livre X, ou Livre III, format Kindle, 2000.

386 BERNAS Marcel, "Anomalies physiques, monstruosités et sacrement", in *Le "monstre humain", imaginaire et société*, dir. BERTRAND Régis, CAROL Anne, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2017.

Michel Foucault et sa pensée du corps politique comme pouvoir d'exclusion du corps marginal³⁸⁷, notamment du corps lépreux :

« C'était [...] le rejet de ces individus dans un monde extérieur, confus, au-delà des murs de la ville, au-delà des limites de la communauté. Constitution, par conséquent, de deux normes étrangères l'une à l'autre. Et celle qui était rejetée, était rejetée au sens strict dans les ténèbres extérieures. [...] [C]ette exclusion du lépreux impliquait la disqualification de — peut-être exactement morale, mais en tout cas juridique et politique — des individus ainsi exclus et chassés. »³⁸⁸

Émerge la condition protomodern du corps, réduit à une globalité productive de normes. Ainsi, des positions idéologiques sur le corps, nous voyons se dessiner la problématique du monstrueux dans la société moderne, d'abord marquée par un problème politique. Néanmoins, nous devons la conscience actuelle du corps monstrueux à l'expansion des normes anatomiques, sur lesquelles nous ne reviendrons pas ici³⁸⁹. Le développement du corps monstrueux se fait en parallèle de la pensée du corps propre et hygiénique, menant inexorablement vers une exclusion, non plus symbolique, mais métaphysique de la condition monstrueuse de l'être³⁹⁰. La mise en « exhibition » est double, au XIXe siècle, à la fois populaire avec une « privatisation » du corps selon les profits retirés par les parents ou tuteurs³⁹¹ ; mais également scientifique, avec une objectification réitérée pour faire du corps le sujet d'un regard classificatoire et normatif.

« Il n'y a de monstruosité que là où le désordre de la loi naturelle vient toucher, bousculer, inquiéter le droit [...]. Le désordre de la loi naturelle bouscule l'ordre juridique, et là apparaît le monstre. »³⁹²

Mais avant d'introduire une pensée du corps monstrueux appliquée à une question métaphysique et phénoménologique, il est important de revenir sur la considération du monstre comme fabrication politique d'un état protomodern. Le thème du monstre en politique façonne le discours sur la peur de l'organique désordonné³⁹³. La notion du monstrueux est alors intimement reconduite dans la

387 FOUCAULT Michel, *Les anormaux. Cours au Collège de France (1974-1975)*, Paris, Seuil, 1999.

388 *Ibid.*

389 Voir 1.2.4 et 1.3.

390 CAROL Anne, "Ordre et désordre des monstres doubles dans les théories et les pratiques médiévales", in *Le "monstre humain" (...)*, *op.cit.*

391 *Ibid.* Il n'y a qu'à voir la fameuse image culturelle renvoyée par les "freaks show".

392 FOUCAULT Michel, cité dans ORY Pascal, "Le corps ordinaire", in *Histoire du corps (...)*, *op.cit.*, (p.232).

393 GUIHAMOU Jacques, "Les monstres dans l'ordre social. Généalogies du "Monstre en politique" de Machiavel à

question de l'ordre social, d'abord avec la construction d'une conscience-limite propre à un ordonnancement communautaire renvoyé à un Tout. Cette doctrine, héritée de l'utilitarisme idéal chrétien, peut-être ramenée à la pensée de Machiavel, pour qui le corps politique doit se faire Monstre pour faire émerger dans la conscience populaire la vision d'une limite comportementale. Ici, le Monstre se fait norme. Il ne représente plus, à la lumière du symbolique médiéval, un ordre limite avec la relégation du corps monstrueux dans l'ordre de la nature et du surhomme, mais incarne désormais un désordre institutif qui fait et crée les normes dans le rapport autoprojectif. Pour revenir aux valeurs iconographiques, le sentiment du monstrueux appuie le dérèglement paradoxal de la pensée en impliquant subjectivement le regard dans l'hybridation autonome du corps. Dès lors, la pensée du monstre en politique nous permet de marquer la valeur du positionnement cognitif dans la réalisation d'une expérience autre, au niveau anthropologique et politique.

Basé sur le conflit permanent, le raisonnement sur le corps monstrueux chez Machiavel renvoie au concept hobbsien de l'État. Il est tout de même logique d'invoquer Thomas Hobbes et sa conception du corps politique dans notre réflexion sur les implications éthico-politiques du corps monstrueux. Son Léviathan³⁹⁴ comme figure idéale du fonctionnement de l'État est calqué sur le monstre marin homonyme issu de la bible. Doté de plusieurs têtes, être hybride et monumental, le Léviathan comme figure mythique est un monstre qui se révolte contre Dieu, contre l'ordre établi, instigateur du chaos terrestre. C'est un Dieu de la chair, du désir, de la faim et de la violence. Il n'est pas étonnant que la figure tutélaire des cénobites dans les *Hellraiser* se nomme Léviathan, losange géométrique aux dimensions parfaites...

Siegès", in *Le "monstre humain" (...)*, op.cit ; voir également BROSSAT Alain, *Le corps de l'ennemi, hyperviolence et démocratie*, Paris, La Fabrique, 1998.

394 HOBBS Thomas, *Léviathan ou Matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil*, Paris, Gallimard, 2000.



Hellbound : Hellraiser II, Tony Randle, 1989 (1h03min45s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Opposé à la scolastique, temps de la liberté et de l'oisiveté, le Léviathan de Hobbes, incarne un ordre spirituel supérieur aux affaires matérielles, dont sont comprises les sensations corporelles. Basé sur la doctrine de Platon et sur la métaphysique générale d'Aristote, le Léviathan³⁹⁵ est le symptôme de l'ontologie chrétienne comme convention protomodern. Bien que critique envers la conviction théologique (comme science de Dieu et morale ecclésiastique) d'un accord corps-âme, la pensée de Hobbes est éclairante quant à la configuration de normes par exclusions et puissances exercées sur le corps social pour une réification des comportements. La métaphysique primaire d'Aristote est importante à ce stade pour saisir l'articulation de la fiction politique de Hobbes. L'autonomie des choses extérieures³⁹⁶ à la perception provoque une conception systémique spécifique de l'espace-temps social et personnel, en vue de bâtir un corps social disciplinaire, substituant la figure tutélaire de l'État. La démarche de Thomas Hobbes est donc sensiblement euclidienne, avec une pensée du corps social en un ensemble variant de castes qui se structurent à la manière des expériences³⁹⁷. Une indécision entre privé et public est opérée³⁹⁸, afin que ces différentes sphères se rejoignent en une totalité normative imposée par le Pouvoir, vu comme exercice invisible d'une tension substantielle de l'existence, autrement dit, un fondement d'existence ramené à une globalité productive pour la conservation de l'intérêt étatique. Une telle philosophie du pouvoir³⁹⁹ ne peut qu'emmenner vers l'expansion de la bourgeoisie comme caste

395 HOBBS Thomas, *op.cit.*

396 Proche en ça de la phénoménologie de Merleau-Ponty qui nous occupera par la suite.

397 Voir la pensée de MERCHANT Carolyn, *op.cit.*

398 ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, *op.cit.*

399 Nous reprenons ici la pensée de Hannah Arendt dans son article "Expansion and the philosophy of power", in *Sewanee Review*, n°LIV, nov. 1946.

dominante, avec un maintien du corps politique comme idéologie individualiste et protocapitaliste⁴⁰⁰. Une fois la valeur-norme posée, la société ne peut qu'être construite sur un principe d'exclusion, selon une préservation normative du corps social, devenu incarnation et ouverture du corps individuel.

La pensée de Hobbes est relativement anti-cartésienne⁴⁰¹. Il conçoit la peur non pas comme un agent révolutionnaire, à combattre par un idéalisme raisonné de la perception cognitive comme jouissance universelle, mais envisage celle-ci comme un moteur politique de stabilité et de relation de pouvoir entre les castes, maintenant une image hiérarchisante de la société⁴⁰². Dans son « *Spiritual Authority* », Hobbes détourne la peur d'une possibilité d'agentivité chaotique de la nature vers une nécessité de terreur physique pour un maintien des normes substantielles⁴⁰³. On en revient, malgré un long détour, à la construction moderne de l'image du monstre, réaffirmée par la pensée politique de l'état comme un corps monstrueux. « *Le monstre rentre partiellement dans le discours philosophique, il devient une métaphore dans le champ politique, une métaphore de la transcendance du pouvoir* »⁴⁰⁴. Le désordre induit donc l'ordre, introduisant la définition d'une normativité⁴⁰⁵ dans le rapport entraîné par une peur de l'Autre⁴⁰⁶.

Ce processus d'aménagement éthique contribue à la réification des comportements sociaux, menant inévitablement vers une exclusion normative de l'altérité, établie ontologiquement comme monstrueuse. Le Monstre est cet informe transformé en difforme. C'est de cet investissement conceptuel que l'exercice de la politique participe à la construction d'une image corporelle à la fois métaphorique et physique⁴⁰⁷. Les différentes théories du pouvoir que nous avons esquissées illustrent l'émergence de la pensée moderne de l'homme, tant au niveau sociologique que philosophique. Ainsi, la politique moderne, instigatrice d'un regard phénoménologique sur le monde, est basée sur l'exclusion pour le maintien d'un ordre social, avec le retournement des positions du monstrueux comme norme-limite visible et hiérarchisée.

400 Le problème de la structure sociale et de la construction étatique se base sur une redistribution globale des richesses selon une productivité effective et particulière des classes sociales.

401 Voir notamment SOKOLOFF William W., "Politics and Anxiety in Thomas Hobbes's Leviathan", in *Theory and Event*, vol.5, 2001.

402 *Ibid.*

403 *Ibid.*

404 NEGRI Antonio, "Le monstre politique. La vie nue en puissance", in *L'homme et la société*, n°150-151, 2003, cité dans GUILHAMOU Jacques, "Les monstres dans l'ordre social", *op.cit.*

405 On retrouve un héritage augustinien dans la pensée du corps hobbesien avec la nécessité d'une image désordonnée pour un maintien inverse de l'ordre, marqué par l'apparition de la figure de l'État comme pouvoir.

406 Nous voyons ici l'importance de penser l'horreur en dehors des schèmes éthiques de la peur et diriger les considérations expérientielles au niveau de la terreur, source sensitive de désancrage normatif, d'accès à la monstruosité contenu en Soi par l'inconscient dé-normatif.

407 Nous renvoyons ici à la pensée disciplinaire de Foucault, voir *Surveiller et punir*, *op.cit.*

L'État comme monstre appuie son discours sur un regard moderne, composant un corps social exclusif et supérieur à un ordre naturel, relayé à un fondement de mécanisme substantiel productif. Cette réification de la conscience d'Autrui a pour conséquence d'établir la monstruosité sur un principe de désordre nihiliste, avec une exclusion des corps monstrueux du champ rattaché à l'humanité. Ce regard représentatif d'une implication socionormative dans la construction phénoménologique de Soi témoigne d'une problématique éthique de la réaction face à la violence. Ce qui fait violence n'est plus l'acte en lui-même, mais sa justification. L'image du corps monstrueux fait violence puisqu'il sort du raisonnement corporel qui émerge de la discipline des corps pour la conservation de la sphère publique et étatique. Le corps monstrueux a le pouvoir de pousser le corps social et individuel à l'autoannihilation dans la conscience hors-norme de Soi.

Projet hérité de l'humanisme, l'aménagement d'un regard moderne sur le corps entraîne une pensée de la monstruosité comme violence identifiée et classée. S'énonce dans ces conditions un problème de considération de cette violence, dans le maintien du rapport à l'Autre ramené à Soi et sa réalité, elle-même structurée par la consolidation de l'état capitaliste et productiviste. Dans le cinéma, la question du monstre revient inlassablement autour du dualisme norme/hors-norme. Hérité des schémas narratifs de la littérature gothique, la construction de la monstruosité dans le cinéma d'horreur des années 1930⁴⁰⁸ appuie une iconographie corporelle hybride afin de susciter le dualisme humanité/in-humanité sous-jacent à la consolidation des expériences narratives gothiques. Alors que l'humanité et la raison triomphent, le corps monstrueux est relayé à une symbolique bestiale (parfois teinté d'orientalisme) ou tragique⁴⁰⁹.

408 PERSON Deerie Sariols, *Des bestiaires aux monstres. Figure de l'altérité au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2016.

409 Il n'y a qu'à voir la construction du personnage du Monstre de Frankenstein dans *Frankenstein* (1931) et *Brid of Frankenstein* (1935) de James Whale. Le personnage passe de l'écart cadavérique de l'homme au reflet-miroir de sa condition humaine, romatisant le monstre pour un reflet éthique de soi. Sur ce sujet, voir COURTINE Jean-Jacques, "Le corps anormal. Histoire et anthropologie culturelles de la difformité", in, *Histoire du corps (...)*, *op.cit.* Sur le personnage du Monstre de Frankenstein, il est intéressant de revenir sur la série des fictions corporelles *Frankenstein* lancées par l'entreprise Edison en 1910. En ce qui concerne l'horreur et les monstres, nous nous devons de faire ici un rapprochement avec les *freaks shows* de la fin du XIXe siècle. Le comportement sociocognitif induit par la spectacularisation des corps implique un regard fantasmatique sur l'altérité ramenée à soi (voir ANCET Pierre, *op.cit.*). Ainsi, la construction d'une éthique comportementale vis-à-vis de la monstruosité vise à reconduire une réduction des capacités intellectuelles des "monstres", avec un regard protectionniste et engagé dans un rapport de manque par une projection de Soi (COURTINE Jean-Jacques, *op.cit.*). On pense ici au film *Freaks* (1932) de Todd Browning, qui banalise la construction dramatico-tragique des figures monstrueuses. À partir des années 1960, comme nous l'avons vu dans le 2.1.1, le corps féminin, dans le cinéma d'horreur, devient fétiche. Se développe alors toute une fantasmagorie de la féminité qui amène à un principe de monstruosité, comme corps hors-norme selon le degré de libéralisation sexuelle. Il s'agit ici du principe narratif principal des films *gore* de Hershell Gordon Lewis. Mais à partir de la fin des années 1970 et pendant les années 1980 se développe un bestiaire figuratif de la monstruosité riche en différences. Le monstre est soit appuyé d'une iconographie *splatterpunk* et est marqué par la saleté et la ruralité (*The Chainsaw Massacre* (1974) de Todd Hooper ; *The Hills Have Eyes* (1977) de Wes Craven) ; soit représentatif d'une difformité menaçante et d'un miroir d'un double organique (mais non tragique, voir par exemple la figure de Freddy Krueger dans la série des *A Nightmare on Elm Street* initié par Wes Craven, ou la popularisation des zombies comme iconographie macabre



Le Monstre de Frankenstein, incarné par Boris Karloff
(*Frankenstein*, James Whale, 1931)

À la lumière de cette introspection, nous pouvons nous interroger sur la valeur du positionnement du/de la spectateur.trice dans la représentation de la monstruosité corporelle issue de la mise en scène des trois *Hellraiser*. Mais avant de passer à un questionnement d'ordre philosophique, afin de réfléchir à la valeur du regard positif sur la monstruosité qui se fait réalité, il est important d'identifier l'agencement narratif et figuratif propre à ce changement. Ainsi, la monstruosité et le corps normatif, qui ce fait dans un premier temps valeur d'une violence et d'un basculement de la rationalité vers ses pulsions instinctives, va pourtant adopter un nouveau visage en ouvrant l'espace-temps capté par l'image vers une intensivité et une altérité de la réalité, propre à la déstructuration de ses normes. Le/la lecteur.trice attentif.tive saura dès lors que ce premier chapitre n'est qu'une première phase de réception-projection, un positionnement en surface face aux enjeux narratifs et figuratifs de la trilogie *Hellraiser*.

Car nous sommes tentés de reprendre une lecture analytique s'arrêtant à la symbolique de l'image et de sa construction, alors pensée comme symptôme expulsé d'une angoisse de désordre. Mais ce désordre est, dans sa construction figurative et narrative, double, puisqu'il a pour fonction l'atteinte d'une conscience-limite et entame un processus de déconstruction cognitive et phénoménologique par la projection expérientielle dans l'espace-temps de l'image. Autrement dit, les positions cognitives contextuelles du/de la spectateur.trice impliquent, dans le cadre de l'agencement figuratif des *Hellraiser*, une activation de leurs propres auto-destructions. Dès lors, les moderne, sur ce sujet voir LEMAITRE Barbara, *op.cit*) ; soit constituant une figure sensible de la métamorphose corporelle marquée par une ambiguïté organique (c'est le cas qui nous intéresse avec *Hellraiser* et le cinéma d'horreur, mais nous pouvons également citer les figures monstrueuses oniriques de David Lynch, notamment le fœtus et la femme chanteuse dans *Eraserhead* (1977) de David Lynch, ou l'homme-machine de *Tetsuo* (1989) de Shin'ya Tsukamoto). De ce fait, la figure du monstre est reliée avec une stratégie figurative et scénique propre à une construction spatio-temporelle spécifique.

considérations anthropologiques de la monstruosité s'annihilent dans la construction d'une expressivité autonome de celle-ci, poussant l'expérience perceptive à éveiller les intelligibilités spectatorielles dans un registre monstrueux de la conscience. Plongeons alors dès à présent dans la deuxième phase de réception, propre à un questionnement autour de ce qui fait la valeur potentiellement nihiliste de l'image à la lumière des enjeux de monstruosité renversée, de sensation monstrueuse subjective, et d'iconographie sadomasochiste ouvrant les sensations sur une conscience-limite des schèmes de domination socioculturelle.

2.2. Corps-événement et corps-phénoménal : Description et identification des phénomènes monstrueux dans la trilogie *Hellraiser*.

« [...] l'une des plus rares qualités de l'œil cinématographique [est] celle d'être un œil en dehors de l'œil [...] celle d'échapper à l'égoïsme tyrannique de notre vision personnelle »⁴¹⁰

Les enjeux structurels de l'image dans *Hellraiser* dressent une expérience sensiblement altérée de la réalité. Connectée à la figure du corps monstrueux, cette structuration, à la limite du psychédéisme, entraîne une conscience Autre, propre à un processus de déconstruction des normes imposées. Nous prenons dans ces conditions le contre-pied des études figuratives qui ont été faites autour de l'horreur, réduisant l'image à une symbolique sociologique, éthique, psychologique, ou philosophique, se refusant à une analyse plus approfondie de ses pouvoirs et de sa valeur dans l'implication du/de la spectateur.trice. L'expérience est monstrueuse, dans le sens où la projection perceptive actualise une rupture sensible des normes corporelles.

On voit ainsi apparaître dans les *Hellraiser* trois valeurs spécifiques à l'agencement du spectacle monstrueux, menant vers la compréhension d'une expérience altérée de la perception vis-à-vis d'un spectacle des corps qui dépasse une éthique de la violence. L'image est premièrement matière, c'est-à-dire une composition de différents éléments spatiaux autour de la représentation de la métamorphose corporelle. L'image est ensuite mise en scène, structuration d'un ensemble filmique global instigateur d'une temporalité disruptive. L'image est enfin expérimentation, avec l'articulation du corps-matière et du corps-montage des images, formant un spectacle perceptif d'une monstruosité phénoménale subjective. Nous entrons dans la deuxième phase contextuelle de l'expérience, avec la compréhension de la nature monstrueuse

410 EPTSEIN Jean, "L'objectif lui-même" (1926), in EPSTEIN Jean, *op.cit.*

de l'image comme productrice d'un regard nihiliste des réalités modernes.

2.2.1 Valeur disruptive d'une éthique perceptive : positionnement spectatorial et conséquence figurale de l'image monstrueuse.

L'ensemble expérientiel du corps filmique façonne une conscience disruptive avec la projection spatio-temporelle. L'espace-temps en tant que concept métaphysique concerne l'articulation principale de notre pensée sur la dimension monstrueuse de l'image. L'image dans la trilogie *Hellraiser* se caractérise par un positionnement spectatorial induit et construit par un ensemble filmique. Cette image a un rôle double : elle est attachée à une représentation figurative des différentes métamorphoses corporelles⁴¹¹, et elle est constitutive de l'agencement d'un regard projectif et cognitif spécifique, propre à une expérience intensive contenue dans la structuration matérielle des mises en scène horribles.

Notre premier point de vue analytique sur l'image occupe ici le champ des études cognitives. Nous revenons aux questions sémiologiques de la valeur signifiée et signifiante de l'image, pour une réflexion sur l'importance du/de la spectateur.trice dans la construction du sens conceptuel des figures. La conception cognitive de l'image est toutefois un champ disciplinaire extérieur aux raisonnements sémiotiques. La pensée cognitive réfute l'idée d'une dialectique cinématographique basée sur l'élaboration d'une figure-stimuli. Nous voyons apparaître une des critiques que nous ne cessons de réitérer, celle de la doctrine psychopathologique des figures horribles, qui tendent à cristalliser les enjeux figuratifs et narratifs autour d'une lecture symbolique.

La pensée d'une réception active est liée aux théories de l'écologie perceptive⁴¹². La perception comme saisie directe des données permet de remettre en question les implications métaphysiques totalisantes de la phénoménologie par une réflexion autour de la valeur abstractive de la vision pour la construction cognitive d'une réalité. Cette cognition concerne en ce sens l'ensemble des données sensibles ramenées à une rationalité. Un principe d'interaction se dessine dans le processus cognitif spatialisant et temporalisant l'extérieur et le rapport aux Autres. « *Le système cognitif projette son propre monde* » selon François Varela⁴¹³. L'agencement phénoménologique et intensif dépend ainsi d'une catégorisation déjà prédéfinie,

411 Voir 1.2.

412 JULLIER Laurent, *Cinéma et cognition*, Paris, L'Harmattan, 2002.

413 *Ibid.* (p.31).

où « *le monde nous apparaît comme une collection d'objets moyens de cent fois plus petit à cent fois plus gros que le corps humain, objets connectés par les relations de causalité présentées sous forme d'oppositions liées* »⁴¹⁴.

Appliquée au cinéma, dans une perspective behavioriste, la projection spectatorielle pour la composition conceptuelle de l'image est générée par cinq sens divisés en deux catégories : une perception proximale (toucher, odorat, goût), et une perception distale (ouïe et vue). L'image est distale par nature, avec l'orientation d'une action sur la perception. Mais nous voyons bien les problèmes qu'une telle pensée de l'image provoque. Bien qu'elle semble nous occuper dans notre cas, l'abstraction de la réalité selon des schèmes de rétro-réflexivités cognitifs rapporte à une rationalisation neurologique⁴¹⁵. Ainsi, la position active du/de la spectateur.trice se fait au détriment de son champ de possibilité réflexif, comme dépendant d'une norme perceptive et rationnelle qui forme une cognition de l'espace-temps. Nous pourrions même aller plus loin, au risque de tomber dans le discrédit facile, en disant que cette vision est tout simplement dangereuse, car elle reconduit une posture scientifique qui pousse à l'universalisation des phénomènes par rapport à une explication segmentaire, ramenée à une conscience indo-européenne des sensations.

C'est donc avec prudence que nous invoquons l'approche cognitive de l'image pour ouvrir ce tour analytique constitutif du degré expérientiel. En revenant sur l'analyse structurelle qui nous occupe, l'agencement du corps filmique provoque un positionnement fragmentaire du/de la spectateur.trice dans la sensation de l'espace-temps figuratif. Nous voyons bien que cet engagement est cognitif, dans le sens où pour avoir un morcellement de la réalité, il faut qu'il y ait une implication perceptive et réflexive du/de la spectateur.trice qui se lance à corps perdu dans l'articulation d'un regard différentiel sur la réalité, donnée par le corps monstrueux. Structurellement, au niveau du corps filmique, cette expérimentation disruptive de la réalité va venir de la composition d'une discontinuité visuelle et sonore avec un éclatement de l'espace et des corps.

414 *Ibid.* (p.37).

415 Il s'agit ici d'une des principales critiques à l'encontre de l'étude des théories d'Epstein et de Kracauer par TURVEY Malcom, dans *Doubting vision. Film and the Revelationist Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 2008 ; ou de la lecture des expériences psychédéliques par TAUSSIG Michael, dans *Mimesis and Alterity. A particular history of the senses*, New York and London, Routledge, 1993. Le problème principal est qu'une telle lecture tend à stigmatiser les pouvoirs d'actions de l'image par la réification de la perception et de la réalité autour d'une norme scientifique.

C'est en ça que la violence n'est plus simplement visuelle et sonore, mais devient physiologique et sensitive, et dépasse l'éthique projective d'un rejet de l'anormal. En ce sens, l'image se fait substitut d'une perception proximale.⁴¹⁶ Tout ce passe comme si la production d'une cognition, propre à l'agencement d'une extériorité relationnelle, s'opère dans l'expérience du/de la spectateur.trice à l'image. L'ensemble du corps filmique est construit comme un vaste champ de possibilités expérientielles, avec un ancrage photogénique identificatoire à un système réflexif et perceptif d'une réalité spécifique. L'œil-caméra se lie avec un corps-cinéma global, mais non moins total, pour une visée psychédélique de l'œuvre filmique horrifique. Les divers enjeux de contrastes et de violences visuelles participent d'une violence monstrueuse qui dépasse la simple symbolique éthique ou fantasmatique, proposant ainsi une véritable expérience sensible et disruptive d'un espace-temps renversé.

Il s'agit ici de l'enjeu des *Hellraiser*, celui d'une recherche sensible d'un ancrage au monde, celui d'une conscience des oppressions normatives du corps moderne, celui d'une sensation différentielle des scripts socioculturels. Ces enjeux narratifs et idéologiques ne s'esthétisent pourtant pas, mais entrent dans une réflexion plus grande autour des enjeux de l'image et de la figuration spatio-temporelle. Ce pour quoi nous réitérons notre réserve face aux approches cognitives et sémiologiques de l'image, approches que nous allons toutefois employer dans l'intention de mettre en lumière de la réalité projective du positionnement spectatorial. Ce positionnement n'est plus tributaire du sens de l'image, mais est plutôt interdépendant, co-actif d'un ensemble de données idéelles et sensibles d'un être au monde qui passe nécessairement par un être au corps. C'est ainsi que nous utilisons les termes « introjectif » et « projectif » de Christian Metz en vue de catégoriser la nature expérientielle du spectacle corporel. Car si l'approche metzienne du cinéma semble s'éloigner de nos considérations, nous préférons interpréter les concepts du sémiologue aux côtés des théories de l'habitation affective de Schefer, et du sens rétro-actif des symboliques symptomatiques de Kracauer, afin d'étudier le rôle double des stimulations figuratives et des actualisations perceptives dans l'épreuve de la crise corporelle.

2.2.2. Enjeu d'une résistance des corps à l'espace-temps normatif. Valeur de l'espace dans la trilogie *Hellraiser*.

Cette crise se met en place par l'intermédiaire des enjeux de constructions spatiales autour des

416 Si l'on veut rester dans l'utilisation des termes cognitifs.

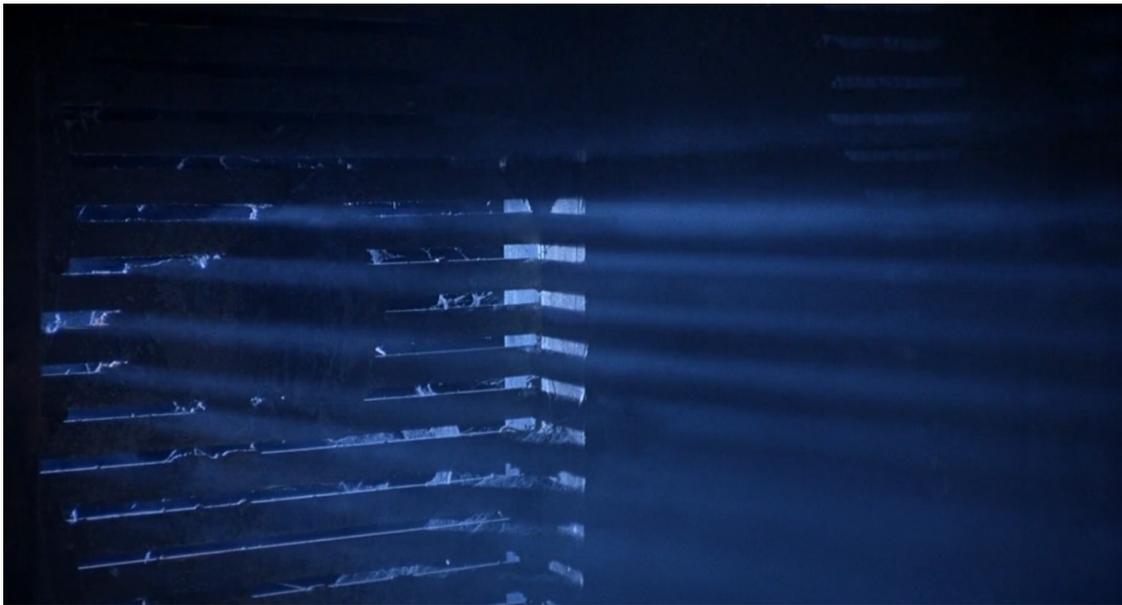
iconographies corporelles. Les différentes scènes s'agencent en conséquence d'une fonction expérientielle globale et cognitive d'une altérité formée. La question de l'espace ouvre sur une lecture analytique généalogique.

Commençons avec la place de l'identification spatiale dans l'enjeu de projection nihiliste. Cet espace va d'abord se constituer à partir d'un jeu de lumière qui va positionner le corps dans un espace identifiable, exécutant ainsi une corporalisation projective. Celle-ci va se faire le relais de la monstruosité physique, avec un désencrage permanent de la projection. Le jeu de clair-obscur maintient un espace irréel, faisant violence au positionnement spectatorial. La scène d'ouverture manifeste un principe figuratif qui va servir de continuité représentative dans toute la saga. Pour accompagner l'ouverture de la boîte par Frank, à la suite d'une comptine en musique "off", l'espace va être disruptif avec un jeu d'éclairage qui va isoler le personnage d'un tout visuellement identifiable.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (2min31) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

À mesure que la boîte s'éveille, animée d'une conscience visiblement autonome, montrée dans un ensemble de très gros plans, un bruit de craquement survient du hors-champ marqué par l'obscurité. Advient alors un plan moyen sur un mur en décrépitude, seul repère spatial pour le spectateur.trice.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (3min23) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Ces plans vont participer d'un effet de contraction de l'espace et de destruction de la stabilité visuelle avec les postures diverses des angles de prises de vues. Ce qui articule, d'abord, la sensation projective réside dans les choix du cadrage. Les passages entre des cadres de vues différentiels (plongée, plan moyen, gros plans) sans continuité narrative apparente (sans appui symbolique) marquent un positionnement spectatorial disruptif. La déconstruction d'un comportement spatial normé dans le rapport central au corps se fait d'autant plus ressentir que l'identification projectionnelle au personnage de Frank entraîne une sensation-limite. Cette destruction sensitive est inhérente à la constitution de l'enjeu narratif de la scène. Entre de très gros plans des crochets qui se plantent dans la chair des bras, un gros plan de la tête est censé faire la liaison avec l'effet de la douleur. Mais ce gros plan, en léger ralenti et en désynchronisation avec le cri, va avoir l'effet inverse d'une stabilisation émotionnelle et situationnelle. Ce gros plan dynamite alors toute possibilité d'ancrage narratif, avec un jeu sur l'expressivité intensive donnée à l'écran par la déstructuration double du corps filmique et du corps de Frank. Le démembrement est dès lors vécu visuellement et sensiblement par le/la spectateur.trice, avec un effet de dilatation-contraction de l'espace-temps du corps souffrant.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (3min47) [Blu-Ray, E.S.C édition, 2018]

S'éveille une réalité renversée, avec un espace qui se réclame irréel et informe, accentuée par la première vision des cénobites, après une longue séquence de plans d'ensemble d'une maison en ruine⁴¹⁷, où la caméra devient mobile, quasiment organique, et traverse une porte rouge au dernier étage, avançant vers un noir opaque. Un son surgit, celui de chaînes qui se cognent. Le choc visuel arrive avec l'apparition d'un plan fixe sur ce que l'on devine être des morceaux de chair rougeâtre et dégoulinante d'une matière liquide. S'ouvre alors un espace gorgé de chaînes métalliques, à l'imagerie d'une boucherie, où la position du/de la spectateur.trice se veut dé-rassurante, avec la déstabilisation du cadre par la caméra épaule, ainsi que la faible luminosité qui ressort de la pièce. L'évolution corporelle dans l'espace se fait éprouvante avec la saturation dans le champ des chaînes en mouvement. Surgit de l'obscurité une colonne qui tourne sur elle-même. Un mouvement de bascule s'opère dans la plongée obscure soudaine et la réapparition de la colonne, qui rend difficile le discernement de ce qu'elle contient. Seul un travelling vertical descendant en gros plan sur cette dernière permet une visibilité de ce qui est accroché à elle. Des débris de chair, de masses musculaires, une oreille, et une base crânienne dispersée ornent la colonne. Mais ces mouvements de perspectives fixes sont une nouvelle fois contrebalancés par l'irruption des cénobites, en plan moyen tête, avec une caméra instable qui morcelle tout repère spatial. S'ensuit une série de gros plans sur la restructuration d'un visage détruit après une recherche tactile dans des amas de muscles jonchant le sol, présentant un angle de prise de vue différent, qui participe de cette façon à la fragmentation sensible amorcée en début de séquence.

417 Thématique constante chez Barker.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (4min28) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (4min35) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Ce dédoublement est constant dans l'aménagement d'une expérience sensitive propre aux enjeux corporels. La récupération d'une figure anatomique progressive de Frank est représentative de cette recherche cinématographique. Les trois phases de recouvrement organique passent par une construction spatiale qui se dilate en même temps que la chair recouvre le corps. Les plans sur le corps-cadavre de Frank sont d'abord resserrés, en gros plans, marqués par une obscurité qui enlève à la figure du personnage une possibilité d'ancrage. Mais à mesure que le corps devient celui d'un écorché humide et anatomique, les plans se font américains, l'intégralité du corps de Frank est quasiment visible, son intégration dans l'espace, initialement refusée par sa non-figure, est complète. Mais la sensation de l'espace est

fragmentaire, du fait, comme dans la première séquence, de la survivance mémorielle de la scène de recomposition.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Cette recomposition suspend la narration. Dans le contexte de l'intrigue, Larry se déchire la surface de la main, et part avec Kirsty et Julia à l'hôpital. Mais de ce moment, nous n'avons que la disparition du champ figuratif des personnages, l'image faisant violence à la volonté de validation dramatique de la situation. La caméra fixe le vide des escaliers en plongée, signifiant par l'effacement des personnages la désintégration de l'espace narratif pour l'émergence d'un espace-temps autre, suspendu. Défile alors une superposition de deux travellings en fondu enchaîné, qui avance vers la porte du grenier. Le travelling est coupé brutalement par un très gros plan sur les planches, constituant le sol du grenier, qui se soulève et laisse jaillir une substance visqueuse et de la fumée qui recouvre progressivement l'arrière-plan visuel. S'ensuit l'émergence de deux troncs musculaires du sol, en plan moyen resserré, ainsi qu'une succession de gros plans, de différents angles, qui offre à la perception une décomposition inversée du crâne et de l'abdomen du corps de Frank. Cette restructuration est rapidement rapportée à un plan d'ensemble d'un corps-cadavre qui rugit de douleur. Le plan est coupé brutalement et amené à un plan moyen tête de Julia qui écoute Larry narrer son opération à un groupe d'amis pendant un repas, non sans allusion aux essais nazie, ajoutant d'ailleurs une valeur mémorielle et affective aux destructions corporelles. Surgit alors, à partir de ce plan, le spectre de l'expérimentation sensitive de la reconstitution corporelle, éclatant la perception sur une conscience organique différentielle incitée par la composition de l'espace et la proximité de la vision projective. Ces successions de plans engagent une sensibilité psychédélique pour une construction expérientielle d'une sensation métamorphique subjective. À compter de ce plan, la dilatation de l'espace est vécue comme un effacement organique. Avec l'incorporation mémorielle de la réalité fragmentaire du corps, le spectateur.trice fait l'expérience de la métamorphose en ressentant visuellement et auditivement l'éloignement projectif de la perception cadavérique du corps. De l'ancrage de Frank dans l'espace, nous éprouvons une résistance intensive dans la survivance mémorielle des contractions spatiales dans la métamorphose cadavérique du corps.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Dans ce principe figuratif d'aménagement de l'espace projectif par rapport de dysimétrie corporelle, nous pouvons citer *Hellraiser III : Hell on Earth*. Voyons, par exemple, la scène de sexe entre J.P Monroe et Sandy. Construite autour de plans resserrés moyens en longue focale de dos et de face au corps de J.P, l'image va s'articuler avec une légère distorsion visuelle compensée qui isole le corps de J.P et le polygone sculptural qui abrite Pinehead, les rapprochant en invisibilisant (par effet de floue) l'espace entre les deux. Cette invisibilisation participe de la tension physique et sensorielle ressentie entre J.P et l'œuvre, et détache les mouvements corporels d'une sexualisation physique, pour viser une abstraction physiologique du corps à l'espace qui lui survit et s'efface. Nous pouvons rapidement citer les différents plans en ralenti des corps des âmes de l'ancre du Léviathan dans *Hellbound : Hellraiser II*, avec un effet saccadé des gestes corporels, déréalisant l'empreinte physiologique et dissipant les corps de l'espace visible par une résistance double d'une réalité propre à ces corps et non réduite à la vision.



Hellraiser III : Hell on Earth, Anthony Hitcox, 1992 (25min25) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Les différents plans de décadage ont valeur de disruption dans le refus d'unité reconnaissable d'ancrage rationnel. Ainsi, nous pouvons spécifier l'usage des gros plans et des très gros plans⁴¹⁸ comme construction d'une contraction perceptive qui participe, lors d'un relâchement du cadrage, à une possibilité de survivance intensive. En conséquence surgit une nature invisible des figures corporelles en déliquescence. On voit ce principe de cadrage dans la scène de recomposition de Frank, avec une alternance entre contraction-dilatation du champ visuel. En résulte une microdramaturgie, un microcosme tragique du fait de la rétro-réflexivité engagée dans l'expérience visuelle des corps détruits. Avec le gros plan :

*« [...] notre regard saute l'un à l'autre. Tout à coup nous sommes près d'eux, tout à coup nous en sommes éloignés. La caméra entraîne le spectateur, de-ci de-là, dans la scène immobile, et le silence acquiert un rythme orageux dans le changement des cadrages. Nous voyons marcher les moindres rouages dans le boîtier ouvert de la vie. Les crises décisives du destin sont localisées avec précision dans le tressaillement d'un sourcil ou dans le mouvement égaré d'une main. »*⁴¹⁹

418 En reprenant le principe des “numbers”, c'est-à-dire des gros plans à valeur autonome dans le cinéma d'horreur. Voir FREELAND Cynthia A., *op.cit.*

419 BALÁZS Béla, *L'esprit du cinéma*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1977 (p.201).



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (21min50) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

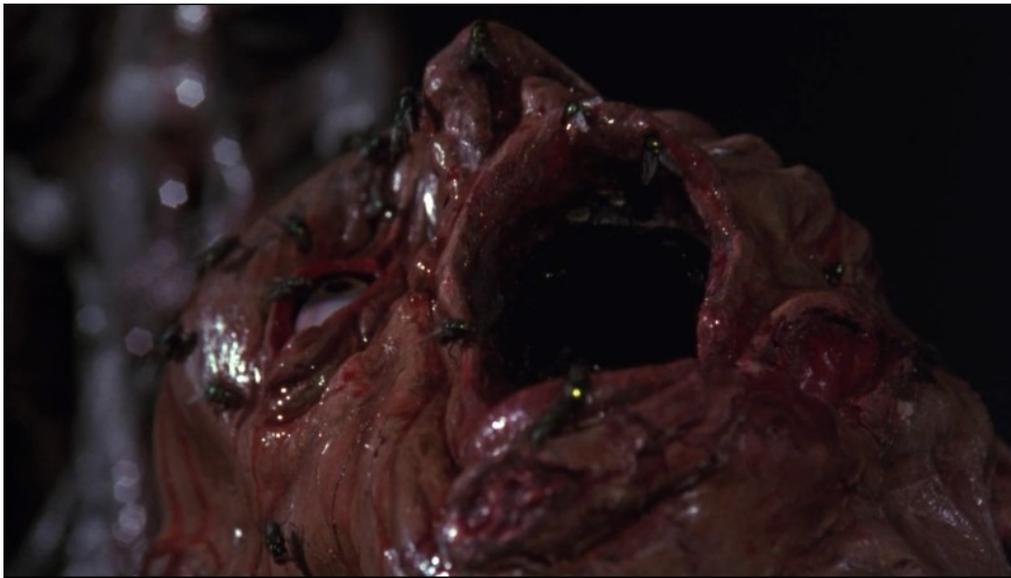


Hellraiser, Clive Barker, 1987 (21min55) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

L'évènement est avoué dans le sens d'une tension nouvelle, dans l'introduction d'une sensation par un biais cognitif qui fait monstruosité. La pensée de Balázs sur le gros plan est tout de même à nuancer dans l'approche analytique de son usage dans *Hellraiser*. Il ne s'agit pas là d'un surcroît d'expressivité qui rajoute de l'ontologie à la poétique dramatique des gestes, mais bien plutôt d'une construction gestuelle propre à un engagement disruptif par l'autonomie virtuelle de l'organisme (instituée avec l'iconographie de la métamorphose). Cette métamorphose est vécue sensiblement comme autre par la disruption éventuelle issue du cadrage, dans le sens où ce dernier intervient comme une image-concept possiblement inductrice de valeur nihiliste dynamique des décompositions corporelles⁴²⁰.

420 Sur ce sujet, voir GIANOURI Evgenia, *op.cit.*

Non reliée à une destruction visible, mais sensibilité conséquente à cette détérioration, nous pensons ici à la séquence où Kyle, avec Kirsty en contrebas dans le salon, part à la recherche d'une potentielle victime du Dr Channard dans *Hellbound : Hellraiser II*. Condensé en plan resserré, Kyle arrive au premier étage et s'arrête devant une porte. Un très gros plan sur la surface d'un crâne cadavérique vient ravager l'identification spectatorielle, avec un jeu d'obscurité sur l'arrière-plan et l'expressivité colorimétrique du crâne où se reflètent la tête et les mouches. Résulte alors une proximité sensorielle à la conscience cadavérique des corps. La valeur de destruction visuelle trouve son impact dans une impression de contraction-dilatation de l'espace projectif, ici non réduit à une dramatisation narrative. On peut également observer que la dichotomie contraction-dilatation s'opère dans le choix d'une contradiction de construction du plan et de la focale de la caméra utilisée. Ainsi, le plan resserré va être structuré en longue focale, venant contracter l'espace pourtant donné dans sa mesure globale. Au contraire, les gros plans et les très gros plans vont jouer autour d'une simulation perceptive de courte focale, avec une extension de la visibilité anatomique de façon à bâtir le corps comme un paysage. À ce principe, nous revenons à l'exemple analytique de *Hellraiser III : Hell on Earth*, et l'utilisation d'une compensation d'image avec une délimitation métaphysique entre le corps de J.P Monroe et la sculpture du pylône par un effet de floue qui distant l'espace et accentue le gros plan expressif sur son visage.



Hellbound : Hellraiser II, Tony Randle, 1989 (44min) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Du cadrage émerge un second point qui cristallise l'enjeu projectif dans l'espace. Les mouvements de caméra accompagnent la contraction-dilatation des dislocations corporelles. Des plans caméra-épaules viennent ponctuer une déconstruction de l'ancrage physiologique normatif, en déstructurant l'essence d'habitation qui résulte d'un mouvement subjectivement identifiable. Bien que nous ayons pu identifier ce mouvement avec l'apparition des cénobites dans *Hellraiser*, on ne peut s'empêcher de penser à la deuxième introduction dans le sous-sol de l'asile psychiatrique du Dr Channard, dans *Hellbound : Hellraiser II*. Arrivés après la vision de Kirsty dans sa chambre, les deux plans s'insèrent en réponse de la séquence de l'arrivée de Channard à l'hôpital psychiatrique en vue de trouver une victime à offrir à la boîte des lamentations, et la découverte de Kyle dans la recherche d'explications face au comportement étrange de son supérieur. Construit selon un schéma classique de dramatisation filmique, la séquence est pourtant frappée par une déstabilisation perceptive et projective. Apparemment en focalisation interne, un mouvement avant en caméra épaule survient afin d'identifier l'espace du sous-sol de l'hôpital psychiatrique, sans reconnaissance projective. La figuration de cet espace, accentuée par le délabrement et la saleté, encourage le début expérience sensible et disruptive qui marque la scène suivante avec la résurrection de Julia et l'automutilation de M. Browning. Dans le désencrage du point de vue interne avec un zoom non humanisé et un mouvement non coordonné, le regard est amené à éprouver une déstabilisation projective qui amplifie la scène de la résurrection avec l'incorporation d'une sensation hors-norme investie par l'ancrage perceptif conditionné.



Hellbound : Hellraiser II, Tony Randle, 1989 (26min55) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Ainsi, aux mouvements de caméra-épaule qui viennent participer à l'obstruction du champ de vision et à la décorporalisation uniforme de la projection spatiale, les effets de caméra flottante, non focalisés, dans l'espace entraînent une sensation de désolidarisation. Le mouvement de flottement aérien induit une violence spatiale quant à l'implication identificatoire possible. Les enjeux spatiaux dépendent alors d'une production de l'image au niveau du cadrage, du montage, et du mouvement perceptif. De ce fait, la projection dans l'image est nécessairement spatiale, la narration demandant un engagement psychoperceptif entier afin d'actualiser les enjeux symboliques du film⁴²¹. Dans les trois *Hellraiser*, la construction spatiale entraîne une nature déconstructive des figurations spécifiques au *body-horror*. En ce sens, l'espace engendre une perception qui organise l'expérience sensible des enjeux narratifs autour des corps⁴²². Mais ceux-ci, dans le cas des trois *Hellraiser*, témoignent d'une certaine ambivalence quant aux représentations figuratives des enjeux esthétiques. L'approche narratologique de l'espace induit nécessairement une considération de la nature monstrueuse du corps filmique visant à une sensation-limite de la projection cognitive et subjective des ancrages accompagnant la destruction corporelle.

En ce sens, nous pouvons présumer que l'espace cinématographique dans *Hellraiser* est plausiblement géopoétique⁴²³. Bien que nous semblons faire fausse route quant à la supposition d'une valeur géopoétique, tant cette notion ramène à l'essence intensive de lieux réels, nous pouvons voir que la configuration de l'espace cinématographique, en tant que projection corporelle et sensible, relève pourtant d'une ouverture sensorielle qui participe à une potentialité géopoétique de l'espace cognitif virtuel.

Avouée en ce sens, l'image bascule vers un degré géopoétique constructif d'une représentation du monde⁴²⁴. Cette approche géopoétique permet de repenser la valeur de la projection spectatorielle. Le corps, dans sa monstration aussi bien esthétique que narrative, agit comme relais de la captation d'un degré zéro de l'existence du fait de la composition matérielle de l'image.

Arrêtons-nous maintenant ⁴²⁵ sur la notion de géopoétique, pour comprendre la valeur spatiale contenue dans la mise en scène esthétique et narrative de la crise corporelle. Selon le poète et

421 Sur ce point, voir HEATH Stephen, *Question of cinema*, Questions of cinema, Bloomington, Indiana University Press, 1988

422 Voir GARDIES André, *L'espace au cinéma*, Paris, Hachette, 1993.

423 *Ibid.*

424 *Ibid.*

425 Que nous aurons à trait d'identifier dans la troisième partie avec la question de la valeur d'habiter de l'image active.

essayiste Kenneth White⁴²⁶, la géopoétique se définit par l'ouverture de la perception sur un vécu total de la réalité extérieure :

*« La géopoétique est fondée sur le désir de l'individu de se situer dans l'univers de la manière la plus dense, la plus intense, la plus « vide » possible (c'est sa base essentielle) et elle implique une résistance à une civilisation, à une société où s'agitent des êtres fractionnés »*⁴²⁷

On est proche de la pensée du degré poétique du cinéma pour Pier Paolo Pasolini⁴²⁸, ainsi que d'une idéologie surréaliste de l'image avec un éclatement et un dépassement de la vision socionormative. L'idée est dès lors de considérer non seulement l'espace et le corps représenté, mais aussi la relation spectatorielle à l'image, dans cette perspective géopoétique, en tant qu'ouverture sur un plan non dialectique de l'existence, nous indique le sens des bouleversements figuratif à l'œuvre dans la composition de l'image. Le rapport immanent surgit ainsi du caractère disruptif de la mise en scène, en opposition avec son aspect figuratif et fantasmatique, et en prenant en compte ses acceptations anthropologiques et culturelles. L'image aurait une signification géopoétique puisqu'elle génère la survivance d'un état du monde qui dépasse la logique dialectique de la représentation.

L'approche géopoétique nous permet de voir que le contenu de l'image captée se réalise comme une cristallisation ontologique et préperceptive du corps et de l'esprit, en lien direct avec une existence sensorielle intensive des corps hybrides. La vision du monde induite dans la construction d'une sensation spatiale présuppose une valeur géopoétique au niveau de l'ouverture subjective des sensations dans un intervalle narratif qui actualise une conscience sensitive de l'hybridation. Voilà pourquoi la perspective géopoétique de l'espace dans les *Hellraiser* reste à un niveau spéculatif que nous décidons d'orienter vers la dimension projective et sensitive d'une conscience individuelle normative. Autrement dit, il s'agit de repenser l'image dans sa valeur géopoétique de cristallisation des forces intensives et défiguratives par le biais d'une composition matérielle qui va venir marquer et amplifier les iconographies cadavériques et hybrides pour réaliser sensiblement leurs essences disruptives vis-à-vis d'un comportement spatial.

426 Notamment dans WHITE Kenneth, *Le plateau de l'Albatros*, Paris, Grasset, 1994.

427 WHITE Kenneth, cité dans *Horizons de Kenneth White. Littérature, pensée, géopoétique* Colloque de Bordeaux, Paris : Isolato, 2003.

428 PASOLINI Pier Paolo, *op.cit.*

2.2.3. Conscience d'habitation monstrueuse. Valeur du montage dans la trilogie *Hellraiser*.

De cet aspect disruptif résulte une question de l'habiter sensoriel, que nous aurons à trait de concevoir avec la nature d'acte d'image. Cet « espace vécu » découle d'une structuration perceptive inhérente à la nature introjective de l'image⁴²⁹. L'intensivité de l'expérience dépend dans ce cas d'un ensemble d'agencement filmique, propre à une architecture psychédélique. Il est utile alors de revenir sur l'importance du montage cinématographique, proche en ça de la pensée de Sergueï Eisenstein sur l'élaboration d'une sensibilité animiste de l'espace-temps capté et construit par l'image.

Dans le *body-horror*, et plus particulièrement dans les logiques systémiques d'*Hellraiser*, l'image prend le relais de l'iconographie des corps en crise afin d'activer le rôle sous-jacent à la rupture des angoisses moderne et creuser de la profondeur expressive des violences corporelles dans le dédoublement de l'espace.

Car si les corps, dans leurs iconographies, permettent d'atteindre un point critique de leurs conceptions, la rupture de la perception normative va être induite par la caractéristique structurelle du corps filmique. Revenons sur l'exemple des cénobites. Leurs iconographies empruntent au *splatterpunk*, bien évidemment, et à une philosophie esthétique surréaliste avec une métamorphose qui cristallise un fantasme épouvanté de la répression désirante. Mais, de la même manière que nous avons commencé à le remarquer, cette angoisse ne constitue pas la logique de représentation figurative et de captation photogénique des corps hybrides, de sorte que la spécificité surréaliste des cénobites est contrebalancée par l'articulation expressive des sensations difficiles du recouvrement organique et de la recherche extrême des plaisirs. De la sorte, les physionomies des cénobites symbolisent un inconscient corporel excessif, poussant la surface du Moi-Peau à se dissocier dans la domination sexuelle et l'éclatement inconscient de l'organisme. Les cénobites sont, dans ce cas, éprouvés en tant qu'incarnation corporelle des conséquences du corps-sans-organes endurés, et non comme un pouvoir répressif totalitaire. Un même enjeu contradictoire apparaît dans le premier *Hellraiser*, avec les métamorphoses de Frank. Comme nous l'avons analysé dans la sous-partie précédente, la contraction-dilatation génère une sensibilité inverse de la recombinaison organique. La proximité induite par l'expérience spatialisante de la première résurrection engage une prise de conscience intensive

429 GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.

des réalités organiques autonomes. Articulée dans le corps filmique, la recomposition de Frank est alors vécue de manière renversée, comme un éloignement sensible des présences organiques du corps, ce dernier résistant fantomatiquement à sa figure anatomique.

La construction du corps filmique contracte et dilate la perception de sorte qu'elle est entraînée dans une altération sensible. La démarche psychédélique est privilégiée pour pouvoir comprendre une nécessité d'actualisation de la pensée sémiologique de l'image pour observer les méthodes de représentations horribles. L'image ne se limite pas à une figuration iconographique ou une dialectique narrative, mais devient autonome d'une vision du monde avec un corps filmique interrelié pour arriver à un ensemble conceptuel et esthétique singulier. Relatif au cinéma d'horreur en général, il est évident que la totalité des logiques de conceptions horribles ne relève pas, à proprement parlé, d'un constructivisme esthétique. Penser un constructivisme revient à considérer l'image comme illustration d'une idée politico-philosophique imposée par l'auteur, donc originellement déterminée et invariante. Il est clair, au vu des perspectives postmodernistes qu'offre la mise en scène des iconographies corporelles dans *Hellraiser*, que l'image n'a pas un sens préétabli, mais est structurée dans un conditionnement perceptif.

De ce conditionnement résulte une altération sensitive de la rationalité. La perception, en qualité de réalisation sociale⁴³⁰, est marquée par une normalisation du corps dans l'espace occidental. C'est ici que les considérations cognitivistes de l'image en tant que construction d'un point de vue projectif nous occupent grandement. En supposant que celle-ci stimule une cognition pour la consolidation expérientielle d'un comportement⁴³¹ normatif⁴³², nous pouvons effectuer un raisonnement inverse. L'image, dans son élaboration expérimentale, entraînerait la perception dans une altérité sensitive, provoquant l'émergence, selon une logique « d'image-concept », d'une attitude cognitive animiste et intensive.

« *Le cinéma représente une investigation d'ensemble sur le lieu, le rapport, la relation. Au cinéma, tout se trouve pris dans une circulation* »⁴³³. L'engagement expérimental⁴³⁴ est

430 BENJAMIN Walter, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique", in *Sur la photographie*, Paris, Edition Photosynthèse, 2012.

431 Les études sociologiques sur l'importance du cinéma dans la construction d'une identité sont révélatrices du rôle introjectif de l'image.

432 À l'instar de Antoine de Baecque qui théorise l'instauration d'une norme sexuelle avec l'érotisation du corps féminin dans le cinéma des années 1960, dans "Écrans. Le corps au cinéma", in *Histoire du corps (...)*, op.cit.

433 BRENEZ Nicole, *Dela figure en général (...)*, op.cit.

434 Nous reprenons ici la pensée figurative de BRENEZ Nicole, *De la figure en général (...)*, op.cit. Pour l'auteur,

considéré alors du point de vue de la structuration filmique issue du montage.

« *Le cinéma peut reconduire mais aussi rouvrir l'ensemble des notions et partitions par lesquelles nous appréhendons les phénomènes de présence, d'identité, de différence. La figurabilité consiste en ce mouvement de translation intérieur au film entre des éléments plastiques et des catégories de l'expérience commune : parfois, mais bien moins souvent qu'on le croit, ce mouvement s'avère simple (une effigie/un personnage/un effet de sujet) ; parfois, il est infiniment complexe, jusqu'à faire retour sur notre expérience elle-même et mettre en cause, par exemple, nos réflexions ou matières de singularité, de présence ou de souveraineté.* »⁴³⁵

On pense ici au principe de montage pour Sergueï Eisenstein théorisé par Jacques Aumont comme montage organique⁴³⁶. Le concept de montage pour le cinéaste russe déborde la simple thèse formaliste de l'image pour avancer vers une hypothèse de la valeur perceptive et idéologique propre au raisonnement sur le cinéma comme dépassement de l'art⁴³⁷. Le montage intellectuel serait idéographique, en ce sens qu'il opère la construction d'un monde sensible et symbolique par un montage d'attraction et d'association figuratif. Cette construction cognitive se développe autour de la composition de phénomènes plastiques. Le concept de cinéma intellectuel nous permet de concevoir une évolution théorique du montage constructiviste avec une approche sensitive des attractions voulues par Eisenstein⁴³⁸. Le cinéma intellectuel⁴³⁹ est synthétique d'une expérience intelligible, de sorte que s'étend une métamorphose par l'effet sensitif et émotionnel de l'implication spectatorielle. L'image vitalise une connaissance, charpente des éléments figuratifs contraires afin de faire surgir une valeur métaphysique des structures plastiques et narratives. Au-delà de la simple retranscription symbolique, le montage provoque une habitation dynamique qui stimule la valeur conceptuelle de la figuration⁴⁴⁰. Autrement dit, les différents agencements plastiques et figuratifs entraînent une cristallisation intensive, avec la constriction d'un regard qui engage un comportement spécifique à la nature de

l'image structure une expérience cognitive par l'engagement projectif donné dans les figurations et les mouvements plastiques de l'image. La réflexion de l'auteur s'inscrit dans un courant de pensée expérimentale sur les potentialités de l'image.

435 *Ibid.*

436 AUMONT Jacques, *Matière d'images*, Paris, Images Modernes, 2005

437 La posture théorique d'Aumont est proche en ça de la pensée critique de Balázs sur le « montage intellectuel ». Mais l'auteur se détache de la posture allégorique de Balázs pour tendre vers une application sémiologique du montage attractif, l'attraction étant ici pensée dans le principe de projection-introjection metzlien.

438 EISENSTEIN Sergueï, "Dramaturgie der Film-Form", in *Film Form: Essays in Film Theory*, London, Mariner Books, 1969

439 AUMONT Jacques, *Matière d'images*, *op.cit.*

440 Sur ce point, GIANOURI Evgenia, *op.cit.*

l'expérimentation.

On peut clairement observer ce principe de mise en scène dans *Hellbound : Hellraiser II*, avec la mort de Kyle enlacé violemment par Julia. La caméra devient flottante et opère un travelling latéral, d'abord de gauche à droite puis inversement, autour du dos de Julia. Le plan est resserré, et l'on peut apercevoir, dans le premier mouvement amorcé par la caméra, que la base des omoplates de Julia n'a pas de peau et en est encore à sa forme anatomique. Au cours de du deuxième mouvement, alors que Kyle se vide de sa substance en se débattant en arrière-plan, nous voyons les omoplates de Julia totalement recouvertes du tissu cutané. Le mouvement furtif de la caméra, accompagné avec les mouvements de contraction musculaire de Clare Higgins, projette affectivement une réalité intensive du corps en actualisant la mémoire d'une trace anatomique dans la surface épidermique.



Hellbound :Hellraiser II, Tony Randle, 1989 (46min46) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

La scène de la résurrection de Frank, que nous analysons plus haut, est similaire dans la construction d'un rapport intensif au corps. Ces exemples témoignent du caractère expérimental de l'image dans le *body-horror*. Rattachée au structuralisme psychédélique, l'image conduit un stimuli-réponse d'une réalité virtuelle captée par l'expressivité des formes et leur mise en scène dans le corps filmique.

« The initial response to much psychedelic art might be to its aliveness, its crackling and learning energies, or its colorful, unceasing experimental flow. An art not that

draws fundamental cohesiveness from an experience sometimes called escapist, address the world with an exuberance not suggestive of withdrawal »⁴⁴¹

L'art psychédélique ne se base pas sur le principe de génie créatif, mais bien sur celui d'une expérimentation substantielle grâce à la projection médiatique. L'image a donc pour valeur une augmentation de la sensibilité au monde, avec la volonté d'une médiation expérientielle d'un système de conscience permise par la captation d'une survivance intensive des phénomènes qui émerge d'une logique iconographique.

« Psychedelic experience might be described briefly as the experiencing of states of awerness or consciousness profoundly different from the usual waking consciousness, from dream and from familiar intoxication states. Sensory expérience, thought, emotions-awereness of self and of world – all under go remarkable changes. Consciousness expends to take in the contextes of deep, ordinarily inaccessible regions of the psyche. »⁴⁴²

L'image dépasse son apparence fictionnelle (opéra-œil d'Epstein) pour atteindre une caractéristique empirique propre à une conscience spécifique du monde connectée à une stratégie de représentations. Nous parlons de psychédélisme, mais nous allons découvrir que l'aspect métaphysique de l'expérience a à voir avec l'ouverture transrationnelle de la médiation, ici d'une substance, vers un nouvel état de la conscience liée à une projection affective des vécus corporels. Ainsi, l'image n'opère pas une imposition de point de vue généraliste, mais conditionne une projection sensible dans ses représentations du monde. En ce qui nous concerne, comme nous venons rapidement de l'esquisser avec les différents exemples, la composition du corps filmique entame un regard spatial disruptif qui actualise les potentialités monstrueuses des iconographies.

De la sorte, l'engagement sensoriel et disruptif fait émerger une conscience-limite de l'existence par l'habitation métaphysique contradictoire produite par l'image. En résulte une valeur conceptuelle de l'agencement plastique qui organise les iconographies hybrides. Cette structuration détermine un espace-temps particulier⁴⁴³, qu'incite l'habitation projective vers une dislocation des impressions identificatoires. De cette façon, l'évidence conceptuelle des figures

441 MASTERS Robert E.L, HOUSTON Jean, *Psychedelic Art*, New-York, Grove Press, 1968 (p.81).

442 MASTERS Robert E.L, HOUSTON Jean, *op.cit* (p.17).

443 Sur ce point, nous y reviendrons plus en détail dans la troisième partie autour des enjeux théoriques de la valeur monstrueuse de l'image.

se matérialise dans les compositions spatiales des trois *Hellraiser* grâce à l'actualisation d'un degré expérientiel avec la projection rétro-réflexive propre à l'épreuve nihiliste des hybridations corporelles. Ces figures introjectent leurs réalités physiques dans l'espace avec l'engagement affectif construit par l'articulation empirique du corps filmique. Autrement dit, le montage agit sur l'espace-temps de l'image afin de spatialiser un nihilisme sensitif contenu dans l'existence figurative des corps, amplifiant les enjeux narratifs du malaise corporel dans *Hellraiser* en accompagnant la perception spectatorielle dans l'épreuve sensible des métamorphoses corporelles.

2.2.4. Couleur et lumière. Composition matérielle de l'espace monstrueux.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (27min22) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Ce qui semble rythmer la configuration des existences spatiales des corps hybrides, analysée précédemment, loge dans la composition colorimétrique et lumineuse de l'image. L'enjeu du contraste clair-obscur provoque une rupture d'identification normative spatialisante. Lorsque l'on repense à la scène d'introduction du premier *Hellraiser*, on ne peut s'empêcher de remarquer que ce qui catégorise la nature disruptive de l'espace réside dans l'isolement du personnage de Frank avec une discordance entre visibilité et invisibilité. La différence de lumière va façonner une non-possibilité de localisation globale du personnage. Ces plans, moyens ou rapprochés, sont construits avec une faible luminosité en contraste naturel et artificiel. Les ombres des bougies qui l'entourent, contrebalancées avec le surréclairage des gros plans, opèrent une intensivité virtuelle dans sa surface épidermique, où s'oppose vision mimétique et photogénique de l'organisme.

