



**HAL**  
open science

# **Irréversible 2002/2020. Analyse esthétique de la violence et de sa réception**

Camille Fayseler

## ► **To cite this version:**

Camille Fayseler. Irréversible 2002/2020. Analyse esthétique de la violence et de sa réception. Art et histoire de l'art. 2022. <dumas-03900975>

**HAL Id: dumas-03900975**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03900975v1>**

Submitted on 15 Dec 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.



Copyright - All rights reserved

FAYSELER Camille

Mémoire de Master 1 – Cinéma et audiovisuel

*Irréversible* 2002/2020. Analyse esthétique de la violence et  
de sa réception.



Sous la direction de M. Loig Le Bihan

Professeur à l'Université Paul Valéry Montpellier 3

Année 2021-2022 - Remis le 07/06/2022

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de mémoire, Loig Le Bihan, qui s'est montré présent tout au long de l'année et qui a toujours répondu de manière prompte et efficace à mes interrogations.

Merci également aux membres de ma famille qui ont accepté de relire mon mémoire et de me suggérer quelques corrections.

# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>4</b>
I. <i>Irréversible</i> , version de 2002. Analyse esthétique et réception spectatorielle.....	10
II. <i>Irréversible</i> , version de 2020. Analyse comparative de l'esthétique et de la réception.....	25
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>41</b>

## INTRODUCTION

« Le Temps détruit tout<sup>1</sup> ». C'est par cette phrase, énoncée tel un constat ou une conclusion à plusieurs histoires passées, que s'ouvre la première version d'*Irréversible* en 2002 et que se clôt la seconde version en 2020. L'acteur Philippe Nahon prononce ces mots au milieu d'un long silence, alors qu'il est assis dans une chambre de prison, presque nu. La caméra tourne autour de lui et dévoile son visage qui ne nous est pas inconnu, puisqu'il incarnait déjà le rôle d'un boucher chevalin dans les précédents films de Gaspar Noé. Après un temps, il avoue à un autre détenu qui partage sa chambre les raisons de son incarcération: il a commis un crime incestueux. On comprend donc qu'il interprète à nouveau le boucher et que sa révélation fait suite aux avertissements du passage à l'acte que l'on pouvait avoir à la fin de *Carne* (1991) et *Seul contre tous* (1998). En faisant ces aveux, il reconnaît donc les faits et marque la fin d'un cycle. *Irréversible* se place comme le dernier film d'une trilogie puisqu'il rend compte du travail de la justice. Gaspar Noé peut clore l'histoire et tourner la page. Le prisonnier assis à côté du boucher dans un état déplorable a aussi son importance. Il réagit à ses déclarations et les nomme « le syndrome occidental<sup>2</sup> ». Cette formulation, presque trop érudite dans la bouche de ce traîne-misère, semble dénoncer une violence qui dépasse la psyché des personnages et qui se situe à l'échelle d'un macrocosme sociétal. Ce motif est en tout cas symptomatique de la filmographie de Gaspar Noé, *Irréversible* étant peut-être le film dans lequel la violence s'incarne et se déploie le plus concrètement. Alors que les deux hommes concluent qu'ils continueront de vivre et qu'ils recommenceront leurs crimes, la caméra nous entraîne hors de la prison pour nous montrer d'autres drames en train de se produire dans la rue et les bâtiments alentours<sup>3</sup>.

Effectivement, *Irréversible* est une histoire de vengeance inassouvie. Marcus, le compagnon d'Alex, et Pierre, son ex-compagnon, cherchent à retrouver Le Ténia, l'homme qui aurait sauvagement agressé Alex à la sortie d'une fête après avoir trouvé qu'elle avait l'air d'une bourgeoise. Après le choc de la nouvelle, la folie devient vite un état dominant chez ces deux hommes qui étaient eux aussi à la fête et auraient pu raccompagner Alex. Leurs motivations restent d'ailleurs assez floues tout le long du film : amour, culpabilité, ego... Le

---

<sup>1</sup> *Irréversible*, Gaspar Noé, France, 2002 [5min15] / 2020 [1h18].

