



HAL
open science

Body Double, le remake selon Brice Dellsperger : comment Dellsperger revisite Brian De Palma qui revisite Alfred Hitchcock

Juliette Laissard

► To cite this version:

Juliette Laissard. Body Double, le remake selon Brice Dellsperger : comment Dellsperger revisite Brian De Palma qui revisite Alfred Hitchcock. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03842163

HAL Id: dumas-03842163

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03842163>

Submitted on 7 Nov 2022

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

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

Master Cinéma et Audiovisuel
Parcours Etudes cinématographiques et audiovisuelles

Mémoire final de master 2

Juliette LAISSARD

Body Double, le remake selon Brice Dellsperger:

Comment Dellsperger revisite Brian De Palma qui revisite Alfred Hitchcock

sous la direction de Térésa FAUCON

soutenu le 9 septembre 2022

INTRODUCTION

Brice Dellsperger est un vidéaste plasticien français né en 1972 à Cannes dont les vidéos sont des remakes d'œuvres de grands cinéastes. Ses créations bénéficient d'aides du DICREAM (Dispositif pour la Création Artistique Multimédia et Numérique) qui encourage, en partenariat avec le CNC (Centre National du Cinéma et de l'image animée), les pratiques artistiques nouvelles qui peuvent présenter un caractère collaboratif, participatif et surtout transdisciplinaire. Il a étudié la vidéo à la Villa Arson à Nice et enseigne à l'ENSAD (Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs). Le travail de Brice Dellsperger se situe à la jonction du cinéma et de l'art contemporain: « Je dois dire que j'étais vraiment fasciné par des artistes et des cinéastes que j'avais découvert durant mes années d'études: les performances et vidéos de Paul McCarthy, Vito Acconci, tous les films de Pier Paolo Pasolini et John Waters, les travaux photographiques de Urs Lüthi, Michel Journiac, Cindy Sherman... Et Andy Warhol, Kenneth Anger, Rainer Werner Fassbinder ... Je m'intéressais aux différentes démarches mêlant identité et performance¹. »

Le titre générique de l'ensemble de son œuvre est *Body Double* qu'il décline en *Body Double 1*, *Body Double 2*, *Body Double 3*... jusqu'à *Body Double 37* en référence au film éponyme de De Palma. Les vidéos de Brice Dellsperger reprennent des fragments, des séquences issus de films de cinéastes comme Stanley Kubrick, David Lynch, Gus Van Sant, Andrzej Zulawski... et plus particulièrement Brian De Palma auquel il a consacré seize vidéos sur ses trente-sept *Body Double*. Ce dernier, réalisateur, producteur, scénariste américain né en 1940, appartient au Nouvel Hollywood, mouvement dont font également partie Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Woody Allen ou encore Steven Spielberg qui s'oppose au Vieil Hollywood et qui s'affranchit des conventions traditionnelles et du langage cinématographique récurrent. Ces cinéastes revendiquent plus de liberté et d'engagement en apportant de nouvelles conceptions du cinéma, de nouveaux moyens de production et procédés cinématographiques. Le style de De Palma est qualifié de « postmoderne » en raison de l'éclectisme de sa filmographie et de ses références cinéphiliques à de grands réalisateurs du passé comme Michael Powell, Stanley Kubrick, John Cassavetes, Michelangelo Antonioni... Il reprend surtout Alfred Hitchcock, cinéaste, scénariste et producteur de

¹ David Bernadas, « Compulsive Double Maker », entretien avec Brice Dellsperger, in *GUS* n°16, septembre 2003

cinéma britannique né en 1899, qu'il considère comme une source inépuisable. Selon De Palma, Hitchcock est l'artiste fondateur du thriller. Brian De Palma compare le cinéma hitchcockien à « une pièce maîtresse de l'Histoire de l'art² »: d'après lui, réinterpréter Hitchcock serait comme réinterpréter Shakespeare.

Brice Dellsperger et Brian De Palma ont tous deux choisi de revisiter, de recréer, de s'approprier des films qui ont fait leur culture cinématographique, leur cinéphilie. Toute leur œuvre est fondée sur l'art de la reprise. Brian De Palma est pour Dellsperger une figure tutélaire, une icône. Pour De Palma, « retravailler les œuvres d'un autre artiste est un processus qui existe depuis la nuit des temps³ » comme il l'explique dans son entretien pour *Les Mille Yeux de Brian De Palma*. La démarche de Brice Dellsperger est expérimentale, celle d'un vidéaste plasticien dans la lignée de Pierre Huyghe, avec *Remake* (1995) reprenant *Rear Window* de Hitchcock dans un autre contexte: le décor d'une banlieue HLM autour d'une cour d'immeuble en chantier avec des acteurs amateurs; ou encore de Douglas Gordon travaillant sur le *ready-made* et reprenant intégralement *Psycho* du même réalisateur mais projeté au ralenti afin qu'il dure vingt-quatre heures d'où le titre *24 Hour Psycho* (1993). Ce sont des œuvres muséales, non destinées à être projetées dans des salles de cinéma. Ses vidéos sont exposées sous forme d'installations dans des expositions et/ou diffusées sur son site internet *Brice Dellsperger's Body Doubles - Reprise, Effects, Doubles* Ses deux derniers opus (*Body Double 36* et *Body Double 37*) ont été présentés à la galerie Air de Paris à Romainville du 20 juin au 30 juillet 2020. Les rapports de Brice Dellsperger avec le cinéma ne sont pas à l'origine ceux d'un cinéphile habitué aux salles obscures: c'est par la télévision ou les copies VHS (*Video Home System*) qu'il a découvert ses films cultes. « Les *Body Double* ne sont pas des films de cinéphile, mais bien plus ceux d'un consommateur du cinéma télévisuel à l'ère de la multiplicité des canaux de communication et des supports d'enregistrement. Ils sont le produit d'une culture, d'un regard et d'une pratique outillés du magnétoscope⁴. » Pour toute une génération d'artistes qui ont grandi avec la télévision et la vidéo, leur rapport au cinéma s'est en quelque sorte désacralisé. Le spectateur n'est plus captif d'une salle obscure. Pouvoir regarder un film à la télévision a changé assez radicalement le rapport du spectateur à l'objet filmique. Pour de jeunes adolescents, le cinéma est une manière de se créer leur propre mythologie de manière décomplexée et pour l'artiste en devenir qu'était Dellsperger un moyen de se familiariser avec son homosexualité et d'intégrer une

² Luc Lagier, *Les Mille Yeux de Brian De Palma*, Paris, Dark Star, 2003, p. 255

³ *Ibid.*

⁴ Marie Canet, *Brice Dellsperger - Body Double [Posture et talons hauts]*, Toastink Press, 2011, p. 19

communauté en se retrouvant autour des mêmes « troubles de l'incertitude, des mêmes pertes de l'orientation⁵. »

Dellsperger considère que De Palma s'inscrit dans l'histoire de l'art en tant qu'artiste maniériste et se revendique lui-même comme tel: « le premier film que j'ai vu, j'avais dû l'enregistrer à la télévision, c'était *Dressed to Kill (Pulsions)*. Ce qui m'a fasciné immédiatement, c'est le maniérisme⁶ ». Le maniérisme est un courant artistique né au XVI^{ème} siècle qui consiste en la reprise de formules inventées par de grands maîtres comme Michel-Ange et Raphaël. Considéré tout d'abord comme décadent, il est réhabilité à la fin du XIX^{ème} siècle. Certains le considèrent comme le précurseur de l'art moderne, un art qui s'interroge sur lui-même. Selon Daniel Arasse dans *L'Homme en jeu. Les génies de la Renaissance*, cet art cultive un style né de la combinaison paradoxale de deux éléments presque contradictoires: la liberté d'invention de l'artiste et le respect d'un code esthétique, d'un modèle dont il s'inspire. À la lecture de ces définitions, il apparaît clairement que De Palma et Dellsperger s'inscrivent bien dans la lignée des artistes maniéristes : ils s'inspirent d'un maître, un cinéaste qu'ils admirent, pour créer une œuvre personnelle, nouvelle mais qui prend place dans une histoire, qui reprend des codes, joue avec les citations tout en s'en affranchissant. Le cinéaste et le vidéaste s'inscrivent dans une démarche artistique: un art du deuxième degré, un art ludique, de l'excès et de l'artifice, un art qui s'interroge sur lui-même. Si la technique de Dellsperger est dans ses premières œuvres souvent sommaire, c'est aussi un parti-pris esthétique. Il dévoile la mise en scène et brise le quatrième mur. Il joue sur l'ironie, l'excentricité, l'exagération, maîtres-mots de l'art maniériste.

De plus, il y a, toujours selon Daniel Arasse, « un domaine où le Maniérisme joue beaucoup et cultive systématiquement l'ambiguïté, c'est l'érotisme⁷», avec l'inversion des rôles traditionnellement attribués dans le jeu érotique et avec l'ambivalence des sexes. Ces propos semblent parfaitement adaptés pour qualifier l'œuvre du vidéaste qui revendique son appartenance au style *Camp*, propre à la sous-culture gay masculine et qui met en scène des performers travestis, grimés afin de gommer tout ce qui est genré, brouiller les repères. La question du travestissement, du spectacle et du transformisme a une part essentielle dans son œuvre.

⁵ Stéphanie Moisdon, *Qu'est ce que l'art vidéo aujourd'hui ?*, Paris, Beaux Arts Editions, 2008, p. 39

⁶ Entretien de Brice Dellsperger du 16 juin 2021 (cf annexe p. 89)

⁷ Daniel Arasse, *L'Homme en jeu, Les génies de la Renaissance*, Paris, Hazan Eds, 1980, coll. « Beaux-Arts », p. 215-216

Impossible de dissocier l'œuvre de Dellsperger de son appartenance sociale à la culture *Queer*, ensemble des minorités sexuelles et genrées qui revendique le fait qu'un individu n'est pas déterminé par son sexe mais par son mode de vie et son contexte social. Son style est qualifié de *Camp* associé à l'esthétique *drag*, une « vision performative des pratiques de transformation corporelle genrées⁸ »: une esthétique basée sur le déguisement, le travestissement et liée au monde du spectacle et de la nuit. Le terme « *camp* » apparaît pour la première fois en 1909 mais prend sa véritable ampleur dans les années 1980. C'est un mot anglais qui pourrait être tiré du terme français « camper » dans le sens de « prendre la pose ». C'est un terme utilisé entre autre dans l'art contemporain. Il prend ses origines dans la culture gay masculine et l'esthétique *drag* qui se joue des genres. Susan Sontag propose plusieurs définitions du mot dans son essai, publié en 1964, *Notes On 'Camp'*: « "Camp" est un certain modèle d'esthétisme. C'est une façon de voir le monde comme un phénomène esthétique. Dans ce sens [...] l'idéal ne sera pas la beauté; mais un certain degré d'artifice, de stylisation⁹ ». Le *Camp* est une façon de démystifier les conventions de la culture dominante, de se mettre en scène en tant que gay avec humour et autodérision, de déjouer les artifices et la dimension performative des rôles sociaux. Une œuvre est considérée comme *camp* quand elle est elle-même l'expression d'une sensibilité gay. Ainsi, les films de John Waters (*Female Trouble*, *Pink Flamingos*), une des premières grandes influences pour Brice Dellsperger, sont considérés comme des classiques *camp*. Dans ses vidéos, Brice Dellsperger fait interpréter les personnages de l'œuvre originelle par des performers travestis dont lui même et l'artiste polymorphe Jean-Luc Verna (photographe, dessinateur, sculpteur, musicien).

Il s'agira de montrer comment un artiste vidéaste parvient à se nourrir du cinéma de réalisateurs qu'il admire, Hitchcock et De Palma, augmente et transforme leur grammaire cinématographique, utilise le remake revendiqué comme un acte artistique inscrit dans l'histoire de l'art et crée ainsi une œuvre originale en liaison avec sa cinéphilie, ses obsessions, ses revendications et l'époque, le contexte historique, social, politique, éthique, économique et technologique dans lequel il vit. Cela m'amènera à exposer le caractère complexe d'une œuvre qui oscille entre des aspirations paradoxales.

⁸ Luca Greco, Stéphanie Kunert, « Drag et performance » In *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*. Paris, La Découverte, « Hors collection Sciences Humaines », 2016, p. 222-231.

⁹ Susan Sontag, *Notes on 'Camp'*, Penguin Classics, coll. « Penguin Modern », 2018, p. 4

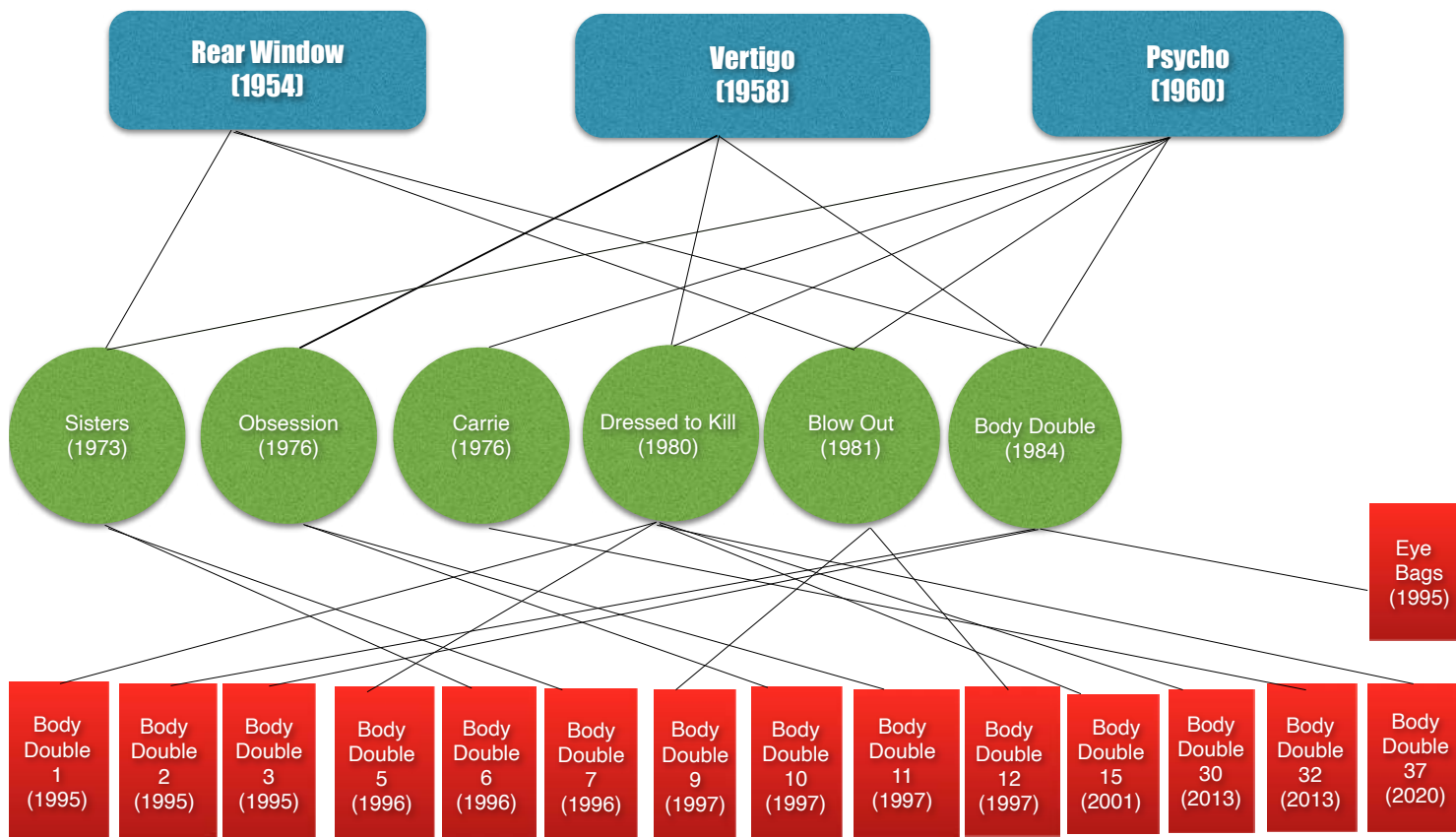
Tout d'abord, ma recherche s'emploiera à interroger les rapports entretenus entre deux arts jumeaux mais aux enjeux très différents: l'art vidéo, un art relativement jeune et encore balbutiant lors des débuts de Dellsperger, et le cinéma, un art qui a déjà une longue histoire. J'essaierai d'interroger la fascination du vidéaste pour une œuvre dont il est par ailleurs amené à dénoncer l'illusion cinématographique inhérente aux injonctions d'un art qui est aussi une industrie.

Je m'appliquerai ensuite à montrer toute l'ambiguïté, le paradoxe d'un remake partagé entre fascination et contestation du modèle et que l'artiste revendique à la fois comme un acte d'hommage, de fidélité voire d'amour et comme une re-crédation, une œuvre personnelle qui vient se substituer à la séquence originale, la transformer, la pervertir, en déconstruire la vision hétérosexuelle et phallogcentrique, le *male gaze*, jusqu'à créer une œuvre *Queer* à l'esthétique *camp*.

Enfin, je ferai la part belle à un art de la performance et montrerai comment le remake selon Dellsperger contribue à révéler le caractère performatif des identités de genre qu'elles soient imposées, stéréotypées ou librement revendiquées et œuvre à rendre possible une nouvelle conception de la société libérée des préjugés liés au genre.

Pour ce faire, je m'appuierai sur un certain nombre d'œuvres de Brice Dellsperger: *Eye Bags* (1995) et la série de vidéos *Body Double* (1995-2020), remakes de scènes voire de fragments des films *Sisters* (1973), *Obsession* (1976), *Carrie* (1976), *Dressed to Kill* (1980), *Blow Out* (1981), *Body Double* (1984) de Brian De Palma, lui-même revisitant les films *Rear Window* (1954), *Vertigo* (1958) et *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock, comme le met en évidence le diagramme présenté à la page suivante.

Corpus sous forme d'arbre généalogique:



Légende:

-  Films de Alfred Hitchcock
-  Films de Brian De Palma
-  Vidéos de Brice Dellsperger

J'explorerai à travers les œuvres de Hitchcock, de De Palma et de Dellsperger, les thèmes du double, du voyeurisme et de l'érotisme. Ce travail s'accompagnera de références aux techniques et aux procédés employés par Brice Dellsperger (VHS, numérique, incrustation, *split-screen*, *lip sync*...).

I- Une œuvre qui explore la dualité

A. *Body Double*: œuvre double, doublure, remake

a) Cinéma et vidéo: des rapports ambigus

Tout d'abord, lorsque Dellsperger reprend des fragments de films de De Palma c'est pour rendre hommage à un cinéaste qui le fascine. Il le revendique comme un acte d'amour: « Je crois que c'est une envie irrémédiable de m'approprier un moment du film, de le faire mien, complètement et le plus possible. Parler d'amour [...] est assez juste à ce titre¹⁰». Quelle meilleure preuve de cette fascination que d'emprunter le titre d'un de ses films pour nommer l'ensemble de son œuvre: *Body Double* (doublure). Au-delà de reprendre le titre du film de Brian De Palma, c'est une façon pour l'œuvre de se revendiquer en tant que remake, œuvre double, chaque vidéo étant une doublure de la séquence originelle. La découverte des films *Dressed to Kill* et *Body Double* a été fondatrice pour lui. Il affirme que De Palma est son « réalisateur fétiche, maître dans l'art du fantasme et du voyeurisme ». Entre Brice Dellsperger et Brian De Palma de même qu'entre De Palma et Hitchcock il y a une réelle filiation avec une figure tutélaire, un maître qu'ils admirent. Cependant, si les démarches de De Palma et Dellsperger peuvent sembler similaires, elles diffèrent en raison du médium utilisé par les deux artistes: le cinéma et l'art vidéo. En effet, comme le dit René Prédal dans son ouvrage *Cinéma sous influence [Le cinéma à l'épreuve de l'Histoire, de la littérature et des genres]*: « [...] si le "message c'est le médium" (Marshall Mc Luhan), l'impression produite et par là le sens ne peuvent être les mêmes¹¹ ».

Le cinéma et l'art vidéo ont toujours entretenu des rapports ambigus: peut-on aller jusqu'à les qualifier de faux amis voire d'ennemis comme le suggère Marie Canet dans *Body Double - Posture et talons hauts* ? « Dans les années 1990-2000, écrit-elle, des artistes se sont emparés du sujet cinéma en le transformant en une matière et un support. Si le remake plasticien – de réemploi ou de remise en scène – travaille avec le cinéma, il semble aussi, bizarrement, toujours se poser en ennemi. Cinéma muséal, c'est un cinéma de second ordre, remodelé et utilisé au même titre que la

¹⁰ David Bernadas, *op. cit.*.

¹¹ René Prédal, *Cinéma sous influence [Le cinéma à l'épreuve de l'Histoire, de la littérature et des genres]*, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. « Champs Visuels », p. 9

toile vierge, c'est-à-dire pris en compte dans sa seule matérialité ou sa dimension iconique¹². » Cette affirmation me semble devoir être interrogée et nuancée de façon à définir précisément les rapports complexes entretenus entre les deux médias.

Lorsqu'en 1993, Douglas Gordon expose au Kunstmuseum de Wolfsburg son installation *24 Hour Psycho* qui consiste à projeter le film de Hitchcock, *Psycho*, au ralenti, faisant passer la projection de 90 minutes à 24 heures, « ces conditions, comme le fait remarquer Laura Mulvey, théoricienne du cinéma et féministe, érodent la structure visuelle très précise du scénario original ainsi que sa référence aux genres narratifs traditionnels. Néanmoins, la technique cinématographique de Hitchcock laisse son empreinte dans la qualité formelle et l'enchaînement des images, leurs saisissants contrastes d'ombre et de lumière, faisant ressortir les images soigneusement construites et patiemment dessinées sur story-board avant d'être filmées¹³ ». Loin de vampiriser le film, la démarche de Douglas Gordon met en évidence ce qui échappe généralement au spectateur. « Cette œuvre crée un dialogue entre le film et la technologie, révélant quelque chose qui n'est pas présent dans l'original tel qu'il est habituellement projeté, mais que l'on peut y découvrir¹⁴. » Loin de se poser en rivale, l'œuvre du vidéaste vient au contraire sublimer certains aspects cachés qui font la richesse de l'œuvre originelle. Elle intervient dans un contexte qui voit le développement de la vidéo et initie une autre manière de regarder un film en maîtrisant le flux. *24 Hour Psycho* est une « célébration des nouvelles possibilités radicales offertes par la vidéo¹⁵. » L'œuvre du vidéaste vient réactiver, revitaliser le film initial lui donnant une nouvelle dimension artistique: « *24 Hour Psycho* a fait accéder un film hollywoodien à l'esthétique du ralenti et ainsi aux traditions du film d'avant-garde¹⁶. » Selon Amy Taubin, auteure et critique de cinéma américaine, « En ralentissant le film à 1/13^{ème} de sa vitesse normale, Gordon nous montre non pas un "film", mais une succession de photo-grammes, chacun étant projeté environ une demi-seconde. Nous prenons alors conscience de l'intermittence de l'image filmique et de la fragilité de l'illusion du temps réel du cinéma¹⁷. » Ce qui peut sembler au départ une démarche purement opportuniste se

¹² Marie Canet, *op. cit.*, p. 22

¹³ Laura Mulvey, « *Psychose* d'Alfred Hitchcock (2006) », in *Au-delà du plaisir visuel: Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Paris, Mimésis, 2017, p. 141

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.* p. 142

¹⁷ Amy Taubin, « Douglas Gordon », in *Spellbound: Art and Film*, I. Christie et Ph. Dodd (dir.), Londres, Hayward Gallery et British Film Institute, 1996, p. 72

révèle être un geste artistique à part entière dans une réelle collaboration entre cinéma et vidéo: il n'est plus question du suspense omniprésent dans le film original mais d'un travail sur le temps en suspens.



Montage de photogrammes de la scène de douche de *24 Hour Psycho*

Lorsque le vidéaste Brice Dellsperger reprend l'œuvre du cinéaste De Palma, il s'agit dans un premier temps de laisser libre cours à sa créativité en liaison avec son homosexualité à une période où il ressentait le besoin de l'exprimer de manière ludique et décomplexée comme sur une « toile vierge »: « je fais de l'art et [...] en art, il y a beaucoup de liberté. Si on amène les choses sur le terrain de l'art, on peut faire ce qu'on veut. Je ne suis pas militant, ce n'est pas mon leitmotiv même si je le suis un peu malgré moi parce que je suis gay. J'ai été élevé dans les années 1970-1980. J'ai dû quand même prouver des choses, prouver que j'existe, que j'avais une bonne raison d'exister envers et contre tout¹⁸ ». Cependant, Brice Dellsperger ne souhaite pas faire table rase du passé et revendique une cinéphilie personnelle et en particulier une véritable admiration pour le cinéma de De Palma, il ne désire pas « se poser en ennemi » même s'il s'accorde la liberté de s'approprier son œuvre. Il y a une certaine fidélité à l'œuvre originelle dans cette appropriation.

¹⁸ Entretien de Brice Dellsperger du 16 juin 2021 (cf annexe p. 90)

L'œuvre de Dellsperger a commencé avec les balbutiements de la vidéo et a évolué avec ses avancées technologiques. Quand il a commencé à étudier l'art dans les années 1990 à la villa Arson à Nice, il a découvert l'art vidéo: « J'étais assez attiré par la communication visuelle en général. J'hésitais pas mal entre le cinéma et la publicité. De toute façon, depuis tout-petit, je regardais la télé, j'étais un peu nourri à ça, les images en mouvement. En fait, lors de l'initiation vidéo, j'ai vraiment bien aimé toutes les étapes qui étaient assez longues et laborieuses à l'époque. On avait des magnétoscopes très lourds qu'il fallait porter à la main, reliés à une caméra également très lourde plus un écran avec des batteries qu'il fallait trimballer avec nous. C'était assez laborieux mais moi j'aimais bien ça. Maintenant, c'est devenu beaucoup plus simple¹⁹. »

Contrairement au cinéma qui développe généralement une narration depuis une situation initiale jusqu'au dénouement, Brice Dellsperger part de séquences de films, de fragments qui sont des moments-clés – aveu, meurtre, secret, fantasme, mystère – qui sont de petites narrations en elles-mêmes mais totalement décontextualisées. Il réutilise la bande-son originelle, sorte de *ready-made*, procédé initié par Marcel Duchamp et qui consiste à reprendre un objet manufacturé tel quel en se l'appropriant comme œuvre d'art de façon à amener le spectateur à le regarder autrement et reconsidérer la notion d'œuvre. Si Duchamp reprend un objet trivial pour la présenter comme une œuvre artistique, Dellsperger quant à lui s'empare de la bande-son d'une œuvre artistique mais cette réutilisation contribue à lui donner une sorte d'étrangeté. Il met en scène des performers travestis qui interprètent les personnages présents dans les extraits originaux en *lip sync*, procédé de synchronisation labiale. Cela entraîne, selon José Freire, « une légère déconnexion, un décalage entre la synchronisation labiale et la voix, qui révèle l'œuvre d'art vue comme un collage²⁰ ». Brice Dellsperger utilise également l'incrustation ou le *split-screen* masqué, deux mêmes plans qu'il monte parallèlement à l'aide d'un collage, ce qui lui permet de faire interpréter deux personnages par le même performer. « Il s'agit de bricolages, d'entités bricolées dans lesquelles les artefacts sont utilisés d'une manière à laquelle ils n'étaient pas destinés, d'une manière qui les disloque de leur contexte normal. Ce réarrangement et cette décontextualisation, cette surenchère textuelle, communiquent de nouvelles significations²¹ ». Ces procédés, ces incohérences produisent un décalage déroutant qui met en évidence l'artificialité de l'œuvre et l'essence même du remake.