Ces questionnements autour de la lumière et des corps vont constituer l'enjeu figuratif du premier *Hellraiser*. En témoigne, par exemple, le champ contre champ de Julia et Larry lors de la découverte de la maison, où, dans un hommage presque appuyé à l'éclairage des films de Dario Argento⁴⁴⁴, le contraste d'atmosphère d'un plan à l'autre va faire ressortir le tragique à venir. L'espace de Larry est resserré autour de son buste, marqué par une indistinction de l'arrière-plan et une lumière rouge qui inonde son visage. L'espace de Julia, au contraire, est plus large, au niveau de la poitrine, on peut y déceler l'arrière et la limite de la pièce, elle est baignée d'un blanc lumineux et évanescent⁴⁴⁵, accentuant l'ambiguïté sur sa figure. La tension n'est pas, du moins pas premièrement, symbolique puisqu'elle s'efface au profit d'une expérience spatiale disruptive. La première résurrection de Frank est également révélatrice de cet engagement lumineux expressif. Le tronc supérieur, ainsi que les différentes parties du corps de Frank, sont marqués par une surexposition de la lumière, intensifiant les couleurs des substances et l'éclat des os cadavériques. S'oppose alors la vision violente d'un corps cadavre, et la vision sublimée d'un corps qui fait œuvre, avec un paradoxe sur la composition mimétique des fluides organiques et leurs expressivités poétiques.



444 L'usage de la lumière rouge nous fait penser, bien évidemment, à la composition lumineuse de *Suspiria* (1977).

445 Ce jeu de lumière est caractéristique des espaces mémoriels de Julia.



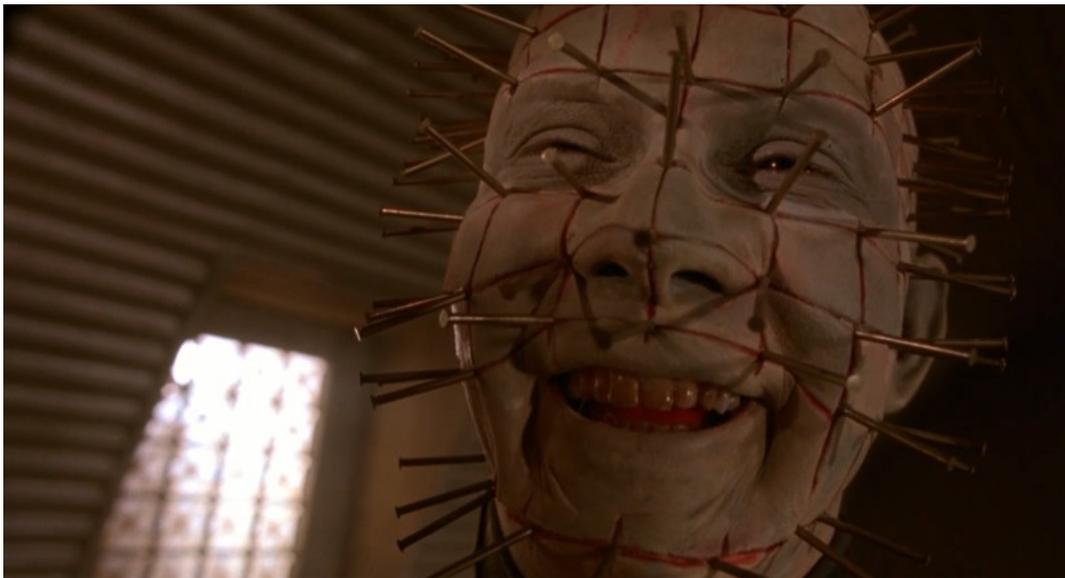
Hellraiser, Clive Barker, 1987 (7min02-04) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Pensons également à l'apparition des cénobites, après l'éclatement organique de Frank. L'avancée des colonnes est graduelle, vers le bord avant du cadre. Progressivement dévoilée avec un faisceau de lumière fixe, l'image renvoie à un contraste colorimétrique jouant sur la chaleur provoquée par l'agencement lumineux sur les amas de chair et le froid relatif du vide obscur. D'ailleurs, après le départ des cénobites, l'espace auparavant marqué par cette obscurité ambiante et cette atmosphère froide, se contredit une nouvelle fois pour laisser place, en vue d'ensemble, à un espace chaud, avec un encadrement de ce dernier par des murs en ruines. L'intensité du lieu passe par une tension mémorielle de l'espace, accueillant ainsi une double réalité.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (04min44s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

On remarque dans les trois *Hellraiser* un usage constant du clair-obscur pour creuser l'espace en profondeur et détacher l'obscurité opaque de l'arrière-plan avec le corps, en premier plan. Survient une dynamique de l'horreur dans la perte de repère spatial, avec le surgissement d'une réalité autre non normative et identifiable dans le contraste corps-espace artificialisé par l'exploitation lumineuse et l'obscurité. Un jeu de forces contraires s'engage, plaçant le corps du personnage en dualité avec un espace difforme et une réalité disruptive. On remarque également l'usage de la surexploitation lumineuse comme déformation de la figure humanisée des différents personnages, à l'instar des « cénobites », qui abandonnent toutes allures humanoïdes lorsqu'ils sont immergés dans un bain de lumière saturant l'image, le tout en gros plan visage, quand ils émergent de la boîte activée par erreur par Kirsty dans l'hôpital (*Hellraiser*) ; ou la succession de gros plans têtes en contre-éclairages et contre-plongées pendant le combat entre Pinehead et son double humain, dans *Hellraiser III : Hell on Earth*, altérant le visage et ne laissant qu'une figure expressive pure, symbole de la perte d'humanité du personnage et du basculement dans la crise schizoïde des corps qu'implique l'être au monde spécifique des cénobites.



Hellraiser III : Hell on earth, Anthony Hitcockx, 1992 (1h20min37s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Nous pouvons également citer la seconde apparition des cénobites dans *Hellraiser*, lorsque Kirsty ouvre la boîte, avec un ensemble de contre-plongées saturées par des flashes lumineux. Nous pouvons assister à la même apparition dans *Hellbound : Hellraiser II*, reprenant le principe de contraction spatiale par l'utilisation du clair-obscur et d'un travelling circulaire vertical et fixe, de telle sorte que le spectateur.trice n'accompagne pas le mouvement de

balancement des têtes de Pinhead et de Female Cenobite. L'espace expérientiel se veut fragmentaire, déconstruisant la projection spectatorielle par l'agencement de la mise en scène des corps dans l'espace. La violence dépasse le symbolique pour atteindre le sensoriel et le cognitif, et provoque, du même coup, l'éclatement et l'ouverture du.de la spectateur.trice dans une conscience-limite et disruptive des positionnements éthiques.

Le surréclairage sur les personnages aide à dévoiler les traces intensives des visages dans une volonté de déchéance et de destitution de la figure humaine, au service d'une dialectique de la crise corporelle inconsciente ou future. Ceci accentue le contenu manifeste d'une dissolution subjective prochaine du corps, en quelque sorte un devenir-autre de Soi. La courte focale est également utilisée dans une logique expressive puisque la circonscription du plan avec l'agencement lumineux déforme l'espace et lui donne une allure inquiétante, dangereuse, ou la réalité se dérobe à la perception et l'ancrage extérieur tombe à mesure que l'obscurité gagne l'espace et que les corps se révèlent à travers un contraste lumineux.

La lumière va régulièrement construire, en actualisant la composition de l'image au niveau du mouvement et du cadrage, un sentiment de désencrage projectif corporalisé. Prenons l'exemple de *Hellraiser III : Hell on Earth*, où l'on peut observer l'importance de la projection affective mémorielle dans la conception lumineuse et colorimétrique du massacre de la *Boiler Room*. En plan moyen et caméra épauée, le regard du.de la spectateur.trice évolue, à l'instar de celui de la journaliste Joey, dans la salle remplie de cadavres humains. L'espace est réduit par l'apparente obscurité de l'arrière-plan en contraste avec une faible luminosité autour de la protagoniste. Le transfert sensitif du.de la spectateur.trice dans l'imagination de l'ampleur du massacre est suggérée quelques plans suivants. Dans un plan d'ensemble en contre-plongée avec l'éclairage furtif de la scène de concert dans une deuxième salle de la discothèque, le corps de Joey adopte la place idéologique de la mort survolant une montagne de cadavre, sous-entendant ici, par la contradiction de supériorité, l'opposition entre une conscience dialectique et une conscience intensive du corps.



Hellraiser III : Hell on Earth, Anthony Hitcox, 1992 (1h0157) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Avec la composition lumineuse et colorimétrique de l'image, à la suite du questionnement sur la structure du corps filmique et la construction de l'espace, advient la problématique propre à la constitution d'une expressivité matérielle des physiologies sensibles. Nous empruntons le concept de matière-image à Jacques Aumont⁴⁴⁶. En parallèle à une réflexion sur les agencements de la peinture, Aumont pense l'expressivité comme un principe de mobilisation rétro-active de l'image. Ainsi survient la valeur de la nature lumineuse et colorimétrique dans les *Hellraiser*.



Hellbound : Hellraiser II, Tony Randle, 1989 (59min15) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

446 Voir AUMONT Jacques, *L'œil interminable*, *op.cit.*

L'image est matière d'une chose, d'une réalité virtuelle, avant de s'ouvrir à la projection et la conceptualisation, au sens et au symbole. La figure est intensité, ne se soustrait pas au principe de la création de l'artiste, néanmoins résultante d'une volonté conceptuelle de ce dernier. L'image est donc double, à la fois expressive d'une idée, mais incarnée dans une expérience sensible de la réalité qui échappe et déborde ce même concept en une trace invisible et fantomatique. On retrouve ici l'enjeu du figural qui nous occupait précédemment, notamment dans la pensée de Jean-François Lyotard autour de la figure comme déconstruction d'un savoir⁴⁴⁷. La figure dépasse le symbole, se conceptualise par sa plasticité qui fait matière et façonne l'image en tant que miroir sensible d'une réalité pleine.

« Loin d'une forme plate qui découpe le contour, elle devient épaisseur, intensité, désir. La figure se fait chair, mais ne donne de la chair que sa vision sur le mode de l'affect. La figure ne se limite plus à une simple extériorité révélant et construisant la forme des choses, leurs dehors, mais prend la dimension de l'intériorité, du dedans »⁴⁴⁸

Nous utilisons consciemment la notion de matière d'image de Jacques Aumont⁴⁴⁹ pour penser la nature expressive de cette dernière. L'image, dans sa composition, est une matière-miroir, une réflexion négative et inversée des choses qui provoque une ambiguïté cognitive avec une non-substitution des figures à une représentation mimétique fidèle. En réalité, la construction des choses se fait en apparence, introduisant, par le biais de la figuration, une rupture par un dédoublement visible et sensible. L'image cinématographique est donc :

« [...] une sorte d'intermédiaire sémiotique entre la carte (qui exhibe davantage de semiosis) et le miroir (qui a davantage de mimesis). Dans ces termes généraux, l'image de film serait un intermédiaire entre le miroir et le tableau : elle ne code pas comme la carte ; sa nature photographique en fait une image plus fidèle, proche du « signe naturel » qu'Arnauld et Nicole voyaient dans l'image spéculaire ; mais comme le tableau, elle s'écoule dans cette dimension par le point de vue obligé qu'elle institue, et qui m'empêche de vérifier l'espace en l'ouvrant sur ces bords »⁴⁵⁰

L'image cinématographique est double, à la fois spéculaire et figurative. Autrement dit, elle signifie

447 Voir notamment LYOTTARD Jean-François, *Discours. Figure*, Paris, Klunckseck, 1971.

448 AUBRAL François, "Variations figurales", in *Figure, figural*, dir. AUBRAL François, CHATEAU Dominique, in, Paris, L'Harmattan, 1999.

449 AUMONT Jacques, *Matière d'images, op.cit.*

450 *Ibid.* (p.95).

et introjecte sensiblement une actualité conceptuelle. Elle permet un engagement perceptif qui articule un point de vue sur le monde dans l'expérience offerte d'une réalité formée par un jeu d'opposition entre la nature et le symbole des choses captés. Émerge la valeur disruptive potentielle de l'image avec la construction d'un regard sur le monde fondé par l'arrangement de ses figurations, dans le but d'atteindre une pensée sensible et intelligible des conditions d'existences singulières. Cette nature compositionnelle des choses va au-delà de la simple figuration objectifiée. L'image est basée sur la structure d'un espace-temps spécifique, portée comme expérimentation sensible d'une habitation projective par le spectateur.trice.

La réflexion de Jacques Aumont autour de la couleur comme architecture d'une atmosphère nous occupe alors tout particulièrement. L'importance de la couleur et du contraste lumineux dans la trilogie *Hellraiser* est révélatrice d'une conceptualisation d'un espace quotidien diffus et informe. Cette sensation découle d'une expérience donnée par l'incarnation lumineuse et colorimétrique de l'espace. Pour Aumont, la couleur n'est pas le résultat d'une captation lumineuse. Cette idée est une conséquence des perspectives égocentrées face aux phénomènes extérieurs, établis sur un rapport immédiat à une conscience sensible préconstruite, agaçant l'espace. Pour Aumont, la pensée de la couleur comme forme de la matière, basée sur les différentes techniques de colorisation comme détermination de la forme, renvoie à une catégorisation rationnelle et mimétique des choses. La couleur, dans l'image cinématographique, et l'essence virtuelle de la chose ne fait pas matière, mais est la matière même d'un objet construit en résistance à la configuration lumineuse.

« La couleur, assignée au mouvement de la matière, est en même temps ce qui permet la forme. Cela pourrait peut-être se traduire en termes newtoniens, en termes de décomposition d'une lumière essentiellement blanche qui traverse l'air (ou l'éther), et reste lumière, dont seule change l'apparence, si d'aventure elle rencontre des corps solides [...]. [L]a couleur au cinéma oblige à quitter Newton [...] pour des édifices plus frustrés, moins scientifiques, mais mieux faits pour accueillir cette évidence : au cinéma, il est un état de la couleur qui centre la lumière. La couleur, à ses différents moments de la projection cinématographique, est dans la diaphane ; diaphane indéterminé où est aussi la lumière, diaphane déterminé qui est celui des corps solides (« la couleur est à la limite des corps, ou bien elle est leur limite »). »⁴⁵¹

Prise dans la consistance matérielle de la couleur, la lumière n'est plus pensée de la même manière

451 *Ibid.* (p.259-260).

qu'un phénomène immanent, mais comme une matière inhérente qui ancre le corps-objet dans un espace-temps particulier avec une résistance synchronique. Ainsi, l'image s'érige comme matière. Mais du même coup, la couleur n'est pas illustrative d'un corps-objet, mais fondamentale à sa substance visible. La couleur et la lumière, comme opposition chromatique, deviennent constitutives d'une habitation intrinsèque et sensible de l'espace-temps construit par l'image, dans l'induction d'une matière autonome des choses. Ici repose le principe de l'image-miroir pour Jacques Aumont, comme double figuratif d'une expressivité survivante des choses captée.

L'image n'est plus représentative d'une mimétique, qu'elle soit simulacre ou poétique pour reprendre la pensée d'Aristote, mais est l'incarnation d'une réalité, que nous aurions pu dire « obtus », virtuelle par la sensibilité double de la matière. La matière des choses captées fait action d'une violence ou d'une harmonie visuelle, selon l'agencement figuratif des corps-objets dans l'image. En ce qui nous concerne, la conception d'Aumont autour de la matière noire de l'image nous intéresse dans la compréhension, en étape progressive, d'une ouverture nihiliste de l'image. Le noir cinématographiquement éprouvé s'oppose avec le noir pictural et symbolique des drames ou du fantastique cinématographique.

« [...] [L]e noir est à la fois ce qui qualifie chromatiquement certains objets (peu nombreux, quoique fort courants), et ce qui entoure la figure, ce qui la fonde, ce qui lui permet d'exister. Le noir est une réserve, un lien propre du pictural, sur lequel peuvent s'élever, ou d'où peuvent provenir, les figures [...] ce n'est pas le mouvement, même métaphysique, c'est le noir des choses [...]. »⁴⁵²

Le noir est dans ce cas la matière d'une indétermination du corps-image, d'une violence sensorielle et perceptive, d'une altérité absolue, un vide informe qui agit, articulée sur un ensemble filmique comme force autonome, comme expérience sensiblement renversée de l'espace-temps. Ainsi rentre en jeu la conception des pouvoirs animistes de l'image par Jean Epstein. Sa représentation de la photogénie cinématographique nous occupe en deux temps. En ce qui concerne la matière-image, la philosophie de Jacques Aumont se reflète inévitablement dans la conception epsteinnienne des pouvoirs figuratifs du cinéma⁴⁵³. La pensée de la photogénie, tout comme l'expressivité du gros plan théorisée par Béla Balázs⁴⁵⁴, est constitutive d'une hypothèse intensive des corps et des choses

452 *Ibid.* (p.110).

453 Voir notamment AUMONT Jacques, "Cinégénie, ou la machine à re-monter le temps", in *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe*, dir. AUMONT Jacques, Paris, Cinémathèque française, 1998.

454 BALAZS Béla, *L'esprit du cinéma*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1977.

comme composition figurative captée et construite par le corps filmique.

L'opposition d'Epstein aux avant-gardes futuriste, surréaliste, et expressionniste indique le projet philosophique de la composition matérielle de l'image. Avec une résistance à la réduction de l'image sur un concept préétabli, la photogénie s'érige en principe figuratif préconceptuel⁴⁵⁵. Le corps filmique est le résultat d'une configuration expressive de la réalité, figure d'expérimentation d'un être au monde par l'agencement des matières solides et visuelles.

« L'expérimentation substitue donc à la conventionnalité narrative la puissance des démarches scientifiques, qu'elle transpose dans le domaine esthétique : la cinématographie peut et dit revendiquer l'acuité figurative de l'analyse, accéder au redécoupage des phénomènes au moyen des synthèses figurales, reconnaître son propre génie au choix d'un terrain de recherches fertile, mais défini, celui du mouvement »⁴⁵⁶

Bien que scientifique dans la pensée constitutive de la figuration, le problème animiste de l'image ne se résout pas dans l'exclusion rationnelle des événements captés, catégorisations visuelles des choses ramenées à soi. L'image est expérimentale, à la fois trace et surgissement, passé et futur d'un présent virtuel qui s'ouvre dans l'expressivité autonome des formes. Les figures dévoilent, par leurs compositions, une vérité des phénomènes extérieurs avant reconnaissance, avec une synthèse sensible des flux multiples issus des constructions figuratives. La photogénie introduit, dans cette perspective intensive, une variation dynamique de la perception spatio-temporelle, avec un mouvement propre à son agencement figural. La réalité échappe à sa dimension solide et fixe, pour tendre vers une abstraction sensible, que Jean Epstein appelle féerie, que Pier Paolo Pasolini nomme plus tard poétique du cinéma⁴⁵⁷.

Pour Epstein, l'image se forme comme matière sensible des choses⁴⁵⁸. En résulte une existence fantomatique de ces dernières, qui viennent au jour par la nature affective de la figuration. Tout le projet cinématographique de Jean Epstein est hanté par cette question de la matière. La matière de l'image, dans sa composition, constitue une beauté pure, non dans le sens kantien du terme, mais comme ouverture sensorielle et animiste au monde, comme accès à une conscience eidétique des choses donnée par la construction cinématographique. La matière est de cette

455 BRENEZ Nicole, "Ultra-moderne. Jean Epstein contre l'avant-garde (repérages sur les valeurs figuratives)", in *Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe, op.cit.*

456 *Ibid.* (p.211).

457 PASOLINI Pier Paolo, *op.cit.*

458 EPSTEIN Jean, "Bonjour Cinéma", *op.cit.*

façon source d'expériences sensibles, ou dépassement de la dimension narrative et illustrative du récit filmique. Pour qu'il y ait expérience, il faut alors qu'il y ait agencement structurel d'un regard sur cette matière. On arrive ainsi à la deuxième phase de l'observation de la valeur de l'image, intimement liée à la matière intensive des choses.

En opposition avec le principe d'ontologie mimétique bazinienne, l'image se fait concept, pensée du monde particulière constituée dans le projet réflexif de l'artiste et l'actualisation matérielle autonome de l'image, qui engage à une cognition spécifique orientée par le corps filmique. Le positionnement du/de la spectateur.trice est inscrit dans un processus de construction expérientielle pour la survivance virtuelle d'existences multiples. On voit se dessiner l'importance théorique d'une approche plus philosophique des implications et des problèmes que soulèvent de telles mises en scène et de telles images de la réalité, à la fois corporelle et spatio-temporelle. En engageant une contradiction mimétique et poétique des corps, les matérialisations lumineuses et colorimétriques des organismes et des espaces provoquent une dislocation perceptible induite par l'engagement perceptif du/de la spectateur.trice dans un espace-temps qui violente les normes et autonomise les physiologies hybrides des corps. Ainsi, la matérialisation de l'image accompagne la nature nihiliste des mises en scène métamorphique, et encourage le regard dans une expérience monstrueuse de la réalité par la rupture des normes phénoménologiques dans le rapport au corps et à l'espace.

2.2.5. Caractère monstrueux de la projection auditive et musicale.

Si nous nous penchons d'un peu plus près sur la composition expérimentale de l'image en un corps filmique global, nous pouvons nous apercevoir qu'aux principes figuratifs et figuraux manquent un regard détaillé sur l'enjeu de la musique. Car, ce qui ressort grandement des analyses précédentes, au vu du questionnement autour des potentialités nihilistes de l'image dans la trilogie *Hellraiser*, est que l'expérience construite par le corps filmique, au service d'une iconographie des corps en crise, ouvre la perception sur une sensation d'auto-destruction raisonnée, avec un appui spatial et matériel de la mise-en-scène des corps en crise.

Dès lors, concevoir l'image horrifique comme une image nihiliste repose sur la posture projective stimulée par le corps filmique. Ainsi, au renversement de l'espace, au jeu de contraste de matière-lumière, et à l'accentuation des crises projectives par le montage expérimental, nous voyons que l'image creuse une perspective nihiliste avec l'articulation de la musique et des sons pour une

sensation disruptive d'une identification projective auditive. Que l'on pense à la scène d'introduction de *Hellraiser*, où le thème d'une comptine surgit dans l'espace lorsque la boîte s'anime, ajoutant à l'angoisse de Frank une opposition mélodieuse. Par la suite, l'entrée des cénobites est soulignée par un fracas de bruit de chaînes et un râle in-humain⁴⁵⁹. Nous pouvons constater un effet symétrique de déstabilisation auditive à deux reprises : un tangible dans la figuration, car il s'agit de la désynchronisation du cri de Frank suivant les très gros plans des dislocations de la chair ; l'autre, substantiel dans l'articulation du corps filmique, entre la destruction du corps de Frank et l'arrivée des Cénobites marquée par une saturation du bruit, avec une courte séquence qui s'interpose en montrant la maison des Cotton en plan fixe et moyen, intensifié par un silence qui vient alourdir les jeux de surabondance de l'espace avec une lumière qui matérialise des faisceaux de poussières. Amplifiée par le silence pesant, la fixité des plans rompt avec la mobilité des points de vues lors de la dislocation de Frank.

En résulte dans ce cas l'épreuve d'un écrasement sensible, d'une perte de repère avec une déformation auditive qui déstabilise les identifications au corps filmique. Avec la structure musicale, l'expérience disruptive passe par une projection totale impliquant les biais cognitifs normatifs dans la localisation et le positionnement phénoménologique à l'espace et au temps. La musique vient complexifier l'image d'une tension surréelle et poétique, marquant alors l'entraînement perceptif d'une sensation nihiliste des rationalités corporelles. En réalité, l'apparition du son au cinéma est exprimée par un désir de réalisme corporel⁴⁶⁰, qu'il soit physique (voix identifiable et incarnation du/de la comédien.ne), métaphysique (voix off de pensée d'un personnage), ou environnemental (incarnation globale pour une localisation corporalisée du personnage). Dans la volonté d'un réalisme ontologique pour la consolidation d'un cadre perceptif identificatoire, le son textualise l'image⁴⁶¹, de telle sorte que celle-ci manifeste sa réalité de référent ordonnant vis-à-vis du/de la spectateur.trice dans la construction d'une expérience perceptive.

Si l'image compose un réalisme ontologique, c'est donc en rapport avec l'emploi du son qui ajoute à la matérialisation des figurations. Mais, dans le cas de l'horreur, si l'image peut bâtir un espace disruptif saisissable selon l'agencement figuratif voulu, alors l'usage du son dans l'expérience horrifique participe d'une ontologie inversée, d'un réalisme frappé par une inquiétante étrangeté qui déconstruit les sensations normatives. La force d'apparition que caractérise la musique dans le

459 Non clairement identifiable comme humain et animal, car mixé et saturé.

460 SPADONI Robert, *Uncanny bodies. The coming of sound film and the origins of the horror genre*, University of California Press, 2007.

461 *Ibid.*

cinéma d'horreur⁴⁶² accentue la peur ou le rejet monstrueux du personnage menaçant (voix difforme, musique nerveuse, environnement marqué par une sonorité hostile). Il peut s'agir ici du choc sensationnel recherché par l'image horrifique⁴⁶³, renvoyant de cette manière à une particularisation de l'expérience esthétique des fictions sensationnalistes⁴⁶⁴. De la sorte, la musique procède au processus d'exhibition de la monstration comme procédé signifiant de la symbolique narrative horrifique⁴⁶⁵. Bien que « cinéma sensationnaliste »⁴⁶⁶ ne soit pas utilisé comme dénomination péjorative d'un genre, nous pouvons tout de même nous opposer, au vu des propriétés nihilistes des mises en scène de la trilogie *Hellraiser*, à la réduction sensationnelle de la musique dans la construction horrifique.

Dès lors, la musique n'est pas psychosymbolique⁴⁶⁷, théâtrale et mécanique dans la participation éthique⁴⁶⁸, ni même « commentative » et « illustrative » pour une adhésion diégétique et suggestive d'une angoisse monstrueuse⁴⁶⁹. La musique dans le cinéma d'horreur n'est pas mélodramatique, « opéra de l'œil » d'un excès de violence qui provoque un saisissement des discernements⁴⁷⁰, en ce qui concerne les spécificités plastiques et scéniques de la trilogie *Hellraiser*. Elle pourrait être « psychophysiologique »⁴⁷¹, dans le sens de choc auditif kracaerien, symptôme de l'émergence dissonante d'une virtualité symbolique⁴⁷². Ici se joueraient les potentialités expérimentales de l'image horrifique, avec une intensification des renversements nihilistes sensitifs. Nous devons alors laisser de côté les pensées illustratives ou ontologiques de l'usage de la musique pour nous intéresser une nouvelle fois aux questionnements cognitifs sur la composition structurelle d'une expérience sonore singulière.

Nous quittons le mélodrame théâtral pour revenir au théâtre, avec une réflexion de la composition

462 *Ibid.*

463 GUIDOT Laurent, « De « l'opéra œil » aux « films à sensation » : musique et théâtralité aux sources de l'horreur cinématographique », in *CinémAs*, vol.20, n°2-3, 2010.

464 ANDORNO Theodor W., EISLER Hanns, *Musique de cinéma*, Paris, L'Arche, 1972.

465 *Ibid.*

466 *Ibid.*

467 Voir en ça la conception de la « terreur primitive » dans *Ibid.*

468 BARTHES Roland, « Le théâtre de Baudelaire » [1954], *Essais critiques* [1964], Paris, Seuil, 1991. Voir également les « drames de purs signes psychiques » dans BROOKS Peter, *The Melodramatic Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1976.

469 KASSABIAN Anahid, *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, New York/London, Routledge, 2001.

470 Comme le suggère Laurent Guidot (*op.cit.*) en rapprochant l'éthique musicale des films d'horreur aux théories sur le mélodrame théâtral de GAUTIER Théophile, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6 tomes, Paris, Hetzel, 1859.

471 Comme le suggère GUIDOT Laurent, *op.cit.*

472 KRACAUER Siegfried, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, London/New York, Oxford University Press, 1960.

musicale comme nature active d'une consolidation sensitive expérimentale. De la sorte, nous pouvons voir qu'à l'inverse d'une indication sensationnelle, la musique dans la trilogie *Hellraiser* participe à l'étrangeté des iconographies et leurs symboliques projectives doublent. Prenons en exemple la scène de la résurrection de Frank dans *Hellraiser*. Alors que les nombreux gros plans, très gros plans et plans moyens à l'esthétique *splatterpunk* ou *body-horror* viennent agresser visuellement le.la spectateur.trice, la musique, composée par Christopher Young, offre un effet inverse avec une valse lyrique sur le motif musical de la comptine en ouverture du film. En résulte une dissonance iconographique entre un visuel repoussant et une musique poétique. Mais dire de cette dissonance qu'elle représente seulement une opposition symphonique incite à reconduire une logique illustrative et sensationnelle de la musique. Cette disharmonie emmène l'iconographie cadavérique du corps de Frank vers une manifestation fantomatique d'une humanité organique avec la valse qui agit comme entrée contradictoire dans l'image, entraînant le.la spectateur.trice dans une communion sensitive avec la reconstitution visuelle. La projection est double, émotive, qui participe au non-rejet du corps in-organique, et visuelle, qui renforce une prise de conscience intensive du corps.

Nous voyons bien que l'usage de la musique dans *Hellraiser* ouvre cette dernière sur des potentialités expérimentales en symbiose avec l'articulation des crises corporelles dans le corps filmique. La musique accroît à plusieurs reprises l'espace perceptif d'une impression dionysiaque tragique, propre à une perturbation inconsciente des normativités contenues dans l'agencement des figures. On pense ici au motif musical récurrent dans la trilogie qui marque l'apparition des cénobites, avec une percussion en seulement deux tonalités. Il est intéressant de considérer que ces percussions vont amplifier cognitivement le renversement de l'espace lors de la séquence de l'hôpital avec Kirsty, pour un appui de l'utilisation du négatif afin de signifier l'ouverture effective de la boîte et le bouleversement de l'espace-temps rationnel. La complexification s'ajoute au niveau du son, avec la séquence du déménagement de Larry et Julia, où la présence d'un son de cloche extradiégétique intensifie l'inconscient dysfonctionnel de l'espace domestique avec un jeu d'alternance entre mariages et vieilles funèbres, rythmant les comportements latents des personnages.

Bien que nous n'ayons pour l'instant parlé que de motif musical, l'articulation des sons diégétiques incarne un basculement nihiliste et informe de toutes identifications normatives. Par exemple, des bruits de mouche accentuent la proximité cadavérique dans le champ-contrechamp dysfonctionnel de Kyle, dans *Hellbound : Hellraiser II* ; ou des bruits de chaîne rompent le silence pesant lors de

la découverte du massacre de la Boiler Room par Joey dans *Hellraiser III : Hell on Earth* ; en passant par le renforcement, dans la séquence finale de *Hellraiser*, de l'écartèlement de la tête de Frank avec le bruit d'un déchirement musculaire. Les sons dans la trilogie *Hellraiser* amplifient les iconographies cadavériques ou hybrides avec une intensification sonore qui pousse la projection auditive à déconstruire toute identification subjective de l'espace. De la sorte, que ce soit un rappel organique, une désynchronisation sonore ou musicale, ou l'exacerbation d'un espace, les sonorités dans la trilogie *Hellraiser* participent du corps expérientiel de l'image. Nous pensons la musique, non pas comme illustrative ou commentative, mais comme active, comme degré d'atonalité et de dissonance dans l'alliage regard-écoute⁴⁷³. Autrement dit, la musique contribue à la spatialisation disruptive de l'image et à la nature expérientielle du corps filmique.

L'utilisation de la musique et du son dans la trilogie *Hellraiser*, au service d'une esthétique *body-horror*, cesse d'être symbolique à mesure qu'elle devient elle-même phatique. Nous songeons ici à la spatialisation musicale du drame wagnérien⁴⁷⁴, où l'accompagnement orchestral devient thématique, leitmotiv de la dramaturgie sonore des personnages. Cet accompagnement caractérise le système audiovisuel du spectacle. Appliqué au cinéma⁴⁷⁵, le concept d'« art total » trouve écho dans les pensées constructivistes russes, notamment chez Eisenstein dans le rôle d'interdépendance du corps filmique et de la musique pour la symbolique conceptuelle voulue. Dès lors, l'engagement sensitif devient cognitif, avec une identification possible d'un ensemble projectif environnemental selon la configuration d'une intensification conceptuelle dans la stimulation façonnée par la projection redynamisée d'une habitation sensible. L'espace narratif devient émotif⁴⁷⁶ avec l'implication cognitive d'un complexe audio-musico-visuel⁴⁷⁷ qui provoque une surécoute cinématographique, ou, pour le dire plus simplement, une projection conditionnée dans l'image⁴⁷⁸.

Alors que les lectures sur la musique cinématographique sont calquées sur un principe de rhétorique emphatique et illustrative⁴⁷⁹, nous choisissons de penser la musique comme agencement structurel

473 CARDINAL Serge, « Où (en) est (l'étude de) la musique (au cinéma?) du film ? », in *Intersections*, vol.33, n°1, 2012.

474 *Ibid.* Voir les deux écrits du compositeur Wagner *Das Kunstwerk der Zukunft (L'œuvre d'art du futur)* 1846-1852 et *Oper und Drama (Opéra et Drame)* 1849. Voir également BLANCHARD Gérard, « Images de la musique de cinéma », in *Communication et langages*, n°60, 1984.

475 *Ibid.* Voir également ABBATE Carolyn, *Unsung Voices : Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1991 ; TOMLINSON Gary, *Metaphysical Song : An Essay on Opera*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

476 ABBATE Carolyn, *op.cit.*

477 SZENDY Peter, *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris, Minuit, 2007.

478 Sur ce point, voir la théorie du « paysage sonore » comme orientation d'une sensation spatio-temporelle par la tonalité reconnue et sentie. SCHAFER Murray, *Le paysage sonore*, Paris, Ed. J.C. Lattes, 1979.

479 Critique reprise à la suite de CARDINAL Serge, *op.cit.* Voir également CARROLL Noël, *Mystifying Movies : Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New-York, Columbia University Press, 1988 ; ou LEVINSON

spécifique dans le rapport à la projection cognitive qu'elle construit. De la sorte, afin de comprendre l'importance de la musique dans la nature nihiliste de *Hellraiser*, nous empruntons la notion de « musical »⁴⁸⁰ pour caractériser la réalité matérielle du son et de la musique.

« Le musical, c'est d'abord ici une modalité du sonore : des sons audibles depuis un point d'écoute, mais qui, pourtant, n'existent pas dans l'espace — au sens où ils n'occupent pas d'espace, leur présence n'excluant rien—, composent entre eux un espace-mouvement propre, tout entier procès et évènement, dans lequel je ne peux prendre place, mais qui traverse l'espace physique et l'ébranle, se rend ainsi sensible et entraîne mon corps [...]. Le musical, c'est ensuite l'expérience d'une vie, imaginée à partir des sons qu'on écoute, la vie de cet espace-mouvement même, une vie abstraite, indéterminée, impersonnelle, qu'on s'approprie dans l'acte même de notre écoute [...]. Le musical, c'est enfin l'expression « intransitive » d'un état, d'un sentiment, d'une émotion, etc., au sens où elle ne renvoie à aucun sujet (qui s'exprimerait par le moyen de la musique), au sens où elle ne renvoie à aucun vocabulaire des affects, à aucun langage des émotions [...]. »⁴⁸¹

De la sorte, nous pensons le musical, en l'appliquant à l'usage audio-musical des mises en scène des crises corporelles, comme expérience projective et rétroactive des figurations de l'image. Le musical est, en tant qu'agencement d'un vécu cognitif et d'une matérialisation figurative autonome, une articulation photogénique des matières et des mouvements introjectifs d'un bouleversement de la raison dans l'amplification des iconographies corporelles. La musique et le son orientent alors une projection émotive de l'action par un engagement sensoriel qui fait surgir une émotion intensive dans la complexification de la construction spatio-temporelle visuelle et auditive. En ce sens, les tensions exercées dans l'image sont des tensions invisibles, intervalles sensibles de l'espace déconstructeur d'une temporalisation subjective. Émerge ainsi la question de la musicalité cinématographique en tant qu'expérience sensible et agencement figuratif propre. Le cinéma est en conséquence un art total, expérimental d'une pensée autre. Les potentialités photogéniques sont à prendre en considération avec l'articulation du son et de la musique, de sorte que la composition

Jerold, « Film Music and Narrative Agency », in, BORDWELL David, CARROLL Noël, *Post-Theory : Reconstructing Film Studies*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1996. Le problème des lectures symboliques de la musique réside dans la considération extrafilmique de cette dernière. De la sorte, elle devient seulement illustrative, typologie expérientielle d'un symptôme d'image. Sur la musique comme approfondissement esthétique voir LEVINSON Jerold, *La musique de film – fiction et narration*, Pau, Université de Pau, 1999.

480 *Ibid.* Voir également SCRUTON Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

481 *Ibid.* (p.39-40)

rythmique concerne l'ensemble de l'agencement de l'image pour une visée projective émotionnellement orientée, mais incitée à participer à la construction de la symbolique poétique par l'actualisation perceptive selon l'appel cognitif enclenché⁴⁸².

Pour le dire plus simplement, la musicalité n'est plus illustrative, mais est active d'un éthos spécifique⁴⁸³. Non éthique dans le sens cathartique, exploitation angoissée de fantasmes stimulés, mais éthique dans le sens cognitif, avec un engagement intelligible dans le positionnement introjectif-projectif produit par l'image et sa réception⁴⁸⁴. Suivant l'agencement rythmique des tonalités de la musique et de l'articulation avec la figuration du corps filmique, la projection va être introduite par un rapport cognitif différentiel en fonction de l'introjection harmonieuse ou dissonante des systèmes de l'image⁴⁸⁵. De la sorte, l'éthos musical n'est pas emphatique, mais performatif, entraînant alors une identification auditive autonome en sa structure, mais induite dans un ensemble filmique expérimental⁴⁸⁶. Investis d'une projection spécifiée par la stimulation cognitive provoquée par une attitude différentielle, les schèmes de significations musicales sont à comprendre au niveau de leurs articulations filmiques et leurs réceptions, de sorte qu'elle s'apparente à un langage performatif, ou un acte sensitif selon l'agencement expérimental qu'elle propose.

En fonction d'un rythme, les sons ou les musiques participent d'une orientation expérimentale par introjection cognitive intelligible. Nous le voyons bien, ce qui caractérise la nature monstrueuse des trois films *Hellraiser* réside dans les potentialités nihilistes de l'image. Le son et la musique charpentent alors une essence sensorielle anarchiste avec une composition a-tonale et a-illustrative des sonorités qui complexifie l'intensité figurative de la crise corporelle. La musique devient monstrueuse à son tour, provoquant ainsi une sensation de bruit qui entraîne l'audition dans une déstructuration affective de l'habitation spatiale. En ce sens, nous utilisons le terme de « bruit » dans le même sens que celui de « monstrueux ». D'abord pensé en opposition à la musique⁴⁸⁷, le bruit nous sert ici de catégorisation matérielle de la valeur de l'expérience vis-à-vis d'une norme

482 Voir CION Michel, « La musique et le cinéma pur », in *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 2019.

483 FAVIER Jacques, *La rhétorique musicale et les émotions : éveil ou expression des affects ? : Perspectives historiques et théoriques*, Thèse, Philosophie, Université de Strasbourg, dir. DE BUZON Frédéric, ARBO Alessandro, 2017.

484 On touche ici à l'éthos musical grec, notamment avec Damon d'Athènes, Platon, ou Aristide Quintilien. Sur ce point voit MOUTSOPOULOS Evanghélos, « Beauté et moralités musicales : une initiative damonienne, un idéal athénien », in MALHOMME Florence, WERSINGER Anne Gabrièle, *Mousikè et aretè — la musique et l'éthique de l'Antiquité à l'âge moderne*, Paris, Vrin, 2007 ; ou LASSERRE François, *L'éducation musicale dans la Grèce antique*, Paris Plutarque, 1954.

485 Voir CION Michel, *L'audio-vision – Son et Image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013.

486 FAVIER Jacques, *op.cit.*

487 CION Michel, *Le son : traité d'acoulogie*, Paris, Armand Colin, 2010.

éthique auditive. Le bruit est chaos en tant qu'intensité sonore, puissance maximale de vibration qui rompt avec la composition harmonieuse des tonalités.⁴⁸⁸

Le plaisir musical est avant tout un plaisir socioculturellement normé avec une projection éthique conformément à une structuration harmonieuse héritée d'une conceptualisation de l'art indo-européen. Par conséquent, la construction harmonieuse produit un vide métaphysique qui vise à la compréhension normative des phénomènes extérieurs⁴⁸⁹. Le bruit, en tant que corps sonore, matérialise une dislocation de cette catharsis mélodieuse, avec l'émergence d'intervalles vibratoires qui viennent complexifier la projection cognitive et actualiser une réalité intensive. En ce sens, le bruit est variation⁴⁹⁰ du corps sonore, évènement d'une rupture normative et intelligible, réalité virtuelle des figures tonales. La question de l'expérience projective et sensible passe par l'introjection d'une tonalité disruptive. De la sorte, le bruit n'est pas difforme vis-à-vis d'une harmonie, mais informe par une manifestation autonome du corps sonore. Autrement dit, et en revenant sur le problème auditif dans la trilogie *Hellraiser*, le bruit et la musique compose une spatialisation sonore projective différentielle. Dès lors, le problème du bruit est un problème métaphysique impliquant une sensation et une énergie figurative actualisant une disruption cognitive. Le bruit, en ce sens, concerne les surenchères des sons diégétiques ou extradiégétiques dans la trilogie, qui amplifie l'espace du corps filmique.

Nous l'aurons compris, la musicalité et le sonore dans l'image provoquent une complexification des matières figurales et expérientielles de la structure narrative des corps en crise. En conditionnant un regard sur le spectacle de la crise corporelle, l'engagement sonore vient permettre l'émergence des réalités nihilistes avec une saturation et une actualisation inconsciente des espaces critiques et des métamorphoses. La musique de Christopher Young (pour le cas de *Hellraiser* et *Hellbound : Hellraiser II*) renforce la destruction projective avec un jeu de discordance lyrique et grave dans les tonalités, ou poétique en contraste avec un visuel monstrueux. C'est en ces contradictions recherchées que la valeur monstrueuse de l'image apparaît. En soutien d'une image nihiliste, le corps sonore et musical structure une déconstruction cognitive dans l'articulation auditive d'une projection phénoménologiquement renversée, dissonante d'une identification subjective. De la sorte, la consolidation d'une

488 Voir GUGLIELMETTI Yohann, *Silence, bruit, et musique au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2020. Voir également LALITTE Philippe, « Aspects acoustique et sensoriel du bruit », in *Filigrame*, n°7, 2011.

489 SOLOMOS Makis, *De la musique au son, L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

490 Voir UGLIELMETTI Yohann, *op.cit* ; et son commentaire de la pensée de Herman Von Helmholtz dans *Traité physiologique de la musique, fondé sur l'étude des sensations auditives*, 1868.

expérience disruptive de l'espace passe dans le lien matière-son du corps filmique pour un creusement intensif des réalités figuratives. En résulte alors la configuration d'une épreuve corporelle déréalisante, en considération de l'engagement cognitif stimulé par les iconographies des corps en crise, les matières intensives et photogéniques de l'image, et l'agencement du complexe auditif et musical selon une variation contradictoire de l'harmonie intelligible. L'image des crises corporelles est en ce sens Image-Monstre, renversement d'une normativité consciente et des schèmes de projections subjectives socioculturellement normées, faisant émerger les possibilités nihilistes dans les réalités figurales de l'image. En opposition avec le principe d'ontologie mimétique bazinienne, l'image se fait concept, pensée du monde particulière constituée dans le projet réflexif de l'artiste et l'actualisation matérielle autonome de l'image, qui amorce une cognition spécifique orientée par le corps filmique.

L'iconographie de la métamorphose est donc inscrite avec le positionnement du/de la spectateur.trice dans un processus de développement expérientiel d'une survivance virtuelle d'existences multiples. Nous arrivons à présent au troisième point de l'expérience, nous sommes à la limite de la reconnaissance rationnelle avec l'engagement actif dans un système disruptif qui se fait substitution d'une violence iconographique. Tout le défi est maintenant de mettre en lumière la nature de cette violence sur l'expérience et la composition figurative, qui mène inexorablement vers une valeur nihiliste, un degré zéro de la conscience, une déconstruction absolue de la cognition rationnelle, une auto-destruction même de la projection phénoménologique qui constitue l'être au monde moderne. Embarquons alors dans la dernière phase de l'expérience, celle d'une Image-Monstre, d'une conscience monstrueuse spectaculaire induite par les enjeux figuratifs et narratifs de la trilogie *Hellraiser*.

2.3. Vers un nouvel état de perception : la valeur monstrueuse de l'image.

Au risque de se détourner d'une partie de la théorie française concernant le caractère fantastique de l'image d'épouvante, riche en figures symptomatiques d'une crise de la pensée intérieure du corps, nous voyons bien, à la suite des exemples analytiques précédemment cités, que l'enjeu du *body-horror* dans la trilogie *Hellraiser* s'apparente à une réflexion sur les pouvoirs du cinéma dans la création d'une image-concept comprise comme survivance d'une crise corporelle. Cette image-concept ne peut qu'être atteinte par le biais d'une image-matière, autrement dit d'une construction globale d'un corps filmique basé sur l'expérience sensible et projective de corps figurés dans un espace-temps particulier.

Véritable image-spectacle, les séquences de métamorphoses corporelles, ramenées à une atmosphère disruptive, provoquent une expérience de déconstruction réceptive et cognitive avec le rôle de l'implication spectatorielle dans l'identification introspective des enjeux conceptuels, émergeant des conceptions plastiques et narratives du corps filmique. Ainsi, l'image atteint sa propre auto-destruction, ouvrant le champ perceptif sur un degré zéro de l'existence, conscience nihiliste des limites de la rationalité moderne. Afin d'arriver à cette crise, autant figurative que perceptives, nous nous apprêtons à rentrer dans une expérience visuelle et cognitive qui va nous emmener vers une conscience altérée de la réalité, possibilité d'une réalité monstrueuse donnée à la sensibilité phénoménologique de la raison.

2.3.1. D'une phénoménologie monstre comme image performative...

Nous l'aurons compris, l'image, en tant qu'agencement figuratif, n'est ni autonome ni automatique, mais se dynamise dans un processus différentiel pour une mise en tension d'un regard impliqué sensoriellement par le/la spectateur/trice. Cette mise en tension émane d'une opposition de nature entre la narration et la figuration, entre la forme et le signe de l'image, entre le figuratif et le figural. Le cinéma est une sorte d'enfant naïf qui bouleverse les codes perceptifs et projectifs du monde. L'expérience spatio-temporelle qui résulte de cette tension nécessite une prise en compte qui va au-delà d'un style esthétique ou d'une narration symbolique. Est considéré alors le caractère intrinsèque de l'image, sa matière-concept qui façonne une conception du monde, une cristallisation d'une virtualité intensive des choses par rapport à la réalisation tangible des corps. L'image n'est plus symbole de... mais concept et pensée du monde par l'agencement figuratif. Cet agencement figuratif n'est pas automatique parce qu'il est inscrit dans un processus narratif qui appuie l'expérience particulière. De la sorte, l'opposition n'en est pas une, puisque les différentes implications se rejoignent en un corps expérimental.

Toujours avec les exemples analytiques cités plus haut, l'image dans la trilogie *Hellraiser* se fait représentation d'une crise d'ancrage dans le monde, symptôme d'une sensibilité monstrueuse de l'espace projectif. Avec les iconographies de métamorphoses corporelles, l'image va se faire le relais des enjeux narratifs autour de la reconstruction et de la recherche phénoménale du corps. Il est important alors de penser l'image comme acte, afin de comprendre les processus d'expérimentation à l'œuvre dans l'image des trois films *Hellraiser*. Cet acte d'image va ouvrir la perception sur un point nihiliste, déconstructif de l'existence rationnelle.

Ce point de rupture va être conduit, comme nous avons commencé à le voir dans les précédents chapitres, par la conscience d'une monstruosité corporelle amenée par l'épreuve altérée d'un espace-temps du monde. L'image se fait alors, pour qu'il y ait expérience, matière-concept d'un espace-temps attaché aux enjeux narratifs et plastiques de la crise corporelle. Le corps filmique est agencé pour produire une sensation spectaculaire de l'habitation dans le monde, qui engendre l'émergence d'une expressivité des corps et de l'espace, propres à l'instabilité phénoménologique donnée par la modernité corporelle et l'oppression capitaliste. Les personnages des cénobites sont exemplaires de ce processus cinématographique. Leurs iconographies, couplées avec leurs mises en scène dans l'espace, creusent une tension corporelle et ouvre sur une défiguration normative de la vision.

Cette fragmentation provoque une expérimentation sensiblement autre du temps et de l'espace captée et construite par l'image, invoquant une implication spectatorielle totale dans le spectacle frénétique de la crise corporelle. On en revient alors, pour comprendre ces incidences, à la question de la valeur performative de l'image. L'image, dans son développement matériel et conceptuel, érige un regard sur le monde qui est par nature intensif. Cette nature ne va pas de soi, n'est pas donnée par la figuration, mais structurée par un conditionnement empirique de la posture spectatorielle dans une sensation disruptive de bloc d'espaces-temps différentiels. Si nous avons pris le risque de perdre le.la lecteur.trice dans un flot de concept sur l'image en tant que sentiment du monde, c'est au profit d'un éclaircissement sur la nature du regard produit par l'enjeu du monstrueux dans la mise en scène des corps et dans l'agencement filmique des trois *Hellraiser*.

Pensons maintenant l'image dans son acte performatif, afin de saisir l'importance de son concept-matière d'une figuration disruptive des corps hybrides. Car, cette figuration n'est possible que parce qu'elle renvoie une sensibilité discursive et déconstructive d'un regard sur le monde, nous nous référons cette fois-ci à la conception de Marie-José Mondzain⁴⁹¹ autour de la nature rétro-réflexive de l'image. Dans la perspective d'une observation des valeurs affectives de l'image, l'auteure envisage la valeur de celle-ci comme la condition d'un aménagement rétroactif du regard sur le monde, au-delà d'une quelconque valeur psychopathologique et symbolique des figurations.

La réflexion de Mondzain autour du.de la spectateur.trice et de la nature expérimentale de l'image commence avec la grotte de Chauvet en Ardèche et la découverte de contour de main immortalisé

491 Notamment dans MONDZAIN Marie-José, *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007.

sur la paroi de la grotte à l'aide d'un pochoir et de pigments naturels. Cette figure de la main est, pour Mondzain, celle de l'image comme construction d'une distance asymétrique de Soi. Déconstruction d'un point de vue individuel sur le monde, l'image devient dans ce cas projective d'un corps spectatorial pour une confrontation perceptive avec la représentation figurative du monde extérieur. L'image produit une différenciation spatio-temporelle par la posture rétro-réflexive engagée dans la figuration matérielle d'un agencement du regard sur le monde.

« [L]’image trouve sa place dans cette histoire de notre naissance de l’humanité elle-même. L’image sera interrogée non pas comme un objet de la vision parmi d’autres, mais bien au contraire comme surgie d’un geste qui fonde la condition de possibilité d’un rapport, celui de notre regard à un monde visible. La constitution d’une histoire de l’imaginaire, des gestes de la fiction qui ont précédé et conditionné la manifestation d’un monde désigné alors comme réel. Le sujet devenant spectateur de ce qui lui échappe, spectateur de la réalité avec laquelle il va instaurer des rapports. »⁴⁹²

L'image est productrice d'un écart perceptif entre un monde figuratif et un monde cognitif. De cet écart survient un apprentissage des choses par la construction spécifique d'un regard, qui valide ou invalide les expériences phénoménologiques. *« La naissance de l’Homo spectator est une insurrection de la naissance du sujet imageant, la mise au monde de son éternité parce qu’il se sent mortel »⁴⁹³*. L'image, prise en compte comme configuration d'un regard, devient réflexive d'un ancrage au monde. Ce questionnement s'articule de cette façon autour d'une habitation perceptive subjectivée dans l'aménagement d'un raisonnement perceptif. Observant cette logique, l'*Homo spectator* est un homme qui fait face à une vision figurative du monde qui le renvoie à sa propre réflexivité. L'agencement matériel de l'image a en lui la possibilité d'une trace manuelle réalisant virtuellement un espace extérieur, indépendant d'une volonté de construction figurative, mais actif et substantiel du déroulement figuratif même. Autrement dit, l'image n'est pas autonome, mais découle d'un processus idéal et expérientiel pour la construction (ou la déconstruction) d'un point de vue sur le monde et sur soi-même.

« Voir, c’est devenir spectateur de l’image que nous produisons pour investir la trace de notre passage »⁴⁹⁴

« Le visible ne contient pas l’image tout comme ce qui est fini ne contient pas l’infini, le

492 *Ibid.* (p.22).

493 *Ibid.* (p.24).

494 *Ibid.* (p.42)

visible est trace, vestige d'une présence incommensurable. Le visible est déserté parce qu'il montre. Voir une image, c'est accéder à la béance du visible au cœur du visible lui-même, c'est proposer au regard l'immanence d'une absence. »⁴⁹⁵

La posture spectatorielle n'est plus simplement réflexive, mais projective et rétro-réflexive. Autrement dit, il ne s'agit plus de lire l'image afin d'en tirer une quelconque satisfaction intelligible et fantasmagorique, mais de la vivre par une induction phénoménale des articulations figuratives. L'image est conçue comme langage identificatoire, comme outil d'une auto-réflexivité. Le désir de voir est corollaire à un désir d'habitation effective de l'espace-temps par une projection perceptive dans l'espace constitutif d'un ancrage cognitif. L'image est, en ce sens, organisation d'une vision symbolique du monde⁴⁹⁶. Mais nous visualisons ici, avec le principe d'économie figurative, l'importance et la limite de la pensée de Mondzain en ce qui concerne la nature de l'image dans les trois films *Hellraiser*.

Afin d'entendre la nature du lien expérimental entre le spectateur et l'image dans le cas de l'horreur, nous devons mesurer et replacer les pensées de Mondzain dans un contexte socioculturel propre au capitalisme indo-européen. Ainsi, se rejoint dans la compréhension théorique de la nature de l'image cinématographique les différentes notions anthropologiques sur la conception réifiée d'un espace-temps corporel au profit d'une collectivité globale ramenée à une norme colonialiste indo-européenne d'une vision du monde. Car, et s'est là un des problèmes que nous rencontrons également avec le supposé universalisme de la vision photogénique du monde pour Jean Epstein, la construction d'un regard rétro-réflexif sur un ancrage dans le monde par les images implique l'adéquation d'un regard *de facto* préconstruit par les visions socioculturelles du corps social. De plus, l'investissement d'une conceptualisation rationalisante des sensations éprouvées pour saisir l'espace-temps virtuel pose la difficulté d'une valeur d'habitation rétro-réflexive de l'image. On trouve une tendance, dans l'idée critique de l'économie figurative chez Mondzain, d'un retour paradoxal à une doctrine iconoclaste où l'expérience est signifiée de manière symbolique et préconstruite par l'usage des figurations.

Par conséquent, il est important de considérer l'image performative par sa nature intrinsèque, avant de revenir sur la nuance de l'attitude critique à l'encontre de la pensée de l'image réflexive. Pour ce

495 *Ibid.* (p.48).

496 MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imagerie contemporaine*, Paris, Seuil, 1996.

faire, nous utilisons l'intuition de David Freedberg⁴⁹⁷ sur le caractère actif des images relié, non pas à une sémiotique cinématographique à la manière de Christian Metz, mais à une posture sémiologique et linguistique empruntée aux positions post-sémiologiques de J.L Austin⁴⁹⁸. Rapidement, pour Freedberg, il est nécessaire d'adopter un regard morphologique dans l'intention de refléter la nature de la forme en tant que concept spatio-temporel, qui s'ouvre à l'expérience ; et non de réduire celle-ci à une lecture iconologique pour extrapolation symbolique des agencements figuratifs.

Les théories du système communicatif sous une approche morphologique nous sont d'une grande aide pour la compréhension de la nature performative de l'image à titre de processus interdépendant d'une attention au monde. L'acte performatif d'Austin, en qualité d'énonciation figurative d'un concept relationnel actif, résulte d'une posture asymétrique de l'énonciateur vis-à-vis de l'énoncé, produisant la déconstruction phénoménale d'une implication subjective. L'acte performatif ne dresse pas une signification logique appuyée, mais structure la démonstration d'une action intrinsèque et d'une répercussion extrinsèque à l'acte d'énonciation. L'acte performatif offre au langage de surgir comme une unité empirique active d'une situation projective de soi dans l'espace-temps. L'énonciation performative est différentielle selon le contexte sous-jacent à l'utilisation langagière. La dimension énonciatrice du langage performatif permet donc de penser l'image en tant que valeur empirique d'une situation projective dans l'espace et le temps ramenée à une ouverture relationnelle avec l'Autre.

Avec une lecture sémiotique, les théories de l'acte d'image⁴⁹⁹ investissent cette dernière d'une dimension expérimentale et métaphysique avec une prise en compte structurelle d'un contexte relationnel entre la construction d'un regard figuratif et cognitif du monde, ou, pour le dire plus simplement, entre une approche virtuelle et une attitude rationnelle de l'extériorité à Soi. L'image se fait le signe d'un concept qui relève d'une structure culturellement admise, base de l'énonciation performative d'Austin. Ainsi articulée, la figuration constitue un regard sur le monde qui se fait substance d'une matière agencée par l'image au profit d'une expérience du monde. L'image, en ce sens, n'est plus une simple icône représentative d'une vision idéale, mais le signifiant asymétrique

497 FREEDBERG David, *Le pouvoir des images*, Paris, Gerard Monfort édition, 1998.

498 AUSTIN J.L, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1991.

499 Voir notamment FREEDBERG David, *op.cit* ; ou MONDZAIN Marie-José, *Homo spectator, op.cit* ; ou COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lommain, Verdier, 2004 ; ou *Bild-Bildwahrnehmung-Bildbearbeitung*, dir. SACHS-HOMBACH Klaus, REHILAMPER Klaus, Wiesbader, GmbH, 2004 ; ou MOHOLY-NAGY Lászlò, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2007 ; ou BREDEKAMP Horst, *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte, 2015 ; ou encore, de manière plus évidente, BENJAMIN Wlater, *op.cit*.

d'une réflexion indépendante du monde avec la construction d'une réalité particulière, acceptée ou rejetée par la posture spectatorielle.

2.3.2. Engagement des sens et essence expérimentale de l'image monstrueuse.

Nous contextualisons le problème du nihilisme figuratif avec les théories expérimentales de l'image. De la sorte, nous nous éloignons d'une analyse strictement horrifique pour étendre notre réflexion, dans ce chapitre, sur l'image en tant qu'agencement expérientiel d'un regard. Ainsi, nous voyons se dessiner la valeur disruptive des mises en scène des corps à travers le souci de l'implication spectatorielle, organisatrice du sens de l'image. L'engagement projectif dans la structuration figurative dépend d'une logique théorique, d'un sentiment phénoménal du monde. En tant que « théôria »⁵⁰⁰, l'image développe la figure à la manière d'une sensibilité conceptuelle. Entre sens et symbole, l'image ouvre la figure sur l'émergence de sa propre vérité. Il ne s'agit pas d'une recherche transcendantale sur un absolu métaphysique de l'existence humaine, mais d'une intensité de la chose gagnée par son effervescence figurative et virtuelle. La thèse d'un acte d'image, explicative de la nature de la perception spectatorielle, se montre dans la tension entre l'objet visible et sa figurabilité dans l'image. « *C'est qu'une des propriétés de l'évènement est de toucher « les corps, les objets, les couleurs dans le cinéma sans les habiter, il diffuse des effets sans s'épuiser dans ces derniers »* »⁵⁰¹.

L'image est par conséquent structuration d'une théorie, au contraire d'une forme théorique symptomatique d'une pensée préétablie. Le pouvoir réflexif de l'image est sa potentialité de production d'une conception du monde. On en revient alors à la réflexion de la photogénie pour Jean Epstein, qui érige le cinéma comme l'expression constitutive d'un regard. L'espace imaginaire et dramaturgique est avoué par l'auteur comme une assimilation physiologique d'une perspective d'habitation individuante, introduite par la perception. Mais cette habitation est engagée dans un processus de pensée de l'espace-temps spécifique à un aménagement figuratif, donné par une mobilité matérielle et temporelle de l'objet dans l'image. Le sens de l'image est dans ce cas de révéler un nouvel espace-temps :

« Le sens du cinéma, c'est la faculté de deviner, de percevoir, de poursuivre cette mobilité foncière et universelle, de la saisir par l'objectif ou le micro, d'en comprendre les

500 VANCHERI Luc, *Film, Forme, Théorie*, Paris, L'Harmattan, 2002.

501 BATTMEN Elisabeth, "Deleuze au sujet de la nature de l'évènement au cinéma", in *Le cinéma selon Deleuze*, cité dans VANCHERI Luc, *Film, Forme, Théorie, op.cit.* (p.34-35).

harmonies et de la mettre en valeur dans une construction poétique ou dramatique, qui aurait été irréalisable et même inconcevable dans n'importe quel langage plus statique »⁵⁰²

L'image en tant que langage produit une variation cognitive avec l'engagement d'un regard spécifique sur le monde. Ce regard est bâti par une figuration cinématographique propre à un enjeu narratif et dramaturgique. Ainsi, l'image n'est pas un absolu expérimental, auquel cas elle se réduirait à un concept donné comme savoir, mais se construit comme spectacle cognitif d'un espace-temps sensiblement altéré.

« La vision cinématographique nous fait apercevoir d'insoupçonnées profondeurs de féerie dans une nature que, à force de regarder toujours du même œil, nous avons finie par puiser, par nous expliquer entièrement, par cesser même de voir. En nous tirant la nature de notre vision, le cinéma nous réapprend à nous étonner devant une réalité dont peut-être rien n'a encore été compris, dont peut-être rien n'est compréhensible. »⁵⁰³

Ainsi apparaît l'impact du concept photogénique d'Epstein dans l'essence de l'image horrifique. Bien loin de vouloir catégoriser esthétiquement l'image, afin de l'affranchir de sa vision foraine, le cinéaste montre l'importance d'une pensée figurative de l'image portée au travers des sens et non des concepts préétablis. L'image ne figure pas un concept, mais s'offre à la vision en tant que concept même. Si nous devons imaginer un langage cinématographique, ce langage serait lyrosophique. Cette réflexion autour du développement d'une raison du monde témoigne des influences animistes dans la figuration intensive des constructions photogéniques de l'image.

La conviction phénoménale d'Epstein⁵⁰⁴ repose sur la différenciation de la raison scientifique comme fragmentation moderne de l'espace et l'élaboration d'une compréhension sensorielle des choses exogènes à Soi. L'imposition d'une rationalité prédominante de la science et de la philosophie humaniste a pour effet de renfermer en Soi les sensations extérieures, ramenées à un sentiment prédéfini réflexivement pour une appropriation de l'espace. Basée sur la pratique kabbale de la rationalité émotive, Epstein développe alors la lyrosophie comme existence métaphysique antérieure à la raison. Cette existence n'est néanmoins pas déconnectée de cette rationalité puisqu'elle se dresse en tant que négation sensorielle et affective. Cette pensée est le point de départ d'une conceptualisation de la nature autre l'image cinématographique. La construction d'un regard

502 ESPTEIN Jean, "Le sens du cinéma", *op.cit.*

503 EPSTEIN Jean, "La féerie réelle", *op.cit.*

504 EPSTEIN Jean, "La lyrosophie", *op.cit.*

moderne sur le monde, ramené à une réification mécaniste de la réalité pour une rationalité universelle, est contrebalancée avec l'ouverture sensible et multiple des flux figuratifs compris dans l'image. La raison scientifique produit inévitablement un détournement de l'essence intensive des choses pour une rationalisation structurelle.