<sup>2</sup> *Irréversible id.* 2002 [6min08].

<sup>3</sup> Voir iconographie p. 48.

film retrace le parcours de nuit de Marcus et Pierre à travers la ville, dépeignant à la fois les conditions précaires et malheureuses de certains quartiers marginaux, et la brutalité irrationnelle dont est capable l'être humain face aux situations de détresse. Ces deux hommes, bien intégrés socialement en apparence, se révéleront capables du pire.

De ce fait, en prononçant la phrase « Le Temps détruit tout<sup>4</sup> », le boucher fait le lien narratif entre les précédents films du réalisateur où il incarne un homme tenté par le crime et *Irréversible* dans lequel les nouveaux personnages masculins vont plus loin et cèdent cette fois au méfait. Cependant, *Irréversible* marque aussi un point de rupture dans la filmographie du réalisateur et les mots du boucher, énoncés en début de film, annoncent un changement radical dans le style de Gaspar Noé, comme le souligne Laurent Aknin dans *L'avant-scène cinéma* : « Aux plans fixes et aux cadres fortement composés succèdent désormais une caméra aérienne et des mouvements insensés (au sens propre du terme)<sup>5</sup> ». *Irréversible* présente donc une nouvelle esthétique et des techniques de filmage que le réalisateur utilisera dès lors sans modération. On peut désormais comprendre la phrase du boucher dans un sens plus esthétique et formel. Elle implique l'idée d'une durée, qui pourrait être celle du montage, ou celle des deux longs plan-séquences d'une extrême violence, qui ont particulièrement marqué le public en 2002. D'une part, le viol d'Alex dans un passage souterrain qui ne dure pas moins d'une dizaine de minutes, et d'autre part, le meurtre d'un homme à coup d'extincteur, jusqu'à ce qu'il ne reste plus de son visage qu'un amas d'os. Le temps destructeur pourrait donc être lié à la dégénérescence des corps à l'écran et à la désagrégation des formes visuelles. Mais dans le cas d'*Irréversible*, le temps est aussi à comprendre hors du film et du tournage, dans le champ de la vie réelle.

Ce travail de recherche ne sera pas focalisé sur les nombreuses interprétations qui ont pu être données du film. Notre objectif sera de mener une analyse esthétique de la violence et de sa réception, en comparant les deux montages d'*Irréversible*. Des articles et critiques témoignant de la réception du film en 2002 et 2020 ainsi que des interviews du réalisateur viendront étayer nos propos. Il s'agira de comprendre comment l'extrême violence se construit dans le temps et prend forme techniquement à l'écran, et quels effets émotionnels cela engendre chez le spectateur.

---

<sup>4</sup> *Ibid.* 2002 [5min15].

<sup>5</sup> Laurent Aknin, « Deux films, deux trilogies », p. 33. in. Yves Alion, « *Carne* suivi de *Seul contre tous* : Découpages intégraux et dossier : *Seul contre tous* », *L'avant-scène cinéma*, n°609, Paris, Alice Editions, 2014, 166 pages.

Par ailleurs, il faut préciser qu'à sa sortie en 2002, *Irréversible* fait scandale dans les festivals et engendre de nombreux articles de presse véhéments, avant de finalement rentrer dans une certaine norme institutionnelle. Près de vingt ans après cet événement, le cinéaste décide de remonter *Irréversible* dans une inversion intégrale, le rendant à nouveau visible dans des festivals dès août 2019, puis dans les salles de cinéma en août 2020. Ce remontage est inédit pour plusieurs raisons : le temps a passé, le film a déjà été vu, et un prochain film du réalisateur s'apprête également à sortir en salle –*Lux Aeterna*.