¹⁹ Entretien de Brice Dellsperger du 16 juin 2021 (cf annexe p. 87)

²⁰ Marie France Rafael, *Brice Dellsperger: On Gender Performance*, Berlin, Floating Opera Press, 2020, p. 7-8

²¹ *Ibid.*

Marie-France Rafael parle d'« esthétique de l'imperfection²² ». Cette esthétique permet de rendre visible le geste créatif et de « redonner son aspérité à l'image²³ ». Elle vient rompre l'illusion entretenue au cinéma. Si les techniques de la vidéo et la qualité visuelle des œuvres de Dellsperger n'ont cessé de progresser, l'artiste continue à revendiquer ce parti-pris artistique: « Je veux garder ces petits défauts qui rapprochent l'œuvre du spectateur. C'est pourquoi, au début, je n'ai utilisé que des techniques que l'on trouve plus souvent dans le cinéma amateur ou expérimental: des types de répétition, de décalage ou de superpositions. Les effets spéciaux étaient souvent sommaires car le matériel était souvent poussé à ses limites²⁴. » Ainsi, les raccords cut, le fondu, le volet (*split-screen*), la surimpression qu'utilisait déjà Méliès. Dellsperger a été particulièrement influencé par Jean-Christophe Averty, animateur à la radio et à la télévision française, dont les rubriques foisonnaient de trucages et d'effets spéciaux.

Ainsi, dans *Body Double 5*, réalisé en 1996, qui reprend *Dressed to Kill* de De Palma, l'incrustation est maladroite ce qui renforce l'artificialité du style. Dans *Body Double 15*, réalisé en 2001, qui reprend la même séquence originelle, si la technique a évolué, si le procédé d'incrustation est mieux maîtrisé, il reste visible comme une façon de revendiquer le geste créatif: Brice Dellsperger ne souhaite pas créer une illusion cinématographique mais plutôt la déconstruire. Petit détail amusant, quand Brice Dellsperger remasterise *Body Double 5* tout comme les premiers *Body Double* à l'exception des œuvres déjà vendues et qui ne peuvent plus être modifiées, il précise avoir conservé la double potiche visible derrière les personnages qui révèle le collage. En effet, si les deux personnages semblent être des doubles à l'exception des lunettes de soleil, le dédoublement de la potiche par son effet miroir met en évidence le procédé utilisé et vient rompre l'illusion. Si l'artiste utilise aujourd'hui des logiciels très professionnels et tente de rivaliser parfois avec les outils cinématographiques, cette esthétique de l'imperfection reste au coeur de son projet.

²² Marie France Rafael, *op. cit.*, p. 35

²³ Emmanuelle Lequeux, « Brice Dellsperger : Le ciné et son double », *Aden* n°145

²⁴ Marie-France Rafael, *op. cit.*, p. 35



Body Double 5: la double potiche (source: site de Brice Dellsperger)

Par ailleurs, contrairement au cinéma associé aux salles obscures où les spectateurs sont maintenus captifs, l'art vidéo est un art muséal qui se découvre dans des expositions, des galeries, des musées où le spectateur peut déambuler librement. Brice Dellsperger explique: « Je vois toujours l'installation comme un montage spatialisé; je pense que c'est ma vision de l'installation. Contrairement à mes images, dans lesquelles il y a beaucoup d'effets, mes installations sont généralement sobres. C'est la continuité de ce que j'aimerais appeler un "montage potentiel"²⁵. » Au montage de la séquence vient se superposer un montage lié à l'installation muséale. Il est « potentiel » puisque le spectateur est libre de s'en emparer ou d'en faire abstraction. « J'ai pu le faire [le montage potentiel] par exemple au nouveau musée de Monaco. Il y avait deux salles. La scène de *Pulsions* [*Dressed to Kill*] que j'ai filmée chez moi était projetée dans une petite salle que j'ai fait peindre en violet et qui était assez jolie. Il y avait une autre salle en angle qui était très grande, noire, où était projeté *Bons baisers d'Hollywood*, la scène où Natacha Lesueur et moi sommes suspendus sur un mur. Entre les deux, il y avait un petit passage où j'avais fait installer *Body double 15* (la scène du musée). Il était projeté sur un plasma au mur, comme une espèce d'annonce, d'écho de la salle derrière où il y avait le docteur Elliott, le même personnage. Je trouve que c'était drôle. Et j'ai fait accrocher autour les œuvres que je regarde dans le musée, les monochromes de Dan Flavin. On les voyait dans le film et en vrai. J'essaie de m'amuser et en même temps, il y a une vraie réflexion sur comment montrer une œuvre d'art. Mais avec les

²⁵ Marie-France Rafael, *op. cit.*, p. 34

contraintes qui sont celles de la vidéo parce qu'il y a un début, une fin, une durée, un son²⁶. » Libre aux spectateurs de faire le lien entre les différentes vidéos exposées ou de s'en abstenir: tout est suggéré, rien n'est imposé. Brice Dellsperger reprend: « À cela s'ajoutent les notions de répétition et de mise en boucle, c'est-à-dire que j'essaie de faire dialoguer les dispositifs de tournage et l'espace d'exposition, afin d'inclure le spectateur²⁷. »

Selon Marie-France Rafael, « la réception n'intervient qu'après une contemplation prolongée de la répétition continue²⁸. » Ainsi, *Body Double 37*, dernier opus de la série réalisé pendant le confinement du printemps 2020, reprend une scène de *Dressed to Kill* où le personnage interprété par Nancy Allen, Liz Blake, tente de séduire le psychiatre Dr Elliott (Michael Caine) pour le pousser dans ses retranchements et l'amener à se trahir. Cette vidéo est exposée sous forme de boucle ce qui questionne le spectateur sur la temporalité de la vidéo: « Là, j'ai atteint une espèce de pic avec le dernier *Body double*; j'ai poussé très loin le côté "on est perdu dans la scène, dans la narration, dans les corps, dans les genres"²⁹ ».

Il choisit aussi pour certains de ses *Body Double* de les exposer en diptyque ou triptyque, ce qui rappelle le procédé cinématographique *split-screen* que nous retrouvons fréquemment dans les films de De Palma. Ce dernier a commencé à l'utiliser dans son court-métrage documentaire *Dionysos in '69* (1970) pour montrer simultanément une représentation théâtrale des *Bacchantes* d'Euripide et la réception du public, mettre en évidence le champ et le contre-champ dans un même cadre. Le *split-screen* permet également d'éviter le montage alterné. En plus d'utiliser ce procédé à la manière de De Palma, Brice Dellsperger le détourne dans ses installations afin d'exposer simultanément plusieurs versions d'une même séquence interprétée par différents performers. Nous retrouvons ce choix d'installation dans *Body Double 9* et *Body Double 12* reprenant *Blow Out*, le premier étant la séquence finale (assassinat de Sally sur fond de feu d'artifice) et le second, le meurtre de la prostituée dans les toilettes, tous deux projetés en trois versions simultanées; quant aux *Body Double 10* et *Body Double 11*, ils reprennent *Obsession* : le premier, en triptyque vertical, revisite les retrouvailles de Michael Courtland et de sa fille Amy, contrairement au second qui met en scène l'assassinat aux ciseaux en un diptyque horizontal.

²⁶ Entretien de Brice Dellsperger du 16 juin 2021 (cf annexe p. 99)

²⁷ Marie-France Rafael, *op. cit.*, p. 34

²⁸ Sylvia Martin, *Art vidéo*, Cologne, Taschen, 2006, p. 18-19

²⁹ Entretien de Brice Dellsperger du 16 juin 2021 (cf annexe p. 93)

L'installation des vidéos dans les galeries est souvent complexe: faire dialoguer plusieurs œuvres peut être délicat d'un point de vue technique, particulièrement au début de l'art vidéo: « À l'époque, comme je l'ai déjà dit, ce n'était pas très facile. Ce n'était pas non plus facile de voir des films en exposition parce que c'était le tout-début des projecteurs vidéo. C'était des tritubes, un peu comme les télévisions. Il y avait trois lentilles – une rouge, une verte, une bleue – qui superposaient trois images différentes. Ces énormes projecteurs étaient destinés aux salles de conférences et évidemment la définition était assez basse. J'aimais bien ce manque de définition, cette déception qu'on peut avoir quand on regarde l'image à l'œil, puis quand on voit l'image projetée, un truc un peu déceptif. Il en allait de même pour les technologies d'enregistrement pour le grand public. C'était le VHS et le VHS rendait les choses un peu obscures parce qu'on perdait beaucoup sur le réel. Il y avait cette notion, si l'on peut dire, de "rajouter un filtre": oui ça rajoutait un filtre, ça transformait le réel. On était très limité, on avait des marges de mouvement très limitées. Il n'y avait pas beaucoup d'écart entre les hautes et les basses lumières³⁰. »

« Il y a une vraie réflexion sur comment montrer une œuvre d'art. [...] Le son, c'est très compliqué à mettre en exposition. [...] En tout cas, pour moi, c'est le plus gros challenge de montrer les films ensemble parce qu'il y a du son. J'aime bien la superposition visuelle mais la superposition sonore, parfois, ce n'est pas très heureux. C'est la partie délicate à penser pour faire coexister des vidéos³¹. »

C'est entre autre pour contourner ces difficultés que Brice Dellsperger a créé un site internet – *Brice Dellsperger's Body Doubles - Reprise, Effects, Doubles ...* – où il présente sa série de *Body Double*. Il lui permet entre autre de référencer tous les articles et textes écrits sur son œuvre ou sur le remake plasticien de manière générale, de faire une liste de l'ensemble de ses vidéos en créditant l'équipe ainsi que de partager ses partenariats avec certaines éditions et galeries. En haut à droite de l'écran, les visiteurs ont accès à son mail, son CV, un lien sur la chaîne Vimeo et sur la Dropbox où Dellsperger partage des captures d'écran de ses vidéos. Dans la rubrique *Flashbacks*, il énumère de manière exhaustive toutes les informations techniques. Selon Florence De Mèredieu, dans *Arts et Nouvelles technologies, Art vidéo, Art numérique*, les sites internet d'un artiste peuvent « parfois être pensés comme des interventions artistiques à part entière³². » Chaque site devient alors une

³⁰ Entretien de Brice Dellsperger du 16 juin 2021 (cf annexe p. 87-88)

³¹ *Ibid.* (p. 99)

³² Florence De Mèredieu, *Arts et Nouvelles technologies Art vidéo, Art numérique*, Paris, Larousse, 2003, p. 177

« galerie virtuelle personnelle³³ ». L'artiste précise: « J'ai toujours eu un site internet. J'ai gardé des versions très anciennes. Dans la première version, j'ai mis des GIFS animés parce qu'on ne pouvait pas mettre des vidéos : c'était trop lourd. J'avais même fait un GIF animé de *Body double X*. Il devait durer pas moins de quinze minutes³⁴. » Sur son site actuel, il peut avoir carte blanche sur la disposition de ses vidéos tout en les faisant dialoguer entre elles. Chaque diapositive met en lumière une ou deux vidéos annoncée-s par un titre, jeu de mot teinté d'humour, clin d'oeil complice aux lecteurs/spectateurs. Ci-dessous, *Body Double 5* et *Body Double 15* tels que présentés en diptyque, tous deux reprenant la scène de filature dans le musée dans *Dressed to Kill*, dont le titre choisi par Dellsperger est *Pump up the turkey*, allusion sexuelle détournant la liste de courses de Kate Miller lui rappelant d'aller chercher une dinde ; ou encore le titre *Show her* pour annoncer *Body Double 32*, reprise de la scène d'introduction de *Carrie*, titre jouant sur l'homonymie avec "shower" (douche), la vidéo reprenant une scène de douche.



Body Double 5 et *Body Double 15* côte à côte sur le site de Brice Dellsperger

³³ Florence De Mèredieu, *op. cit.*, p. 177

³⁴ Entretien de Brice Dellsperger du 16 juin 2021 (cf annexe p. 97)



Body Double 32 précédé du titre « Show her » sur le site de Brice Dellsperger

Ce qu'apprécie Dellsperger avec son site internet c'est la facilité de partager son œuvre avec des spectateurs qui n'iraient pas nécessairement dans les expositions: « Je privilégie internet parce que je trouve que c'est très populaire, ça reste dans l'idée de départ de la télévision³⁵. »

Tous ces aspects mettent en évidence que si le cinéma et la vidéo sont des arts jumeaux, le second beaucoup plus récent n'hésite pas à remettre en question son aîné. Hommages aux films de De Palma, les vidéos de Dellsperger contribuent en même temps à les interroger, à remettre en question l'illusion cinématographique en n'en reprenant que des fragments, en développant une esthétique de l'imperfection et en les exposant sous forme d'installations qui « empêchent toute identification avec l'œil de la caméra qui caractérise le film classique³⁶. » ou sur un site internet. La narration n'est plus au cœur de l'acte artistique: les fragments sont décontextualisés et l'illusion cinématographique dissipée. Retravailler une œuvre cinématographique par le biais de la vidéo c'est donc pour Dellsperger une manière d'amener le spectateur à prendre conscience de son statut de voyeur passif: « Le geste appropriationniste serait en ce sens considéré comme une réappropriation

³⁵ Entretien de Brice Dellsperger du 16 juin 2021 (cf annexe p. 98)

³⁶ Sylvia Martin, *op. cit.*, p. 21

aux vertus salvatrices³⁷. » Elle viserait à libérer le spectateur, pris au piège, prisonnier de l'illusion cinématographique. « Car, interroge Sylvie Couderc, d'un médium à l'autre – la vidéo au lieu du cinéma –, d'un genre à l'autre – la série B au lieu du chef-d'œuvre –, d'un acteur à l'autre – la doublure au lieu de l'original –, Brice Dellsperger ne dresse-t-il pas le décor dans lequel s'énonce la culture d'aujourd'hui, entre le grand et le petit écran, entre le plateau de télévision et le film DVD³⁸ ? » Il s'agirait pour le spectateur de prendre conscience du rôle passif que lui fait jouer l'industrie culturelle « pour mieux jouir de sa co-présence auprès des oeuvres d'art³⁹ ». Une œuvre n'existe que dans le dialogue qu'elle instaure avec celui qui la regarde, qui se l'approprie comme Dellsperger s'approprie le cinéma de De Palma.

Cependant, si Dellsperger n'hésite pas à s'approprier de façon iconoclaste le cinéma de Hitchcock et de De Palma, sa démarche n'est pas destructrice: « Geste effrayé ou fasciné, il est aussi enfant d'une attitude face au commerce et à l'industrie, mais sa voie n'est pas polémique, elle est créatrice⁴⁰. » En effet, si Dellsperger reprend des scènes de films de De Palma, c'est aussi pour leur injecter une nouvelle réalité. « Le but est toujours le même: montrer, susciter des émotions, raconter; mais il s'agit de le faire à partir de données déjà fortes: créativité, imaginaire s'emparent donc d'un matériel préalable au lieu de se déployer en toute liberté⁴¹ » écrit René Prédal. C'est un nouvel acte créatif qui se déploie à partir d'une œuvre existante, une re-création. Si les *Body Double* de Dellsperger peuvent être considérés comme une œuvre vampirique « se nourrissant d'un film originel dont il dénature et transforme la substance⁴² » comme l'écrit Marie Canet, cela n'aboutit pas à rendre exsangue l'œuvre originelle mais au contraire à lui insuffler une nouvelle vitalité. Tout d'abord, cela permet de regarder autrement la séquence reprise à travers le filtre révélateur que lui impose le regard artistique de Dellsperger. De plus, cela permet de les réinscrire dans un autre schéma que celui instauré à Hollywood, dans une perspective et une esthétique *Queer*.

Dellsperger « ne minimise jamais, ni n'efface les tensions dramatiques du récit auquel il se réfère [...]. Au contraire, il les réactive, les renforce, les réaffirme, en les mettant à nouveau en

³⁷ Marie Canet, *op. cit.*, p. 22

³⁸ Sylvie Couderc, « Brice Dellsperger dans ses rôles d'interprète, d'acteur et de metteur en scène », in *Nouvelle revue d'esthétique* n°3, 2009, p. 18

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Marie Canet, *op. cit.*, p. 25

⁴¹ René Prédal, *op. cit.*, p. 9

⁴² Marie Canet, *op. cit.*, p. 78

scène. C'est l'opération de "rafraîchissement", selon le terme employé par l'artiste, [...]. Il entend ainsi témoigner de sa faculté de recreation à partir de films anciens. Sans les répéter, ni les plagier, il nous les re-présente, c'est-à-dire les inscrit – comme un second temps, un après coup – dans notre présent⁴³. » Le vidéaste revitalise les séquences qu'il revisite, leur donne une seconde vie, en révèle certains aspects cachés, les libère du schéma traditionnel hollywoodien en même temps qu'il libère le spectateur de sa passivité et de l'illusion cinématographique et l'amène à s'interroger, à réagir, à dialoguer dans un échange créatif avec l'œuvre. « [...] non seulement il renforce le sens de l'œuvre d'origine, écrit Tim Madesclaire, mais en plus il y colle une critique non paranoïaque de son contexte culturel, social et politique, comme pour dire que le meilleur moyen d'échapper au système, c'est encore d'y plonger au cœur⁴⁴. »

Comment expliquer les raisons de la fidélité de Dellsperger à l'œuvre de De Palma et ce qui, dans les films du cinéaste, a pu l'amener à établir cette relation durable et ambiguë – seize vidéos en vingt-cinq ans – et à créer une œuvre originale et personnelle ?

b) Au-delà du maniérisme : du kitsch au *camp*

Pour expliquer les raisons de cette longue fidélité, il y a, bien sûr, la virtuosité du cinéaste, son habileté dans l'art de l'intrigue et du suspense. Il y a aussi le fait que De Palma comme Dellsperger, même s'ils n'utilisent pas le même médium, sont tous deux des artistes appartenant au mouvement artistique initié au XVI^{ème} siècle et réhabilité à la fin du XIX^{ème} siècle: le maniérisme. « De Palma, c'est du maniérisme comme lorsqu'on parle de peinture maniériste. C'est ça que je retiens. Il y a une direction artistique, une part de symbolisme, une part de théâtralité⁴⁵. »

Appartenance que revendique pour lui-même le vidéaste: « Je me considère comme totalement maniériste⁴⁶. »

Pour reprendre Daniel Arasse, « L'image maniériste est fondée sur la mise en évidence conjointe de deux données presque contradictoires : la "liberté" d'invention du créateur et le "code"

⁴³ Sylvie Couderc, *Brice Dellsperger dans ses rôles d'interprète, d'acteur et de metteur en scène*, in "Nouvelle revue d'esthétique" n°3, 2009, p. 17

⁴⁴ Tim Madesclaire, *Magie du cinéma, sorcellerie de l'art, Remake-up*, Illico, July 03

⁴⁵ Entretien de Brice Dellsperger du 16 juin 2021 (cf annexe p. 100)

⁴⁶ *Ibid.*

esthétique en fonction duquel l'image est élaborée pour permettre un déchiffrement raffiné ; il s'agit de cette "licence dans la règle" dont parle Vasari qui donne tout pouvoir "caprice" à l'intérieur d'un jeu artistique aux règles progressivement fixées entre 1520 et 1540 : on peut déformer Michel-Ange pourvu que le modèle demeure perceptible. La référence culturelle peut être détournée pourvu que le jeu soit cultivé⁴⁷. » L'art maniériste est un art ludique, théâtral jusqu'à l'outrance parfois. C'est aussi un art de la citation et du deuxième degré. C'est enfin un art qui s'interroge sur lui-même. Comme tous les artistes maniéristes, De Palma et Dellsperger se nourrissent des œuvres de maîtres qu'ils admirent et dont ils amplifient la grammaire cinématographique jusqu'à une théâtralité, une artificialité revendiquée.

Mais pourquoi ne pas pousser plus loin cette réflexion ? Selon moi, si Dellsperger a choisi de reprendre certaines séquences de De Palma, c'est aussi en raison, parfois, de leur esthétique qu'il me semble pouvoir qualifier de kitsch, terme controversé qui ne demande qu'à être réhabilité et qui serait déjà en germe dans le maniérisme. Selon le *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, « le kitsch alimente désormais toute une partie de la création contemporaine, soucieuse de déconstruire les notions d'art et de (bon) goût, de subvertir l'opposition art majeur-art mineur, ou de simplement rendre compte d'une certaine vitalité de la culture populaire et de s'en inspirer⁴⁸. » C'est un art du second degré : il est « ludique, ironique, référentiel et se manifeste par la réappropriation de la ringardise, le détournement de la culture populaire, la revendication du mauvais goût⁴⁹. » Ainsi, Jeff Koons, artiste plasticien et sculpteur kitsch et néo-pop américain, très médiatisé, a bâti son œuvre sur la reproduction de ballons de baudruche aux formes de chiens ou de lapins géants. S'il ne s'agit pas de cela lorsque De Palma reprend Hitchcock – ni ringardise ni mauvais goût –, il n'hésite pas à intégrer dans ses films des scènes parodiques à l'esthétique kitsch affirmée.

Ainsi, la scène d'ouverture de *Dressed to Kill*, parodie de la scène de douche de *Psycho*, où Kate Miller (incarnée par Angie Dickinson) se fait violenter par un homme alors qu'elle se savonne avec sensualité sous la douche, ce qui se révèle finalement n'être que le fantasme du personnage féminin: le cinéaste s'amuse à manipuler les spectateurs en créant une scène dont l'artificialité de la mise en scène et du jeu de la comédienne atteint un niveau de kitsch qui a été beaucoup moqué par ceux qui en restaient à une lecture au premier degré sans tenir compte de la virtuosité de la mise en scène et de l'esprit facétieux du cinéaste. Le film, malgré son succès, est d'ailleurs nommé à trois

⁴⁷ Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 158

⁴⁸ Didier Eribon, *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003, p. 276

⁴⁹ *Ibid.*

reprises aux Razzie Awards en 1981, cérémonie américaine qui « récompense » le pire de la production cinématographique, dans les catégories Pire Acteur (Michael Caine), Pire Actrice (Nancy Allen) et Pire Réalisateur (Brian De Palma). Ironiquement, le prix est attribué au film *Xanadu* (1980) réalisé par Robert Greenwald repris également par Brice Dellsperger dans *Body Double 35* (2017). Autre exemple de scène à l'esthétique résolument kitsch, la scène du baiser entre Jake Scully et Gloria Revelle dans *Body Double* reprise par Dellsperger dans *Body Double 3*.

Comment expliquer les motivations du cinéaste à introduire du kitsch dans ses films ? Peut-on considérer qu'«il y a une goutte de kitsch dans tout art⁵⁰ » comme l'affirme Hermann Broch, romancier, dramaturge et essayiste autrichien et par extension du cinéma populaire dans tout cinéma même le plus élitiste ?

Dans l'article « Qu'est ce que le kitsch », Abraham Moles l'analyse comme « un phénomène connotatif intuitif et subtil ; il est un des types de rapport que l'être entretient avec les choses, une manière d'être plus qu'un objet, ou même un style. [...] C'est un état d'esprit qui éventuellement se cristallise dans les objets⁵¹. » Il ajoute : « le kitsch est une direction plutôt qu'un but : chacun le fuit – kitsch, c'est une insulte artistique – tout le monde s'y ramène. [...], qui peut vivre sans vices ? C'est de là que part sa force insinuante et son universalité⁵². »

Si le cinéma de De Palma est un art élitiste jouant avec les références cinéphiliques, il est aussi un art populaire destiné à apporter un plaisir immédiat qui peut tout aussi bien agacer, amuser ou séduire, voire les trois à la fois, et qui peut donc prendre la forme du kitsch, ce « vice caché, vice tendre et doux⁵³ ».

Pour en revenir à la scène du baiser de *Body Double*, elle constitue l'acmé du fantasme et de l'obsession du personnage masculin pour la figure féminine : la caméra tourne autour des deux amants qui s'embrassent passionnément dans des poses d'un érotisme brûlant. Le panoramique renforce le lyrisme outré de la scène. Tout cela est souligné par une bande-son qui superpose gémissements, halètements de plaisir et musique exagérément romantique. De Palma y prend un malin plaisir à employer tous les clichés de la scène d'amour et n'hésite pas à aller jusqu'à la parodie dans une version kitsch absolument assumée. Si l'objet, l'intention, l'esthétique sont

⁵⁰ Abraham Moles, « Qu'est-ce que le Kitsch ? », in *Communication et langages* n°9, 1971, p. 75

⁵¹ *Ibid.*, p. 86-87

⁵² *Ibid.*, p. 87

⁵³*Ibid.*

revendiqués kitsch, cela contraste avec la grande maîtrise technique et la virtuosité du cinéaste. Il ne s'agit pas d'un mauvais objet cinématographique mais d'un exercice de style parfaitement assumé.

Pour Céleste Olaquiaga, le kitsch est « le produit d'une sensibilité à la perte⁵⁴ ». Elle le considère comme la « re-création, à la fois mélancolique et exaltée, d'expériences qui n'existent que comme souvenirs ou fantasmes⁵⁵. » Elle parle de « dialectique du kitsch : contradiction intrinsèque entre le désir et l'impossibilité de son épanouissement⁵⁶. » Cette dialectique « navigue entre un passé irrécupérable et un présent fragmentaire, avec pour seule certitude, son incapacité à être⁵⁷. » Elle reprend l'idée développée par Walter Benjamin qu'il y a deux façons de percevoir les événements du monde moderne : une démarche consciente qui conduit à la remémoration et une seconde, inconsciente qui est le simple souvenir. « Dans la perception inconsciente, [...] il n'y a pas érosion des conditions de l'expérience réelle mais plutôt mise à l'écart de l'armature de la conscience, le temps continu. L'intensité du moment vécu est rejetée par la conscience, processus qui aboutit au kitsch. [...] Ce moment fort et transitoire devient un souvenir. Ce souvenir aigu et fragmentaire peut mener la perception jusqu'aux archives enfouies de notre mémoire individuelle où les expériences sont stockées de façon atemporelle et mythiques⁵⁸. » Ce qui est le plus important dans le souvenir selon Céleste Olaquiaga, c'est « le bref moment de fulgurance durant lequel nous pouvons entrevoir par une mince fente de notre mémoire les réminiscences nichées sous la plupart des contingences quotidiennes⁵⁹. »

Les œuvres de Brice Dellsperger comme celles de Brian De Palma reposent toutes les deux sur une cinéphilie personnelle qui remonte parfois à l'adolescence. Dellsperger, dans un podcast pour France Culture, dit choisir une séquence comme un « petit module qu'on arracherait d'un film comme un souvenir⁶⁰ ».