On saisit mieux les notions d'universalités mentionnées par Jean Epstein dans sa pensée sur la réalité de l'image cinématographique. Cet universalisme n'est pas une totalité égalitaire des impressions, mais une dénomination pour une globalité de sensations, poussées à un point commun de rupture rationnelle par les agencements figuratifs de l'image. Est universel, alors, un engagement phénoménologique intensif et disruptif permis par la construction d'un regard sensible sur le monde.

L'image est ressentie comme espace-temps autre. Il est cristal et survivance d'une négativité de la réalité rationnelle. On touche ici à la pensée deleuzienne. Bien que couramment cités et utilisés dans les lectures théoriques de l'image, nous ne pouvons faire l'impasse sur les concepts cinématographiques du philosophe français afin d'éclairer les problématiques liées à la mise en scène des corps en crise dans *Hellraiser*. Car nous voyons bien que, de ces généralités théoriques, ressort un problème structurel issu des mises en scène de la réalité avec une iconographie monstrueuse. L'agencement de la matière des objets de l'image dans les trois films *Hellraiser* provoque dans ces conditions une sensation disruptive de la réalité, qui appuie la narration non pas symboliquement, mais en continuité, offrant une épreuve sensible de la crise corporelle.

Par conséquent, l'image se fait expérience dans la construction d'un mouvement et d'un temps particulier. C'est avec la pensée cinématographique de Deleuze que nous voyons se dessiner le caractère monstrueux de l'image dans *Hellraiser*, avec une implication perceptive d'un espace-temps propre. Nous décidons d'allier l'image-mouvement et l'image-temps au sein d'une même globalité, celle du corps filmique, à la manière de Jacques Rancière⁵⁰⁵. Le cinéma est révélateur d'une nature tragique du monde, comme dans le théâtre de Mitterlinck⁵⁰⁶, et des manifestations sensibles des choses par leurs traces autonomes qui résistent à la figuration et créer une atmosphère. L'image-mouvement est une matérialisation d'un espace sensible avec l'agencement d'un regard perceptif expérientiel particulier.

505 RANCIÈRE Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.

506 "Le tragique quotidien", in *Le trésor des humbles*, 1896, cité dans RANCIÈRE Jacques, *La fable cinématographique*, op.cit. (p.14).

« *L'écriture du mouvement par la lumière ramène la matière fictionnelle à la matière sensible. Elle ramène la noirceur des ténèbres, la passion des crimes ou l'angoisse des mélodrames à la suspension des grains de poussière, à la fumée d'un cigare ou aux arabesques d'un tapis. Et elle réduit ceux-ci aux mouvements intimes d'une matière immatérielle.* »⁵⁰⁷

Le mythe de l'esthétique comme mouvement intensif est propre à une mécanique figurale de l'image dans l'aménagement conceptuel d'une intensivité fantomatique des choses captées par la caméra. L'expérience du monde à travers l'image passe donc dans une tension structurelle de défiguration des choses avec une opposition normative et esthétique de la réalité. Cette dernière est vécue par l'intermédiaire d'une construction cinématographique de l'espace et du temps. Le problème de la conception deleuzienne surgit alors d'une rupture d'allégorisation pour exprimer une recherche justificatrice du cinéma comme art. L'image-mouvement, comme principe d'action et de fragmentation de l'espace, ainsi que l'image-temps, comme cristallisation et émergence d'une virtualité des choses, sont une seule et même image pour Rancière. Il s'agit, pour ce dernier, de « *l'espace quelconque* » de Deleuze, induction d'une autocontradiction autour de la pensée catégorielle des images.

L'image a ainsi une potentialité intensive avec un mouvement figuratif et une captation cristalline d'une réalité virtuelle. On comprend mieux l'importance de la philosophe bergsonienne dans la théorisation de ces deux principes d'images. D'un côté, l'image-mouvement se porte en tant que donnée immédiate d'une sensation perceptive orientée au profit d'une fiction potentielle⁵⁰⁸, de l'autre, l'image fait cohabiter deux temporalités positive et négative de la réalité en guise de souvenir mémoriel d'une existence rhizomatique maintenant fantomatique la conscience subjective de Soi, mais rendue une nouvelle fois sensible par l'éclatement de la figure dans l'espace-temps intensif⁵⁰⁹. Mais, pour revenir à Jacques Rancière que nous citons plus haut, l'image-temps ne peut acquérir sa virtualité que dans l'agencement d'une image-mouvement qui restitue une vision spécifique de la réalité au profit d'une fiction. L'image est alors concept d'une expressivité idéale du monde. L'image ne se réduit pas à une matière-image et une pensée-image, mais se façonne autour d'une globalité du corps filmique comme expérience sensible.

« *Philosophie de la nature, L'image-mouvement nous introduit, par la spécificité des*

507 RANCIÈRE Jacques, *La Fable cinématographique*, op.cit.

508 DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'image Mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983.

509 DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 1986.

*images créées, à l'infini chaotiques des métamorphoses de la matière-lumière. Philosophie de l'esprit, L'image-temps nous montre, à travers les opérations de l'art cinématographique, comment la pensée déploie une puissance propre à la mesure de ces choses. »*⁵¹⁰

On retrouve, malgré une critique au projet historique de Deleuze, une continuité de sa philosophie dans la pensée active de l'image. Celle-ci emprunte aux théories métaphysiques bergsoniennes et à la relecture conceptuelle de la valeur dionysiaque de l'art nietzschéen sur la nature de l'image comme évènement d'une conception visuelle de la virtualité de l'existence. Or, pour Rancière, un tel positionnement est paradoxal puisqu'il revient à classer et séparer les images selon des valeurs réifiées de la narration et du projet esthétique. Le propre de l'image n'est donc pas d'offrir une abstraction idéologique du monde afin d'ouvrir le spectateur.trice sur un apprentissage des phénomènes, mais d'articuler une intensivité de l'expérience spatio-temporelle par l'agencement matériel des figurations, engagées dans une rétro-action cognitive. Si le cinéma a la capacité de « révéler le sens caché des êtres et des choses sans briser l'unité naturelle »⁵¹¹, ce n'est pas du côté de l'ontologie totalisante des perceptions que Rancière pense l'image de Deleuze. La crise d'un schème sensori-moteur instrumentalise et soumet l'image à un regard orienté. L'auteur refuse de réduire cette crise à une qualification intrinsèque de la valeur de l'image. Cette dernière découle par conséquent d'un regard expérientiel sur le monde, par la recherche intensive, dans la captation et l'agencement figuratif, d'une crise de l'habitation sensible de l'espace-temps donnée par la décomposition d'une cognition pour l'élaboration d'un regard sensiblement autre.

L'image se fait manifestation et acte d'une survivance intensive, émanant d'une structure figurative qui met en mouvement un ensemble de corps-objet dans un espace-temps particulier, d'où émerge une virtualité intensive des choses dans la tension constitutive de la construction matérielle de l'image. L'évènement, c'est l'ensemble du corps filmique donné comme matière intelligible d'un espace-temps altéré. L'image suppose ainsi une projection conditionnée spécifique à l'agencement des figures, constituante d'un corps filmique. Cette valeur double n'est plus intrinsèque, mais interdépendante d'une dimension active. La mise en tension d'une figuration et d'une perception, d'une normativité et d'une figurabilité de l'espace-temps résulte d'un contexte perceptif qui engage et façonne la signification de l'expérience, et *de facto* la nature compositionnelle de la matière-image. En conséquence de la pensée réflexive autour de la nature expérimentale de la matière-

510 RANCIÈRE Jacques, *La Fable cinématographique*, op.cit. (p.152).

511 BAZIN André, "L'évolution du langage cinématographique", cité par RANCIÈRE Jacques, dans *La Fable cinématographique*, op.cit.

image, nous nous penchons maintenant sur la nature même de cette dernière en tant qu'édification d'un regard dissemblable dans le cadre de l'implication horrifique de la mise en scène de la crise corporelle dans les trois *Hellraiser*. Car, comme nous avons pu le voir, les enjeux corporels des films se basent sur la fondation d'une épreuve sensiblement autre de l'espace-temps, producteur d'une intensivité expérientielle des métamorphoses corporelles. L'image fait acte d'une déconstruction cognitive. Dans l'atteinte de cette conscience-limite de la rationalité perceptive, l'enjeu est à présent de saisir la nature co-active de l'image et de la projection spectatorielle dans le façonnement d'une conception du monde et du corps, spécifique aux enjeux du *body-horror*.

2.3.3. Figurabilité et construction d'un regard sensible sur le monde : enjeu du figural dans l'image monstrueuse.

Nous nous plaçons dans la suite logique des préoccupations matérielles de l'image qui occupe nos analyses et nous mène progressivement vers les structures de l'expérience nihiliste. Le problème initial de l'expérience perceptive monstrueuse passe par l'articulation figurale de l'image. Nous prenons le risque de commencer par théoriser la valeur Monstre de l'image avec l'emploi fondamental du figural. L'image est figurale lorsque son agencement global dépasse la simple iconologie pour ouvrir vers une perception conceptuellement autre de la réalité cognitive. La visibilité du monde de l'image est construite comme une « apparition », une sensibilité expressive de la réalité reconstituée par l'image⁵¹². « *La figure n'est pas l'alibi réaliste de la forme, mais le signe d'une activité psychique* »⁵¹³. La chose devient matière et la figure se dédouble entre une représentation et une idée. Le figural, c'est là où « *la caméra commence [...] [et] où s'annule la dette photographique, la figuration cinématographique naît véritablement lorsque les corps se mettent en quête d'échapper à la fiction de leur personnage, lorsque leur réalité figurative cesse d'être leur seule réalité filmique, lorsque se donnent les agencements de leur réalité figurale qui commandent [le sens de leur] signification* »⁵¹⁴. Le figural, c'est la chute de la figure dans son régime fantomatique, double d'une réalité virtuelle et expressive, en ce sens que la figure comporte son propre dépassement dans son élaboration par la résistance de sa substance virtuelle à l'image.

Se développe alors une impression de réalité autre, articulée par l'expressivité du monde qui

512 Voir GORKI Maxime, "Vos nerfs se tendent", dans *Le cinéma : naissance d'un art, 1895-1920*, cité dans VANCHERI Luc, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011.

513 *Ibid* (p.12).

514 *Ibid* (p.16).

dégage une vérité concrète des choses. L'image a dès lors un pouvoir affectif sur une sensibilité perceptive de l'espace-temps contenue dans la construction figurative.

« L'énigme de l'art, ce n'est donc pas seulement celle de l'apparaître du monde comme le pense Fieller et Klee, mais celle de l'avènement des appareils, lesquels traitent toujours le monde selon des modes différents, le réduisent quelquefois à l'état de référant des œuvres. L'art n'a donc pas affaire au monde de l'immédiateté d'une saisie phénoménologique. Par rapport à leur appareil, les œuvres sont comme des apparitions qu'elles rendent possibles. »⁵¹⁵

La nature phénoménologique n'est pas présente dans l'image en tant qu'absolu symbolique, mais est sous-jacente à une projection sensible dans la construction d'un espace-temps singulier. De cette façon, nous ne sommes pas dans la symbolique psychanalytique des rêves freudiens, où le réel se substitue à la symbolique pour se laisser deviner, faisant ainsi de la figure l'incarnation d'une idée préexistante. L'image figurale est la projection d'une volonté de recherche métaphysique du monde, non pas dans sa totalité vérifiable (phénoménologique), mais dans la sensation de son passage par les vestiges fantomatiques d'une réalité autre, donnée par le dédoublement expressif de la mise-en-scène. *« L'épreuve de la réalité n'a pas cours dans le processus inconscient, où la réalité de pensée équivaut à la réalité extérieure, et le désir à son accomplissement »⁵¹⁶*. Dans l'art, en opposition au rêve fantasmatique (ou fantastique), nous assistons à l'émergence d'un réel par le surgissement des traces expressives des choses représentées par leurs dualités figuratives.

Arrêtons-nous néanmoins sur une précision conceptuelle. L'emploi du figural pour concevoir la valeur expressive et intensive des images horribles est malaisé sur plusieurs points, notamment son implication sémiologique. Nous faisons référence ici à la pensée de Christian Metz, sur laquelle nous nous sommes déjà attardés précédemment. La problématique metzienne pourrait pourtant nous offrir la clé d'une réponse à notre problématique. Néanmoins, la notion d'une logique systémique comme indépendante dans la production de sens questionne le rapport même à la symbolique des agencements structurels identifiés par la sémiologie. L'image, en ce sens, ne serait qu'une construction préalable de sens linguistique prédéfini par un regard sur le

515 DEOTTE Jean-Louis, *L'époque des appareils*, Paris, Lignes — Léo Scheer, 2004 ; cité dans VANCHERI Luc, *Les pensées figurales de l'image*, op.cit.

516 DAMISCH Hubert, *Le jugement de Paris*, Paris, Flammarion, 2011 ; cité également dans VANCHERI Luc, *Les pensées figurales de l'image*, op.cit. (p.65).

monde. S'il est vrai que l'image, dans beaucoup de sous-genres horrifiques, découle d'une lecture idéale, il ne s'agit pas d'une construction préalable, auquel cas nous revenons au problème que nous pose l'iconologie comme système de valeur allégorique rationalisé. Nous utilisons alors la notion de figurale, telle que nous l'avons rapidement explorée, dans le sens d'une expressivité photogénique du monde. Autrement dit, ce qui nous occupe avec les pensées figurales de l'image, c'est bien la conception de traces virtuelles des corps comprises dans leurs compositions matérielles. Ainsi, ce qui fait matière dans l'image, c'est le fruit de l'agencement structurel des corps dans l'espace-temps figurativement constitué.

En tant que perspective phénoménologique du regard (rétro-réflexivité), la représentation de la crise corporelle façonne l'expérience d'un regard déconstruit. De la sorte, à la manière dont nous avons introduit cette partie avec les conséquences normatives des positionnements cognitifs, nous essayons de voir les raisons systémiques du dépassement sensible de l'image. Dans l'intention de songer au caractère monstrueux de l'image comme accompagnement nihiliste des iconographies, nous devons maintenant exposer la pensée d'Anne Friedberg⁵¹⁷. Afin de comprendre ce qui fait justement monstre dans l'image, il faut pouvoir présumer une déconstruction de quelque chose, ce quelque chose étant ici le regard normatif d'une habitation phénoménologique. Car, s'il est question au cinéma d'un aspect photogénique et virtuel de la réalité, d'une valeur figurale des structurations plastiques et figuratives, cela suppose que l'image a pour nature, comme objet moderne, la consolidation d'un regard fragmentaire sur le monde. L'image est moderne parce qu'elle imprime un regard et une expérimentation spatio-temporelle décisive d'une culture visuelle perceptive et symbolique⁵¹⁸. Nous pouvons faire ici un croisement avec la pensée de la modernité cinématographique de Jacques Aumont⁵¹⁹, pour qui cette même modernité n'est qu'un mythe qui détermine les avant-gardes et les postures idéologiques et spectaculaires du cinéma selon les époques.

Est moderne, pour Anne Friedberg, l'agencement d'un espace expérientiel qui se construit comme projection masculiniste et capitaliste du monde. L'image, comme regard sur le monde, n'est dès lors plus universelle et positivement intensive, car elle dépend d'une expérience quotidienne de la modernité comme fragmentation individuante de l'ancrage relationnel dans l'espace. L'image mobilise un regard particulier, ramené par l'auteure au concept du « male gaze ». Mais ce « male

517 FRIEDBERG Anne, *op.cit.*

518 *Ibid.*

519 AUMONT Jacques, *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007.

gaze » ne découle pas d'une représentation en elle-même, il est structuré par la mobilité d'un regard, par un mouvement perceptif d'habitation spatiale pour un exercice de force sur les corps-objets. L'auteure se base sur le concept du « flâneur », apparu au XIXe siècle comme engagement d'un corps dans l'espace par la consolidation d'un regard agençant une réalité objectivée et contrôlée par la projection de Soi.

La pensée d'un conditionnement du regard par l'épreuve d'une projection corporelle substitutive découle d'une considération socioculturelle du corps normatif comme enveloppe matérielle et productive, expressive d'un fantasme induit par les constructions spatiales d'un espace de consommation. Cette pensée de Friedberg est liée à la conception de la perception moderne de Jonathan Crary⁵²⁰. Le regard, dans la réification productive de l'existence⁵²¹, devient subjectif. Une coupure phénoménologique entre l'intérieur et l'extérieur du Moi, inhérent au Soi comme corps indépendant, ramène les sensibilités à une expérience de l'extériorité comme rationalisation de l'espace et du temps. Mais, cette extériorité va émaner d'un ensemble d'agencement disciplinaire pour construire et maintenir un corps social normatif. La condition d'une existence, qui nous reconduit aux théories de Hannah Arendt sur la réification productiviste du corps social dans la modernité, découle donc de la constitution d'un regard qui passe par une fantasmagorie sensible des corps objectifs. La perception devient une mécanisation des expérimentations par une sensation subjective préétablie dans un ensemble de codes socioculturels qui définissent un comportement normatif. Se développe l'idée de l'attention comme construction disciplinaire des projections perceptives dans l'espace et le temps, et ramène nécessairement une extériorité à une altérité non normative à intégrer comme autre pour une hiérarchisation des productions dans un effort de consolidation organique.

On retrouve, dans la tentative d'une compréhension des origines structurelles d'une telle fragmentation de l'espace, le concept discuté par Michel Foucault du Panopticon⁵²², repris par Anne Friedberg⁵²³ pour une conception des caractéristiques de l'image moderne. Pour Foucault, le dispositif de prison de verre est l'incarnation même de l'exercice du pouvoir étatique moderne, comme contrôle invisible sur le corps qui mène à l'adoption d'un comportement propre à une norme imposée. Le Panopticon a ceci d'intéressant qu'il convoque une pensée double, à la fois politique et cinématographique, pour la nature d'un regard sur les corps. L'enjeu d'une discipline

520 CRARY Johnatan, *Suspension of perception. Attention, Spectacle, and modern Culture*, in, Cambridge, MIT Press, 2001.

521 Voir 2.1.1.

522 FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir, op.cit.*

523 FREIDBERG Anne, *op.cit.*

spatiale renvoie à l'espace d'apparence d'Hannah Arendt et à la fragmentation sensible de Jonathan Crary. L'isolement des corps anormaux, l'individualisation normative d'un corps idéal, et la composition d'une attitude fragmentaire dans la relation sociale et communautaire constituent un ensemble de norme homogène imposé par une vision occidentale et marchande du monde. Le comportement adopté érige une perception en découpage éthique et ethnique de l'espace et du temps selon un rôle établi par la hiérarchisation des castes socioculturelles.

L'attention est par conséquent la réalisation d'un corps sensible, d'un corps ouvert sur une habitation subjective de l'espace. L'accélération du capitalisme comme mode de vie entraîne une individuation des sentiments qui ramène les sensations corporelles à une identification productive et normative d'une totalité sociale. L'attention est donc une construction sociale et politique d'un point de vue individualiste sur le monde, provoquant un enfermement relationnel et une épreuve fragmentaire. Nous ne pouvons nous empêcher de repenser ici à la notion de corps-sans-organes de Gilles Deleuze et Félix Guattari⁵²⁴, attachée à la conception moderne de l'existence. Bien que nous retardons la réflexion philosophique liée à l'expérience de l'image dans les *Hellraiser*, tant que celle-ci ne sera pas clairement établie pour le.la lecteur.trice, nous risquons un rapide détour par la théorie du corps-sans-organes afin d'appuyer la valeur fragmentaire des impressions issues du capitalisme tardif comme posture première de l'expérience des crises corporelles. Le corps autonome, comme machine désirante et ouverte sur une multiplicité d'existences pour une relation intensive et un ancrage global, est déconstruit avec l'individualisation capitaliste et le retrait sur Soi des sensations projectives dans l'espace, constitutive d'une temporalité productiviste et hiérarchisante des comportements. En résulte alors une crise schizoïde du corps et des expériences sensibles relationnelles, constitutives d'une violence éthique comme expression d'un malaise culturel et individuel. L'expérience limite est la conclusion d'un désir de contrôle sur les corps par un retour individualisant des ressentis sur la constitution de Soi en tant que supériorité normative.

L'image, ainsi que son caractère performatif, est hantée par le problème heideggerien de la construction culturelle de la perception du monde, conditionnée par le regard. C'est alors qu'intervient un paradoxe que nous avons préféré taire tout au long de ce chapitre afin de théoriser le chemin vers la nature nihiliste de l'image. Dans la trilogie *Hellraiser*, l'image se fait le relais d'une crise corporelle par l'expérience d'une pensée autre du monde. Mais considérer cette expérience comme disruptive, catégoriser l'image comme dissemblable, c'est avouer la perception

524 DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, (...) *L'anti-Oedipe*, *op.cit.* ; ou plus originellement dans (...) *Milles Plateaux*, *op.cit.*

de l'espace et du temps comme universelle.

Comme nous l'avons induit avec la réflexion sur les valeurs anthropologiques et éthiques de la figuration des corps dans l'image, le problème narratif et plastique des films *Hellraiser*, ainsi que l'expérimentation qu'elle construit, amène le spectateur.trice vers un point nihiliste de l'existence moderne qui dépasse un souci d'universalisation par la mise en contexte des limites de la rationalité cognitive. La position spectatorielle est alors celle de l'existence moderne du.de la spectateur.trice à laquelle l'image américaine, européenne, coréenne, japonaise, ou néo-zélandaise⁵²⁵ s'adresse. L'image, dans les trois *Hellraiser*, devient spectacle d'une sensibilité monstrueuse de la réalité. Cette affirmation que nous n'avons cessé de chercher du côté de la valeur performative de l'image en tant que matière et concept sont maintenant à songer autour de l'aménagement d'un regard qui dépend d'un contexte socioculturel⁵²⁶. Ainsi, le spectacle de la monstruosité comme conscience nihiliste migre vers la question de la nature spectaculaire de l'image et de la construction du regard moderne de l'homme dans la compréhension du monde qui l'entoure.

Dans une telle crise phénoménologique de rationalisation de l'espace et du temps, les sensations sont données comme immédiates par le regard, intériorisé par une pensée cognitive stimulée par la reconnaissance d'une sensation corporelle ramenée à une mémoire intensive de l'espace-temps. En conduisant l'image vers la conception performative de sa matière et de sa mécanique systémique, l'élaboration d'un monde rapporté à une conscience normative et occidentale témoigne du degré de dépassement potentiel dans l'intensivité produite. Mais d'un autre côté, les différentes valeurs des agencements figuratifs que nous avons discutés tout au long de ce chapitre montrent le problème de l'image en tant que conditionnement spectaculaire du monstrueux.

Dans la constitution d'un regard rétro-réflexif validant les normes universalistes occidentales, l'image pensée en guise de spectacle éclaire les propos d'Anne Friedberg que nous citons précédemment, autour de la construction d'un regard intermédiaire par la fragmentation culturelle du monde. Conceptualiser le spectacle nous engage alors à activer un début de réponse aux potentialités nihilistes de l'image, en invoquant une lecture critique des concepts de spectacularisation du regard. L'image en tant que spectacle est une instrumentalisation d'une expérience réificatrice du monde environnement, ramenant ce dernier à un objet du regard où s'oriente un rapport de force et de jouissance cognitive dans l'expression d'une pulsion d'angoisse.

525 Positions socioculturelles des principales productions horribles concernant le *body-horror* ou le *splatterpunk*.

526 On retrouve un des principes de l'énonciation performative de J.L Austin (*op.cit*) avec le relais, par l'acte de langage, d'une vision établie du monde pour l'engagement relationnel communicatif.

Notre réflexion commence naturellement avec Guy Debord⁵²⁷, qui a apporté un changement significatif au sens du spectacle. Pour Debord, le spectacle est lié à la construction d'un rapport social projectif au monde.

« Le concept de spectacle unifie et explique une grande diversité de phénomènes apparents. Leurs diversités et contraintes sont les apparences de cette apparence organisée socialement, qui doit être elle-même reconnue dans sa vérité générale. Considéré selon ses propres termes, le spectacle est l'affirmation de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence. Mais la critique qui atteint la vérité du spectacle le découvre comme une négation visible de la vie ; comme une négation de la vie qui demeure visible. »⁵²⁸

Le spectacle est, dans ce sens, construction d'une spatialisation disciplinaire et normative des rapports aux autres, des relations à son corps et aux corps des autres. Le spectacle est pensée comme différence et séparation, comme symbolisme et idéologie économique d'une figure.

« Le spectacle est l'héritier de toute la faiblesse du projet philosophique occidental qui fait une compréhension de l'activité, dominée par les catégories du voir ; aussi bien qu'il se fonde sur l'incessant déploiement de la rationalité technique précise qui est inconsciente de cette pensée. Il ne réalise pas la philosophie, il philosophie la réalité. C'est la vie concrète de tout ce qui s'est dégradé en univers spéculatif. [...] Le spectacle est la réalisation technique de l'exil des pouvoirs humains dans un au-delà ; la scission acheminée à l'art de l'homme »⁵²⁹

Pour Debord, la pensée du spectacle est donc double, à la fois dans la construction d'une pratique de consommation, et dans l'édification matérielle de l'objet spectaculaire propre. La structure et l'agencement d'un corps-objet comme spectacle participent à la réification du regard moderne sur le monde avec la temporisation et la rationalisation productiviste d'un positionnement contemplatif et passif qui amène à Soi les sensations extérieures par une compréhension préétablie. Le spectacle de Debord, c'est l'allégorie de la caverne comme danger d'une représentation erronée de la réalité. C'est également l'héritage de la pensée heideggerienne sur l'attitude de l'homme dans le monde. L'homme construit le monde à son image, mais cette image est en même temps assujettie, dans le

527 DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 2010.

528 *Ibid.* [Chapitre 1. La séparation achevée].

529 *Ibid.* [Chapitre 1. La séparation achevée].

cas de la modernité, à une temporisation rationnelle de l'expérience et des connaissances.

Conçu ainsi, le spectacle de Debord pose problème puisqu'il réitère la doctrine iconoclaste de l'économie figurative en tant que regard faux du monde. Néanmoins, emprunté aux théories hégéliennes et marxistes, le concept du spectacle comme totalité d'une existence réduite à la consommation et à l'expérience productiviste du monde reste paradoxal quant à la réalité de la nature systémique de l'image à titre d'expérience. À vrai dire, la pensée critique que nous adressons à la notion de spectacle est contradictoire puisque Guy Debord introduit lui-même les conditions de sa contradiction.

En renvoyant le concept de spectacle comme image du monde à la doctrine de Rousseau et d'Aristote sur la nature des représentations, la position critique de la nature de l'image-spectacle induit une question d'ordre structurel. Plus simplement, nous revenons aux pensées d'Anne Friedberg en songeant l'image comme vision occidentale et normative du monde par le biais de l'agencement d'un regard. Il est donc nécessaire de rejoindre une nouvelle fois la réflexion de Jacques Rancière, en ce qui concerne la vision critique du spectacle moderne⁵³⁰. En imposant une œuvre idéale comme alternative au spectacle, Guy Debord réitère ce qu'il a pourtant posé comme problématique : la réification symbolique de l'agencement figuratif. En ça, la pensée du spectacle est similaire à la réflexion sur l'aura de l'œuvre questionnée par Walter Benjamin⁵³¹ et la perte de sens artistique dans la reproduction mécanique et fantasmatique de cette dernière. De ce point de vue, le problème du spectacle n'est pas celui d'une aliénation à une forme artistique moderne, mais la construction même de l'art en tant qu'idéal bourgeois et savant, en guise de concept et symbole d'une pensée politico-philosophique.

La critique envers le spectacle de Debord par Rancière s'éclaire à mesure que se dessine la vision de l'image monstrueuse dans l'implication matérielle et iconographique du corps filmique dans les films *Hellraiser*. La pensée spectaculaire de Debord s'articule ainsi autour d'une intellectualisation de la valeur de l'expérience qui ressort de l'image. Le regard est imposé, guidé vers une connaissance spécifique du monde. Le point de vue de Rancière est, finalement, l'archétype même du positionnement spectatoriel face à une fiction horrifique, au-delà de la condition marchande de la promotion et de la réalité communicative du dit film. Le la spectateur.trice de Debord, en tant que généralité totale d'un corps social universel, est problématique lorsque s'installe la question de

530 RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

531 BENJAMIN Walter, *op.cit.*

l'orientation figurative du regard et de l'implication spectatorielle dans la construction d'une rationalité donnée constitutive d'une expérience singulière.

« Premièrement, regarder est le contraire de connaître. Le spectateur se tient en face d'une apparence en ignorant le processus de production de cette apparence ou la réalité qu'elle recouvre. Deuxièmement, c'est le contraire d'agir. La spectatrice demeure immobile à sa place, passive. Être spectateur, c'est être séparé tant à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir. »⁵³²

Or, de la même manière que le montre Rancière, penser le.la spectateur.trice comme passif, réceptif d'une actualisation symbolique et spéculaire de la réalité, est corollaire à la question du soi-disant affranchissement de ce.tte dernier.ière par une construction perceptive autre qui le.la ferait s'engager dans un processus de réflexion métaphysique et psychologique. Il s'agit là du problème du mythe occidental de l'égalité d'intelligence comme apprentissage par une mise en distance hiérarchique des savoirs⁵³³. L'art désiré par Debord comme émancipation du spectacle moderne ce fait lui-même spectacle d'un raisonnement symbolique claqué sur un projet politique paternaliste. Le spectacle s'incarne selon le discours voulu. Néanmoins, la pensée de Rancière se nuance avec la valeur active de l'art comme remède d'un spectacle moderne. Si le spectacle en tant que condition moderne d'une mécanisation de la réalité au profit d'une attention fragmentaire de l'espace-temps est réel, l'art en matière d'incidence active est cependant problématique puisqu'elle reconduit une posture qui vise l'assimilation idéologique d'un espace-temps particulier ramené à une conscience collective alarmiste. Rancière touche ici une vérité qui nous indique la modalité de l'agencement perceptif de la crise corporelle dans les *Hellraiser*.

2.3.4... à l'Image-Monstre en tant que spectacle monstrueux.

Que ce soit le spectacle commercial ou l'art réflexif, la nature d'une œuvre, ou d'une image, est profondément active puisqu'elle implique un regard projectif selon une articulation matérielle et mécanique d'une figuration propre à une expérimentation. Le.la spectateur.trice est donc réhabilité.e de son importance active dans le spectacle, non dans sa valeur autoréflexive et autojustifiante, mais dans sa nature phénoménologique altérée par un rapport de sens. De la sorte :

532 RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, op.cit.

533 On retrouve cette pensée de Jacques Rancière dans son essai sur la construction pédagogique du savoir intitulé *Le Maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987.

« Il n'y a pas deux sortes d'intelligences séparées par un gouffre. L'animal humain apprend toutes les choses comme il a d'abord appris la langue maternelle, comme il a appris à s'aventurer dans la forêt des sens et des signes qui l'encerclent afin de prendre place parmi les humains : en les observant et en comprenant une chose avec une autre, un signe avec un fait, un signe avec un autre signe. »⁵³⁴

Survient par conséquent une redéfinition de la distance du savoir pour un enseignement individuel du monde, non pas subjectivant les choses en les réduisant à Soi, mais en s'ouvrant aux Autres pour la reconnaissance d'une sensation d'existence particulière structurée dans le regard hybride sur le corps et son ancrage dans l'espace. Cette pensée du savoir renvoie alors à la réalisation d'une image en tant que spectacle, c'est-à-dire à titre d'orientation d'un regard et projection d'une connaissance sur le monde, construite par l'ouverture ou la fermeture des sensations ramenées à la perception. Car le spectacle, aujourd'hui, est profondément restreint à une métaphysique moderne et occidentale, l'élaboration potentielle d'une raison sensiblement dissemblable se fait autre dans un rapport à la norme collective et capitaliste d'une intensivité de la crise d'habitation admise ou subite par l'état normatif éclaté dans la vision monstrueuse des corps métamorphosés. L'image échappe à l'artiste pour s'ouvrir sur un degré de représentation active d'un concept expérimentable.

C'est ce sens que nous interprétons l'image tripartite de Rancière comme principe de rétro-activité des iconographies corporelles.

« Dans la logique de l'émancipation il y a toujours entre le maître ignorant et l'apprenti émancipé une troisième chose — un livre ou tout autre morceau d'écriture — étrangère à l'un comme à l'autre et à laquelle ils peuvent se référer pour vérifier en commun ce que l'élève a vu, ce qu'il a dit et ce qu'il pense. Il en va de même pour la performance. Elle n'est pas la transmission d'un savoir ou du souffle de l'artiste au spectateur. Elle est cette troisième chose dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens, qui se tient entre eux, écartent toutes transmissions à l'identique, toute identité de la cause à l'effet. »⁵³⁵

Mais ici surgit une aporie conceptuelle quant à la question du spectacle, que nous avons d'abord volontairement généralisé avec l'introduction de la critique de Jacques Rancière. L'image-spectacle dans les *Hellraiser* ne contient pas ce que Debord pourrait penser comme spectacle aliénant de

534 *Ibid.* [Chapitre 1. Le spectateur émancipé].

535 *Ibid.* [Chapitre 1. Le spectateur émancipé].

l'organisme anatomique, rapporté à une spectacularisation corporelle donnée comme sensationnelle. Nous n'avons cessé de le remarquer dans nos analyses, l'enjeu principal de la narration corporelle dans les trois *Hellraiser* ramène le.la spectateur.trice à une sensation disruptive, provoquée par un engagement spatial qui déconstruit la relation normativement phénoménologique au monde. C'est en ce sens que nous pensons la valeur figurale de l'image comme ouverture de sa surface normative, avec une chute des perceptions et une autonomie de la matière qui fragmente et cristallise un caractère intensif de l'espace. Rappelons-nous alors le concept du Moi-Peau de Daniel Anzieu⁵³⁶, comme surface corporelle subjective, en vue de concevoir une modalité à l'ensemble structurel expérientiel. Le Moi-Peau de l'image, sa surface potentiellement organique, constitutive d'un corps narratif identifiable, maintiendrait le.la spectateur.trice dans un rôle actif-passif afin d'affirmer une posture contemplative face à un enchaînement spectaculaire plastique.

Mais, dans le cas de l'image des *Hellraiser*, cette attitude s'annihile dans les structures d'agencement figuratif et figural de l'ensemble filmique. On pourrait dire que l'image est autodestructrice, puisqu'elle participe, de sa vision spectaculaire, à l'anéantissement d'une posture spectatorielle contemplative en entraînant cognitivement le.la spectateur.trice dans un espace-temps nihiliste du point de vue d'une rationalité comportementale. Les différents systèmes de l'expérience qui accompagne les iconographies de métamorphoses corporelles fonctionnent alors comme engagement d'une vision monstrueuse du monde.

Se dessine par conséquent un concept du spectacle ramené à ses origines étymologiques. Dérivé du latin *spectaculum*, qui signifie « voir » ou « regard », et lié au grec ancien θέατρον (theatron) et θεάομαι (theáomai), qui évoque « regarder » ou « contempler », le spectacle est attaché à sa condition perceptive et sa potentialité expérientielle. En ce sens, le.la spectateur.trice est réintroduit.e dans un processus d'interdépendance autour du développement significatif d'une figuration particulière du monde et des choses. Le regard provient d'une élaboration et d'un agencement figuratif, mais cette figure est dépendante de sa possibilité expérientielle dans la mise en tension vis-à-vis d'une cognition normative. Revenant à la problématique figurative des films *Hellraiser*, après une archéologie de l'image menée à rebours, nous pouvons voir se dessiner les conditions de l'émergence nihiliste de l'image. Le spectacle n'est plus symptôme d'une aliénation mais développement d'un point de vue caractéristique d'une expérience narratologique et esthétique voulue. Le spectacle n'est plus utilisé, dans le cas de la valeur d'image dans les *Hellraiser*, dans le sens politique de consommation médiatique, mais bien comme engagement perceptif spécifique à

536 Voir 2.1.2.

une volonté d'expérience disruptive.

Avec l'élaboration d'un spectacle de la violence qui dépasse la construction éthique d'une vision disruptive des corps comme écart de la vie ramenée à une unité métaphysique solide, l'image matérielle et conceptuelle dans les films *Hellraiser* va ouvrir une expérience sensible d'une altérité de la conscience fournie comme rationalité propre et intensive par l'expressivité des formes corporelles. De la sorte, le spectacle figuratif dans les trois *Hellraiser* est un spectacle monstrueux. Non dans le sens d'une conscience du monstre pour un repli sur soi et une protection des consciences corporelles normative, mais dans le développement d'une conscience devenue monstrueuse par sa réalité alternative avec une habitation renversée du monde. Pour atteindre cette perception, il faut nécessairement emprunter un chemin de déconstruction progressive des normes individualisantes de la réalité moderne.

Cette structuration passe d'abord par la mise en tension expressive des iconographies surgissant dans la cadre de la vision afin d'actualiser un processus de malaise normatif qui ressort des enjeux iconographiques de l'hybridation. Ces iconographies s'inscrivent dans un projet cinématographique de rupture expressive de la réalité quotidienne avec un agencement des formes matérielles. L'image est constitutive de l'espace-temps intensif de ces corps, symptôme faisant émerger une crise d'ancrage métaphysique. Cette crise est à double niveau : narratif et expérientiel.

Ainsi, par le spectacle d'une violence intime à la fois iconographique et perceptive, l'expérience de la crise corporelle se fait le relais d'une tentative d'expérimentation monstrueuse de la réalité avec une implication des corps qui s'écartent de la discipline comportementale socialement admise dans le maintien du corps social. L'image fait acte d'une violence intensive, et entraîne le.la spectateur.trice occidental.e dans un processus de déconstruction avec la mise en tension d'une réalité quotidienne et d'une réalité virtuelle des corps dans l'espace-temps.

L'image est alors monstre, épreuve d'une altérité de la pensée à travers une vision altérée des corps et de leur existence, reflet d'une crise schizoïde du propre corps du.de la spectateur.trice donnée par la réification du regard et de l'expérience moderne au monde. En ce sens, l'image-spectacle dans l'horreur se transforme en Image-Monstre, image d'une monstruosité sensible et phénoménologique d'une crise du corps. Le.la spectateur.trice ne peut plus se réfugier dans une approche fantastique de la réalité avec un retour à la normale dans l'acceptation des codes socioculturels par ce qui faisait altérité. Dans les films *Hellraiser*, le.la spectateur.trice devient le monstre, ressent l'altérité en ce

sens que l'image introduit une déconstruction sensible au profit d'une expérience différentielle de la réalité moderne.

L'image de la crise corporelle trouve sa potentialité nihiliste dans l'impression d'une ombre corporelle comme monstruosité de la sensation. L'image est monstre puisqu'elle cristallise une virtualité du monde que l'on ne peut nommer à travers les déconstructions cognitives qu'elle génère.

« Le terme de monstre apparaît au moment où le langage ne permet plus à adhérer à l'affect. En tant que représentation, les figures du monstrueux comme l'hybride [...] se contentent d'écarter l'autre en le déshumanisant. Ces représentations enveloppent l'agressivité à l'égard de cet être, le vœu de mort, la crainte de la contamination, et la peur du double difforme de soi [...]. Issues de l'imaginaire collectif [les corps monstrueux] viennent déshumaniser l'autre lorsque sa différence trop flagrante constitue une menace pour le sentiment d'intégrité personnelle. »⁵³⁷

Nous ne revenons pas ici sur l'implication anthropologique de la construction du monstre, nous indiquons seulement la nature de l'image en tant que monstre, de l'image comme prise de conscience monstrueuse de la réalité, comme tentative de réaction à une déconstruction par la fermeture affective, par la surprise d'une sensation différente de celle de la peur de l'autre, par l'ouverture à l'autre dans la déchéance de la supériorité subjective de Soi supposant une expérience existentielle différentielle. L'Image-Monstre est alors l'expérience du degré sensible d'un nihilisme perceptif instauré par l'édification d'un regard disruptif du monde dans ses implications matérielles.

On pourrait s'amuser, pour conclure cette partie, à faire un retour en arrière sur la valeur des lectures typologiques de l'horreur. La conception du fantastique comme symbole symptomatique d'une conscience du monde pour le maintien sensible d'une rationalité normative ne s'applique pas à la nature de l'image issue de la mise en scène horrifique des crises corporelles dans les trois films *Hellraiser*.

La dimension potentielle d'une essence disruptive du regard expérientiel est introduite par une conscience sensible ramenée à une nature discursive des normes corporelles ; induites par le développement d'une modernité rationnelle du monde, héritée d'une théologie du corps propre basé

537 ANCET Pierre, *op.cit.*

sur le système de valeur comportemental individuant. En résulte une crise de la perception par une déconstruction de ces normes dans la mise en scène des iconographies corporelles. La métamorphose, maintenant rendue sensible dans une conceptualisation matérielle d'un espace-temps expressif, est instigatrice d'une expérience monstrueuse de la réalité.

Ce sentiment dépend d'une posture spectatorielle qui nous oblige à considérer l'image comme active, au risque de valider les thèses sémiologiques qui lorgnent parfois du côté des conceptions neurologiques de la vision. Rejoignant, pour une grande partie de sa théorisation, les pensées philosophiques sur l'image de Jacques Rancière, l'Image-Monstre est donc avant tout une image-spectacle de la crise occidentale et moderne, conséquence d'un besoin mythologique d'expulsion fantasmatique des crises schizoïdes du corps et des sensations...

L'Image-Monstre suppose un acte performatif de l'image, qui nous amène à questionner la valeur active des figurations dans le degré de création monstrueuse de la réalité perceptive. Avec une iconographie qui emprunte à une expérience limite des normes sociopolitiques modernes, l'image s'empare des symboliques et projette le spectateur.trice dans une expérience nihiliste de l'espace-temps. L'ensemble des structurations narratives et plastiques entraînent une élaboration particulière de l'image, qui nous engage à ne pas tomber dans le paradoxe de l'universalisation des phénomènes sensibles en prenant en compte le contexte d'ancrage de l'expérience. Dans l'intention de saisir l'importance de la nature disruptive de l'image, il paraissait donc important de construire cette deuxième partie comme une généalogie foucaldienne de l'image expérientielle, comme une archéologie à rebours de ce qui va constituer la valeur monstrueuse de l'expérience et des figurations. En vue de comprendre les implications structurelles qui amènent l'image vers une Image-Monstre en tant que degré nihiliste de la sensibilité, il était par conséquent essentiel d'introduire quelques notions conceptuelles et factuelles d'une situation projective qui va agencer un éclatement nihiliste de la perception.

Afin de questionner la réalité de l'épreuve de la métamorphose corporelle dans les trois films *Hellraiser*, nous avons dû identifier, parfois de manière cryptique, les conjonctures des engagements à la fois figuratifs et projectifs. Mais maintenant contextualisés, nous pouvons entrer pleinement dans l'expérimentation que nous offrent les enjeux narratifs et figuratifs de la trilogie. Voyons dès à présent la nature de cette Image-Monstre, autour de trois temps réflexifs : une déconstruction qui mène vers une nature nihiliste de l'image ; une première reconstruction post-

nihiliste qui emmène le.la spectateur.trice à une conscience-limite par l'anéantissement des représentations ; et une seconde reconstruction post-nihiliste qui entraîne le.la spectateur.trice dans une conscience nouvelle de son corps et de son ouverture sensitive au monde. Cette troisième partie va maintenant s'atteler à la théorisation et l'identification de ce qui compose le caractère expérimental de la monstruosité corporelle dans la trilogie. L'Image-Monstre, en ce sens, marque les enjeux horribles que nous voulons nommer depuis la première partie. Elle nous indique la nature disruptive des *Hellraiser*, avec un engagement sensible dans une expérience monstrueuse du fait de la possibilité d'impressions hors-normes données par l'image dans la mise en scène des métamorphoses corporelles.

3. L'Image-Monstre : nature nihiliste et enjeu post-nihiliste de l'image dans *Hellraiser*.

Introduction à la troisième partie

« Generally [in monster movies] the monsters don't talk about their condition - about being a monster. What I wanted Frank to be able to do was have dialogue scenes, even romantic scenes that play between him and Julia. I wanted Frank to be able to stand around and talk about his ambitions and desires because I think what the monsters in movies have to say for themselves is every bit as interesting as what the human beings have to say. That's why in stalk and slash films I feel that half the story is missing. These creatures simply become, in a very boring way, abstractions of evil. Evil is never abstract. It is always concrete, always particular and always vested in individuals. To deny the creatures as individuals the right to speak, to actually state their case, is perverse - because I want to hear the Devil speak. I think that's a British attitude. I like the idea that a point of view can be made by the dark side. »⁵³⁸

Alors que Clive Barker souhaite faire parler le monstre, afin de le rendre non pas plus humain, mais plus vivant, nous sommes en droit de nous poser la question, maintenant identifiés les enjeux quant aux représentations des corps en crise dans les trois *Hellraiser*, si le monstre est reconduit à sa condition phénoménologique d'altérité rationnelle⁵³⁹. En effet, construire un récit sur la monstruosité, notamment dans le cinéma d'horreur, suppose typiquement de prendre le risque de niveler ce monstre à une valeur symptomatique des angoisses subjectives.

Le monstre ne serait qu'un alibi projectif dont le seul but est de s'offrir en tant qu'objet de la vision pour une autoréflexion de Soi et de ses capacités cognitives⁵⁴⁰. Il s'agit là d'un problème inhérent à l'histoire du cinéma d'horreur. La figure monstrueuse est avant tout une figure cathartique, au sens aristotélicien du terme, double troublé du corps non normatif. Il n'est pas rare d'ailleurs de voir le monstre puni par une figure humaine, souvent masculine. Le monstre dans les fictions horribles des années 1930⁵⁴¹ se condamne lui-même par sa condition monstrueuse. Comment alors peut-on

538 BARKER Clive, Interview By Phil Edwards, *Crimson Celluloid*, No 1, January 1988.

539 Nous reprenons ici la pensée de ANCET Pierre, *op.cit.*, que nous allons expliciter dans le 3.1.3.

540 C'est notamment ce que nous avons observé à la suite de la réflexion de Jean-Jacques Courtine, *op.cit.* Voir 2.3.

541 Années qui marqueront le cinéma d'horreur avec la firme Universal et M.G.M.

prétendre à un monstre qui s'assume, sans retomber dans la vision socioculturelle du symbole monstrueux ?

C'est dans ce cas un des problèmes que pose une approche typologique et symbolique du cinéma d'horreur. Au risque de nous répéter une nouvelle fois, les lectures symptomatiques des fictions horribles ne peuvent nous entraîner que vers une déviation de la dimension spectaculaire de l'image. Car c'est là une des observations qui ne cesse de nous marquer au fil du spectacle corporel dans les trois *Hellraiser* : et si la nature de l'expérience dans le cinéma d'horreur est toujours monstrueuse ? En dépit que le.la spectateur.trice est maintenant entré.e pleinement dans l'expérience horrible des *Hellraiser* mais pas encore complètement dépossédé.e de ses contrôles perceptifs et cognitifs, il.elle peut sembler confus.e à l'idée d'une généralisation du problème du monstrueux à l'ensemble des films d'horreur. Nous pouvons tout de même constater que les systèmes de conceptions horribles, bien que spécifiques à un régime de représentations, s'apparentent à un même problème : celui de l'expérience.

Ainsi, nous ne voulons pas reprendre l'approche typologique des fictions horribles⁵⁴² qui ne pourrait que nous orienter vers une lecture figurative vide de sensations transmises. En présumant l'image horrible comme Image-Monstre, nous nous en remettons à une posture analytique d'ordre expérimentale et post-structurelle⁵⁴³. Pour le dire plus simplement (et expliciter l'enjeu post-structurel qui occupe notre positionnement face à l'image), nous ne pouvons comprendre la nature de l'image horrible qu'à condition de rentrer pleinement et consciemment dans l'épreuve qu'elle donne. Afin d'apercevoir les architectures qui participent à cette nature expérimentale de l'image, à la manière d'un mythe primitif, il est nécessaire de se défaire des présupposés culturels et savants qui amènent à une considération symbolique des figures monstrueuses isolées de leurs agencements figuratifs dans l'image.

C'est dans cette optique que la deuxième partie s'est proposé d'offrir des bases contextuelles à l'expérience monstrueuse. Non pas que ses compréhensions soient elles-mêmes détachées de l'expérience projective, ces différentes notions sont pensées par l'après-coup de l'expérience retirée. Nous l'avons vu, ce qui va réaliser la monstruosité de l'image, c'est avant tout une expérimentation nihiliste des sensations provoquée par la mise en scène d'un spectacle de la métamorphose. Dès lors, afin d'appréhender la nature et la valeur de cette structure d'image, il était

542 Voir TUDOR Andrew, *Monsters and Mad Scientists : A cultural History of the Horror Movie*, Oxford, Basic Blackwell, 1987.

543 VIVEROS DE CASTRO Eduardo, *op.cit.*

nécessaire de poser les bases conceptuelles des problèmes d'une construction rationnelle des corps et des impressions conscientes et inconscientes qui façonnent une réalité socionormative. Ces implications vont être approfondies dans cette troisième partie, à mesure que l'adoption d'un regard monstrueux sur le monde est possible. Car à travers ces agencements figuratifs, nous arrivons à un point critique de l'habitation rationnelle qui ne peut que mener vers une rupture nihiliste des figurations spatio-temporelles. Autrement dit, notre positionnement en tant que regardeur est marqué par l'expérience, de sorte que de l'analyse ne ressort que le vécu du corps filmique sans ramener une notion à une symbolique générale, assimilée à l'image, mais complémentent déconnectée de l'ensemble expérientiel.

Nous en revenons alors à l'aptitude analytique héritée de lectures typologiques dans les fictions horrifiques. Bien que nous n'ayons pas l'ambition de remettre en question la valeur de ces réflexions, nous pouvons tout de même objecter un principe d'universalisation des considérations symboliques de l'image. Ainsi, pour ce qui occupe notre étude sur les trois *Hellraiser*, nous comprenons mieux l'implication des pensées de Linda Williams⁵⁴⁴ et Carol J. Clover⁵⁴⁵ et la réalisation d'un regard actif sur le corps féminin. Nous inscrivons notre raisonnement à la suite de ces théories. Les pensées de Clover et de Williams témoignent de l'intérêt d'une lecture structurelle de l'image dans le cinéma d'horreur afin de déterminer l'essence de l'expérience spectatorielle face aux agencements figuratifs de la violence corporelle. Et alors mis en lumière l'implication d'une édification perceptive fantasmatique de la violence, regard bâti comme domination masculine sur le corps féminin. En rapprochant les typologies narratives d'un ensemble expérientiel, les deux auteures universalisent ce principe performatif de l'image à l'intégralité des fictions horrifiques, faisant du genre une manifestation masculine et viriliste angoissée par la composition d'une histoire.

Il serait assez réducteur, comme nous l'avons déjà dit, de penser que la totalité des projections horrifiques dépend d'un regard masculin et blanc pour une domination subjective et objectifiée de l'autre. Mais il serait faux de notre part de s'opposer catégoriquement aux observations de Williams et Clover, tant l'apport des déchiffrements féministes sur l'horreur moderne dévoile une construction plastique sous-jacente à une culture de la violence sur le corps féminin. En réalité, ce que nous essayons de montrer à travers une relecture historique du cinéma d'horreur est que l'approche typologique et symptomatique des images reflète une partie de la réalité des natures

544 WILLIAMS Linda, « Film Bodies : Gender, Genre, and Exces », *op.cit.*

545 CLOVER Carol J., *op.cit.*

figuratives de l'expérience horrifique. Mais une fraction de cette expérience ne suffit pas à généraliser l'ensemble des spécificités spectaculaires et iconographiques de l'horreur, aussi bien spatiale que corporelle.

La démarche de Williams et Clover nous permet de positionner la valeur de la dimension monstrueuse de l'image. Ainsi, nous sommes conscients et nous n'avons aucunement la prétention d'affirmer que des sous-genres comme le *slasher* ou le *giallo* ne joue pas sur ce fantasme du viol corporel féminin, qui participe alors à toute une stratégie de regard expressif de la violence cognitive. Mais nous voyons bien que ce qui fait qu'une image est masculiniste dans sa vision du monde ne peut s'étendre à un ensemble expérientiel et figuratif de la métamorphose corporelle. Autrement dit, nous suggérons dans ce cas d'appliquer les théories de Clover et Williams (hypothétiquement) aux considérations sur le corps filmique dans son intégralité, et non sur une seule articulation narrative et illustrative.

C'est ainsi que nous proposons une valeur monstre de l'image, afin de signifier la spécificité de l'expérience cognitive dans les projections figuratives de la crise corporelle. Mais le choix de cette terminologie est lourd de sens quant à la non-universalisation des expériences, bien que ramenée à ce même principe de monstruosité. Comme nous nous apprêtons à le voir, l'implication du terme monstrueux renvoie elle-même à des stratégies de regard différentiel sur les consciences corporelles. Le défi idéologique de la monstruosité repose par conséquent sur le degré d'impression monstrueuse dans le rapport déconstructif d'une expérience phénoménologique. En ce sens, l'image n'est pas seulement structure d'une narration symbolique illustrée par un apport sensationnel, mais acte d'une habitation propre à une incarnation esthétique et artistique d'un espace-temps rationnel ou irrationnel qui appuie la narration.

L'enjeu du monstrueux dans l'image réfère à tout un courant de pensée sur la valeur performative des figurations et des matérialisations photogéniques de l'image cinématographique. Appliquées à l'analyse des *Hellraiser*, les potentialités de l'image reliées à la monstruosité nous indiquent l'importance du choix terminologique « monstre ». Les considérations projectives et sensorielles du regard spectatorial renvoient à la problématique du monstrueux pour signifier le dépassement même de la rationalité. Car si l'image est par nature monstrueuse, le problème qui se pose à nos yeux est celui de la monstruosité en tant que projection culturelle d'une validité phénoménologique. Le monstre, culturellement, est construit comme écart sensible et intelligible, comme réduction de Soi dans la difformité. Même la difformité est en ce sens reliée à une conception normative d'un regard

sur le corps et l'existence. L'animalisation, la déformation, ou l'érotisation exotique du corps monstrueux indique une stratégie de refus d'identité publique, de ségrégation métaphysique spécifique à une rationalisation des existences en rapport à un Moi conscient. Cette déshumanisation moderniste est associée à une stratégie de représentation des corps comme fantasme projectif d'une angoisse subjective. Cette angoisse trouve un mal discerné, la construction industrielle et humaniste protocapitaliste. Mais il semble que nous brûlons des étapes, pour l'heure, voyons que cette construction fantasmée est propre à la problématique du monstrueux qui nous occupe.

Concevoir le monstre, c'est dès lors s'intéresser à une rationalisation des émotions projectives. C'est penser le corps comme « expérimentable »⁵⁴⁶, comme projection d'un double de Soi conscient et intelligible. Autrement dit, lorsque l'on parle de monstre, nous ne pouvons nécessairement nous détacher d'un positionnement conscient et normatif. Identifier un corps ou une sensation comme monstrueux et monstrueuses, c'est donc reprendre pour logique visuelle une phénoménologie du corps qui participe à son organicisme normatif. Or, la vision qu'érige le *body-horror* dans ses mises en scène corporelles tient plus d'une métamorphose et d'une hybridation que d'une altérité. On touche à ce qu'articule le spectacle corporel dans les trois *Hellraiser* : une conscience-limite des rationalisations corporelles et une construction animiste des sensibilités intensives. Bien que le corps hybride renvoie nécessairement à Soi dans l'expérience figurative, ce même corps n'est plus monstrueux, ou pas dans l'implication terminologique fantasmatique.

Le monstrueux est donc choisi comme dénomination de la nature d'image faite de pouvoir mettre un nom sur l'expérience sensorielle qui ressort des enjeux d'hybridations corporelles. Ainsi, nous pensons l'image comme monstrueuse dans le sens d'une sensation autre, non rationnelle, non ramenée à soi. Clive Barker avait peut-être raison en disant du personnage de Frank qu'il assume sa condition de monstre et affirme son côté mauvais (*evil*). Cette condition est mauvaise par rapport à une norme (corporelle), mais ne représente pas son existence propre en tant que corps monstrueux (du moins durant les premiers moments de sa métamorphose). Si Frank est monstrueux, c'est dans l'expression d'une autonomie corporelle et d'une existence autre, qui se dresse comme monstrueuse dans le rapport à une norme. Si l'image, comme Frank, est monstrueuse, c'est avant tout pour son caractère métamorphique et hybride qui procure une sensation autre.

546 Pour reprendre l'analyse juste du corps mort-vivant dans les films de zombies de LEMAITRE Barbara, *op.cit.* La figure du zombie est construite comme double de Soi dans l'expérience fantomatique d'une conscience organique par l'iconographie du corps putréfié.

L'aspect sensoriel et introjectif du *body-horror* résulte d'une sensibilité nihiliste façonnée par l'ensemble figuratif de l'image. La vision horrifique repose sur un principe d'intensité où « l'horreur [est une] jouissance par elle-même ignorée ». ⁵⁴⁷ La problématique du monstrueux qui nous occupe va nous permettre d'entrer pleinement dans l'expérience que propose l'image dans les trois *Hellraiser*, en même temps qu'elle va clôturer le problème initial des constructions iconographiques des hybridations corporelles. À la manière de *La Métamorphose* de Frank Kafka, qui se sert de la monstruosité comme désencrage métaphysique ⁵⁴⁸, la mise en scène de la métamorphose corporelle dans les trois *Hellraiser* provoque une réalité informe (et non difforme) qui participe au désordre perceptif et à une sensation autre, ouverture animiste et conscience-limite des rationalisations spatio-temporelles. Ce qui va nous occuper dans les trois prochains chapitres est donc l'observation de cette nature nihiliste de l'image et l'éclatement post-nihiliste du positionnement spectatorial que supposent les agencements figuratifs et figuraux des représentations corporelles dans l'épreuve horrifique.

3.1. Enjeu nihiliste de l'Image-Monstre.

Si nous affirmons que l'image est monstrueuse, ce n'est pas dans l'acception cathartique et sensationnaliste de la notion, mais plutôt dans une signification performative. Autrement dit, l'image n'est pas monstrueuse en elle-même, témoignant d'une posture différentielle face aux implications perceptives des iconographies monstrueuses. Si l'image est monstre, c'est parce qu'elle fait monstre. Si nous faisons un rapide tour en arrière ⁵⁴⁹, nous pouvons même apercevoir l'importance d'une relecture des approches cognitives des images horrifiques que nous appelons à adopter afin de saisir l'envergure des spécificités de mises en scène du *body-horror*. Ces spécificités, nous l'aurons deviné, résultent du caractère monstrueux de l'image. Ainsi, celle-ci n'est plus révélationniste, accompagnement sensationnel d'un rejet conscient des difformités (en corps ou en actes), mais acquiert l'autonomie constitutive d'une essence photogénique de la réalité captée, et conditionne une projection limite et sensible d'un espace-temps altéré. Autrement dit, la narration cesse d'être l'illustration d'un récit symbolique, et devient visuelle ; de sorte que les appréhensions engagées dans l'image provoquent un rapport à l'espace et aux autres qui charge la symbolique de la violence.

547 FREUD Sigmund, cité par MICHEL Regis, « L'extase et l'agonie ou... le corps sans organes », in *Savoir et Clinique*, n° 3, 2007.

548 Voir l'analyse de PERSSON Deerie Sariols, *op.cit.*

549 Voir 1.1.

L'image dans les trois *Hellraiser* est marquée par ce renversement constant des valeurs rationnelles. La réalisation en dualité et en contraste des espaces projectifs et figuratifs, avec l'aide de la matérialisation lumineuse, colorimétrique, ou musicale, permet une habitation sensible limite qui articule une expérience nihiliste au service d'une symbolique esthétique propre à l'univers de Clive Barker. On passe d'une logique représentative de la violence comme fantasme perceptif à une incarnation informe de la réalité où l'image fait violence. Les différentes figurations s'automatisent dans un jeu de présence fantomatique des corps avec la conception double de l'image. Si l'image fait monstre, construction d'une sensibilité monstrueuse, c'est donc dans le sens d'une sensation hybride avec un engagement perceptif et cognitif qui va être conditionné par un ensemble de figurations. Valeur hybride ou valeur limite, préalablement à la conception de l'après-coup de la projection, nous devons reprendre la pensée de ce qui fait que l'image est monstrueuse, fait monstre, procure une expérience disruptive qui entraîne le.la spectateur.trice au-delà de la rationalisation subjective moderne. Pour le dire plus simplement, avant de proposer un regard autre sur la réalité et sur Soi, l'image va conditionner une déconstruction subjective des percepts idéologiquement humanistes de la réalité. Pour ce faire, revenons alors sur l'essence de l'Image-Monstre, afin de déterminer ce qui fait cette monstruosité et ce qu'elle provoque sur l'expérience spectatorielle.

3.1.1. Nature performative de l'image. L'Image-Monstre en tant qu'acte phénoménologique autodestructeur.

L'Image-Monstre est avant tout une image-concept. Nous reprenons ici la réflexion d'Evgenia Giannouri⁵⁵⁰, pour qui l'image contient une structure philosophique qui émerge des figures et dresse un sens particulier dans les tensions de mise en scène. Penser l'image en tant que concept nous permet de questionner la valeur des caractères expressifs des figures sur le conditionnement projectif du regard spectatorial. Si nous pouvons dire d'une image qu'elle est conceptuelle, c'est avant tout par la construction d'un point de vue sur le monde qui est propre aux sensibilités artistiques mises en œuvre par les figures. Est alors révélée une réalité virtuelle cristallisée par une captation machinique. En d'autres termes, celle-ci aurait, dans sa matérialisation, la potentialité de réfléchir sur le monde avec la possibilité de mise en tension des choses représentées. L'image est donc double, provoque un dédoublement fantomatique de la réalité spatiale et influe sur la projection temporelle du.de la spectateur.trice pour l'habitation cognitive et perceptive adéquate au

550 GIANNOURI Evgenia, *op.cit.*

conditionnement d'une expérience narrative ou esthétique⁵⁵¹.

C'est en ce sens que l'image pense, si toutefois elle pense rationnellement. Si les tensions figuratives et l'émergence d'intervalles sensibles marquent le système de pensée métaphysique de l'image, il ne faut pas perdre de vue que ce système est structuré selon un prolongement affectif et phénoménologique propre à une figuration introjective d'un espace-temps particulier. Autrement dit, l'image fonctionne comme une image double, à la fois objective (autonome) et subjective (spectatorielle). L'image provoque l'allongement d'un positionnement subjectif appelé à habiter un espace-temps construit figurativement. Cette image puise son essence dans une mise en tension des existences particulières (figure et spectateur.trice) et permet la présence affective d'une réalité virtuelle et autre. C'est en ce sens qu'Evgenia Giannouri⁵⁵² rapproche l'image d'une nature conceptuelle deleuzienne. Le rapport à l'image se fait donc dans une violence phénoménologique. On trouve ici la dimension conceptuelle de l'image en tant que système de pensée pour Evgenia Giannouri⁵⁵³, reprenant la définition deleuzienne de la valeur réflexive dans l'exercice philosophique :

« Penser, c'est expérimenter, mais l'expérimentation, c'est toujours ce qui est en train de se faire — le nouveau, le remarquable, l'intéressant, qui remplacent l'apparence de vérité et qui sont plus exigeants qu'elle. Ce qui est en train de se faire, ce n'est pas ce qui finit, mais pas d'avantage ce qui commence. L'histoire n'est pas l'expérience, elle est seulement l'ensemble des conditions propres qui rendent possibles l'expérience de quelque chose qui échappe à l'histoire [...]. L'évènement de son devenir, dans sa constance propre, dans autoposition comme concept, échappe à l'histoire. »⁵⁵⁴

L'image entre dans une crise autodestructrice de ses valeurs représentatives et symboliques. Les différentes configurations iconographiques provoquent une expérience conceptuelle spécifique à la construction d'une expérience réflexive. Dès lors, l'image est rétro-réflexive. Les agencements figuratifs conditionnent un dépassement de la spatialisation et de la temporisation rationnelle et rendent sensible une existence double de la réalité. Les figurations sont doubles dans le sens où l'image, par ses constructions esthétiques et narratives, amène à un renversement virtuel de la réalité. Le degré réflexif de l'image dépend alors du projet cinématographique enclenché. Nous

551 *Ibid.*

552 *Ibid.*

553 *Ibid.*

554 *Ibid.* (p.19).

voyons une nouvelle fois l'importance de la pensée d'Evgenia Giannouri⁵⁵⁵ sur l'image en tant que concept pour définir les structures de monstruosité de l'image dans les trois *Hellraiser*.