Nos premières hypothèses se formulent donc autour de ces choix de montage qui, selon Gaspar Noé, se compléteraient. En effet, si l'on part du principe qu'une nouvelle version comporte des différences avec l'original, on peut penser que la singularité réside ici presque entièrement dans le montage, puisque les scènes et l'histoire sont restées intactes. Cependant, il est difficile de concevoir que deux montages qui narrent une même histoire et montrent des images identiques peuvent vraiment différer, et, de la même façon, d'imaginer qu'*Irréversible* puisse constituer deux films à part entière, car les enjeux restent les mêmes. Et pourtant, à la sortie du film en 2020, lorsque le journaliste Jacky Bornet l'interroge sur le montage inversé pour *France Télévisions*, Gaspar Noé énonce une nouvelle phrase qui constitue désormais le carton de fin du film : « Le Temps révèle tout<sup>6</sup> » vient remplacer « Le Temps détruit tout<sup>7</sup> ». Ce nouveau slogan conteste ainsi la phrase du boucher qui condamnait l'existence à la destruction, et évoque peut-être une modification de la valeur du temps. Il semble en tout cas que les deux versions existent pour se compléter. Noé explique à François Rieux pour *Première* : « C'est comme le Yin et le Yang, la version d'origine et l'inversion intégrale, le puzzle est enfin complet<sup>8</sup> ». Nous pouvons restituer *Irréversible* dans sa forme diptyque, puisqu'il n'est désormais plus un puzzle mais « [u]n vieux disque dont la face B serait le remix moins conceptuel du morceau de la face A<sup>9</sup> », ajoute Gaspar Noé, interrogé cette fois par Frédéric Foubert. Le cinéaste confère au montage une fonction d'assemblage, et au centre des deux versions résident les idées d'une évolution dans le temps ou encore d'un

---

<sup>6</sup> Jacky Bornet, « « *Irréversible* – Inversion intégrale » : Gaspar Noé remonte son film à l'endroit et le transcende », *France Télévisions*, 2020. En ligne : [https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/sorties-de-films/irreversible-inversion-integrale-gaspar-noe-remonte-son-film-a-l-endroit-et-le-transcende\\_4079143.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/sorties-de-films/irreversible-inversion-integrale-gaspar-noe-remonte-son-film-a-l-endroit-et-le-transcende_4079143.html)

Et *Irréversible*, Gaspar Noé, *op.cit.* 2020 [1h25].

<sup>7</sup> *Irréversible*, *id. op.cit.* 2002 [1h37].

<sup>8</sup> François Rieux, « Gaspar Noé : "*Irréversible* inversion intégrale est un film plus cruel" », *Première*, 2021. En ligne : <https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Gaspar-Noe-Irreversible-inversion-integrale-est-un-film-plus-cruel>

<sup>9</sup> Frédéric Foubert, « *Irréversible* – inversion intégrale de Gaspar Noé, sortira finalement au cinéma cet été », *Première*, 2020. En ligne : <https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Irreversible-inversion-integrale-de-Gaspar-Noe-sortira-finalement-au-cinema-cet-ete>

renouveau.

Ainsi il semblerait qu'il y ait un véritable changement dans la réception spectatorielle, selon la manière dont le montage agence l'ordre du récit, mais qu'en est-il d'une violence déjà extrême ? Nous avons tous une manière différente de recevoir la violence, et sommes plus ou moins affectés, si bien qu'elle reste difficile à définir. Le dictionnaire du CNRTL qualifie la violence comme « [i]ntensité d'une conviction ; puissance, force d'un sentiment, d'une pulsion ; caractère irréversible, insurmontable de.<sup>10</sup> ». La violence du film est donc induite dès le titre. Si l'on peut affirmer qu'*Irréversible* reste dans ses deux versions un film violent, nous ne pouvons que supposer l'idée suivante : la violence ne serait pas un motif stable, mais plutôt une forme capable d'évoluer selon la façon dont le montage ordonne les plans. Cela pourrait expliquer pourquoi certains montages sont plus susceptibles de choquer que d'autres. Le montage d'*Irréversible* aurait autant la force de détruire que de révéler.