⁵⁴ Céleste Olalquiaga, *Royaume de l'artifice: L'émergence du kitsch au XIXe siècle*, Lyon, Fage éditions, 2013, quatrième de couverture

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 68

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 69

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Anne Bonnin, « Entretiens sur l'art: Body Double » in *France Culture*, 20 juin 2019

La scène du baiser de *Body Double* cristallise le souvenir de toutes les scènes de baisers qu'elle fait resurgir tel un fantôme profondément enfoui dans l'imaginaire individuel mais aussi la mémoire collective des spectateurs nourris dès leur enfance au cinéma hollywoodien. Lorsque Dellsperger reprend cette séquence dans *Body Double 3*, il en reproduit le panoramique, le mouvement de caméra qui s'apparente à une valse langoureuse – les deux performers étant sur une plateforme tournante –, le décor initial du film repris en incrustation comme un décor en carton-pâte et la bande-son originale – murmures d'extase et musique envahissante –. « Dans l'original et sa réplique, il s'agit de faire cohabiter deux mouvements contraires : au premier plan, deux corps fixes sur un manège en rotation gauche / droite et, au second plan, un panoramique circulaire droite / gauche. Cette mise en œuvre de l'incrustation, pour rejouer les procédés des studios hollywoodiens, est l'ancêtre "archaïque" du trucage tel que Dellsperger va l'explorer et le perfectionner au fur et à mesure de sa filmographie. Baiser exacerbé dans une scène elle-même exacerbée, où flirtent réalité et fantasme⁶¹. »



Body Double 3 (à gauche) / *Body Double* (ci-dessus)

⁶¹ Marie Canet, *op. cit.*, p. 81

Cette scène chez De Palma comme chez Dellsperger est « à la fois un cliché et une scène culte du cinéma⁶² ». Dans la démarche des deux artistes, n'y a-t-il pas tentative, désir de retrouver, de revivre « l'intensité⁶³ », « l'immédiateté⁶⁴ » d'une découverte cinématographique marquante, d'une première expérience artistique vécues comme un éblouissement, une révélation et que les artistes qu'ils sont devenus tentent de faire revivre. Le kitsch s'apparenterait alors « aux débris de l'aura, ces traces de poussières étincelantes, d'autant plus précieuses et séduisantes qu'elles vont bientôt disparaître⁶⁵. »

Dans *Body Double 3*, à l'artificialité de l'original, vient s'ajouter un élément constitutif de la démarche artistique de Dellsperger: le travestissement. L'artiste interprète travesti le personnage féminin, ce qui nous amène à considérer l'esthétique qui colore toute son œuvre. Pour la qualifier, s'il ne réfute pas le terme « kitsch », il lui préfère et même revendique le terme « *camp* ».

Le *Camp* comme le définit Susan Sontag, essayiste, romancière et militante américaine, dans son essai *Notes on 'Camp'* est avant tout un mode d'esthétisme, une façon de voir les choses à travers une sensibilité qui ne prône pas la beauté mais l'artifice, la stylisation et plus particulièrement l'ironie. « C'est l'amour de l'exagération, du "hors sujet", des choses qui sont ce qu'elles ne sont pas⁶⁶. » "*Campy*" peut être utilisé pour qualifier une œuvre, un objet ou le comportement d'un individu. Il s'agit de « comprendre l'Être en tant que Jeu de Rôle⁶⁷ ». L'image la plus représentative de la sensibilité *Camp* est l'androgynie.

« Le mot *Camp* me correspond mieux, confie Dellsperger, même si quand j'ai commencé, je ne savais pas que cela existait [...] *Camp*, ça me correspond mieux : une espèce de truc un peu raffiné mais très spécial. J'aime bien me situer dans cette définition-là. En général, j'ai une ligne de conduite assez stricte donc, je pense que kitsch, d'une certaine manière oui mais c'est un mélange de kitsch et de *camp*. On va créer un nouveau mot : "campsch" ⁶⁸ ».

⁶² Marie Canet, *op. cit.*, p. 81

⁶³ Céleste Olalquiaga, *op. cit.*, p. 241

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 8

⁶⁷ *Ibid.*, p. 9

⁶⁸ Entretien de Brice Dellsperger du 16 juin 2021 (cf annexe p. 99-100)

Voici comment Dellsperger raconte ses premières expériences avec le *camp* : « À l'époque, j'allais dans les clubs gays où il y avait des spectacles de transformation, des imitateurs. C'est un format classique qui existe encore aujourd'hui : généralement, dans un bar ou un club, vers minuit, il y a un spectacle avec quelques interprètes qui se produisent en *playback* incarnant Diana Ross, Donna Summer ou Grace Jones⁶⁹. » C'est d'ailleurs en Donna Summer, surnommée « La reine du Disco » dans les années 1970-1980, qu'il choisit de se travestir pour interpréter Marion Crane dans *Body Double 4*, reprise d'une des séquences initiales de *Psycho* où l'héroïne fait ses bagages avant de prendre la fuite. « J'étais fasciné par ces imitateurs : le spectacle est très frontal, censé être vu de face comme une image, mais l'image est en profondeur et relief. [...] Enfin, il y a eu le moment où je me suis moi-même travesti pour la première fois. C'était pour l'anniversaire d'un de mes professeurs, Noël Donna⁷⁰. »

Se réapproprier De Palma, c'est pour Dellsperger, « le remettre chez des gens qui ont le droit de le revendiquer, le remettre en perspective dans un contexte transgenre. Il y a un côté militant quelque part, mais je ne suis pas transgenre, je ne peux pas parler en leur nom. [...] Après, c'est tout le monde pareil : tout le monde doit trouver sa place. Je n'ai pas envie de parler pour les autres, d'avoir un discours politique. Après, si les gens s'identifient, je trouve ça génial. Je revendique mes droits. Toute personne sur la planète doit pouvoir revendiquer son droit à exister et qu'on le laisse tranquille⁷¹. »

Pour en revenir à la fameuse scène du baiser revue par Dellsperger qui en interprète, travesti, le personnage féminin, elle apparaît donc comme le remake *camp* d'une scène kitsch, une sorte de quintessence du kitsch revisité par le *camp*. Si l'on veut aller plus loin, ne peut-on considérer que ce qui, aussi, a provoqué la fascination de Dellsperger pour De Palma serait la présence en germe de l'esthétique *camp* dans certaines de ses œuvres. C'est d'ailleurs l'idée exprimée par Dellsperger dans l'entretien : « Il y a des choses qui sont très *Camp* dans les films de De Palma⁷². » Ainsi, le maquillage du vampire du film en tournage dans *Body Double*, personnage d'ailleurs souvent repris dans l'univers *camp* comme un être hybride. Ainsi, la mise en scène de *Phantom of the Paradise* qui annonce tous les codes du *camp* : « Dans ce film, il y a tout. C'est un film programmatique qui annonce tout : la musique, le fait que les gens confondent leur vie avec un clip permanent, le

⁶⁹ Marie France Rafael, *op. cit.*, p. 22

⁷⁰ *Ibid.* p. 22-23

⁷¹ Entretien de Brice Dellsperger du 16 juin 2021 (cf annexe p. 90-91)

⁷² *Ibid.* (p. 91)

capitalisme, la mascarade, la théâtralité, le personnage fictif, inventé qui a un alter-ego, les trans genres méga trans, glam rock. J'adore le glam rock. C'est un de mes films fétiches de toujours⁷³. » Si Dellsperger n'a pas fait le remake de certaines séquences de ce film qui le fascine pourtant, peut-être est-ce parce que l'esthétique *camp* y était déjà trop présente, rendant difficile voire inutile toute parodie.

Le remake à la manière de Dellsperger est donc à la fois fascination pour l'univers d'artistes qu'il admire, acte d'hommage à la virtuosité de la mise en scène, de dénonciation par la remise en question de l'illusion cinématographique et d'amplification, d'exacerbation, de travestissement du modèle : un acte artistique original. Si la notion de dualité, de double s'impose dans le genre choisi par De Palma et Dellsperger (le remake), elle apparaît aussi dans les motifs développés : la femme double/doublure, le dédoublement de personnalité et le travestissement.

B. Des motifs en lien avec la dualité

a) Dédoublement des personnages, doublure : la femme-double

Le thème du double est très présent dans l'œuvre d'Alfred Hitchcock, de Brian De Palma et de Brice Dellsperger mais correspond à des enjeux différents chez les cinéastes d'une part et chez le vidéaste d'autre part.

On l'explore par le biais de la femme-double dans *Vertigo* de Hitchcock repris dans *Body Double* et *Obsession* de Brian De Palma. La femme est dédoublée comme la re-création d'une figure féminine obsédante. Madeleine/Judy dans *Vertigo*, Gloria/Holly Body dans *Body Double* et Elizabeth/Sandra/Amy dans *Obsession* hantent l'esprit du héros masculin tels des spectres. Dans les deux premiers films, le personnage principal – John Ferguson, Jake Scully – assiste impuissant à la mort – suicide ou assassinat – de la femme qu'il espionne et dont il est tombé amoureux. Dans

⁷³ Entretien de Brice Dellsperger du 16 juin 2021 (cf annexe p. 89)

Obsession, la femme du héros, Michael Courtland, disparaît dans une explosion lors de son enlèvement.

Dans la deuxième partie de ces œuvres, le héros rencontre une femme qui lui rappelle douloureusement la disparue qui l'obsède. Dans *Vertigo* et *Obsession*, il cherche, tel un démiurge, à modeler ce sosie à l'image de celle qui le hante. Lors du dénouement, les protagonistes découvrent que tout n'est qu'une supercherie orchestrée pour maquiller des assassinats (*Vertigo* et *Body Double*) ou pour mettre en scène une vengeance (*Obsession*). Les antagonistes de ces trois films sont en quelque sorte les doubles de Hitchcock et de De Palma puisqu'ils manipulent le héros comme le réalisateur manipule les spectateurs, intéressant procédé de mise en abyme.

Le remake selon De Palma est à la fois imitation et recreation. Il se présente au spectateur comme un jeu de pistes: à lui de repérer les citations, les ressemblances et les différences, les résonances et les dissonances, comme autant de clins d'œil aux cinéphiles. Ainsi, si les schémas narratifs sont les mêmes, les atmosphères diffèrent: sombre, romantique, envoûtante, vénéneuse dans *Obsession* (comme dans *Vertigo*) mais d'un style provocateur à la limite de la parodie dans *Body Double*. Ainsi, la scène d'assassinat dans *Body Double* reprise en partie par Dellsperger dans *Body Double 2*, pour laquelle De Palma a choisi une esthétique trash qui confine à la parodie avec le tueur caricaturé et grotesquement grimé, qui tente d'étrangler l'héroïne avec le cordon du téléphone avant de l'achever armé d'une perceuse placée ironiquement à la place du sexe pour un meurtre barbare aux connotations ouvertement sexuelles qui prête tout autant au rire qu'à l'effroi. Les différences apparaissent aussi dans les détails, comme par exemple le vertige de John Ferguson dans *Vertigo* devenant claustrophobie de Jake Scully dans *Body Double* et le clocher de l'église, tunnel. L'un comme l'autre utilise un plan subjectif et des procédés cinématographiques pour rendre sensible aux spectateurs la phobie des personnages: travelling compensé – procédé qui combine un travelling avant et un zoom arrière – dans *Vertigo* et des mouvement de caméra qui ont pour effet de désorienter le spectateur dans *Body Double*. À l'élévation d'un clocher d'église, De Palma substitue la noirceur d'un tunnel. Parfois, certaines citations surgissent là où on les attend le moins: la scène du musée de *Vertigo* n'est reprise ni dans *Obsession* ni dans *Body Double* mais dans *Dressed to Kill*.

Les personnages de Judy et Holly Body n'existent qu'en tant que doublures de Madeleine et Gloria; elles sont tout d'abord un corps instrumentalisé par les instigateurs des machinations. Elles sont destinées ensuite à s'effacer. Il est intéressant de noter que le titre du film de De Palma est justement *Body Double* (doublure). De plus, le cinéaste a choisi de faire de son personnage une actrice pornographique au nom équivoque et plein d'ironie de Holly Body (corps saint). Dans *Vertigo* et *Obsession*, les figures féminines (Judy et Sandra) deviennent, dans les mains du

personnage trompé et hanté par le souvenir de la femme fantasmée, un corps à modeler, à façonner à l'image de la disparue. Sandra/ Amy travaille comme restauratrice de tableaux, comme un écho à l'acte de recréation de la femme aimée. Dans *Vertigo*, la scène du musée prolonge cette idée de double féminin: Judy regarde une peinture représentant une certaine Carlotta. Comme une mise en abyme, elles ont la même posture, le même bijou, le même bouquet et la même coiffure. Tout cela peut nous faire penser à la manière dont Hitchcock lui-même façonne ses actrices fétiches – Tippi Hedren, Kim Novak, Grace Kelly – pour les adapter à ses fantasmes. Petit clin d'œil au maître, c'est Melanie Griffith, la fille de Tippi Hedren que choisit De Palma pour jouer Holly Body dans *Body Double*.



Scène du musée dans *Vertigo*

Lorsque Dellsperger reprend De Palma il n'est plus, comme nous l'avons vu, question de narration. Tout d'abord, il s'agit de séquences ou de fragments déconnectés de l'intrigue. De plus, l'histoire est déjà connue et n'est plus un enjeu. « Ce qui est intéressant dans la forme du *remake*, c'est la possibilité de réactiver un modèle. On peut ainsi produire un film dont le sujet n'est plus la narration, puisque celle-ci est "connue" et qu'elle implose au profit de l'interprétation. Ce qui apparaît alors, c'est la façon dont les acteurs vont interpréter⁷⁴ » affirme Pierre Huyghe dans son entretien dans les *Cahiers du Cinéma* n° 532 (1999) au sujet du remake de Gus Van Sant reprenant plan par plan *Psycho* de Hitchcock. Dans les remakes de Dellsperger, c'est l'idée de performance, le

⁷⁴ Pierre Huyghe, « *My own private Psycho*. Rencontre autour de *Psycho*. Entretien avec Pierre Huyghe et les Cahiers » in *Cahiers du Cinéma* n°532, février 1999, p. 47

mimétisme des performers qui s'imposent aux spectateurs dans une mise en scène très précise, très orchestrée particulièrement lorsque les vidéos sont projetées en diptyque ou triptyque. Les comédiens-performers doivent respecter les déplacements des personnages et les mouvements de leurs lèvres pour être le plus synchronisés possible avec la bande-son originale.

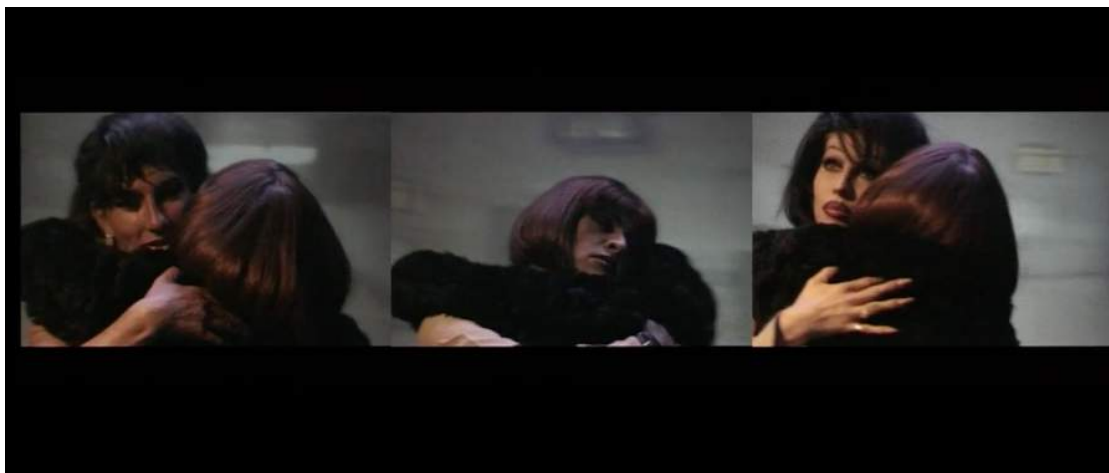
La dualité dans l'œuvre de Dellsperger s'exprime de deux manières différentes selon qu'un même performer joue tous les personnages d'une séquence ou que plusieurs performers interprètent le même personnage sous forme d'une installation vidéo en diptyque ou triptyque. Brice Dellsperger reprend *Body Double*, *Obsession* et *Dressed to Kill* dans *Body Double 3*, *Body Double 10*, *Body Double 11*, *Body Double 5* et *Body Double 15*. Lorsqu'il réalise *Body Double 5* et *Body Double 15*, il fait le choix d'incarner lui-même tous les personnages ce qui crée de déroutants dédoublements. Ces deux vidéos revisitent la scène du musée de *Dressed to Kill* reprenant celle de *Vertigo*. La mise en scène est similaire dans les deux *Body Double*, seul le décor change. Dans le premier, Brice Dellsperger a choisi comme lieu de filature le parc d'attractions Disneyland Paris, dans le second, un musée. Le tableau de Carlotta dans *Vertigo* devenu tableau représentant une femme dans un style plus contemporain dans *Dressed to Kill*, se transforme en visiteurs du parc en mouvement (*Body Double 5*) ou en peintures abstraites (*Body Double 15*). Contrairement à *Vertigo*, la scène du musée dans *Dressed to Kill* épouse le point de vue du personnage féminin. Lorsqu'il reprend cette séquence, Brice Dellsperger travesti joue les deux personnages ce qui crée un troublant jeu de miroir: le personnage prend en filature un autre qui semble être une réplique de lui-même à l'exception des lunettes de soleil qu'il porte.



Body Double 5 (à gauche) / *Body Double 15* (à droite)

Autres procédés qui contribuent aussi à créer de déconcertants dédoublements, les installations en triptyque horizontal (*Body Double 10*) ou en diptyque vertical (*Body Double 11*), ce qui rappelle le *split-screen*. Dans ces deux vidéos qui reprennent *Obsession*, l'œil du spectateur est amené à comparer les deux ou trois versions jouées par des performers différents ce qui crée une nouvelle forme de dualité. Ce qui est intéressant alors, c'est d'essayer de distinguer les différences de jeu des performers interprétant simultanément les mêmes personnages: ce qui compte ce sont les corps mis en scène, exposés et la façon dont ils jouent ou sur-jouent en *lip sync*, les performers imitant le mouvement des lèvres des comédiens.

Le premier met en scène les retrouvailles finales d'Amy et de son père, trois versions, simultanées, avec des performers différents dont l'artiste plasticien polymorphe Jean-Luc Verna pour jouer le père, Brice Dellsperger tenant dans les trois versions le rôle d'Amy. Tous les performers sont travestis: il n'y a plus de distinctions de genre.



Body Double 10

Dans le second qui revisite la scène du meurtre aux ciseaux (clin d'œil au film de Hitchcock, *Dial M for Murder*), Brice Dellsperger choisit de mêler les deux procédés. La scène est présentée en deux versions simultanées: la mise en scène est la même, seul le performer change; il joue les deux personnages, le meurtrier semblant tuer son double. Brice Dellsperger fait de nouveau appel à son complice Jean-Luc Verna. La superposition des images en mouvement dans les diptyques ou triptyques amène l'œil du spectateur à discerner les variations, les décalages dans le rythme et le jeu des performers comme dans un ballet. L'ensemble forme un objet artistique original à regarder comme tel, une re-création.



Body Double 11

Contrairement au cinéma où les acteurs s'effacent derrière les personnages pour donner naissance à une fiction, dans les vidéos de Dellsperger les performers sont des corps qui s'affichent et décrédibilisent la fiction par « la répétition du même visage et du même corps sur des personnages différents, par l'impossibilité pour les regards de se croiser, par l'écart entre le corps et les voix, etc⁷⁵. » Dans le titre *Body Double*, on peut discerner en plus de l'idée de doublure, celle de corps qui se dédoublent que ce soit par l'incrustation ou par l'installation en diptyque et en triptyque. Comme l'écrit Mickaël Pierson dans *Brice Dellsperger - Body Double. Aux frontières du réel*, « La série des *Body Double* est une mise en avant du corps. Le film n'est plus un réservoir à fictions, mais le réceptacle d'un corps qui s'expose au plus près de l'image. [...] Dans ses films, c'est un seul et unique corps qui communique avec lui-même : la multiplicité devient l'unique, le *tous* devient le *un*. Il n'y a plus qu'un corps confronté à ses doubles dans un ballet schizophrène. »⁷⁶ Cette dualité dans les personnages et les corps, nous amène à élargir à d'autres motifs récurrents dans les films de Hitchcock et De Palma que sont la schizophrénie et le dédoublement de personnalité ainsi que le travestissement, élément essentiel dans les vidéos de Dellsperger.

⁷⁵ Mickaël Pierson, « Brice Dellsperger - Body Double: Aux frontières du réel » in *Chimères* 2011/1 n°75, p. 159

⁷⁶ *Ibid.*, p. 163

b. Schizophrénie, dédoublement de personnalité, travestissement

Ce sont là pour Hitchcock et De Palma de puissants moteurs narratifs : ils permettent de jouer sur le suspense et de brouiller les pistes jusqu'à la révélation finale qui laisse le spectateur avec un profond sentiment de malaise et de sidération.

Dans *Psycho* de Hitchcock, Norman Bates (Anthony Perkins) est propriétaire d'un motel. L'héroïne Marion Crane (Janet Leigh) y est sauvagement assassinée sous la douche. Tout porte à croire que le responsable est la mère de Norman Bates qui ne supporte pas, selon lui, qu'une femme approche son fils. La réalité est toute autre : cette dernière est décédée depuis des années, assassinée par Norman qui la conserve momifiée. Le meurtrier n'est autre que ce dernier grimé en sa mère. Il est comme habité par elle, imite sa voix, porte ses vêtements, une perruque, se travestit pour l'incarner et laisser libre cours à ses pulsions meurtrières.



Norman Bates (Anthony Perkins) dans *Psycho*



Norman Bates travesti en sa mère dans *Psycho*

Chez De Palma, il s'agit de motifs récurrents.

Dans *Sisters*, Danielle Breton (Margot Kidder) invite un homme à passer la nuit chez elle. Une journaliste, Grace Collier, qui habite dans l'appartement d'en face, assiste de sa fenêtre au meurtre de cet homme. Elle prévient la police mais le cadavre a disparu. Elle décide de mener seule l'enquête. Elle ignore que Danielle Breton a une sœur siamoise séparée d'elle à la naissance, Dominique. Mais qui tue ? Dominique ou Danielle ?

Dans *Dressed to Kill*, Kate Miller (Angie Dickerson) est une femme au foyer d'une quarantaine d'années, insatisfaite par sa vie de couple. Elle confie ses frustrations à son psychanalyste, le docteur Robert Elliott (Michael Caine). Lors d'une visite au musée d'Art Moderne, elle cède à la pulsion de suivre un inconnu avec lequel elle aura une relation sexuelle. Alors qu'elle quitte le domicile de cet homme, elle est sauvagement assassinée dans l'ascenseur. Seul témoin de ce meurtre, une prostituée, Liz Blake (Nancy Allen) s'alliera au fils de la victime pour mener une enquête qui les conduira au tueur...le psychanalyste qui se travestit en femme pour commettre ses horribles méfaits.

Brice Dellsperger reprend *Psycho*, *Sisters* et *Dressed to Kill* dans *Body Double 1, 5, 6, 7, 15, 30, 37*. Là encore, ce n'est ni le schéma narratif ni la schizophrénie comme puissant moteur de narration qui va guider notre réflexion. Rappelons-le, les vidéos de l'artiste plasticien ne cherchent pas à nous raconter une histoire : elle est déjà connue des spectateurs cinéphiles. Par contre, il est essentiel de mettre en évidence la concordance entre ces films, l'univers de Brice Dellsperger et son esthétique *camp*, à travers les thèmes du travestissement et du brouillage des genres. Ce ne sont plus seulement les personnages qui se travestissent mais aussi les performers: la schizophrénie et le travestissement n'ont plus uniquement une portée dramatique mais offrent la possibilité de performances ludiques. La démarche de Dellsperger est paradoxale: essayer de faire coïncider le performer au modèle tout en mettant en évidence le travestissement comme une esthétique, une manière de voir le monde. Les thèmes de la schizophrénie et du dédoublement prennent tout naturellement la forme d'un pur plaisir de travestissement lié à l'esthétique *camp* tout en déplaçant la réflexion sur les questions d'identité: « Les séquences remakées, précise Dellsperger, sont toujours des séquences travaillées par des pulsions sexuelles, le meurtre, la psychose, l'amour, etc. Je choisis des séquences où il est question d'identité, rarement de troubles amoureux⁷⁷. »

⁷⁷ Nicolas Thély, « Star Academy », in *Les Inrockuptibles* n°320, janvier 2002

Body Double 1, *Body Double 30* et *Body Double 37* reprennent des fragments de *Dressed to Kill*: Brice Dellsperger travesti y joue tous les rôles.

Dans *Body Double 1*, il reprend quasi fidèlement la scène de l'ascenseur revisitant elle-même la scène de la douche de *Psycho*. Il reconnaît lui-même que cette scène a eu sur lui l'effet d'un déclic dans son désir de créer la série *Body Double*: « Lorsque j'ai vu *Dressed to Kill*, une idée de performance filmée s'est imposée à moi : refaire la scène du meurtre de l'ascenseur (déjà elle-même fortement indexée sur celle de la douche de *Psycho*) [...] et proposer ainsi une doublure travestie du film⁷⁸. »



Dr Elliott (Michael Caine) dans *Dressed to Kill* et Brice Dellsperger dans *Body Double 1*

⁷⁸ David Bernadas, *op. cit.*, p. 36



Kate Miller (Angie Dickinson) dans *Dressed to Kill* (à gauche)



Brice Dellsperger dans *Body Double 1* (à droite)

Dans *Body Double 30*, nous retrouvons la scène chez le psychanalyste où la patiente dévoile ses frustrations sexuelles. Clin d'œil ironique au spectateur, Dellsperger joue le psychanalyste en étant travesti en femme alors que dans *Dressed to Kill*, le personnage est soucieux de préserver les apparences et les conventions sociales et De Palma, le suspense et la révélation finale. Ce n'est qu'en secret, lorsque ses pulsions sexuelles le poussent à assassiner, que le docteur Eliott revêt des vêtements féminins. Dellsperger banalise donc une situation présentée comme perverse dans le film de De Palma: le travestissement est devenu norme.



Dressed to Kill (ci-dessus) / *Body Double 30* (ci-dessous)



Body Double 37, à ce jour dernière vidéo réalisée par Brice Dellsperger, reprend une scène de dialogue entre le psychanalyste Dr Elliott et Liz Blake. Brice Dellsperger y incarne encore une fois les deux personnages: la témoin du meurtre de l'ascenseur et le meurtrier schizophrène. La jeune femme le courtise pour l'amener à dévoiler son identité au grand jour. Elle se déshabille devant lui de manière sensuelle ce qui pourrait s'apparenter aux *drag shows* connus pour leurs effeuillages. La vidéo est une boucle, un *loop*, ponctuée de coups de tonnerre afin d'apporter une certaine tension. À cela s'ajoute le regard insistant du psychiatre sur son reflet dans le miroir lorsqu'il reconnaît être attiré sexuellement par la jeune femme. Cela clôt et ouvre la séquence et témoigne de son dédoublement de personnalité. Contrairement au *Body Double 30*, Brice Dellsperger est vêtu d'un costume masculin lorsqu'il incarne le meurtrier schizophrène mais il est

également maquillé (fard à paupière pailleté, rouge à lèvres ...) ce qui instaure une réelle ambiguïté et une certaine androgynie.



Liz Blake (Nancy Allen) dans *Dressed to Kill* (ci-dessus) / Brice Dellsperger dans *Body Double 37* (ci-dessous)



Dans les trois vidéos mettant en scène le Dr Elliott, l'artiste choisit donc soit de travestir son personnage en femme conformément ou contrairement à la version originale (*Body Double 1* ou *Body Double 30*), soit de l'habiller en homme tout en le maquillant de manière féminine (*Body Double 37*). Comme l'écrit José Freire dans la préface du livre de Marie-France Rafael *Brice Dellsperger - On Gender Performance*, « chacun de ses personnages, que ce soit l'homme en femme, la femme en homme, l'homme maquillé en femme se faisant passer pour un homme, etc., constitue une expérience individuelle qui produit des versions de la réalité sociale⁷⁹. » Si les

⁷⁹ Marie France Rafael, *op. cit.*, p. 8

schémas narratifs restent les mêmes chez De Palma et Dellsperger, leurs enjeux sont donc très différents. Dans le film de De Palma, le psychanalyste se travestit pour tuer les femmes qui provoquent en lui des pulsions sexuelles, alors que dans les vidéos de Brice Dellsperger, le vidéaste revendique une esthétique *drag*: le travestissement devient performance et nouvelle norme. Autant de manières pour lui de brouiller les genres.