En effectuant une relecture des réflexions deleuziennes sur l'image cinématographique (en tant que cristallisation et tension virtuelle des figurations spatio-temporelles⁵⁵⁶) Evgenia Giannouri rapproche la nature cristalline de l'image deleuzienne à la théorie de l'exil, afin de montrer la valeur sensorielle tirée des pouvoirs figuratifs de l'image. Cette démarche ramène à la « théorie » en qualité de construction multiple et symbiotique, espace mental d'échange multiple.

*« La théorie apparentant le parcours d'un intellectuel à celui d'un étranger peut-être illustré par la condition de l'exilé, le sentiment de ne jamais se sentir tout à fait à sa place, l'impression constante d'être exclu du monde convivial et familial des autochtones [...]. En ce sens métaphysique, l'exil de l'intellectuel n'est qu'agitation, mouvement, instabilité permanente et déstabilisation des autres ».*⁵⁵⁷

C'est dès lors comme production réflexive d'un exil que l'image devient composante d'un positionnement critique, vis-à-vis d'une perception normative et systémique de la souveraineté subjective, construisant une projection individuante de l'espace par le temps. L'image en tant qu'exil est donc édification d'une conscience spatiale deterritorialisante, ou plus simplement multiple et déconstructive de positionnements rationnels.

*« L'exil, s'il constitue étrangement un sujet de réflexion fascinant, est terrible à vivre. C'est la fissure à jamais creusée entre l'être humain et sa terre natale, entre l'individu et son vrai foyer, et la tristesse qu'il implique n'est pas surmontable. Ce qui est accompli en exil est sans cesse amoindri par le sentiment d'avoir perdu quelque chose, laissé derrière pour toujours. »*⁵⁵⁸

Bien que l'on pourrait une nouvelle fois aller trop en avant de ce que l'on veut démontrer, la

555 *Ibid.*

556 Pour ne pas dire ontologique, encore que l'ontologie deleuzienne est à relativiser, car dévie du sens qu'en a fait André Bazin. L'ontologie n'est donc pas une vérité absolue et pure de la réalité, mais une construction intensive d'un écart à la rationalité qui est à interpréter maintenant en dehors du cadre des lectures phénoménologiques ou universalistes (problème bergsonien).

557 SAÏD Edward B., « Intellectual Exile. Expatriates and Marginals », in *Représentation of the Intellectual. The 1993 Reith Lectures*, London, Vintage, 1994 ; cité dans le séminaire *La Maison Cinéma* (V0CA109), « Bait, Habiter l'exil », organisé par GIANNOURI Evgenia, Paris III Nouvelle-Sorbonne, 2021.

558 SAÏD Edward W., *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Paris, Actes Sud, 2008 ; cité dans le séminaire *La Maison Cinéma* (V0CA109), « Bait, Habiter l'exil », organisé par GIANNOURI Evgenia, Paris III Nouvelle-Sorbonne, 2021.

question du caractère exilique de l'image nous permet de réfléchir à la condition monstrueuse de cette dernière dans le spectacle de la crise corporelle. La nature exilique de l'espace-temps figuratif découle du conditionnement sensible d'un regard perceptif sur le monde. Ainsi, la dimension conceptuelle de l'image dépend d'un ensemble d'agencement structurel qui construit une figuration double de la réalité, rendue substantielle par l'expérience projective du regard spectatorial.

L'Image-Monstre aurait potentiellement valeur de concept. Non pas que penser l'image comme concept incombe de retirer de cette image une symbolique métaphysique ramenée à un schème réflexif préétabli (auquel cas nous revenons à une lecture typologique que nous essayons de dépasser). Mais estimer l'image en qualité de concept, en fonction d'une structure de représentation particulière, nous permet de voir émerger ce qui va articuler l'expérience monstrueuse dans *Hellraiser*. L'image, en tant que cristallisation d'une problématique temporelle (selon une approche deleuzienne du cinéma), nous accorde de concevoir la dualité de l'image comme tension de représentation et de regard. En ce sens, la théorie deleuzienne du cinéma est à reconsidérer au prisme des projections spectatoriels, afin de dégager les potentialités expérimentales des visions du philosophe sur le cinéma.

On retrouve ici les problématiques qui touchent les lectures du cinéma de genre pour Olivier Schefer⁵⁵⁹. S'intéresser le cinéma d'horreur nécessite de déconstruire les aprioris éthiques des structures figuratives, afin de questionner les différents agencements expérimentaux de l'image.

« À vrai dire, penser le cinéma de genre ou mineur reviendrait à traduire les nombreux registres de sens (anthropologiques, politiques, esthétiques) qui traversent et investissent ces films sous des formes diverses. Les penser, cela veut surtout dire penser avec eux, penser telle problématique politique (représentation de la minorité) ou esthétique (par exemple les figures de la marche) dont ils offrent une représentation singulière. »⁵⁶⁰

Si nous dévions rapidement du problème purement conceptuel de l'image, c'est avant tout pour signifier ici que songer l'image en tant que concept, c'est surtout, dans notre cas, supposer une nouvelle lecture potentielle des architectures horribles. La question de la réalité de l'image, dans

559 SCHEFER Olivier, *Figures de l'errance et de l'exil : Cinéma, art, et anthropologie*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2013.

560 *Ibid.* (p.19).

la philosophie deleuzienne, ainsi que les différents points de vue qu'elle suscite,⁵⁶¹ nous indique que l'expérience spectatorielle est propre à une logique représentative et expressive de la réalité contenue dans l'image⁵⁶². L'Image-Monstre est par conséquent image-concept de la réalité informe ramenée à une structure emblématique de la crise corporelle. Les compositions scéniques conditionnent un regard sur l'espace et provoquent une distorsion de la réflexion sensorielle sur les existences normatives du corps et de sa projection (contexte du regard).

La nature de l'Image-Monstre est donc double, signifiant d'un renversement de la réalité perceptive. Cette essence influe directement le caractère de l'image, en tant que figuration narrative. On touche à ce que Jacques Rancière nomme le travail de « dé-figuration » de l'image, pour une réactualisation des pensées de Deleuze. L'image-cristal n'est pas la simple révélation potentielle d'une vérité phénoménologique, mais matérialise l'émergence d'une tension figurative et figurale qui construit un espace projectif particulier, dans le rapport à l'engagement cognitif. On voit ici les perspectives révolutionnaires de l'art voulues par Deleuze et Guattari⁵⁶³, faisant de l'artiste un investigateur politique. Mais à la différence de la volonté révolutionnaire de l'art pour Deleuze, visible dans sa réflexion sur une histoire du cinéma légitimant une forme esthétique, nous préférons les lectures que Jacques Rancière⁵⁶⁴ fait des théories du cinéma deleuzien⁵⁶⁵. Reliées aux pensées de Jean Epstein sur les possibilités de l'image, les théories deleuziennes de l'image en tant que cristallisation d'un temps virtuel sont rapprochées par Rancière d'une posture spectatorielle propre à l'articulation figurative d'une réalité narrative et esthétique. L'image ne figure pas, mais dé-figure. Autrement dit, l'image met en tension une structure narrative et une structure esthétique afin de provoquer un éclatement sensible des figurations, et construire une double réalité qui offre au spectateur.trice l'expérience d'un renversement cognitif. La fable cinématographique d'Epstein est une fable contrariée pour Rancière, où l'image ne dévoile pas un monde invisible par automatisme esthétique, mais produit une tension esthétique et narrative propre à un creusement intensif pour une projection sensible différentielle.

La valeur de l'image est donc double, essence d'une crispation sensorielle qui plonge les figures dans une altérité virtuelle, révélatrice de pression rhizomatique⁵⁶⁶. Autrement dit, le positionnement

561 *Ibid.*

562 Ce pour quoi nous nous opposons à l'analyse des fictions horribles de Olivier Scheffer, qui ne se borne qu'à adapter des principes philosophiques préexistants et ne questionne pas l'articulation de l'ensemble filmique en isolant les différents sens des iconographies et mises en scène.

563 SAVAGNARGUES Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005

564 RANCIERE Jacques, *La fable cinématographique*, *op.cit.*

565 DELEUZE Gilles, (...), *L'image-mouvement*, *op.cit.* ; (...), *L'image-Temps*, *op.cit.*

566 Voir en ce sens un rapprochement possible entre les lectures des potentialités de l'image picturale de Gilles

du.de la spectateur.trice, entraîné.e dans une narration en mouvement dynamique, permet une actualisation de la dimension schizoïde des constructions représentationnelles. Mais comme le relève Rancière, il est impossible de dire que cette valeur double doit être détachée d'une nature narrative et active de l'image, tant l'adhésion du.de la spectateur.trice est requise afin d'articuler une expérimentation potentielle selon les degrés conceptuels introduits dans les figurations.

Nous voyons ainsi se constituer la nature monstrueuse de l'Image-Monstre que nous avons voulu analyser dans la deuxième partie de ce mémoire. En érigeant un engagement sensoriel disruptif, en lien avec les iconographies métamorphiques des corps dans les trois *Hellraiser*, l'expérience du.de la spectateur.trice ne peut que tendre vers une limite des rationalités. C'est en ce sens que l'image dans *Hellraiser* devient monstrueuse. Les potentialités horribles des mises en scène corporelles dépendent d'une structuration expérimentale des positionnements spectatoriels face au développement d'un espace-temps expressif. Cet espace-temps, constamment marqué par la figure du double fantomatique des présences et des ancrages sociaux, manifeste l'épreuve monstrueuse d'une conscience-limite des rationalités.

Mais, avant de pouvoir assister à cette projection limite, nous devons nous attarder sur ce qui va constituer cette limite. Si, comme nous venons de le voir, l'image devient concept réflexif par interpositionnement spectatorial et construction figurative ; celle-ci mue nécessairement en acte de quelque chose, que ce soit du point de vue sensible ou intelligible. La valeur active de l'image est la conséquence logique des pensées de sa dimension conceptuelle. Si l'image peut exprimer un concept, le rendre réceptif de telle sorte que la rationalité cognitive amorcée par le.la spectateur.trice est remise en question jusqu'à sa propre auto-destruction (dans le cas de l'Image-Monstre), c'est parce qu'elle peut bâtir une expérience particulière grâce à la structuration de ses figurations.

Nous l'avons dit⁵⁶⁷, l'expérience horrifique qui se dégage des trois *Hellraiser* dépend d'une logique de composition sensible des représentations difformes. C'est d'abord en ce sens anthropologique et politique que nous avons pensé l'Image-Monstre. Mais le.la lecteur.rice attentif.ve à nos objections quant aux lectures sur le cinéma d'horreur est en droit de se demander si l'extrapolation contextuelle des valeurs iconographiques et figuratives ne reconduit pas l'erreur du positionnement symbolique des analyses iconologiques. Mais si nous sommes revenus sur les différentes

Deleuze dans *Logique de sens, op.cit.*
567 Voir 2.2.

implications anthropologiques et sociologiques des corps, ce n'est pas (que) en ce qui concerne les choix iconographiques et les symboliques esthétiques des trois *Hellraiser*. C'est principalement, maintenant entré pleinement dans la réalité monstrueuse de l'image, pour déterminer la dimension de la projection sensorielle du spectateur.trice.

Les systèmes de représentation des difformités corporelles engagent le spectateur.trice dans une expérience-limite de leurs propres constructions perceptives et culturelles. C'est en ce sens que l'Image-Monstre est profondément active. L'acte d'image, en tant que théorie esthétique, est avant tout lié à une potentialité performative. Nous revenons en conséquence à l'agencement structurel des iconographies corporelles dans *Hellraiser*. Si la monstruosité résulte d'un développement expérientiel de l'espace-temps projectif, l'image doit alors être considérée dans ses configurations spécifiques. Abandonnant ainsi les postures matricielles des symboliques esthétiques de l'horreur, les pensées structurelles du cinéma nous amènent clairement vers la réalité monstrueuse de l'image dans le cinéma d'horreur.

En parallèle de la conception de l'image en tant que concept, nous proposons de rapprocher les pensées théoriques de l'image réflexive aux théorisations des potentialités expérientielles de l'image cinématographique⁵⁶⁸. L'ensemble expérimental du corps filmique provoque une tension sensitive selon des stratégies de représentation narrative. Les possibilités monstrueuses de l'image dans les mises en scène des crises corporelles résident alors dans les enjeux d'articulations figuratives. Ces représentations agissent sur une expérience projective qui entraîne une actualisation phénoménologique du regard et forme la nature conceptuelle de l'espace-temps filmique. La valeur figurale de l'image occasionne un dépassement du simple motif au profit de l'intégralité du corps filmique dans l'agencement symbiotique des figures. En ces termes, l'image obtient un nouveau rôle dans la composition de ses figures⁵⁶⁹ qui excède le simple motif iconologique.

« Là où le motif se raidit et se fige en évidence, là où il passe par un donné, le cinéma en tant qu'entreprise hétéroscopique peut se mettre au travail et déceler en lui les traits d'approximation, de simplification, voire de falsification. Peu alors être considérée comme recherche critique toutes entreprises visuelles ayant pour objet de reconfigurer, voire de pulvériser un motif [...] »⁵⁷⁰

568 Nous empruntons notamment la pensée de Nicole Brenez, voir 2.2.2.

569 BRENEZ Nicole, « L'objection visuelle », in BRENEZ N., JACOBS B., *Le cinéma critique : de l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2010.

570 BRENEZ Nicole, *Traitement du lumpenprolétariat dans le cinéma d'avant-garde*, Paris, Ségier, 2006 ; cité dans BRENEZ Nicole, « L'objection visuelle », *op.cit.*

Faisant allusion à Lyottard⁵⁷¹, Nicole Brenez, à laquelle nous attachons notre réflexion structurale de l'image, pense la figurabilité comme survivance des motifs. Ainsi, l'image autodétruit ses propres significations (ou motifs), au profit d'un agencement figuratif donné comme sensible dans l'expérimentation conditionnée par le corps filmique. L'émergence d'un tel processus ne peut que se faire au détriment d'une symbolique narratologique spectaculaire qui distancie le spectateur. L'image est dès lors considérée, en ce sens, comme corps-matière d'un espace-temps expérimentable particulier. On pense ici à la formule de Paul Klee : « *Figure (Gestalt) : être vivant. Forme (Form) : nature morte* »⁵⁷². L'image est donc vivante, animée d'une conscience propre donnée par la structure organique de ses représentations.

De ce fait, l'image dépend d'un régime de représentation qui va co-construire du sens dans l'orientation de la réception émotionnelle. On retrouve ici ce qui va marquer les potentialités nihilistes de l'Image-Monstre dans la pensée des valeurs critiques des figures cinématographiques pour Nicole Brenez :

*« L'une des caractéristiques, en effet, de l'œuvre critique consiste à ne pas reconduire le monde tel qu'il est, à ne pas le proroger, mais à le créer : l'œuvre occasionne une nouvelle configuration symbolique que l'ancienne ne peut reconnaître, de sorte que ce qui travaille en elle d'irrecevable nous indique à la fois les limites de l'organisation antécédente, et la déchirure ou le déplacement qu'elle y exerce. »*⁵⁷³

L'image opère sa propre réflexivité avec l'agencement spécifique à un montage expérimental qui provoque une habitation sensible de l'espace-temps. Ce dernier est donné de manière intelligible au moyen de tensions des intervalles figuratives qui occasionnent une rupture des figures symboliques et engendrent le renversement sensible de leurs significations rationnelles. De telle sorte que l'image s'actualise grâce à la construction d'un positionnement perceptif qui amorce une rationalisation spatio-temporelle dans un ensemble poétique représentatif de la réalité, selon un mouvement narratif approprié à une vision esthétique. L'enjeu de l'Image-Monstre n'est donc pas celui d'une révélation autonome et virtuelle de la réalité, mais celui d'une articulation active des figures qui provoque un engagement rétro-réflexif des sensations et des certitudes rationnelles.

571 Lyottard Jean-François, *op.cit*

572 KLEE Paul, *La pensée créatrice. Écrits sur l'art*, vol.1, Paris, Deesein et Tolra, 1980 ; cité dans BRENEZ Nicole, « L'objection visuelle », *op.cit*.

573 BRENEZ Nicole, « L'objection visuelle », *op.cit*.

Le raisonnement de Nicole Brenez sur les perspectives expérimentales de l'image, en qualité de structure d'une expérience qui est conditionnée par l'organisme figuratif, nous indique l'essence performative de l'image qui caractérise la valeur des représentations horribles que nous identifions. Afin de réfléchir aux potentialités nihilistes de l'Image-Monstre, autrement dit d'observer la nature monstrueuse de l'image horrible, il faut prendre l'ensemble du corps filmique en tant qu'agencement performatif des figurations narratives et esthétiques. Ainsi, l'Image-Monstre, rapprochée aux pensées structurelles de l'image expérimentale, nous amène vers la substance active des figurations horribles.

L'acte d'image est ici regardé par le prisme des lectures structurelles. L'engagement psychocognitif impliqué par la dimension conceptuelle des figurations indique l'importance de la considération du positionnement spectatorial dans le processus de renversement des valeurs rationnelles ou symboliques de l'espace-temps. L'acte d'image serait donc la nature première de l'Image-Monstre en tant que construction d'une sensation déréalisante des rationalités perceptives. D'abord songée négativement dans la philosophie grecque⁵⁷⁴, notamment avec le courant de pensée platonicien qui la traite comme un double falsifié de la réalité, l'image est pourtant marquée philosophiquement par ses possibilités d'actions.

De ce fait, la théorie platonicienne selon laquelle l'image n'est qu'un simulacre de la réalité qui conditionne un regard jugé négatif et emportent le.la spectateur.trice, trouve son argument dans l'acceptation de ses potentialités d'actions. Celle-ci est insufflée d'un pouvoir politique⁵⁷⁵, à la suite d'un raisonnement socratique de l'art comme révélation virtuelle de l'essence de la nature. L'image n'est donc pas totalement négative, car elle assume des possibilités harmonieuses propres à la distribution d'un message particulier. Bien que cette considération politique soit éloignée de notre problème autour de ce qui fait monstre dans l'image, nous voyons qu'à l'orée de la conception performative, cette dernière induit une perspective d'action rétro-réflexive sur le.la spectateur.trice et ses schèmes perceptifs.

Au-delà d'une appréciation négative de l'image, celle-ci va revêtir une importance audiovisuelle et

574 BREDEKAMP Horst, *Théorie de l'acte d'image*, op.cit.

575 Remarque que Nicole Brenez va notamment réitérée sur les potentialités révolutionnaires des structures expérimentales de l'image qui dépasse la raison. Voir notamment BRENEZ Nicole, « Pages arrachées au livre de l'histoire culturelle », in, *Cinema/Politique — Trois tables rondes*, dir. BRENEZ Nicole, ARNOLDY Edouard, Paris, Débordements, 2005 ; ou BRENEZ Nicole, « Cinema in spite of itself – but cinema all the same », in, *culturalstudiesreview*, vol.13, n° 1, 2007.

sensorielle qui va impliquer toute une réalité structurelle des agencements figuratifs et des positionnements projectifs. Ainsi, depuis la pensée heideggerienne de l'art et le choc visuel qui entraîne le renversement virtuel de la réalité, l'image va supposer un engagement perceptif spécifique à ses valeurs d'actions, de telle sorte que « [...] nous sommes des êtres regardés, dans le spectacle du monde »⁵⁷⁶. Pour qu'il y ait acte, il faut dès lors considérer l'image comme un schéma vivant, comme un sentiment de mouvement dynamique d'un espace-temps construit autour de figures dynamiques⁵⁷⁷. Ce mouvement provoquerait un engagement qui insufflerait une impression sensible du regard contemplatif du spectateur, de sorte qu'il perdrait d'une passivité spectaculaire afin de participer lui-même au processus structurel de mise en figuration. On retrouve une nouvelle fois la pensée de Nicole Brenez avec l'importance du corps filmique dans la compréhension d'une fiction, avec l'émergence de forces en tensions invisibles qui s'actualisent dans la projection sensible conditionnée par ces mêmes figurations.

Paradoxalement, nous voyons se dessiner la conception de l'image vivante dans la philosophie platonicienne de l'image schématique.

« Le concept de schéma énonce un caractère formel qui définit la valeur propre du contenu représenté, afin d'agir sur le regardeur en lui offrant un modèle. Le schéma offre des critères d'évaluation, mais aussi d'orientation et d'imitation, à travers la forme spécifique de la figure vivante. Proposer de saisir les formes de vies de l'image dans le concept d'acte d'image schématique, c'est faire référence à cette signification de schéma.⁵⁷⁸ »

Bien que conçue d'abord pour la réalisation d'une mimétique harmonieuse de l'espace-temps figuratif, dans l'optique d'accorder une réalité rationnellement normée, la pensée schématique de l'image nous permet de mesurer l'importance de la construction globale de l'expérience filmique dans l'engagement sensoriel de la crise corporelle. L'acte d'image nous indique la valeur vivante de cette dernière, propre alors à l'aménagement d'une réaction sensorielle spécifique à une actualisation cognitive mise en tension avec le régime de représentation souhaité. L'acte d'image, en ce sens, dévoile la nature performative de l'Image-Monstre et nous approche un peu plus près de ce qui fait la dimension nihiliste de ses représentations.

576 LACAN Jacques, *Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1990.

577 BREDEKAMP Horst, *op.cit.*

578 Ibid. (p.93-94).

Mais supposer l'image-vivante nous amène au problème sémiologique des postures spectatoriennes. En effet, si l'image vit, c'est avant tout parce qu'elle produit du sens, donnée autonome des figurations. De cette manière, l'image est un langage⁵⁷⁹. Non une langue spécifique, conception héritée de la pensée du formalisme russe, mais un langage. Mais non plus dans le sens sémiologique, comme voulu par Metz, de codes compréhensibles préétablis. Ce qui fait sens, c'est la construction esthétique de l'image, non fermée à la projection, car actualisée dans ses puissances phénoménologiques. L'image à titre de langage produit un code, du sens. On revient paradoxalement à la pensée sémiologique de Metz, pour qui l'image en tant que langage est profondément phénoménologique. En citant Merleau-Ponty :

« C'est le bonheur de l'art que de montrer comment quelque chose se met à signifier, non par allusion à des idées déjà formées ou acquises, mais par l'arrangement temporel et spatial des éléments »⁵⁸⁰

Nous avons dit paradoxal, car concevoir l'image selon des termes phénoménologiques revient à fermer celle-ci et ses figurations dans une acception préétablie par les introjections perceptives et cognitives du regard. Néanmoins, nous pouvons voir se dessiner les raisons des invocations sémiologiques dans le regard sur la nature de l'Image-Monstre. Les réflexions de Metz quant au régime de signification de l'image ramènent cette dernière en sa dimension active et autonome. Imaginer l'image comme langage phénoménologique suppose une valeur autonome des figures dans leurs potentialités actives. Bien que cette posture nous oblige à penser l'image comme non-productrice de sens⁵⁸¹, la valeur active des messages figuratifs nous conduit à songer que l'image metzienne conditionne un langage adapté à une rationalité cognitive. Autrement dit, si nous ne perdons pas de vue l'Image-Monstre, l'image peut développer une nature nihiliste en rapport à un écart sensible. La problématique est-elle résolue pour autant ? Nous ne pouvons encore nous prononcer, des études plus spécifiques doivent être entreprises sur l'épreuve structurelle de l'image horrifique⁵⁸². Néanmoins, on voit se dessiner le choix terminologique sur la monstruosité de l'image. Si l'image est monstrueuse, ce n'est pas dans le sens d'un refus catégorique et d'un report sur Soi des fantasmes projectifs, mais d'un positionnement rationnellement actif dans l'expérience cinématographique. Si monstruosité il y a, c'est par rapport à un écart de rationalité produit dans

579 Comme le supposait déjà Christian Metz, dans *Essai sur la signification au cinéma. Tome I et II*, Paris, Klincksieck, 2003.

580 MERLEAU-PONTY Maurice, cité dans METZ Christian, *Essai sur la signification au cinéma, op.cit.*

581 Proche en ça des pensées de Béla Balázs, notamment BALÁZS Béla, *L'homme visible et l'esprit du cinéma*, Paris, Circé, 2010 ; BALÁZS Béla, *L'esprit du cinéma, op.cit.*

582 Ce que nous allons entreprendre dans le 3.2 et le 3.3..

l'agencement spectaculaire des hybridations et destructions corporelles senties à un niveau subjectif.

Dès lors, l'image en tant que transmission d'un codage conditionne un message⁵⁸³. Nous prenons néanmoins le risque de dévier des pensées sémiologiques afin de sortir des observations symptomatiques et symboliques des figures. Si l'image achemine un message, c'est grâce à la nature performative des figures qui engage le/la spectateur/trice dans un espace-temps particulier et mis en tension avec la propre rationalisation culturelle de ces dernière.s. Comprise en ce sens, l'image metzienne n'est pas purement sémiologique, car intimement esthétique⁵⁸⁴. Autrement dit, le caractère typologique et symbolique de l'image voulu par Metz nous fait revenir à la problématique de la valeur active de l'image monstrueuse. Avec un rapprochement à la phénoménologie, les codifications figuratives sont posées comme sensibles, supposant alors une potentialité autonome des figurations. Nous pensons ici aux travaux de Michel Dufrenne⁵⁸⁵, pour qui :

« L'œuvre d'art dit quelque chose directement, au-delà de son sens intelligible, elle révèle une certaine qualité affective, qu'elle n'a peut-être pas force de traduire, mais qui pourtant s'éprouve distinctement : telle peinture, n'est-elle point le sujet exprime le tragique, telle musique la tendresse, tel poème l'angoisse ou la sérénité. »⁵⁸⁶

On voit donc, à la suite de Lefebvre et sa relecture des théories sémiotiques de Metz, que le système de codage langagier voulu par le sémiologue tend à faire émerger une valeur autre de l'image, qui excède les différentes typologiques fonctionnelles des signifiants phatiques. Autrement dit, bien que l'image n'offre pas une langue propre, spécifique à sa construction mécanique de l'espace et du temps⁵⁸⁷, elle ne peut être réduite à des symboliques esthétiques préétablies. En ce sens, l'image est langage poétique, possibilité rétro-active de dépassement de la rationalité par l'engagement sensori-cognitif conditionné. C'est ainsi que nous comprenons l'image sémiologique, en tant que langage performatif approprié à une saturation rationnelle par manipulation spatio-temporelle et engagement esthétique. Dans le cas de l'horreur, cet engagement est même double puisqu'il va dépendre d'une narration qui va appuyer les puissances esthétiques introjectives. En résulte alors une projection

583 Voir notamment METZ Christian, « Le signifiant imaginaire », *op.cit.*

584 À ce sujet, voir LEFEBVRE Martin, « Christian Metz : entre sémiologie et esthétique », in *Recherche sémiotique*, vol.32, n° 1-2-3, 2012

585 Notamment DUFRENE Michel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

586 *Ibid.*

587 N'en déplaise aux théories dans la lignée des pensées vertoviennes sur l'image.

sensible dans l'image qui vient mettre en tension les positionnements rationalistes des spectateur.trices avec le dédoublement virtuel des figures.

Pourquoi s'imposer ce long détour sur les codifications sémiologiques de l'image dans la réflexion sur sa valeur active ? L'importance des études sémiologiques nous permet de revenir sur ce que nous songeons être la nature des sensibilités intelligibles de l'Image-Monstre. Les différentes structurations figuratives d'un dédoublement poétique du monde convoquent la pensée des possibilités conceptuelles de l'image. Nous affirmons, dans le cadre de la monstruosité esthétique, que l'image a un pouvoir de conceptualisation autre. Mais ce pouvoir n'est acquis que par l'engagement sensoriel et cognitif que conditionnent les figurations esthétiques et narratives, de telle sorte que l'image-concept est une image qui codifie une expérience. Autrement dit, pour qu'il y ait valeur conceptuelle d'une visibilité des limites de la modernité, dans le cas de l'Image-Monstre, il faut avant tout que l'image amène la conscience du.de la spectateur.trice à ces propres limites. Est produite alors l'émergence intelligible d'une captation virtuelle de l'espace-temps, écart habitable du monde.

En ce sens, l'Image-Monstre est codifiée, mais non typée d'une symbolique préétablie et conventionnelle. C'est l'importance de la nuance active de l'image, en tant que dépassement d'une construction standardisée des figures. L'image n'est plus langage phatique et fonctionnel d'une épreuve passive, mais performative et active d'un engagement dynamique. Les développements structurels des figures composent un espace expérientiel conditionné par un régime de représentations spécifique. Si l'image est langage, nous pensons alors qu'il est performatif, dans le sens linguistique du terme. Nous empruntons ici la linguistique sémiotique de J.L Austin⁵⁸⁸, afin de comprendre la valeur d'acte des images. Le point de départ théorique d'Austin sur la dimension active des mots, non plus imaginés comme appui contextuel, mais comme acte relationnel, lui permet de chercher une nature interdépendante entre le référent et le référé dans les situations communicatives. Les mots, en tant que figure autonome non reliée à une image préétablie⁵⁸⁹, deviennent indépendants d'un système référentiel. Dès lors, les mots sont performatifs, conditionnement actif d'une conjoncture conceptuelle. Néanmoins, ces derniers ne sont pas totalement indépendants de l'engagement réflexif de l'émetteur, puisqu'ils vont faire sens dans le rapport introjectif-projectif inhérent à leurs utilisations contextuelles. Une nuance avec la

588 AUSTIN J.L, *op.cit.*

589 On retrouve ici une critique de la sémiologie saussurienne, pour qui un mot et une phrase sont construits en tant que concept préétabli par l'utilisation communicative. En d'autres termes, le mot n'a d'essence qu'illustrative, prenant le relais de l'image mentale et agissant comme appui symbolique au comportement de l'émetteur.

sémiologie symbolique saussurienne ou jacobsonienne est opérée par Austin dans la relation active des mots comme structuration d'une phrase qui intervient sur le comportement adopté dans le référencement intelligible et cognitif de l'émetteur.

*« Les images, tout comme les mots, ne sont guère marginales et superflues pour la communication humaine. Au contraire, elles peuvent flatter, promouvoir, bénéficier et améliorer les gens, tout comme les mots. Elles peuvent aussi combattre, accuser, dénoncer et nuire à ces mêmes personnes. Loin d'être inefficaces et inertes, les images sont des outils puissants. Nous les employons régulièrement pour faire beaucoup de choses : faire des promesses, donner des ordres ou simplement déclamer. Nous les utilisons pour établir une solidarité de groupe, comme de la visibilité à nos opinions et créer des frontières autour de nous-mêmes et des autres. Nous les utilisons de manière à révéler beaucoup de choses sur qui nous sommes : notre classe sociale, notre sexe, notre culture, notre âge, notre personnalité, notre tempérament, notre humeur et notre morale. En bref, nous les utilisons de différentes manières et pour différentes raisons pour faire des choses identiques à celles pour lesquelles nous utilisons des mots. Nous les utilisons également lorsque les mots échouent ».*⁵⁹⁰

Repenser ainsi l'acte d'image en tant que langage performatif montre l'importance d'une lecture transdisciplinaire quant à l'observation de son essence expérientielle, dans le sens où elle organise un espace-temps particulier qui s'actualise avec la projection cognitive du/de la spectateur.trice conditionnée par un régime de représentation. L'image, comme le mot pour Austin, n'est pas autonome, mais interdépendante d'une projection qui vient matérialiser une réalité virtuelle et poétique de l'espace-temps. Cette projection découle d'une structure d'habitation, le corps filmique ou la phrase, qui agence les éléments isolés en un espace habitable. C'est en ça que l'Image-Monstre est performative. En conditionnant une projection spécifique à un renversement des valeurs rationnelles, les iconographies des crises corporelles dépassent leurs conditions symboliques afin de s'actualiser dans une réalité sous-jacente à une spatialisation intensive. De l'image en tant que corps filmique⁵⁹¹ ressort un acte performatif d'habitation cognitive et intelligible.

590 BAKEWELL Liza, « Image Acts », in *American Anthropologist*, vol.1000, n° 1, 1998. (p.31). Bien qu'ici nous pouvons éprouver une résistance conceptuelle face à la réduction utilitaire des figures, la pensée de Liza Bakewell sur l'image indique le rapprochement entre une lecture sémiologique et une lecture conceptuelle dans les potentialités rétro-réflexive permise par un agencement significatif des figurations. Ici, nous renvoyons également à MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie (...)*, *op.cit.* L'image spectatorielle est interdépendante d'une structure de représentation qui conditionne une expérience intelligible par actualisation permise. C'est le principe, pour Mondzain, d'une économie d'image.

591 Pour reprendre le fil de la pensée de Nicole Brenez, explicitée plus haut.

L'image n'est pas dépendante d'un schéma représentatif et significatif, mais produit elle-même ses messages en proposant un espace projectif propre aux régimes de représentations qui la constitue⁵⁹². À l'instar de la peinture comme vivacité intensive et mystique de la réalité invisible⁵⁹³, l'image acquiert un pouvoir de révélation signifiant selon des techniques de représentation de la réalité qui touchent chacune à une expérience particulière. L'image dessine alors une fantasmagorie ou un désir qui tient de la tension résultant de la projection rationnelle et des réflexions introjectives. L'acte d'image suppose dans ce cas un alliage entre une vision formaliste de l'art⁵⁹⁴, et une vision conceptuelle permise par ses propres agencements dans la composition d'une habitation sensible. En d'autres termes, nous adoptons les pensées sur la valeur active de l'image afin de sortir des logiques typologiques et symboliques, et des considérations néo-kantiennes sur les pouvoirs contemplatifs de l'art⁵⁹⁵.

Dans le cadre de la conceptualisation de l'Image-Monstre, les théories d'actes d'images investissent l'influence de la lecture structurelle pour la mise en lumière de l'importance du contexte relationnel entre l'image et son spectateur. Cette considération ambivalente nous permet de comprendre la dimension active de l'Image-Monstre comme construction d'un engagement limite des rationalités spatio-temporelles passant dans ses conditions à travers l'épreuve des corps en crise. Ainsi, l'image n'est pas pensée comme icône représentative⁵⁹⁶, mais comme signifiant émergent des tensions figuratives, pour la structuration d'une expérience sensorielle de l'écart et du renversement des valeurs modernes. Cet écart est double, au niveau figuratif et au niveau intelligible, de sorte qu'à mesure que l'image se déstructure, la conviction rationnelle du spectateur s'ouvre sur un degré zéro des représentations.

L'agencement du corps filmique, comme visée de dépassement cognitif, est révélé par le montage en tant qu'orientation et appui symboliques des regards spectatoriels⁵⁹⁷. Comme configuration conceptuelle, le corps filmique produit un langage intertextuel⁵⁹⁸, qui offre à la figure d'excéder sa simple autonomie contemplative. Le rôle d'action du spectateur dans l'actualisation

592 FREEDBERG David, *op.cit.*

593 Nous renvoyons ici, à la suite de David Freedberg, aux *Tables dell'arte della pictura, scultura et architectura* du peintre G.P Lomazzo (Milan, 1584).

594 FREEDBERG David, *op.cit.*

595 Voir sur ce sujet la posture critique sur les théories linguistiques et esthétiques de PREVOST Bertrand, « Pouvoir ou efficacité symbolique des images », in *L'homme*, n° 165, 2003.

596 FREEDBERG David, *op.cit.*

597 Voir BRENEZ Nicole, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », in *CinémAs*, vol.13, n° 1-2, 2002.

598 Ibid.

figurative permet la cristallisation virtuelle d'un écart intensif présent dans les régimes de figurations expressifs de l'image cinématographique. L'Image-Monstre n'est par conséquent pas phénoménologique, construction d'une projection symbolique de la monstruosité rationnelle, mais est écart différentiel et confirmation expérientielle des espaces-temps hybrides. La question de la rationalité est donc celle d'un écart expérientiel, consolidation préalable du positionnement spectatorial. En ce sens, nous comprenons l'acte de l'Image-Monstre comme dynamique projectionnelle des mémoires sensorielles, avec investissements des intervalles virtuels de l'espace-temps filmique.

Nous décidons de réactualiser la notion de l'« aura » benjaminienne⁵⁹⁹ comme nature active de la projection spectatorielle induite dans l'expérience retirée des figurations⁶⁰⁰. À la manière de l'image-spectacle deborienne redéfinie par Rancière, nous pensons que l'« aura » réfléchie par Walter Benjamin représente les caractéristiques actives de l'image, outre les logiques matricielles de ces figurations. Ainsi compris, l'« aura » d'une œuvre suppose un comportement actif des figures et du/de la spectateur.trice, qui construit une expérience personnelle dans le conditionnement projectif. La peur de Benjamin quant au cinéma repose sur la considération passive du/de la spectateur.trice dans le spectacle narratif. Mais cette peur, on le voit bien depuis le début de cette partie, découle d'un régime de représentation expérientielle spécifique à une volonté artistique. De la sorte, l'image cinématographique a une « aura », certes non contemplative comme voulue par Benjamin, mais profondément réflexive. Le rôle politique de l'image, ce sur quoi repose les structurations expérientielles⁶⁰¹, dépend d'une actualisation mémorielle et intensive résultant de l'engagement total du/de la spectateur.trice. Le corps filmique implique alors un positionnement mémoriel qui active des sensations cognitives et intelligibles, dans le but de créer un renversement intensif de l'habitation spectaculaire.

3.1.2. Valeur mythique de l'Image-Monstre : Conditionnement et actualisation sensible d'un régime d'être au monde.

Penser le corps filmique comme globalité expérientielle, dans le cas de l'Image-Monstre, afin de déterminer la nature active des figurations, nous pousse à concevoir l'envers de l'expérience de l'image. Le positionnement spectatorial est à prendre en considération comme principe propre de

599 Voir BENJAMIN Walter, *op.cit.*

600 Nous songons également à la pensée de Siegfried Kracauer sur les valeurs symptomatiques de l'image par son caractère objectif et symbolique qui implique un investissement pour l'actualisation des figures.

601 BRENEZ Nicole, « Pages arrachées au livre de l'histoire culturelle », *op.cit.*

valeur active de l'image. Ainsi, l'acte de l'Image-Monstre ne dépend pas seulement de la construction d'une épreuve esthétique, mais suppose un engagement complexe résultant d'une rétro-activité⁶⁰² comportementale face aux images. Car, afin de voir les possibilités actives et nihilistes de l'Image-Monstre, ou plus simplement de déterminer les structures figuratives qui agencent l'expérience, il faut penser le positionnement projectif du.de la spectateur.trice comme nécessaire à la réalisation d'un sens conceptuel.

Nous touchons alors à la nature des expérimentations substantielles de l'image cinématographique voulue par Nicole Brenez. En ce qui concerne plus directement l'Image-Monstre, le concept de « snatching »⁶⁰³ comme corps-double, à la fois du personnage et de l'ensemble filmique, repose sur l'inscription sensible d'un regard spectatorial que réactualise une figure virtuelle présente dans les cristallisations esthétiques de l'image. Ce caractère double intervient dans la déconstruction esthétique et l'émergence d'intervalles virtuels et photogéniques qui convoquent un renversement de la fixité symbolique du regard projectif et colonisateur de Soi dans l'espace-temps. Le rôle de l'image, dans son rapport impliquant activement le.la spectateur.trice dans la constitution des discernements expérientiels, n'est pas symptomatique⁶⁰⁴, édification d'une actualisation fantasmatique et psychologique des figures ; mais est intensif, dans le sens où la construction figurale est phénoménologiquement autre. Mais pour atteindre cette dimension phénoménologique, il est nécessaire que l'image s'ouvre en ses systèmes représentatifs et fragmente son Moi-Peau pelliculaire afin de dévoiler un espace sensoriel virtuel dans les intervalles du corps filmique. Est produite en conséquence une entrée archaïque dans la surface de l'image, qui contribue à approfondir ces virtualités à mesure que surgissent les tensions figuratives entre une donnée sensible et matérielle de la réalité⁶⁰⁵.

La pensée de Nicole Brenez nous introduit directement dans la conception de l'image en tant que survivance d'un positionnement intensif et non rationnel. L'essence de l'espace-temps cinématographique dépend d'une introjection perceptive qui implique un schème perceptif culturel. En résulte alors l'émergence de ce qui va constituer le renversement nihiliste de l'espace-temps dans l'Image-Monstre de *Hellraiser*. Si nous pouvons présumer un basculement, c'est par l'incidence disruptive que suppose l'actualisation mémorielle et phénoménologique de l'enjeu spatial des spectacles de la crise corporelle. L'investissement mémoriel de l'image engage dès lors

602 Pour reprendre l'expression de MONDZAIN Marie-José, *Homo Spectator*, op.cit. Voir notamment 2.3.2.

603 Voir BRENEZ Nicole, *Abel Ferrara*, Chicago, University of Illinois Press, 2007.

604 Voir notamment la pensée de KRACAUER Siegfried dans *L'ornement de masse*, op.cit.

605 BRENEZ Nicole, *Abel Ferrara*, op.cit ; voir également BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier*, op.cit.

une fonction de réalité autonome signifiante des figurations⁶⁰⁶, qui se composent virtuellement dans un régime de représentations spécifiques. De la sorte, l'image acquiert une valeur culturelle, survivance d'une mémoire qui s'actualise en contraste avec les figures. On touche à la philosophie warburgienne de l'image comme source historique d'une implication rétro-réflexive dans les expériences esthétiques, propres à faire apparaître une variation sensible de la figure dans l'actualisation rationnelle ramenée à une temporalisation subjective.

En ce sens, l'image expérimentale repose sur le principe de l'image sismique de Didi-Hubermann⁶⁰⁷. Le concept warburgien d'historien-sismographe permet à Didi-Huberman de penser la nature historique de l'image selon une onde de choc qui provoque la variation d'une figure donnée. De cette figure double émerge une structure active de l'image qui pousse la valeur d'expérience esthétique dans une tension entre une virtualisation et une actualisation des iconographies, la cristallisant ainsi en ces intervalles. L'image warburgienne en tant que *pathosformel* n'est pas phatique dans le sens sémiologique du terme, figure pathologique d'une réaction cognitive qui rationalise l'extérieur de Soi. Si l'image est phatique, c'est avant tout dans l'ensemble du corps figuratif, de telle sorte que celle-ci trouve sa nature dans une réponse rétro-active de la projection spectatorielle conditionnée à des fins expérientielles⁶⁰⁸. La survivance des formes, comme *Nachleben der Antike*, est symptôme d'une existence fantomatique des représentations esthétiques et narratives.

La notion de survivance se fonde alors sur une « dialectique tensive »⁶⁰⁹, faisant émerger aux yeux du chercheur.euse un principe de renversement virtuel des formes égermant d'un rapport de force différentiel dans un ensemble filmique multipliant les réalités (figurative et spectatorielle). Les variations des figures apportent à la complexité des comportements perceptifs dans la matérialisation conceptuelle des espaces figuratifs proposés par le corps filmique. L'image-pathos trouve son élaboration dans les fractures des lignes représentatives, qui dédouble les formes imagées dans une tension projective-introjective⁶¹⁰. La dialectique positionnelle de l'historien pour Didi-Huberman est à considérer du côté du positionnement spectatorial face à l'image expérientielle. La visibilité de l'essence monstrueuse de l'image dans les trois *Hellraiser* est

606 Voir sur ce point SDELSKE Andreas, « Zwei einer Bildkultur ads Gedischtmis » (« Signe d'une culture de l'image comme mémoire »), in *Bild. Bildwahrnehmung-Bildarbeiturg (Image. Perception et Travail figuratif)*, op.cit.

607 DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les éditions de Minit, 2017.

608 *Ibid.*

609 Selon la pensée de Gertrud Bing, *Ibid.*

610 *Ibid.*

permise par l'onde de choc projective construite dans les dynamismes figuratifs propres à une iconographie autodestructrice de la réalité. En terme plus général, la dimension figurale qui caractérise l'Image-Monstre est sentie intensivement comme autre grâce à l'actualisation cognitive qui pousse la conscience du spectateur aux limites de ces raisonnements et provoque une ouverture sensible sur les réalités conceptuelles de l'image. On peut ici, de la même manière que Didi-Huberman réfléchit la nature expérientielle de la survivance, penser à la philosophie de l'art nietzschéenne, notamment sur la dialectique apollinienne et dionysiaque de la tragédie grecque⁶¹¹. Les différentes valeurs expérimentales ne sont tout de même pas dépendantes de la nature matricielle des représentations, mais découlent de forces dynamiques qui agencent ceux-ci et déterminent l'impression poétique ou intensive des tragédies savantes ou populaires. De cette façon, l'image est potentiellement poussée jusqu'aux limites des rationalisations subjectives par le contraste projectif⁶¹², provoquant un « non-savoir »⁶¹³ perceptif qui déstructure les raisonnements.

L'image ainsi considérée est double, positionnement dynamique d'une projection cognitive. L'« aura » de l'image résulte alors d'une posture de distanciation et de choc esthétique⁶¹⁴, actualisation d'une mémoire sensorielle et métaphysique propre à la spatialisation imagée⁶¹⁵ des formes esthétiques. Nous songeons ici à la maxime de Paul Valéry, citée par Didi-Huberman, selon laquelle « *l'homme y pense à travers des forêts de symboles/Qui l'observent avec des regards familiers* »⁶¹⁶. En ce sens, la matérialisation d'une image découle d'une puissance de regard projectif, de telle sorte que la survivance des figures, appréhendée par le prisme du renversement nihiliste de la réalité avec l'Image-Monstre, dépend d'une actualisation cognitive différentielle.

Bien que le positionnement de Didi-Huberman semble éloigné de nos propres considérations⁶¹⁷, nous l'appliquons à la pensée du corps filmique expérimental de Nicole Brenez selon un principe de

611 *Ibid.*

612 DIDI-HUBERMAN George, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Les éditions de Minuit, 1990.

613 Au sens conceptuel qu'en donne George Bataille dans *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1978 ; « *Le non-savoir dénude. Cette proposition est le sommet, mais doit-être entendu ainsi : dénude, donc je vois ce que le savoir cachait jusque-là, mais si je vois, je sais. En effet, je sais, mais ce que j'ai su, le non-savoir le dénude encore* ». On voit aussi tout le paradoxe qui nous occupe sur la nature active de l'Image-Monstre ; monstrueuse en tant qu'autre rationnel pensé sensitivement.

614 BENJAMIN Walter, *op.cit.*

615 DIDI-HUBERMAN George, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les éditions de Minuit, 1992.

616 *Ibid.* (p.106).

617 Tant la pensée de la survivance le ramène à une considération phénoménologique d'une recherche de la vérité des structures psychologiques de la société et de l'histoire. Cela est fragrant dans la pensée d'une dialectique historique du positionnement d'observation face aux compréhensions des agencements figuratifs dans « L'image brûle », in *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, dir. ZIMMERMANN Laurent, Paris, édition Cécile Defaut, 2006. Voir également, dans la lignée de la pensée du cinéma par Kracauer, sa théorisation de l'image-symptôme dans la lecture de la survivance esthétique warburgienne, dans *L'image survivante (...)*, *op.cit.*

duplicité contraire témoin d'une dynamique rétro-active des représentations. Par conséquent, nous comprenons que ce qui fait le corps du film réside dans le mouvement projectif d'une mémoire double⁶¹⁸, dynamisant ainsi la figure en l'investissant d'une nature socioculturelle différentielle avec son autonomie photogénique.

Un tel contraste ne peut que nous indiquer la dimension mythique de l'Image-Monstre. Pourquoi passer d'une question esthétique à une question purement anthropologique ? Nous voyons que dans ce qui paraît être un saut pluridisciplinaire un peu bancal émerge l'étendue expérientielle de l'Image-Monstre, acte de basculement nihiliste de la réalité. La nature du mythe nous permet d'approfondir la valeur de l'acte performatif. La monstruosité de l'expérience des *Hellraiser* est mythique dans le sens où l'image trouve sa valeur significatrice dans les positionnements différentiels et les survivances des intervalles esthétiques et narratives. En supposant un point de vue cognitif et un comportement perceptif afin de consolider le renversement nihiliste de la rationalité, l'Image-Monstre actualise une condition double de la réalité qui induit une prise de conscience des crises corporelles. Les perspectives photogéniques de l'image, ainsi que la survivance qu'implique la construction expérimentale des enjeux esthétiques et narratifs de la crise corporelle, indiquent alors que les possibilités actives de l'image amènent celle-ci à se composer en tant que mythe moderne produisant une conscience-limite des rationalisations spatio-temporelles et des comportements socioculturels.

Ainsi, l'acte d'image et sa valeur conceptuelle se matérialisent autour d'une fonction mythologique propre à une potentialité anthropologique d'apprentissage métaphysique. C'est en ce sens que nous invoquons, dans la deuxième partie de ce mémoire, la pensée des postures spectatoriennes de Marie-José Mondzain⁶¹⁹. L'essence rétro-réflexive des figures n'est donc pas phénoménologiquement univoque, calquée sur une recherche unique de vérité rationnelle, mais actualise ses structures de sens dans la projection cognitive du spectateur, de telle sorte que l'image offre un enseignement métaphysique dans les positionnements différentiels et les intervalles dynamiques. L'Image-Monstre, en tant qu'acte d'image, trouve sa valeur performative dans la nature mythique du spectacle expressif du monde qu'elle propose.

En ce sens, l'Image-Monstre rejoint les rôles du mythe pour Joseph Campbell⁶²⁰ :

618 Voir sur ce point la pensée de l'image cinématographique de AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998.

619 MONDZAIN Marie-José, *Homo Spectator*, op.cit.

620 CAMPBELL Joseph, *Puissance du mythe*, OXUS, Escalques, 2009.

« D'abord, une fonction mystique [...]. Par le mythe, vous découvrez le mystère du monde qui est au cœur de toutes choses. À ce moment-là, l'univers devient en quelque sorte une image sacrée et à travers les conditions du monde actuel vous vous référez toujours à une transcendance. Ensuite, une fonction cosmique, celle dont la science se préoccupe, qui vous révèle les formes de l'univers et, à nouveau, le mystère de leur agencement [...]. Enfin, une fonction sociologique qui soutient et justifie un certain ordre social. Et c'est là où les mythes varient énormément, d'un pays à l'autre [...]. Il y a une quatrième fonction du mythe, celle à laquelle nous devrions tous nous intéresser selon moi, la fonction pédagogique, qui vous enseigne à vivre votre vie d'être humain en toutes circonstances. Les mythes peuvent remplir cette fonction. »⁶²¹

Bien que nous ne rejoignons pas, pour des raisons anthropologiques évidentes à nos réflexions, les propos du philosophe qui tend à une universalisation spiritualiste imprégnée de la philosophie *New Age*⁶²² ; nous recouvrons ici le principe systémique qui met à jour les potentialités expressives et performatives de l'Image-Monstre. Ce principe structurel d'univocité multiple est retrouvé par Campbell dans son analyse typologique des récits folkloriques⁶²³. En effectuant une étude typologique sur les fonctions mythiques des récits légendaires, Campbell remarque des divergences et différences selon les constructions socioculturelles propres aux symboliques narratives des récits⁶²⁴. La logique pédagogique de Campbell prend son sens dans la considération de la dimension du mythe constitutif d'une conscience du monde en fonction de l'aménagement expérientiel d'une projection active du regard réflexif.

« Cela fait partie de la manière cartésienne de penser que la conscience est une singularité du cerveau, que le cerveau est un espace qui sécrète la conscience. Ce n'est pas vrai. Le cerveau est un organe qui infléchit la conscience dans une certaine direction, pour servir un certain nombre de buts. Mais le corps a une conscience, et le monde entier, et tout ce qui vit, et imprégné de conscience. Où vous voyez l'énergie vous trouvez la conscience. Le monde végétal est autrement conscient. [...] Il y a la conscience des plantes et la conscience animale. Nous participons de ces formes de

621 *Ibid.* (p.56-57).

622 Philosophie qui manifeste une globalité sensorielle du monde.

623 CAMPBELL Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, London, New World Library, 2012.

624 Proche en ça de la pensée sur les religions totémiques de Durkheim, pour qui la construction rituelle et iconographique dépend d'une projection constitutive d'une réflexion sur la société.

*conscience. »*⁶²⁵

Ce que Campbell essaie de dire par-là, en revenant à la fonction métaphysique et pédagogique du mythe, est que la structure du récit qui engage cognitivement et réflexivement un spectateur.trice est génératrice d'une conscience, dans le sens où la conscience est un produit sensoriel et phénoménologique qui permet un retour à Soi et une ouverture/fermeture à l'autre. On retrouve ici, bien évidemment, la pensée du mythe de Claude Lévi-Strauss⁶²⁶. Ramenées sur un plan anthropologique, les considérations métaphysiques de Campbell prennent leurs sens concrets dans la nature performative du récit mythique. En relisant les études sur le folklore russe de Valdimir Propp⁶²⁷ dans le but d'une critique des positions formalistes sur les récits mythiques, Lévi-Strauss remarque que ceux-ci sont reliés à une configuration de conscience spécifique au monde. Si les déchiffrages formalistes ne visent qu'à retirer des figures afin d'y apporter une symbolique hors contexte, Lévi-Strauss propose d'envisager les mythes en leurs structures.

*« La forme se définit par opposition à une matière qui lui est étrangère ; mais la structure n'a pas de contenu distinct : elle est le contenu même, appréhendé dans une organisation logique conçue comme propriété du réel. »*⁶²⁸

Le mythe est dans ce cas la construction d'un rapport au monde suivant différentes fonctionnalités morphologiques qui déterminent la valeur de la configuration narrative selon une expérience donnée. Bien que la pensée de Lévi-Strauss est fortement influencée par les théories typologiques du langage fonctionnel de Jakobson⁶²⁹, nous pouvons voir, en revenant sur l'Image-Monstre, l'importance de la valeur mythique de l'image performative, en tant que production de conscience spécifique à une structure narrative et esthétique. Ainsi, le mythe local et micro-organique d'une société indigène est rapproché d'une cosmologie sociale dans les contenus qui déterminent l'organisation des figurations mythiques. Nous l'aurons compris, pour qu'il y ait mythe, il faut nécessairement qu'il y ait tension cognitive et esthétique qui provoque la construction d'une conscience réflexive actualisée par les agencements figuratifs des récits. Le mythe est dans ce cas

625 CAMPBELL Joseph, *Puissance du mythe*, op.cit. (p.37).

626 Voir LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1996 ; LEVI-STRAUSS Claude, *Nous sommes tous des cannibales*, Paris, Seuil, 2013 ; ou LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

627 PROPP Valdimir, *Morphology of the Folklore*, University of Texas Press, 1968.

628 LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale deux*, op.cit. (p.139).

629 Les bases du structuralisme reposent sur les lectures comparatives saussuriennes appliquées à la méthode comparative de Dumézil en anthropologie. Ainsi, les problèmes que posent les lectures structuralistes se fondent sur le positionnement de l'observateur en tant qu'objectif et extrait du processus expérientiel. Sur ce sujet, voir LEAVITT John, « Les structuralismes et les mythes », in *Anthropologie et Sociétés*, n° 29, 2005.

une structure variante pour Lévi-Strauss, selon une logique de signes conférée par une conscience propre. Autrement dit, l'édification narrative diffère en fonction de la valeur rituelle qui lui est attribuée, projetant alors le.la spectateur.trice dans une dialectique de pensée du monde spécifique.

Lire un mythe dépend dans ces conditions d'un contexte socioculturel. Ici, nous dévions de Lévi-Strauss pour arriver à la posture que nous avons adoptée dans les analyses des *Hellraiser*. Les morphologies mythiques ne sont pas fixes, données comme intelligibles aux chercheurs.euses, mais profondément discursives selon l'expérience qu'elles conditionnent. Ainsi, la posture post-structurelle voulue par Eduardo Viveros de Castro⁶³⁰ nous occupe tout particulièrement. En pensant l'anthropologie comme une fiction socioculturelle indo-européenne, Viveros de Castro construit sa propre fiction, celle d'une ouverture rhizomatique aux consciences indigènes. De la sorte, ces dernières cessent d'être primitives et deviennent singulières, raisonnement métaphysique autre⁶³¹. Nous décidons en conséquence, dans cette optique, de considérer les potentialités mythiques de l'Image-Monstre par un éclatement déréalisant du raisonnement anthropologique, par la valeur performative du récit en raison de l'engagement expérientiel que suppose l'agencement de ces figures. Le récit mythique étant bâti comme une expérience, sa logique réflexive dépend alors d'une élaboration typique qui oriente un regard phénoménal sur le monde. Ce même regard spectatorial est poussé à entrer dans un schème de validation, d'opposition, ou de déconstruction cognitive selon l'engagement structuré par les figures. La force du mythe réside donc dans l'expérience retirée des agencements figuratifs, supposant par là un aspect phénoménologique qui doit caractériser les lectures mythiques⁶³².

Nous pensons ici à l'analyse esthétique des mythes de Umberto Eco⁶³³, notamment sa théorie de l'invention basée sur le système de contenu et d'expression comme dialogue. L'interdépendance des comportements figuratifs et projectifs renvoie pour Éric Schommer⁶³⁴ à la théorie des systèmes d'expressions de Barthes. Ainsi considéré, le mythe obtient une vertu conceptuelle rétro-active, marquée d'un rapport double par l'engagement cognitif. De la dynamique du mythe en tant que formulation d'une vision du monde par un engagement actif, émerge le problème de l'essence mythique de l'Image-Monstre. Le mythe ne dépend pas là d'un système de contenu sans expression,

630 VIVEROS DE CASTRO Eduardo, *op.cit.*

631 Ibid.

632 Sur ce point, nous pouvons voir se dessiner les critiques aux structuralismes données par LEAVITT John, « Les structuralismes et les mythes », *op.cit.* L'auteur propose une nouvelle lecture des morphologies mythiques avec une prise de conscience de la nature rétro-active des figurations données par le récit. Voir sur ce point SCHOIMMER Eric, « Les mythes, échos et exploration », in *Anthropologie et sociétés*, vol.29, n° 2, 2005.

633 ECO Umberto, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976.

634 SCHOIMMER Eric, *op.cit.*

mais est façonné comme une incidence affective qui actualise un comportement⁶³⁵. Dès lors, le récit mythique n'est pas un objet fixe, ni même une figure canonique propre à une norme socioculturelle fantasmée, mais trouve sa nature dans l'hybridité de sa valeur historique et métaphysique. Songer au caractère mythique d'un objet, qu'il soit artistique ou rituel, suppose dans ces conditions une implication à la fois mémorielle et expérientielle, afin d'actualiser un agencement figuratif qui construit une habitation spécifique. Le mythe a alors une valeur-miroir⁶³⁶, langage modal⁶³⁷ et nature mythopoétique⁶³⁸ des structures figuratives. De la sorte, nous pouvons affirmer que le mythe trouverait son actualisation contemporaine dans l'art, en tant que possibilité active et phénoménologique d'un regard sur le monde. Nous pensons ici, pour ce qui est des fictions horribles, aux analyses ethnographiques de Marika Moisseeff⁶³⁹ sur la science-fiction. Sur le modèle conceptuel brathien, Moisseef conçoit la science-fiction comme une vision individuelle du monde, facteur de « fait social total » dans les symboliques socio-économiques présentent dans les configurations d'expériences narratives et esthétiques. De cette façon, le rapport d'agencement dans le récit mythique dépend d'une figuration expérimentale propre à la réflexion artistique du monde. L'expérience émane à ce moment-là d'un *mythos* et d'un *logos* de la raison⁶⁴⁰, d'un passage expressif à une rationalisation conceptuelle spécifique aux lectures mythiques. Pensé en ce sens, le mythe contient en ses figurations du monde une « *puissance de théorisation de l'expérience* »⁶⁴¹ qui offre un regard compréhensif et caractéristique d'une structure socioculturelle tant au niveau des

635 C'est en ce sens que Terrence Turner pense le mythe comme rite, de sorte que la fonction du mythe est nécessairement pédagogique. Voir notamment TURNER Terence, « Odipeus : Time and Structuration in Narrative Form », in *Form of Symbolic Action*, dir. R.F Spencer, Seattle, University of Washington Press, 1969. Voir également le concept de la mythologie en acte pour catégoriser les rites par L. de Housch dans « Introduction à une ritologie générale », in MORIN E., PIATELLI-PALMAINI M., *L'unité de l'homme. Invariants biologiques et universaux culturels*, Paris, Seuil, 1974. Le concept de mythologie en acte peut être intimement rapproché de la nature d'acte d'image, dans le sens où le récit mythique est investi d'une valeur active au niveau cognitif et perceptif selon un conditionnement de regard spécifique à une culture.

636 Nous faisons référence ici aux fonctions du mythe selon George Dumézil, dans *La Religion Romaine Archaique*, Paris, Payot, 1974. La nature expérientielle du mythe pour Dumézil indique la réalité prototypique des lectures indo-européennes des religions gréco-romaines. Ainsi, le mythe a vocation d'actualiser une conscience du monde propre au positionnement socioculturel du spectateur.

637 Voir la pensée de Northop Frye, cité par SCHWIMMER Eric, *op.cit.* Il pense le récit typique selon des modes qui dévoilent une structure logique et signifiante selon leurs agencements.

638 Il s'agit là du concept principal des observations de John Leavitt, discuté notamment par SCHWIMMER Eric, *op.cit.* La mythopoétique sert de conceptualisation à valeur rétro-active des formes et figures du récit, et nous permet, dans le cadre de l'Image-Monstre, de penser le mythe selon son actualisation artistique. Nous tenions à préciser cette valeur artistique afin de ne pas reconduire les lectures anthropocentrées des rituels indigènes selon une nature esthétique héritée d'une histoire conceptuelle indo-européenne. Ainsi, nous ne disons pas que le mythe est nécessairement artistique, mais qu'il peut trouver un sens et une actualisation contemporaine dans l'image cinématographique. Joseph Campbell (dans *Puissance du mythe*, *op.cit.*) pensait d'ailleurs que la forme mythique contemporaine se trouverait dans le cinéma. Ainsi, l'art actualise la fonction rituelle du mythe dans l'articulation poétique du monde, autrefois constitué comme système d'apprentissage métaphysique spécifique.

639 MOISSEEF Marika, « La Procréation dans les mythes contemporains : une histoire de science-fiction », in *Anthropologie et sociétés*, vol.29, n° 2, 2005.

640 VERNANT Jean-Pierre, « La formation de la pensée positive dans la Grèce archaïque », in *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Maspero, 1965.

641 FERRY Jean-Marc, *Puissance de l'expérience*, Paris, Cerf, 1991.

compositions morphologiques qu'au niveau projectif et réceptif. Les formes s'élaborent avec des signifiants inhérents à un sens rapporté à une actualisation par une confrontation expérientielle engagée dans un regard différentiel sur le monde.