Pour comprendre comment se caractérise la violence d'*Irréversible* et comment elle a pu être reçue, il semble par ailleurs nécessaire de replacer le film dans une Histoire du cinéma et de le relier à son époque, qui est celle du cinéma contemporain. Le critique américain James Quandt écrit en 2004 un article pour le magazine *Artforum* dans lequel il constate une certaine tendance du cinéma français de la fin du XX<sup>ème</sup> siècle et du début du XXI<sup>ème</sup> siècle à faire émerger des auteurs radicaux dont les films sont « [a]u croisement de la décadence sexuelle, une violence bestiale et une psychose troublante<sup>11</sup> ». Cette tendance qu'il qualifie dès lors de « nouvelle extrême française<sup>12</sup> » regrouperait les cinéastes suivants : François Ozon, Gaspar Noé, Catherine Breillat, Bruno Dumont, Claire Denis, Patrice Chéreau, Bertrand Bonello, Marina De Van, Leos Carax, Philippe Grandjeux, Jean-Claude Brisseau, Jacques Nolot, Virginie Despentes, Alexandre Aja.

Il s'agirait donc d'une évolution remarquable du cinéma français vers un type de cinéma extrême dans la période définie par Quandt dans son article (à savoir de 1998 –date de sortie de *Seul contre tous* de Gaspard Noé, à 2004 –date de sortie de l'article). *Irréversible* est l'un des films qui appartiendrait à cette tendance. Quandt écrit : « Parmi les deux types de films maudits - ceux qui cherchent à scandaliser et ceux qui sont sans scrupules et qui tombent malheureusement dans le discrédit - *Irréversible* (2002) de Noé est l'exemple

---

<sup>10</sup> Violence. *Dictionnaire CNRTL*. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/violence>

<sup>11</sup> « a crossover between sexual decadence, bestial violence and troubling psychosis »

James Quandt, « Flesh & Blood: Sex and violence in recent French cinema », *Artforum*, 2004. En ligne : <https://www.artforum.com/print/200402/flesh-blood-sex-and-violence-in-recent-french-cinema-6199>

<sup>12</sup> « New French Extremity » *Loc. cit.*

flagrant du premier type<sup>13</sup> ». Si cette hypothèse de catégorisation a eu beaucoup de retentissement dans les pays anglo-saxons et les universités américaines, elle n'a cependant pas été reprise par les chercheurs français, et reste controversée. Il est donc intéressant de constater qu'*Irréversible* a aussi connu une réception particulière dans les pays étrangers. Si l'on suit les propos de Quandt, le montage semble à nouveau être pointé comme élément clef de l'expérience spectatorielle : « A la manière d'un Bergson "de la boue", Noé inverse sa narration, à l'envers, comme le suggère le titre, afin que nous soyons forcés d'être à la remorque d'un temps tragique et d'en payer le prix<sup>14</sup> ». La thèse serait donc la suivante : le montage qui inverse l'ordre du récit contraint le spectateur, lui fait subir une violence qui s'étale sur la durée. Alors, qu'en serait-il du nouveau montage de 2020, qui rétablit l'ordre du récit ? Quandt n'a pas réécrit sur *Irréversible*, mais nous pourrions solliciter des ressources diverses et récentes pour tenter de répondre à nos interrogations. Tous ces éléments concernant le montage et la violence de ce film tendent vers une problématique générale : Comment le remontage d'*Irréversible* à près de vingt ans d'intervalle parvient-il à renouveler son esthétique de la violence ?