Le remake chez Dellsperger écrit Marie Canet se présente donc « comme un *décalque* travesti et perversi⁸⁰. » Elle choisit pour illustrer de manière métaphorique ce propos et définir les différences entre le cinéma de De Palma et les vidéos de Dellsperger, la scène d'*Obsession* de De Palma où le personnage de Sandra Portinari, sosie troublant de la femme défunte du héros Mickael Courtland, restaure un retable. Sous l'œuvre qu'elle nettoie, il en existe une plus ancienne que la nouvelle a recouverte. Un dilemme se pose: faut-il mettre à nu l'œuvre sous-jacente en détruisant celle plus récente, ou restaurer l'œuvre en ignorant celle qui est cachée ? « À cela, Mickael répond qu'il ne faut pas toucher la surface, que la beauté doit être préservée. Reformulée, la question pourrait aussi bien être: fallait-il tenter de percer ce secret, ou privilégier les apparences⁸¹ ? » Si De Palma agit tel « un restaurateur qui enlève les couches de vernis, essuie, caresse, démaquille, préserve et remet en jeu une beauté que le temps aura peut-être voilée⁸²», Dellsperger, lui, est « destructeur »: il dénature l'œuvre originelle créant le « parfait palimpseste postmoderne⁸³ ». Les personnages – que l'on peut assimiler aux performers – sont travestis, lourdement maquillés, apparaissent comme des copies qui se superposent aux personnages originels jusqu'à les vampiriser, les faire disparaître.

Cependant, paradoxalement, cette épaisse couche de maquillage joue le rôle de filtre révélateur et contribue à mettre en évidence des éléments présents voire cachés dans l'œuvre originelle. Le remake selon Dellsperger relève du palimpseste en ce qu'il fait coexister deux œuvres: la première, la version originelle et la nouvelle qui vient recouvrir, pervertir mais aussi rafraîchir et renouveler son modèle dans une démarche qui loin d'être destructrice, se révèle résolument créatrice.

⁸⁰ Marie Canet, *op. cit.*, p. 31

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ Marie France Rafael, *op. cit.*, p. 6

Lorsque Dellsperger revisite les motifs de la femme-double, du travestissement et de la schizophrénie, ses enjeux sont donc tout autres que ceux de Hitchcock et De Palma. Lorsqu'on regarde une vidéo de Brice Dellsperger, il faut oublier les conventions qui régissent les rapports sociaux, les stéréotypes, pour aller au-delà des genres normés masculins-féminins. Si tous les *Body Double* tournent autour d'un secret, d'un mystère, d'un crime, d'un fantasme, ils s'inscrivent dans une esthétique qui met en scène des corps qui se donnent à voir sans enjeu moral, hors des conventions sociales et des contraintes narratives.

II- La vision sociale hétérocentrée du cinéma de Hitchcock et De Palma et sa remise en question dans les vidéos de Brice Dellsperger

A. Voyeurisme et érotisme chez Hitchcock et De Palma: 3 voyeurs, 3 regards (celui du réalisateur, du spectateur et du personnage)

a) Vision hétérosexuelle et phallogcentrique dans les films de ces deux cinéastes: le « *male gaze* »

Depuis ses tout-débuts, à quelques rares exceptions, le cinéma impose au spectateur une façon de regarder : un regard masculin porté sur le personnage féminin, un regard de prédateur porté sur une héroïne vulnérable et sacrifiée. C'est le regard du spectateur quel que soit son sexe mais aussi du réalisateur et du personnage masculin. Laura Mulvey, critique et réalisatrice féministe britannique, dans son article fondateur des études féministes du cinéma « Plaisir visuel et cinéma narratif » paru en 1975, a théorisé ce regard qu'elle nomme « *male gaze* ». S'appuyant sur les travaux de Freud et Lacan, elle y définit la manière dont le personnage féminin dans les films narratifs classiques est généralement construit pour satisfaire les pulsions voyeuristes du personnage masculin ainsi que du spectateur. Ce dernier s'y complaît dans ce lieu obscur qu'est la salle de cinéma où il peut voir sans être vu. Ce plaisir de regarder appelé scopophilie est défini par Freud comme le plaisir de posséder l'autre par le regard: « Le fait de regarder est en lui-même une source de plaisir, tout comme à l'inverse, il y a un plaisir à être vu⁸⁴ ». Freud définit la scopophilie « comme le fait de s'emparer des individus comme objets de plaisir, et de les soumettre à un regard scrutateur et contrôlant. [...] elle continue à exister comme fondement érotique, lorsque l'individu s'empare d'autrui comme objet de plaisir⁸⁵. » Le spectateur a l'illusion d'observer un monde privé puisque comme le dit Freud « L'extrême contraste entre l'obscurité de la salle (qui isole aussi les spectateurs les uns des autres) et la luminosité des formes et des lumières se mouvant sur l'écran

⁸⁴ Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », in *Screen* n°16, 1975 (traduit par Gabrielle Hardy en 2012), p. 4

⁸⁵ *Ibid.*

contribuent à donner l'illusion d'une séparation permettant le voyeurisme⁸⁶. » C'est alors que la figure féminine devient l'objet d'un spectacle; il y a une certaine érotisation du regard qui résulte de la forme cinématographique structurée par la société patriarcale. Ce « *male gaze* » est exacerbé dans les films de Hitchcock et De Palma: les deux cinéastes aiment à mettre leur personnage féminin en danger sous l'œil du personnage masculin et des spectateurs placés en position de voyeurs. « À l'extrême, selon Freud, cela peut se transformer en perversion, donnant naissance à des voyeurs obsessionnels, dont la satisfaction sexuelle ne peut venir que de l'observation, de l'objectivation et du contrôle d'autrui⁸⁷. » Hitchcock et De Palma font souvent de leurs héros masculins des voyeurs compulsifs voire des prédateurs. C'est le cas dans *Rear Window*, *Vertigo* et *Psycho* de Hitchcock repris par De Palma dans *Dressed to Kill*, *Body Double* et *Obsession*. La femme y est objet du désir du personnage masculin, modelée par l'homme en fonction de ses fantasmes. Cela se cristallise particulièrement dans les scènes de douche et de filature.

b) Reprise obsessionnelle des scènes de douche et de filature

Tout d'abord, la scène de la douche est un motif récurrent qui mêle voyeurisme et érotisme. La douche est un lieu clos, sans issue et la femme y est nue, vulnérable. La scène fondatrice, celle de *Psycho* de Hitchcock, est devenue culte dans l'histoire du cinéma. On y voit Marion Crane, personnage principal féminin, assassinée par le psychopathe Norman Bates travesti en sa mère. Elle a marqué de nombreux spectateurs par sa violence et par ses choix de mise en scène. Elle a été reprise de nombreuses fois par des cinéastes ou vidéastes comme Gus Van Sant avec son remake – copie conforme – au titre éponyme, Douglas Gordon avec son installation *24 Hour Psycho* – une version de l'original projetée au ralenti sur une durée de 24 heures – et bien entendu les reprises maniéristes qu'en fait Brian De Palma dans plusieurs de ses films même si finalement c'est une scène d'ascenseur qui reproduit le mieux celle de *Psycho*: dans *Dressed to Kill*, Kate Miller, le personnage féminin suivi dans la première partie du film, y est sauvagement assassinée par un homme travesti en femme, le psychiatre Dr Elliott. La douche est devenue ascenseur, lieu tout aussi confiné, étroit, dont on ne peut s'échapper. Le montage saccadé sur les différentes parties du corps

⁸⁶ Laura Mulvey, *op. cit.*, p.4-5

⁸⁷ *Ibid.*, p.4

de la femme agressée mettant en scène les multiples coups de couteau ou de rasoir est semblable dans les deux scènes. De même, la musique de Pino Donnagio dans *Dressed to Kill* rappelle celle emblématique de Bernard Herrmann dans *Psycho*: elles soulignent par leur stridence la violence des coups portés.

Par ailleurs, De Palma reprend également la scène de la douche de manière parodique dans *Dressed to Kill*, *Body Double* et *Blow Out*. Dans le premier, il s'agit de mettre en scène le fantasme du personnage féminin et dans les deux autres la mise en abyme d'un tournage de film de série B ou Z. Ces scènes de douche mettent le spectateur en double position de voyeur: il assiste impuissant à un meurtre d'une extrême violence mettant en scène une héroïne d'autant plus vulnérable qu'elle est nue. Cela nous amène donc à évoquer l'érotisme de ces scènes. Le traitement de la nudité évolue au fil du temps. À l'époque de Hitchcock le cinéma hollywoodien est censuré par le Code Hays, réforme appliquée en 1934 pour prohiber de manière générale le sexe dans les films. Hitchcock s'amuse souvent à contourner cette censure comme dans cette scène devenue culte de *North by Northwest* où l'image d'un train pénétrant dans un tunnel symbolise l'acte sexuel entre les deux protagonistes. Dans *Psycho*, Hitchcock, ne pouvant montrer le corps de Marion Crane dans son entièreté, choisit de le morceler, de le découper, de le fragmenter à l'aide du montage. De Palma, quant à lui, n'est pas soumis à cette censure puisque le Code Hays est annulé en 1966. Dans la scène d'ouverture de *Dressed to Kill*, son héroïne se savonne langoureusement sous la douche rappelant de manière totalement libérée les gestes de Marion Crane. Quant à la scène finale de *Body Double*, déjà évoquée, il s'agit de la mise en abyme parodique d'un tournage d'un film érotique de vampires. Le cinéaste du film dans le film arrête la prise de vue pour placer la doublure de l'actrice principale, choisie pour son opulente poitrine. De Palma fait ainsi un clin d'œil ironique à la scène de douche de *Psycho*: les plans sur le corps de Marion Crane y sont ceux d'une doublure, Janet Leigh – interprète de cette dernière – ne souhaitant pas se dénuder. Il y a une évolution évidente entre l'érotisme bridé par le Code Hays chez Hitchcock et le *soft-porn* assumé de De Palma. Les remakes de Dellsperger servent souvent de révélateurs de cette sexualité sous-jacente, présente parfois sous forme d'allusions métaphoriques : « Avec la présence de travestis, affirme le vidéaste, se dégagent tous les sous-entendus sexuels des scènes. Genre: le meurtre au couteau, avec toute cette symbolique très forte de la pénétration, ou ce moment très éjaculatoire du feu d'artifice à la fin du *Blow Out* de Brian De Palma⁸⁸ ».

⁸⁸ Emmanuelle Lequeux, *op. cit.*



Blow Out (ci-dessus) / *Body Double* 9 (ci-dessous)



La scène de filature est également un motif récurrent dans le cinéma de Hitchcock et de De Palma. Elle permet l'acmé du voyeurisme. La filature est surtout représentée dans *Vertigo*: le mari de Madeleine Elster charge John Ferguson de suivre sa femme. John Ferguson en tombe amoureux. Ce schéma narratif est entre autre repris par De Palma dans *Body Double*: Jake Scully, sous les conseils de son ami Sam Bouchard, épie à l'aide d'un télescope la voisine d'en face (clin d'œil également à *Rear Window* avec Jeff Jefferies et son appareil photo). Jake Scully tombe sous le charme de la jeune femme et la suit dans un centre commercial lors d'une longue séquence labyrinthique qui se clôture par la claustrophobie du personnage – reprise du vertige de John Ferguson dans *Vertigo* – et par un long baiser mêlant érotisme et romantisme. De Palma reprend également ce motif dans *Dressed to Kill* de manière plus fidèle: comme dans *Vertigo*, la femme suivie observe un tableau dans un musée – le portrait d'une femme. Contrairement à la scène de Hitchcock, celle de De Palma enchaîne sur le point de vue d'un suiveur mystérieux, invisible pour le spectateur. S'ensuit donc une longue déambulation dans les salles du musée.

Si ces scènes de filature se conjuguent en mouvement, elles peuvent aussi être statiques: c'est le cas dans *Rear Window* de Hitchcock repris par De Palma dans *Body Double*.

c) Distribution inchangée des rôles: homme voyeur/témoin et femme objet du regard/victime

Penchons-nous plus précisément sur ce film qui illustre le mieux cette distribution systématique des rôles, *Rear Window* de Hitchcock dont Douchet repris par Laura Mulvey fait une métaphore du cinéma: « Jeffries est le public, l'appartement d'en face où se déroulent les événements renvoie à l'écran⁸⁹ ». Le personnage masculin, cloué dans son fauteuil à cause d'une jambe dans le plâtre, passe ses journées à regarder ses voisins par la fenêtre de son appartement new-yorkais donnant sur cour. « Le voyeurisme de Jeffries et son activité ont aussi été établis par son travail de photographe de presse, de faiseur d'histoires et de capteur d'images. Cependant, son repos forcé, lui imposant d'être spectateur, le place directement dans la position propice aux fantasmes du public de cinéma⁹⁰ ». Les fenêtres sont comme une multitude d'écrans qu'il zappe en un mouvement oculaire, ce qui annonce quelque part le *split-screen*, procédé déjà cité, attribué à De Palma et consistant à séparer l'écran en deux pour permettre aux spectateurs de voir plusieurs actions en même temps. Le *split-screen* est l'apogée du voyeurisme confère spectateur une certaine ubiquité. Ce que voit Jeffries par les fenêtres de l'immeuble d'en face se présentent comme plusieurs courts-métrages plus ou moins attrayants : Miss Torso, la danseuse, invitant ses prétendants, Miss Lonely Hearts en dépression en raison de sa solitude, un couple de jeunes mariés etc ... Cloué à son fauteuil, il devient le spectateur passif d'une salle de cinéma. Cet immeuble d'en face peut aussi symboliser une maison de poupée géante où Jeff imagine en fonction de ses fantasmes ce qui se passe dans les différents appartements tel un metteur en scène qui contrôle la vie de ses voisins/voisines coincée dans le cadre de leur fenêtre. On ne les voit qu'à travers les yeux de Jeff, c'est toujours le même angle de prise de vue qui est utilisé.

Le scénario est repris dans *Body Double* par De Palma qui l'exacerbe. À l'hollywoodisme du film de Hitchcock succède un cinéma plus provocateur: le téléobjectif de l'appareil photo de

⁸⁹ Laura Mulvey, *op. cit.*, p. 11

⁹⁰ *Ibid.*

Jefferies devient un télescope, le logement vieillot un appartement futuriste à l'aspect d'une tour de contrôle, la scène de danse légèrement racoleuse de la voisine ballerine une scène d'un érotisme brûlant et la scène de l'assassinat suggéré par un cri un meurtre d'une extrême violence qu'on peut qualifier de *trash*.



La vue de la fenêtre de Jeff Jefferies dans *Rear Window*



L'appartement futuriste dans *Body Double*

Pour en revenir à *Rear Window*, le personnage de Jeff Jefferies, photographe-grand reporter, se trouve donc confiné dans son appartement dans un huis-clos étouffant en raison de conditions caniculaires et se retrouve à subir la présence encombrante (il s'agit évidemment du point de vue du personnage masculin) de deux femmes, Stella, l'infirmière qui lui procure des soins et sa fiancée, Lisa Fremont (Grace Kelly), habituée des défilés de mode et des soirées mondaines. Laura Mulvey parle de l' « exhibitionnisme » de Lisa: « image passive d'une perfection visuelle⁹¹ ». Elle est l'archétype de la star hitchcockienne, blonde, lisse, rassurante, élégante et raffinée, inoffensive, objet de convoitise: la parfaite icône hollywoodienne. La première apparition du personnage montre son visage en gros plan comme sorti d'un rêve, d'un conte de fée , pour réveiller Jeff d'un baiser.



Grace Kelly dans *Rear Window*

Les personnages féminins secondaires sont quant à eux sacrifiés, souvent dévalorisés voire antipathiques ce qui empêche tout désir d'identification: Mme Thorwald, la victime du féminicide, est présentée comme une mégère acariâtre qui harcèle son mari avec ses continuelles jérémiades.

Il arrive même que la femme hitchcockienne ne soit plus qu'un écran sur lequel se projette l'image du désir du héros, parfait réceptacle des fantasmes masculins comme c'est le cas de Kim Novak dans *Vertigo*. Dans ce film, « la caméra subjective est prédominante. Excepté un flash-back du point de vue de Judy, la narration est tissée autour de ce que Scottie voit ou non. [...] Il suit,

⁹¹ Laura Mulvey, *op. cit.*, p. 11

observe et tombe amoureux d'une image parfaite de la beauté et du mystère féminins⁹². » Teresa Castro, dans l'introduction de *Au-delà du plaisir visuel: féminisme, énigmes, cinéphilie* de Laura Mulvey, précise: « La constitution de cette dernière [la figure féminine] en tant qu' "être-pour-le-regard" s'appuie sur des ressorts formels et narratifs: globalement, le personnage masculin s'assume comme moteur du récit et relais du regard spectatorial, tandis que le personnage féminin, passif et réduit au statut d'icône, s'offre et est offert en spectacle, à la fois pour les autres personnages et pour l'ensemble des spectateurs⁹³. » Dans le cinéma de Hitchcock et De Palma, lorsque la femme sort de ce cadre rassurant, le scénario aboutit alors à la mettre en danger, à la punir de façon à ce que le héros puisse la sauver, affirmant ainsi sa virilité. Ainsi, lorsque Lisa dans *Rear Window* quitte l'appartement pour mener l'enquête sur le meurtre supposé d'une des voisines, elle est « offerte en spectacle » puisqu'elle rentre dans le champ de vision de Jefferies à travers son téléobjectif. Si elle n'est plus passive et prend le relais du héros empêché d'assumer son rôle, sa démarche est minimisée: il s'agit pour elle d'assouvir sa curiosité. Elle prend cependant alors une autre dimension dans l'esprit de celui pour lequel elle n'avait jusque là que peu d'intérêt. Impuissant, tout comme le spectateur, il est condamné à la regarder agir. La trame scénaristique la met alors en danger ce qui permet au héros masculin de retrouver sa dignité en la secourant. De castratrice, elle redevient alors la lisse icône hollywoodienne qu'elle était au début: si elle paraît avoir évolué et être prête à suivre Jefferies dans ses aventures, elle réintègre dans un ultime clin d'œil du cinéaste l'image de la créature sur papier glacé des magazines de mode.

Parfois, le scénario n'hésite pas à sacrifier le personnage féminin. Ainsi, dans *Psycho*, Marion Crane qui apparaît pourtant comme l'héroïne du film et qui est interprétée par Janet Leigh alors star en vogue à Hollywood, violemment assassinée, disparaît à environ un tiers du film. Si ce personnage se démarque des autres héroïnes hitchcockiennes, plus moderne, moins glamour, si elle s'émancipe, prend la fuite avec l'argent de son patron, tente de « s'approprier le principe de l'action et du mouvement⁹⁴ » réservé traditionnellement aux héros masculins, cela s'accompagne chez elle d'un malaise, d'un sentiment de trouble lorsqu'elle imagine, en voix *off*, les réactions essentiellement masculines, les conséquences de sa décision, de sa fuite. « De ce point de vue, écrit Laura Mulvey, l'action de Marion doit être comprise comme une transgression tant sur le plan de la

⁹² Laura Mulvey, *op. cit.*, p. 11

⁹³ Laura Mulvey, *Au-delà du plaisir visuel: Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Paris, Mimésis, 2017, p. 16

⁹⁴ *Ibid.*, p. 131

loi que sur celui des principes codifiant les rôles sexuels dans la structure traditionnelle du récit⁹⁵. » Cette trajectoire émancipatrice et transgressive prend tragiquement fin sous la douche d'un motel isolé. Laura Mulvey explique ainsi ces partis-pris et ce schéma scénaristique récurrent: « L'inconscient masculin a deux voies d'échappatoire à cette peur de la castration: soit en essayant de reconstituer le trauma originel (en enquêtant sur la femme, en essayant d'en percer le mystère), qui sera contrebalancé par la dévaluation, la punition ou le sauvetage de l'objet coupable (c'est la voie typique choisie par les héros des films noirs); ou le déni total de la castration par la substitution d'un objet fétiche, ou détournement de la figure représentée elle-même en objet fétiche, de manière à la rendre plus rassurante que dangereuse (d'où la surévaluation et le culte de la star féminine)⁹⁶. »

Dans les films de Brian De Palma, les critères physiques de ses héroïnes ont évolué. Incarnées par Angie Dickinson dans *Dressed to Kill* ou Deborah Shelton dans *Body Double*, blondes ou brunes, elles présentent une certaine sensualité, entre élégance et vulgarité et apparaissent plus provocatrices, moins lisses. S'il fait un clin d'œil à l'œuvre de Hitchcock en choisissant Melanie Griffith, la fille de Tippi Hedren, comédienne fétiche du cinéaste, il lui fait incarner une actrice de films X. Quant à Nancy Allen, celle qui deviendra son épouse et que l'on retrouve dans trois de ses films – *Blow Out*, *Dressed to Kill* et *Carrie* –, il s'agit d'une véritable pin-up des années 1970 à laquelle il n'hésite pas à faire interpréter des rôles de prostituée dans *Blow Out* ou *Dressed to Kill*.

Cependant, si le choix de Brian De Palma concernant ses actrices diverge de celui de Hitchcock, la distribution de rôles d'homme-voyeur et de femme-victime reste similaire dans ses films. Ainsi, tout comme Hitchcock dans *Psycho*, il choisit de sacrifier son héroïne au début de *Dressed to Kill*: Kate Miller (Angie Dickinson) représente la femme moderne, à la recherche d'une sexualité plus épanouie et finit sauvagement assassinée dans un ascenseur après avoir trompé son mari avec un inconnu et découvert que ce dernier avait une maladie sexuellement transmissible, ultime punition que lui inflige le scénario avant de la faire disparaître. « Ça renvoie à un truc universel et assez simple, analyse Dellsperger, mais c'est vrai que De Palma dans ses films met les femmes dans des positions assez difficiles. Il y a une certaine perversité chez lui, je crois⁹⁷. » Dans *Body Double*, comme dans *Vertigo*, le héros assiste impuissant à la mort de la femme fantasmée, paralysé par sa phobie, la claustrophobie de Jake Scully rappelant le vertige de John Ferguson. Dans

⁹⁵Laura Mulvey, *Au-delà du plaisir visuel: Féminisme, énigmes, cinéphilie*, *op. cit.*, p. 131

⁹⁶ Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *op. cit.*, p. 9

⁹⁷ Entretien de Brice Dellsperger du 16 juin 2021 (cf annexe p. 90)

Blow Out, Jack Terry (John Travolta), impuissant, assiste auditivement à l'assassinat de Sally (Nancy Allen), prostituée qui l'aide dans son enquête. Il entend ses cris d'effroi au moyen d'un micro-cravate dont il a équipé cette dernière. De Palma clôtura facétieusement ce film par une scène où Jack Terry, ingénieur de son au cinéma, reprend le hurlement glaçant de la femme aimée pour une scène d'assassinat dans une douche d'un film érotique.

La démarche de Laura Mulvey pour expliquer la fascination générée par ce schéma scénaristique récurrent s'appuie sur une analyse des procédés cinématographiques qui contribuent à imposer aux spectateurs aussi bien masculins que féminins un regard dirigé, imposé, masculinisé : le *male gaze*. L'objectivation de la star féminine par le scénario et/ou par les formes filmiques – le morcellement de son corps filmé en gros plans, les champs contre-champs qui orientent le regard, la vision subjective du personnage masculin – amène les spectateurs à s'identifier au héros et réduit le personnage féminin à un simple plaisir spectral.

En réponse à ses contradicteurs voire ses détracteurs jugeant ses propos trop caricaturaux, trop réducteurs, Laura Mulvey a choisi de prolonger sa réflexion initiée dans son article « Plaisir visuel et cinéma narratif », de la préciser dans *Au-delà du plaisir visuel: féminisme, énigmes, cinéphilie*. Dans l'introduction que lui consacre Teresa Castro, cette dernière précise: « Le texte entend approfondir deux aspects absents de l'argumentation développée dans "Plaisir visuel": les enjeux spécifiques à la position singulière de la spectatrice comme au mélodrame en tant que genre. L'un des points les plus polémiques de "Plaisir visuel" concernait justement l'indifférenciation sexuelle du spectateur, la suggestion que le regard de celui-ci, que ce soit un homme ou une femme était nécessairement un *male gaze*, un regard masculin(isé), c'est-à-dire asservi à un plaisir voyeuriste et phallogocentrique par la force d'absorption du spectacle cinématographique et la logique implacable d'identification au héros. « Retours sur "Plaisir visuel" » entend complexifier cette position, en s'intéressant aux rouages de l'identification spectatorielle féminine, en particulier dans un genre, le mélodrame, qui met parfois en scène des héroïnes à l'identité sexuelle instable⁹⁸. » À ceux qui lui reprochent d'employer uniquement la troisième personne du masculin singulier pour désigner le spectateur sans différenciation de sexe, Laura Mulvey répond : « À l'époque, je m'intéressais au rapport entre l'image de la femme à l'écran et la "masculinisation" de la position du spectateur, indépendamment de son sexe réel (ou de sa potentielle déviance). Les schémas du plaisir et de l'identification imposent la masculinité comme "point de vue". Point de vue que l'usage généralisé de la troisième personne du singulier rend évident. Or, la conjonction d'une question

⁹⁸ Laura Mulvey, *Au-delà du plaisir visuel: Féminisme, énigmes, cinéphilie, op.cit.*, p. 21

persistante – qu'en est-il des femmes parmi les spectateurs? – et de ma propre passion pour le mélodrame hollywoodien [...] a fini de me convaincre que cette troisième personne obstruait des pistes de recherche qui méritaient d'être suivies⁹⁹. » Elle choisit alors d'explorer deux pistes : la première consiste à se demander si la spectatrice est « embarquée pour ainsi dire à bras-le-corps du film ou si son plaisir a des racines plus profondes et plus complexes¹⁰⁰ ». La seconde « interroge la façon dont le texte filmique et les identifications qu'il suscite sont affectés lorsqu'un personnage féminin est placé au centre de l'arène narrative¹⁰¹. » En réponse à la première question, elle suggère que la spectatrice peut éprouver un plaisir secret voire inconscient à épouser le point de vue du héros masculin et à faire l'expérience, par procuration, de sa liberté d'action. Elle s'appuie pour étayer sa réflexion sur un moment du développement commun aux deux sexes théorisé par Freud qui le qualifie de phase « phallique », phase par la suite refoulée par la petite fille dans son cheminement vers la féminité. « En ce sens, les films de genre hollywoodiens, structurés autour du plaisir masculin et offrant une identification avec le point de vue actif, permettent à la spectatrice de redécouvrir cet aspect oublié de son identité sexuelle, c'est-à-dire le fondement jamais totalement refoulé de la névrose féminine¹⁰². » Si je n'évoquerai pas ici la deuxième partie de la réflexion de Laura Mulvey concernant l'identification avec le personnage féminin lorsqu'il est placé, dans les mélodrames hollywoodiens, au centre de la narration, j'aimerais juste revenir brièvement sur le personnage de Marion Crane et interroger la façon dont les spectatrices peuvent s'y identifier. Il me semble que cette identification est faussée d'office, empêchée en partie par le regard que le scénariste et le réalisateur posent sur elle et le sentiment de culpabilité qui lui est imposé et qui vient perturber son désir d'émancipation.