En prenant en considération ce que nous disions sur la nature de l'image dans les fictions horribles, et en l'actualisant avec les concepts d'acte d'image et de mythopoétique, l'horreur au cinéma se constitue en qualité de mythe moderne d'une crise métaphysique ou d'une expression fantasmatique et viriliste du monde. En ce qui concerne *Hellraiser*, nous pouvons voir ce qui va faire la valeur-mythe de l'Image-Monstre. En tant qu'acte nihiliste de la réalité moderniste, l'Image-Monstre implique une posture phénoménologique et réflexive qui actualise la valeur de renversement des schèmes socioculturels. En repensant de cette façon à la problématique de la valeur monstrueuse de l'image, la sensation projective indique le caractère nihiliste des sensations. Ainsi, nous pouvons dire de l'image horrible qu'elle est monstrueuse dans le sens où elle est autre, où elle exprime dans ses structures un regard sur le monde qui est différentiel en comparaison avec l'engagement sensoriel et rationnel du spectateur. En ce sens, l'Image-Monstre est un acte rétro-actif d'un regard nihiliste sur le monde, destruction des symboliques fantasmatiques par renversement du positionnement spectatorial, de sorte que l'actualisation sensitive des agencements spatio-temporels appelle une nature rituelle qui entraîne un comportement cognitif spécifique aux figures des crises corporelles. L'actualisation serait alors poétique, dans le sens où la composition figurale et photogénique de l'image déterre une virtualisation intensive des choses et des matières dans les intervalles du corps filmique.

Nous retournons ici sur la pensée expérimentale du cinéma pour Nicole Brenez. Dans le rapport au mythe, l'agencement filmique qui influence un positionnement projectif est engendré par une matérialisation scénique et une composition active des formes plastiques au renfort d'un sens narratif. Car c'est là une des spécificités de l'horreur : l'engagement expérientiel ne dépend pas seulement d'une habitation spatiale conditionnée par la plastique, mais s'agence dans une morphologie narrative propre à un engagement spectaculaire qui amène le spectateur à une sensation de différenciation cognitive. Nous entrons maintenant dans le dernier point conceptuel de l'Image-Monstre, à savoir le monstrueux lui-même.

3.1.3. L'Image-Monstre : phénoménologie monstrueuse de l'expérience projective.

Nous venons de le suggérer, l'image cinématographique contient en ses potentialités figurales les

valeurs poétiques qui caractérisent les expériences mythiques. En pensant l'image en tant que structure d'expérience, productrice de concepts réflexifs métaphysiques, nous concrétisons sa nature mythique. Ramenée à l'Image-Monstre, la puissance mythique de l'image, comprise dans ses possibilités d'actes phénoménologiques, réside dans l'essence monstrueuse de cette dernière. En ce sens, le rôle archaïque et poétique de l'Image-Monstre, comme émergence nihiliste de la rationalité moderne, se situe selon la projection cognitive donnée. La valeur mythique de l'expérience ne concerne alors pas uniquement une iconographie singulière et autonome⁶⁴² constructrice d'un récit symbolique. C'est précisément dans l'expérimentation constituée par la narration et la plastique des films que nous voyons les potentialités mythiques des trois *Hellraiser*, offrant ainsi une expérience totale et déréalisante. Par conséquent, les possibilités expérientielles de l'image ne dépendent pas seulement d'un corps figural expressif, mais s'articule autour d'une conceptualisation narrative qui entraîne le.la spectateur.trice dans un regard autre sur le monde. Ce regard est construit selon un engagement différentiel produit par l'image, provoquant dans ces conditions une rupture des certitudes rationnelles avec l'habitation effective d'un l'espace-temps monstrueux.

Rappelons-nous alors le problème qui s'énonçait dans la réflexion autour de la nature pensive de l'image. Nous le voyons bien, la dimension mythique des structures figuratives nous montre que leur essence autonome réside dans la composition expressive d'un espace-temps. Le corps filmique n'est donc pas actif et pensif seul, mais actualise une virtualité contenue dans ses figures par la projection différentielle du regard spectatorial, qui induit le caractère de celles-ci et en retire une expérience métaphysique particulière. De la sorte, l'Image-Monstre est un mythe moderne, actualisant, par la manifestation des limites de la rationalité, une crise de l'espace-temps contemporain.

La construction d'une sensation autre passe nécessairement dans une actualisation double d'un regard sur le monde, afin de rendre sensible le renversement de la rationalité dans un régime nihiliste de la réalité. C'est en cette expérience schizoïde que le.la spectateur.trice retire une leçon métaphysique, valeur active et nature mythique du spectacle horrifique impliquant une conscience du monde dans la relation aux crises corporelles. Ainsi, l'image peut-être pensive, dans le sens où elle actualise par les biais cognitifs rationalistes une possibilité d'écart sensible et d'habitation monstrueuse de la réalité (donnée en rapport à une norme moderne).

642 Comme a pu le faire Paul Kane dans une perspective formaliste dans la lecture des typologies narratives et iconographiques propre à la saga *Hellraiser*. Voir KANE Paul, *op.cit.*

« Une image n'est pas censée penser. Elle est censée être seulement un objet de pensée. Une image pensive, c'est alors une image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intérieur de celui qui la produit et qui fonde l'effet sur celui qui le voit sans qu'il le lie à un objet déterminé. La pensivité désignerait ainsi un état indéterminé entre l'actif et le pensif. [...] Parler d'image pensive, c'est marquer, à l'inverse, l'existence d'une zone d'indétermination entre ces deux types d'images [comme double d'une chose ou comme opération d'un art]. C'est parler d'une zone d'indétermination entre pensée et non-pensée, entre activité et passivité, mais aussi entre art et non-art. »⁶⁴³

Pour Rancière, redéfinissant ainsi la valeur spectaculaire de l'image, la production de l'indétermination dépend d'une expérience projective qui érige une habitation sensible, donnée dans le rapport conflictuel entre le contexte rationnel propre au.à la spectateur.trice et la virtualisation expressive d'une réalité autre, agencée alors selon une actualisation différentielle. Rancière profite ici d'émettre une critique face aux réflexions sur le cinéma de Benjamin⁶⁴⁴ et de Pascal Bonitzer⁶⁴⁵, que nous réitérons dans la conceptualisation de l'Image-Monstre. L'image cinématographique n'est pas vide de concept par rapport à une reproduction mécanique du monde, mais construit sur le rapport du sensible et du visible un espace-temps habitable différentiel.

Dès lors, la tension entreprise dans la nature pensive de l'image est à entendre selon un mouvement dynamique de structuration expérientielle. On pense ici, bien sûr, à la rhétorique de l'image cinématographique de Roland Barthes⁶⁴⁶ et l'existence « obtus » d'un troisième sens de l'image qui excède la signification et le symbolisme retirés⁶⁴⁷. Le troisième sens de l'image barthienne est

643 RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, *op.cit.* (p.115).

644 BENJAMIN Walter, *op.cit.*

645 BONITZER Pascal, *Le champ aveugle*, Paris, Gallimard, 1982.

646 Voir « Rhétorique de l'image » et « Diderot, Brecht, Eisenstein », in BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus (...)*, *op.cit.*

647 Nous pouvons en ce sens revenir sur la problématique du langage de l'image que pose la pensée barthienne. Ce retour aux problématiques sémiologiques de l'image nous indique alors que cette dernière, bien que codifiée, ne se compose pas pour Barthes en tant que langage spécifique, reprenant à son compte l'assertion de Jean-Louis Schefer « *L'image n'a pas de structure a priori, elle a des structures textuelles [...] dont elle est le système* ». Afin de concevoir la nature sémiotique de l'image picturale, Barthes reformule la pensée de Schefer en « *le tableau n'est ni un objet réel ni un objet imaginaire* », « *l'image n'est pas l'expression d'un code, elle est la variation d'un travail de codification : elle n'est pas dépôt d'un système, mais génération de systèmes* » (dans « *La peinture est-elle un langage* », *op.cit.*). En ce sens, la posture de Roland Barthes est contradictoire, car s'il pense une rhétorique dénuée de langage, ce n'est pas, pour autant, en vue de réduire ses potentialités à une typologique phatique. Si l'image produit du sens, c'est à travers l'actualisation phénoménologique d'une virtualité des figures, désignée comme sens « obtus » de l'image. Du moins, nous décidons de penser ce sens obtus, à la suite de Johannes Riis (dans « *L'expérience émotionnelle et le style. Le 3e sens, l'excès et le sublime vus à la lumière des états émotifs* », in *Cinemas*, vol.12, n° 2, 2002), en dehors des considérations ontologiques de révélation de vérité. La posture phénoménologique suppose un engagement double de l'image.

compris comme renversement poétique⁶⁴⁸ de l'image en un espace-temps autre dans le rapport cognitif de l'engagement spectatorial. Néanmoins, ce sublime n'est pas kantien, vérité ontologique des choses ramenées à une rationalité, mais subjectif. Autrement dit, il dépasse l'éthique de réception en produisant des « dynamiques de relations »⁶⁴⁹ qui arrache le spectateur.trice à sa posture contemplative.

Comme nous l'avions rapidement suggéré dans la première partie, et explicité dans la deuxième, l'analyse cognitive de l'image couplée à une observation esthétique et structurelle nous permet d'achever la conceptualisation de l'Image-Monstre. Les positions et hypothèses cognitives du cinéma peuvent pourtant paraître éloignées de nos considérations, tant les théories cognitives souffrent du problème typologique de correspondance psychopathologique des figures qui vise alors à rationaliser l'image. Si nous pensons l'image à travers le prisme des études cognitives c'est pour, au risque de nous répéter une nouvelle fois, affirmer ce qui va faire la monstruosité de celle-ci. Appréhendée en tant que conceptualisation spécifique et engagement rétro-actif, l'image actualise ses expressivités dans le rapport projectif et cognitif amorcé.

Ce qui va faire la force de l'Image-Monstre réside alors dans l'implication émotionnelle que va induire le lien cognitif à une différenciation métaphysique. Nous comprenons ainsi l'excès de l'image de Kristin Thompson⁶⁵⁰ comme agencement d'une émotion non rationnelle, entrepreneure d'une cristallisation double de l'image⁶⁵¹ et d'une habitation effective. L'établissement de « *situational meaning structures* »⁶⁵² comme structure sémantique productrice de sensibilités fait que le positionnement spectatorial est environnant, de telle manière qu'il entraîne le sens des photogénies de la réalité cinématographique dans le rapport actualisant ou déréalisant des cognitions. La projection spectatorielle n'est plus simple réception des messages codifiés de l'image⁶⁵³, mais « *action virtuelle* »⁶⁵⁴, espace projectif et actif d'une figuration iconographique ou esthétique particulière à un engagement narratif. Ainsi, les valeurs figurales de l'image se réalisent dans la projection amenée dans un espace-temps qui manifeste un sens⁶⁵⁵. Autrement dit, les

648 Rejoignant par là la considération de Kristin Thompson sur la conception de l'excès comme production de sens émotif non rationnel. Voir THOMPSON Kristin, « The Concept of Cinematic Excess », in BRODEWELL David, THOMPSON Kristin, *Film Art : An Introduction*, New-York, The MacGraw-Hill Companies, 1997.

649 *Ibid.*

650 *Ibid.* À la suite des réflexions de RIIS Johannes, *op.cit.*

651 Ici réside alors notre interprétation du « snatching » de Nicole Brenez. Voir *De la figure en général (...)*, *op.cit.*

652 FRIJDA Nico H., *The Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

653 On retrouve ici une possible lecture critique des théories de Christian Metz à la lumière des considérations de Roland Barthes. Voir BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus (...)*, *op.cit.*

654 TAN Ed, *Emotion and the structure of Narrative Film*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 1996.

655 BARLETT F.C., *Remembering : A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1932.

schèmes narratifs induisent la construction d'un conditionnement cognitif propre à une structure de compréhension socioculturelle dans l'actualisation virtuelle des intervalles cinématographiques⁶⁵⁶.

« L'approche cognitive n'exclut pas les hypothèses selon lesquelles des facteurs psychosexuels ou idéologiques influent sur le spectateur. Seulement, les caractéristiques du contenu, du style ou de la structure des films qui ont pour effet d'attirer ou de repousser le spectateur doivent être précisées en fonction des caractéristiques, conscientes ou non, du répertoire de ce dernier. »⁶⁵⁷

« Un bon nombre de recherches en cognition ont démontré depuis longtemps que les gens préfèrent appliquer et confirmer des schémas existants plutôt que de faire l'expérience de l'incertitude et de l'ambiguïté, normalement accompagnées d'émotions négatives et déstabilisantes. »⁶⁵⁸

Nous voyons alors se dessiner l'importance et les limites des postures cognitives dans la compréhension de la monstruosité de l'image dans les trois *Hellraiser*. La méthode cognitive pose problème dans une logique de configuration de l'image au niveau narratif, avec comme conséquence une valeur d'identification contrôlée selon une articulation esthétique réduite à Soi. Néanmoins, pensé en tant qu'actualisation de la nature mythique des agencements figuratifs, le positionnement cognitif dans la lecture de l'image nous autorise à considérer la présence double des figurations, ainsi que la réalité expérientielle de l'image dans son essence rétro-active.

De la sorte, l'approche cognitive nous permet de voir la dynamique structurelle mise en place dans la construction projective des organisations narratives et esthétiques. L'Image-Monstre est donc nihiliste dans le sens où elle conditionne une habitation renversée de l'espace filmique, avec une appropriation subjective des dynamiques narratives et esthétiques. Néanmoins, celle-ci n'est pas pour autant simple projection rationnelle, réduisant phénoménologiquement les figures à un ensemble de signifiés préétablis. L'Image-Monstre est double, cristallisation d'une tension sensitive

656 Sur ce sujet, voir COWEN Paul. S., « L'importance des processus cognitifs et de la recherche empirique en études cinématographiques », in *CinemAs*, vol.12, n° 2, 2002. L'auteur base sa pensée notamment sur l'étude linguistique de Noam Chomsky (dans *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, MIT Press, 1965) et sur l'approche structuraliste des apprentissages sociolinguistiques par Edward Branigan (dans *Narrative Comprehension and Film*, New York, Routledge, 1992). Nous voyons par ces différentes influences la nature performative des schèmes narratifs selon une structure de mises en scène qui repose sur les plasticités virtuelles de l'image et l'engagement différentiel actualisant les figures.

657 *Ibid.* (p.43)

658 *Ibid.* (p.49)

due au basculement figuratif de l'espace-temps ramené à une déformation et une hybridation corporelle. On touche alors, à la suite de la qualité cognitive de l'image, à la pseudo valeur cathartique émergeant des projections cognitives.

Nous sommes conscients de nous risquer à nous contredire en invoquant la conception cathartique. Mais en actualisant les problèmes des lectures cognitives, qui résident dans la fermeture d'expériences excessives⁶⁵⁹, nous observons l'implication conceptuellement autre de la catharsis à la lumière de philosophies aristotéliennes sur les potentialités poétiques de l'art. La dénomination même d'excès et de sublime⁶⁶⁰ pour catégoriser l'épreuve active de la cognition dans la réalisation du sens nous pousse à remettre en question notre propre désignation de « monstre ». Et pourtant, comme nous venons de le voir, les approches cognitives nous sont d'une grande aide, articulée aux réflexions esthétiques des possibilités actives de l'image. Par ce croisement disciplinaire, nous espérons mettre en lumière la nature performative de l'Image-Monstre. De ce fait, l'engagement rétro-actif du/de la spectateur.trice amorce une déconstruction éthique des rationalisations socioculturelles, productrice d'un effet cathartique. Mais nous ne pensons pas la catharsis comme projection subjective et incorporation des savoirs. Si nous repensons la catharsis comme degré d'expérience limite caractéristique de la monstruosité, c'est dans le sens qu'implique la mimétique aristotélienne prise en elle-même comme dédoublement poétique du monde.

Nous suivons ici la réflexion de Stéphane Hichman-Afeissa⁶⁶¹, qui conceptualise une relecture généalogique de la pensée mimétique d'Aristote⁶⁶². Si les théories sur la mimesis⁶⁶³ font état d'un rapport étroit avec le développement conceptuel de la catharsis, la matérialisation mimétique de l'image est ramenée à une visée platonicienne critique de l'imitation. Hichman-Afeissa propose alors de revenir sur le passage de *La Poétique* « Des formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres » afin de redéfinir la mimesis et la catharsis à travers l'idée de l'émergence intensive des corps dans leurs représentations. En étendant son esthétique des corps cadavériques et souffrants, le philosophe questionne cette valeur double voulue par Aristote comme modalité poétique de l'art. En

659 *Ibid.* Conçues souvent dans le but de retirer une valeur psychosymptomatique des figurations.

660 Voir FREELAND Cynthia A., « The Sublime in Cinema », in *Passionate Visions : Film, Cognition and Emotion*, dir. FREELAND Cynthia A., PLENTIRGA Carl, SMITH Greg, Baltimore, John Hopkins Press, 1999 ; et FREELAND Cynthia A., *The naked and the undead (...)*, *op.cit.* Les typologies kantienne de l'auteur sur la compréhension du positionnement spectatorial dans les fictions horribles réduisent les mises en scène horribles à une consolidation des discours fantasmatiques et limites de la violence. Le positionnement éthique vise alors à surpasser les expériences et les rôles rétroactifs de l'image et du/de la spectateur.trice dans l'habitation spatio-temporelle de l'image.

661 HICHMAN-AFEISSA Stéphane, *op.cit.*

662 ARISTOTE, *La poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1969.

663 Voir notamment comme le suggère Hichman-Afeissa GEFEN Alexandre, *La mimesis*, Paris, Flammarion, 2002 ; HALLIWELL Stephen, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton, Princeton University Press, 2002 ; ou VELOSO Claudio W., *Pourquoi la Poétique d'Aristote ? Diagoge*, Paris, Vrin, 2018.

rapprochant par conséquent la théorie de la poétique aristotélicienne aux concepts esthétiques de Umberto Eco sur la laideur en tant que production paradoxale d'émotions⁶⁶⁴, Hichman-Afeissa conçoit la catharsis comme mimétique, capable en ce sens de générer une expressivité des formes et de dévoiler une essence poétique conditionnée par l'image ambivalente du cadavre. La catharsis est de cette façon besoin de représentation signifiante et recherche de connaissance exponentielle de rationalisation. Mais, considérée de la sorte, la mimésis aristotélicienne est caractéristique d'une possibilité de renversement rationnel dans l'émergence double de la figure investit par l'image en tant que logique première de représentation.

« Une chose ou une idée peut-être dite « première » dans un raisonnement en vertu, non pas de son antériorité chronologique, mais de sa priorité logique [...], la majeure est la proposition première parce qu'elle est celle dont logiquement dépend les autres, elle est l'affirmation dont il va être possible de tirer une conclusion [...] déterminant les prémisses du raisonnement. »⁶⁶⁵

Bien que le positionnement de l'auteur nous ramène à la problématique de la sublimation horrifique par un détournement rationnel des fantasmes projectifs, nous pouvons interpréter le sens premier de la mimétique comme conditionnement sensible et dégageant double d'une réalité poétique dans l'actualisation cathartique de la conscience. C'est en ce sens que nous pouvons penser la mimésis comme production d'un Même différentiel⁶⁶⁶, engagement à ce moment-là un regard autre selon le régime de représentation et la cristallisation virtuelle émergente de l'esthétisation de l'objet. La nature cathartique de l'image se situe dans l'actualisation projective qui génère du sens. Dans l'élaboration poétique de la métamorphose corporelle et de la déliquescence organique, l'engagement cathartique, inhérent au dédoublement esthétique de l'image, fait apparaître une impression inconsciente de déréalisation rationnelle, sentiment *unheimlich* par excellence.

De la sorte, le développement d'une mimétique spectacularisant une violence métaphysique et organique provoque une sensation autodestructrice dans l'implication rationnelle actualisant les formes esthétiques de l'image. En résulte une distance produite par un mécanisme de peur, ou une projection sensitive dans un processus paradoxal de fascination-limite⁶⁶⁷, élaboration d'une

664 ECO Umberto, *Historique de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.

665 HICHMAN-AFEISSA Stéphane, *op.cit.*

666 À la suite notamment de ARMAND Christianne, *Violence, émotion, fascination. Les relations du son et de l'image dans les pratiques plastiques récentes*, Thèse, Arts Plastiques et sciences de l'art, LESA, Aix-en-Provence, dir. COËLLIER Sylvie, 2014/

667 ARMAND Christianne, *op.cit.*

conscience rationnelle poussée jusqu'à sa propre déconstruction. Nous voyons ici se dessiner ce qui va caractériser l'Image-Monstre. En tant que nature rétro-active des figurations, le positionnement spectatorial va s'éprouver dans une conscience-limite des rationalisations spatio-temporelles fabriquée par une habitation nihiliste de l'image. Si nous pouvons apercevoir cet espace filmique comme nihiliste, c'est en relation avec l'actualisation cognitive qu'engage le spectacle horrifique et le dédoublement poétique de la réalité. La catharsis serait à comprendre comme dépendant des systèmes de représentations actives et interdépendantes des figures. La catharsis, trop vite associée à l'épuration⁶⁶⁸ des émotions, marque pourtant la valeur rétro-active de l'image en posant comme réalité matérielle des figurations une potentialité virtuelle qu'entraîne un regard qui s'actualise dans un rapport cognitif.

L'Image-Monstre est donc le spectacle projectif d'un renversement des rationalités. Elle investit une rationalité projective et en conditionne le dépassement pour son auto-destruction. De la sorte, l'Image-Monstre n'est pas monstrueuse en soi, productrice d'une distanciation perceptive et d'une rupture émotionnelle. L'Image-Monstre est monstrueuse dans le sens d'un basculement de rationalité qu'implique l'engagement spectatorial. En tant que symbole, la monstruosité n'est pas un fantasme de la douleur (à la manière d'Hegel), mais une fantasmagorie de l'autre, productrice d'une conscience amenée aux limites de ses rationalités⁶⁶⁹. Pourquoi revenir ainsi sur la notion de monstre, après avoir catégorisé ce qui fait la valeur de cette monstruosité ? Car le monstre suppose une implication conceptuelle lourde de sens, marquée alors par un exotisme rationnel et projectif.

Le monstre comme « ombre du corps »⁶⁷⁰, comme projection phénoménologique pour l'épreuve subjective d'une validité normative, ne concerne pas l'Image-Monstre. Le monstre, en ce sens, est une mise en scène d'un regard rétro-réflexif sur le corps, induisant par là que la posture active du regardeur empiète sur la condition autonome du regardé en tant qu'objet ramené à soi.

« L'invisibilité, au cœur de l'image du monstre, est introduite par le regard ; ce que suscite et montre le monstre est d'abord un regard impuissant — un regard aveugle ? — qui cherche cependant à le déchiffrer. »⁶⁷¹

« L'impératif est de voir — de voir par delà les voiles et les écrans que le corps lui-

668 *Ibid.*

669 ECO Umberto, « Merveilles et monstres exotiques », in *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, n° 56, 2018.

670 ANCET Pierre, *op.cit.*

671 BRETRAND Nouailles, *op.cit.* (p.9)

même dresse. Alors on dénude le corps de ces deux malheureux qui fixent l'objectif [des frères siamois pris en photo à l'apogée du XIXe et du sensationnalisme tératologique] de l'appareil [...], car ce corps si scandaleux à nos yeux a toute la pleine familiarité d'un corps propre qui est le leur. »⁶⁷²

Le regard monstrueux est en ce sens un regard érotique qui réduit sur Soi les fantasmes corporels d'une limite organique imposée. On assiste avec le corps monstrueux à la problématique de l'organisation d'un regard de jouissance producteur d'un écart. Le corps monstrueux, ramené constamment à Soi, est dressé selon une logique sensationnaliste de distance et de prise de conscience. Dans ce cas, pourquoi penser que l'Image-Monstre serait différente d'une fantasmagorie rationnelle et masculiniste du contrôle normatif des sensations corporelles et des exclusions difformes de l'espace socioculturel ? Ce n'est assurément pas comme perception animiste de l'existence monstrueuse⁶⁷³, ce qui reviendrait alors à éprouver un sentiment volontairement fantasmatique construisant un regard orientaliste sur un régime de ressenti normatif.

Si l'image est monstre, c'est en qualité de renversement en rapport à cette même norme, en tant que sensation des limites de la rationalité, qu'actualisation des problèmes d'universalisation systémique de la philosophie néo-kantienne et moderne. Cette sensation s'actualise dans l'image à travers une projection conditionnée. Mais supposer la nature monstrueuse de l'image selon les principes d'acte d'image et de mythe rétro-actif revient à penser une présence monstrueuse qui dépasse l'aménagement fantasmatique de l'écart difforme.

L'image est monstre dans la mesure où elle actualise un regard rhizomatique en déconstruisant les limites de la conscience normative et colonisatrice. L'éclatement multiple, nous allons le voir, est provoqué par une habitation sensible qui rend possible l'exécution du caractère monstrueux de la réalité selon une sensibilité renversée de l'espace et du temps. Si la difformité est édifiée à titre de regard rétro-réflexif sur le corps monstrueux, l'informe n'est pas autonome en soi, mais trouve ses potentialités nihilistes dans l'essence projective d'un regard cognitif. L'habitation monstrueuse de l'Image-Monstre, en tant qu'acte de figuration expérientiel des enjeux de représentations des crises corporelles, est informe, dans la mesure où elle convoque une destruction totale d'un imaginaire fantasmatique et normatif en produisant une réflexion, non pas du regardeur au regardé, mais du corps monstrueux au corps normatif. Ce faisant, le caractère phénoménologique du corps

⁶⁷² *Ibid.* (p.12)

⁶⁷³ Comme le pense Bertrand Nouailles dans les lectures phénoménologiques de la tératologie comme conscience de l'autonomie des écarts.

monstrueux n'est pas symbolique, renvoyant à une angoisse psychopathologique, mais double, structurant une rupture dans le régime des représentations avec l'émergence d'intervalles nihilistes dans la compréhension des réalités organiques représentées. Comprise en ce sens, l'image est monstrueuse, car elle engage une catharsis non épurée. En résulte alors une projection fantasmatique déconstruite par une réalité métaphysique autre de l'espace et du temps, pour ne pas dire inconscient dans les implications d'être et d'étant qu'elle suppose. Ainsi, l'image est monstre dans son caractère intrinsèque, produisant une ouverture nihiliste de l'espace et du temps rationnel par le renversement sensible qu'actualise le regard projectif du. de la spectateur.trice, dynamisant les tensions d'habitations intensives et sensibles dans l'espace social et politique propre à une narration mythique. L'Image-Monstre, en ce sens, est informe.

« L'informe rate le monstre par l'absence même de toute forme [...]. De l'informe, on ne peut rien distinguer ; tout se perd, se mélange, s'indifférencie dans une sorte de magma organique nouveau, au point qu'il lui faille un autre organisme de qui il est une excroissance. L'informe est l'indifférencié qui rend arbitraire toute distinction et ainsi impossible toute classification, puisque celle-ci repose sur la possibilité même de découper et d'articuler les êtres selon leurs différences réelles. Il est le néant de toute forme possible, ou encore l'impossibilité, ou l'impuissance, de toute possibilité de forme [...]. »⁶⁷⁴

Mais comment penser le néant d'une forme, si ce n'est en revenant sur un principe normatif qui inventorie les différences en tant que différences ? Comment penser l'Image-Monstre en qualité de production nihiliste et degré zéro de l'existence rationnelle ? C'est maintenant ce qui va nous occuper dans les deux derniers chapitres du mémoire. Si nous avons commencé par tenter de conceptualiser ce qui va faire la potentielle expérience monstrueuse de la réalité, c'est pour apercevoir les problématiques plastiques et iconographiques des *Hellraiser* par le prisme de la structuration expérientielle de l'image. De cette façon, peut-être aurons-nous une réponse à la sensation de perte de contrôle rationnel que nous avons pu éprouver face aux images des métamorphoses corporelles, afin de mettre en lumière la nature de l'Image-Monstre en tant que regard informe sur la réalité.

674 *Ibid.* (p.101)

3.2 L'Image-Monstre : construction cinématographique d'une expérience nihiliste. Enjeu d'engagement sensible et de construction figurative.

Nous venons de le considérer, l'image devient monstrueuse en développant un écart sensible confrontant deux types de réalités, actualisant ainsi une conscience-limite qui engage le spectateur dans une angoisse existentielle qui dépasse la simple réaction physico-pathologique à la violence. L'Image-Monstre est productrice d'une inquiétante étrangeté, surgissement de l'inconscient sensoriel inhérent à la crise de la modernité. En ce sens, l'implication monstrueuse dans l'image résulte d'un renversement des valeurs rationnelles. Nous voyons ici que l'enjeu dans l'agencement figuratif de la crise corporelle n'est pas dévoiler symboliquement une existence autre, auquel cas nous retombons dans les problèmes qu'imposent une lecture naturellement phénoménologique ; les sens primaires sont avant tout sens parce qu'ils sont reconnus par une conscience. Si nous pouvons admettre un degré nihiliste contenu dans l'image, c'est avant tout grâce à un renversement sensible entraîné par l'engagement cognitif et la structure figurale du corps filmique, qui entame ainsi une dualité et provoque la déconstruction de la raison dans l'habitation hybride de l'espace et du temps.

C'est en ça que nous invoquons l'inquiétante étrangeté freudienne⁶⁷⁵, bien que nous préférons son terme originel *unheimlich*. Le basculement du familier, de la maison, en un espace-temps qui diffère, nous indique alors l'enjeu premier du spectacle horrifique dans *Hellraiser*, à savoir celui de la construction spatiale et de l'habitation projective. La violence passe par un complexe audiovisuel producteur de sensation nihiliste et accompagnateur des enjeux narratifs propre au film. Ainsi, maintenant identifier ce qui fait la nature monstrueuse de l'image, nous pouvons observer comment cette monstruosité se met en place à travers les enjeux scéniques spécifiques aux *Hellraiser* et marque l'expérience d'un degré zéro de la perception. Au risque de nous répéter sur certaines analyses, nous pouvons apercevoir que la portée disruptive des émotions passe par la construction de l'espace habitable, composante de la dimension active de l'image. Alors que dans la deuxième partie nous avons réfléchi au rôle de l'espace dans la mise en scène des iconographies métamorphiques, nous étudions maintenant cet espace dans le rôle de déconstruction du regard en rapport avec les conséquences sur les comportements corporels des personnages (autant au niveau physiologique que symbolique).

675 FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1988.

3.2.1. L'espace-miroir.

Freud commence à concevoir l'inquiétante étrangeté comme l'émergence d'un inconscient psychologique par déterminisme extérieur qui stimule une conduite⁶⁷⁶, avant de revenir sur un questionnement plus métaphysique qui nous occupe dans l'analyse des *Hellraiser*. Car si « *ce qui a un caractère ne peut être effrayant* »⁶⁷⁷, dans le sens où Freud pense la peur comme une réaction raisonnée à une identification du danger, l'*unheimlich* est terreur absolue en faisant émerger du non-familier. Ce basculement de la conscience trouve sa puissance dans la perte d'un environnement familier avec l'introduction d'un effet nouveau. L'angoisse de l'*unheimlich* est sidérale, « *incertitude intellectuelle* »⁶⁷⁸ qui provoque un dérèglement des certitudes et engage le surgissement du non-actuel (ou de l'informe) dans la conscience perceptive.

Si Freud préfère se référer à la pensée de Friedrich Schelling, pour qui l'« *unheimlich est tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti* »⁶⁷⁹, on retrouve dans la conceptualisation de l'inquiétante étrangeté le principe psychique du bouleversement rationnel par l'émergence sensible d'incertitudes. Ces incertitudes indiquent d'ailleurs le problème et la solution que nous apporte la phénoménologie dans les lectures de l'Image-Monstre. Si la phénoménologie conduit à un regard rationalisé des sensations, c'est pour mieux, par la suite, engager son auto-destruction dans le surgissement intensif d'une condition autre de l'existence. Ramenée à une rationalité comme point d'ancrage, la projection spectatorielle est disruptive dans le sens où les constructions figuratives d'un nihilisme spatio-temporel se basent sur la composition double des figures. Cette composition apporte un désencrage habitable des espaces rationnels dans le basculement expressif qu'opère un jeu de miroir inversé des représentations.

676 *Ibid.* (« L'établissement des faits par voie diagnostic et de psychanalyse »).

677 *Ibid.* (« L'inquiétante étrangeté »).

678 Comme le pense en premier Ernst Jentch en 1906. Voir JENTCH Ernst, « Zur Psychologie Des Unheimlichen », traduit dans COLLINS Jo, JERVIS John, *Uncanny Modernity*, London, Palgrave Macmillan, 2008.

679 Cité dans ARMAND Christiane, *Violence, émotion, fascination*, op.cit. (p.79).

C'est ainsi que nous avons repéré l'aménagement en miroir de l'espace dans les trois *Hellraiser* comme première condition de l'Image-Monstre. Cet espace-miroir est en premier lieu constitué de manière évidente dans *Hellraiser*, reflétant l'enjeu de l'intrigue conditionnée à l'espace unique de la maison familiale des Cotton. Cet espace-miroir prend place dès l'ouverture⁶⁸⁰ du film. L'espace va d'abord isoler le spectateur.trice de toute identification rationnelle par un ancrage altéré dans la composition en clair-obscur de la scène. Ce désencrage va être accentué par l'arrivée des cénobites, puisque l'espace va s'allonger, s'agrandir, sans pour autant qu'il y est une quelconque identification. Néanmoins, à la fin de la séquence, une fois Frank décomposé par les cénobites, un plan fixe, en colorimétrie chaude, sur l'architecture du grenier va opérer la compréhension aux spectateur.trices que dans cet espace, pourtant retenu en un seul cadre, Frank essayait de faire marcher la boîte des lamentations. En résulte une crise habitable de l'espace projectif contenu dans ce seul plan fixe, où le grenier, maintenant identifié et affirmé par toute absence des événements, provoque une opposition sensible et visuelle. Cette tension est manifeste également par le silence qui contraste avec l'univers auparavant saturé par des bruits et mouvements (de chaînes et de colonnes marquant l'arrivée des cénobites) parasites.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (06min) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Plus subtil, l'espace-miroir dans la séquence du déménagement de Larry et Julia n'en est pas moins révélateur de l'enjeu narratif autour du renversement sensible des corps, tension moderniste et oppressive des normes sociales. Pendant la première visite de Larry et Julia, nous pouvons

⁶⁸⁰ Que nous avons déjà analysé, voir 2.2.1.

apercevoir une cuisine au bout d'un long couloir, vraisemblablement au rez-de-chaussée de la maison. Alors que Larry s'approche de la cuisine, en plan moyen resserré sur son visage, de face, un très gros plan vient couper sa réaction en montrant une carcasse dans une assiette, mangée par les vers et les insectes. Ce très gros plan va être marqué par une intensification du son diégétique de mouvements micro-organiques dans la chair animale qui rompt avec le silence de l'entrée dans la maison. En parallèle, Julia découvre la chambre de Frank, avec une composition qui joue entre le vide du cadre et l'occupation d'un coin de l'espace, symptôme de la présence dysfonctionnelle de Frank. Faisons un saut quelques minutes plus loin dans le film, avec le déménagement de Larry et Julia. Kirsty rentre dans la maison et enlace son père. S'ensuit une discussion dans le couloir, avec un travelling latéral qui suit les personnages, et expose en bout de l'arrière-plan la cuisine. Alors qu'avec la première découverte de Larry, cette dernière était contractée en plan serré, la vision du spectateur.trice ne peut entièrement s'élargir, l'espace de la cuisine étant rétracté par les lignes de fuites du couloir et la présence des deux personnages en bordure de cadre. Malgré tout, le spectateur.trice peut apercevoir un léger changement dans l'atmosphère de la pièce, avec une colorimétrie chaude, et un ordre qui contraste avec l'accumulation d'ordure du premier plan. Néanmoins, cette modification ne peut être pleinement assumée, car mise en distance. Un sentiment ambivalent se construit dans l'abstraction visuelle qui pouvait accentuer la mutation sensitive d'habitation du lieu. En résulte la survivance du premier plan, marqué par une proximité sensorielle du cadavre animal et l'engagement auditif dans la décomposition qui vient provoquer un désencrage dans l'espace socialement admis du deuxième. D'ailleurs, nous pouvons voir qu'avec cette volonté spatiale surgit une sensation contraire intrinsèque à l'ordre du domicile. L'actualisation mémorielle du spectateur.trice va faire émerger, dans cet espace semi-visible, une impression de vide dans la disposition ordonnée de la pièce.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (08min16s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (08min29s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (13min34s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Cette idée de survivance implique une prise de conscience sensorielle du dysfonctionnement de la cellule familiale, propre à l'enjeu narratif de *Hellraiser*. Cette défaillance peut être pensée plus largement, avec la symbolique des cénobites comme surgissement conscient de la crise corporelle constituée dans la crise d'habitation rendue intelligible par l'altération domestique de l'espace privée. Ce principe est visible de manière plus évidente dans l'évolution de Julia en parallèle du déménagement. L'espace qu'observe Julia va être complexifié par l'émergence de réminiscences. D'abord potentiellement classique, en raccord de mouvement des personnages dans l'entrée et la sortie du flashback, nous pouvons voir que le premier souvenir de Julia (la rencontre avec Frank) va pourtant marquer une première disruption. Alors que le raccord en mouvement est signifié comme passage dans un état mémoriel, le premier plan qui compose le souvenir va présenter un plan moyen sur Frank qui sonne à la porte. Nous avons ensuite un plan sur le visage de Julia, similaire à celui de l'entrée dans le souvenir, qui abstrait l'arrière-plan et isole la tête avec un léger effet de flou. Ayant pour impact de détonner le raccord du souvenir, le plan de Frank agit comme une coupe qui vise à mettre en tension les deux plans sur le visage de Julia. En résulte alors une habitation double de l'espace présent, rendue réceptive dans la variation du visage. Sur ce point, la variation va s'opérer avec le même positionnement du plan, la tête légèrement sur la droite, le regard fuyant le cadre. Ainsi, le plan de coupe de Frank est senti comme focalisation interne du regard Julia. Dès lors, ce qui pourrait être un plan mémoriel classique s'imbrique dans l'enjeu spatial propre à *Hellraiser*, avec une actualisation sensible du passé dans le positionnement corporel du personnage. Cette actualisation est donnée comme sensible par l'expressivité du plan de visage de Julia, avec un contraste entre une atmosphère froide et chaude, et un effet de flou qui élève une situation onirique. Pour que ce renversement mémoriel de l'espace s'opère, l'agencement filmique provoque une actualisation de la variation expressive du visage, accentuée par une projection inconsciemment interne de la condition spatiale du personnage.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (14min19s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (14min30s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Ce principe d'actualisation mémorielle de l'espace va être plus évident dans le deuxième souvenir éprouvé par Julia lorsqu'elle rentre dans le grenier. Le plan commence par un plan d'ensemble de la pièce, en plongée, qui circonscrit Julia, creusant ainsi l'image d'un vide façonné par un jeu entre une obscurité des bords et un faisceau lumineux central. Nous pouvons d'abord observer, en ayant en tête qu'il s'agit seulement du deuxième plan du grenier après celui qui vient fermer l'ouverture du film, que cette construction du vide va entrer en place dans une logique de tension spatiale mémorielle. De cette manière, en étant impliqué cognitivement dans l'éclatement corporel

qu'endure Frank⁶⁸¹, l'incidence projective du.de la spectateur.trice, donnée dans l'ouverture et accentuée par la conscience spatiale du plan qui l'a ferme, est ici réactualisée dans la prise de connaissance des lieux et dans l'écrasement corporel que subit Julia. Est alors provoquée l'isolation figurative du personnage, avec pour effet d'amplifier la menace du vide dressé dans l'image, entraînant une projection décalée de l'espace. Après ce plan d'ensemble survient un travelling circulaire vertical autour de Julia qui contourne son dos et s'arrête à une vue de profil.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (16min15s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Au même moment, la musique lyrique de Christopher Young⁶⁸² s'emballe, à mesure que le mouvement de caméra se fait plus rapide. Un plan de coupe arrive de nouveau pour souligner l'émergence d'un souvenir, cette fois-ci sexuel, en différents plans resserrés. Ces derniers isolent les figures pour concentrer le regard sur le dos et les mains de Frank et Julia, avec une accentuation de la sueur par un jeu de contraste lumineux qui intensifie la chaleur des corps. Ce qui est intéressant dans la construction du plan mémoriel, et marque une nouvelle fois la rupture classique de l'utilisation du *flashback*, trouve sa signification dans les plans alternés de Larry et des déménageurs qui monte le matelas conjugal. Fort en symbolisme, il est évident de dire que dans cette iconographie s'incarne la tension dysfonctionnelle de la famille Cotton. Un mouvement balancier de la main vers le clou d'une planche de l'escalier et le mouvement de l'acte sexuel en montage alterné, provoque ainsi une similitude sensitive en situant sa fin dans la simultanéité entre l'orgasme masculin-féminin et l'ouverture en très gros plan de la main de Frank. La tension

681 Voir l'analyse 2.2.4.

682 Compositeur de *Hellraiser* et *Hellbound : Hellraiser II*.

mémorielle vient alors s'actualiser dans le montage simultané. Le parallèle entre l'acte sexuel et le déchirement de la chair, où les semences génitales sont ici remplacées par les fluides corporels organiques, accentués par la désorientation auditive entre l'emballement musical, le bruit ambiant du déménagement, et le son de l'acte sexuel, marque la réalité dysfonctionnelle de la famille Cotton et la tragédie à venir dans le film. Ces plans vont d'ailleurs créer un effet de rupture dans la composition de l'entrée dans le souvenir, manifesté par une posture lyrique et poétique dans l'espace, et amplifié par le mouvement fluide de la caméra et le sentiment d'emportement qui en ressort. En plans fixes et resserrés, soulignés par une longue focale, la séquence vient ponctuer la réduction organique de l'acte sexuel (autant dans le positionnement masculin que féminin) et accentuer l'alternance de la montée du lit conjugal en gros plan. Cette séquence alternée contient alors tout l'enjeu mémoriel de la tragédie dysfonctionnelle de la cellule familiale, entraînant ainsi le spectateur.trice dans une vivacité du souvenir et de ses conséquences avec une disruption sensitive. Le parallèle était tentant, mais ne va trouver sa puissance que dans l'enjeu spatial entrepris avec l'éclosion du souvenir.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (18min17s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (18min24s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

L'habitation sensible de Julia dans l'actualisation du souvenir se complexifie avec le réveil traumatique spectral de l'éclatement corporel survenu à l'ouverture du film. Ainsi, le travelling circulaire appuie la tension d'écrasement corporel de Julia, et fait émerger une existence fantomatique du démembrement de Frank en produisant une sensation intensive et profondément organique de l'expérience spatiale du personnage. De cette façon, le réveil traumatique du spectateur est couplé au réveil mémoriel de Julia, qui, actualisé dans le traumatisme passé de l'espace, vient accentuer l'effet dysfonctionnel contenu dans la représentation de la relation sexuelle de Frank et Julia. Par la suite, juste avant que Larry s'insère dans le grenier, le dernier plan mémoriel montre Julia et Frank, s'enlaçant de dos, se disant qu'ils feraient « tout » pour l'autre. Se succède alors un rapide plan de raccord corporel inversé de Julia (de gauche à droite du cadre) et de l'entrée de Larry signifié par un gros plan de la plaie et un plan d'ensemble en plongée. Mise dans le contexte global des sensibilités traumatiques du grenier, cet enchaînement de plans qui clôture le deuxième souvenir intervient comme survivance tragique du dysfonctionnement de la cellule familiale, cette fois-ci non dans le passé, mais dans le futur. Une donnée funeste est saisie dans l'espace traumatique de la potentielle réapparition de Frank (constamment sentie dans la tension entre le souvenir habitable du démembrement et le vide accentué de l'espace visible du grenier, agissant sur deux niveaux). La promesse passée de Julia comprend alors les tensions futures de la réapparition de Frank, en parallèle de la destruction sensible amorcée de l'intégrité corporelle de Larry, et vient manifester l'irréalité de l'espace.

Le dysfonctionnement de la cellule familiale est à terme la manifestation substantielle du renversement rationnel des structures socioculturelles modernes. Avec la construction d'un espace-miroir, l'habitation sensible de l'image va être marquée par un bouleversement intensif des positionnements projectifs, appuyant ainsi la condition figurative des personnages. Cet espace double trouve son apogée dans *Hellraiser* avec la séquence du troisième meurtre de Frank et Julia, avec la venue de Kirsty dans la maison. Alors que le.la spectateur.trice a en tête la menace avec la vision du meurtre et du recouvrement de peau de Frank, l'arrivée de Kirsty dans la maison va dépasser une simple illustration sensationnelle du péril⁶⁸³ dans l'intention de faire émerger de l'image une tension métaphysique. En conséquence, afin de réaliser un sentiment de danger, un jeu de miroir disruptif va être mis en place. En montant au grenier, un plan moyen en plongée construit une position contradictoire de focalisation interne voyeuriste, avec un léger mouvement de caméra épaule qui engage le mouvement de Kirsty. Mais, à la différence d'une position voyeuriste, ce positionnement va être contradictoire, puisque cette reconnaissance est réfutée avec le plan suivant, cette fois-ci en identification avec Kirsty. En plan resserré, avec une caméra tremblante et mobile, le.la spectateur.trice est plongé.e dans une impression spatiale corporalisée en projection avec l'évolution de Kirsty. Mais, dans le plan de dos sur la montée au grenier, nous pouvons apercevoir que l'espace droit du cadre est volontairement ouvert, visible, de sorte que l'absence même de toutes présences pourtant suggérées dans le plan précédent opère un effet de vide sensoriel et de danger sensitif qui accentue l'écrasement subi.

683 On pourrait imaginer un montage en « effet bombe » avec une alternance entre la scène dans le grenier et la scène de l'entrée de Kirsty qui monte progressivement vers le grenier.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (57min31-33s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Cette dernière est donc menacée non pas par une figure monstrueuse bien définie, mais par une condition métaphysique actualisée et ressentie par le.la spectateur.trice dans une dialectique du vide qui apparaît du jeu de miroir inversé entre les plans et la contraction corporelle des personnages. L'habitation sensible de l'image, en tant que figure double, va faire émerger les enjeux de renversement de la rationalité propre aux problématiques narratives de *Hellraiser*. La recherche de Frank, la convocation des cénobites, sa difficile restructuration, et la poursuite engagée par les cénobites sont reliées à une symbolique d'anomalie socioculturelle mise en lumière dans le caractère double des figures. Le dysfonctionnement est d'abord micro-organique, au niveau de la cellule familiale. Il s'agit ici de l'enjeu narratif primaire de *Hellraiser*. Mais à ce dysfonctionnement spécifique s'ajoute une lecture critique de la modernité, intensifiée avec la mise en scène des iconographies hybrides et cadavériques des corps. Par conséquent, lorsque nous disions dans la

première partie que l'iconographie de la destruction corporelle est marquée par une fonction de *memento mori*⁶⁸⁴, nous pouvons actualiser notre propos en considérant l'image dans son ensemble structurel.

Cette fonction de réflexivité de la condition humaine demeure dans le développement d'une sensibilité limite de la conscience et de la rationalité. Ainsi, la réalisation d'une déconstruction de la rationalité ne passe pas nécessairement par la figure iconographique du cadavre, mais est actualisée dans l'engagement sensitif que suppose la présence traumatique de la vision de cedit cadavre. L'enjeu premier de *Hellraiser* va donc résider dans le développement d'un espace double qui va venir appuyer ces iconographies cadavériques. La conscience d'une crise systémique de la rationalité migre d'une fonction iconographique à une habitation sensible de l'espace-temps figuratif qui ordonne ces dernières.

Bien que nous allons revenir dans le point suivant sur l'agencement de ces monstrations comme producteur d'effets déstabilisant la conscience, nous nous arrêtons sur la valeur de l'espace-miroir en tant qu'habitation effective du renversement de la rationalité. Ce renversement, nous venons de l'indiquer, est propre à l'enjeu narratif et symbolique de *Hellraiser*. Prise en compte dans l'ensemble expérimental constitutif du corps filmique, l'histoire de *Hellraiser* n'est pas symbole d'une modernité capitaliste avec un fantasme oppressif exercé sur les corps⁶⁸⁵, mais est symptôme de celui-ci. Cette dimension symptomatique est semble toute contradictoire, car structurant la lecture symbolique à laquelle nous tentons d'apporter une nuance. Mais rapporté à une nature des figures, et non des projections, nous comprenons que le renversement rationnel provoqué par la mise en scène des crises corporelles ce fait lui-même symptôme. Autrement dit, si valeur symptomatique il y a, ce n'est pas au service d'une symbolique préétablie par l'iconographie corporelle, mais en conséquence d'une recherche d'expérimentation horrifique qui appuie ces mêmes iconographies, afin qu'elles trouvent leurs sens poétiques dans l'actualisation de leurs figurations.

Mais comme nous venons de le dire, ce caractère double des figures va nous occuper dans le prochain point. Car, afin de comprendre l'enjeu métaphysique des mises en scène iconographique, il est important de bien saisir les spécificités de déconstruction que provoque l'engagement projectif dans l'image. En convoquant un jeu de miroir, déstabilisant les positionnements, manifestant

684 Voir 1.2.1.

685 Comme l'a pensé ALLMER Patricia, *op.cit.*

l'espace d'un vide intensif ou d'une absence-présence traumatique des oppressions corporelles, l'image s'édifie en tant qu'habitation différentielle⁶⁸⁶. La crise de la modernité que vient accentuer l'existence des cénobites, dans la répression des fantasmes corporels dirigés pour un contrôle du corps, va être éprouvée dans la tension tragique de l'habitation projective de l'espace, conditionnant ainsi le drame à venir, non comme effet théâtral de prise de connaissance consciente, mais comme sensibilité inconsciente d'un dysfonctionnement d'habitation. Ce dysfonctionnement est d'ailleurs visible de manière évidente dans la découverte de la maison par Julia et Larry, où ce dernier va déclamer à Julia que cette maison va être leur foyer. S'ensuit à ce moment-là une identification de l'espace domestique perturbée par la saleté et le désordre, les cadavres alimentaires et animaux, ou les présences matérielles de sexualités déviantes. Nous voyons ici ce qui va être accentué par l'émergence des souvenirs de Julia. L'espace potentiel du foyer social va être constamment manifesté par un renversement traumatique et mémoriel qui actualise les tensions sensibles des oppressions corporelles et des déliquescentes fondatrices. En résulte alors, comme nous l'avons déterminé, un jeu sur une occupation double, un basculement du positionnement phénoménologique du spectateur dans la construction en miroir d'un vide et d'un danger invisible qui vient écraser le corps des personnages sous une force systémique qui marque leurs (et à fortiori les nôtres) conditions modernes.

Si nous invoquons les fondations de manière évidente au côté de la question de l'habitation sensible, c'est évidemment en référence à Gaston Bachelard⁶⁸⁷ et sa conceptualisation de la maison. Il est frappant de rapprocher la dialectique de Bachelard entre le grenier (structure de la conscience) et la cave (base métaphysique et inconsciente) à l'enjeu narratif de la maison dans *Hellraiser*⁶⁸⁸. De cette façon, alors que Bachelard pense la cave et le grenier comme deux pôles opposés structurant l'existence⁶⁸⁹, *Hellraiser* va jouer (non intentionnellement) sur le basculement de ses dichotomies et marquer le grenier (architecture fondatrice du foyer) comme l'émergence même des valeurs de la cave, absente figurativement de la maison familiale, mais présente intensivement dans le dédoublement en clair-obscur de l'espace du grenier. Ainsi, pendant que certaines fictions horribles incarnent cette polarité des espaces, *Hellraiser* va articuler dans sa mise en scène une

686 Nous reprenons là la pensée d'Evgenia Giannouri, où la conception de l'habitation philosophique est ce sur quoi repose la nature conceptuelle de l'image.

687 BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1968.

688 À vrai dire, cette figure est omniprésente dans l'art de Clive Barker. Il n'y a qu'à voir « The Forbidden », nouvelle tirée du volume V des *Books of Bloods* où la crise de la modernité passe cette fois-ci dans l'incarnation d'un quartier pauvre de Liverpool et l'iconographie de la ruine. La nouvelle sera adaptée dans le célèbre film *Candyman* (1992) de Bernard Rose, où l'enjeu spatial va être évident, notamment à travers la mise en scène de Cabrini Green, unités de vies de Chicago où se passe désormais l'histoire, marque symptomatique du passé racial et ségrégationniste de la société américaine.

689 BACHELARD Gaston, *op.cit.*

expérience limite des raisonnements à travers le renversement inconscient d'un espace propice à la projection rationnelle des visions du monde. C'est en ce sens que la volonté de Larry de faire un foyer est paradoxale, signe d'un dysfonctionnement à venir dans l'impossibilité d'habitation et dans le refus d'ancrage oppressif des corps. Ce refus oppressif, interprété dans le contexte général du film, rend sensible la critique de l'espace domestique moderne sur un plan métaphysique qui donne force à l'iconographie et au comportement des cénobites, en tant que conducteurs des répressions fantasmatiques et des ouvertures-limites de la conscience sur le monde, dans le contenu désirant du corps.

Ainsi, la maison est, selon l'adage bergsonien, l'espace des données immédiates dans l'actualisation réflexive des projections habitables. On touche ici à la conception de Emmanuel Levinas⁶⁹⁰, afin de comprendre le caractère de l'habitation projective produite par l'espace-miroir dans *Hellraiser*. Le philosophe reprend également la métaphore bergsonienne pour questionner la valeur du désir projectif dans l'espace comme condition métaphysique de Soi. Pour lui, le désir est phénoménologique, dans le sens consciemment essentialiste. Autrement dit, le désir projectif d'habitation est directement pensé comme actualisation sensitive d'une rationalisation socioculturelle de l'espace. Le désir métaphysique est alors un mouvement transcendantal qui implique une mémoire projective pour l'entente comportementale vis-à-vis d'un Autre. Renvoyant ainsi à Hegel et la constitution de Soi dans le rapport de contrôle perceptif pour une visée relationnelle⁶⁹¹, l'habitation est considérée comme une actualisation d'une condition d'existence. Dans ces conditions, l'habitation est pensée par Levinas en relation à la différence, formation de Soi dans l'affirmation de qualités typiques qui permettent une ouverture et une fermeture relationnelle selon les principes d'individualités spécifiques à une conscience. Mise en contexte avec l'individualisme capitalisme inhérent à la société moderne, la crise d'occupation de l'espace va donc passer par l'ouverture nihiliste de l'ancrage subjectif, avec un dédoublement renversé des structures de rationalisation spatiale.

Ramenée à une question philosophique, la condition d'habitation nous indique la valeur de l'espace-miroir dans les sensibilités nihilistes amorcées de l'espace. L'habitation est alors premièrement pensée comme conjoncture existentielle.

690 LEVINAS Emmanuel, *op.cit.*

691 Voir notamment HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Vrin, 2006 : « *Je me distingue moi-même de moi-même et, dans ce processus, il est immédiatement (évident) pour moi que ce qui est distinct n'est pas distinct. Moi, l'Homonyme, je me repousse moi-même, mais ce qui a été distingué et posé comme différent est, en tant qu'immédiatement distingué, dépourvue pour moi de toute différence* ». En ce sens, l'individuation phénoménologique est conditionnée par une orientation subjective socioculturelle.

« Le terme « habitat » signifie ici quelque chose de plus que d'avoir un toit et un certain nombre de mètres carrés à sa disposition. D'abord, il signifie rencontrer d'autres êtres humains pour échanger des produits, des idées et des sentiments, c'est-à-dire pour expérimenter la vie comme une multitude de possibilités. Ensuite, il signifie se mettre d'accord avec certains d'entre eux, c'est-à-dire accepter un certain nombre de valeurs communes. Enfin, il signifie être soi-même, c'est-à-dire choisir son petit monde personnel. »⁶⁹²

Condition de l'existence, l'habiter dont nous faisons référence ici est un habiter heideggerien, consolidation réflexive propre à un positionnement sensible au monde.

« Seule la compréhension de l'être au monde comme structure d'essence du Dasein permet de prendre un aperçu sur la spatialité existentialiste du Dasein. Elle seule préserve de manquer, ou d'annuler d'avance cette structure, laquelle annulation est motivée, non certes ontologiquement, mais bel et bien « métaphysiquement » par l'opinion naïve selon laquelle l'homme serait d'abord une chose spirituelle qui serait transportée après coup « dans » un espace. »⁶⁹³

Par conséquent, ce qui induit cet être au monde dépend d'un système de rationalisation sensitif et réflexif de l'espace dans le rapport d'ouverture et de fermeture. Mais, bien que nous divergeons une nouvelle fois des considérations existentialistes de Heidegger, nous appuyons, avec le principe d'habitation métaphysique, la valeur d'expérience nihiliste qui ressort des espaces-miroirs dans *Hellraiser*. Alors que l'habitation est construction⁶⁹⁴, appropriation et spatialisation d'un modèle de conscience sensorielle, nous voyons que l'émergence typiquement *unheimlich* des positionnements dans l'espace-miroir entraîne le spectateur.trice dans une condition nihiliste de la perception avec les déstructurations entamées des subjectivations de l'espace. Avec l'espace-miroir, nous amorçons un premier caractère monstrueux de l'image dans l'expérience des oppressions corporelles et de leurs résistances à l'espace, qui renverse la rationalité dans un régime nihiliste de la conscience.

692 NORBERG-SCHULZ, *Habiter, vers une architecture figurative*, Electa Moniteur, 1984, p.7 ; également cité dans ROLLOT Mathias, *Éléments vers une éthique de l'habitation*, Thèse, Philosophie, Paris-VIII, dir. YOUNES Chris, BONZANI Stéphane, 2016.

693 HEIDEGGER Martin, *Être et Temps*, 10e édition, trad. Emmanuel Martineau, § 12, Chapitre II, p.64 ; cité dans ROLLOT Mathias, *Éléments vers une éthique de l'habitation*, op.cit.

694 Nous pensons par-là à la notion d'*Homo Faber* de Henri Bergson (dans *L'évolution créatrice*, op.cit) reprise par Hannah Arendt dans la recherche des conditions existentielles de l'homme dans la modernité (voir *Condition de l'homme moderne*, op.cit).

Ces espaces doubles, marqueurs de basculement in-rationnel, ne sont pas uniques à *Hellraiser*, car ils vont marquer la saga, notamment avec la mise en scène de l'arrivée des cénobites. Alors que nous avons décidé de ne citer que des passages qui concerne le dysfonctionnement de l'ancrage domestique et de la menace familiale, en relation avec les enjeux narratifs de *Hellraiser*, nous pouvons voir que le principe de bouleversement de l'espace est propre à l'importance des cénobites en tant qu'agents répressifs des recherches fantasmées du corps. Le renversement ou le déplacement dans un régime autre de la spatialisation rationnelle, est effectif du rôle symbolique des cénobites, et accompagne la condition sensible des personnages en proie au fantasme corporel de dépassement et de contrôle subjectif organique.

Ce basculement de l'espace marque l'ouverture de *Hellbound : Hellraiser II*. Nous voyons Elliott Spencer, avant sa transformation en Pinehead, en plan d'ensemble dans un hangar. Il est vide en sa majeure partie, contractant Elliott Spencer en fond de cadre. Un travelling avant vient réduire cet espace, et permet au.à la spectateur.trice de s'identifier corporellement dans le cadre. Ce travelling avant va être coupé par des gros plans mains et tête de Spencer sur l'activation de la boîte des lamentations, faisant échos de manière similaire à la scène d'introduction de *Hellraiser*. Il est intéressant de noter ici l'importance du geste des doigts, qui sera un *leitmotiv* tout au long de la saga. L'ouverture de la boîte, en gros plan, propulse corporellement et sensitivement le. la spectateur.trice dans l'effectuation désirante du personnage. En passant par les mains, l'identification cognitive est manifestée à un degré anthropographique de l'image, projetant ainsi le. la spectateur.trice dans une similitude sensorielle⁶⁹⁵ d'exploration désirante projetée sur la surface de la boîte et actualisée par le mouvement. Notons également que les gros plans mains effectuent une focalisation interne intensifiant cette identification. Une fois la boîte activée, et la recherche assouvie, ces plans rapprochés vont être coupés par un retour à un plan d'ensemble de la pièce. Néanmoins, alors que le. la spectateur.trice pouvait clairement habiter l'espace présenté, celui-ci est interverti négativement⁶⁹⁶, avec une plongée progressive dans l'obscurité, un mouvement refusé par

695 Nous pensons ici à la réflexion théorique de ANDRE Emmanuelle, *L'œil détourné, Mains et imaginaires tactiles au cinéma*, Paris, De l'incidence Éditeur, 2020. L'auteure pense la main au cinéma comme une conduite sensorielle en miroir, conduisant le. la spectateur.trice dans une réflexivité intentionnelle, en revenant notamment sur l'importance de la figure de la main dans la projection réflexive de Soi depuis les arts paolithiques, actualisant ainsi la pensée de Jean-Louis Schefer sur l'habitation affective. Ces enjeux des gestes et des mains sont plus évidents dans *Hellraiser III* avec un parallèle entre le geste abstrait de Kirsty et celui plus net de Joey dans le vide, ou le geste de Terry lorsqu'elle prend la boîte pour la première fois.

696 Une réflexion sur l'usage du négatif dans la construction de l'espace et de la figure des personnages est intéressante à effectuer en parallèle de la réflexion sur l'habitation effective. Ces procédés vont être présents à plusieurs reprises dans la trilogie, notamment dans *Hellraiser* (signifiant l'arrivée des cénobites dans la chambre d'hôpital) et dans *Hellbound : Hellraiser II* (signifiant la soumission du corps par le regard du Léviathan). La fable corporelle, avec l'utilisation du négatif, démontre l'importance du jeu sur le renversement spatial.

la fixité du plan (pourtant amorcé dans le premier), et l'accentuation du vide extérieur à la bulle individuelle du personnage avec un surréclairage qui vient l'isoler et marquer sa position. Ce renversement a pour conséquence d'abstraire la réalité rationnelle de l'environnement, et provoque un effet de miroir, inverse à l'ouverture de *Hellraiser* en proposant cette fois-ci un passage du net au sombre.



Hellbound : Hellraiser II, Tony Randle, 1988 (04min12s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]



Hellbound : Hellraiser II, Tony Randle, 1988 (05min03s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Cette inversion est d'autant plus évidente dans *Hellbound : Hellraiser II*, puisque les enjeux

narratifs migrent de la cellule individuelle et familiale à une cellule sociale plus grande. Le renversement des espaces rationnels est en conséquence constant, incarnant un désencrage produit par l'implication cognitive. On peut apercevoir ce renversement lorsque Frank revient de l'autre du Léviathan, en figure d'écorché, appuyé par un plan moyen et une saturation de la lumière et du son qui accentue la nervosité de l'apparition et le choc de Kirsty. Ce choc est interne, accompli corporellement par un travelling circulaire et rapide autour du visage de Kirsty, qui vient abstraire toute ouverture possible. Le plan sur Kirsty qui va suivre cette émergence, après une ellipse temporelle coupée par une autre séquence, va la présenter en plan d'ensemble et contre-plongée, assise devant l'espace où Frank s'est manifesté. Mais, alors que l'apparition était réalisée sur l'amplification nerveuse de la saleté et de la présence cadavérique du personnage, toutes traces de son passage sont ici absentes, autant visuellement qu'auditivement. La contre-plongée renforce cet effet de propre paradoxal, avec un effet de profondeur qui vient creuser l'emplacement en survivance de l'apparition. La situation habitable de Kirsty est tendue vers ses limites, d'abord au niveau oppressif avec l'accentuation de l'écrasement dans une position perceptive identificatrice, mais surtout intensivement avec une prise de conscience spectatorielle du souvenir traumatique associée au savoir de la crise inhérente à la condition corporelle de l'écorché.