Pour tenter de comprendre et de mettre en œuvre les procédés qui proposeraient une autre façon de regarder, de voir au cinéma, Laura Mulvey réalise plusieurs films avec Peter Wollen: *Penthesilea: Queen of the Amazons* (1974), réalisé aux Etats-Unis avec peu de moyens, et *Riddles of the Sphinx* (1977), financé par le British Film Institute. Cela doit passer par la dénonciation des « mécanismes illusionnistes du cinéma dominant¹⁰³ ». « On ne peut pas saisir tous les enjeux de "Plaisir visuel et cinéma narratif" sans prendre en ligne de compte ces deux essais filmiques, qui

⁹⁹ Laura Mulvey, *Au-delà du plaisir visuel: Féminisme, énigmes, cinéphilie, op.cit.*, p. 53

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 56-57

¹⁰³ *Ibid.*, p. 20

multiplient les stratégies pour aboutir au double affranchissement du regard de la caméra et du spectateur tant souhaité par l'auteure¹⁰⁴. » Pour cela, le couple Mulvey - Wollen met en scène un cinéma plus expérimental pour proposer une alternative au *male gaze* ancré dans le cinéma hollywoodien. Par exemple, leurs personnages s'adressent directement à la caméra pour que les spectateurs ne soient plus simplement des voyeurs passifs qui regardent « un monde privé » mais deviennent actifs devant l'écran. Ils remettent en cause également la caméra subjective qui invite à l'identification des spectateurs avec le personnage masculin. Le plus souvent, ils mettent en scène une désynchronisation de l'image et du son. Leurs films, contrairement au cinéma hollywoodien, n'est pas un support de vérité dont le montage et les formes filmiques seraient l'illusion. Ils dénoncent ce *male gaze* omniprésent chez le réalisateur qui le transfère chez son héros masculin et donc chez le spectateur qui s'identifie.

Comment ne pas établir un lien entre le cinéma expérimental féministe de Laura Mulvey et les vidéos et les revendications *Queer* de Dellsperger? L'un comme l'autre contribuent à déconstruire le *male gaze* en dissipant l'illusion cinématographique, en jouant avec les procédés qui viennent la décrédibiliser. Lorsque Laura Mulvey utilise la désynchronisation entre l'image et le son, comment ne pas songer à l'esthétique de l'imperfection chère à Dellsperger et le procédé de *lip sync* caractéristique de ses œuvres? Les œuvres expérimentales des deux artistes s'inscrivent dans un même dessein: sortir le cinéma des ornières dans lesquelles il s'enlise depuis des décennies pour essayer d'inventer une nouvelles grammaire cinématographique en accord avec les aspirations qui sont les leurs dans une société en évolution.

Cependant, leurs démarches diffèrent. Dellsperger reconnaît une certaine fascination pour les univers hitchcockien et depalmien que Laura Mulvey conteste même si elle considère que la spectatrice peut ressentir un certain plaisir à emprunter le regard masculin(isé) imposé. Si la théoricienne devenue réalisatrice explore de nouvelles façons de filmer, le vidéaste choisit au contraire de plonger au cœur de ces cinémas. C'est en mettant en évidence les stéréotypes de l'homme-voyeur/témoin et de la femme objet du regard/victime profondément ancrés dans le cinéma des deux réalisateurs qu'il va contribuer à les remettre en question et à les pervertir. Les quelques exceptions dans l'œuvre de De Palma comme dans *Sisters* où un homme est victime d'une femme sous les yeux d'une autre femme ou dans *Dressed to Kill* où le témoin est également une femme, ne sont que les arbres qui cachent la forêt. Selon Dellsperger, le cinéma « se rejoue lui-

¹⁰⁴ Laura Mulvey, *Au-delà du plaisir visuel: Féminisme, énigmes, cinéphilie, op.cit.*, p. 19-20

même dans un processus d'auto-recyclage incessant. Les codes qu'il utilise sont les mêmes depuis soixante ans, ce qui est révélateur d'une crise. Les scènes de Brian De Palma se basent sur des principes hitchcockiens. En proposant une copie plurielle d'une scène qui elle-même se base sur des signifiants passés (c'est-à-dire qui est déjà elle-même une copie truquée), je cherche à pousser jusqu'à son paroxysme ou son épuisement, ce jeu d'influence¹⁰⁵. » Le cinéma revu par l'artiste vidéaste serait donc un « cinéma questionné plus que vénéré, déconstruit, miné, remis en scène dans ses stéréotypes¹⁰⁶. » Si Dellsperger a choisi de reprendre les films de De Palma, il reconnaît que c'est entre autre en raison de la perversité qui en émane avec l'intention en partie inconsciente de « pervertir le perversi¹⁰⁷. »

B. Le remake selon Dellsperger: un art de la performance

Ou comment Dellsperger déconstruit le *Male Gaze*

a) Le personnage chez Brice Dellsperger : un être hybride, morcelé et multiple

Comme nous l'avons déjà dit, la démarche de Dellsperger consiste à reprendre des séquences de films dont il conserve la bande-son. Ses comédiens ou plutôt ses performers sont amenés à rejouer ces scènes en *lip sync* (synchronisation labiale). Ils apparaissent donc comme des doublures-corps dénués de voix alors que les personnages originels sont des voix dépourvues de corps ainsi que l'explique Marie Canet dans son livre consacré plus particulièrement à *Body Double (x)*, remake de *L'Important c'est d'aimer* de Andrzej Zulawski: « La bande sonore réemployée est la source visible du remake et le play-back dans le processus est ce qui engourdit le corps de la doublure car, réduite à une simple façade, sa bouche est l'organe par lequel entre l'autre film¹⁰⁸. » Elle ajoute: « Il n'y a pas ici de représentation, mais présentation d'un être-image, moins acteur que doublure en flagrant délit de contrefaçon. La doublure, parce qu'elle est privée de parole et

¹⁰⁵ Philippe Régnier, « L'art à l'heure de la reprise, les plasticiens tourment des remakes », in *Le Journal des arts* n°115, p. 3

¹⁰⁶ Dominique Baqué, « Instants donnés », in *Art Press* n°223

¹⁰⁷ Entretien de Brice Dellsperger du 16 juin 2021 (cf annexe p. 91)

¹⁰⁸ Marie Canet, *op.cit.*, p. 38

contrainte, voit ses qualités humaines régresser¹⁰⁹. » C'est comme si le personnage de la vidéo contenait en lui un « alien », le personnage initial qui s'exprime par sa bouche. Cela crée une impression d'étrangeté, de décalage, d'artificialité.

À cela s'ajoute que les personnages sont joués par des performers généralement travestis, affublés de prothèses, perruques, talons hauts et autres attributs féminins, choix esthétique né de la fréquentation par Dellsperger des clubs de *drag shows* et de son admiration pour les artistes qui s'y produisent. Il choisit de s'inspirer de leurs performances, et d'introduire ce mode d'expression dans ses vidéos. Il prend plaisir à se travestir et à interpréter les personnages de ses œuvres. Ce qui pouvait apparaître au départ comme un jeu entre copains s'est imposé rapidement comme une forme artistique à part entière revendiquée par l'artiste.

Autre source d'inspiration, les films de John Waters, *Pink flamingos* (1972) et *Female trouble* (1974), et plus particulièrement sa « comédienne », Divine, un homme travesti dont personne ne remettait en cause la féminité. Selon Brice Dellsperger, Divine avait réussi à imposer l'image d'« une femme hyper-vulgaire, hyper too much : elle place tous les curseurs très haut dans tout ce qui peut représenter la communauté gay¹¹⁰. » Dans la communauté LGBTQIA+, en particulier trans, cette plasticité a un nom: le *passing*. C'est la capacité de se faire passer pour une femme quand on est un homme et inversement. Ce processus n'existe pas seulement pour le genre mais également pour l'ethnie, la classe sociale ... « Moi, j'aime bien cette idée-là car je pense que je l'ai utilisée aussi dans mes films. Si on ne sait pas que le performer est un homme, on peut avoir l'impression que c'est une femme. Il y a une sorte d'ambiguïté dans le *passing* que je revendique, comme une ambiguïté en général puisqu'il y a aussi des femmes avec des voix d'homme¹¹¹. »

¹⁰⁹ Marie Canet, *op.cit.*, p. 56

¹¹⁰ Entretien de Brice Dellsperger du 16 juin 2021 (cf annexe p. 92)

¹¹¹ *Ibid.*



Affiche de *Pink Flamingos* de John Waters avec Divine

Brice Dellsperger a trouvé sa Divine en Jean-Luc Verna, son « égérie » comme il s’amuse à le dire: « Comme on était tous les deux fans de John Waters, on s’est amusés à faire des clins d’œil à Divine. Jean-Luc aussi adore la provocation¹¹². » Ils se sont connus à la Villa Arson à Nice, école nationale supérieure d’art et Jean-Luc Verna a participé à l’œuvre de Dellsperger en tant que performer dans *Body Double 9*, *Body Double 10*, *Body Double 11*, *Body Double 12*, *Body Double 16*, *Body Double 21*, *Body Double 22* et plus particulièrement *Body Double (x)*, seul long-métrage de la série. Jean-Luc Verna, artiste polymorphe, s’inscrit dans différents domaines de l’art plastique comme la peinture, la sculpture, la photographie, ... mais également dans les arts vivants comme la

¹¹² Entretien de Brice Dellsperger du 16 juin 2021 (cf annexe p. 92)

danse, la performance, la comédie ou encore la musique. Il a joué dans différents groupes comme *Jean-Luc Verna and his Dum Dum Boys*, *I Apologize* ou encore *Beauty and the Beat*. Son art se concentre essentiellement autour de son propre corps, percé et maquillé, toujours en mutation – nouveaux tatouages, nouveaux piercings – comme un « *work in progress* ».



Jean-Luc Verna (©Photo Renaud Marchand, 2019)

Ainsi, Jean-Luc Verna, artiste complet, introduit une esthétique supplémentaire dans l'œuvre de Brice Dellsperger qui renvoie au *Body Art*, courant artistique du début des années 1970 qui, comme son nom l'indique, fait du corps de l'artiste une œuvre d'art à part entière. Brice Dellsperger ajoute que « Dans les années 1990, on parlait beaucoup du corps tout simplement et aussi parce qu'il y avait le Sida. Il y avait toute une génération d'artistes qui parlait du corps. J'ai été influencé par le *Body Art* et ses performances¹¹³. » Ce corps est donc une œuvre mise en abyme à l'intérieur de l'œuvre et Jean-Luc Verna, selon Marie Canet, un « artiste dans un rôle de doublure¹¹⁴ », « la

¹¹³ Entretien de Brice Dellsperger du 16 juin 2021 (cf annexe p. 93)

¹¹⁴ Marie Canet, *op. cit.*, p. 175

personnification du remake¹¹⁵. » « Ce corps est donné comme un phénomène esthétique, théâtral; *campy*, selon la définition qu'en donne Susan Sontag, il se mesure du point de vue de sa fabrique et de sa stylisation. Verna est *camp*, totalement esthétique, il est cette "victoire du style sur le contenu, de l'esthétique sur la morale, de l'ironie sur la tragédie"¹¹⁶.¹¹⁷ » Le *camp* est défini dans le *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes* comme étant une façon de « déconstruire, par l'ironie et la redondance, une marginalité imposée¹¹⁸. » Le corps de Verna, façonné, modelé, sculpté est un outil qui permet de déconstruire la norme. Il devient un corps hybride, hors-norme: « Fantômassien, il l'est encore dans le transformisme et sa capacité à habiter un corps qui n'est plus le sien, et cela de manière provisoire. Philippe-Alain Michaud [historien de l'art] voit dans le travesti "l'acteur absolu"¹¹⁹ ».

Jean-Luc Verna comme les autres performers sont donc des corps doublures, privés de voix, travestis mais aussi morcelés, disséqués, filmés en gros plans et qui apparaissent comme des « cyborgs » ainsi que le suggère Marie-France Rafael dans une question de son entretien avec Dellsperger et à laquelle ce dernier donne la réponse suivante: « Quant au corps, je continue à suivre et à appliquer le premier postulat de *Body Double*, qui consiste à dire qu'au cinéma le corps est démembré et reconstitué – par le montage, les doubles, les effets spéciaux¹²⁰ ». Brice Dellsperger ajoute que « dans le choix des scènes de *Body Double*, le corps est toujours représenté différemment. Par exemple, il y a des films où le corps est coupé : le corps et le visage sont dissociés – c'est-à-dire qu'il y a cette idée que le corps est une notion universelle indépendante de la personnalité et de l'individu¹²¹. »

En plus d'être des corps disséqués, les doublures sont des corps multiples. Cela est mis en évidence par les procédés utilisés: les installations en diptyque ou triptyque, le fait d'employer plusieurs performers pour incarner le même personnage ou un même performer pour incarner plusieurs personnages.

¹¹⁵ Marie Canet, *op. cit.*, p. 119

¹¹⁶ Susan Sontag, note 38 in *Notes on 'Camp'*, in *Against Interpretation and other essays*, *op. cit.*, p. 287

¹¹⁷ Marie Canet, *op. cit.*, p. 171

¹¹⁸ Didier Eribon, *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003, p. 46

¹¹⁹ Marie Canet, *op. cit.*, p. 112

¹²⁰ Marie France Rafael, *op. cit.*, p. 30

¹²¹ *Ibid*, p. 32

Les performers travestis, privés de voix, hybrides, multiples et morcelés détournent le spectateur du *male gaze* omniprésent chez Hitchcock et De Palma. Cela est particulièrement sensible dans les reprises par Dellsperger des scènes de douche et de filature, acmé du voyeurisme et de l'érotisme chez les deux cinéastes.

b) Les scènes de douche et de filature revisitées

Quand Dellsperger reprend la scène d'introduction de *Carrie* de Brian De Palma dans *Body Double* 32, il revisite presque à l'identique la scène originelle: long travelling sur la musique romantique de Pino Donaggio dans les vestiaires réservés aux filles où de jeunes adolescentes sont en train de se changer après une séance de sport, séquence filmée au ralenti qui se termine par une scène de douche voilée de vapeur où Carrie se savonne avec sensualité jusqu'à la découverte traumatisante de ses premières règles. Les différents plans et le morcellement du corps de Carrie rappelle évidemment la scène de douche de *Psycho*. Cependant, comme toujours, le remake de Dellsperger aboutit à pervertir la scène originelle et à brouiller les genres en choisissant pour incarner la jeune Carrie et ses camarades un unique performer, Alex Wetter. Le *passing* est étonnant, la ressemblance avec Sissy Spacek (actrice qui incarne Carrie) bluffante. Tout cela aboutit à déconstruire le *male gaze* : ici le corps est androgyne, ni masculin – le sexe est caché entre les jambes –, ni féminin ou les deux à la fois.



Carrie (Sissy Spacek) dans *Carrie*



Alex Wetter dans *Body Double* 32

Si chez De Palma, l'érotisme onirique de cette scène d'introduction n'est que l'amorce d'un thriller d'épouvante, Dellsperger en retient surtout cet aspect qu'il exacerbe: très long travelling dans un vestiaire qui semble infini, espace et temps étirés créant une impression d'étrangeté, de parenthèse enchantée dont on ne voit pas la fin, incrustation du performer incarnant tous les personnages y compris la jeune Carrie dont l'image est elle-même démultipliée. Dellsperger confie à Marie-France Rafael: « J'ai répété le travelling des allées des vestiaires, ce qui donne une sorte de vestiaire infini. On pourrait dire que ce que je fais avec les personnages, je l'applique maintenant à l'architecture du plan aussi: c'est vraiment une reconstruction, et d'une certaine manière une véritable parodie de la scène. Je recompose les éléments de la scène tout en les transformant¹²². » Tout cela conduit à déconstruire le cliché de la scène érotique. Au-delà de la parodie, cette scène provoque chez le spectateur un réel trouble du fait de la nudité du performer lorsqu'il incarne Carrie – ici, pas de travestissement – et de l'ambiguïté qu'elle génère: un corps qui évoque le mythe de l'androgynisme et de l'hermaphrodite. La découverte du sang et la panique du personnage créent une rupture dramatique dans l'atmosphère onirique de la scène: loin de minimiser cet effet, Dellsperger le renforce en démultipliant l'image de la jeune Carrie seule, perdue dans l'immensité des vestiaires. De plus, le fait que ce soit un performer qui double une adolescente découvrant ses premières règles crée un décalage déroutant.

¹²² Marie-France Rafael, *op. cit.*, p. 46



Carrie



Body Double 32

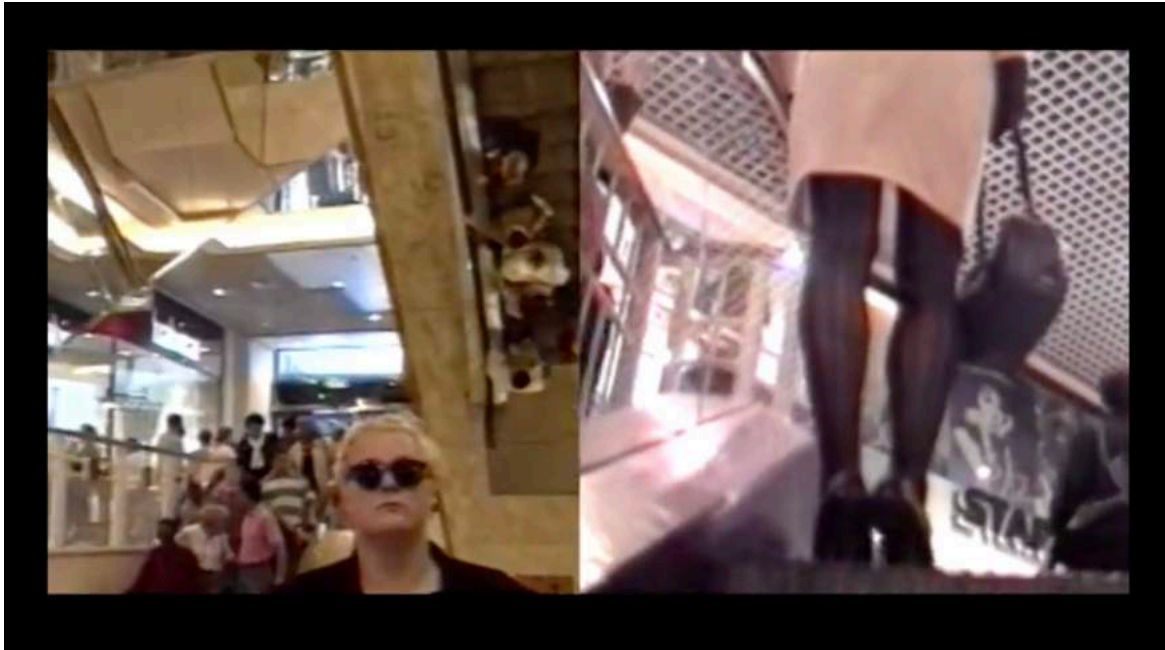
Quant à *Body Double 1*, réalisé également en 1995, Brice Dellsperger y reprend à l'identique la scène de meurtre dans l'ascenseur de *Dressed to Kill* qui est une transposition de la scène de douche de *Psycho*. Si dans le film de De Palma, le fait que le meurtrier est un schizophrène travesti est un puissant moteur de suspense et un enjeu scénaristique, ce n'est plus le cas dans la

vidéo de Dellsperger puisque tous les personnages sont joués par des performers travestis: comme nous l'avons déjà vu, le travestissement est devenu norme.

Outre les scènes de douche, Dellsperger revisite les scènes de filature de *Dressed to Kill*, *Body Double* et *Blow Out* dont il réalise parfois plusieurs versions. Il s'agit donc également pour lui d'un motif récurrent comme chez De Palma, mais il s'agit pour lui de déconstruire le *male gaze* et la distribution inchangée du prédateur masculin et de la victime féminine par le biais là encore, du dédoublement des personnages, du travestissement et du brouillage des genres.

Dans une de ses premières vidéos qui ne fait pas partie de sa série *Body Double*, *Eye Bags*, qu'il réalise en 1995 alors qu'il est encore étudiant à la Villa Arson, il reprend la scène de filature de *Body Double* où Jake Scully espionne une inconnue suivie elle-même par son futur tueur dans un centre commercial. Dellsperger choisit de revisiter cette séquence avec deux performers: il incarne lui-même le personnage féminin filé par le personnage masculin incarné par une femme, Valérie Cachat, choisissant de brouiller ainsi la perception qu'en a le spectateur: « Le fait de changer, de switcher les rôles, fait ressortir tout le potentiel caché et inassouvi du cinéma hollywoodien¹²³. » La prise de vue se fait uniquement au moyen de caméscopes cachés dans les sacs des deux personnages, dispositif de tournage sommaire qui entraîne une captation en partie aléatoire des images et donc le morcellement des corps. Outre cela, la séquence est tournée sans autorisation et filme les nombreux passants à leur insu. Tout cela contribue à l'impression de bricolage et d'improvisation caractéristique des premières œuvres du vidéaste. De plus, contrairement à la séquence originelle, Dellsperger ne souhaite pas seulement montrer ce que voit le personnage masculin, la vision subjective du voyeur, mais choisit de séparer l'écran en deux (*split-screen*) permettant aux spectateurs de voir dans un même plan, à l'aide des caméscopes cachés, la victime suivie et le voyeur, leur déambulation dans le centre commercial. Le montage au moyen du *split-screen* juxtapose parfois la tête d'un des personnages et le corps de l'autre comme un être hybride qui ne demande qu'à être reconstitué.

¹²³ Entretien de Brice Dellsperger du 16 juin 2021 (cf annexe p. 93)



Eye Bags

Tout autant que la victime, le voyeur se retrouve épié par les spectateurs au moyen de la caméra cachée dans le sac du personnage féminin telle une caméra de surveillance. Ce dispositif de tournage relève de la performance et crée une impression de trouble et d'incertitude chez le spectateur qui se retrouve dans une position inhabituelle et déconcertante, dans un entre-deux, « un espace fictionnel entre les deux personnages¹²⁴ ».

Autres scènes de filature, celles de *Body Double 5* et *Body Double 15* qui revisitent celle du musée de *Dressed to Kill* reprise de *Vertigo* de Hitchcock. Dans le film de De Palma, le personnage interprété par Angie Dickinson se fait suivre par un homme dont on ne connaît pas l'identité, le spectateur la suit à travers la vision subjective du voyeur. Dans ses vidéos, Dellsperger fait un tout autre choix: il incarne, travesti, le personnage féminin et le fait suivre par son double, une copie-conforme à l'exception des lunettes de soleil. Le performer se dédouble à l'aide de l'incrustation ce qui crée une certaine étrangeté, ambiguïté et qui amène là encore à remettre en question le *male gaze* et la distribution homme-voyeur et femme victime: ce n'est plus un homme prédateur qui suit une femme mais une femme qui suit son double ou plutôt un performer travesti qui suit sa propre image.

¹²⁴ Marie-France Rafael, *op.cit.*, p. 26

C'est d'autant plus le cas dans *Body Double 12*, reprise de *Blow Out*, qui conjugue scène de filature et de meurtre puisque Dellsperger choisit une installation en triptyque: trois versions de la vidéo sont projetées simultanément jouées par trois performers incarnant chacun et le tueur et la prostituée victime.



Blow Out



Body Double 12

Tout ceci ne peut-il nous amener à considérer que Dellsperger, à travers son oeuvre, conteste non seulement les normes imposées par une société genrée et patriarcale mais va jusqu'à revendiquer un « nouvel ordre social¹²⁵ » ?

c) *Body Double*, la déconstruction d'un modèle social binaire, genré et normatif : vers un « nouvel ordre social » ?

À ses tout débuts, ce que revendique Dellsperger c'est son homosexualité et la liberté de se travestir: « Chacun devrait être libre de se définir [...] Je revendique cette liberté – qui est similaire aux théories sur le genre et qui revient dans celles-ci; une rébellion quelque peu adolescente contre un modèle défini et préétabli¹²⁶. » Il ajoute dans l'entretien qu'il m'a accordé le 16 juin 2021: « Quand j'ai commencé, [...] on était loin des théories de genre. On n'avait pas encore été inondés par l'impérialisme culturel américain mais c'est pour le bien de la société: c'est intéressant, c'est réel¹²⁷. » Si les théories de genre n'étaient pas au cœur des aspirations de Dellsperger lorsqu'il a entrepris son oeuvre, ses vidéos étaient déjà en phase avec celles-ci: « Je dois ici souligner l'importance pour moi de la parodie, qui sous-tend mes premiers remakes parce qu'elle était déjà implicite dans les spectacles de travestis ou les *drag-shows*. Et ce que j'aime dans le *drag* est qu'il peut traîner ses capacités de transformation à travers tout un tas d'univers – son côté caméléon et ajustable étant très intéressant. C'est une façon de communiquer qui n'est pas autoritaire et qui permet d'injecter quelque chose qui peut aider à changer les paramètres de la société. Comme l'humour, qui est en soi un premier pas vers les autres¹²⁸ ! »

Depuis, les théories de genre apparues dans les années 1970 et la *queer theory* dans les années 1990 aux Etats-Unis sont devenues incontournables, de plus en plus médiatisées et l'oeuvre du vidéaste revendiquée comme en étant l'expression. Elles remettent en question la binarité imposée par une société patriarcale. Anne Fausto-Sterling, professeure de biologie et d'études de

¹²⁵ Marie France Rafael, *op. cit.*, p. 10

¹²⁶ *Ibid.*, p. 40-41

¹²⁷ Entretien de Brice Dellsperger du 16 juin 2021 (cf annexe p. 99)

¹²⁸ Marie-France Rafael, *op. cit.*, p. 41

genre, apporte un éclairage plus précis sur la notion de genre qu'elle dissocie d'une simple catégorisation masculin/ féminin. Elle démontre qu'il existe « d'autres configurations que celles fixées par les normes binaires du genre¹²⁹ »: masculin, féminin, « merm », « ferm » et « herm ». Selon elle, nous sommes avant toute chose « des corps marqués par le genre¹³⁰. » Le corps est comme une enveloppe « encombrante » puisqu'aux yeux de la société il est systématiquement interprété en fonction de ses caractéristiques genrées.

Au début des années 1990, les théories de genre ont évolué et ont dépassé la classification en cinq sexes dont elles mettent en évidence les limites. Suzanne J. Kessler, psychologue américaine, considérée comme pionnière avec Wendy McKenna pour avoir associé l'ethnométhodologie – courant de sociologie qui étudie les normes et les pratiques sociales – aux *gender studies*, affirme qu'Anne Fausto-Sterling dans *Les Cinq sexes* ne dissocie pas réellement le genre du sexe: « La proposition de Fausto-Sterling a ses limites, car elle confère toujours un statut prépondérant aux organes génitaux, alors que, dans la vie quotidienne, les attributions de genre se font sans une inspection préalable de cette partie du corps. [...] Ce qui a la plus grande importance, c'est le genre adopté par la personne, sans rapport avec ce qui se trouve réellement sous ses vêtements¹³¹ ». Le genre et le sexe biologique doivent pouvoir exister indépendamment l'un de l'autre: Kessler invente alors la notion d' « organes génitaux culturels¹³² » en opposition aux organes génitaux physiques. Nous ne parlons plus de binarité masculin/féminin ni même de « cinq sexes » mais d'une pluralité des genres qui permettrait la dissolution du système sexe/genre.

De cette théorie naît le mouvement *Queer* qui lutte contre l'hétéro-patriarcat et qui rassemble toutes les minorités sexuelles et de genre (LGBTQIA+). Selon le *Dictionnaire des cultures Gays et Lesbiennes*, le terme "*queer*" « signifie bizarre, étrange, malade, anormal. Il a longtemps voulu dire, de manière assez anodine, que quelque chose était "un peu bizarre", qu'un comportement était "excentrique"... [...] Cependant, à la fin du XIXe siècle, *queer* commence à prendre parallèlement (au Royaume-Uni aussi bien qu'aux États-Unis) une connotation sexuelle. Dans cette acception, il correspond à tout ce qui n'est pas conforme à la norme sexuelle, tout ce qui

¹²⁹ Anne Fausto-Sterling, *Les cinq sexes: Pourquoi mâle et femelle ne sont pas suffisants*, Paris, Editions Payot et Rivages, 2013, p. 15-16

¹³⁰ *Ibid.*, p. 19

¹³¹ Anne Fausto-Sterling, *op. cit.*, p. 89

¹³² *Ibid.*, p. 90

n'est pas "normal"¹³³. » Ces minorités se sont approprié le terme pour se définir, se désigner, se revendiquer: montrer leur opposition à la norme hétérosexuelle imposée par la société, leur désir de déconstruire ce lien entre sexe et genre.

De ce mouvement naissent les *queer studies* ainsi que la *queer theory*. Judith Butler, philosophe et professeure américaine, en est une des théoriciennes. Elle écrit en 1990 un des ouvrages majeurs, *Gender Trouble*. En étudiant les transgenres, elle y démontre les mécanismes d'incorporation des normes: « En mettant en scène les caractères socialement reconnus comme masculins et féminins, les transgenres étudiés par Butler montrent a contrario le caractère théâtral, performatif et sans fondement du genre lui-même¹³⁴. » Elle reprend la dialectique du maître et de l'esclave de Hegel: le maître étant le sexe, l'esclave le genre. Marie Canet précise: « Le genre est dicté par le maître, il tente de se libérer de l'assujettissement subi par le sexe. Or, jamais il ne se libère, il se crée. Il efface son essence pour créer sa propre identité. C'est pourquoi la construction du genre est performative¹³⁵. » C'est cette visée « performative » qui est au coeur même de l'œuvre de Dellsperger: un art de la performance où les interprètes travestis déconstruisent l'identité des personnages originels en les imitant tout en se construisant une identité qui leur est propre.

Suzanne J. Kessler ajoute que « les variations de genre sont normales, voire, pour certaines personnes, un domaine d'exploration amusant¹³⁶. » La société a longtemps ménagé des occasions de s'affranchir momentanément de la norme afin de s'émanciper de son statut, d'inverser les rôles, d'incarner un personnage d'un autre sexe. C'était le cas dans la Grèce antique lors de fêtes argiennes où « l'échange des vêtements entre garçons et filles porte le nom significatif d'hybristika. Or l'hybris représente l'atteinte à l'ordre cosmique et social, l'excès qui passe la mesure¹³⁷. » Nous retrouvons cette idée dans les carnivals ou au théâtre. Le dionysiaque qui prend forme dans les *Bacchantales* d'Euripide est « un état de renversement de l'ordre social existant. Il passe, dans sa dimension carnavalesque, par une violence des corps et permet d'abandonner sa personnalité pour se plonger dans une sorte de subconscient collectif et primitif à caractère destructeur jusqu'au

¹³³ Didier Eribon, *op. cit.*, p. 393

¹³⁴ *Ibid.*, p. 217

¹³⁵ Marie Canet, *op. cit.*, p. 106

¹³⁶ Anne Fausto-Sterling, *op. cit.*, p. 89

¹³⁷ Marie Canet, *op. cit.*, p. 110

rétablissement d'un nouvel ordre social¹³⁸. » Les carnivals avaient pour fonction de permettre la transgression des interdits et d'abolir provisoirement les différences liées aux sexes.

Ces occasions festives, ces « jeux d'inversion, de mascarades¹³⁹ », de travestissement ont malheureusement disparu de nos sociétés contemporaines normatives et moralisatrices et ont été réinvestis par la communauté *Queer* pour revendiquer sa marginalité et son originalité soit dans des clubs fermés, soit en prenant la forme des *Gay Prides* avec leurs déferlement de costumes extravagants, spectaculaires, de paillettes et de plumes. Selon Susan Sontag « Pour le *Camp*, l'art est souvent un art décoratif, qui met l'accent sur la texture, la surface sensuelle et le style au détriment du contenu¹⁴⁰. » Cette expression de la fête, du travestissement et de la transgression trouve aussi un espace de plus en plus important dans l'art contemporain et en particulier dans l'œuvre de Dellsperger. Cela nous ramène d'ailleurs au maniérisme dont les images selon Arasse « révèlent un phénomène de culture et de civilisation qui rejoint le goût de l'ironie, du rire, de la bouffonnerie. L'art, de nouveau, n'est pas séparable d'une société générale: la fête et ses travestissements temporaires sont l'attitude socialisée d'une attitude par ailleurs subjective¹⁴¹. »

L'œuvre de Dellsperger est tout d'abord ludique dans son utilisation des *drag queens* qu'il met en scène dans ses vidéos: « Personnages travestis créés et joués par des hommes, les *drag queens* réalisent une spectaculaire traversée des genres, soit en s'appropriant de manière ludique et parodique les codes d'une "sur-féminité" irréaliste, soit en inventant des créatures fantastiques défiant toutes les tentatives de catégorisation. Souvent perchées sur de vertigineuses *platform boots*, vêtues de robes extravagantes, coiffées de gigantesques perruques, maquillées de façon outrancière, équipées de faux cils démesurés, les *drag queens* multiplient les poses provocantes ou glamour. Si elles s'inscrivent dans la longue histoire du travestissement, elles doivent être distinguées des travestis (qui évoluent dans la dimension du fantasme quand les *drag queens* s'inscrivent d'abord dans le fantasme) et des transsexuel-le-s (engagé-e-s dans une transformation plus existentielle)¹⁴². »

¹³⁸ Marie Canet, *op. cit.*, p. 110

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 6

¹⁴¹ Daniel Arasse, *op. cit.*, p. 216

¹⁴² Didier Eribon, *op. cit.*, p. 158-160

Cependant, Dellsperger refuse de se laisser enfermer dans cette seule dimension, dans cette seule esthétique *drag*. « Je ne veux surtout pas que les gens pensent: cela n'est qu'un truc de *drag-queen*. Je joue plutôt sur l'ambiguïté et le trouble. [...] L'intérêt du remake, c'est que, à partir d'un truc très contraint, très maniaque, et avec des techniques complètement étrangères au cinéma, tu peux obtenir un résultat halluciné, qui ne ressemble pas du tout au modèle. Je ne travaille pas vraiment sur un principe d'appropriation, plutôt sur la transformation. Et je reste fasciné par le fait qu'une même matière puisse être réutilisée dix mille fois de manière différente¹⁴³. »

Ce qui s'apparentait au début à un jeu va aboutir à déconstruire le modèle originel. « Le travestissement est ce que l'image subit, une transformation, et le mot "transformation" contient "trans" qui en latin signifie "au-delà". Travailler avec des hommes ou des femmes en mélangeant les genres en permanence signifie qu'il n'y a plus de rôles définitifs à la fin. C'est là qu'a lieu la déconstruction. Quand on modifie un peu les paramètres que la société impose, cette perte de repères commence à devenir intéressante. J'utilise les travestis comme un moyen d'atteindre un état d'ambivalence et de remise en question. C'est un chemin vers un état de questionnement qui fait douter les spectateurs. [...] En appliquant cela à mon travail, on peut dire qu'il y a effectivement une perte de critères de genre, et que les spectateurs sont alors renvoyés sur leurs propres prérogatives¹⁴⁴. » Se revendiquer gay ou *queer*, c'est « faire une expérience sociologique de type constructionniste¹⁴⁵ » qui passe par la déconstruction des normes ce qui s'exprime, entre autre, par le kitsch et le *camp*. « En effet, celui qui joue avec le kitsch se joue d'une norme esthétique dominante, le "bon goût". En valorisant ce qui est dévalorisé, il affirme la relativité des normes esthétiques¹⁴⁶. »

En faisant interpréter les personnages féminins des films de De Palma par des performers travestis dont lui-même, Dellsperger contribue à remettre en question l'image de la femme. Les personnages féminins de Hitchcock et De Palma obéissent à une norme sociale qui passe entre autre par le costume, le maquillage comme un travestissement imposé pour correspondre à une image genrée imposée par la société et aux fantasmes masculins. Le travestissement selon Dellsperger permet de remettre totalement en question l'image de la femme objet, vulnérable, érotisée en brouillant les genres de ses personnages: « En reproduisant un texte filmique, écrit José Freire, il le

¹⁴³ Emmanuelle Lequeux, *op. cit.*

¹⁴⁴ Marie-France Rafael, *op. cit.*, p. 39-40

¹⁴⁵ Didier Eribon, *op. cit.*, p. 277

¹⁴⁶ *Ibid.*

retire de son contexte historique, déplaçant la négociation de son genre – lu du passé vers le présent. Dans le continuum historique de Dellsperger, la blonde d'Hitchcock des années 1950 est supplantée par l'héroïne de De Palma, infiniment plus industrielle¹⁴⁷. » En effet, les figures féminines hitchcockiennes, icônes lisses et fantasmées pour leur beauté deviennent souvent, dans le cinéma de De Palma, prostituées (Sally dans *Blow Out*, Liz Blake dans *Dressed to Kill*) ou actrice pornographique (Holly Body dans *Body Double*). Elles sont alors définies par leur profession. Lorsqu'elles s'offrent au regard du personnage masculin et des spectateurs, c'est pour leur proposer une mise en scène de leur corps. Ainsi, dans la séquence de *Dressed to Kill*, Liz Blake, la prostituée qui a assisté au meurtre de l'héroïne, traque le psychanalyste qu'elle soupçonne jusque dans son cabinet dans l'intention de l'amener à se trahir. Tout dans le jeu du personnage relève de la performance. Au-delà de son identité de femme, c'est tout un show qu'elle met en scène et qui renvoie aux spectacles de strip-tease. Elle se représente, reproduit les gestes codifiés des spectacles érotiques. Elle le fait consciemment, elle se construit des personnages: elle est à la fois femme et performeuse. Cela ne l'empêche pas de rester prisonnière du statut social qui est le sien. Elle ne se libère pas. Son attitude provocatrice contribue à la mettre en danger: elle reste une proie face à un dangereux prédateur. Il ne faudrait cependant pas limiter cet aspect performatif au seul personnage féminin. C'est tout aussi vrai du personnage masculin dont les prestations relèvent aussi de la performance : il doit préserver l'image sociale du psychiatre en costume, maître de lui et contenir l'autre identité, celle du tueur compulsif qui se travestit pour accomplir ses crimes. Si le statut de l'héroïne depalmyenne a évolué, si elle participe davantage à la progression narrative, elle n'échappe néanmoins pas au schéma récurrent des films hollywoodiens : elle reste prisonnière du statut social qui lui a été imposé et du *male gaze*, exacerbé lorsque par sa profession – prostituée, actrice pornographique – elle est présentée comme un corps destiné à s'offrir aux regards, à se mettre en scène.

C'est ce caractère performatif présent dans les œuvres de Hitchcock et surtout de De Palma que viennent mettre en évidence les vidéos de Dellsperger. Chez lui, la performance est au centre de sa démarche artistique : ce sont des performers travestis qui interprètent en *lip sync* les personnages originels. Ainsi, dans *Body Double* 37, reprise de la scène de *Dressed to Kill* dont nous venons de parler, c'est le vidéaste lui-même qui joue les deux rôles, celui de la prostituée et celui du psychiatre. Les performances sont donc dédoublées. De plus, elles s'imbriquent les unes dans les autres : celle du performer qui prête son corps à la fois au personnage féminin qui se met en scène

¹⁴⁷ Marie France Rafael, *op. cit.*, p. 8

dans un show érotique et au personnage masculin qui joue son rôle de psychiatre contraint par la pression sociale tout en subissant les pulsions qui l'incitent à se travestir pour les assouvir, « dressed to kill » (habillé pour tuer). Dellsperger emploie un certain nombre de procédés pour rendre visible ce qui est caché dans la séquence de De Palma : il y a les regards appuyés du psychiatre dans le miroir et le fait que son strict costume masculin est contredit par son maquillage féminin. À cela s'ajoute le montage en boucle qui vient désorienter le spectateur. Cette perte de repères est d'autant plus forte lorsque celui-ci ignore le schéma scénaristique de l'œuvre originelle. La décontextualisation de la séquence renforce cette impression d'étrangeté, de trouble face aux prestations des personnages que ne justifient plus les enjeux narratifs.

L'œuvre du vidéaste contribue donc à rendre évident le fait que les identités sociales en jeu dans les films de De Palma sont des constructions performatives imposées le plus souvent par une société normative. Bien plus, elle contribue à les pervertir, à les déconstruire. Dans les œuvres de Dellsperger, des doublures travesties au genre mal défini viennent remplacer les personnages féminins de De Palma eux-mêmes doublures des héroïnes hitchcockiennes. À cela s'ajoute l'« esthétique de l'imperfection¹⁴⁸ » revendiquée par le vidéaste qui vient battre en brèche l'obsession de la perfection imposée au corps, particulièrement au corps féminin et qui aboutit à la création de l'icône hollywoodienne. Cela amène à interroger l'existence même de la femme telle qu'elle est représentée au cinéma et imposée dans la société normative et binaire qui est la nôtre. « La femme n'existe pas. Si la doublure appartient à un genre mal défini, c'est que le modèle lui-même est indéfini. Présenté comme (la) norme, il est déjà caduc. L'imiter, c'est le travestir¹⁴⁹. » Outre, le fait de déconstruire l'image de la femme, c'est le film originel lui-même qui est déconstruit par le remake qui peut alors s'émanciper: « Imiter la structure imitative du film premier et du genre, deux ensembles dont les fondements peuvent être remis en cause, révèle que le genre lui-même et le film premier sont déjà des imitations¹⁵⁰. »

L'œuvre de Dellsperger participe donc, en mettant en évidence le caractère performatif de la construction du genre, à l'écriture d'un manifeste d'un nouveau modèle social qui vient déconstruire la binarité et le cloisonnement des genres afin de provoquer chez le spectateur une réflexion et de permettre à terme de libérer la société de ses préjugés de façon à ce que chacun puisse s'inventer une identité qui lui soit propre. « Pour l'homosexuel-le, le travestissement se

¹⁴⁸ Marie France Rafael, *op. cit.*, p. 35

¹⁴⁹ Marie Canet, *op. cit.*, p. 106

¹⁵⁰ *Ibid.*

présente comme un art de la transgression destiné à troubler les repères de nos représentations codifiées. Il sous-tend un nouveau modèle d'altérité sexuelle, substituant à l'être unisexué un individu hybride, héritier du mythe de l'androgynie. En sapant extérieurement la division des sexes, le travestissement permet ainsi d'accéder au troisième sexe, c'est-à-dire à un genre sexuel qui est moins l'indice d'une fracture que celui d'une totalité retrouvée¹⁵¹ ». Au-delà du mythe de l'androgynie et de l'hermaphrodite, la communauté *Queer* revendique l'existence d'une multiplicité d'identités possibles dont certaines restent encore à inventer. C'est ce à quoi contribue l'œuvre de Dellsperger.

¹⁵¹ Didier Eribon, *op. cit.*, p. 478

CONCLUSION

Le remake selon Brice Dellsperger est fondé sur un certain nombre de paradoxes et d'ambiguïtés qui en font l'originalité.

Tout d'abord, il s'agit d'un acte d'hommage, d'amour pour des cinéastes qu'il admire, en particulier Brian De Palma dont il a repris le titre d'un des films pour qualifier sa série, *Body Double*. L'attrance du vidéaste pour le cinéaste repose sur un certain nombre de points communs et de connivences. Ils ont l'un comme l'autre choisit l'art de la reprise pour fonder leur œuvre revenant sans cesse à leurs premiers amours cinéphiliques: les films d'Alfred Hitchcock pour Brian De Palma et ceux de Brian De Palma pour Brice Dellsperger, réalisateurs qu'ils considèrent comme des maîtres dans l'art du suspense et du voyeurisme et dont ils admirent la virtuosité. Dellsperger comme De Palma confient que leur œuvre est née de souvenirs, d'expériences cinématographiques marquantes, de révélations auxquels les artistes qu'ils sont devenus ne cessent de revenir, les revisitant encore et encore pour essayer d'en retrouver l'éblouissement.

Par ailleurs, ce sont deux artistes qui s'inscrivent dans l'histoire de l'Art en tant que maniéristes: leurs œuvres reposent sur la reprise de celles de figures tutélaires mais cette reprise se fait en toute liberté; tout est permis aux artistes maniéristes du moment que la référence à l'œuvre originelle est évidente : c'est là tout son paradoxe. L'art maniériste est un art de la référence, du second degré, qui repose sur la théâtralité et une certaine artificialité. Ces éléments de définition peuvent qualifier aussi bien De Palma reprenant Hitchcock que Dellsperger reprenant De Palma.

Au-delà du maniérisme, si l'œuvre de De Palma a autant influencé celle de Dellsperger, c'est sans doute que s'y trouvait en germe l'esthétique kitsch qui va tout naturellement entrer en concordance avec l'esthétique *camp* qui caractérise l'œuvre du vidéaste.

Enfin, le thème du double et les motifs développés – la femme double, le travestissement et la schizophrénie – qui traversent toute l'œuvre de Hitchcock et de De Palma entrent en résonance avec les enjeux de Dellsperger qui, paradoxalement, les investit tout en les détournant et les pervertissant.

Cependant, et c'est là toute l'ambiguïté du remake selon Dellsperger, si sa démarche lorsqu'il reprend De Palma est un acte d'hommage né de la fascination exercée sur lui par l'œuvre

du cinéaste, elle s'inscrit aussi dans la remise en question voire la dénonciation d'un certain cinéma. Les rapports entre cinéma et vidéo sont en grande partie ambigus et antagonistes. L'art vidéo, plus récent, vient souvent désacraliser son aîné, le cinéma, comme un jeune frère rebelle et iconoclaste. Art muséal, il n'est pas dépendant d'une industrie, ne se doit pas d'être rentable et peut se permettre d'être expérimental et contestataire.

Ce que dénoncent tout d'abord les vidéos de Dellsperger, c'est l'illusion cinématographique qui tient le spectateur captif et passif. Ses installations muséales – projections en boucle, diptyques, triptyques – et son site internet amènent le spectateur à changer sa façon de regarder l'œuvre et à devenir acteur, partie prenante de l'acte artistique. De plus, les techniques assez rudimentaires lors de ses débuts et l'utilisation de trucages élémentaires et de collages approximatifs l'ont amené à développer une esthétique de l'imperfection, esthétique qu'il continuera de revendiquer alors même que les techniques évoluent, comme une façon de mettre en évidence les aspérités de l'œuvre et de rendre visible l'acte créatif. Tout au long de son œuvre, et c'est là aussi un paradoxe, Dellsperger va osciller entre désir de rivaliser avec les techniques du cinéma et celui de jouer avec cette esthétique de l'imperfection.

Dellsperger ne se contente pas de dénoncer l'illusion cinématographique: c'est l'essence même du cinéma de De Palma et par extension celui de Hitchcock que ses œuvres contribuent à rafraichir voire pervertir: « Je pensais qu'un traitement "radical" devait s'appliquer à tout un tas de films sur lesquels une sorte de filtre ou de révélateur pouvait être placé. Je crois qu'il est toujours assez difficile de mettre en adéquation une idée et une forme, mais le remake, cette forme extraordinaire s'offrait à moi ! [...] Je dirais que mon médium est le remake plus que la vidéo¹⁵². »

Ce que les remakes de Dellsperger mettent en évidence et déconstruisent, c'est le *male gaze* omniprésent dans les œuvres des deux cinéastes même si Dellsperger reconnaît avoir ressenti, bien qu'homosexuel, une attirance certaine pour l'érotisme et les allusions sexuelles évidentes ou cachées dans les séquences qu'il choisit de reprendre et qui reposent toutes sur un trouble et des ambiguïtés concernant l'identité des personnages: « Je me suis pris à me retrouver à fantasmer sur des situations de cinéma totalement hétérosexuelles alors que ce n'était pas du tout mon credo¹⁵³. »

Lorsqu'il met en scène les héroïnes depalmiennes, elles-mêmes doublures des héroïnes hitchcockiennes, c'est pour les remplacer par des performers travestis qui les interprètent en *lip*

¹⁵² David Bernadas, *op. cit.*

¹⁵³ Anne Bonnin, « *Body Double* » in Podcast France Culture

sync, Dellsperger conservant la bande-son originale. Nouveau paradoxe, le performer doit respecter des positionnements très précis pour coïncider avec la séquence de De Palma et faire correspondre le mouvement de ses lèvres aux paroles prononcées. Il doit également essayer de ressembler le plus possible au personnage initial, avoir un bon *passing*, tout en contribuant à remettre en question la version originelle, comme une doublure perversie. La parfaite icône hitchcockienne et l'héroïne plus provocante de De Palma deviennent dans les vidéos de Dellsperger des êtres hybrides, privés de voix, morcelés, affublés des attributs féminins de l'esthétique *drag* – talons hauts, perruques, fausses poitrines, maquillage voyant –. Parfois même ils sont percés et tatoués lorsqu'il s'agit de Jean-Luc Verna, le complice de toujours, artiste polymorphe qui a fait de son corps une œuvre d'art en constante évolution. L'esthétique *drag* découverte dans des clubs a beaucoup influencé l'art de Dellsperger. Son remake repose sur le plaisir du travestissement et de l'extravagance et donne à voir des corps qui s'exposent dans le pur plaisir du jeu.

Cependant, le vidéaste refuse de se laisser enfermer dans cette seule esthétique. S'il ne se considère pas comme un artiste engagé et politique, son œuvre contribue pourtant à remettre en question le *male gaze* et l'image de la femme-objet, épiée, victimisée dans le cinéma hollywoodien. En la remplaçant par une doublure travestie, il met en évidence le fait que l'héroïne de De Palma, elle-même doublure de celle de Hitchcock n'est qu'une construction, un fantasme masculin. Comme le performer, elle se travestit pour correspondre à l'image que l'on attend d'elle. Dellsperger vient pervertir la distribution systématique des rôles homme voyeur/prédateur et femme victime en faisant par exemple jouer les deux rôles par le même performer travesti qui semble alors se poursuivre lui-même, double épiant son double. Il travestit en quelque sorte le cinéma de De Palma qu'il trouve tout aussi attirant qu'oppressant. Il brouille les genres, ce qui ne peut que troubler le spectateur et l'amener à s'interroger: « C'est une stratégie, une contre-attaque, qui engendre par renversement la norme comme étrangère, le centre comme marginal. Le temps de ce retournement, la doublure prend le pas dans l'acte de doublage, elle permet de faire de son genre étranger la règle nouvelle, elle se construit elle-même comme mythe fondateur, se présente comme figure ordinaire¹⁵⁴. »

Au-delà de la remise en question du *male gaze*, c'est toute une conception de la société, normative, binaire et genrée que les remakes de Dellsperger viennent bousculer. S'il ne revendique pas ouvertement une prise de position politique et polémique, si sa démarche est artistique, son

¹⁵⁴ Marie Canet, *op. cit.*, p. 167

œuvre s'est retrouvée en phase avec les théories de genre qui remettent en question la binarité masculin/féminin imposée par la société, et revendiquent la dissolution du système sexe/genre et la *queer theory* qui met en évidence le côté performatif du genre. Par le choix de la performance comme procédé artistique, par l'utilisation de performers travestis dont lui-même pour interpréter les personnages originaux, Dellsperger met en évidence le fait que la construction de chaque identité sociale est elle-même performative. Son œuvre amène le spectateur à questionner sa propre identité comme une invitation à inventer un nouveau modèle social.

Le remake selon Dellsperger est donc un objet artistique complexe: acte d'hommage, d'amour, né d'un souvenir, d'une fascination mais aussi un acte qui vient interroger l'œuvre originelle, révéler ce qui y est sous-jacent voire la déconstruire. « Tout le plaisir du remake est dans ce jeu subtil d'oscillation entre répétition et différence, entre nostalgie et post-cinéma, entre le ressouvenir d'un film et sa reprise¹⁵⁵. » Lorsqu'il reprend des séquences de films de De Palma, Dellsperger contribue à leur donner une nouvelle vitalité et aboutit à la création d'une œuvre originale, personnelle, celle d'un artiste plasticien *Queer* en phase avec son époque et les aspirations d'une société en mutation.

¹⁵⁵ Jean-Max Colard, « Mauvais genre » in *Les Inrockuptibles* n°418, 2002

FILMOGRAPHIE

Je souhaite établir une filiation remontant de Brice Dellsperger aux films de Brian De Palma lui-même s'inspirant du cinéma d'Alfred Hitchcock.

Toutes les vidéos de Dellsperger ont été visionnées sur son lien Vimeo accessible sur son site internet.