Hellbound : Hellraiser II, Tony Randle, 1988 (16min25s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]



Hellbound : Hellraiser II, Tony Randle, 1988 (19min26s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

L'enjeu de *Hellbound : Hellraiser II*, souvent injustement rattaché à une symbolique psychologique de traumatisme individuel, élargit la trilogie sur un niveau conceptuel plus global reliant le dysfonctionnement relationnel aux conditions corporelles oppressives, propres à des classes et des genres spécifiques. C'est pourquoi nous pouvons noter un plus grand nombre d'apparitions des cénobites, marquant à la fois une désorientation⁶⁹⁷ et un basculement de l'espace. À un degré sensible, ce renversement donne lieu à une prise de conscience affective limite. Il s'agit là de la force iconographique résidant dans la première venue des cénobites. Dans le bureau de Channard, alors que Tiffany éveille la boîte, l'espace va se dédoubler et s'agrandir (sur le même principe figuratif que dans *Hellraiser*) avec une destruction des compositions matérielles du bureau et une ouverture des murs pour donner sur un long couloir. Mais à la différence de Kirsty dans la chambre d'hôpital (*Hellraiser*), cet espace est refusé à la perception, marqué par une lumière blanche intense qui vient dévorer la possibilité de visibilité, et abstraire la figure des cénobites qui émerge de ce couloir, le tout accentué par des tonalités graves et des souffles vibratoires oscillants dans l'accompagnement musical. Un sentiment paradoxal jaillit à ce moment-là, avec une double sensation de projection en ligne de fuite, et d'obstruction d'habitation emportée de l'espace par l'occupation matérielle de la lumière, renforçant l'hybridation des cénobites dans la saturation de leurs figures.

⁶⁹⁷ Qui nous occupera dans le prochain point d'analyse.



Hellbound : Hellraiser II, Tony Randle, 1988 (52min31s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

À mesure que le bureau de Chanard s'élargit en ses propres murs, l'espace est également inversé pour Kirsty, alors retenue dans une pièce adjacente au bureau, où sont entreposés les cadavres ayant servi à la résurrection de Julia. Ce renversement est effectif de la même manière que pour l'ouverture du film, avec un gros plan sur une partie du mur qui accentue l'impression de vide avec la visibilité progressive d'une obscurité par un faisceau lumineux qui s'élève, et le raccord avec un plan d'ensemble de la pièce marqué par un décadrage sur la gauche déstabilisant la possibilité de projection normative, et soutenant ce basculement en déconstruisant la perception établie dans les plans précédents, au niveau du buste ou en travelling latéral moyen. Nous pouvons retrouver cette inversion plus tard dans le film, lorsque Kirsty entre dans son ancienne maison familiale⁶⁹⁸. La bascule de la pièce va être tangible avec une dilatation de l'espace et un retournement perceptif qui viennent rompre avec la corporalisation amorcée en début de séquence, appuyant la destruction de la maison et les gerbes de sangs émergeant des murs. La seconde apparition des cénobites, dans le segment principal du film, est également marquée par un sentiment de présence-absence projective, pour une identification globale des interactions entre Kirsty et les quatre cénobites, mais un isolement projectif produit par une contraction du cadre avec des gros plans têtes, un travelling circulaire et une obscurité dense en arrière-plan.

698 Scène absente de la version cinéma, mais restaurée dans le director's cut [voir version Blu-Ray, E.S.C, 2018].



Hellbound : Hellraiser II, Tony Randle, 1988 (55min01s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Un même sentiment de renversement double de l'espace va émerger dans le dernier segment de *Hellbound : Hellraiser II*, avec la sortie de Kirsty et Tiffany du labyrinthe et leur arrivée dans la chambre d'hôpital du début de film. Le.la spectateur.trice ne peut s'empêcher d'éprouver une gêne quant à l'atmosphère générale de la pièce. Tandis que celle-ci était froide, avec des tonalités sombres sur le mur, elle est marquée par une colorimétrie chaude et des lumières vives qui viennent accentuer les fleurs disposées sur une table de chevet. Nous pouvons également noter que le positionnement de la caméra en début de film invitait à une vision de l'espace avec une ouverture allant de la gauche à la droite du cadre, alors qu'ici le mouvement va être dynamiquement contraire, en étendant l'espace de la droite à la gauche. L'expressivité inversée du plan est prolongée dans la découverte par les deux personnages du caractère halluciné de la réalité, montrant ainsi les patients, aperçus dans le début du film, dans une succession de plans rapprochés avec des distorsions aux visages et la présence d'une multitude de boîtes des lamentations en leurs possessions.

L'espace de l'hôpital psychiatrique va être amplifié par un basculement expressif dans un régime surréel, concrétisé par les légères déformations du visage sous la force des chaînes, ou l'expressivité lumineuse qui rompt avec l'austérité atmosphérique qui accompagnait le discours angoissé sur le monde médical en début de film. Le plan entraîne auditivement le.la spectateur.trice dans un sentiment de malaise, avec l'appui, tout au long de la séquence, de la comptine qui apparaît à chaque fois que la boîte s'éveille. Ce plan est à mettre en relation avec l'avant-dernier plan du film. Avant que Kirsty et Tiffany partent de l'hôpital, un plan fixe, en fondu enchaîné du plan resserré sur

les deux personnages fraîchement arrivés du labyrinthe, le visage en sang, mais l'expression heureuse, manifeste à nouveau le jeu de présence-absence projective avec la présentation des lits où se tenaient les patients, maintenant vide avec des bouquets de fleurs au pied, dénotant ici l'absence intensive de la présence corporelle et accentuant le vide que signifiait le passage expressif de l'espace, avec l'annihilation des corps dans la résistance sensorielle de leurs présences marquées par leurs absences. Ainsi, leurs destructions ne se déroulent pas au niveau figuratif, mais sont contenues en ce seul plan fixe, actualisant la crise corporelle dans la condition fantasmatique des normes organiques modernes, élevée à un niveau social et une habitation générale des renversements.



Hellbound : Hellraiser II, Tony Randle, 1988 (01h33min37s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Enfin, l'espace-miroir cristallise les tensions conceptuelles de *Hellraiser III*. Il est évident d'effectuer un parallèle entre la deuxième scène de rêve de Joey et celle de son entrée dans la *Boiler Room*, afin de mettre en lumière les enjeux historiques qui affirment le troisième film et ouvrent l'image sur une inversion nihiliste de la présence à l'espace. Le deuxième état onirique de Joey est d'ailleurs marqué, avant l'iconographie des tranchées, par une puissance fantomatique du passé qui dédouble l'espace, notamment avec le travelling aérien qui suit son réveil et se positionne en vue plongeante sur son appartement, avec un son de radio identifié comme datant de la Première Guerre Mondiale. Ainsi, une tension historique et mémorielle complexifie l'espace architectural, dévoilant une crise de sens dans l'habiter contemporain avec la présence traumatique des massacres historiques. Ici s'illustre l'enjeu narratif du troisième film, qui situe la symbolique des cénobites dans une perspective cette fois-ci à l'échelle du politique avec une crise de la modernité appuyée par le traumatisme mémoriel de la réduction réificatrice corporelle. En résulte, dans l'enjeu de

l'espace-miroir, une pression d'occupation affective marquant la condition tragique des corps.

Ainsi, alors que Joey s'introduit dans le deuxième rêve, cette fois-ci physiquement en traversant une porte lumineuse s'ouvrant dans un mur,⁶⁹⁹ une série de gros plans et de très gros plans sur les cadavres de soldats dans une tranchée rend difficile l'évolution perceptive dans l'espace, accentuée en arrière-plan par une obscurité opaque qui vient abstraire la tranchée et intensifier la présence des destructions corporelles. En contraste, l'entrée de Joey dans la *Boilier Room*, quelques minutes plus tard, offre une vision double du massacre historique avec l'utilisation du même principe scénique de progression dans l'espace et de dévoilement des cadavres ; à la différence qu'ici l'espace est déterminé par le.la spectateur.trice dans une temporalité contemporaine et réelle. En résulte alors une tension mémorielle qui vient parfaire l'émergence survivante d'une conjoncture historique et politique des dominations corporelles, avec une similitude mémorielle actualisée dans la présence quotidienne et contemporaine des corps du public de la *Boiler Room*. Ainsi senties, les conditions corporelles se dédoublent en des temporalités multiples, faisant jaillir le souvenir d'un trauma mémoriel historique, basant ainsi la cause de l'annihilation des corps non pas sur Pinehead (auquel cas l'identification des violences corporelles est rapportée à une seule figure monstrueuse), mais sur les fondements sociopolitiques de la modernité (intensifiant ainsi la réalité de Pinehead en tant que manifestation oppressive et fantasmatique des limites corporelles). Pour finir, nous pouvons citer la fin de *Hellraiser III* qui amplifie l'importance narrative de l'espace-miroir dans l'élaboration figurative d'une habitation affective double. Alors que le retour à la réalité de Joey, après avoir jeté la boîte des lamentations dans une dalle de béton fraîche, est ponctué par un plan d'ensemble d'un chantier en construction, un fondu enchaîné sur une succession de plan d'ensemble vient clôturer le film, montrant l'immeuble bâti (suggéré par un raccord de lieu par le mouvement interne de l'image) reprenant iconographiquement les traits de la boîte. Est dès lors accentuée la symbolique principale du film, à savoir la prise de conscience des systèmes d'oppressions corporelles par la production d'espaces normatifs affirmés inconsciemment par des schèmes de contrôle fantasmatique des corps, dédoublant ainsi la sensation de l'espace urbain constructible et jouant une nouvelle fois sur la symbolique des fondations dysfonctionnelles.

699 Reproduisant fidèlement l'espace d'ouverture avec Elliott Spencer dans *Hellbound : Hellraiser II*.



Hellraiser III : Hell on Earth, Anthony Hickox, 1992 (50min44s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]



Hellraiser III : Hell on Earth, Anthony Hickox, 1992 (01h02min27s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Si nous sommes revenus plus longuement sur le point de l'espace-miroir, c'est en raison de la compréhension structurelle des sensations-limites éprouvées par le.la spectateur.trice, venant actualiser les enjeux narratifs des trois films *Hellraiser* et appuyer les natures dysfonctionnelles des fondements sociohistoriques de la modernité comprises comme conséquence des crises corporelles. Maintenant identifié le caractère d'habitation double de l'image, à hauteur des conditionnements sensitifs dans la projection spatiale, nous pouvons apercevoir que les figures iconographiques et les

mouvements dynamiquement des corps dans les trois *Hellraiser* vont marquer le renversement de l'espace et actualiser au niveau de l'image le basculement rationnel des perceptions sensibles, participant au creusement nihiliste de l'image dans le retournement des valeurs socioculturelles, cette fois-ci au niveau métaphysique et intensif par la présence hybride des corps.

3.2.2. Dédoublement des corps.

De l'espace-miroir, nous passons à la figure double des corps. L'expérience sensible du basculement avec l'habitation affective de l'image structure une dialectique de la déconstruction des figures corporelles normatives. Ainsi, les figures corporelles ne dépendent pas seulement d'une iconographie symbolique, mais sont animées d'une force intensive dédoublant leurs existences. La dynamique interne de l'image exécute le renversement des valeurs rationnelles avec l'émergence d'un régime nihiliste de la conscience, passant par un dédoublement intensif des corps anatomiques, accentuant le sentiment de désorganisation en miroir des normes indo-européennes sur les sensations et les positionnements corporels des personnages. Pour le dire plus simplement, si l'espace-miroir engendre un regard autre au niveau de l'implication du/de la spectateur.trice, alors ce renversement provoque et est provoqué par le positionnement iconographique des personnages dans l'espace narratif. Identifiant alors le corps selon un effet de double, nous retrouvons l'actualisation du concept du « snatching » par Nicole Brenez⁷⁰⁰, présent tout au long de notre analyse sur la construction dédoublée à un niveau intensif du corps. Dès lors, ce dédoublement ne concerne pas seulement les corps au niveau iconographique, mais base les émotions projectives post-nihilistes de l'image, en développant une manifestation des conditions oppressives des corps et une possibilité animiste des manifestations organiques.

L'enjeu des figures doubles se fonde sur une variation figurative produite par l'agencement en miroir de l'image. Notre pensée s'approche ici une nouvelle fois de celle d'Evgenia Giannouri, théorisant le thème de la variation et de la répétition dans l'œuvre de Sergueï Eisenstein⁷⁰¹. Bien qu'au premier abord, cette conception semble éloignée de nos considérations, nous pouvons reprendre la valeur miroir envisagée par Evgenia Giannouri afin de mettre en lumière la nature monstrueuse de l'image horrifique en son renversement nihiliste. L'auteure réfléchit à la dimension de la fragmentation matricielle des images avec l'utilisation du miroir dans la photographie, en tant

700 BRENEZ Nicole, *Du corps en général (...)*, op.cit ; BRENEZ Nicole, *Abel Ferrera*, op.cit.

701 GIANNOURI Evgenia, « Voyages dans les reflets et autres déplacements analogiques : Le Yacutan de S.M Eisenstein, Robert Smithon et John Lloyd Stephens », in *Eisenstein, leçons mexicaines. Cinéma, anthropologie, archéologie dans le mouvement des arts*, dir. SCHIFANO Laurence, SOMAINNI Antonio, Paris, Revue Universitaire de Paris Ouest, 2016.

que rupture mimétique et déplacement du champ visuel dans la répétition-variation du lieu.

« À la fois opaque et transparent, le miroir absorbe et reflète les ondes de lumière. Il brise les cohérences de l'espace en déplaçant ses morceaux. Il réfracte et prolonge les lignes d'horizon. Le miroir introduit des notions de dislocation et d'infini, de rupture et d'union. Il construit et exclut, retient et disperse. Le reflet transforme le paysage en un espace bipolaire et schizoïde. Il met en crise la faculté de voir en suggérant un dédoublement de réalité [...], un dédoublement du regard lui-même. »⁷⁰²

Nous l'apercevons, ce qui configure le dédoublement des figures corporelles dans leurs constructions spatiales dépend sensiblement de l'aménagement d'un espace-miroir, inversion négative des identifications rationnelles. Si la crise corporelle est figurative à un niveau intensif, c'est donc par l'agencement iconographique et le conditionnement sensible de la projection (qui influe sur l'identification-réception de ces dernières) qui compose le renversement des espaces-temps normatifs. En réalité, avec le dédoublement des corps dans l'espace, nous revenons sur la question de la mimétique aristotélicienne, que nous semblons avoir introduite un peu vite quant à la définition de l'essence monstrueuse de l'image. Car si nous avons identifié cette mimétique comme dédoublement poétique, potentialité autre de la réalité, c'est avant tout en reproduisant une relecture deleuzienne⁷⁰³. La critique de la mimétique aristotélicienne par Deleuze passe par une pensée des natures figuratives modernes et post-modernes dans l'art, avec un principe de modulation des figures qui agit sur une fragmentation recherchée des corps et de l'espace. En résulte en conséquence une redéfinition de la mimétique artistique comme élan vital par changement temporel et force variante des lignes figurales exercées sur les corps. La composition en miroir de l'image contient *« un moule temporel, variable et continu, auquel seul convient le nom de modulation a strictement parlé »⁷⁰⁴*.

C'est ici que nous utilisons la pensée de fragmentation visuelle d'Evgenia Giannouri avec la conception de la mimétique artistique post-moderne de Deleuze afin de mettre en lumière l'enjeu de la construction d'un espace-miroir sur les figures corporelles. Ainsi, les tensions sensorielles de l'habitation spatio-temporelle, mise en lumière dans le premier point d'analyse, nous indiquent inconsciemment les conséquences engendrées sur les corps. Ce dédoublement, « miroir virtuel » de l'image, morcelle les corps, faisant dès lors rentrer l'image dans une crise matricielle. C'est en ça

⁷⁰² *Ibid.* (p.362).

⁷⁰³ Voir DELEUZE Gilles, *Francis Bacon (...), op.cit.*

⁷⁰⁴ *Ibid.*

que nous pensions l'image en tant que symptôme, non pas symbolique, mais expressif d'une crise tangible des conditions métaphysiques inhérentes à la modernité. Alors que nous avons commencé par l'habitation affective dans le rapport à la construction spatiale, et ses impacts sur la perception symbolique du déroulement narratif, revenons plus en détail sur les conséquences des compositions dédoublées de l'image sur les corps, venant appuyer l'impression de renversement normatif par l'accompagnement intensif de l'éclatement iconographique. Ainsi, nous pouvons dire que de ces formes surgit un régime de sensations qui étaye la crise socioculturelle et mémorielle propre à la condition humaine, de sorte que « *mettant en contact les forces hétérogènes qui produisent une capture inédite, l'œuvre associe créateur et récepteur dans un devenir réel qui rend compte de la mutation des cultures* »⁷⁰⁵. Autrement dit, l'image agence une configuration figurative et une réception cognitive qui vient rendre sensible et effectif la cristallisation d'une crise interne aux figures, mais donnée comme sensible par l'actualisation projective du de la spectateur.trice.

Afin d'explicitier cette problématique symptomatique, prenons comme point d'observation l'enjeu des tensions figuratives que va cristalliser la métamorphose de Frank dans l'ensemble de l'expérience filmique de *Hellraiser*. Inutile de revenir en détail sur la mise en scène de cette dernière⁷⁰⁶, notons néanmoins que la réalisation de cette séquence marque les spécificités du *body-horror* quant à la proximité engagée dans la désagrégation et la métamorphose organiques du corps, marqueur d'un renversement nihiliste. Avec ces nombreux gros plans et très gros plans, la séquence va être articulée à la manière d'une expérience psychédélique, multipliant les sensibilités et les points de vue cognitifs à travers le son et la couleur des fluides gastriques et corporels qui recomposent la chair, mise en valeur avec un éclairage expressif et une isolation de l'espace ; lui-même marqué par une obscurité constituant l'arrière-plan. Ainsi formée, la proximité qu'engage la recomposition organique va manifester un sentiment de désencrage permanent tout au long du film dans l'actualisation cognitive de la présence spatiale de Frank⁷⁰⁷. Ce dernier, comme nous l'avons déjà dit, va recouvrir trois phases de métamorphose, migrant du cadavre ambulant à la figure de l'écorché. Le déplacement d'une figure corporelle à l'autre va être affirmé par une dilatation du cadre et de l'appui habitable du corps de Frank. Ainsi, aux très gros plans et montages psychédéliques qui rythmaient la mise en scène de la reconstruction corporelle s'ajoute les gros plans visages et les plans moyens resserrés en contre-plongée sur Frank dans sa forme de cadavre ambulant⁷⁰⁸. Le passage du cadavre ambulant à la figure de l'écorché humide est effectif dans

705 SAUVAGNARGUES Anne, *Deleuze et l'art, op.cit.* [« Devenir comme ressemblance »].

706 Nous renvoyons au 2.2.4.

707 Voir 2.2.1.

708 Bien que nous le voyons en plan moyen élargi à deux reprises dans cette forme, la composition lumineuse de ces plans vient circonscrire le corps de Frank dans un espace non visible.

l'élargissement du cadre, passant en plan américain avec l'intégration de Julia dans l'espace relationnel. La troisième métamorphose, celle en figure anatomique propre, marque un agrandissement total de l'espace avec une unification du personnage en plan d'ensemble et en plan moyen. Notons d'ailleurs qu'avant une quatrième métamorphose, le personnage de Frank ne sortira pas du grenier.

Ce qui est tangible ici, dans le jeu de contraction-dilatation de l'espace, est une impression fantomatique de la crise corporelle amorcée avec l'engagement sensitif de l'ouverture du film et accentuée par la reconstruction cadavérique de Frank. Avec un éloignement progressif du corps, la sensation de la métamorphose se réalise dans la portée mémorielle des perceptions désorganiques. En résulte alors une conscience double du corps, avec une actualisation traumatique au niveau réceptif dans l'éloignement progressif et le recouvrement de la figure anatomique. Autrement dit, la valeur projective de la désorientation perceptive qui accompagne la figuration cadavérique du corps implique le regard d'une proximité émotive qui introjecte subjectivement une conscience autonome de l'organisme. S'engage en conséquence un processus dynamique de relation projective au corps de Frank, où un savoir intensif émerge du dédoublement cadavérique-anatomique dans le positionnement spatial et l'habitation affective qui réactualise le souvenir réceptif de la crise cadavérique et dé-figure l'humanité corporelle recherchée⁷⁰⁹.

Mais nous devons ajouter une quatrième métamorphose à notre analyse, celle de Frank en Larry, afin de confirmer les tensions qui ressortent de la composition double du corps. Cette métamorphose est effective dans le dernier segment du film. Un jeu de basculement va constamment marquer l'ambivalence de Larry/Frank et de Julia, ayant elle accomplie sa mutation de belle-mère à « *evil queen* » (*Hellbound : Hellraiser II*). La transformation de Julia s'offre en évidence à l'analyse, puisqu'elle s'effectue dans un jeu de réflexion double. Le changement expressif se manifeste par la nature même du miroir en tant qu'objet filmé⁷¹⁰, comme fragmentation de la réalité et emportement des figures⁷¹¹. Ici, la variation d'expressivité ne s'actualise pas complémentent par un sentiment de non-figure du corps dans sa nature de reflet, mais est accentuée par un plan de coupe d'une scène sexuelle, en plan rapproché et courte focale, où les corps sont abstraits par le mouvement et le jeu de clair-obscur. En ressort alors un changement expressif dans

709 Au risque de nous répéter avec l'analyse de ce procédé dans le 2.2.1, nous voyons ici l'importance au niveau intelligible et sensible qui implique la construction traumatique de cette scène, non pour appuyer seulement l'iconographie du recouvrement, mais pour donner conceptuellement sens à ce dernier.

710 AUMONT Jacques, *Matière d'images*, *op.cit.*

711 On retrouve ici, dans la réflexion sur l'usage du miroir au cinéma par Aumont, la conceptualisation de l'image-miroir d'Evgenia Giannouri (dans « Voyages dans les reflets et autres déplacements analogiques (...) », *op.cit.*).

les traits de visages et la posture corporelle de Julia, d'où nous comprenons la métamorphose idéologique dans le réveil fantasmatique de l'union dysfonctionnelle passant par une ouverture oppressive du corps dans le report fantasmatique des productions déchirantes. Le corps est dès lors double par un reflet et une conscience sensorielle dysfonctionnelle qui n'a cessé de s'éveiller tout au long du film⁷¹².



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (01h10min07s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Mais c'est surtout avec la dernière métamorphose de Frank que l'enjeu du renversement de la cellule familiale s'appuie sur l'ouverture fantasmatique des corps. Au niveau symbolique, Frank recouvre la peau et le visage de Larry, prenant ainsi la place du père. Mais ce symbolisme s'actualise dans la condition physique du personnage. Alors que le meurtre de Larry n'est pas mis en scène, il va être ressenti par le spectateur.trice dans le plan qui va suivre la prise de décision de Julia et Frank. Un gros plan main de Larry, descendant l'escalier de la maison, suggère la transformation, avec un bruitage organique interne et un mouvement de pression épidermique exercé par la deuxième main qui viennent déformer la surface visible de la peau. Ce plan a une valeur de désengagement projectif dans l'identification au personnage de Larry. On retrouve un jeu de miroir qui prend le relais de la sensation subjective de dédoublement. En plan rapproché, le reflet du visage de Larry/Frank occupe l'intégralité de l'espace du cadre, faisant abstraction du corps réel et offrant seulement à la vision son reflet. Le léger surréclairage sur son visage accentue la réflexion intensive des plis dans le miroir. On retrouve d'ailleurs une déformation de la peau avec une

712 De ce principe, nous pouvons citer en parallèle la scène d'après-résurrection de Julia dans *Hellbound:Hellraiser II* avec un jeu sur le regard face au miroir et la destruction de reflet photogénique de la condition cadavérique du corps, prise de conscience narrative au niveau du personnage de Julia (cognitivement) et figuratif avec la fragmentation de reflet et la double présence à l'espace.

pression épidermique exercée cette fois-ci au niveau de l'œil. En résulte un sentiment *unheimlich* du corps, le.la spectateur.trice n'ayant pas connaissance de la mort de Larry, mais ressentant une incorporation différente de sa présence. Ce sentiment est encore plus prégnant lorsque Kirsty entre dans la pièce pour avertir son père. En plan rapproché et en longue focale, l'espace contraint dans le cadre, nous pouvons voir Kirsty et Larry/Frank de gauche à droite de l'écran. Kirsty est en arrière-plan, accroupie par rapport à Larry/Frank. Celui-ci est au premier plan de l'image, marqué par un flou qui vient abstraire la vision nette de sa figure. En résulte alors une tension projective dans l'identification de la présence corporelle de Larry, où le flou agit comme abstraction et désencrage de son existence.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (01h12min45s) [Blu-Ray, E.S.C., 2018]

Capté dans une tension figurative et affective, le dédoublement de Frank et Julia réalise le renversement de la cellule familiale dans la condition d'ancrage à l'espace, et rend manifeste

l'impression dysfonctionnelle des fondations (sociales et spatiales) domestiques modernes. Est achevé ici l'enjeu narratif de *Hellraiser* avec le basculement des significations sionormatives pour la conscience des limites fondamentales de leurs structures. Nous l'avons compris, à l'inverse d'une lecture œdipienne qui a pu être entreprise sur le film visant à catégoriser la dynamique familiale, en rapprochant cette dynamique des enjeux spatiaux et corporels, nous voyons que ce dysfonctionnement n'a pas valeur d'une symbolisation psychopathologique de la conjoncture fantasmatique du sentiment d'être au monde moderniste, mais matérialise les conditions métaphysiques inhérentes à la modernité avec un désencrage dans la conscience-limite des fondements domestiques, qui passe alors par une prise de conscience nihiliste des ancrages corporels.

Étendus à un macrocosme relationnel, les enjeux narratifs de *Hellbound : Hellraiser II* joue de cette ambiguïté sensible des situations in-organiques du corps et de leurs actualisations doubles pour une prise de conscience nihiliste des ancrages métaphysiques. Se réalise pleinement l'esthétique sadomasochiste⁷¹³ propre à l'iconographie *splatter* de l'univers de Clive Barker. Bien que cette esthétique soit présente dans *Hellraiser*, avec une prise de conscience des limites de l'enveloppe corporelle évidente dans la mise en scène des métamorphoses de Frank, la symbolique de la crise organique moderne revêt son sens avec l'approfondissement diégétique des cénobites. Nous pensons ici à la scène de leurs mises à mort. En cette séquence se cristallise l'ensemble des symboliques monstrueuses du corps et des enjeux de mises en scène expressives d'un renversement nihiliste des figures, pour une prise de conscience des limites des rationalités corporelles. La séquence de leurs morts survient après la fuite de Kirsty et Tiffany dans l'asile, poursuivies par Channard-Cénobite. Notons d'ailleurs que le début de cette rencontre est inscrit par la réalisation d'un basculement affectif avec un effet miroir dissymétrique de l'espace qui passe par une alternance entre le vide et le plein du cadre. Après l'arrivée de Channard-Cénobite, Kirsty tend une photo d'Eliott Spencer⁷¹⁴ à Pinehead, afin de lui faire rappeler sa condition humaine. Survient alors la scène de leurs mises à mort.

Avec un raccord de mouvement, les quatre cénobites sont tué.e.s, et recouvrent formes humaines. Ici, alors que le premier plan amorce un mouvement de chute (pour Female Cénobite et Butterball) et d'emportement circulaire (pour Chatterer, accroché à une colonne), une coupe et un raccord de mouvement viennent appuyer la fin de l'action de manière contradictoire. L'utilisation

713 Voir 2.1.1.

714 Que nous verrons dans *Hellraiser III*.

d'acteur.trice.s différent.e.s rend manifeste le basculement total des figures hybrides à une figure humaine normative. Avec un changement d'apparence en milieu de plan, caractérisé par une présence-absence des corps sadomasochistes recouverts par un visage humain, commencé par un même mouvement d'identification sensible, un dédoublement corporel est entamé, mettant en place un miroir intensif (inverse de celui, réel, du reflet corporel dans *Hellraiser*) par un renversement iconographique. La mort de Pinehad est quant à elle accomplie après le recouvrement de sa figure humaine, en plan moyen de profil avec une alternance du visage par un flash lumineux. Un désencrage s'opère dès lors, suivi d'une sensation d'incapacité d'occupation de l'espace pour le personnage par sa propre prise de conscience de condition humaine, avec une désynchronisation du cri lorsque Channard-Cénobite lui coupe la gorge, en un gros plan fixe sur son visage, marqué par une abstraction lumineuse qui accentue les profondeurs de la surface de sa peau. De ce renversement menant à une impossibilité d'ancrage émerge une prise de conscience de la condition moderne de l'homme.



Hellbound : Hellraiser II, Tony Randle, 1988 (01h22min07s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]



Hellbound : Hellraiser II, Tony Randle, 1988 (01h22min20s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Avec le miroir intensif amorcé dans le film est ouvert une impression de renversement du corps normatif et social pour l'actualisation d'une image métamorphique-limite qui pousse à une réflexion sensitive des existences corporelles. Car, nous le voyons bien, en identifiant les cénobites comme humains, *Hellbound : Hellraiser II* bascule l'image monstrueuse de ces derniers⁷¹⁵ en une complexification de la figure humaine par un sentiment de dualité fantasmatique réactualisée dans la réalité double des corps extrêmes. Plus simplement, en présentant les cénobites comme humains, l'esthétique sadomasochiste prend son sens. Par une recherche d'oppression corporelle dans l'expression fantasmatique qui consolide leurs conditions modernes, les cénobites emmènent leurs figures organiques jusqu'aux limites mêmes du raisonnement socionormatif. Les cénobites deviennent la manifestation sensible de la crise d'habitation sociale par la discipline en produisant un retournement autonome du corps en une figure extrême de l'organisme⁷¹⁶.

Nous pouvons comprendre cette symbolique quasiment deleuzienne⁷¹⁷ dans *Hellraiser III*. La figure du double est mise en place avec un principe visuel qui marque singulièrement le troisième épisode de la trilogie. En présentant de nombreux plans d'ensemble avec un effet de flou compensé qui

715 Annoncée dans *Hellraiser* par la symbolique christique et l'absence d'identification rationnelle.

716 Voir 2.2.1.

717 Nous faisons référence ici aux corps-sans-organes comme manifestation sensible de la crise corporelle moderne par la mécanisation des désirs et la projection de ceux-ci dans un comportement standardisé qui déconstruit un ancrage et une symbiose en corps en coupant les désirs organiques et intensifs de la conscience subjective des plaisirs, dynamitant alors le corps de l'intérieur. Voir notamment, DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, (...) *L'anti-Oedipe* ; DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, (...) *Milles Plateaux*, *op.cit.*

déstabilise la distance phénoménologique des choses dans l'espace, l'image engage une tension entre l'ancrage corporel des personnages (et à fortiori des spectateur.trice.s) et un objet. Nous avons déjà pu l'observer dans le cas de la scène de sexe entre J.P Monroe et Sandy⁷¹⁸. Cet effet va se répéter après la mort de cette dernière, lorsque J.P Monroe revient de sa porte, avec sur le bord gauche du cadre la sculpture contenant le cénobite, en surréclairage, et sur la droite J.P Monroe en arrière-plan. Cet arrière-plan va manifester figurativement la proximité entre le corps de J.P Monroe et le corps souffrant représenté sur la sculpture par un effet de distorsion spatiale avec l'effet de flou, jouant ainsi sur la logique conceptuelle de la condition intensive et inconsciente du corps de J.P Monore. Notons deux autres scènes qui utilisent cet effet de compensation : au moment où Terry est dans l'appartement de Joey, appelée sensoriellement par la boîte des lamentations ; et lorsque Joey est furtivement enchaînée dans la confrontation avec Pinehead. Dans les deux cas, une sensation de dislocation de l'espace avec une déformation du premier et dernier plan du cadre vient mettre en tension la présence corporelle avec un objet ou une personne, qui prend la place symbolique de double sensitif (la boîte pour la scène avec Terry, la sculpture avec Monroe, et Pinehead avec Joey). Ces doubles appartiennent (ou sont) reliés à l'univers des cénobites. Ceux-ci, à la suite de la symbolique narrative amorcée dans *Hellbound : Hellraiser II*, manifeste le caractère symptomatique des limites corporelles dans la conscience organique et la condition rationnelle de l'habitation sensorielle de l'espace.



Hellraiser III : Hell on Earth, Anthony Hickox, 1992 (32min22s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Ce dernier point est accentué dans le film par la dynamique Joey-Pinehead. Comme nous allons le

718 Voir 2.2.1.

voir dans le prochain chapitre, la question de la condition corporelle féminine marque les enjeux narratifs de la trilogie, et reporte sur leurs figurations une tension oppressive et un refus d'habitation propre à la société moderne masculiniste, engageant en conséquence une critique effective de la conscience. Cette tension est cristallisée figurativement dans le plan compensé de Joey avec Pinehead. En résulte la dimension de ce dernier dans le film, qui migre de l'individualisation difficile en conséquence des répressions modernes, à la manifestation conceptuelle de l'oppression normative inhérente à l'habitation contemporaine. En ce plan réside alors la tension de dédoublement oppressif du corps, Pinehead n'étant pas simplement une sensation inconsciente de Joey, mais l'émergence consciente de la condition métaphysique des ancrages féminins dans le monde moderne. À un niveau plus graphique, le dédoublement de Pinehead/Spencer marque l'universalisation politique de la symbolique du premier. Le mélange des corps et des figures, à la fois physique et numérique⁷¹⁹, entraîne une projection réflexive vis-à-vis du personnage de Pinehead qui actualise la réalité oppressive des cénobites dans la mise en scène de leurs iconographies hybrides avec une déformation du visage qui emporte la figure humaine dans une défiguration organique.



Hellraiser III : Hell on Earth, Anthony Hickox, 1992 (01h20min15s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

De cette manière, le dédoublement des figures vient affirmer une mise en scène en miroir des corps qui influe alors sur la conscience projective du/de la spectateur.trice dans l'espace, et témoigne ainsi une habitation inversée de l'espace-temps normativement bâti. Le dédoublement figuratif des

⁷¹⁹ Nous sommes au début de l'utilisation du numérique dans les effets spéciaux et s'amorce une réalité figurative de l'image balbutiante, mais intéressante qui provoque une fragmentation géométrique du corps. On peut d'ailleurs retrouver cette recherche esthétique dans le *Lord of Illusions* de Clive Barker.

corps, manifesté par une construction spatio-temporelle spécifique, amène l'image à une hétérotopie corporelle propre aux potentialités du cinéma⁷²⁰ dans l'éclatement iconographique qui actualise une conscience nihiliste des corps. Mais, maintenant que nous avons identifié les caractères doubles des enjeux narratifs et figuratifs de la trilogie *Hellraiser*, nous pouvons observer les causes et conséquences du renversement sur l'expérience horrifique du.de la spectateur.trice dans la projection rétro-active d'une conscience-limite du monde moderne.

3.2.3. Basculement rationnel de la perception.

Pour que l'ancrage disruptif dans un régime nihiliste de la conscience soit effectif, il faut que l'image s'articule dans un rapport projectif rationnel. L'horreur, en tant que développement d'une Image-Monstre différentielle selon les agencements projectifs, compose son expérience autour du basculement habitable de l'espace et du temps. Autrement dit, ce n'est pas l'espace qui devient irréel, avec la configuration d'une posture anthropocentriste des normativités réflexives, mais l'habitation sensible du.de la spectateur.trice actualisée dans un renversement de la réalité. Ainsi, l'expérimentation projective est non moins constitutive du renversement de la réalité que sa construction figurative. Pour que les corps et l'espace se dédoublent, il faut dès lors que l'image se structure par rapport à une perceptibilité phénoménologique rationnelle.

Le basculement nihiliste s'opère alors dans la composition projective de la réalité. Nous notons d'abord que cette composition passe dans un régime de représentation qui vient détruire les visions du corps propres. Déjà identifié⁷²¹, les gros plans qui marquent la mise en scène des hybridations ou dégradations corporelles agissent comme « number », spectacle expressif de l'in-organique.

« Numbers are sequences of heightened spectacle and emotion. They appear to be interruptions of plot-scenes that stop the action and introduce another sort of element, capitalizing on the power of the camera to produce visual and aural spectacles of beauty or stummy power [...]. Numbers in graphic horror spectacular fusion in at least three ways : (1) they further the narrative, so one part of a film's form [scenario] or

720 Nous faisons référence ici à la théorie des corps utopiques de Alice Leroy (dans « Utopie de la transparence et machines de projection. De la nature du corps au cinéma », in, *Archives de Philosophie*, tome 81, 2018), pour qui l'image cristallise une recherche idéale du corps, et construit figurativement trois utopies : une « utopie de la transparence », avec un alliage entre science et fantasme ; une « utopie de la réversibilité » avec un jeu sur les temporalités et les vitesses différentielles de l'image ; et une « utopie de l'hybridité » avec une recherche de captation autre du corps, inhérente à une réduction anthropographique de l'image. Sur ce point, voir ANDRE Emmanuelle, *op.cit.* Voir également BRENEZ Nicole, *De la figure en général (...), op.cit.*

721 Notamment par FREELAND Cynthia A., *The naked and the undead (...), op.cit.*

structure [image] ; they produce its central emotional and cognitive effects : dread fear, empathy, awareness of the master or of evil ; and (3) they provide certain aesthetic pleasures that have to do with the audience's knowledge and appreciation of the genre »⁷²²

La pensée de Cynthia A. Freeland sur la valeur des gros plans et très gros plans dans la mise en scène des métamorphoses corporelles est problématique dans la systématisation de l'engagement perceptif sur le corps et la coupure narrative qu'ils entreprennent. Dans une tentative de rapprocher le cinéma d'horreur à la pornographie, Freeland en oublie l'enjeu expérientiel spécifique aux spectacles du corps selon les sous-genres, et recherche une généralisation esthétisante des images cinématographiques dans la catégorisation des figures par le régime du sublime kantien ou de la construction poétique et lyrique humaniste de la notion de beau. Néanmoins, sa proposition de lecture des « numbers » est éclairante quant à la valeur disruptive et l'engagement expressif qu'offrent ces plans.

Ainsi, pour en revenir à l'enjeu figuratif des représentations corporelles, le principe des « numbers » nous indique les potentialités nihilistes des mises en scène in-organique dans la trilogie *Hellraiser*. Pour le comprendre, il est nécessaire de reprendre les points analysés par Freeland à la lumière de l'application des « numbers » dans la trilogie *Hellraiser*. L'édification figurative des destructions corporelles dans le *body-horror* entraîne une projection différente avec l'expression des sensations corporelles dans leurs auto-destructions ou auto-métamorphoses. Si, comme le suggère Freeland, nous devons considérer l'image comme continuation mémorielle des enjeux narratifs, alors comment estimer les sensations corporelles dans les mises en scène horribles comme universalisation sadique d'un regard colonisateur sur le corps de l'Autre ? Non fragmentaires, les gros plans agissent comme déconstruction sensible et auto-réflexive d'une autonomie organique⁷²³.

Le deuxième point concerne l'apport disruptif de ces séquences dans l'élaboration homogène des structures narratives. Freeland y rajoute une structure figurative. Mais adopter une telle posture vise à réduire l'image selon un enjeu narratif seul. Mais lorsque l'on revient sur les considérations expressives de l'image qui façonne la réception des enjeux narratifs amorcés par l'agencement du corps filmique, on remarque que notre point de vue ne se détache pas catégoriquement de la conception du « number » dans la notion de disruption perceptive. Mais dans la mesure où nous

⁷²² *Ibid.* (p.256-257). L'auteur emprunte ici inconsciemment la pensée de Linda Williams sur la construction de l'excès figuratif dans l'horreur par rapport à un fantasme viriliste exercé sur les corps.

⁷²³ Voir 2.2.2.

venons de déterminer que ce renversement projectif est propre aux enjeux narratifs et horribles de la prise de conscience des limites de la rationalité, nous voyons bien que l'aspect disruptif de ces plans revêt une autre valeur que celle d'isolation fantasmagorique et construction d'un contrôle perceptif dans la proximité du corps, symptôme de son objectification.

Bien qu'il s'agit là, à n'en pas douter, des principes figuratifs et cognitifs de la pornographie horrifique⁷²⁴, nous pouvons remarquer que son utilisation dans la mise en scène des destructions et hybridations corporelles va manifester un écart sensoriel et projectif différentiel. Ainsi, nous pouvons définir les « numbers » comme disruptif au prisme de l'habitation normative et identificatrice des corps qu'ils entament dans l'espace filmique. Cognitivement parlant, la proximité engagée par les gros plans et les très gros plans viennent appuyer l'effet de contraction sensitive et d'abstraction narrative. La proximité est ici pensée dans le sens anthropologique de son implication, avec un refoulement de l'intime corporel pour le maintien de Soi dans l'espace social⁷²⁵. En produisant cet effet de contraction, le.la spectateur.trice n'est pas seulement abstrait de l'espace narratif, mais est conduit à l'expression nihiliste d'un désencrage intensif propre à la mutation de l'espace qui amorce la destruction du corps.

De cette façon, la composition spatiale est renversée par l'épreuve du passage d'une existence cosmique à une existence microscopique. L'iconographie de la destruction marque une disruption narrative et projective. Ainsi édifiée, la dislocation du corps est amenée à la conscience de la désorientation des ancrages au monde, avec une figuration expressive in-organique et in-anatomique. Le jeu sur la distorsion de la proximité, amplifiée par une utilisation contradictoire de la courte focale en gros plans, appuie le délitement des corps pour une déconstruction de sensations de contrôle perceptif. La proximité est abjecte et disruptive dans le sens où le gros plan articule un accès subjectif et rétro-actif des consciences sensibles des mutations organiques. Autrement dit, la proximité engage un rapport déconstructif dans la chute de la distance visuelle amorcée par un regard socioculturel, mais est traversée par une transgression sensible de perte de contrôle dans l'autonomie figurative du corps.

Ce désencrage est soutenu par une iconographie cadavérique ou anatomique émergeant sensoriellement du plan dans une expressivité déstabilisatrice intensifiée par l'utilisation de

724 Et à fortiori des sous-genres comme le *gore* ou la *torture porn*, avec une mise en scène du fantasme gore du tortionnaire.

725 Nous tentons ici de faire un rapprochement conceptuel entre le corps-sans-organes de Gilles Deleuze et le concept de bulle individuelle et d'espace public de Edward T. Hall et Jurgen Habermas.

couleurs vives et de substances organiques dans la composition des corps. L'usage de la couleur est ici intéressant, car il nous indique l'importance de la constitution matérielle des corps dans la représentation de leurs destructions. En appuyant sur l'expressivité visuelle des fluides organiques et anatomiques, les agencements lumineux et colorimétriques sur le corps manifestent une ambivalence sensorielle, de sorte que le désencrage est amplifié par la projection rétro-active de la prise de conscience in-anatomique de l'intimité corporelle. Nous pouvons voir cet effet dans *Hellraiser* avec la résurrection de Frank, où les couleurs des fluides corporels, accentués par l'emballement lyrique de la musique de Christopher Young, viennent magnifier la scène et offrir un ressenti contradictoire dans le rapport à l'iconographie cadavérique. Ce « number » intensifie la symbolique de la crise corporelle dans *Hellraiser*. À la différence qu'ici ce dédoublement s'effectue dans l'actualisation mémorielle et l'implication sensorielle du spectateur.trice articulée dans la mise en scène expressive du corps qui marque l'émergence sensorielle d'une autonomie organique et vise la disruption normative des comportements anatomiques. Dans le même principe figuratif de contraction du champ visuel et de mise en scène expressive du corps in-organique, la séquence de la résurrection de Julia dans *Hellbound : Hellraiser II* est construite d'après le même principe de désorientation avec l'accumulation de gros plans et très gros plans sur différentes parties du corps en mouvement, et une amplification contraire des fluides organiques avec un assombrissement de la colorimétrie pour jouer sur l'esthétique de la saleté et la dureté du corps anatomique⁷²⁶. Il s'agit là du troisième point observé par Freeland, celui de l'alliage sublime-abject. Mais nous ne répétons pas cette perspective pour réitérer la conception esthétisante des figures corporelles dans le degré de normalisation masculiniste des représentations fantasmatisques. Nous pensons la poétique dans son sens métaphysique, phénoménologique, comme intensité autre selon un régime de représentation. Dès lors, les « numbers » dans la trilogie *Hellraiser* n'ont pas vocation à offrir un point de vue désirant de la destruction corporelle, mais engage le spectateur.trice, pris.e dans l'expressivité photogénique des corps en décomposition et la contraction de l'espace projectif, dans une sensation rétro-active contradictoire d'auto-destruction, condition nihiliste de l'image dans l'impression dédoublée.

Cette auto-destruction passe dans ce cas par une conscience-limite amenée par un désencrage affectif de l'espace et une identification hybride du corps, de sorte que la principale métamorphose à l'œuvre dans les *Hellraiser* est celle de la conscience normative en une condition intensive des

726 Le plan en longue focale où on aperçoit Julia à partir du buste est révélateur de l'enjeu mémoriel de *Hellraiser III*, avec un rappel traumatique de la Zarhousta, photographie prise par un soldat nazi d'une jeune révolutionnaire des pays de l'Est avec un sein écorché. À ceci près qu'ici le sein écorché vient rendre toute identification fantasmatisque disruptive, car refusé avec l'amplification colorimétrique des fluides corporels et l'ensemble lumineux de l'environnement qui vient marquer la dureté de la souffrance corporelle de la recomposition.

corps. Ce sentiment s'éclaire et est contenu en un « number ». Dans *Hellbound : Hellraiser II*, alors que Channard emmène M. Browning, patient de l'hôpital psychiatrique, pour l'offrir à Julia afin qu'elle ressuscite, jouant sur l'état psychotique de ce dernier⁷²⁷, de nombreux très gros plans viennent mettre en scène son auto-lacération. Mais à la place de construire un « number » fantasmatique avec une distance perceptive dans l'engagement substantiel de la destruction, celui-ci marque un renversement positionnel du regard spectatorial. La légère contre-plongée amène le spectateur à identifier une focalisation interne, et à s'entamer dans une expression sensible de la déchirure corporelle rythmée par l'accentuation colorimétrique des fluides corporels, la déstabilisation auditive avec le cri de M. Browning, et l'iconographie macabre avec la présence mortifère des vers et des ouvertures brutes de la chair.



Hellbound : Hellraiser II, Tony Randle, 1988 (29min27s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Une seconde déstabilisation, plus générale, va effectuer le renversement et l'auto-destruction sensorielle des positionnements normatifs. Entreprise par la séquence de la mutilation de M. Browning, l'amorce spectatorielle dans la disruption narrative et figurative se manifeste dans la réalisation différentielle de l'espace-temps. Supposer un écart normatif revient à construire une expérience disruptive impliquant une norme. Nous n'avons cessé de le dire dans la deuxième partie, l'enjeu nihiliste de l'Image-Monstre réside dans son lien à l'occupation normative de l'espace. Pour qu'il y ait renversement, espace-miroir et conscience dédoublée du corps, il faut alors que le corps

⁷²⁷ Il croit voir son corps gagné par des vers. Dès lors, sa surface corporelle est sentie comme morte-vivante.

filmique constitue son expérimentation dans un rapport de sensations dé-normatives de l'espace. L'aménagement d'une sensation intensive de l'espace demande donc que l'on s'arrête sur les causes effectives du basculement : l'entrée normative dans l'espace filmique. Nous entendons par entrée normative les conceptions sensorielles du temps et de l'espace construites par la réification industrielle et globale inhérente à la modernité⁷²⁸. En résulte une impression fragmentaire de l'occupation effective⁷²⁹, permise selon une ouverture comportementale basée sur une projection cognitive et réflexive de l'espace et du temps⁷³⁰.

Ainsi pensée, la conscience spatiale est intriquée dans une conscience temporelle qui compose un rapport d'habitation affective spécifique à un régime d'individuation et de comportement à l'Autre. De sorte que le corps agit comme compas sensitif constituant les réalités cognitives caractéristiques d'une évolution dans l'espace. Alors que la conjoncture spatiale propre à la modernité se fonde sur la mécanisation positiviste et rationnelle des espacements ramenés à Soi, la construction spatiale des *Hellraiser* va jouer sur l'ambiguïté du positionnement projectif et introduire un renversement sensible des conditions d'habitation modernes. Nous pouvons voir que ce renversement tend vers une conscience des limites des comportements. L'engagement sensoriel basique de la projection (le regard agencé par le positionnement sensitif et réflexif post-moderne) est mis en contact avec une disruption des implications normatives de la spatialisation.

C'est d'abord évident dans *Hellbound : Hellraiser II*, avec la figure du labyrinthe comme constitution de l'antre des cénobites. Nous pouvons affirmer, dans un premier temps, en matière d'iconographie, que la figure labyrinthique choisie pour catégoriser ce qui pouvait s'apparenter à un « enfer », amplifie la symbolique disruptive au niveau des critiques des normes modernistes. Du point de vue narratif, l'antre des cénobites, couplé avec la figure du Léviathan, est révélateur du symbole de la condition politique des quêtes punitives et oppressives. En se constituant comme espace géométrique infini, le monde des cénobites exprime la modalité même de leurs ouvertures corporelles schizoïdes, maintenant pleinement vécues comme symptômes des fantasmes autodestructeurs. La nature de leurs missions est illustrée comme inconscient normatif du corps, avec un contrôle sur celui-ci qui vise à l'implosion intime dans l'exploration limite des subjectivités

728 KERN Stephen, *The Culture of Time and Space. 1880-1918*, Cambridge, Harvard University Press, 1985.

729 Voir sur ce point MASSEY Doreen, « A place called home ? », in *New Formations*, n° 17, 1992 ; MASSEY Doreen, « A global sense of Place », in, *Marxist Today*, juin 1991. Pour l'auteure, l'idéal normatif individualiste marque une aliénation spatiale construite dans une optique productive des comportements sociaux et individuels. L'expérience passe ainsi par un mouvement dynamique de projection perceptive et sensible, dans un régime de report désirant du corps pour un maintien de l'espace public et politique. Sur ce point, nous renvoyons également aux 2.1 et 2.3.

730 LEVINAS Emmanuel, *Totalité et Infini (...)*, op.cit.

corporelles. Ainsi, les conjonctures d'essences et d'existences des cénobites prononcent l'enjeu du deuxième épisode, en présentant ces derniers comme manifestation inconsciente, non pas de la psyché, mais des conditions d'habitation métaphysiques. Mais pour que cette symbolique soit pleinement compréhensible, il faut mettre en lien ces conditions narratives avec leurs figurations qui engagent le spectateur.trice à une déstabilisation du regard normatif. La mise en scène des séquences dans le labyrinthe est constamment marquée par une désorientation perceptive accentuée par la géométrisation de l'espace et contrebalancée par l'effet de vide qui (dé)compose l'habitation affective. Cette désorientation passe par l'utilisation de travellings circulaires rapides et resserrés sur les personnages, l'inversion en miroir des espaces en raccord qui viennent rompre avec la continuité narrative du plan précédent, l'usage du clair-obscur et du négatif pour l'isolation identificatrice des figures, et le décadrage permanent des figurations en plan d'ensemble et travelling en focalisation interne du labyrinthe ou des hallucinations produites par la présence des personnages. La désorientation s'opère à un degré affectif dans la disruption et le basculement projectif d'un espace identifié. Avec un jeu constant de renversement des lignes de fuite, soit dans une sensation de vide infini, soit dans une impression de disruption continue du mouvement du personnage, l'implication sensorielle dans l'espace du labyrinthe est mise en tension avec la projection des cognitions normatives de la spatialisation phénoménologique basée sur la localisation en profondeur des choses.



Hellbound : Hellraiser II, Tony Randle, 1988 (55min41s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Nous pouvons voir qu'un même effet de désorientation est généré dans la composition en espace-

miroir de la maison dans *Hellraiser*, produisant ainsi une habitation inversée par rapport à une cognition normative de l'espace domestique reconnaissable. Bien que nous ayons déjà cerné ce point, nous revenons sur l'enjeu de la figure de la maison comme espace de renversement dédoublé, pour le comprendre maintenant avec la problématique de l'engagement normatif. Nous prenons en exemple, cette fois-ci, les mouvements aériens de la caméra qui viennent suspendre l'évolution spatiale et marquer le refus d'ancrage corporel qui amplifie le drame du dysfonctionnement socio-individuel. Nous pouvons voir que ce mouvement de caméra survient dans les trois *Hellraiser* : à l'ouverture du premier film (entre la dislocation de Frank et l'apparition des cénobites) et avant la résurrection de Frank⁷³¹ ; avant la résurrection de Julia dans *Hellbound : Hellraiser II* ; et pendant la scène de relation sexuelle entre Monroe et Sandy dans *Hellraiser III*. Venant suspendre la continuité narrative, ces plans positionnent le spectateur.trice dans un espace-temps virtuel, reflet intensif des tensions à venir actualisées dans l'empêchement d'habitation corporalisée de l'espace et l'indépendance du mouvement dynamique dans l'évolution spatiale (qui résulte du désencrage du spectateur.trice).

Dernièrement, la déstabilisation de l'ancrage perceptif se situe à un niveau méta qui fragmente les codes cinématographiques généraux ou propres aux genres horrifiques. Ici, nous pensons à l'effet de disruption produit dans la rupture de champ contre champ classique. D'abord subtil, avec une scission qui est effectuée par l'entrée dans le champ d'un personnage en contrechamp dans le champ en réponse du deuxième personnage. Nous pouvons l'observer dans *Hellbound : Hellraiser II* avec le champ contre champ entre Julia et Channard, une fois celle-ci recouverte de bandes sur l'intégralité de son corps, marquant là le dynamisme oppressif de Julia exercé sur Channard ; ainsi que dans *Hellraiser III*, en ouverture du film avec Joey qui sort du contrechamp lors de son dialogue avec son chef opérateur « Doc ». Ce désencrage produit par le champ contre champ se veut plus intensif avec un jeu de contraction-dilatation et de position perceptive fixe de l'espace. Nous pouvons l'observer en parallèle dans *Hellraiser* et *Hellbound : Hellraiser II* à la suite de la résurrection de Frank et Julia. Dans *Hellraiser*, la dynamique du dialogue dans la découverte de Frank par Julia est marquée par un désencrage projectif entre un plan fixe unique de Julia et une multitude de points de vue en gros plan de Frank avec une abstraction visuelle de l'espace environnant par un jeu de clair-obscur sur son visage. Dans *Hellbound : Hellraiser II*, le plan fixe unique concerne cette fois-ci Channard, les divers gros plans de Julia étant plus expressif que ceux de Frank avec une composition différente du positionnement perceptif par rapport au corps écorché,

731 Nous avons déjà dit que ce plan vient rompre avec la continuité narrative afin de produire un effet de flottement intensif qui vient complexifier les forces figuratives de l'image.

un jeu de floue qui rend son visage surréel, et une multitude de positions visuelles qui vient disloquer l'échange normalement constitué.



Hellbound : Hellraiser II, Tony Randle, 1988 (33min17s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]



Hellbound : Hellraiser II, Tony Randle, 1988 (33min53s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Dans *Hellraiser III* agit une problématique méta propre au genre, qui rompt avec l'ancrage perceptif de la focalisation interne dans le cinéma d'horreur comme identification sadique du regard du tueur ou du monstre. On pense d'abord à la scène qui survient après la nuit passée entre Monroe et Sandy, construit avec une focalisation interne du côté de cette dernière, jetant ainsi un regard méprisant sur le comportement de Monroe, mais insufflant aussi un effet de danger avec l'approche par la droite du cadre où est contenue la sculpture cénobite. Le deuxième renversement de focalisation interne

est cependant bien plus manifeste d'une mutation de valeur, en échos par son principe à la focalisation interne contradictoire de l'auto-lacération de Mr Browning dans *Hellbound : Hellraiser II*. Ce renversement participe de la mise en scène de la mort de Monroe, avec une vue de face de tuyau qui sort de la sculpture et entre dans son crâne (identifié en raccord avec le gros plan tête précédent) par un mouvement rapide hors cadre. Mais la portée de déstabilisation est encore plus sensible dans la suite de la scène, avec le dialogue entre Pinehead et Terry. La focalisation interne du regard de Terry sur Pinehead marque un effet de menace quasiment sidérale avec le regard caméra de Pinehead⁷³², transperçant la distance spectatorielle et inversant le regard de contrôle situationnel en plaçant le.la spectateur.trice au niveau de celui de la potentielle victime. Cette focalisation reprend à l'identique le mouvement visuel amorcé après la mort de Sandy, cette fois-ci du côté de Monroe.



Hellraiser III : Hell on Earth, Anthony Hickox, 1992 (31min51s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Que ce soit à un niveau méta ou à un niveau de projection affective, l'habitation de l'espace-temps figuratif conditionne et est conditionnée par la continuité narrative et l'expérience du regard. Ainsi, les enjeux narratifs de *Hellraiser* (dysfonctionnement de la cellule familiale et perte de sens de l'ancrage individuel), de *Hellbound : Hellraiser II* (conditionnement normatif des corps et refoulement intensif), et de *Hellraiser III* (inconscient intensif ramené à un problème systémique moderne) sont édifiés selon une expérience projective donnée par l'agencement figuratif. La nature nihiliste de l'image, que nous essayons de saisir depuis le début de ce mémoire, s'actualise dans

⁷³² Sur l'effet de rupture esthétique du regard caméra, voir notamment VERNET Marc, *De l'invisible au cinéma. Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988.

l'écart normatif produit par l'habitation sensorielle. De la sorte, l'expérience nihiliste constitue une cohérence narrative et figurative spécifique à la construction mythique de l'histoire des cénobites. Autrement dit, l'expérience nihiliste passe par un désencrage du positionnement spectatorial, provoquant ainsi une ouverture sensorielle déstabilisatrice des réalités rationnelles. En ce sens que cette ouverture participe aux enjeux nihilistes des symboliques iconographiques de la trilogie *Hellraiser*, amenant la narration à un niveau intensif qui va jusqu'à contredire ces symboliques mêmes en offrant au spectateur.trice l'épreuve des limites de leurs propres raisonnements. Ici se manifeste la valeur monstrueuse de l'image, qui s'opère sur un double niveau réceptif de ces conditions limites. En tant que sensation d'un écart de la réalité, l'image incarne un renversement de l'ancrage phénoménologique afin d'atteindre son propre point nihiliste. L'Image-Monstre est donc nihiliste, dans le sens où l'expérience sensorielle façonnée aménage une déconstruction personnelle des schèmes d'ancrage rationnel au monde.

3.3. L'expérience nihiliste et l'ouverture post-nihiliste de la réalité : enjeu théorique de l'Image-Monstre.

Nous l'aurons compris, pour qu'il y ait une nature monstrueuse, il faut que l'image accède à une sensibilité nihiliste des raisonnements normatifs permise par le jeu de dislocation et de renversement des habitations perceptives et cognitives. De la sorte, l'ouverture sensorielle déstabilisant les perceptions est sous-jacente à l'habitation affective à l'image. L'expérience cinématographique de l'horreur corporelle est construite sur un schéma de « feedback »⁷³³. En anthropologie⁷³⁴, le « feedback » est théorisé pour penser le rapport affectif et relationnel à l'Autre dans un processus de communication qui définit une cognition particulière. En engageant le spectateur.trice dans une image in-rationnelle, marquée par l'ambiguïté *unheimlich* du renversement de l'espace et des figures, l'Image-Monstre fait émerger la conscience des limites rationnelles en provoquant une rupture d'ancrage phénoménologique à un double niveau réceptif qui génère un regard autre au niveau des rationalités et des essences symbiotiques du corps (féminin).

3.3.1. Valeur anthropocène de l'Image-Monstre.

Nous avons appelé ce premier point théorique « valeur anthropocène de l'Image-Monstre » afin de

733 Voir HALL Edward T., *op.cit.*

734 Notamment avec BIRDWHISTLE Ray L., *Introduction to Kinesics : An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*, University of Michigan Press, 1957 ; ou *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*, University of Pennsylvania Press, 1970.

désigner le processus de déconstruction nihiliste. Pourquoi utiliser ce terme lourd de signification, au risque de complexifier davantage notre compréhension de la nature de l'Image-Monstre ? Comme nous l'avons questionné dans le premier chapitre de cette troisième partie, et explicité dans le deuxième, l'enjeu nihiliste de l'image dans la trilogie *Hellraiser* intervient dans un rapport cognitif actualisant la possibilité de renversement des figures. De la sorte, l'image est monstre puisqu'elle met en lumière une déconstruction totale des repères sensitifs et intelligibles, provoquant alors la genèse d'une conscience-limite de Soi. C'est ici que s'opère le caractère anthropocène de l'image, dans le sens où l'émergence d'une valeur nihiliste est active dans le désencrage positionnel des regards normatifs sur le monde.

Nous avons inconsciemment catégorisé la projection spectatorielle comme habitation affective de l'image, sans toutefois revenir sur la conséquence de l'emploi conceptuelle de cette notion. Nous empruntons alors le concept de Jean-Louis Schefer. Nous pouvons dès maintenant dire de l'Image-Monstre qu'elle se construit dans l'actualisation phatique et pathologiquement rétro-réflexive des figures⁷³⁵.

« Le sens qui vient à nous (et qui vient à nous dans la mesure stricte où nous sommes un lieu de résonance des effets d'images, de la « profondeur » d'images, où nous gérons tout l'avenir de ces images et de ces sens comme des affects et comme du sens, cette qualité très particulière de signification rendue sensible est irrémédiablement liée aux conditions de notre vision ; très exactement à l'expérience (à la qualité d'expérience nocturne qui apparaît comme le seuil de réception et la condition d'existence de ces images) et, peut-être même, à la toute première expérience de leur vision. »⁷³⁶

Appréhendée en ce sens, l'image comporte une existence nihiliste, car prémémoriel, ébranlant la cognition du/de la spectateur.trice selon son ancrage et le conditionnement de son regard. En s'opposant aux lectures psychanalytiques de l'image⁷³⁷, ainsi qu'à l'approche phénoménologique des compréhensions cognitives de la projection⁷³⁸, Jean-Louis Schefer actualise ce qui marque pour

735 Voir SCHEFER Jean-Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, op.cit.

736 *Ibid.* (p.7).

737 SCHEFER Jean-Louis, *Images mobiles. Récits, visages, flocons*, Paris, P.O.L, 1999. Si l'auteur suppose le maintien du Moi en tant que sujet moral, c'est pour mettre en lumière la valeur affective de l'image qui rompt avec la structure socio-normative de la projection réactionnelle pour offrir un spectacle quasiment phénoménologique des choses.

738 S'opposant en ça aux théories cinématographiques de Stanley Cavell avec une pensée de l'affect comme supérieures à la perception dans la projection. Voir su ce point FRENCH Patrick, « Memories of the Unlived Body :

nous la monstrosité de l'image en ces potentialités nihilistes contenues dans le conditionnement projectif du regard⁷³⁹. L'image pour Schefer est une image d'annihilation des normes perceptives organicistes, amenant la cognition à un état prérationnel des sensations. Le cinéma est dans ce cas pensé comme spectacle des passions, avec la recherche d'une figuration expressive au contraire d'un principe de la vraisemblance ontologique de la captation⁷⁴⁰.

L'image participe alors d'une projection déréalisante, avec une activation mémorielle d'une sensibilité intensive autre contenue dans l'agencement figuratif de la réalité du corps filmique.

« L'image, toujours transitive (elle représente quelque chose du monde en tant qu'il est le monde des autres), est l'équivalent d'une sorte de travail communautaire de la mémoire : elle accuse, mais elle arrête fantastiquement notre sentiment d'hémorragie du temps, elle compense cette perte symbolique qui suit l'ouverture de l'horizon du monde contemporain (là où l'on ne peut plus écrire la totalité des figures), elle offre enfin ses points d'ancrage à l'affect sans objet, et permet cette conversion de l'effusion (pathos d'ironie ou de sympathie) : mon appréhension ou ma connaissance du monde est cette empathie de l'image [...]»⁷⁴¹

C'est donc dans un sens affectif que nous comprenons la nature monstre de l'image dans la trilogie *Hellraiser*. Du même coup, la réalité nihiliste de celle-ci n'est atteinte que dans l'implication cognitive de la posture spectatorielle. L'agencement expérimental, condition double du renversement cognitif, provoque une série de mouvements dynamiques des figures, offrant une variation du regard habitable⁷⁴². L'image cinématographique porte en soi un regard particulier sur le monde dans la structuration filmique et la stimulation projective permise⁷⁴³.

Bien loin alors d'une modalité de spectacularisation moderniste de l'image⁷⁴⁴, le spectacle monstrueux entraîne un regard nihiliste⁷⁴⁵. Autrement dit, les potentialités expressives de l'image

Jean-Louis Schefer, Georges Bataille and Gilles Deleuze », in *Film-Philosophy*, 21-2, 2017.

739 *Ibid.*

740 SCHEFER Jean-Louis, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997.

741 SCHEFER Jean-Louis, *Images mobiles (...)*, *op.cit.* (p.108).

742 Sur ce point, nous nous référons à LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Esthétique du mouvement cinématographique*, Paris, Klincksieck, 2005.

743 COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, *op.cit.*

744 Sur ce point, voir BENJAMIN Walter, *op.cit.* ; ou la pensée des conséquences de la réification spectaculaire sur les comportements socio-individuels pour HORKHEIMER Max, ANDORNO Theodor W., *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974.

745 C'est de telle considération qui nous pousse à remettre en question le point de vue sur l'image cinématographique de Jean-Louis Comolli (*op.cit.*). Comme pour Debord et sa pensée du spectacle, la théorisation de la valeur réificatrice

dans la condition pleinement réflexive du.de la spectateur.trice ne dépendent pas d'une position phénoménologique qui cherche à actualiser le sens des choses représenté dans la posture anthropocentrée de la réalité, mais se manifeste dans la construction d'un renversement réflexif qui amène le.la spectateur.trice à une prise de conscience des matérialités systémiques de ses propres raisonnements dans les existences figuratives des corps hybrides. Engagent un regard sensitivement autre dans la mise en scène dédoublée des corps et de l'espace, l'Image-Monstre atteint son degré nihiliste dans le rapport normatif à l'édification d'un regard sur le monde⁷⁴⁶. L'ancrage normatif produit une déconstruction dans l'écart perceptif qu'il amorce. En ce sens, le développement subjectif du regard moderne⁷⁴⁷ génère une coupure sensorielle entre un intérieur et un extérieur⁷⁴⁸, et demande une construction variable des sensations propres à une élaboration phénoménologique de l'espace qui dissout la pensée de l'extériorité en ramenant la problématique de l'altérité à Soi. En érigeant un regard dé-normatif par le renversement issu de la composition de l'image, le positionnement spectatorielle suppose alors une part d'ancrage stimulé renvoyant à un regard normatif qui participe à la valeur nihiliste de l'image⁷⁴⁹.

L'image est structurée sur un bouleversement des rationalisations dominantes modernes. Sur un point métaphysique, ces rationalisations sont propres à l'hégémonie d'un regard subjectivant les Autres comme choses inférieures dans le rapport individuel à l'espace⁷⁵⁰. La raison est éprouvée comme rationalisation de l'espace habitable et projectif, productivité fragmentaire de l'existence au service du corps politique⁷⁵¹. Est bâtie par conséquent une normativité éthique, basée sur une

de l'image sur l'engagement du regard pour Comolli nous amène à un point problématique dans la volonté politique d'un spectacle perceptif orienté.

746 FRIEBERG Anne, *op.cit.*

747 CRARY Jonathan, *Suspension of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, MIT Press, 2001.

748 *Ibid.* Voir également LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini (...)*, *op.cit.*

749 C'est en ce sens que nous décidons tout de même d'utiliser la pensée de Comolli à notre analyse de la valeur monstrueuse de l'image. En pensant le cadrage comme projection constitutive d'un regard fantasmatique, Comolli suggère une potentialité autre de l'image cinématographique selon ses agencements figuratifs interne pour une stimulation cognitive différente (*op.cit.*). La pensée de Comolli est proche ici de celle de Anne Frieberg sur le rôle du conditionnement du regard dans la construction culturelle du monde (voir FRIEDBERG Anne, *op.cit.*).

750 Voir la pensée de Francis Bacon au début de l'humanisme occidental, qui pense la supériorité réflexive de l'homme dans ses capacités cognitives individuelles : « [...] Ainsi donc, la supériorité de l'homme réside dans le savoir — cela ne fait aucun doute. Ce savoir recèle bien des choses que les rois avec tous les trésors ne peuvent acquérir, sur lesquelles leur autorité n'a aucun pouvoir, que leurs émissaires et leurs informateurs ne peuvent venir la rapporter et dont leurs explorateurs ne peuvent découvrir le pays d'origine. Aujourd'hui, nous nous imaginons que nous dominons la nature — et nous restons soumis à ses contraintes ; si nous nous laissons cependant guider par elle dans nos interactions, nous la dominerions dans notre pratique ». Voir BACON Francis, « In Praise of Knowledge », traduit dans *The works of Francis Bacon*, dir. SPEDDING James, Cambridge University Press, 2011. Cité dans HORKHEIMER Max, ANDORNO Theodor W., *La dialectique de la raison (...)*, *op.cit.* (p.24).

751 Voir le retour théorique de Horkheimer et Andorno sur le concept philosophique de l'Aufklärung, mouvement humaniste allemand ayant marqué le début des conceptions métaphysiques des Lumières. Voir également, pour une seconde critique apportée sur la construction rationnelle du rapport à la projection spatiale, MERCHANT Carolyn, *op.cit.*

rationalisation morale des comportements socioculturels ramenés à une norme⁷⁵². Le relativisme culturel et l'application éthique dans la lecture des spécificités sociales marquent une aporie anthropocentrée des conceptions fondamentales du regard sur le monde, témoignant alors une balise axiologique pour la composition politique du corps social⁷⁵³.

Néanmoins, nous devons dissocier l'éthique de la morale, afin de comprendre la valeur nihiliste en jeu dans le spectacle de la violence. Dans la mesure où nous pensons l'éthique en tant que morale, la réflexion conceptuelle ne doit pas nous faire revenir sur un absolutisme universaliste de la notion, auquel cas nous réitérons les attitudes ethnologiques propres à la construction d'une morale universaliste. Si nous adoptons un regard structurel sur les valeurs éthiques des positionnements dans une considération comportementale⁷⁵⁴, c'est pour mettre en lumière la nature du spectacle monstrueux dans la considération du positionnement projectif rationaliste. Car le renversement de l'Image-Monstre suppose non seulement une position rationnelle, mais aussi une sensation rétro-active qui engage une posture éthique et marque les possibilités de désencrage nihiliste de l'image. Concevoir l'éthique moderne comme norme morale des comportements introduit la valeur du spectacle de la violence dans la mise en scène des crises corporelles. Cette violence est cognitive et perceptive, non pas uniquement graphique⁷⁵⁵, et provoque une déconstruction dans le caractère nihiliste des normes morales. Il s'agit pour nous de penser l'éthique de la violence dans son rapport anthropologique⁷⁵⁶, politique⁷⁵⁷, et philosophique⁷⁵⁸ afin de prendre en considération la dimension nihiliste d'une attitude affective impliquant un regard rationnel sur l'espace. Ainsi questionnée, la violence est conductrice d'un écart monstrueux vis-à-vis des normes comportementales, basculement intensif résultant d'une crise métaphysique et entrant en rapport avec un développement éthique sensible. La violence, non pas en qualité de construction normative

752 Il s'agit là du problème du relativisme culturel dans la pensée anthropologique des moralités, tel que décrite chez Lucien Levy-Bruhl dans *La morale et la science des mœurs*, Paris, PUF, 1971 ; ou Edward Westermack dans *L'origine et les développements des idées morales*, Paris, Payot, 1929.

753 Sur ce point, voir MASSE Raymond, « Anthropologie des moralités et de l'éthique », in *Anthropologie et société*, vol.33, n° 3, 2009. Voir également, pour une critique des positionnements rationnels, EDEL A., EDEL M., *Anthropology and Ethics*, Springfield, Charles C. Thomas Publishers, 1968.

754 À la suite, notamment, de Raymond Firth (dans « Moral Standards and Social Organization », in *Elements of Organization*, Boston, Beacon Press, 1963) qui passe du champ culturel au champ expérientiel pour comprendre la nature des positions éthiques en rapport avec une construction cognitive. À cette approche nous rajoutons celle de Eduardo Viveros de Castro (*op.cit*) pour considérer l'éthique comme multiple selon une construction métaphysique spécifique à un positionnement intensif et relationnel.

755 Auquel cas la question du positionnement moral a plus de valeur dans la compréhension de la nature de l'image.

756 Voir, MORIN Michel, *Mort et résurrection de la loi morale*, Québec, Hurtubise, 1997 ; FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, *op.cit* ; ou HABERMAS Jurgen, *Le discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1988.

757 Voir notamment BAUDRILLARD Jean, *The consumer Society : Myths and Structures*, London, Sage Publication, 1998 ; ou J.L Young, *The Vertigo on Late Modernity*, London, Sage Publication, 2007.

758 LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini (...)*, *op.cit.* ; ou ARENDT Hannah, *Eichman à Jérusalem : Rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 1991.

fantasmée, mais en tant que réaction différentielle occupe les figurations des métamorphoses corporelles, de sorte que la réelle métamorphose s'exprime dans le positionnement réflexif du.de la spectateur.trice⁷⁵⁹.

De cette façon, la violence visuelle s'opère dans son acceptation normative, en tant qu'écart différentiel d'un positionnement normatif. Nous touchons à la dernière valeur anthropocène de l'image, celle d'un spectacle de la « différance »⁷⁶⁰. D'abord pensée par Evgenia Gianourri⁷⁶¹ comme nature de variation structurelle et sensorielle de l'image dans la présence-absence des corps figuratifs, la philosophie de Derrida, appliquée au cinéma, nous permet de marquer l'essence nihiliste de l'Image-Monstre dans les potentialités de renversement de la conscience rationnelle. Ainsi, la notion de « différance », en tant que concept visant à éclairer les problématiques de la phénoménologie, nous autorise à concevoir l'image comme rhizome intensif de changements cognitifs en considérant l'apport du regard spectatorial dans l'actualisation des figurations horribles. La « différance », dans le cadre de l'Image-Monstre, est utilisée comme voie d'articulation des principes phénoménologiques de Husserl, Hegel, ou Heidegger⁷⁶² pour la cristallisation des questionnements phénoménologiques existentialistes des conditions corporelles. De cette façon, la phénoménologie pensée comme conscience sensorielle du monde est propre à une éthique normative moderne en un système d'individualisation de l'espace et du temps. Approchée d'après le principe de variation projective relationnelle de Levinas⁷⁶³, la « différance » de Derrida est à comprendre comme une généalogie des conjonctures structurelles de l'être dans la composition différentielle des positionnements de Soi et des Autres. La « différance » est alors amenée à une dynamique perceptive et projective sur le monde, en fonction d'un jeu de *logos* dans des caractéristiques d'*alogos*⁷⁶⁴ qui engage une portée sensitive et intensive multiple selon les constructions individualistes de l'espace et du temps. La « différance » est donc ce principe dynamique d'écarts différentiels entre l'être et l'étant, produisant une différence d'ancrage avec un regard contextuel sur le monde.

Le problème philosophique derridien est dès lors un problème anthropologique, construction d'une

759 Notre point de vue se situe plus, alors, du côté des réflexions philosophiques sur la violence en tant que projection fantasmatique de domination et en tant que sentiment contradictoire d'ancrage au monde.

760 DERRIDA Jacques, « La Différance », in, *Marges de la philosophie*, Paris, Edition de Minuit, 1972.

761 GIANOURRI Evgenia, *op.cit.*

762 Sur ce point, voir PLANTE Maxime, « Derrida, la différance : une contribution à une « anthropologie phénoménologique », in *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger*, tome 144, 2019.

763 LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini (...)*, *op.cit.*

764 Sur ce point, voir MICHEAL ANTONY Seluan Charles Alexius, *La différance comme déconstruction de la violence des jeux, des traces et des silences*, Thèse, Université de Paris VIII Vincennes Saint-Denis, Philosophie, dir. OGILVIE Bertrand, 2017.

métaphysique spécifique à la contraction cognitive de la projection dans l'espace. En ce sens que la constitution d'une sensibilité « différante » introduit une posture rhizomatique du regard sur les consciences-limites des structures de raisonnement universaliste propre à la philosophie humaniste⁷⁶⁵. Avec la « différence » ramenée à une réflexion sur la composition cinématographique, nous arrivons à la dimension anthropocène des essences nihilistes de l'Image-Monstre. Nous pensons ici l'anthropocène comme notion socioanthropologique⁷⁶⁶ qui participe à une problématique philosophique de la crise d'ancrage métaphysique contemporaine. Ainsi, l'anthropocène comme phénomène géologique des bouleversements bioclimatiques⁷⁶⁷ est songé comme valeur des natures nihilistes de l'Image-Monstre dans la remise en cause bioéthique de l'Homme. En d'autres termes, le concept de l'anthropocène implique une prise de conscience des limites systémiques normatives de la réification de l'espace, avec l'éclosion des conséquences ethnologiques et anthropocentriques des regards projectifs sur le monde⁷⁶⁸.

En tant que monstrueuse, l'Image-Monstre engage une attention nihiliste de la réalité qui participe au basculement sensible des normes perceptives et idéologiques des constructions socioculturelles, et fait émerger les structures de rationalisation comportementale. En mettant en scène une expérience sensible de l'inversion des valeurs rationnelles de spatialisation et de temporalisation, l'Image-Monstre rend substantielle une conscience des limites systémiques de la subjectivation phénoménologique, avec un éclatement dynamique et « différenciel » des positionnements métaphysiques vis-à-vis du ressenti corporel. L'Image-Monstre est nihiliste en tant que surgissement conscient des limites de constitution de la pensée, résultant de l'expérience cinématographique de la mutation de l'espace et l'occupation double des corps, manifestation expressive de la nature virtuelle contenue dans les événements photogéniques des figurations. En ce sens, l'Image-Monstre est caractérisée par un risque qui émerge des consciences-limites des rationalisations modernes⁷⁶⁹, où le positionnement spectatorial ambigu engage une conscience rationnelle et conditionnelle de l'habitation moderniste et une sensation nihiliste de renversement total des valeurs, provoquant un franchissement du seuil structurel des systèmes de réflexivités individuelles propres à la réification éthique de l'espace et du temps⁷⁷⁰. Par conséquent, l'Image-Monstre est anthropocène au niveau introspectif, accompagnant les enjeux narratifs des crises

765 HORKHEIMER Max, ANDORNO Theodor W., *op.cit.*

766 À la suite de CHARBONNIER Pierre, « Généalogie de l'Anthropocène, la fin du risque et des limites », in, *Annales. Histoire, sciences sociales*, éditions de l'EHESS, 72ème année, 2017.

767 Tel que pensée originellement par CRUTZAN Paul J., « Geology of Mankind », in, *Nature*, 415-6867, 2002.

768 On pense ici au principe de logique réflexive de Philippe Descola, dans *Par delà Nature et Culture*, *op.cit.*

769 BECK Ulrich, *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Flammarion, 2003.

770 *Ibid.*

corporelles dans la violence bioéthique qu'elles impliquent en leurs iconographies.

3.3.2. Enjeu post-nihiliste de l'Image-Monstre : conscience-limite et possibilité éco-féministe.

Nous le voyons bien, si nous supposons le caractère monstrueux de l'Image-Monstre selon une vertu anthropocène de l'expérience projective, alors la nature nihiliste des figures amplifie les enjeux narratifs des destructions corporelles dans la trilogie *Hellraiser*. L'anthropocène possède une réalité dans sa valeur conceptuelle même⁷⁷¹, tangible dans la conscience-limite construite par la présence manifeste d'un extérieur rangé à une situation virtuelle et fantomatique devenue maintenant autonome et surgissant des postures projectives. La conscience anthropocène amorce un problème métaphysique. La possibilité d'apparition différentielle des choses virtuelles entraîne une redéfinition distinctive de la place subjective de Soi dans le monde. Les figurations doubles de l'espace et des corps dans *Hellraiser* agissent alors comme émergence anthropocène des rationalisations corporelles. En incorporant les conditions extérieures, on est bien loin d'une utopie de symbiose post-moderniste. La conscience de la crise corporelle intensive contenue dans les dédoublements corporels (autant des personnages humains que des cénobites), indique la conséquence du monstrueux dans l'intervalle figurative.

Dire que la prise de conscience-limite est effective dans l'aménagement d'une épreuve projective particulière nous oblige à revenir sur la pensée de Anne Friedberg⁷⁷² dans la construction d'une domination culturelle par l'organisation d'un regard spécifique sur le monde. Le conditionnement d'un regard et d'une expérience temporelle sous-jacente aux structures perceptives marque l'avènement de la culture moderne. Par le report des savoirs sur le regard, prononcés de manière fantasmatique par orientation corporalisée, l'image fait entrer la modernité dans un régime de consolidation individualiste des postures spatio-temporelles, occasionnant un changement relationnel et une redéfinition du corps sociopolitique⁷⁷³. En résulte une culture visuelle propre à un cadrage spécifique du regard, entraînant une attitude rétro-réflexive et une actualisation éthique des comportements socio-individuels. La modernité se manifeste par un vécu de l'immobilisme perceptif et la réduction géométrique de l'espace pour une expérience temporelle subjective dans l'incorporation des espaces visibles⁷⁷⁴.

771 CHARBONNIER Pierre, *op.cit.*

772 FRIEDBERG Anne, *op.cit.*

773 *Ibid.* En ça, la pensée de Anne Friedberg se rapproche des observations de KERN Stephen, *op.cit.*

774 *Ibid.*

En proposant une impression autre de cet espace-temps par l'implication projective et expérientielle qu'elle affirme, l'Image-Monstre invite le.la spectateur.trice dans une sensation des limites structurelles de la perception⁷⁷⁵, en ce sens nihiliste dans le rapport aux sensibilités projectives. Avec la destruction des rationalisations géométriques et des positionnements dominants du regard sur l'espace, l'Image-Monstre produit l'émergence des configurations problématiques de la modernité, actualisées dans *Hellraiser* par la mise en scène des iconographies corporelles. On arrive alors à l'enjeu premier de la conscience post-nihiliste amorcé dans l'agencement figuratif et narratif d'une symbolique des crises de la modernité dans la trilogie *Hellraiser*. L'Image-Monstre est chaos sensible, posture nihiliste du corps dans l'espace. Mais ce positionnement ne concerne que la perception première des projections figuratives. Car si l'Image-Monstre a une nature purement nihiliste, nous ne pourrions pas, ici, réfléchir pleinement au caractère monstrueux de l'image.

Autrement dit, si nous pouvons affirmer que l'essence de l'Image-Monstre est nihiliste, c'est en conséquence de sa valeur anthropocène, de sorte que cette dernière implique une réalité nihiliste de l'image prise dans l'émergence des consciences-limites de la rationalisation spatio-temporelle. L'Image-Monstre est donc une configuration figurative d'une expérience-limite de l'ancrage habitable au monde, actualisant ainsi la nature affective de l'expérience cinématographique de l'horreur corporelle. En résulte en conséquence une considération structurelle de l'agencement filmique, que nous déterminions déjà lors de la théorisation de l'Image-Monstre. Nous l'avons rapidement esquissé dans la deuxième partie de ce mémoire, mais l'importance de la pensée psychédélique est à prendre en compte dans l'émergence systémique d'une perception nihiliste qui entraîne une sensation renversée de l'ancrage individuel. De la sorte, l'Image-Monstre produit un éclatement sensoriel, effet physique d'une posture différentielle d'attache spatiale ramenée à une identification difficile des corps dans leurs caractères métamorphiques. La structure du corps filmique dans les trois *Hellraiser*, en tant qu'expérience sensible de dislocation projective et perceptive, provoque un impact de quasi-transe, avec une in-dissociation réflexive des sentiments intelligibles et intensifs avec l'ancrage refusé à l'espace⁷⁷⁶.

L'Image-Monstre, dans l'articulation sensible d'une poétique métaphysique des tensions corporelles, données à un niveau intensif de l'ancrage projectif, adopte un langage physique proche d'un théâtre des cruautés voulu par Antonin Artaud⁷⁷⁷. L'impression vitaliste des figures, produites

775 En produisant d'ailleurs un basculement des appréhensions visuelles par un apport sensitif qui déconstruit la perception en tant qu'organe premier de sens, en rapportant l'expérience à des sensations internes au corps.

776 Nous pensons ici à la description de la transe rituelle par Antonin Artaud, dans *La danza del peyote*, Ortica editoria, 2019.

777 ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, London, Alma Classic, 2010.

dans l'abstraction de leurs réalités esthétiques et ontologiques, entraîne une conscience-limite des organisations réflexives modernistes et occidentales. Cette épreuve vient appuyer la sensation des dissolutions internes dans la prise de conscience masochiste des limites de la rationalisation dans ses principes d'universalisations. Cette pensée est permise par l'ouverture sensorielle des figurations propre au *body-horror*. La première position post-nihiliste réside dans l'élaboration d'un sentiment d'altérité mimétique, de doubles hallucinées de la réalité ; de telle sorte que l'espace irréel à l'écran n'est pas construit comme recherche d'une vérité métaphysique, mais comme engagement rétro-actif qui implique une prise de conscience des crises systémiques inhérentes aux conditions modernes de l'homme. S'amplifie alors pleinement la valeur anthropocène de la nature nihiliste de l'image, ainsi que la première circonstance masochiste de l'esthétique des corps dans une exploration extrême marquant une crise de la modernité dans les profondeurs de l'organisme.

Ce premier positionnement post-nihiliste entame en Soi une dialectique cosmique de déchirement sensitif de l'ancrage individuel au monde⁷⁷⁸. Cette expérience-limite des consciences modernes ne peut qu'entraîner vers une perception vide des conditions métaphysiques⁷⁷⁹ contemporaines. En une construction dédoublée de l'espace et des corps, matérialisée par une figuration photogénique et expressive de la réalité, l'Image-Monstre atteint un degré de conscience nihiliste dans l'appréhension rhizomatique et différentielle produite par l'actualisation de l'altérité comme autonome et non réductible à Soi, image-double des possibilités virtuelles contenues dans la nature symbiotique des réalités cognitives « différenciantes ». En soi, la question du psychédélisme peut paraître hors contexte. Mais repensée en sa structure expérimentale, reliée à un enjeu narratif de prise de conscience des limites modernes, l'Image-Monstre procède d'une image psychédélique dans la nature différentielle qu'elle propose au niveau des perceptions et des sensations, médiatisant ainsi un désir auto-destructeur dans le renversement systémique d'une prise de conscience sensitive des limites de la rationalité subjective⁷⁸⁰.

Mais ce premier positionnement post-nihiliste amorce une posture rhizomatique qui organise une épreuve symbiotique des consciences virtuelles de la réalité⁷⁸¹. Une fois lancée dans une expérience déconstructrice des images individuelles du corps que stimule les mises en scène iconographiques des métamorphoses corporelles, le spectateur.trice est engagé.e dans une sensation dynamique de conscience autre, potentiellement active dans la construction expérimentale de la symbolique

778 LEARY Timothy, *La politique de l'extase : L'expérience psychédélique*, Paris, Edilieu, 2000.

779 FURST Peter T., *Introduction à la chair des dieux*, Paris, L'esprit Frappeur, 2000.

780 Voir sur ce point TAUSSIG Michael, *op.cit.*

781 Pensé comme flux immanent, intensivité symbiotique et hétérotopique des choses. Voir DELEUZE Gilles, *Logique de sens*, *op.cit.*

monstrueuse de l'espace et du temps. Les consciences de l'espace bâties selon une logique politique et cosmologique spécifique⁷⁸², et la possibilité d'adoption de ces raisonnements dépend d'une utopie relativiste, amenant ces conditions à un principe d'existence universelle. Mais, en regagnant ici la pensée anthropologique post-structurelle de Eduardo Viveros de Castro, la sensibilité de ces logiques est rendue réalisable par la destruction des schèmes universalistes de la conscience occidentale, faisant rentrer la perception dans un régime animiste.

Une telle conscience est contenue dans l'Image-Monstre avec l'ancrage déconstructif qu'implique la valeur anthropocène des figures expérientielles. Avec un désencrage entamé par une ambiguïté des positions normatives, les rationalisations perceptives comprises comme matérialisation d'un regard masculin et dominant dans la conception relationnelle à l'Autre⁷⁸³, et les habitations phénoménologiques de l'espace et du temps qu'elles supposent, la déconstruction amorcée par l'Image-Monstre concerne un regard masculin dans les potentialités de prise de conscience des limites oppressives et rationalistes des conditions corporelles autres. Le rapport naturel et pseudo-ontologique est toujours en Soi une projection fantasmatisée des normes corporelles et socioculturelles issue d'une rationalisation moderniste et masculiniste. Par l'élaboration d'une culture visuelle marquant un système cognitif et phénoménologique d'interaction subjective à l'occupation métaphysique, l'engagement expérientiel d'un découpage visuel de l'espace, propre à un degré de réification productiviste des fantasmes, actualise une réalité masculine et occidentale avec l'édification d'une oppression visuelle.

La réduction symbolique de l'espace en un rapport projectif du regard sur les corps agence une attitude réflexive spécifique à une réalité indo-européenne. De l'Image-Monstre en tant que valeur anthropocène émergent maintenant les limites structurelles des rationalisations modernes, comprises à présent comme schème de domination masculiniste du regard sur le monde. Le positionnement éclaté des sensations corporelles génère une ouverture introspective conditionnée par l'instabilité des fondations occidentales. De la sorte, la force fragmentaire des mises en scène de la destruction corporelle provoque une expérience spatiale déréalisante qui invite le.la spectateur.trice à une épreuve éco-féministe de l'espace et du temps.

Cette seconde posture produite par la contraction nihiliste de l'engagement cognitif dans l'image est sous-jacente aux caractéristiques iconographiques de l'hybridité corporelle. Nous venons de le voir,

782 VIVEROS DE CASTRO Eduardo, *op.cit.*

783 Reprenant par là la posture de FRIEDBERG Anne, *op.cit* ; et de HARAWAY Donna, *op.cit.*

la trilogie *Hellraiser* se singularise par une déstabilisation de l'identification fantasmatique à la violence corporelle, de sorte que la détérioration ou la mutation est sentie comme métamorphose individuelle et acte de déconstruction des schèmes de domination perceptive dans la porosité anatomique du corps, souvent masculin (d'ailleurs) dans la trilogie *Hellraiser*. La condition féminine dans l'oppression fantasmatique est une symbolique narrative inhérente au discours sur la crise de la modernité. Les personnages de Kirsty et de Joey témoignent d'une difficulté d'ancrage résultant soit d'une impossibilité d'habitation stable de l'espace (pour Kirsty), soit du dédoublement intensif d'une oppression corporelle manifestée par le caractère traumatique de la mémoire-miroir des corps des cénobites (pour Joey).

Ce dernier point d'analyse nous indique la perspective d'une expérience éco-féministe de l'espace reliée à la condition corporelle de Kirsty et Joey. Spécifique à une dynamique de désorganisation normative et masculiniste des constructions spatio-temporelles, la mise en scène des personnages féminins dans la trilogie *Hellraiser* vient appuyer le discours sensiblement critique de la réalité moderne. La symbolique du labyrinthe comme condition moderne du corps dans *Hellbound : Hellraiser II*, ainsi que la victoire de Kirsty sur Frank et les cénobites dans *Hellraiser*, témoigne l'importance des contextes critiques d'un être au monde masculin. De la sorte, la victoire de Kirsty sur les cénobites est à concevoir au niveau de la logique du contrôle corporel et sensoriel, avec une affirmation d'ancrage féminin au monde (seul personnage qui résiste et affirme sa présence dans le renversement surréel de la maison). De cette façon, la chute de la rationalité et la sensation déconstructiviste de l'habitation moderne sont reliées à la recherche fantasmatique des désirs de subjectivation du corps des personnages masculins, que ce soit Frank, Channard, ou J.P Monroe. Le jeu de présence-absence des corps dans les agencements figuratifs accompagne ce désencrage dans la potentialité d'ouverture symbiotique des attaches non rationnelles du corps féminin, manifestés par l'autonomie virtuelle de ce dernier. Cette double tension s'exerce plus spécifiquement dans la migration de la symbolique du personnage de Pinehead en tant que corps oppressif dédoublé de la condition d'habitation de Joey dans *Hellraiser III*.



Hellraiser, Clive Barker, 1987 (01h21min07s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]



Hellraiser III : Hell on Earth, Anthony Hickox, 1992 (01h23min32s) [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Dans ce cas, l'accompagnement figuratif de la déréalisation perceptive marque un éclatement de Soi sur un régime de conscience autre, grâce à la valeur anthropocène des figures et l'implication projective dans la conscience-limite de la modernité. C'est ainsi que nous pensons les potentialités de la conscience-limite comme ouverture éco-féministe, en lien avec la question du genre dans le dédoublement intensif des corps. Nous empruntons le terme d'éco-féminisme à la philosophe et anthropologue Val Plumwood⁷⁸⁴. L'éco-féminisme est pensé par l'auteure comme réponse possible

784 PLUMWOOD Val, *Feminism and the mastery of Nature*, op.cit ; PLUMWOOD Val, *Environmental Culture : the*

au débordement de l'hypercentrisme rationnel de la spatialisation de la Nature, propre à la constitution d'une éthique comportementale individualiste et masculiniste. Issus de schémas de projections culturelles, les positionnements endocentristes et anthropocentristes de la vision peuvent être dépassés par la déconstruction cognitive de l'éthique comportementale et l'ouverture potentielle de Soi à l'Autre dans la compréhension de sa reconnaissance métaphysique et culturelle spécifique. En résulte alors une symbiose entre une problématique féministe et une problématique écologique. Les comportements socionormatifs face à la Nature se composent selon un degré de représentation masculiniste du monde⁷⁸⁵, avec un rapport productif sur les choses extérieures amené à une logique de relation subjectiviste.

« Les alternatives philosophiques qui discernent la sagesse et l'intelligence dans le monde matériel peuvent nous aider à passer du monologique ou dialogique, de la domination à la négociation avec notre contexte écologique matériel même. »⁷⁸⁶

Avec la conception de l'éco-féminisme, les conjectures animistes de l'Image-Monstre émergent des structurations nihilistes des figures. En d'autres termes, si nous supposons une potentialité éco-féministe dans la sensation projective construite dans le renversement des normes, c'est en relation avec une pensée dialogiquement autre avec le corps monstrueux. Si le corps féminin concerne l'iconographie des corps hors-normes, c'est en rapport avec une normalisation subjective du regard masculin, visant à objectiver ce dernier en un corps désirant, actualisant sa nature monstrueuse⁷⁸⁷ en rendant abject sa condition féminine médiatisée par un regard qui focalise le plaisir visuel sur la réduction de son existence. Mais, dans la trilogie *Hellraiser*, avec la mise en scène expressive du basculement rationnel de la réalité, c'est la structure même du positionnement perceptif masculiniste qui est déconstruite, tendant à accéder à une sensibilité de la condition d'oppression normative du corps féminin et les limites universalistes de l'individualisme subjectif masculin.

L'accompagnement figuratif de la décadence corporelle masculine étend la composition hétéronormée du corps sur une sensibilité masochiste. Autrement dit, avec l'engagement psychédélique produit par la dislocation visuelle, reliée à une iconographie spécifique de la destruction du corps masculin, l'enjeu des métamorphoses corporelles dans *Hellraiser* ouvre la

ecological crisis of reason, op.cit.

785 Val Plumwood rejoint en ça la pensée de Donna Haraway dans son « Manifeste cyborg » avec la théorisation du concept d'« hétéroglossie » comme sensation multiple provoquée par l'ouverture rhizomatique de Soi et la déconstruction du regard dominant.

786 PLUMWOOD Val, « Nature in the Active Voice », in, *Australian Humanities Review*, Issue 46, 2006

787 Selon la dialectique symbolique de l'horreur moderne pour CLOVER Carol J., *op.cit.*

perception sur une sensibilité symbiotique des identifications projectives aux déchéances corporelles. L'alternative cybernétique voulue par Donna Haraway⁷⁸⁸ comme sensation multiple (oserons nous dire hétérotopiques) par l'adoption d'un point de vue différentiel à la composition normative de l'ancrage au monde, est rapportée ici à la question de la symbiotique comme rhizome sensible de l'organique⁷⁸⁹. Ce qui est essence cristalline et immanente pour Georges Simondon⁷⁹⁰, corps-sans-organes et surface corporelle pour Gilles Deleuze et Félix Guattari⁷⁹¹ est alors conçu comme variation sensible d'une globalité interdépendante d'individualité écosystémique. En tant qu'individuation impossible du corps par sa nature symbiotique⁷⁹², la conscience hybride donnée comme expérientielle par la mise en scène double du corps dans l'espace provoque dans la trilogie *Hellraiser* un dysfonctionnement normatif qui peut amener à une conscience rhizomatique des situations corporelles individuelles, actualisées dans l'identification affective aux personnages féminins et leurs conditions d'habitation spatiales. Comme dit plus haut, ces personnages vont être catégorisés par une résistance à une réalité *unheimlich*. Individuelle, mais non individualiste pour autant, cette résilience manifeste l'enjeu anthropocène de la mutation de la réalité. Ce dernier n'est donc pas une inversion fantastique de la réalité, mais sensation-limite des ancrages subjectifs introduits par le comportement (hybride ou oppressif) des corps masculins. Autrement dit, l'identification aux personnages féminins est telle que la résistance corporelle est vécue comme sensation oppressive de l'espace renversé. L'espace nihiliste est donc double, à la fois conscience des limites conditionnelles de la réalité moderne (avec un basculement irrationnel qui marque un contexte moderne dans un rapport ouvert refusé) et ouverture sensible sur un régime symbiotique des corps (dans la conscience organique autonome).

L'animisme recherché par l'ouverture éco-féministe au monde ne dépend pas, alors, d'une régression consciente de la figure du corps, mais concerne une sensibilité expérientielle multiple qui passe par le morcellement de sa propre individualité dans le déclenchement d'une conscience dynamique de la condition corporelle féminine et du déchirement organiciste du corps masculin. L'hybridité, comprise dans la nature « feedback » de la projection-introjection des corps (spectatoriels et figuratifs), provoque un changement perceptif, d'où réside une potentialité cognitive déréalisante et sensiblement animiste dans la prise de conscience de l'éclatement

788 HARAWAY Donna, *op.cit.*

789 Voir par exemple, POTOT Olga, « Nous sommes tou.te.s du lichen », in *Histoire féministes d'infections trans-espèces*, n° 82, 2014 ; ou SELOSSE Marc-André, *La symbiose : structures et fonctions, rôle écologique et évolutif*, Paris, Vuibert, 2000 ; ou la notion d'interespèce dans HARAWAY Donna, *When Species Meet*, University of Minesota Press, 2008.

790 CHABOT Pascal, *op.cit.*

791 DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, (...) *l'Anti-Oedipe*, *op.cit.* ; (...) *Milles Plateaux*, *op.cit.*

792 POTOT Olga, *op.cit.*

individualiste des appréhensions corporelles et l'émergence des limites des schèmes de dominations qu'entraîne la projection dans un espace renversé. La désintégration sensible est par conséquent cybernétique, conscience symbiotique d'une multiplicité de l'organisme et des ancrages socioculturels, et amène la réalité politico-phénoménologique à ses seuils structurels de raisonnement dans l'expérience sensitive du corps filmique.

Dès lors, la sensation-limite de l'Image-Monstre est saisie comme conscience-limite des rationalisations propre à un regard occidental normatif. Effectué par la projection, le nihilisme du corps masculin rend sensible une rupture des normes organicistes des surfaces corporelles désirantes. La construction de l'espace, en tant qu'habitation masculine et normative, est liée à la modernité du regard⁷⁹³ qui engage une crise de l'être au monde. Alors que nous pouvons nous demander, quitte à remettre en question l'intégralité de nos analyses depuis le début de ce mémoire, si l'essence monstrueuse de l'image ne présume pas d'adopter un regard normatif paradoxal, les sensations nihilistes étant produites seulement par un positionnement normatif, nous voyons que le caractère mythique de l'image horrifique s'actualise dans la problématique sensorielle de l'ouverture déconstructrice de la rationalité. L'actualisation nihiliste, et sa supposée valeur éco-féministe, génèrent une fragmentation perceptive qui amène une sensation dualiste entre une posture rationnelle normative et un éclatement des subjectivités par une prise de conscience cybernétique des espaces irréels.

La nature mythique de l'Image-Monstre matérialise ses conditions d'expériences. Demandant un positionnement sensiblement orienté vers une métaphysique occidentale, l'Image-Monstre, en tant qu'image de l'anthropocène organique, manifeste une tension angoissée de la perte d'ancrage habitable au monde provoquée par la réification et la disciplinarisation des corps. Par conséquent, en ayant conscience des visées potentielles post-nihilistes des structures expérimentales de l'image horrifique dans le spectacle de la destruction corporelle, la valeur monstre de l'image n'est pas comprise comme sensation d'une différence existentialiste et multiple d'une puissance de vie autonome. En jugeant les problématiques tératologiques dans l'induction d'une possibilité rhizomatique contenue dans l'ordre naturel hors-norme, nous pouvons maintenant affirmer que l'essence monstrueuse de l'image dans la trilogie *Hellraiser* forme une projection rétro-active d'un positionnement réflexif impliquant une norme métaphysique occidentale (qu'elle soit féminine ou masculine, change en conséquence le degré de réception et de prise de conscience) dans le rapport à un espace-temps autre relié à une image corporelle déréalisant les compositions organiques de la

793 Nous revenons ainsi aux positions théoriques de Anne Friedberg (*op.cit*)

raison anatomique et humaniste. Constituée par un regard, la présence du corps monstrueux propose une réfraction sociopolitique qui migre sensiblement vers une considération philosophique des conditions de l'homme.de la femme moderne.

L'habitation-monstre de l'image dans la trilogie *Hellraiser* indique alors une dynamique symbolique de critique des fondements de la modernité, relayée aux présences corporelles et aux constructions spatio-temporelles. Passant du logique au sensible, le degré symptomatique de l'Image-Monstre n'est plus illustratif, mais compositionnel du corps filmique. L'inconscient double de la réalité, l'*unheimlich* des corps et de l'espace, ne dépend pas d'une régression primitiviste de la pensée (animisme psychopathologique), mais s'actualise dans l'aménagement expérimental d'une pensée autre, conscience-limite et ouverture symbiotique dans l'habitation spatiale, rapportant ainsi l'image à sa nature monstrueuse en tant que manifestation nihiliste des configurations modernes. À l'instar des corps souffrant de Frank et Julia, des corps hybrides des cénobites, ou des corps résistants de Joey et Kirsty, la trilogie *Hellraiser* s'offre comme mythe post-moderne avec la prise de conscience des limites oppressives des sensations désirantes. Fable de la crise organique, *Hellraiser* cristallise les enjeux du *body-horror* dans la recherche sensible d'un bouleversement des valeurs désirantes organicistes et hétéronormées du corps, et opère sa nature mythique dans la condition monstrueuse de l'épreuve renversée de la réalité, amenant le.la spectateur.trice à une déstabilisation sensitive et cognitive, marqueur d'une potentialité de virtualisation expressive de l'image cinématographique en ces intervalles photogéniques. En ça alors réside la nature de l'Image-Monstre, spécificité expérientielle d'un genre cinématographique rythmée par l'exploration sensitive de la monstruosité...

Conclusion

« Par sa nature même, chaque esprit incarné est condamné à souffrir et à jouir en solitude. Les sensations, les sentiments, les intuitions, les imaginations — tout cela est privé, et, sauf au moyen des symboles, et de seconde main, incommunicable. Nous pouvons mettre en commun des renseignements, sur des expériences éprouvées, mais jouissons les expériences par elles-mêmes [...] chaque groupe humain est une société d'univers-îles. »⁷⁹⁴

À la problématique qui nous a amenées à effectuer ces explorations, nous n'avons pas cherché à lui apporter directement une réponse, mais à l'animer et éveiller en le.la lecteur.trice les sensations de l'expérience. En y appliquant des thèmes plus généraux, nous avons pourtant essayé de rythmer celle-ci avec un retour post-expérience, dans le but de creuser théoriquement la nature nihiliste de l'image horrifique. C'est pourquoi, à cet exercice les mots, de Aldous Huxley nous viennent une nouvelle fois à l'esprit.

Pourquoi se risquer, comme nous avons pu le faire à deux reprises, à apparenter l'Image-Monstre à une image psychédélique ? Quand bien même ces deux images offrent une expérience qui va au-delà de l'illustration narrative, est-il juste de rapprocher deux visions du cinéma qui paraissent différentes ?

En réalité, nous venons de le voir, la nature monstrueuse de l'image horrifique dépend d'une structure d'expérimentation filmique dans l'agencement de son corps figuratif et narratif. En ça, la trilogie *Hellraiser* est bien plus représentative de l'importance figurale et expérimentale au service d'une symbolique narrative. Dès lors, la visée critique de la modernité, propre à la philosophie esthétique issue de la mouvance littéraire *splatterpunk*, ponctue la recherche cinématographique d'une expression sensorielle déconstructrice des normes intelligibles. En résulte un spectacle du corps en crise, où le corps anatomique est senti comme monstrueux, et où le corps difforme est ressenti comme limite oppressive, conséquence fantasmatique des schèmes cognitifs qui façonne la projection.

De la sorte, nous avons rapidement esquissé, dans la dernière partie de ce mémoire, la spécificité animiste des expériences visuelles et sensorielles, propres à la caractérisation de l'Image-Monstre.

⁷⁹⁴ HUXLEY Aldous, *op.cit.*

Mais pourquoi le choix d'utiliser l'animisme comme effectuation totale de la nature monstrueuse de l'image ? Si l'image est monstrueuse, c'est en rapport d'une norme. L'éclatement sensoriel de l'image est provoqué par une posture occidentale qui vient actualiser ses potentialités nihilistes dans la construction d'un spectacle du renversement du corps et de l'espace. Nous le voyons bien, le problème de la phénoménologie que nous mettions en doute en introduction n'en était pas un. Si la position existentialiste de la phénoménologie ne nous concernait pas dans la théorisation de l'Image-Monstre, ce principe structure la nature monstrueuse de l'image dans la trilogie *Hellraiser*. En conséquence, la posture phénoménologique est à concevoir dans sa potentielle action de renversement. Ici s'actualise l'essence nihiliste qui façonne l'Image-Monstre. En tant que sensation projective agençant un regard spécifique avec les impressions stimulées par une figuration métamorphique du corps et de l'espace, l'Image-Monstre à une dimension anthropocène.

L'émergence des structures de raisonnement, amenées à leurs propres limites de globalisation individualiste, ouvre la projection dans un régime rhizomatique et symbiotique des sensations habitables. De la sorte, la sensation monstrueuse ne s'opère qu'avec un renversement des valeurs socioculturellement normées et ancrées dans la projection. Nous touchons alors à l'animisme en tant que nature de l'expérience monstrueuse avec l'implication de la notion d'inquiétante étrangeté. En rapprochant la sensation monstrueuse de l'*unheimlich* freudien, nous ne faisons pas que répéter une lecture schématique des figures types qui ponctuent le récit de la trilogie *Hellraiser*, mais nous essayons de mettre en place le surgissement des possibilités nihilistes de l'image dans l'expérience horrifique.

« Alors que la vie n'est possible qu'au prix d'une lutte sans fin entre pulsion de mort [...] et pulsion de vie [...], est-ce que les forces d'unification d'Éros seront capables de contre-balancer les forces de dissolution de Thanatos ? »⁷⁹⁵

La question initiale issue de l'expérience subjective portait sur les perspectives d'une nature nihiliste de l'image. Maintenant, nous le voyons pleinement, cette expérience construit les potentialités nihilistes de l'image, de sorte que l'agencement du corps filmique de la trilogie *Hellraiser* devient monstre à son tour. La posture phénoménologique nous indique que l'inconscient-double de la réalité ne concerne pas un en Soi préétabli, mais précise l'émergence d'une conscience-limite par l'existence de l'irrationnel, structurant alors une faculté de pensée sensiblement autre. Nous utilisons en conséquence l'animisme comme questionnement

795 PLON Michel, REY-FLAUD Henri, *La pulsion de mort. Entre psychanalyse et philosophie*, Toulouse, Erès, 2004.

terminologique de l'Image-Monstre. Ainsi, l'image est considérée en tant que monstre parce qu'elle produit une possibilité d'écart, une ouverture non réconciliable avec l'Éros éclairé et la plongée dans un Thanatos de la raison. En résulte à ce moment-là l'interrogation de l'*unheimlich* dans la nature monstrueuse de l'image. Celui-ci n'est pas un principe fantasmatique de détournement, mais une conséquence sensible des figurabilités de l'image dans l'expérience monstrueuse de la réalité moderne. Autrement dit, si *unheimlich* il y a, c'est en rapport avec la posture rétro-active du spectateur vis-à-vis des figures, étendant les impressions sur une conscience-limite et éco-féministe de la projection corporelle dans l'espace.

Ce dernier point, bien que spéculatif dans notre analyse, s'effectue dans la prise de conscience de la valeur de l'éclatement sensoriel. Car si nous avons cherché, la majeure partie de ce mémoire, à centrer l'observation de l'Image-Monstre, nous avons pu voir que surgit de cette dimension monstrueuse une possibilité double de sensations post-nihilistes, aussi intensive qu'intelligible. La première position post-nihiliste est plus évidente, puisqu'elles concernent les conséquences mêmes du renversement normatif. En tant que déconstruction sensible et basculement normatif des ancrages phénoménologique, l'Image-Monstre provoque une conscience-limite des structures de raisonnement intelligible. Mais de cette conscience-limite peut émerger une prise de conscience des multiplicités du corps, rejoignant en ça le problème éco-féministe empruntée à Val Plumwood⁷⁹⁶. Loin de nous l'idée d'affirmer que la trilogie *Hellraiser* est féministe. Avec l'invocation du concept de Plumwood, nous renvoyons plutôt aux réflexions sur la nature de la culture visuelle comme investissement des schèmes de domination perceptive, référant cette fois-ci à Anne Friedberg⁷⁹⁷, afin de présumer une caractéristique seconde à la disruption normative.

En quoi cette notion et supposition clôture-t-elle le questionnement problématique de l'essence nihiliste de l'Image-Monstre ? En décomposant les schèmes normatifs et masculinistes d'un regard répressif sur le corps féminin, en renversement les ancrages sensibles et les habitations socioculturelles, la trilogie implique (peut-être inconsciemment) une posture éclatée des sensations ; ouverture sur une identification aux personnages féminins dans le ressenti oppressif des habitations sensibles, autrement dit de leur condition existentielle moderne. Mais outre cette éventuelle identification, l'éco-féminisme, en tant que métaphysique particulière, nous indique la nature des expériences possibles au niveau narratif et figuratif.

796 PLUMWOOD Val, *op.cit* ; PLUMWOOD Val, *op.cit*.

797 FRIEDBERG Anne, *op.cit*.

L'image, en tant que configuration expérientielle, n'est pas réduite à une figuration. En continuant la pensée de Jean-Louis Comolli⁷⁹⁸ avec celle de Anne Friedberg⁷⁹⁹, nous pouvons actualiser la conception de l'image comme puissance idéologique perceptive selon une élaboration de l'attention et de la participation. Dans la potentialité d'un regard éco-féministe qu'engage l'Image-Monstre, le développement moderne d'un système cognitif⁸⁰⁰ masculiniste peut être déconstruit dans la déréalisation d'une posture normative qui matérialise l'épreuve sensible amenée par l'agencement filmique. De la sorte, les possibilités féministes de l'image horrifique⁸⁰¹ dépendent d'une structuration recherchée du corps filmique dans la signification du dépassement cognitif.

Avec le cinéma d'horreur, nous pouvons voir que le regard conditionne l'expérience avec un jeu d'habitation de l'espace. Alors que nous ne remettons pas en cause les lectures féministes et post-féministes sur la nature expérientielle oppressive de l'image, la considération de la trilogie *Hellraiser* comme relevant de mêmes principes perceptifs est problématique, du fait de la dislocation de l'image fantasmatique en Image-Monstre. En apportant la conscience à ses limites, l'engagement expérientiel d'une vision masculine et occidentale est déconstruit par l'agencement projectif-introjectif de l'Image-Monstre dans le spectacle de la détérioration corporelle. De la sorte, le corps anéanti et le regard décomposé sont avant tout masculin en tant que rapport normatif et moderne à l'espace et au temps. Nous pouvons supposer que se dissipe de l'ouverture sensorielle provoquée une reconnexion sensible au corps dans sa co-existence symbiotique avec la déréalisation des influences subjectives, symbole de la destruction corporelle dans *Hellraiser* comme arrivée nihiliste des conditions d'habitation.

Plus simplement, en qualité de relation de différenciation d'un point de vue au monde, l'Image-Monstre permet l'émergence des limites structurelles de schèmes de domination, qui entraîne une sensation d'ouverture variant avec les positions singulières et contextuelles des spectateur.trice.s. Ainsi, l'Image-Monstre est une image anti-moderne. Elle ne propose pas d'alternative utopique, ne symbolise pas un regard potentiellement bénéfique, mais fait surgir la condition nihiliste des systèmes de raisonnement humaniste, avec une appréhension des conséquences des subjectivations du corps et des projections dans l'espace. Les perspectives éco-féministes résident dans cette posture post-nihiliste éventuelle, selon le genre ou l'histoire du.de la spectateur.trice. Car loin de nous la volonté de faire des généralités sur les valeurs d'expériences. En essayant de cristalliser les

798 COMOLLI Jean-Louis, *op.cit.*

799 FRIEDBERG Anne, *op.cit.*

800 *Ibid.*

801 *Ibid.*

sources nihilistes de l'image horrifique, nous opérons la compréhension de la dimension de l'image dans la mise en scène du spectacle corporel. En tant qu'Image-Monstre, l'épreuve projective résulte d'une déréalisation sensible de la perception dominante dans la société occidentale.

L'ambition de ce mémoire, bien que souvent référencé de théories sémiologiques et communicatives, et ancré dans une approche spectatorielle, n'est pas de donner corps à des cas particuliers d'expériences, mais de faire émerger du caractère esthétique de l'image horrifique ses potentialités nihilistes. Nous voulons alors nuancer nos affirmations sur les expérimentations retirées de l'image dans la trilogie *Hellraiser*. Car si celles-ci sont tangibles, c'est en lien ténu avec nos observations sur les hypothèses figuratives de l'image horrifique. Avec la nature figurale de l'image, ainsi que les différentes pensées structurelles et conceptuelles des valeurs esthétiques et narratives du corps filmique pour la consolidation d'une expérience, nous pouvons concrétiser l'Image-Monstre. Nous l'avons vu, le figural va être au service étroit du figuratif. Autrement dit, la symbolique narrative va s'articuler autour de l'incarnation des figures dans une matière d'image qui cristallise une virtualité de l'espace-temps. La matière d'image, composition intrinsèque et expressive, construit une intensivité qui renouvelle les réalités photogéniques des figures. En d'autres termes, l'induction de la pensée matérielle de l'image provoque une relecture des réalités projectives. De la sorte, celle-ci agit comme miroir expressif et intensif des figurations corporelles, entraînant une stimulation affective qui actualise la crise des corps dans un régime sensible et perceptif.

C'est ici que rentre en jeu l'importance des considérations sur la posture spectatorielle dans la manifestation de l'Image-Monstre. La métamorphose s'opère au niveau introjectif-projectif, de sorte que les figures de la crise corporelle s'intensifient dans une tension sensible dynamisée par la projection perceptive du spectateur. Ce qui fait monstre réside au niveau des sensations ramenées à Soi, impliquant paradoxalement une ouverture hallucinée sur une conscience-limite des schémas perceptifs modernes, conjoncture de la métamorphose du regard. L'image articule et conditionne une expérience. L'effet de choc esthétique⁸⁰² s'amorce dans la nature monstrueuse de l'image horrifique. Dès lors, les modalités de spectacularisations de l'Image-Monstre reposent sur un engagement sensitif total des décompositions normatives. C'est ainsi que nous avons conçu l'Image-Monstre comme structure d'expérience. Avec une implication affective qui induit la déréalisation de la raison moderne, l'image actualise une expérience qui détermine la signification des projections et des figurations.

802 Comme celle recherchée par Benjamin dans l'art pictural. Voir BENJAMIN Walter, *op.cit.*

On revient en conséquence à la question qui inaugurerait cette conclusion. L'image horrifique est pensée comme psychédélique dans le sens où les symboles narratifs vont dépendre d'une introjection sensible qui vient dynamiser une ouverture éclatée de la perception. Cette impulsion réside alors dans la composition de l'espace-temps et du corps discernable à une projection habitable du corps filmique. L'Image-Monstre, dans le *body-horror*, propose une habitation au niveau interne. En impliquant des iconographies corporelles qui participent à la stimulation dédoublée des conditions d'existences projectives, l'Image-Monstre produit un espace-temps nihiliste dans l'identification corporelle à une habitation difficile ou refusée. Ressors du lien corps-espace une crise interne qui répartit les tensions expressives dans la matérialisation de l'espace.

En ce sens, l'Image-Monstre est conçu selon l'agencement d'un prolongement perceptif qui étend un point de vue autodestructeur sur les sensations et cognitions. C'est ainsi que nous rapprochons l'Image-Monstre des théories sémiotiques de J.L Austin⁸⁰³. Avec la notion de performance comme compréhension des actes d'images, nous pouvons affirmer que l'Image-Monstre trouve sa réalité dans une structuration communicative. De la sorte, l'horreur biologique, ou *body-horror*, situe sa formation esthétique dans le rapport projectif-introjectif qu'elle entretient avec la construction d'une habitation affective renversée, stimulée par une matérialisation figurale de la crise corporelle.

Nous voyons maintenant, en connaissance de la nature performative de l'Image-Monstre (en tant qu'acte d'image), que le conditionnement rétro-actif des symboliques artistiques et politico-philosophiques dessine un caractère d'habitation qui impacte l'image en sa composition figurative et narrative. L'habitation affective de l'Image-Monstre est donc in-habitation⁸⁰⁴, refus de projection subjective et rationnelle, et conscience-limite d'incapacités métaphysiques offertes par la modernité. In-habitation, non dans le sens de conséquence d'une habitation renversée, mais dans la compréhension émergente des conditions de vie moderne.

« L'inhabitation n'est pas l'inversion simple du mythe d'un espace parfaitement habitable et parfaitement convenable. La dislocation, qui est la condition de l'inhabitation, ne signifie nullement la privation totale et radicale de toute possibilité d'habitation. »⁸⁰⁵

803 AUSTIN J.L, *op.cit.*

804 GOETZ Benoît, *La dislocation. Architecture et philosophie*, Paris, Passions, 2001

805 *Ibid.* (p.182).

« ce qui est disloqué, c'est l'ordre du monde, le système des lieux..., c'est-à-dire en fait le cosmos [...]. La dislocation ne s'en prend pas seulement à l'ordonnance des parties, mais aussi à leur ajustement réciproque, à leur ajointent et à leur appartenance à un tout. Les espaces ne sont les fragments d'aucune totalité. Ils ne sont plus ajustables. Ce sont des éclats qui scintillent dans la dispersion. Des espaces qui flottent sans ancrage, sans destination et sans provenance. »⁸⁰⁶

L'épreuve fragmentaire de l'espace, cause de la valeur anthropocène des spectacles corporels dans la trilogie *Hellraiser*, marque la conséquence de l'éclatement sensitif et de la conscience-limite issue de la projection stimulée par la matérialisation de l'image. En tant que réification de l'espace, imposition utilitariste et productiviste d'un habiter érigé selon une classe ou un genre, l'expérience disruptive, conséquence de la nature nihiliste de l'image horrifique, donne sensible à un niveau intelligible la crise de la modernité prise dans les symbolismes narratifs et les dynamiques plastiques des trois films *Hellraiser*.

« « L'inhabitant » est le locataire perpétuel » de cette dislocation nouvelle. Il est de façon plus précaire, étant là tout en étant ailleurs, restant sur une instabilité sans accroche ni fond. Est-il encore le-là ? À l'évidence il ne l'est plus. Pourtant, difficile d'affirmer qu'il n'habite plus pour autant. Car « l'inhabitable », dans ce cadre, semble relever de ce qui ne peut qu'être « in-habité » : habité de cette façon étrange et intermédiaire entre habitation et non-habitation, habitée intérieurement, peut-être, quoi que cela puisse signifier, et bien que l'habitation elle aussi, soit fondamentalement intérieure... »⁸⁰⁷

Nous voyons dès lors pourquoi nous présumons que l'Image-Monstre a valeur d'expérience anthropocène. En proposant une habitation affective, la projection provoque une conscience d'inhabitation inhérente à la condition de l'.de la homme.femme moderne⁸⁰⁸. De la sorte, nous pouvons dire que l'Image-Monstre est ontologique. Non pas dans le sens bazinien du terme, qui suppose alors une continuité illustrative entre un plan et un concept préétablis par une volonté de recherche de vérité spatio-temporelle ; ni sur le réalisme photographique comme conception mécaniste de reproduction d'une exactitude. Si nous prenons le risque de dire que l'Image-Monstre est ontologique, nous affirmons l'ambiguïté qui manifeste son incarnation au niveau d'une posture

806 *Ibid.* (p.78-79).

807 ROLLOT Mathias, *op.cit.* (p.68).

808 Nous reprenons le terme et ses implications conceptuelles à ARENDT Hannah, *op.cit.*

métaphysique conditionnelle. Car si les pensées structurelles façonnent notre réflexion, c'est dans le sens d'une symbiose intensive entre les représentations iconographiques, les agencements plastiques, les symboliques narratives, et les apports projectifs que stimulent les matérialités photogéniques de l'image. En réalité, l'Image-Monstre aurait une ontologie intensive, sorte d'« aura » cinématographique qui marque ses figurations d'une potentialité poétique.

Ainsi, nous avons envisagé l'Image-Monstre comme économie⁸⁰⁹, comme miroir virtuel⁸¹⁰, et comme dédoublement conceptuel⁸¹¹ afin de démontrer la portée de l'articulation entre projection active et acte d'image, entre photogénique et préformation, entre affect et esthétique. De la sorte, nous pouvons expliquer que l'Image-Monstre se façonne autour d'une nature mythique, propre à une rétro-réflexivité intelligible. Dans la mesure où nous considérons « *un mythe [comme] un récit qui a de l'importance pour une communauté au point d'être préservé à travers le temps* »⁸¹², comme apprentissage sensible d'une construction réflexive sur le monde à travers une expérience quasi-rituelle composée par les figures qu'elles proposent, nous voyons que l'Image-Monstre conditionne sa dimension mythique dans l'expérimentation rétro-réflexive des limites métaphysiques édictées par la modernité. Propre aux enjeux iconographiques et cinématographiques de Clive Barker et de la trilogie *Hellraiser*, la mise en scène de la crise corporelle (caractéristique du *body-horror*) engage un regard déconstruit pour une prise de conscience des limites qu'imposent les structures du raisonnement.

Le cinéma d'horreur serait une constellation de mythes modernes, impliquant la création d'une logique sensible au monde. Dans les mises en scène *body-horror* de la trilogie *Hellraiser*, la valeur-mythe de l'Image-Monstre se renouvelle dans le regard éclaté et l'ouverture des sensibilités qui résultent des compositions figuratives. Le mythe en guise d'ensemble de structure de signes, contenant d'expressivité cognitive spécifique, actualise une condition socioculturelle. En tant qu'épreuve de la crise rationnelle, l'Image-Monstre suppose une nature mythique lorsqu'il agence un corps filmique expérimental d'où les figurations retenues influent sur le sens. Autrement dit, la valeur-mythe de l'Image-Monstre se situe dans la composition matérielle et la configuration expérientielle des représentations, actualisation rituelle d'un comportement sensitif. Avec une relecture bénéfique des théories de la photogénie de Jean Epstein⁸¹³, nous pouvons déterminer le

809 MONDZAIN Marie-José, *op.cit.*

810 GIANNOURI Evgenia, *op.cit.*

811 BRENEZ Nicole, *Du figure en général (...)*, *op.cit.* ; BRENEZ Nicole, *Abel Ferrera op.cit.*

812 LEAVITT John, *op.cit.*

813 EPSTEIN Jean, « Bonjour cinéma », « L'intelligence d'une machine », « Le cinématographe vu de l'Etna », « Photogénie de l'impondérable », *op.cit.*

rôle archaïque et poétique⁸¹⁴ de l'Image-Monstre comme valeur mythique d'une souffrance constructrice d'une prise de conscience ou d'une sensation-limite. L'Image-Monstre repose alors sur un principe de « snatching »⁸¹⁵, avec une inscription organique d'une dynamique expérientielle double placée sur les figures corporelles, le corps filmique, la surface de l'image, et dans la posture contextuelle du.de la spectateur.trice.

À la suite des réflexions structurelles, nous avons adopté une approche cognitive. Nous avons proposé en conséquence de relire la mimétique aristotélicienne et la catharsis spectatorielle comme renversement poétique et double intensif des figures⁸¹⁶ qui révèle et segmente une virtualité conceptuelle dans la tension perceptive stimulée par l'introjection des figures. En ce double intensif de la réalité résiderait un intervalle monstrueux, où par la réémergence de celui-ci les compositions esthétiques se retournent en un régime qui dépasse le beau et l'abject afin d'offrir une vision éclatée du monde. Est impliqué par conséquent un comportement cognitivement pulsif, qui par un mouvement projectif-introjectif permet l'éclosion *unheimlich* d'un ancrage au monde, sensation d'une condition d'in-habitation.

De cette ouverture demeure l'esthétique qui singularise *Hellraiser* des autres fictions horribles, et manifeste la nature monstrueuse de l'image. En lien avec l'orientation sexuelle et le passé érotique de Clive Barker, ainsi que son admiration pour le groupe des « primitifs modernes » et ses recherches sur les pratiques de rites sri-lankais et océaniens, *Hellraiser* dépeint un bestiaire qui marque l'histoire du cinéma d'horreur en ses propres figurations. Avec ces corps hybrides, cadavériques, ou anatomiques, nous avons essayé de faire sortir les iconographies de leurs typographies esthétiques, pour mettre en évidence leurs utilisations au sein d'un récit expérimental. Les corps et leurs occupations spatiales manifestent une réflexion sur un abandon sensitif constitutif d'un corps-sans-organes, matérialisé par un retour subjectif des expressions sensibles. La chute de la vision anthropocentriste du monde passe à travers l'articulation des représentations du corps, qui concrétise une profondeur projective avec le rôle de l'actualisation rétro-active des figures sur le regard et l'ouverture sensorielle du.de la spectateur.trice.

L'éclatement sensoriel produit en conséquence une ouverture intensive qui accomplit un devenir-animiste de l'.de la homme.femme, en qualité de mise en relation rhizomatique avec son milieu. Nous comprenons alors que ce qui était jusque là une iconographie singulière empruntant à

814 BRENEZ Nicole, *Abel Ferrera*, *op.cit.*

815 Ibid. Voir également BRENEZ Nicole, *Du figure en général (...)*, *op.cit.*

816 À la suite de AFEISSA Hichman-Stéphane, *op.cit.*

l'esthétique des pratiques BDSM, devient matérialisation d'un régime masochiste caractéristique première des réalités monstrueuses de l'image. L'Image-Monstre, en tant que mythe d'une crise de la modernité, entraîne une sensation-limite qui vient rendre tangible la désagrégation virtuelle des compositions de l'image en étendant les perceptions sur un rhizome sensible et une conscience différentielle des rationalités. En ce sens, la valeur mythe de l'Image-Monstre, le corps filmique expérimental, et l'économie figurale d'un double photogénique, engagent les biais cognitifs dans une auto-destruction et une ouverture consciente des sensations désirantes ; ou pour assumer l'analogie deleuzienne jusqu'au bout, l'émergence du corps-sans-organe comme conscience des crises de la subjectivité rationnelle. L'intensivité et le devenir-animiste enclenché, le regard se fragmente en un « atome de genre » symbiotique, avec une prise de conscience du corps (iconographique) et d'une in-habitation normative (figurale et figurative). De la sorte, les sensations éprouvées dans l'expérience de l'horreur biologique sont masochistes, monstrueuses par une conscience sensible dans l'écart produit, et possibilité éco-féministe des perceptions.