Brice Dellsperger

- *Eye Bags (split-screen version)*, Brice Dellsperger, 1995, France, reprise de *Body Double* de Brian De Palma, avec Valérit Cachat et Brice Dellsperger, auto-produit, couleur, 3'47, deux films sur un écran
- *Body Double 1*, Brice Dellsperger, 1995, France, reprise de *Dressed to Kill* de Brian De Palma, avec Brice Dellsperger, auto-produit, couleur, 0'48 (répétition), un film sur un écran, exposé à Air de Paris (Paris) et Team Gallery (New York)
- *Body Double 2*, Brice Dellsperger, 1995, France, reprise de *Body Double* de Brian De Palma, avec Brice Dellsperger, auto-produit, couleur, 0'30 (répétition), un film sur un écran, exposé à Air de Paris (Paris) et Team Gallery (New York)
- *Body Double 3*, Brice Dellsperger, 1995, France, reprise de *Body Double* de Brian De Palma, avec Brice Dellsperger, auto-produit, couleur, 1'50 (répétition), un film sur un écran, exposé à Air de Paris (Paris) et Team Gallery (New York)
- *Body Double 5*, Brice Dellsperger, 1996, France, reprise de *Dressed to kill* de Brian De Palma dans le parc *Disneyland Paris*, avec Brice Dellsperger, auto-produit, couleur, 5'40 (répétition), exposé à Air de Paris (Paris) et Team Gallery (New York)
- *Body Double 6*, Brice Dellsperger, 1996, France, reprise de *Sisters* de Brian De Palma, avec Lili Laxenaire et Richard Van Loot, auto-produit, couleur, 0'36 (répétition), un film sur un écran, exposé à Air de Paris (Paris) et Team Gallery (New York)
- *Body Double 7*, Brice Dellsperger, 1996, France reprise de *Sisters* de Brian De Palma, avec Lili Laxenaire et Richard Van Loot, auto-produit, couleur, 2'57 (répétition), un film sur un écran, exposé

à Air de Paris (Paris) et Team Gallery (New York)

- *Body Double 9*, Brice Dellsperger, 1997, France reprise de *Blow Out* de Brian De Palma, avec de gauche à droite Dominique, Alexia, Diego Pazazzolo, Menebhi Abderrahman, Jean-luc Verna et Stanislas Gorin de Ponsay, produit par FIACRE, couleur, 1'19 (répétition), six films synchrones sur trois écrans alignés, exposé à Air de Paris (Paris) et Team Gallery (New York)
- *Body Double 10*, Brice Dellsperger, 1997, France, reprise d'*Obsession* de Brian De Palma, avec de gauche à droite Dominique, Jean-Luc Verna et Joy Falquet, produit par FIACRE, couleur, 1'27 (répétition), trois films synchrones sur trois écrans alignés, exposé à Air de Paris (Paris) et Team Gallery (New York)
- *Body Double 11*, Brice Dellsperger, 1997, France, reprise d'*Obsession* de Brian De Palma, avec Jean-luc Verna et Menebhi Abderrahman, produit par FIACRE, couleur, 1'41 (répétition), deux films, exposé à Air de Paris (Paris) et Team Gallery (New York)
- *Body Double 12*, Brice Dellsperger, 1997, France, reprise de *Blow Out* de Brian De Palma, avec de gauche à droite Alexia, Joy Falquet et Jean-luc Verna, produit par FIACRE, France, couleur, 2'18, (répétition), trois films synchrones sur trois écrans alignés, exposé à Air de Paris (Paris) et Team Gallery (New York)
- *Body Double 15*, Brice Dellsperger, 2001, France, reprise de *Dressed to Kill* de Brian De Palma, avec Brice Dellsperger, produit par Brice Dellsperger et le Museum Wiesbaden, couleur, 8'37 (répétition), un film sur un écran, exposé à Air de Paris (Paris) et Team Gallery (New York)
- *Body Double 30*, Brice Dellsperger, 2013, France, reprise de *Dressed to Kill* de Brian De Palma, avec Brice Dellsperger, auto-produit, France, image: Nicolas Perge, couleur, 2'49 (répétition), un film sur un écran, exposé à Air de Paris (Paris) et Team Gallery (New York)
- *Body Double 32*, Brice Dellsperger, 2017, France, reprise de *Carrie* de Brian De Palma, avec Alex Wetter, produit par FNAGPENBA (Bourges), Brice Dellsperger, Air de Paris, KissKissBankBank et Partners NMNM Monaco, France, directeur de la Photographie: Loïc Bovon, assistant réalisation et script: Quentin Goujout, design musical: Didier Blasco, maquillages: Melodie Dougnac-Moyen, Ecole Nationale Supérieure d'Art de Bourges et Antoine Réguillon, chargé de plateau: Gilles Martinez, Assistants caméra: Colin Chevillotte, Xi Ning et Clement Pires, conception décors: Brice Aulin et Mathias Moreau, construction décors: Joy Charpentier et Melodie Dougnac-Moyen, couleur, 11'02 (boucle), un film sur un écran, exposé à Air de Paris (Paris) et Team Gallery (New York)

- *Body Double 37*, Brice Dellsperger, 2020, France, reprise de *Dressed to Kill* de Brian De Palma, avec Brice Dellsperger, auto-produit, couleur, 3'55 (boucle), un film sur un écran

Brian De Palma

- *Obsession*, Brian De Palma, 1976, Etats-Unis, avec Geneviève Bujold, Cliff Robertson, John Lithgow, scénario: Paul Schrader et Brian De Palma, directeur de la photographie: Vilmos Zsigmond, son: David M. Ronne, costumes: Frank Balchus, décors: Jerry Wunderlich, montage: Paul Hirsch, musique originale: Bernard Herrmann, producteurs: Harry N. Blum et George Litto, produit par Columbia Pictures et Yellowbird Productions, couleur, 97 minutes
- *Carrie (Carrie au bal du diable)*, Brian De Palma, 1976, Etats-Unis, adaptation du roman *Carrie* (1974) de Stephen King, avec Sissy Spacek, Piper Laurie, Amy Irving, John Travolta et Nancy Allen, scénario: Lawrence D. Cohen, directeur de la photographie: Mario Tosi, décors: Robert Gould, costumes: Rosanna Norton, maquillage: Wes Dawn et Adele Taylor, direction artistique: Jack Fisk et Bill Kenney, montage: Paul Hirsch, musique: Pino Donaggio, producteur: Paul Monash, produit par Redbank Films et Metro Goldwyn Mayer, couleur, 98 minutes
- *Sisters (Soeurs de sang)*, Brian De Palma, 1977, Etats-Unis, avec Margot Kidder, Jennifer Salt, Charles Durning, William Finley et Lisle Wilson, scénario: Louisa Rose et Brian De Palma, directeur de la photographie: Gregory Sandor, décor: Gary Weist, montage: Paul Hirsch, musique: Bernard Herrmann, producteur: Edward R. Pressman, produit par American International Pictures et Pressman Williams, couleur, 93 minutes
- *Dressed to Kill (Pulsions)*, Brian De Palma, 1980, Etats-Unis, avec Michael Caine, Angie Dickinson, Nancy Allen et Keith Gordon, scénario: Brian De Palma, directeur de la photographie: Ralf D. Bode, décors: Gary Weist et Gary J. Brink, montage: Gerald B. Greenberg, musique: Pino Donaggio, producteurs: George Litto et Samuel Z. Arkoff, produit par Filmways Pictures et Cinema 77 Films et Warwick Associates, couleur, 105 minutes
- *Blow Out*, Brian De Palma, 1981, Etats-Unis, avec John Travolta, Nancy Allen, John Lithgow, Dennis Franz et Peter Boyden, scénario: Brian De Palma, directeur de la photographie: Vilmos Zsigmond, décors: Paul Sylbert, costumes: Vicki Sánchez, montage: Paul Hirsch, producteurs: George Litto et Fred C. Caruso, produit par Cinema 77, Geria Productions, Filmways Pictures et Viscount Associates, couleur, 107 minutes

- *Body Double*, Brian De Palma, 1984, Etats-Unis, avec Craig Wasson, Melanie Griffith, Gregg Henry et Deborah Shelton, scénario: Brian De Palma et Robert J. Avrech, directeur de la photographie: Stephen H. Burum, son: Rick Alexander, John H. Arrufat, John Dunn, Stephen Hunter Flick, Les Fresholtz, Doug Hemphill et Vern Poore, décors: Ida Random et William A. Elliott, montage: Gerald B. Greenberg et Bill Pankow, musique: Pino Donaggio, producteur: Howard Gottfried, produit par Columbia Pictures et Delphi II Productions, couleur, 114 minutes

Alfred Hitchcock

- *Rear Window (Fenêtre sur cour)*, Alfred Hitchcock, 1954, Etats-Unis, avec James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Thelma Ritter et Raymond Burr, scénario: Cornell Woolrich, John Michael Hayes et Alfred Hitchcock, directeur de la photographie: Robert Burks, son: John Cope et Harry Lindgren, décors: J. McMillan Johnson et Hal Pereira, montage: George Tomasini, musique: Franz Waxman, producteur: Alfred Hitchcock, produit par Paramount Pictures et Patron Inc., couleur, 112 minutes
- *Vertigo (Sueurs froides)*, Alfred Hitchcock, 1958, Etats-Unis, adaptation du roman *D'entre les morts* (1954) de Pierre Boileau et Thomas Narcejac, avec James Stewart, Kim Novak, Barbara Bel Geddes, Tom Helmore, Henry Jones et Ellen Corby, scénario: Alec Coppel et Samuel A. Taylor, directeur de la photographie: Robert Burks, décors: Henry Bumstead, costumes: Edith Head, montage: George Tomasini, musique: Bernard Herrmann, produit par Paramount Pictures et Alfred J. Hitchcock Productions, couleur, 128 minutes
- *Psycho (Psychose)*, Alfred Hitchcock, 1960, Etats-Unis, adaptation du roman *Psycho* (1959) de Robert Bloch, avec Anthony Perkins, Janet Leigh, John Gavin, Vera Miles et Martin Balsam, scénario: Joseph Stefano, directeur de la photographie: John L. Russel, décors: Robert Clatworthy et Joseph Hurley, montage: George Tomasini, musique: Bernard Herrmann, producteur: Alfred Hitchcock, produit par Shamley Productions, NB, 109 minutes

Douglas Gordon

- *24 Hour Psycho*, Douglas Gordon, 1993, Royaume-Uni, reprise de *Psycho* d'Alfred Hitchcock, NB, 1440 minutes (24 heures)

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie est organisée en différentes rubriques qui jalonnent les diverses étapes de ma recherche: Alfred Hitchcock - Brian De Palma - Brice Dellsperger - L'histoire du cinéma hollywoodien et sa critique - L'art vidéo - L'art de la reprise - Les mouvements esthétiques et/ou sociétaux: le kitsch, le *camp* et le *Queer*. Ces écrits, présentés par ordre alphabétique, ne sont pas tous cités dans le corps du mémoire mais ont accompagné ma réflexion.

J'ai tout d'abord étudié les trois artistes concernés en les classant par ordre chronologique et d'influence.

Alfred Hitchcock

Il était essentiel de commencer ce travail en étudiant précisément le cinéma de Hitchcock puisqu'il est fondateur et source d'inspiration pour de multiples remakes dont ceux de De Palma et par extension de Dellsperger.

Livres:

- GOTTLIEB Sidney; GUGLIELMINA Pierre, *Hitchcock par Hitchcock*, Paris, Flammarion, 2012, coll. « Pop culture », 385 p.
- KROHN Bill, *Alfred Hitchcock au travail*, Paris Cahiers du cinéma, 1999, 288 p.
- KROHN Bill, *Maîtres du cinéma: Alfred Hitchcock*, Paris, Cahiers du cinéma, 2012, 103 p.
- TRUFFAUT François, *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Gallimard, 1993, 311 p.
- DUFOUR Eric, JULLIER Laurent, *Analyse d'une œuvre: Fenêtre sur cour (Rear Window) - Alfred Hitchcock, 1954*, Paris, Vrin, 2019, 126 p.

Articles:

- FARGIER Jean-Paul, « Le bonjour d'Alfred », in *Vertigo*, mars 2004, n°25, p. 38-45

Brian De Palma

La lecture de documents concernant l'œuvre de De Palma s'avère essentielle puisque mon étude se consacre à la reprise de Dellsperger de séquences de films du cinéaste.

Livres:

- BLUMENFELD Samuel et VACHAUD Laurent, *Brian De Palma*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, 216 p.
- GANDINI Leonardo, *Brian De Palma*, Rome, Gremese, 2002, 127 p.
- LAGIER Luc, *Les mille yeux de Brian De Palma*, Paris, Cahiers du cinéma/ Auteurs, 2008, 200p.
- LEGRAND Dominique, *Brian De Palma le rebelle manipulateur*, Paris, Editions du Cerf, coll. « 7e Art », 1995, 247 p.

Articles:

- BERTHOMIEU Pierre, « La dernière pièce du puzzle: Brian De Palma, la femme fatale et la femme aveuglée », *Positif*, 495, Mai 2002, pp. 67-70
- GARSULT Alain, « Body Double: L'érotisme et l'illusion », *Positif*, 291, Mai 1985, p. 67-68
- HENRY Michael, « L'oeil du malin », *Positif*, 193, Mai 1977, pp.17-22
- HENRY Michael, « Entretien avec Brian De Palma », *Positif*, 193, Mai 1977, p. 23-31
- NIOGRET Hubert, « En hommage à benny (sur Bernard Herrmann) », *Positif*, 187, Novembre 1976, pp.42-51
- THOMAS François, « Malaises optiques: le travelling compensé », *Positif*, 564, Février 2008, p.105-111
- TOBIN Yann, « Pulsions (Dressed to kill) », *Positif*, 242, Mai 1981, p. 78

Mémoires:

- DELAFOSSE Eric, *La douche hitchcockienne chez Brian De Palma: ou l'horreur quotidienne conjugée à la « psychanalyse sanitaire »*, Mémoire de Master, UFR Cinéma et audiovisuel, sous la dir. de Murielle Gagnebin, Paris: s.l. : s.n., 2003

- LUBAC Philippe, *Les lignes généalogiques de Brian De Palma: processus d'élaboration et de filiation d'une image*, Mémoire de Master, UFR Cinéma et audiovisuel, sous la dir. de Murielle Gagnebin, Paris: s.l. : s.n., 2001

Brice Dellsperger

J'ai consulté les entretiens qu'il a accordé, les livres et les articles qui lui sont consacrés, la plupart étant référencés et consultables sur son site *Brice Dellsperger's Body Doubles - Reprise, Effects, Doubles...* L'artiste et son œuvre constitue le cœur même de mon mémoire: le remake selon Dellsperger.

Livres et entretiens:

- CANET Marie, *Body Double [Posture et talons hauts]*, Toastink Press, 2011, 208 p.
- DELLSPERGER Brice, Entretien qu'il m'a accordé le 16 juin 2021 (cf. Annexe)
- RAFAEL Marie-France, *Brice Dellsperger: On Gender Performance*, Berlin, Floating Opera Press, 2020, 64 p.

Sites:

- BERNADAS David, « Arts: Body Double, les remakes de Brice Dellsperger » in *Mediapart*, [consulté le 19 novembre 2019], <https://blogs.mediapart.fr/david-bernadas/blog/031218/arts-body-double-les-remakes-de-brice-dellsperger>
- BONNIN Anne, « Body Double » in *France Culture*, [consulté en octobre 2019]: <https://www.franceculture.fr/conferences/fondation-dentreprise-ricard/body-double>
- DELLSPERGER Brice, *Brice Dellsperger's Body Doubles - Reprise, Effects, Doubles ...*, [consulté en octobre 2019]: <http://www.bricedellsperger.com>

Articles:

- BAQUÉ Dominique, « Instants donnés », in *Art Press* n°223
- BERLAND Alain, DA COSTA Valérie, « Trans-Obsession », *Mouvement*, n°56, juillet-septembre 2010, pp.142-145

- BERNADAS David, « Compulsive double maker », entretien avec Brice Dellsperger, in *GUS*, n°16, septembre 2003, p. 36
- COUDERC Sylvie, « Brice Dellsperger dans ses rôles d'interprète, d'acteur et de metteur en scène », in *Nouvelle revue d'esthétique* n°3, 2009, p. 18
- LEQUEUX Emmanuelle, « Brice Dellsperger : Le ciné et son double », *Aden* n°145
- MADESCLAIRE Tim, « Magie du cinéma, sorcellerie de l'art - Remake-up », *Illico*, July 03
- PIERSON Mickaël, « Brice Dellsperger - Body Double: Aux frontières du réel », *Chimères*, n°75, 2011, p. 159-171
- RÉGNIER Philippe, « L'art à l'heure de la reprise, les plasticiens tournent des remakes », in *Le Journal des arts* n°115, p. 3
- THÉLY Nicolas, « Star Academy », in *Les Inrockuptibles* n°320, janvier 2002

L'art vidéo

Ma recherche se devait de s'appuyer sur des connaissances précises du médium choisi, investi par Dellsperger: l'art vidéo.

Livres:

- DE MÈREDIEU Florence, *Arts et Nouvelles technologies Art vidéo, Art numérique*, Paris, Larousse, 2003, 239 p.
- MOISDON Stéphanie, *Qu'est ce que l'art vidéo aujourd'hui ?*, Paris, Beaux Arts Editions, 2008, 189 p.
- MARTIN Sylvia, *Art vidéo*, Cologne, Taschen, 2006, 94 p.

L'art de la reprise

Il s'agit ici de replacer l'œuvre de De Palma et Dellsperger dans l'Histoire de l'art en tant qu'artistes maniéristes puis d'aborder plus précisément le remake en tant que genre filmique.

Livres:

- ARASSE Daniel, *L'Homme en jeu, Les génies de la Renaissance*, Paris, Hazan Eds, 1980, coll. « Beaux-Arts », 360 p.
- BENICHOU Anne, *Rejouer le vivant – Les reenactments, des pratiques culturelles et artistiques (in)actuelles*, Dijon, Les Presses du réel, novembre 2020, 424 p.
- MOINE Raphaëlle, *Remakes [Les films français à Hollywood]*, Paris, Cnrs, 2207, coll. « Art/ Cinéma », 210 p.
- PREDAL René, *Cinéma sous influence [Le cinéma à l'épreuve de l'Histoire, de la littérature et des genres]*, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. « Champs Visuels », 266 p.
- SERCEAU Michel, *Le Remake et l'adaptation*, Paris, Corlet Télérama, 1989, coll. « CinémAction », 175 p.

Article:

- COLARD Jean-Max, « Mauvais genre » in *Les Inrockuptibles* n°418, 2002
- HUYGHE Pierre, « My own private Psycho. Rencontre autour de Psycho. Entretien avec Pierre Huygue et les Cahiers » in *Cahiers du Cinéma* n°532, février 1999, p. 47
- TAUBIN Amy, « Douglas Gordon », in *Spellbound : Art and Film*, I. Christie et Ph. Dodd (dir.), Londres, Hayward Gallery et British Film Institute, 1996, p. 69-75

Sites:

- MELIN Corinne, « L'artiste reenactor, la performance historique et la documentation visuelle » in *Echappées*, ESA Pyrénées éditions - Ecole supérieure d'art des Pyrénées, 2015, soumis le 24 septembre 2017, [consulté le 19 septembre 2022]: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01592441/document>

- PIERSON Mickaël, « Vers une pratique communautaire du remake », *Marges* [En ligne], 17, 2013, mis en ligne le 01 novembre 2014, [consulté le 18 juin 2020]: <https://journals.openedition.org/marges/158>

Mémoire:

- PINILLA Marc, *Le Remake, antithèse de l'original ? : (Remise en cause ou remise en ordre)*, Mémoire de Master, UFR Cinéma et audiovisuel, sous la dir. de Noël Burch, Paris: s.l. : s.n., 1999

L’histoire du cinéma hollywoodien et sa critique

Cette rubrique permet de recontextualiser les cinémas de Hitchcock et de De Palma – du Vieil Hollywood au Nouvel Hollywood – tout en s’interrogeant sur le *male gaze* théorisé et critiqué dans les textes de Laura Mulvey.

Livres:

- BERTHOMIEU Pierre, *Le Cinéma Hollywoodien: le temps du renouveau*, Paris, Armand Colin, 2005, coll. « 128 », 127 p.
- MULVEY Laura, *Au-delà du plaisir visuel: Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Paris, Mimésis, 2017, 186 p.
- NACACHE Jacqueline, *Le Film Hollywoodien classique*, Paris, Armand Colin, 2005, coll. « 128 », 128 p.

Article:

- MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », in *Screen* n°16, 1975 (traduit par Gabrielle Hardy en 2012), 13 p.

Mouvements esthétiques et/ou sociétaux: le kitsch, le *camp* et le *Queer*

L'œuvre de Dellsperger ne peut être envisagée hors du contexte particulier qu'est son appartenance à la communauté *Queer* et son esthétique *camp*.

Livres:

- ERIBON Didier, *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003, 528 p.
- FAUSTO-STERLING Anne, *Les cinq sexes: Pourquoi mâle et femelle ne sont pas suffisants*, Paris, Editions Payot et Rivages, 2013, 92 p.
- OLALQUIAGA Céleste, *Royaume de l'artifice: L'émergence du kitsch au XIXe siècle*, Lyon, Fage éditions, 2013, 260 p.
- SONTAG Susan, *Notes on Camp*, Penguin Classics, coll. « Penguin Modern », 2018, 64 p.

Articles:

- GRECO Luca, KUNERT Stéphanie, « Drag et performance » In *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*. Paris, La Découverte, « Hors collection Sciences Humaines », 2016, p. 254-264
- MOLES Abraham, « Qu'est-ce que le Kitsch ? », in *Communication et langages* n°9, 1971, p.74-87

ANNEXE

Entretien de Brice Dellsperger du 16 juin 2021

• Pourquoi avoir choisi le format vidéo ?

Quand j'ai commencé à étudier l'art dans les années 1990, je me suis retrouvé à la Villa Arson à Nice. Il y avait un atelier vidéo qui était assez bien fourni. On a eu des initiations en première année pour tous les médias – médium, peinture, les trucs classiques. J'étais assez attiré par la communication visuelle en général. J'hésitais pas mal entre le cinéma et la publicité. De toute façon, depuis tout-petit, je regardais la télé, j'étais un peu nourri à ça, les images en mouvement. En fait, lors de l'initiation vidéo, j'ai vraiment bien aimé toutes les étapes qui étaient assez longues et laborieuses à l'époque. On avait des magnétoscopes très lourds qu'il fallait porter à la main, reliés à une caméra également très lourde plus un écran avec des batteries qu'il fallait trimballer avec nous. C'était assez laborieux mais moi j'aimais bien ça. Maintenant, c'est devenu beaucoup plus simple.

Si on compare la vidéo avec la photographie, j'ai toujours l'impression que dans cette dernière il manque quelque chose. J'ai toujours envie de voir l'instant d'avant et celui d'après. Il y a une notion du hors-champ qui est commune aux deux domaines, qui peut parfois s'exprimer plus fortement dans la photographie puisque justement le cadre ne bouge pas mais ce qui m'attirait beaucoup dans la vidéo, c'est l'idée qu'on puisse découvrir les choses au fur et à mesure, la narrativité qui se dégage de l'image – plus de l'image au cinéma – mais la puissance narrative qui était contenue dans le médium même m'attirait beaucoup. Je trouvais ça assez fun, assez drôle parce que ça bougeait dans tous les sens et moi, j'étais quelqu'un de plutôt speed et j'avais envie de mouvement : j'étais attiré par les choses en mouvement et par le son qu'elles produisaient. Dans la vidéo, il y avait tout cela: ce hors-champ qu'on peut manipuler, cette idée de narration qu'on peut retrouver, cette idée de mouvement.

À l'époque, comme je l'ai déjà dit, ce n'était pas très facile. Ce n'était pas non plus facile de voir des films en exposition parce que c'était le tout-début des projecteurs vidéo. C'était des

tritubes, un peu comme les télévisions. Il y avait trois lentilles – une rouge, une verte, une bleue – qui superposaient trois images différentes. Ces énormes projecteurs étaient destinés aux salles de conférences et évidemment la définition était assez basse. J’aimais bien ce manque de définition, cette déception qu’on peut avoir quand on regarde l’image à l’œil, puis quand on voit l’image projetée, un truc un peu déceptif.

Il en allait de même pour les technologies d’enregistrement pour le grand public. C’était le VHS et le VHS rendait les choses un peu obscures parce qu’on perdait beaucoup sur le réel. Il y avait cette notion, si l’on peut dire, de « rajouter un filtre »: oui ça rajoutait un filtre, ça transformait le réel. On était très limité, on avait des marges de mouvement très limitées. Il n’y avait pas beaucoup d’écart entre les hautes et les basses lumières.

Dans l’argentique, il y a aussi une beauté mais je n’en ai jamais fait. D’ailleurs, à l’école, il n’y avait plus d’atelier de développement argentique. C’était tombé en désuétude. C’était le moment de la vidéo. Ça a commencé dans les années 1970-1980: il y avait beaucoup d’artistes qui faisaient des films, des vidéos dans les expos et le film d’exposition a commencé vraiment à cette époque-là.

Je me souviens que j’ai fait mon premier *Body double* en 1994, la même année Pierre Huyghes a refait *Fenêtre sur cour* [*Rear Window*]. L’un de mes professeurs m’a dit : « Tu devrais regarder. Ça pourrait t’intéresser. » Il n’est pas question des mêmes choses, mais il y avait l’idée de remake.

• **Quelles relations entretenez-vous avec l’œuvre de De Palma ?**

Je suis très très fan, évidemment, sinon je n’aurais pas pu faire ce que j’ai fait. J’ai découvert ses films à la télévision. Je n’allais pas beaucoup au cinéma. Je regardais beaucoup la télévision.

Il y avait aussi la dimension pop culture qui m’intéressait beaucoup. J’adore Andy Warhol, le *Pop art*. Je trouvais que la vidéo était un média très populaire aussi. Pour moi, c’est important de m’adresser à un public avec des moyens qui leur sont proches, en évitant un côté élitiste, même si le format du film, de la vidéo est quand même autoritaire. Ça impose un temps de visionnage et c’est ça qui me plaît. On ne découvre pas une vidéo comme une sculpture autour de laquelle on peut tourner, on peut rester le temps qu’on veut. C’est le public qui décide alors que quand on est devant un film, c’est le réalisateur qui décide.

Pour en revenir à De Palma, le premier film que j'ai vu, j'avais dû l'enregistrer à la télévision, c'était *Dressed to Kill (Pulsions)*. Ce qui m'a fasciné immédiatement, c'est le maniérisme. Je me souviens avoir été fasciné, par la séquence du début, par le fait qu'il y a 10 ou 15 minutes sans dialogue. J'avais trouvé cela génial l'absence de dialogues, la musique, le maniérisme, cette espèce de super mise en scène avec la caméra qui mime un peu un regard, les plans subjectifs. On a l'impression d'être à la place des personnages: je trouvais ça assez fabuleux. J'ai été vraiment fasciné par cette manière de faire du cinéma.

Ensuite, j'ai vu *Body Double*. Je ne me souviens plus exactement comment, sans doute en VHS ou alors lors d'un cycle De Palma lorsque j'ai commencé à fréquenter la Cinémathèque à Nice qui m'a fait découvrir aussi d'autres réalisateurs: ça m'a complètement ouvert au cinéma.

De Palma est resté comme mon favori parce que c'est lui qui m'a donné envie d'aller voir d'autres réalisateurs et je ne trouvais pas d'équivalent. Esthétiquement, c'était très classique. Maintenant, j'ai un peu élargi mon spectre.

J'ai revu dernièrement un film de Joe Dante, *Hurlément*, un film de loups garou, qui date de 1980. C'est fou parce qu'au début on dirait un film de De Palma. Une journaliste (c'est totalement De Palma) mène une enquête sur un détraqué sexuel qui commet des crimes en série à Los Angeles. Grâce à son charisme de journaliste, elle réussit à prendre un rendez-vous avec ce détraqué dans un sex-shop. Elle porte un micro sur elle (c'est totalement *Blow out*) pour que la police la suive. Il se trouve que le micro tombe en panne dès le début. Elle se retrouve enfermée dans une cabine du sex-shop avec l'homme qui est en fait un loup-garou pendant que passe un film pornographique avec des femmes qui se font maltraiter. La situation, la mise en scène, la musique c'est complètement De Palma. Ça fait surtout penser à *Dressed to Kill*.

Je suis toujours fan de De Palma : j'ai tous ses films, je les ai vus plusieurs fois et régulièrement, je les revois. J'ai découvert aussi *Phantom of the Paradise* (un de mes films favoris de toujours). Je l'ai remontré à un ami il y a dix jours. Dans ce film, il y a tout. C'est un film programmatique qui annonce tout : la musique, le fait que les gens confondent leur vie avec un clip permanent, le capitalisme, la mascarade, la théâtralité, le personnage fictif, inventé qui a un alter-ego, les trans genres méga trans, glam rock. J'adore le glam rock. C'est un de mes films fétiches de toujours.

• **C'est donc *Pulsions* qui vous a donné envie de faire les *Body double* ?**

Pulsions en premier, *Body double* en second.

• **Pensez-vous que vos vidéos sont des actes d'hommage, des gestes ludiques, des actes de dénonciation, un peu de tout ça ?**

Il y a deux choses. En premier, c'est de toute façon un acte ludique parce qu'il y a un certain degré d'humour. C'est important. Au début, je prenais vraiment du plaisir. On faisait ça entre copains, dans une entrée d'immeuble à trois heures du matin. Maintenant, ça s'est transformé en autre chose. Il y a encore du plaisir mais c'est quand même très rigoureux. J'ai mis en place un système qui m'a un peu piégé tout seul. Au départ, c'était un peu refaire du cinéma en caméra amateur. Maintenant on est dans un mimétisme de plus en plus poussé. Cela demande des moyens. Et puis, ne serait-ce que parce que je demande aux performers des choses assez difficiles, il faut au moins que les conditions soient bonnes, sinon la performance est médiocre. Au début, tout était un peu amateur. Moi-même, je ne m'étais jamais travesti, je n'avais jamais fait de cinéma: refaire des séquences de cinéma très élaborées alors que je n'avais jamais fait de film m'amusait beaucoup.

Acte ludique donc. Acte de dénonciation aussi mais dénonciation un peu gentille. Tout d'abord parce que je fais de l'art et qu'en art, il y a beaucoup de liberté. Si on amène les choses sur le terrain de l'art, on peut faire ce qu'on veut. Je ne suis pas militant, ce n'est pas mon leitmotiv même si je le suis un peu malgré moi parce que je suis gay. J'ai été élevé dans les années 1970-1980. J'ai dû quand même prouver des choses, prouver que j'existe, que j'avais une bonne raison d'exister envers et contre tout. Après, c'est tout le monde pareil : tout le monde doit trouver sa place. Je n'ai pas envie de parler pour les autres, d'avoir un discours politique. Après, si les gens s'identifient, je trouve ça génial. Je revendique mes droits. Toute personne sur la planète doit pouvoir revendiquer son droit à exister et qu'on le laisse tranquille.

• **N'y a-t-il pas chez de Palma une vision hétérocentrée, un certain phallocentrisme ? Qu'en pensez-vous ?**

Ça renvoie à un truc universel et assez simple mais c'est vrai que de Palma dans ses films met les femmes dans des positions assez difficiles. Il y a une certaine perversité chez lui, je crois. Et je pense que ce n'est pas innocent si j'ai choisi De Palma. Mais à l'époque, j'étais assez naïf. Ce

n'était pas quelque chose de réfléchir et je suis tombé sur ce cinéma-là au moment où je découvrais une liberté d'expression, de mouvement ultime. J'avais envie de pervertir ça, justement, pervertir le perverti. On peut le dire comme ça, y mettre un peu de *Camp*. Après, il y a des choses qui sont très *camp* dans les films de De Palma.

Dans *Pulsions*, il reprend en filigrane le diagramme de *Psychose* avec l'héroïne qui se perd au début. Dans *Psychose*, elle est tentée par l'argent et dans *Pulsions*, c'est par le sexe. L'argent et le sexe, c'est un peu équivalent. Et puis finalement c'est un personnage leurre qui nous emmène dans une autre histoire. Dans *Psycho*, c'est l'amant de Marion Crane qui part à sa recherche; dans *Pulsions*, c'est le fils qui recherche sa mère. Il y a beaucoup de correspondances. À la fin, De Palma reproduit exactement le débrief psychologique qui explique pourquoi l'un des personnages est un tueur : parce que c'est un trans genre. C'est vraiment un décalque. De Palma n'apporte rien de nouveau finalement sur la lecture un peu psychanalytique du personnage. Et pourtant, il y a vingt ans d'écart entre les deux films.

Le truc important, c'est l'appropriation. Cela peut paraître tarte à la crème. Cela me pose problème quand je vois tous ces gens qui font maintenant de l'appropriation, du *restaging* divers et varié, de la reconstitution en tout genre... Je suis rattrapé... Moi, ça me fait plaisir mais en même temps cela me perturbe.

Au départ, les artistes se sont réappropriés des objets, des images de manière très libre, avant que Youtube et toutes les plateformes ne fassent main basse sur les droits d'auteur et tous ces trucs-là. À mon époque, on pouvait reprendre des œuvres comme on voulait. Je m'inscris dans cette génération d'artistes qui se réapproprient des choses. Après, j'ai la volonté de les transformer fortement. Il n'y a jamais d'images qui ne soient refaites ; jamais vraiment d'images originales ou alors ce sont des citations au dixième degré. Se réapproprier De Palma, c'est le remettre chez des gens qui ont le droit de le revendiquer, le remettre en perspective dans un contexte transgenre. Il y a un côté militant quelque part, mais je ne suis pas transgenre, je ne peux pas parler en leur nom.

• **Vous définissez donc vos vidéos comme des remakes ?**

Oui

• Comme des « refakes » ?

Non, je suis fidèle à mes principes: « remakes » ça me va très bien. C'est vraiment un truc qui existe depuis très longtemps dans le cinéma. C'est une forme reconnue.

Je suis vraiment fidèle à mes principes de départ. Il y a une question d'infidélité dans le « refake », je pense.

• Pourquoi la représentation du corps, du double, du voyeurisme et de l'érotisme sont-ils omniprésents dans vos vidéos ?

Ça, c'est parce que j'aime bien aussi provoquer. C'est-à-dire de manière assez futile. Il y a plusieurs choses : il y a un truc intéressant en ce moment qui revient beaucoup dans la communauté LGBTQIA+, c'est le *passing*. Avoir un bon *passing*, c'est être facilement pris pour une femme quand tu es un garçon et inversement. Moi, j'aime bien cette idée-là car je pense que je l'ai utilisée aussi dans mes films. Si on ne sait pas que le performer est un homme, on peut avoir l'impression que c'est une femme. Il y a une sorte d'ambiguïté dans le *passing* que je revendique, comme une ambiguïté en général puisqu'il y a aussi des femmes avec des voix d'homme.

La provocation, c'est parce que j'ai découvert John Waters (*Female trouble, Pink flamingos*) lorsque j'étais étudiant. Il a une comédienne qui s'appelle Divine avec laquelle il a fait ses premiers films. Il a commencé dans les années 1960 et il a monté une petite boîte de production avec des amis à Baltimore. Il avait un copain qui adorait se travestir et l'a employé comme femme dans tous ses films et c'était une femme hyper-vulgaire, hyper too much : elle place tous les curseurs très haut dans tout ce qui peut représenter la communauté gay. Ce qui m'a fasciné dans les films de John Waters, c'est que personne ne remettait en cause le fait que Divine soit une femme alors que c'est un travesti. Tout le monde fait comme si c'était une femme : c'est génial ! Dans la provocation, ça me plaisait.

J'ai rencontré Jean-Luc Verna qui était mon égérie à moi. Comme on était tous les deux fans de John Waters, on s'est amusés à faire des clins d'œil à Divine. Jean-Luc aussi adore la provocation. Il est entièrement tatoué. À l'époque, il était beaucoup plus sage, plus raisonnable au niveau du look.

Ça mélange un peu ces deux notions:

Il y a aussi la sexualité :

Pervertir les scènes de De Palma, c'est assez amusant. On sait que dans le cinéma hollywoodien dans toute sa splendeur, il y a de nombreuses références à des trucs sexuels cachés dans les scènes. Le fait de changer, de switcher les rôles fait ressortir tout le potentiel caché et inassouvi du cinéma hollywoodien. C'est ça aussi qui me plaisait. Cela vient de l'héritage du Code Hays et toutes ces règles que l'on avait pas dans notre cinéma, même s'il était aussi prude d'une certaine manière. Dans les années 1990, on parlait beaucoup du corps tout simplement et aussi parce qu'il y avait le Sida. Il y avait toute une génération d'artistes qui parlait du corps. J'ai été influencé par le *Body Art* et ses performances. Toutes ces choses faisaient que pour moi la sexualité était quelque chose de central. Notre génération voulait découvrir la sexualité mais on ne savait pas comment : ça rejoignait quelque part les choses dans le cinéma qui étaient cachées, interdites.

• **Comptez-vous faire évoluer votre parti-pris esthétique ?**

Il a déjà évolué parce qu'il y a plusieurs étapes : l'étape cinéma amateur au début où je jouais un peu l'homme-femme orchestre ; je faisais un peu tout même s'il y avait toujours des gens pour m'aider, heureusement. Ensuite, j'ai commencé à bosser avec Verna. J'ai commencé à faire entrer quelqu'un d'autre, un performer dans mon travail. Ça m'a placé en position de réalisateur. Puis, j'ai commencé à inviter des gens et à faire des expérimentations – répétition de la scène, boucle – et à retravailler la narration à l'intérieur même des films. Enfin, je suis arrivé à une époque où j'ai commencé à davantage jouer avec la spatialisation des scènes, les déplacements. Là, j'ai atteint une espèce de pic avec le dernier *Body double*; j'ai poussé très loin le côté « on est perdu dans la scène, dans la narration, dans les corps, dans les genres ». Maintenant, je ne sais pas trop vers quoi je vais, mais en tout cas je fais évoluer mon travail, peut-être pas esthétiquement encore que si ... ce qui me questionne beaucoup c'est la perception du transgenre dans la société.

Je ne sais pas exactement mais je vais continuer à faire des remakes, ça c'est sûr. Pas forcément avec de Palma, tout est permis. Mon dernier projet, c'était un remake d'*Alien* avec Jean-Luc Verna. Le problème, c'est que je ne peux pas faire les choses comme avant : j'ai pris l'habitude de travailler avec une équipe. J'aimerais revenir à des choses plus simples, je suis en période de questionnement. Le dernier film que j'ai fait, c'est quand même un de Palma avec moi-même.

J'aime bien toujours revenir à de Palma mais il fait de moins en moins de films et c'est moins abouti : problème de production, d'argent (exemple, son dernier film, *Domino*).

J'aimerais refaire un Pasolini. Le seul remake long que j'ai fait, c'est un remake de *L'important c'est d'aimer*. J'aimerais en refaire un toujours avec Verna mais je n'arrive pas à trouver le financement. Je ne suis pas très bon pour cela. J'ai de la ténacité pour les projets, mais les financements ça me soûle ! J'ai beaucoup d'idées. De temps en temps, il y en a une qui aboutit.

• Comment définissez-vous l'idée, le concept de performance ? Comment choisissez-vous vos performers ?

Le cinéma, c'est de la performance filmée. La performance repose normalement sur le temps réel et la présence de l'auditoire.

Cependant, pour moi, ce que je fais, c'est quand même de la performance car on ne fait pas beaucoup de prises. Mais pour quelqu'un qui fait vraiment de la performance ce que je fais n'en est pas. C'est ma volonté de me rattacher à une partie de l'histoire de l'art qui me fait dire que c'est de la performance. Le choix du performer, c'est un peu le hasard. Jean-Luc Verna connaît beaucoup de personnes dans le milieu. En général, c'est lui qui me conseille. Par exemple, Jean Biche, c'est lui qui me l'a présenté. Ça m'arrive rarement de faire du casting sauvage. Sinon dans les *workshops*, lorsqu'il s'agit de scènes répétées plusieurs fois, ce sont des étudiants des écoles d'art que je mets en scène. C'est en fonction de ce qui se présente. Par exemple, pour le dernier, c'est Jean Biche car il a un corps exceptionnel. Chaignaud, je l'ai pris parce que c'était une scène de danse (*Xanadu*).

• Pensez-vous qu'il soit préférable de connaître l'œuvre initiale avant de voir vos vidéos ?

Non, ça m'est égal. C'est bien aussi que les gens découvrent. Le processus est assez évident avec les *play-back* un peu bizarres, on voit qu'il y a un truc. Si on cherche, on trouve tout de suite la source parce que je la donne toujours. Ça me fait rire quand les gens disent qu'ils ont découvert les films après avoir vu mes œuvres parce que j'aimerais bien le faire aussi mais je ne peux pas. Parfois, ils me disent qu'ils préfèrent mes versions : ça aussi c'est amusant.

Ça me fait plaisir mais surtout rigoler : ça doit être bizarre de découvrir le film après.

• **Quelles sont les techniques, les technologies que vous utilisez ?**

Ça, ça a beaucoup évolué. J'ai été tributaire de la technologie en raison du principe de duplication du personnage dans la scène. Au début, j'utilisais des raccords *cut*. A l'époque, sur les bancs de montage vidéo, on avait la possibilité de faire du *cut*. Et puis, il y avait ce qu'on appelait un mélangeur qui permettait de mélanger plusieurs sources (en général deux). Il y avait aussi le fondu et le volet. C'était vraiment basique. Ça, on le retrouve encore. Le volet, c'est le *split screen*, c'est ce que De Palma utilise et le fondu, c'est un procédé narratif connu au cinéma, qui a beaucoup été utilisé mais qui l'est moins maintenant et que je trouve assez bien. C'est de la surimpression, le début des effets spéciaux: ça donne ce que faisait Méliès. Ce n'est pas très novateur mais on pouvait le faire en vidéo et donc j'ai utilisé ce procédé dans mes premiers remakes de manière plus ou moins heureuse d'ailleurs.

Après, je suis passé au format DV, le premier format totalement digital. On filmait sur cassette, puis on le mettait sur fichier. Le premier film que j'ai monté en digital en 1999-2000, c'est *Body double X*. C'était avec la première version de Final cut pro. Dans Final cut, il y avait déjà l'incrustation. J'ai appris le montage numérique avec la première version de Final cut pro pour *Body double X* et en manipulant tous les paramètres que je pouvais : l'échelle des personnages, le déplacement des personnages en images, l'incrustation, le volet et le fondu. Tout était écrit en fonction de ce que je pouvais faire avec le logiciel. Après, il y a une partie que j'ai improvisée. Dans *Body double X*, je filmais un premier personnage dans le fond, dans le décor et quand je filmais le personnage incrusté par-dessus, je mettais deux télévisions et je passais sur l'une le premier truc que j'avais filmé et à côté, l'image que je filmais sur fond bleu. J'avais une espèce de fausse stéréo bizarre. C'est ma tête qui superposait en temps réel et je dessinais des calques des positions sur le moniteur avec le fond. Je dessinais les positions-clés dans l'espace pour pouvoir les recadrer. J'avais repéré les moments-clés : le début et la fin du plan, s'il y a un déplacement, et entre les deux, c'était un peu au petit bonheur la chance. C'est ce qui donne cette espèce d'effet hyper-bizarre parfois. J'ai parfois aussi amplifié ou cherché à amoindrir les effets en post production.

• **Vous avez parfois refait la même scène comme celle de Body double 5 à Disneyland : avez-vous envie de revenir sur/à vos premières œuvres ?**

J'ai remasterisé tous les premiers *Body double* sur mon ordinateur il n'y a pas longtemps. Je ne change rien, je refais à l'identique.

Sauf quand j'ai vendu les œuvres, je ne peux plus les modifier. J'ai donc remasterisé tous les premiers, récupéré les cassettes, numérisé les rushes. Le problème, c'est que je les ai tellement transférés d'un format à un autre que l'on ne voyait plus rien sur les images à la fin. Je me suis dit que comme je n'avais pas vendus les premiers, du 1 au 8, j'allais les capturer et refaire les montages à l'identique. J'ai un peu amélioré le coup de la potiche dans *Body Double 5* mais j'ai quand même gardé la double potiche.

Dans les noirs, les hautes lumières, ça cramait tout de suite et dans les basses lumières, on ne voyait rien. En récupérant les nouvelles versions, j'ai récupéré un peu plus de qualité d'image. Je n'ai pas modifié les effets.

J'ai refait entièrement *Xanadu* parce que j'ai découvert une nouvelle technique d'incrustation. Je l'ai essayée sur un plan et j'ai trouvé cela plus beau. J'ai donc refait la vidéo à l'identique : ça m'a pris deux mois. Cette œuvre est dans la collection Pompidou. Je leur ai dit que j'allais leur donner la nouvelle version pour remplacer la première.

Ça m'arrive rarement de refaire mais régulièrement je me dis que je devrais récupérer une espèce de diam, récupérer toute une série de morceaux, d'incrustations dans tous mes films et de tous les mettre dans un nouveau film. Ce serait drôle de tous les faire communiquer comme une espèce de kaléidoscope. Peut-être qu'un jour je le ferai... Comme une espèce de *masterpiece*, ça pourrait être drôle.

• **Est-ce que pour vos vidéos, vous avez maintenant une équipe de tournage ?**

Au départ, c'était des copains. J'ai posé comme modèle pour Natacha Lesueur et ensuite, elle est venue m'aider pour mes tournages. Pareil pour Verna. On était une bande de copains. J'ai même refait la scène de *Psycho* où je fais Donna Summer avec une copine qui n'avait jamais tenu une caméra de sa vie. Je l'ai remontée récemment et j'avais oublié qu'on avait fait deux tournages. On a tourné d'abord une après-midi entière. Je pense que je ne devais pas être content du résultat

car on a refait un deuxième tournage de nuit. Il y a donc une version jour et une version nuit : c'est drôle. Je n'ai pas monté la deuxième version, mais je pourrais en faire deux.

- **Faites-vous une pré-production, une préparation au tournage ?**

Ça, c'est énorme ! La pré-production est super importante.

Par exemple, pour *Xanadu*, j'ai redessiné entièrement les déplacements de toutes les danseuses. François Chaignaud m'avait dit de tout préparer parce qu'il n'avait pas le temps de le faire avec moi. J'avais déjà eu du mal à obtenir de lui deux jours pour faire les essayages de robes. Je ne suis pas chorégraphe, je ne savais pas comment on dessine des déplacements mais je m'y suis collé: j'ai vraiment fait un plan sur Illustrator. J'ai dessiné avec des ronds et j'ai regardé sur internet s'il y avait un langage pour décortiquer les chorégraphies. Cela ne m'a pas satisfait. On aurait dit des partitions musicales. Je n'allais pas faire ça. Alors j'ai inventé un truc en notant le nombre de *loops* qu'il devrait faire sur lui-même, les directions, le nombre de pas... Ça m'a pris un temps infini, c'était énorme. Et pour tous les films, c'est pareil. C'est ce qui permet qu'au tournage, on arrive à faire quelque chose.

Par exemple, pour *Perfect*, si je n'avais rien préparé, j'aurais été presque paumé. C'est le premier tournage où j'étais perdu parce qu'on n'avait pas assez de temps. C'était épuisant : il fallait refaire x fois la même chose, juste avec un changement de costume. Je me suis retrouvé piégé à mon propre système. Dans l'original, il y avait plus d'acteurs. J'ai enlevé des personnages, parce que sinon on n'allait pas y arriver. Jean Biche était fatigué. Ça prenait trop de temps à éclairer. J'ai dû faire des coupes.

Il faudrait tout les temps que j'ai deux sets, deux équipes et ... des jumeaux ! C'est presque industriel ! Vous ne faites pas une tarte aux pommes, vous en faites quarante. Au bout d'un moment, les performers en ont assez de faire les gestes.

- **Privilégiez-vous plutôt votre site internet ou les expos ?**

Les deux sont bien.

J'ai toujours eu un site internet. J'ai gardé des versions très anciennes. Dans la première version, j'ai mis des GIFS animés parce qu'on ne pouvait pas mettre des vidéos : c'était trop lourd. J'avais même fait un GIF animé de *Body double X*. Il devait durer pas moins de quinze minutes.

Je trouve ça génial de pouvoir montrer mes vidéos à tout le monde. Je regrette que certains artistes ne mettent pas leurs films sur internet. Depuis le confinement, ils ont quand même compris que cela pouvait être intéressant alors que ça fait vingt ans que ça existe. Je comprends ceux qui vendent et ne veulent pas être piratés mais on peut mettre ses œuvres en basse qualité. Au début, le problème, c'était que la qualité était vraiment basse: c'était facile de faire un faux, de se faire voler les films. Mes masters sont en 4K et je ne les donne à personne. Et sur mon site, les vidéos sont en HD. Je sais très bien si c'est l'original ou pas. Après, on sait très bien que quand on achète une œuvre, elle est duplicable.

Je privilégie internet parce que je trouve que c'est très populaire, ça reste dans l'idée de départ de la télévision. Quand j'ai commencé à exposer, c'était un peu le boom de la vidéo. J'ai fini mes études en 95; ça a coïncidé avec un moment où tout le monde voulait en passer partout : dans les ascenseurs, dans les boîtes, dans les bus, les sous-sol, les parkings, la nuit, le jour, dans n'importe quelles conditions. La galerie m'a demandé de me calmer parce qu'il fallait rationaliser tout ça. Si tu veux être considéré comme un « vrai artiste », il faut quand même que tu rationalises ta manière de montrer: tu ne peux pas faire passer tes œuvres n'importe où sur n'importe quel format. Maintenant, c'est un cinéma d'exposition si c'est installé.

• **Comment aimeriez-vous concevoir vos installations si vous aviez carte blanche ?**

Si j'ai carte blanche, je fais un montage de tous mes films ensemble, parce qu'il y a de nombreuses correspondances entre eux. Tout d'abord, il y a des acteurs qui sont sur plusieurs films. Par exemple, les sœurs jumelles ont joué dans *Flash Gordon* et dans *Twin Peaks*. Les comédiens créent des ponts entre des films de réalisateurs différents. Ensuite, il y a des formes qui reviennent, qui sont le langage du cinéma : les scènes parlées en champ contre-champ, les scènes très dynamiques, plus chorégraphiées dans l'espace ... Donc, si on m'en donne l'occasion, je ferai un édit de mon travail pour pouvoir dire quelque chose de nouveau avec ce que j'ai déjà fait. Mais cela demande énormément de moyens.

J'ai pu le faire par exemple au nouveau musée de Monaco. Il y avait deux salles. La scène de *Pulsions* que j'ai filmée chez moi était projetée dans une petite salle que j'ai fait peindre en violet et qui était assez jolie. Il y avait une autre salle en angle qui était très grande, noire, où était projeté *Bons baisers d'Hollywood*, la scène où Natacha Lesueur et moi sommes suspendus sur un mur. Entre les deux, il y avait un petit passage où j'avais fait installer *Body double 15* (la scène du musée). Il était projeté sur un plasma au mur, comme une espèce d'annonce, d'écho de la salle derrière où il y avait le docteur Elliott, le même personnage. Je trouve que c'était drôle. Et j'ai fait accrocher autour les œuvres que je regarde dans le musée, les monochromes de Dan Flavin. On les voyait dans le film et en vrai. J'essaie de m'amuser et en même temps, il y a une vraie réflexion sur comment montrer une œuvre d'art. Mais avec les contraintes qui sont celles de la vidéo parce qu'il y a un début, une fin, une durée, un son.

Le son, c'est très compliqué de mettre en exposition. D'ailleurs, la plupart des artistes ne savent pas trop le faire. Il n'y a pas de réflexion réelle sur le son parce qu'il y a un manque de moyens aussi. Mais cela commence à venir un peu. En tout cas, pour moi, c'est le plus gros challenge de montrer les films ensemble parce qu'il y a du son. J'aime bien la superposition visuelle mais la superposition sonore, parfois, ce n'est pas très heureux. C'est la partie délicate à penser pour faire coexister des vidéos.

• **Considérez-vous l'œuvre de De Palma comme « kitsch » et par extension la vôtre ?**

Je ne crois pas.

• **Comment définiriez-vous le « kitsch » ?**

Pour moi, le kitsch, ça renvoie à la culture populaire, à des objets un peu moches, qui sont mal faits, en série, qu'on peut retrouver chez la ménagère. C'est un peu les coquillages lumineux avec du doré. C'est beau de loin, de près c'est moche. Dans ce sens-là, on pourrait dire que pour De Palma, c'est non mais pour moi, oui. De Palma, c'est du *high level* question direction artistique : c'est ce qui me plaît chez lui.

Le mot *camp* me correspond mieux, même si quand j'ai commencé je ne savais pas que cela existait puisqu'on était loin des théories de genre. On n'avait pas encore été inondés par l'impérialisme culturel américain mais c'est pour le bien de la société: c'est intéressant, c'est réel.

Camp, ça me correspond mieux : une espèce de truc un peu raffiné mais très spécial. J'aime bien me situer dans cette définition-là.

En général, j'ai une ligne de conduite assez stricte donc je pense que kitsch, d'une certaine manière oui mais c'est un mélange de kitsch et de *camp*. On va créer un nouveau mot : « campsch ». De Palma, c'est du maniérisme comme lorsqu'on parle de peinture maniériste. C'est ça que je retiens. Il y a une direction artistique, une part de symbolisme, une part de théâtralité.

Il y a des versions censurées et non-censurées. De Palma a toujours eu des versions censurées car il y a toujours un moment où l'on voit les sexes, il y a toujours des moments où c'est trop choquant pour la morale américaine. De Palma va au bout de ses idées, c'est ça que je trouve bien. La direction artistique est toujours très poussée. Rien n'est laissé au hasard. C'est très emphatique, un peu lourd mais il y a en même temps une grande liberté. Par exemple, dans *Body double*, il y a la partie avec le clip de *Franckie goes to Hollywood* : c'est super novateur, je trouve. De Palma a le *final cut*, il est tenace, tient à ses idées. Ça, j'aime bien.

• **Et vous, vous considérez-vous comme maniériste ?**

Je me considère comme totalement maniériste. Mais De Palma et moi sommes assez différents.

Quand je remplis le cadre, je me limite à ce qu'on y voit. Au cinéma, on ne se limite pas à ce qu'on voit dans le cadre. Il y a tout ce qui est autour parce qu'on ne sait pas ce qu'on va faire au moment où on tourne. Moi, ce n'est pas une invention : je sais exactement où la caméra va aller. Au cinéma, tout l'environnement doit être fabriqué pour que la caméra puisse être libre. Ce n'est pas mon cas. Ma caméra est déjà dirigée. C'est assez fondamental comme différence.

Quand je vous parlais des VHS au début qui étaient très sombres, je me souviens d'un remake de De Palma sur lequel j'ai travaillé à partir d'une copie VHS qui était très abimée et après coup, j'ai découvert la scène en qualité cinéma et il y a des éléments de décor que je n'avais pas vus. Cela se passe dans un cabinet d'architecture et il y avait une maquette que je n'avais pas remarquée.

Il y a l'idée de travailler avec ce que je vois, uniquement ce que je vois. C'est donc aussi un questionnement sur les limites de la vision, je ne sais pas si on peut dire ça, sur l'acte de voir et d'imaginer, tout simplement.

TABLE DES MATIERES

PARTIE REDACTIONNELLE

INTRODUCTION GENERALE p. 3

I- Une œuvre qui explore la dualité p. 9

A. *Body Double*: œuvre double, doublure, remake

- a) Cinéma et vidéo: des rapports ambigus
- b) Au-delà du maniérisme : du kitsch au *camp*

B. Des motifs en lien avec la dualité

- a) Dédoublément des personnages, doublure : la femme-double
- b) Schizophrénie, dédoublément de personnalité, travestissement

II- La vision sociale hétérocentrée du cinéma de Hitchcock et De Palma et sa remise en question dans les vidéos de Brice Dellsperger p. 41

A. Voyeurisme et érotisme chez Hitchcock et De Palma: 3 voyeurs, 3 regards (celui du réalisateur, du spectateur et du personnage)

- a) Vision hétérosexuelle et phallogénique dans les films de ces deux cinéastes: le « *male gaze* »
- b) Reprise obsessionnelle des scènes de douche et de filature
- c) Distribution inchangée des rôles: homme voyeur/témoin et femme objet du regard/victime

B. Le remake selon Dellsperger: un art de la performance

Ou comment Dellsperger déconstruit le *Male Gaze*

- a) Le personnage chez Brice Dellsperger : un être hybride, morcelé et multiple

- b) Les scènes de douche et de filature revisitées
- c) *Body Double*, la déconstruction d'un modèle social binaire, genré et normatif : vers un « nouvel ordre social » ?

CONCLUSION p. 72

FILMOGRAPHIE p. 76

BIBLIOGRAPHIE p. 80

ANNEXE p. 87

ENTRETIEN de Brice Dellsperger du 16 juin 2021

Nombre de caractères espaces et notes compris: 204307 (dont l'entretien avec Brice Dellsperger qui figure dans l'annexe: 33311 caractères espaces compris)

Mes remerciement vont

À Teresa Faucon qui m'a fait découvrir l'œuvre de Brice Dellsperger et m'a accompagnée de ses conseils avisés tout au long de ce mémoire.

À Brice Dellsperger qui a eu la gentillesse de m'accorder un long entretien.

À ma maman qui s'est montrée une lectrice attentive.

Le remake selon le vidéaste Brice Dellsperger ou comment cet artiste plasticien appartenant au mouvement *Queer* revisite des scènes – aveu, meurtre, secret, fantasme, mystère – de grands réalisateurs et en particulier de Brian De Palma auquel il emprunte le titre d'un de ses films pour intituler l'ensemble de son œuvre : *Body Double*. C'est aux *Body Double* repris de scènes de films de De Palma eux-mêmes revisitant le cinéma d'Alfred Hitchcock que cette étude choisit de se consacrer. Il s'agit de définir ce qu'est un remake d'artiste plasticien et d'explorer les thèmes du double, de l'érotisme et du voyeurisme récurrents dans le cinéma de Hitchcock et de De Palma tant dans le schéma scénaristique que dans les choix de mise en scène et des techniques utilisées. Dans les vidéos de Brice Dellsperger, ce n'est plus la narration, déjà connue des cinéphiles, qui est essentielle. Ce qui fait l'originalité de cet artiste plasticien, c'est la façon dont ses interprètes, essentiellement des performers travestis et souvent lui-même, reprennent des scènes, mimant en *lip sync* les voix des acteurs de la version originale. Son œuvre contribue à déconstruire le *male gaze* omniprésent dans le cinéma hollywoodien et à mettre en évidence le caractère performatif des identités de genre. Le dessein de Brice Dellsperger est de brouiller, de gommer les distinctions de genres, de mettre en scène des corps qui jouent, re-jouent, sur-jouent, se donnent à voir.

Mots-clés: Brice Dellsperger - Brian De Palma - Alfred Hitchcock - Remake plasticien - Vidéo - Cinéma - Performer - Queer - Camp