« [...] chacun est bisexué, chacun a les deux sexes, mais cloisonnées, incommunicants ; l'homme est seulement celui chez qui la partie mâle domine statistiquement, la femme, celle chez qui la partie femelle domine statistiquement. Si bien qu'au niveau des combinaisons enclenchées, il faut faire intervenir aux moins deux hommes et deux femmes pour constituer la multiplicité dans laquelle s'établissent des communications transversales [...]. »⁸¹⁷

Ainsi composée, l'épreuve spectatorielle concerne des ressentis moléculaires, profondément symbiotiques et disruptifs des schèmes de comportements normés. En résulte une sensation animiste et éco-féministe potentiellement générée par la prise de conscience-limite dans les projections habitables de l'image. C'est cette compréhension nihiliste et rhizomatique qui nous permet d'affirmer l'essence nihiliste de l'Image-Monstre en tant qu'élaboration de sens masochiste dans les écarts normatifs produit vis-à-vis d'une expérience éthique. Ainsi s'actualise la nature monstrueuse de l'image dans le rapport à la représentation de la violence corporelle. Autrement dit, ce qui est en jeu avec la construction d'un dépassement éthique réside dans les possibilités expérientielles d'ouvertures multiples du corps et de ses sensibilités.

Nous voyons que le problème des potentialités nihilistes de l'image était inscrit dans le regard projectif adopté sur la trilogie *Hellraiser*. De la sorte, ce qui nous autorise d'affirmer que l'horreur

817 DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher Masoch*, op.cit.

actualise un regard anarchique dépend de notre posture même. L'approche cognitive cesse de marquer l'image d'un universalisme typologique, et la considération d'un rôle actif de la cognition nous permet de comprendre ce pour quoi nous avons catégorisé l'image horrifique d'Image-Monstre. Dans le sens où cette dernière est un prolongement différentiel d'un point de vue culturel du monde, qui s'illustre ou expérimente son auto-destruction avec les agencements virtuels que génère le corps filmique, alors la projection cognitive, en tant que rationalisation moderne de l'espace et du temps⁸¹⁸, convoque le schéma actif d'un comportement spectatorial. Ainsi, l'image nihiliste dans la trilogie *Hellraiser*, productrice de sensation renversée de la rationalité, est monstrueuse.

Non monstrueuse dans le sens d'une réalisation sensationnelle de rejet et de repli sur Soi. Ni monstrueuse en un sens phénoménologique⁸¹⁹, auquel cas l'Image-Monstre ne nous permettrait pas de dire de l'image horrifique qu'elle a en elle une possibilité disruptive, tant l'incidence phénoménologique pure nous oblige à considérer ce qui est potentiellement Autre avec une projection fantasmée de Soi dans la sensation subjectivante de l'écart. En réalité, penser l'Image-Monstre implique de sentir l'écart monstrueux comme effondrement de ses propres attitudes cognitives.

Ainsi, concevoir l'image comme monstrueuse, c'est supposer que l'expérience structurelle du renversement de la réalité moderne fournit un éclatement rhizomatique qui place la perception du côté de la monstruosité en rapport à une chute normative⁸²⁰. De la sorte, nous échappons à une lecture purement iconographique et figurative des représentations du corps monstrueux, avec un regard symbolique arrêté par la posture rétro-réflexive. En résulte l'intention de chercher ces représentations au sein d'un tout qui engage une sensation rhizomatique de l'écart produit au niveau de l'habitation affective de l'image. Autrement dit, nous sortons d'une logique exclusivement interprétative afin de faire rentrer dans l'analyse notre démarche subjective issue de l'expérience première. De sorte que l'apport subjectif n'est pas subjectivant, le regard particulier que nous portons à l'image nous sert à ressentir cet écart dans le sens où celui-ci est amplifié et manifeste avec l'implication active d'une posture rationnelle.

Mais cette approche nous pousse à ériger en problème une nouvelle fois le choix typologique du terme « monstrueux » pour catégoriser l'image. Ainsi, nous avons dû nous détacher des lectures

818 KERN Stephen, *op.cit.*

819 ANCET Pierre, *op.cit.*

820 NOUAILLES Bertrand, *op.cit.*

philosophiques effectuées sur le corps monstrueux en rapport à une élaboration automatique de la vie, qui réactualise un discours existentialiste et absolutiste de la notion vitaliste selon un schéma phénoménologique et cognitif. Mais nous voyons bien que nous estimons l'Image-Monstre en tant que monstre dans le sens d'une variation normative. Dès lors, comment considérer la valeur monstrueuse sans retomber dans la conception d'un universalisme rationnel ? Nous pensons que l'Image-Monstre est monstre, car elle produit un écart différentiel et fait sentir le corps propre, non comme intègre ou éprouvant, mais comme révélateur des limites subjectivantes. Émerge alors la sensation, non pas d'un éclatement à contenir, mais d'un organisme qui retient et empêche toutes habitations intensives de l'espace.

La présence aux corps est dès lors culturelle et anthropologique, avant d'être philosophique. Nous déplaçons la question philosophique du corps monstrueux vers un problème éthique de représentation et de projection affective et effective. Avec cette entrée dans la lecture anthropologique du rapport regard-monstre, nous voyons se dessiner le passage de la considération difforme (avec une occupation politique de la définition du corps monstrueux) à la réalité informe (qu'engage le regard sur le corps monstrueux). Le potentiel informe du corps monstrueux structure la nature nihiliste de l'image, de sorte que la monstruosité n'est pas sentie comme écart projectif, mais comme écart introjectif. Pour être plus claire, les possibilités nihilistes de l'Image-Monstre s'actualisent dans l'habitation affective qui conditionne la déconstruction d'un regard normatif.

L'Image-Monstre situe alors le degré zéro de son expérimentation, tant dans le rapport aux représentations corporelles que dans leurs agencements figuraux. De la sorte, le corps monstrueux est un corps extrême, une édification idéologico-sociale propre à une modernité tardive, qui entraîne un corps intensif, symbiotique, conscience animiste et désindividualisation des sensations projectives. L'enjeu de l'esthétique *splatterpunk* dans la mise en scène de l'horreur corporelle actualise la réalité de l'Image-Monstre en tant que catégorisation de l'épreuve-limite de la violence. L'esthétique masochiste, ouverture déconstruisant les sensibilités ramenées à une norme sexuelle et un comportement sociopolitique, est constituée des agencements nihilistes au niveau du figuratif et du narratif. L'Image-Monstre est corporalisation des enjeux narratifs et figuratifs du *body-horror*, avec la sensation déconstructive d'un écart normatif.

De l'iconologie à l'articulation du corps filmique, le corps et l'espace monstrueux se manifestent dans le positionnement d'une normalisation humaniste et occidentale, structures des pensées modernes. Subsiste alors une symbolique socioculturelle et métaphysique, témoin de la réalité

expérientielle de l'agencement projectif vis-à-vis d'un corps monstrueux. Autrement dit, l'implication d'une cognition entraîne un paradigme archaïque de la rationalité. Avec l'Image-Monstre, nous atteignons le spectacle-limite de la projection perceptive. L'Image-Monstre se caractérise par la production d'un désencrage sensible. De la sorte, le corps monstrueux, à un degré iconographique, n'est plus constitutif d'un double fantasmatique de Soi, mais est l'actualisation d'une intensivité subjective du corps, une conscience d'un corps-sans-organes actif et empêché. Nous comprenons donc que l'Image-Monstre n'est monstrueuse qu'en considérant la matérialisation de l'éclatement corporel comme épreuve d'une logique dé-normative, in-forme, et in-cognitive, ouvrant la perception sur un régime d'existence nihiliste.

Dans ce cas, le corps monstrueux n'est pas l'incarnation psychosomatique d'une angoisse fragmentaire, mais la concrétisation même de cette dislocation à un niveau subjectif autodestructeur. Nous entendons l'iconographie de la crise corporelle comme *memento mori* rhizomatique, comme manifestation consciente des limites métaphysiques sur les attentions normatives des corps et leurs conséquences dans l'habitation spatiale. L'Image-Monstre agit comme un dépassement des réactions éthiques à la violence. Dans le sens où l'éthique dépend d'un regard particulier sur le monde, basé, dans le cas de la modernité⁸²¹, sur une distinction productiviste des cellules sociales et une temporalisation rythmique linéaire et symbolique, l'enjeu de l'Image-Monstre réside dans l'expérience habitable de l'informe. La crise structurelle, sur un double niveau cinématographique (ontologique) et métaphysique (habitation), émerge des procédés de différenciations perceptives et de constitution expérimentale du spectacle de la crise corporelle.

Ainsi, en tant que spectacle nihiliste, l'Image-Monstre induit le rôle post-moderne de l'art conceptuel, avec un processus actif de matérialisation des figures et des symboles. De la sorte, l'introjection-projection cognitive dans l'Image-Monstre produit une ouverture du regard pour une conscience des problèmes systémiques de ces mêmes biais cognitifs.

« L'image, en ce sens nouveau et décisif, n'est donc pas une représentation, un double, mais une composition de rapport de forces, faite de vitesses et de lenteurs qui connaissent également une variante de puissance, un affect »⁸²²

La nature affective de l'Image-Monstre implique le pouvoir immanent producteur d'une sensation

821 LEFBVRE Henri, *op.cit.*

822 DELEUZE Gilles, cité dans SUAVAGNARDES Anne, *op.cit.*

intensive dans l'articulation du renversement d'un espace-temps phénoménologique. Mais l'immanence dans l'informe n'est pas pensée comme possibilité d'habitation transcendante, auquel cas nous reviendrons à des considérations du corps monstrueux comme anormal. Celui-ci trouve sa matérialité dans le rapport anormal qu'il provoque, avec une objectivité immanente qui engage une subjectivité projective.

« L'image subjective n'est autre qu'une longitude qui s'affecte elle-même, et se subjective par indétermination »⁸²³

« L'image-perception au cinéma développe entre sa surface sensitive (image-perception) et sa force motrice (image-action) une zone d'affect, par laquelle elle expose et creuse sa réceptivité subjective en s'éprouvant elle-même, en vaporisant le circuit de la perception à l'action et en rapportant le mouvement à une qualité comme état vécu (image-affection), plutôt qu'à des actes (image-action) ou à des corps (image-perception). »⁸²⁴

L'image deleuzienne, comme point d'analyse des dimensions monstrueuses de l'image, est à comprendre comme un tout expérientiel, productrice d'une éthologie de puissance par mouvement figuratif qui met en tension une épreuve subjective et une composition figurative et narrative⁸²⁵.

Nous le voyons bien, concevoir l'Image-Monstre comme image expérimentale implique une relecture des théories sur les valeurs des images et des engagements spectatoriels dans le cinéma d'horreur. Les déterminations induites par l'expérience monstrueuse nous amènent à contester les considérations symboliques et typologiques sur le cinéma d'horreur. Car chercher l'image en sa valeur expérimentale, c'est entreprendre la déconstruction du positionnement cognitif que suppose l'étude pour s'ancrer dans une compréhension des systèmes d'agencements expérientiels. Dès lors, nous pouvons observer que les lectures éthiques de l'image horrifique impliquent un problème contextuel. La pensée d'une attitude éthique et cathartique face à l'image horrifique, comme déchiffrement psychosymbolique des enjeux narratifs et esthétiques, présume de maintenir un niveau propre à une lecture sémiologique pour adopter une dimension moraliste. Nous voyons, avec l'Image-Monstre et la posture analytique qu'elle suppose, la nécessité d'une relecture des approches cognitives sur le cinéma d'horreur. L'image n'est pas révélatrice d'une situation

823 *Ibid.*

824 *Ibid.*

825 RANCIERE Jacques, *op.cit.*

intelligible refoulée, mais est autonome et provoque la conscience d'un dépassement cognitif dans un refoulé intensif et animiste.

L'interdépendance des processus d'introjection-projection de l'image convoque une considération des mises en scène de l'horreur biologique selon un conditionnement figuratif et une actualisation sensorielle qui attachent la cognition à une réaction différentielle de la monstration de la violence. On suppose alors que le degré d'expérience de l'image horrifique émane d'une logique de représentation de la violence, qui implique un comportement normatif (actif) ou dé-normatif (rétro-actif). De la sorte, nous ne nions pas les lectures analytiques sur les sous-genres du cinéma, mais les remettons en question en appelant à une relecture de l'histoire du cinéma d'horreur en raison de ses spécificités expérientielles.

Cette logique de représentation de la violence est, pour l'annoncer plus simplement, rythmée par un agencement expérimental de l'image horrifique, configuration, dans le *body-horror*, d'une Image-Monstre par renversement des fantasmes de la violence corporelle et induction intensive et rhizomatique des hybridations corporelles. De la sorte, l'aspect sensoriel et introjectif du spectacle de la métamorphose corporelle provoque une sensation informe dans la projection cognitive, construisant alors un spectacle nihiliste des sensations corporelles subjectives dans le conditionnement d'habitation affective en lien avec les iconographies corporelles. La composition d'un point de vue sensible, limite ou animiste, nous pousse à dire maintenant, afin de conclure, que la nature mythique du cinéma d'horreur entraîne une reconsidération du cinéma d'épouvante, et éloigne ce dernier de réalités esthétisantes et psychosymboliques, avec une relecture des spécificités iconographiques selon un engagement spectatorial relié aux potentialités conceptuelles des mises en scène. De la sorte, dans le *body-horror*, la métamorphose ne concerne pas une iconographie typologique, mais indique le régime affectif qui ressort de l'image, violence d'une norme, mais non conducteur de violence.

Bibliographie :

Sur *Hellraiser* :

ALLMER Patricia, « Breaking the surface of the real : the discourses of commodity capitalism in Clive Barker's *Hellraiser* narratives », in HOLMGREN Maria, WENNÖ Elisabeth, *Space, Haunting, Discourse*, Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2008

GHYSELINCK Levi, *Clive Barker's Hellraiser mythology. A critical analysis*, mémoire de l'université de Gent, Belgique, dir. BUELENS Gert, 2008-2009

HURLEY Gavin F., « Between Hell and Earth : Rethorical Appropriation of Religious Space within *Hellraiser* », in PASCUZZI Francesco, WATERS Sandra, WEGENSTEIN Bernadette, *The spaces and places in Horror*, Vermon : Vermon Press, 2020

KANE Paul, *The Hellraiser Films and Their Legacy*, Jefferson North Canada and London, McFarland and Company, 2006

Leviathan : The story of Hellraiser and Hellbound : Hellraiser II, K.John McDonagh, GB, 2015

Mythologies #4 : Hellraiser, Alt 236, 26 nov 2017 [<https://www.youtube.com/watch?v=nMwiY-MM2es>]

The Clive Barker's Revelations, créé par Phil et Sarah Stokes, avec le soutien de Clive Barker, auteurs des recueils *Memory, Prophecy, and Fantasy*, et de *The Clive Barker's Archives*, consultable sur internet : <https://www.clivebarker.info/filmsindex.html>

TOULLEC Marc, *Hellraiser : la saga. Voyages au bout de l'enfer*, Paris, ESC éditions, 2018 (p.28).

WELLS Paul, « On the side of the demons : Clive Barker's pleasures and pains. Interview with Clive Barker and Doug Bradley », in CHIBNALL Steve, PETLEY Julian, *British Horror Cinema*, Londres/New-York : Routledge, 2007

Sur le cinéma d'horreur :

ALDANA REYES Xavier, « Gothic Horror Film , 1960-present », in BYRON Tennis, TOWNSHEND Dale, *The Gothic World*, New-York, Routledge, 2013

ARNZEN Micheal A., « Who's Laughing Now ? The Postmodern Splatter Film », in *Journal of Popular Film and Television*, vol.21, n°4, 1994

BEGIN Richard, « L'horreur post-apocalyptique ou cette terrifiante attraction du réel », in BEGUIN Richard, GUIDO Laurent, *CinémAs*, vol.20, n°2-3, « L'horreur au cinéma », 2010

BANTCHEVA Denitza, « Le corps et le regard », in *CinémAction*, n°121, « Le corps filmé », 2006

CALLOIS Roger, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

CARROLL Noël, *The philosophy of Horror, or the paradox of the heart*, New York, Taylor and Francis, 1989

CRUZ R.A.L., « Mutations and Metamorphoses : body horror is biological horror », in MARSDEN Michael T., *Journal of Popular Film and Television*, 2012

CLOVER Carol J., *Men, Women, and Chainsaws : Gender in the Modern Horror Film*, Princeton,

Princeton University Press, (1992) 2015

EVARD Frank, « Pulsion scopique et répétition : les lunettes du cinéphile », in HENNEBELLE Guy, *CinémAction*, n°50, « Cinéma et psychanalyse », 1989

DUFOUR Éric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, Presses universitaires de France, (2006) 2019

DEWAN Shaila K., « Do Horror Films Filter The Horrors of History ? », in *The New-York Times*, 14 oct 2000 [consulté le 20/02/2020]

GUIDO Laurent, « De l'opéra de l'oeil aux films à sensation : musique et théâtralité aux sources de l'horreur cinématographique », in BEGUIN Richard, GUIDO Laurent, *Cinemas*, vol.20, n°2-3, « L'horreur au cinéma », 2010

GRAVES Stéphanie, « The New Flesh : Videodrome, Scopophilia, and Gendered Positionality », consulté sur Academia : <https://www.academia.edu/>

GRUNET Andrea, « Le corps féminin comme récipent de la parole divine et démonique », in *CinémAction*, n°121, « Le corps filmé », 2006

Horror Zone : The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema, dir. CONRICH Ian, London, L.B Tauris, 2010

Horror Film History, A decade by decade to the horror film genre, créé par WILSON Karina, [consultable : horrorfilmhistory.com/wp/]

HEMMER Laure, *Le cinéma d'horreur en France : entre culture et consommation de masse*, mémoire École Supérieur de gestion et de médiation des Arts, dir. BOURREY Sabine, 2007

JAMES Helen, « Modernity Body Horror, and Possession », consulté sur Academia : <https://www.academia.edu/>

KENNETH MUIR John, *Horror films of the 1980s, Livre I et II*, London, Mc Farland and Company Inc. Publishers, 2007

KERN Louis, « American « Grand Guignol » : Splatterpunk Gore, Sadean Morality and Socially Redemptive Violence », in SEDERHOLM Carl, *Journal of American Culture*, vol.19, n°2, 1996

KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Le Seuil, (1980) 2015

LEMAITRE Barbara, *Zombie. Une fable anthropologique*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, 2010

LAFOND Frank, « Si loin, trop proche : le corps terrifiant chez Jacques Tourneur », in *CinémAction*, n°121, « Le corps filmé », 2006

LECERCLE Jean-Jacques, « Folie et fantastique dans *Frankenstein* », in *Les cahiers Forell*, n°2, février 1994

MCANN Ben, « Body Horror », in ASTON James, WALLIS John, *To see the Saw movies : Essays on torture porn and post 9/11 Horror*, Jefferson, McFarland and Company Inc. Publisher, 2013

POWELL Ana, *Deleuze and horror films*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005

PREDAL René, « Le film fantastique, psychanalyse du pauvre ? », in HENNEBELLE Guy, *CinémAction*, n°50, « Cinéma et psychanalyse », 1989

PALMER Tim, « Style and Sensation in the contemporary French Cinéma of the Body », in *Journal of Film and Video*, vol.58, n°3, 2006

TOTARO Donato, GIRARD Martin, « Le cinéma d'horreur indépendant », in CLOUTIER Mario *Séquences*, n°181, « Cinéma ! Lumière ! Horreur ! Une radiographie du cinéma fantastique actuel », nov-dec 1995

THOMPSON Kristin, « The Concept of Cinematic Excess », in BRODEWELL David, THOMPSON Kristin, *Film Art : An Introduction*, New-York, The MacGrow-Hill Companies, 1997

FREELAND Cynthia A., *The naked and the undead. Evil and the Appeal of Horror*, Colorado, Westview Press, 2000

JULLIER Laurent, *Interdit au moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008

LAFOND Frank, « Si loin, trop proche : le corps terrifiant chez Jacques Tourner », in GRUNERT Andréa, *CinémAction*, n°121, « Le corps filmé », 2006

LABROUILLERE Isabelle, « Les corps interstitiels : la crise de la représentation dans le cinéma fantastique américain », in GRUNERT Andréa, *CinémAction*, n°121, « Le corps filmé », 2006

LENNE Gérard, *Histoire du cinéma fantastique*, Paris, Seghers, 1989

LENNE Gérard, *Le cinéma « fantastique » et ses mythologies*, Paris, Henri Veyrier, 1985

LEUTRAT Jean-Louis, *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*, Paris, Cahier du cinéma, 1993

MICHEL Regis, “L’extase et l’agonie ou...le corps sans organes”, in CHARLIAC Lucile, LAKHDARI Sadi, MORIEL Geneviève, *Savoir et clinique*, n°8, « L’écriture et l’extase », 2007

OCH Dana, STRAYER Kristen, *Transnational Horror Across Visual Media : Fragmented Bodies*, Los Angeles, Routledge Taylor and Francis Group, 2013

RAPHAEL Raphael, SIDDIQUE Sophia, *Transnational horror cinema. Bodies of Excess and the Global Grotesque*, Honolulu, Palgrave Macmillan, 2016

Représenter l’horreur, dir. ASTRUC Frédéric, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2015

ROUYER Philippe, *Le cinéma gore : une esthétique du sang*, Paris, Édition du Cerf, 1997

ROSS Philippe, *Les visages de l’horreur*, Paris, Edilieu, 1985

ROSS Philippe, *Le film d’épouvante*, Paris, J’ai lu, 1989

ROSS Philippe, “Le Gore : Boursoufflure Sanglante du Cinéma Bis”, in *La Revue du Cinéma*, n°373, 1982

ROSSET Clément, *La Philosophie et les sortilèges*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985.

SERCEAU Daniel, « Identifications et aliénations : le désir médiatisé », in HENNEBELLE Guy, *CinémAction*, n°50, « Cinéma et psychanalyse », 1989

STARFIELD Penny, « Dystopies cachées du corps utopique », in GRUNERT Andréa, CinemAction, n°121, « Le corps filmé », 2006

SANCHEZ-BIOSCA V., « Entre le corps évanescent et le corps supplicié : Vidéodrome et les fantaisies postmodernes », in LAROUCHE Michel, *CinémAs*, Volume 7, numéro 1-2 , « La représentation du corps au cinéma », 1996

SPADONI Robert, *Uncanny bodies : The coming of sound film and the origins of the horror genre*, Oakland, University of California press, 2007

TUDOR Andrew, *Monsters and Mad Scientists : A cultural History of the Horror Movie*, in, Oxford, Basic Blackwell, 1987

Violence, censure et cinéma, dir. MONTAGNE Albert, *CinémAction*, n°167, 2018

WILLIAMS Linda, « Film Bodies : Gender, Genre and Excess », in *Film Quaterly*, vol.44, 1991

Sur le cinéma :

AUMONT Jacques, *Matière d'images*, Paris, Images Modernes, 2005

AUMONT Jacques, *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007

AUMONT Jacques, *Montage Eisenstein*, London, BFI Publishing, 1987

AUMONT Jacques, *L'oeil interminable*, Paris, La Différence, 2007

ANDORNO Theodor W., EISLER Hanns, *Musique de cinéma*, Paris, L'Arche, 1972

ANDRÉ Emmanuelle, *L'œil détourné. Mains et imaginaires tactiles au cinéma*, Paris, De l'incidence Éditeur, 2020

ARMAND Christiane, *Violence, émotion, fascination. Les relations du son et de l'image dans les pratiques plastiques récentes*, Thèse, Arts Plastiques et Sciences de l'Art, Aix-Marseille Université, dir. COËLLIER Sylvie, 2014

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les éditions du Cerf, 1999

BARTHES Roland, *L'obvie e l'obtus. Essais critique III*, Paris, Édition du Seuil, 1982

BALAZS Béla, *L'homme visible et l'esprit du cinéma*, Paris, Circé, 2010

BALAZS Béla, *L'esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1977

BÄCHLER Odile, « Images de films, images de rêves : le véhicule de la vision », in HENNEBELLE Guy, *CinémAction*, n°50, « Cinéma et psychanalyse », 1989

BARTHES Roland, « Le théâtre de Baudelaire » [1954], *Essais critiques* [1964], Paris, Seuil, 1991

BELLOUR Raymond, *Le corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L, 2009

BLANCHARD Gérard, « Images de la musique au cinéma », in *Communication et langages*, n°60, 2ème trimestre, 1984

BRANIGAM Edward, *Narrative Comprehension and Film*, New York, Routledge, 1992

BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck Supérieur, 1998

BRENEZ Nicole, *Abel Ferrara*, Chicago, University of Illinois Press, 2007

BRENEZ Nicole, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », in *CinémAs*, vol.13, n°1-2, 2002

BRENEZ Nicole, « Pages arrachées au livre de l'histoire culturelle », in *Cinéma/Politique – Trois tables rondes*, dir. BRENEZ Nicole, ARNOLDY Edouard, Paris, Débordements, 2005

BRENEZ Nicole, « Cinema in spite of itself – but cinema all the same », in *culturalstudiesreview*, vol.13, n°1, 2007

BRENEZ Nicole, « L'objection visuelle », in BRENEZ Nicole, JACOBS Bilhau, *Le cinéma critique : de l'argentique au numérique, voie et formes de l'objection visuelle*, Paris, Publication de la Sorbonne, 2010

BONITZER Pascal, *Le champ aveugle*, Paris, Gallimard, 1982.

BROOKS Peter, *The Melodramatic Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1976

CASTRO Teresa, *Puissance du végétal et cinéma animiste : la vitalité révélée par la technique*, dir. PITROU Perig, REBECCHI Marie, CASTRO Teresa, Paris, Les presses du réel, 2020

CARDINAL Serge, « Où (en) est (l'étude de) la musique (au cinéma?) du film ? », in *Intersections*, vol.33, n°1, 2012

COWEN Paul S., « L'importance des processus cognitifs et la recherche empirique en études cinématographiques », in *CinémAs*, vol.12, n°2, 2002

CHOMSKY Noam, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, MIT Press, 1965

CION Michel, « La musique et le cinéma pur », in *La Musique au cinéma*, Paris, Fayard, 2019

CION Michel, *L'audio-vision – Son et Image au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2013

EISNER Lotte H., *L'écran démoniaque. Les influences de Max Reinhardt et de l'Expressionnisme*, Paris, Ransay Poche Cinema, 1985

EISENSTEIN Sergueï M., « Rayon et Gnôle [Essai de définition de la carence idéologique dans le domaine de la forme] », in *CinémAs*, vol.11, n°2-3, 2001

EISENSTEIN Sergueï M., “Dramaturgie der Film-Form”, in, *Film Form: Essays in Film Theory*, London, Mariner Books, 1969.

Eisenstein, leçons mexicaines. Cinéma, anthropologie, archéologie dans le mouvement des arts, dir. SCHIFANO Laurence, SOMAINI Antonio, Paris, Presses Universitaire de Paris Ouest, 2016

EPSTEIN Jean, *Ecrits sur la cinéma, 1921-1953, Tome I et II*, Paris, édition Seghers, 1974-1975

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, Paris, Les éditions de Minuit, 1983

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985

DE FRANCE Claudine, *Cinéma et anthropologie*, Paris, La maison des sciences de l'homme, 1989

FAVIER Jacques, *La rhétorique musicale et les émotions : éveil ou expression des affects ? : perspectives historiques et théoriques*, Thèse, Philosophie, Université de Strasbourg, dir. DE BUZON Frédéric, ARBO Alessandro, 2017

FRENCH Patrick, « Memories of the Unlived Body : Jean-Louis Schefer, Georges Bataille and Gilles Deleuze », in, *Film-Philosophy*, n°2-7, 2017

FREIBERG Anne, *Window Shopping. Cinéma and the Postmodern*, Los Angeles, University of California Press, 1993

FREELAND Cynthia A., « The Sublime in Cinema », in *Passionate Visions : Film, Cognition and Emotion*, dir. FREELAND Cynthia A., PLENTIRGA Carl, SMITH Greg, Baltimore, John Hopkins Press, 1999

Figure, figural, dir. AUBRAL François, CHATEAU Dominique, Paris, L'Harmattan, 1999

GIANNOURI Evgenia, *Marche des corps, (de)marches des images. Image et mouvement à l'aune du regard contemplatif et du corps en acte*, Thèse, ECA Paris III, dir. DUBOIS Philippe, 2010

GILLAIN Anne, « Fantôme originaire : le plaisir narratif », in HENNEBELLE Guy, *CinémAction*, n°50, « Cinéma et psychanalyse », 1989

GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015

GUGLIELMETTI Yohann, *Silence, bruit, et musique au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2020

GARDIES André, *L'espace au cinéma*, Paris, Hachette, 1993

JULLIER Laurent, *Cinéma et cognition*, Paris, L'Harmattan, 2002

Jean Epstein, cinéaste, poète, philosophe, dir. AUMONT Jacques, Paris, Cinémathèque française, 1998

Jean Epstein, Cours, Esprit de cinéma, articles, dir. BRENEZ Nicoale, DAIRE Joël, NEYRAT Cyril, Paris, Édition de l'œil, 2020

HEATH Stephen, *Questions of cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1988

KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler*, Paris, L'âge d'homme, 2009

KRACAUER Siegfried, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, London/New York, Oxford University Press, 1960.

KASSABIAN Anahid, *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, New York/London, Routledge, 2001

LACASSE Germain, « La postmodernité : fragmentation des corps et synthèse des images », in *CinémAs*, vol.7, 1996

LEROY Alice, « Utopie de la transparence et machines de projection. De la nature des corps au cinéma », in *Archives de Philosophies*, tome 81, 2018

LEFEBVRE Martin, « Christian Metz : entre sémiologie et esthétique », in *Recherche sémiotique*, vol.32, n°1-2-3, 2012

LEVINSON Jerrold, « Film Music and Narrative Agency », in, BORDWELL David, CARROLL Noël, *Post-Theory : Reconstructing Film Studies*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1996

LEVINSON Jerold, *La musique de film – fiction et narration*, Pau, Université de Pau, 1999

LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, *Esthétique du mouvement cinématographique*, Paris, Klincksieck, 2005

MARUNIELLO S., « La résistance du corps dans l'image cinématographique. La mort, le mythe et la sexualité dans le cinéma de Pasolini », in *CinémAs*, vol.7, n°1-2, 1996

MERZEAN Louise, « De la photogénie », in *Les cahiers de médiologie*, vol.15, n°15, 2003

MEFLAH Nadia, « Le cinéma X et le corps conducteur de sensations », in *CinémAction*, n°121, « Le corps filmé », 2006

METZ Christian, « Le signifiant imaginaire », in *Communications*, n°23, « Psychanalyse et cinéma, dir. BELLOUR Raymond, KUNTZL Thierry, METZ Christian, 1975

METZ Christian, *Essai sur la signification au cinéma Tome I et II*, Paris, Klincksieck, 2003

MULVEY Laura, “Plaisir visuel et cinéma narratif”, in, *CinémAction*, n°67, 1993

MULVEY Laura, “Afterthoughts on “Visual PLeasure and Narrative Cinema” Inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946)”, in THOMHAM Sue, *Feminist Film Theory: A Reader*, NewYork, NYU Press, 1999.

NESBET Anne, « Savage Thinking : The Sublime Surfaces of Eisenstein’s Mexico », in *Savage Juncture : Sergueï Eisenstein an/ the Shape of the Thinking*, New-York, I.B Tauris, 2003

NIKOLIC Nathalie, MEMMI Dominique, « Nommer le sexuel à l’écran depuis le milieu des années 1970 », in *CinémAction*, n°121, « Le corps filmé », 2006

PASOLINI Pier Paolo, *L’expérience hérétique. Langue et cinéma*, [traduction de Anna Rocchi Pullberg], Paris, Payot Paris, 1976

PALMER Tim, « Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body », in *Journal of Film and Video*, n°58-3, 2006

PERRIER DE LA BATHIE Pierre-Emmanuel, « La photogénie de l’artiste en action : six exemples de l’acte créateur photographique au XXe siècle », in *Les Cahiers de l’École du Louvre*, 03-01-2013

RANCIERE Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001

RIIS Johannes, « L'expérience émotionnelle et le style. Le troisième sens, l'excès et le sublime à la lumière des états émotifs », in *CinémAs*, vol.12, n°2, 2002

SCHEFER Jean-Louis, *Images mobiles. Récits, visages, flocons*, Paris, P.O.L, 1999

SCHEFER Jean-Louis, *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997

SCHEFER Jean-Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1997

SCHEFER Jean-Louis, *Cinématographies : objets périphériques et mouvements annexes*, Paris, P.O.L, 1998

SCHEFER Olivier, *Figures de l'errance et de l'exil. Cinéma, art, et anthropologie*, Rouge Profond, 2013

SERCEAU Daniel, « Identifications et aliénations : le désir médiatisé », in HENNEBELLE Guy, *CinémAction*, n°50, « Cinéma et psychanalyse », 1989
BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck Supérieur, 1998

SALAZKINA Masha, *Sergueï Eisenstein's Mexico*, Chicagi and London, The University of Chicago Press, 2009

SOLOMOS Makis, *De la musique au son, L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*, Rennes, Presses universitaire de Rennes, 2013

Théorème 28. Représentation-limites des corps sexuels dans le cinéma et l'audiovisuel contemporains, dir. GAUDIN Antoine, GOUTTE Martin, LABORDE Barbara, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017

TURVEY Malcom, *Doughting vision. Film and the Revelationnist Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 2008

TROCHET Yohan, MARION Elisabeth, « Le corps, son image et le désir du scientifique dans la fiction cinématographique », in *Cliniques méditerranéenne*, n°90, 2014

VERNET Marc, *De l'invisible au cinéma. Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988

VANCHERI Luc, *Film, Forme, Théorie*, Paris, L'Harmattan, 2002

VANCHERI Luc, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011

YOUNGBLOOD Gene, *Expanded Cinema*, New-York, P.Dulton and Co., 1970

Sur les notions philosophiques :

ARISTOTE, *La poétique*, Paris, Les Belles Lettres, 1969

ARTAUD Antonin, *La Danse du Peyote*, Aprilia, Ortica Editrice, 2019

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, London, Alma Classic, 2010

ALEXANDER Samuel, *Space, time, and deitty, the Gifford lectures at Glasgow, 1916-1918*, London, Macmillan and co, 1920. [consulté le 20/04/2020].

BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Ligarán, (1889) 2015

BERGSON Henri, *Matière et Mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Flammarion, (1896) 2012

BERGSON Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, Presses universitaires de France, (1907) 2007

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961

- CHABOT Pascal, *La philosophie de Simondon*, Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 2013
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les éditions de Minuit, 2017
- DERRIDA Jacques, « La Différance », in *Marges de la philosophie*, Paris, Édition de Minuit, 1972
- DELEUZE Gilles, *Le bergsonisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2011
- DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 2010
- DELEUZE Gilles, *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Les éditions de minuit, 2003
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les éditions de minuit, 1991.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie : l'Anti-Oedipe*, Paris, Les éditions de minuit, 1973
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, Les éditions de minuit, (1980) 2009
- DELEUZE Gilles, *Logique de sens*, Paris, Les éditions de minuit, 2005
- DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch : le froid et le cruel*, Paris, Les éditions de Minuit, 2007
- DUFRENE Michel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011
- FRUST Peter T., *Introduction à la chair des dieux*, Paris, L'esprit Frappeur, 2000

GOETZ Benoît, *La dislocation. Architecture et philosophie*, Paris, Passions, 2001

GOETZ Benoît, *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Paris, Verdier, 2011

HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais: sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exilis, 2007

HEIDEGGER Martin, *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1986

HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, (1962) 2014

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Vrin, 2006

Horizons de Kenneth White ; Littérature, pensée, géopoétique colloque de l'Université de Bordeaux, Paris, Isalato, 2003

HIRST Aggie, « Derrida and Political Resistance. The Radial Potential of Deconstruction », in *Globalization*, vol.12, n°1, 2015

HUXLEY Aldous, *Les portes de la perception*, Monaco, édition du Rocher, 1979

KERN Stephen, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Harvard University Press, 1983

LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Paris, Poche, 1990

LEVINAS Emmanuel, *Ethique et infini : la responsabilité pour autrui*, Paris, Fayard, 1982

LEARY Timothy, *La politique de l'extase : l'expérience psychédélique*, Paris, Edilivre, 2000

LEARY Timothy, METZNER Ralph, ALPERT Richard, *The Psychedelic Experience : a Manual Based on the Tibetan Book of Dead*, New-York, Citadel Press, 1995

MASTERS Robert, HOUSTON Jean, *The varieties of Psychedelic Experience. The classic guide to*

the effects of LSD on the human psyche, Vermont, Park Street Press, 2000

MATTEI Jean-François, *Encyclopédie de Philosophie Universelle. III, Les œuvres philosophiques*, Paris, Presses universitaires de France, 1992

MERCHANT Carolyn, *The death of nature, Women, ecology and the scientific revolution*, in, San Francisco, Hooper and Row, 1976

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945

MICHEALANTONY Selvan Charles Alexius, *La différance comme déconstruction de la violence : des jeux, des traces et des silences*, Thèse, Université de Paris VIII Vincennes Saint-Denis, Philosophie, dir. OGILVIE Bertrand, 2017

PLANTE Maxime, « Derrida, la différance : une contribution à une « anthropologie phénoménologique », in *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, tome 144, 2019

PLATON, *Timée Critias*, Paris, Flammarion, 2017

RANCIERE Jacques, *Le Maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987

ROLLOT Mathias, *Éléments vers une éthique de l'habitation*, Thèse, Philosophie, Paris-VIII, dir. YOUNES Chris, BONZANI Stéphane, 2016

SAÏD Edward B., « Intellectual Exile. Expatriates and Marginals », in, *Représentation of the Intellectual. The 1993 Reith Lectures*, London, Vintage, 1994

SAÏD Edward W., *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Paris, Actes Sud, 2008

SAUVAGNARGUES Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005

SAUVAGNARGUES Anne, « Deleuze, de l'animal à l'art », in ZOURABICHVILI François, SAUVAGNARGUES Anne, MARRATI Paola, *La philosophie de Deleuze*, Paris, Presses universitaires de France, 2004

SIMONDON Gilbert, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Paris, Jérôme Millon, 1998

TAUSSING Micheal, *Mimesis and Alterity : A Particular history of the senses*, New-York, London, Routledge, 1993

WHITE Kenneth, *Le plateau de l'Albatros*, Paris, Grasset, 1994

ZOURABICHVILI François, « Deleuze. Une philosophie de l'évènement », in ZOURABICHVILI François, SAUVAGNARGVES Anne, MARRATI Paola, *La philosophie de Deleuze*, Paris, Presses universitaires de France, 2004

Sur les notions psychologiques :

ANZIEU Didier, *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1995

BARLETT F.C., *Remembering : A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1932

ENTCH Ernst, « Zur Psychologie Des Unheimlichen », traduit dans COLLINS Jo, JERVIS John, *Uncanny Modernity*, London, Palgrave Macmillan, 2008

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1988

FREUD Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse, suivi de Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique* Paris, Payot, 1966

FREUD Sigmund, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W.Jensen*, Paris, Folio Essais, 1991

HERMAN Judith, *Trauma and Recovery : the aftermath of violence – From domestic abuse to political Terror*, New-York, Basic Books, 2015

JEANCLAUDE Christian, *Freud et la question de l'angoisse : l'angoisse comme affect*

fondamental, Paris, De Boeck, 2009

LACAN Jacques, *Le Mythe individuel du névrosé*, Paris, Seuil, 2007

LACAN Jacques, *Le Séminaire X, l'angoisse*, Paris, Seuil, 2004

LACAN Jacques, *Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1990

Sur les notions anthropologique, sociologique, et politique :

ARENDT Hannah, « Expansion and the philosophy of power », in *The Sewanee Review*, Vol. 54, No. 4, 1946

ARENDT Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calman-Lévy, 2015

ARENDT Hannah, *Eichman à Jérusalem : Rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 1991

BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976

BAUDRILLARD Jean, *The consumer Society : Myths and Structures*, London, Sage Publication, 1998

BERNHARDT Jean, *Hobbes*, Paris, Presses universitaires de France, 1989

BECK Ulrich, *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Flammarion, 2003.

BONINO Stefano, « On Post-Modern Consumerist Societies, Crime and Violence », in *Rivista di Criminologia, Vittimologia e Sicurezza*, vol.5, n°3, 2011

BIBEAU Gilles, « Une éthique du tragique : Considérations anthropologiques sur la condition humaine », in *Anthropologie de la morale et de l'éthique*, vol.33, n°3, 2009

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2006

BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent*, Paris, Edition Amsterdam, 2018

BUTLER Judith, *Défaire le genre*, Paris, Edition Amsterdam, 2006

BIRDWHISTLE Ray L., *Introduction to Kinesics: An Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*, University of Michigan Press, 1957

BIRDWHISTLE Ray L., *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*, University of Pennsylvania Press, 1970

CAMPBELL Joseph, *Puissance du mythe*, Escalques, OXUS, 2009

CAMPBELL Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, London, New World Library, 2012

CHARBONNIER Pierre, « Généalogie de l'Anthropocène, la fin du risque et des limites », in, *Annales. Histoire, sciences sociales*, éditions de l'EHESS, 72ème année, 2017

CHARBONNIER Pierre, « Donna Haraway : Réinventer la nature », in *Mouvements*, n°60, 2009

CRARY Jonathan, *Suspension of perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, M.I.T Press, 2001

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 2010

DESCOLA Philippe, *Par delà Nature et Culture*, Paris, Gallimard, 2005

DESCOLA Philippe, *Une écologie des relations*, Paris, CNRS, 2019

DOBSON Any Shields, *Postfeminist Digital Cultures : Femininity, Social Media, and Self-Representation*, New-York, Palgrave Macmillan, 2015

- ECO Umberto, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1976
- EDEL A., EDEL M., *Anthropology and Ethics*, Springfield, Charles C. Thomas Publishers, 1968.
- FERRY Jean-Marc, *Puissance de l'expérience*, Paris, Cerf, 1991
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2004
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966
- FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique*, Paris, Presses Universitaires de France, (1963) 2015
- FOUCAULT Michel, *Volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1984
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976
- FOUCAULT Michel, *Les anormaux. Cours au Collège de France (1974-1975)*, Paris, Seuil, 1999
- FRIJDA Nico H., *The Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993
- FIRTH Raymond, « Moral Standards and Social Organization », in *Elements of Organization*, Boston, Beacon Press, 1963
- GELARD Marie-Lucie, « ‘Les techniques du corps’ de Marcel Mauss. Renouveau ou retour sur une question annexe ? », in *Marcel Mauss*, dir. DIANTEILL Erwan, Paris, Presses Universitaires de France, 2013
- GAGNON J. , SIMON W., *Sexual Conduct. The social Sources of Human Sexuality*, London, Routledge, 2002
- GAGNON John, *Les scripts de la sexualité. Essais sur les origines culturelles du désir*, Paris, Payot, 2008

GRANT-YOUNG Josh, « Dissecting the Corrupted Body Politic : Fear, “Body Horror” and the Failure of Relations », consulté sur academia.eu, le 08/09/2020

HALL Edward T., *La Dimension Cachée*, Paris, Seuil, 1971

HABERMAS Jurgen, *Le discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1988

HORKHEIMER Max, ANDORNO Theodor W., *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974

HOBBS Thomas, *Léviathan ou Matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil*, Paris, Gallimard, 2000

LE BRETON David, *Anthropologie des corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990

LE BRETON David, *Passions du risque*, Paris, Éditions Métailés, 2000

LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale deux*, Paris, Plon, 1996

LEVI-STRAUSS Claude, *Nous sommes tous des cannibales*, Paris, Seuil, 2013

LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962

LEBLANC Gérard, « Scénarios de l'horreur », in BONNAFOUS Simone, FIALA Pierre, KRIEG Alice, *Mots*, n°47, « Les médias dans le conflit yougoslave », 1996

LEVY-BRHUL Lucien, *La morale et la science des mœurs*, Paris, PUF, 1971

LEFBVRE Martin, *Critique de la vie quotidienne III. De la modernité au modernisme (Pour une métaphilosophie du quotidien)*, Paris, L'Arche éditeur, 1981

LEDER André, « Violence et rationalité », in *Quaderni*, n°49, Hivers 2002-2003

- LEAVITT John, « Les structuralismes et les mythes », in *Anthropologie et Sociétés*, vol.29, n°2, 2005
- MASSE Raymond, « Anthropologie des moralités et de l'éthique », in *Anthropologie et société*, vol.33, n°3, 2009
- MASSEY Doreen, « A global sense of Place », in *Marxist Today*, juin 1991
- MASSEY Doreen, « A place called home ? », in *New Formations*, n°17, 1992
- MASSEY Doreen, « Politics and space/time », in *New Left Review*, n°196, 1992
- MAUSS Marcel, « Les techniques du corps », in *Journal de la Psychologie*, n°3-4, 1936
- MORIN E., PIATELLI-PALMAINI M., *L'unité de l'homme. Invariants biologiques et universaux culturels*, Paris, Seuil, 1974
- MORIN Michel, *Mort et résurrection de la loi morale*, Quebec, Hurtubise, 1997
- PLON Michel, REY-FLAUD Henri, *La pulsion de mort. Entre psychanalyse et philosophie*, Toulouse, Erès, 2004
- POTTE-BONNEVILLE Mathieu, « Les corps de Michel Foucault », in *Cahiers Philosophiques*, n°130, 2012
- PLUMWOOD Val, « The concept of a Cultural Landscape : Nature, Culture, and Agency in the land », in, *Ethics and Environment*, vol.11, n°2, 2006
- PLUMWOOD Val, « Nature in the Active Voice », in, *Australian Humanities Review*, Issue 46, 2009
- PLUMWOOD Val, *Feminism and the Mastery of Nature*, London and New-York, Routledge, 2003

PLUMWOOD Val, *Environmental Crisis : The ecological crisis of reason*, London and New-York, Routledge, 2005

TAIT Sue, « Pornographies of Violence ? Internet Spectatorship on Body Horror », in, *Critical Studies in Media Communication*, vol.25, n°1, 2008

RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008

SOKOLOFF William W., « Politics and Anxiety in Thomas Hobbes's *Leviathan* », in CHALOUPKA William, DUMM Thomas, *Theory and Event*, vol 5, n°1, 2001

SFORZINI Arianna, *Michel Foucault. Une pensée du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014

SCHWIMMER Eric, « Les mythes : échos et exploration », in *Anthropologie et Sociétés*, vol.29, n°2, 2005

SOULIER Noé, *Actions, mouvements et gestes*, Pantin, Carnet CND, 2016

VIBERT Stéphane, « L'errance ou la distance. La déshumanisation comme figure d'humanité », in *Anthropologie et Sociétés*, vol.27, n°3, 2003

VIVEROS DE CASTRO Eduardo, *Métaphysiques cannibales. Ligne d'anthropologie post-structurale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009

WEBER Max, *La Domination*, Paris, Edition La Découverte, 2014

WESTERMACK Edward, *L'origine et les développements des idées morales*, Paris, Payot, 1929

Sur l'image :

AUSTIN J.L, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1991

AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998

BAKEWELL Liza, « Image Acts », in *American Anthropologist*, vol.100, n°1, 1998

BENJAMIN Walter, *Sur la photographie*, Paris, Édition Photosynthèse, 2012

BREDEKAMP Horst, *Théorie de l'acte d'image*, Paris, La Découverte, 2015

Bild. Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung, dir. SACHS-HOMBACH Klaus, REHILAMPER Klaus, Wiesbader, GmbH, 2004

COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lonrain, Verdier, 2004

DIDI-HUBERMAN George *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, éditions de Minuit, 2017

DIDI-HUBERMAN George, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, édition de Minuit, 1990

DIDI-HUBERMAN George, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, édition de Minuit, 1992

FREEDBERG David, *Le Pouvoir des images*, Paris, Gerard Monfort, 1998

KRACAUER Siegfried, *L'ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*, Paris, La Découverte, 2008

LYOTARD Jean-François, *Discours.Figure*, Paris, Klincksieck, 1971

MONDZAIN Marie-José, *Image, icône, économie. Les sciences byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996

MONDZAIN Marie-José, *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007

MONDZAIN Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?*, Montrouge, Bayard, 2015

MOHOLY-NAGY Laszlo, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2007

PREVOST Bertrand, « Pouvoir ou efficacité symbolique des images », in *L'Homme*, n°165, Janv-Mars, 2003

Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman, dir. ZIMMERMANN Laurent, Paris, édition Cécile Defaut, 2006

Sur la monstruosité :

AFEISSA Hichman-Stéphane, *Esthétique de la charogne*, Paris, édition Dehors, 2018

ANCET Pierre, *Phénoménologie du corps monstrueux*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006

BERTRAND Nouailles, *Le monstre, ou le sens de l'écart : essai sur une philosophie de la vie à*

partir de la tératologie d'Etienne et d'Isodore Geoffroy Saint-Hilaire, Thèse, Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand II, Philosophie, dir. SCHWARTZ Elisabeth, 2012

BAUDRILLARD Jean, GUILLAUME Marc, *Figures de l'altérité*, Paris, Descartes & Cie, 1994

BROSSAT Alain, *Le corps de l'ennemi, hyperviolence et démocratie*, Paris, La Fabrique, 1998

ECO Umberto, « Merveilles et monstres exotiques », in *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n°56, 2018

ECO Umberto, *Historique de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.

Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XXe siècle, dir. COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, CORBIN Alain, Paris, Seuil, 2006

HARAWAY Donna, *When Species Meet*, University of Minesota Press, 2008.

Les corps défaillants. Du corps malade, usé, déformé au corps honteux, dir. CHAUVAUD Frédéric, GRIHOM Marie-José, Paris, Imago, 2018

Le « monstre humain ». Imaginaire et société, dir. BERTRAND Régis, CAROL Anne, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2017

Le corps extrême dans les sociétés occidentales, dir. SIROST Olivier, Paris, L'Harmattan, 2005

PERSSON Deerie Sariols, *Des bestiaires aux monstres. Figures de l'altérité au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2016

POTOT Olga, « Nous sommes tou.te.s du lichen », in *Histoire féministes d'infections trans-espèces*, Chimères, n°82, 2014

SELOSSE Marc-André, *La symbiose : structures et fonctions, rôle écologique et évolutif*, Paris, Vuibert, 2000

Sur le contexte artistique :

AHMAD Aalya, « Transgressive Horror and Politics : The Splatterpunks and Extreme Horror », in, *The Palgrave Handbook to Horror Littérature*, dir. CORSTORVHIVE Kern, KREMMEL Laura R., New-York, Oalgrave MacMillan, 2018

ABBATE Carolyn, *Unsung Voices : Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1991

ALEXANDRIAN Sarane, *L'art surréaliste*, Paris, Fernand horizon, 1969

ARYA Rina, « Taking Apart the body : Abjection and Body Art », in ECKERSALL Peter, GREHAN Helena, *Performance Research : A Journal of Performing Arts*, vol.19 (1), 2014

ANNEY Claude, « Le corps en son milieu » ; ARRAULT Valérie, « La fin du corps humain » ; CHAN Jérémy, « Corps, image et représentation » ; DUMAS Stéphane, « Fleurs de peau » ; HOFFMANN Carole, « À corps perdu : du corps obsolète aux multiples de soi » ; SAG Jean-Pierre, « Corps et représentation dans la performance », in, *Corps et arts, Séminaire Interarts des Universités Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris III Sorbonne-Nouvelle, Paris IV Sorbonne, Paris VIII Vincennes-Saint- Denis, 2007-2008*

DESILE Patrick, « Spectacles douloureux, exhibitions malsaines. Présentations et représentations de la mort à Paris au XIXe siècle », in BEGUIN Richard, GUIDO Laurent, *CinémAs*, Vol.20, n°2-3, « L'horreur au cinéma », 2010

DESPRATS-PEQUIGNOT Catherine, « De médecine en art contemporain : éthique du désir et jouissance du corps », in *Cliniques méditerranéennes*, n°76, 2007

DURUZOI Gérard, *Le Surréalisme*, Paris, Hazan, 2002

DUVAL Mathias, CUYER Édouard, *Histoire de l'anatomie plastique : Les Maîtres, les livres, et les écorchés*, Paris, Société française d'éditions d'art, 1898 [ouvrage scanné en 2011 par l'université de Yale, USA, archives consultables sur internet]

HEINRICH Falk, « Flesh as Communication... Body Art and Body Theory », consulté sur Academia : <https://www.academia.edu/>

JORDONOVA Ludmilla dans *Sexual Visions : Image of gender in science and Medecine Between the Eighteenth and Nineteenth centuries*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1989

KERN Louis, « American « Grand Guignol » : Splatterpunk Gore, Sadean Morality and Socially Redemptive Violence », in SEDERHOLM Carl, *Journal of American Culture*, vol.19, n°2, 1996

LUSSAC Olivier, « Le sang animal : Rites et sacrifices dans l'actionnisme viennois », in *Revue d'esthétique*, n°40, « Art et animalité », 2001

LE BRETON David, « Body Art : la blessure comme œuvre chez Gina Pane », in BRÜCKNER Angelika, CARPENTIER Jean-François, WU Jeffrey C.S, *Communications*, vol 92, 2013

L'art moderne. De l'impressionisme au post-modernisme, dir. BRITT David, Paris and London, Thames and Hudson, 1999

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Bruxelles, Centre danse, 2007

MASTERS Robert E.L, HOUSTON Jean, *Psychedelic Art*, New-York, Groove Press, 1968

OTTINGER Didier, *Surréalisme et Mythologie moderne. Les voies du labyrinthe d'Ariane à Fantomas*, Paris, Gallimard, 2002

OREL Tylor, « L'étude des corps dans les rituels : Notes d'orientation », in *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol.74, 1983

PRISON Chloé, « For an interdisciplinary museology. The particular case of the anatomical waxes », in *Journal of History of Medecine*, 2009

ROUSSEL Danièle, *L'activisme viennois et les Autrichiens*, [traduction de Nicole Thiers], Paris, Les presses du réel, 2008

RABATE Jean-Michel, *La Pénultième est morte : spectographies de la modernité (Mallarmé, Breton, Beckett et quelques autres)*, Seyssel, Champ Vallon, 1993

RICHARD Lionel, *Comprendre l'Expressionnisme*, Paris, Infolio, 2012

SAKKA Michel, *Histoire de l'anatomie humaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1997

Théorie de l'art au XXe siècle : modernisme, avant-garde, néo-avant-garde, postmodernisme, dir. LABUERTA Claire, Paris, L'Harmattan, 2013

TUCKER Ken, « The Splatterpunk Trend, and Welcome to It », in *The New-York Times*, 24 mars 1991 [consultable le 15/02/2020]

TAPIE Alain, *Vanité. Mort, que me veux-tu ?*, Paris, La Martinière, Fondation Pierre Bergé/Yves Saint-Laurent, 2010

TADDIA Elena, « Une teste de cire anatomique », in *Bulletin du centre de recherche du château de Versailles*, 2016

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Points, 2015.

TENENTI Alberto, *La vie et la mort à travers l'art du XVe siècle*, Paris, Allia, 2018

TOMLINSON Gary, *Metaphysical Song : An Essay on Opera*, Princeton, Princeton University Press, 1999

WETJEN Holger, *Cette mort qui nous fascine. La danse macabre et ses implications philosophiques*, Lyon, Olivétan, 2016

Filmographie :

Principale :

Hellraiser, GB, Clive Barker, 1987 [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Hellbound : Hellraiser II, GB, Tony Randle, 1988 [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Hellraiser III : Hell on Earth, USA, Anthony Hickox, 1992 [Blu-Ray, E.S.C, 2018]

Secondaire :

Une mort de Marie Stuart, FRA, Edmond Khon, 1894

The Kiss, USA, Williams Heise, 1896

La chute de la maison Usher, FRA, Jean Epstein, 1922

Das Cabinet des Dr. Caligari (Le cabinet du Dr Caligari), ALL, Robert Weine, 1922

Dracula, USA, Todd Browning, 1931

Frankenstein, USA, James Whale, 1931

The Mummy, USA, Karl Freund, 1932

Bride of Frankenstein, USA, James Whale, 1935

Cat People, USA, Jacques Tourneur, 1942

Quattermass, GB, Val Guest, 1955

Les Vampires, ITA, Riccardo Freda, 1957

The Curse of Frankenstein, GB, Terrence Fisher, 1957

Psycho, USA, Alfred Hitchcock, 1960

Blood Feast, USA, Hershell Gordon Lewis, 1963

El secreto del Dr. Orloff, ESP, Jess Franco, 1964

Two Thousand Maniacs, USA, Hershell Gordon Lewis, 1964

La ragazza che sapeva troppo, ITA, Mario Bava, 1964

Sei donne per l'assassino, ITA, Mario Bava, 1964

Dracula : Prince of darkness, GB, Terrence Fisher, 1966

A Taste of Blood, USA, Hershell Gordon Lewis, 1967

Una sull'altra, ITA, Lucio Fulci, 1969

L'uccello dalle piume di cristallo, ITA, Dario Argento, 1970

Una lucertola con la pelle di donna, ITA, Lucio Fulci, 1971

Una lucertola con la pelle di donna, ITA, Lucio Fulci, 1971

El Techo de Cristal, ESP, Elog de Iglesia, 1971

Delivrance, USA, John Brooman, 1972

The Exorcist, USA, William Fredkin, 1973

Texas Chainsaw Massacre, USA, Todd Hooper, 1974

Profondo rosso, ITA, Dario Argento, 1975

Salò o le centoventi giornate di Sodoma, ITA, Pier Paolo Pasolini, 1975

Shivers, CAN, David Cronneberg, 1975

Suspiria, ITA, Dario Argento, 1977

Rabid, CAN, David Cronnenberg, 1977

Emanuelle e gli ultimi cannibali (Emmanuelle et les derniers cannibales), ITA, Joe d'Amato, 1977

Eraserhead, USA, David Lynch, 1977

The Incredible Melting Man, USA, William Sachs, 1977

I Split on Your Grave, USA, Meir Zarchi, 1978

Halloween, USA, John Carpenter, 1978

The Fog, USA, John Carpenter, 1980

Friday the 13th, USA, Sean S. Cunningham, 1980

Cannibal Holocaust, ITA, Ruggero Deodato, 1980

Altered State, USA, Ken Russell, 1980

Evil Dead, USA, Sam Raimi, 1981

The Howling, USA, Joe Dante, 1981

Tenebre, ITA, Dario Argento, 1982

The Thing, USA, John Carpenter, 1982

Videodrome, CAN, David Cronenberg, 1983

The Toxic Avenger, USA, Lloyd Kauffman et Michael Herz, 1984

A nightmare on Elm Street, USA, Wes Craven, 1984

The Stuff, USA, Larry Cohen, 1985

Re-Animator, USA, Stuart Gordon, 1985

The Fly, USA, David Cronenberg, 1986

From Beyond, USA, Stuart Gordon, 1986

Bad Taste, NZ, Peter Jackson, 1987

Street Trash, USA, James Micheal Muro, 1987

The Brain, USA, Edward Hunt, 1988

Society, USA, Brian Yuzna, 1989

Re-Animator 2, USA, Brian Yuzna, 1989

Tetsuo, JAP, Shin'ya Tsukamoto, 1989

Child Play, USA, Tom Holland, 1988

Nightbreed, USA, Clive Barker, 1991

Candyman, USA, Bernard Rose, 1992

Braindead, NZ, Peter Jackson, 1992

Lord of Illusions, USA, Clive Barker, 1995

Hellraiser : Bloodline, USA, Kevin Yagher et Joe Chappelle, 1996

Funny Games, AUT, Michel Haneke, 1997

Battle Royale, JAP, Kinji Fukasaku, 2000

Hellraiser V : Inferno, USA, Scott Derrickson, 2000

Hellraiser VI : Hellseeker, USA, Rick Bota, 2002

Hellraiser VII : Deader, USA, Rick Bota, 2005

Hellraiser VIII : Hellworld, USA, Rick Bota, 2005

Hostel, Eli Roth, USA, 2006

Grindhouse's Terror Planet, USA, Robert Rodriguez, 2007

Funny Games, USA, Michel Haneke, 2007

Hostel Part II, USA, Eli Roth, 2009

Hellraiser IX : Revelations, USA, Victor Garcia, 2011

The Thing, CAN-USA, Matthijs van Heijningen Jr, 2011

Sinister, USA, Scott Derrickson, 2012

Green Inferno, Eli Roth, USA, 2013

Annabelle, USA, John R. Leonetti, 2014

The Conjuring 2, USA, James Wan, 2016

Hellraiser X : Judgement, USA, Gary Tunncliffe, 2018

Résumé :

À partir des iconographies du corps en crise se pose la question de la valeur de l'image. Le cinéma d'horreur est à l'origine du cinéma. Son caractère expérimental et sensitif ramène l'image aux questions primitives des possibilités de l'image cinématographique. Avec le *body-horror*, fable de la métamorphose corporelle, l'expérience perceptive et réceptive engage un regard nihiliste qui amorce l'épreuve d'une chute des conditions rationnelles. D'un spectacle de la violence à un spectacle monstrueux, où la violence se situe intensivement et à un niveau micro-organique, l'horreur corporelle de la trilogie *Hellraiser*, apogée du *body-horror* en ces spécificités symboliques et esthétiques, marque l'habitation de l'image d'une sensation monstrueuse des rationalités. Les mises en scène des corps donnent une Image-Monstre, composition horrifique d'une horreur subjective. Déréalisant les schèmes perceptifs, amenant la conscience jusqu'à ses limites, ce mémoire s'intéresse à l'articulation des représentations métamorphiques au service d'un corps filmique, et pose la question d'une nécessaire relecture des sous-genres horrifiques à la lumière du complexe image-spectateur.

Mot-Clé :

Cinéma – Philosophie – Horreur – Histoire de l'art – Anthropologie – Réception – Photogénie – Rhizome – Nihilisme – Moderne – Post-moderne – Body-Horror – Clive Barker – Hellraiser – Corps – Corps et arts – Espace – Art Macabre – Monstre

Abstract :

From the iconographies of the body in crisis arises the question of image's value. The horror cinema is at the origin of the cinema. Its experimental and sensitive characteristics brings the image back to the primitive's questions of the cinematographic image's possibilities. With the *body-horror*, a fable of body metamorphosis, the perceptive and receptive experience engages a nihilistic gaze that begins the test of a fall of rational conditions. From a spectacle of violence to a monstrous spectacle, where violence is located intensively and at a micro-level, the bodily horror of the *Hellraiser* trilogy, the climax of *body-horror* in these symbolic and aesthetic specificities, marks the image's habitation of a monstrous sensation of rationalities. The staging of the bodies gives an Image-Monster, an horrific composition of subjective horror. Derealising perceptual patterns, bringing consciousness to its limits, this thesis is interested in the articulation of metamorphic representations at the service of a filmic body, and poses the question of a necessary re-reading of sub-horrific genres in the light of the complex image-viewer.

Keyword :

Cinema – Philosophy – Horror – Art History – Anthropology – Reception – Photogenicity – Rhizome – Nihilism – Modern – Post-modern – Body-Horror – Clive Barker – Hellraiser – Body – Body and Arts – Space – Macabre Art – Monster