Nous chercherons dans un premier temps à comprendre les partis-pris esthétiques de la première version d'*Irréversible* à savoir, la construction du récit antéchronologique qui fait arriver les images à l'écran dans un ordre inverse de ce que nous avons l'habitude de voir, et qui est accompagné d'effets de lumière et de mouvements de caméra. Nous chercherons à percevoir leurs effets sur la forme du film, mais aussi sur la temporalité vécue. Nous analyserons également les deux scènes d'une violence extrême qui frappent par leur longueur. Nous nous attèlerons à partir de ces constats à observer les phénomènes liés à la réception spectatorielle : l'abjection comme moyen de faire face à la violence du film, le consensus social d'un grand nombre de critiques, mais aussi les débats et les troubles causés dans les festivals qui témoignent d'un vrai souci à comprendre et intégrer *Irréversible*.

Notre seconde étape consistera à mener une analyse comparative en partant de la nouvelle version d'*Irréversible* et en observant les changements effectués près de vingt ans après la première version. Nous analyserons d'abord le remontage en inversion intégrale de Gaspar Noé qui entraîne une modification de l'esthétique visuelle d'ensemble et des perceptions sensibles différentes. Effectivement, nous pourrions voir en quoi l'inversion de

---

<sup>13</sup> « Of the two kinds of film *maudit*—those that set out to scandalize and the guileless ones that sadly chance upon their disrepute—Noé's *Irreversible* (2002) is most flagrantly the former. » James Quandt, *op. cit.*

<sup>14</sup> « A Bergson *de la boue*, Noé inverts his narrative, back to front, as the title suggests, so that we are forced to experience the tragic tow, and toll, of time. » *Loc. cit.*

l'ordre des plans et des formes visuelles qu'ils comportent altère l'expérience du spectateur: la relation spectateur-personnage et l'intégration mentale des éléments narratifs par celui qui est témoin de la violence s'en trouvent modifiés. Nous verrons également comment Gaspar Noé parvient à renouveler le concept de la violence en remontant *Irréversible*, et nous questionnerons l'image qui ramène les personnages à leur passé et donc à la vie dans la première version, d'une façon très violente au demeurant, puis les conduit définitivement vers la mort dans la seconde. Par ailleurs, nous essayerons de démêler de l'idée de renouvellement, d'autres intentions qui animent le réalisateur : l'acte de renouveler pourrait être lié d'une certaine manière à celui de réaffirmer. *Irréversible* est porteur d'une vision du monde tragique selon laquelle l'irréversibilité de l'acte de violence pourrait demeurer dans le temps.

## I. *Irréversible*, version de 2002

### Analyse esthétique et réception spectatorielle

Dans une interview pour le magazine *Première* réalisée par François Rieux en 2021, Gaspar Noé revient sur son choix de montage pour la première version d'*Irréversible*, en 2002. Le film étant très violent, il explique qu'à l'époque, il devait choisir un montage vendeur, que les diffuseurs seraient prêts à accepter. En l'occurrence, sa décision s'est portée vers un montage dit « antéchronologique<sup>15</sup> ». Contrairement à la chronologie qui présente les événements dans l'ordre conventionnel et qui est sans doute la forme de montage la plus classique au cinéma, l'antéchronologie part du plus récent pour aller vers le plus ancien. Ainsi, le film se déroule en sens inverse. Comme nous l'avons énoncé plus tôt, Gaspar Noé réemploie pour le début d'*Irréversible* une scène extraite de son précédent film, *Seul contre tous*, qu'il fait coïncider au présent des personnages principaux, Marcus et Pierre. Nous sommes ainsi directement plongés dans l'action qui se déroule de nuit, sans réelle présentation de l'espace-temps et des enjeux. Le film permet ensuite grâce à l'enchaînement des plans de remonter vers le début de soirée puis de se terminer quelques jours plus tôt, tout ceci en donnant l'impression visuelle d'un grand plan-séquence. L'idée même d'un montage plus "acceptable" montre bien que ce dernier a un impact fort dans la réception du public, et que la façon dont les plans sont ordonnés peut provoquer des effets différents. Pour ainsi dire, ce choix nous mène vers l'hypothèse qu'il existerait un montage plus apprécié ou mieux toléré qu'un autre. Dans le cas d'*Irréversible*, le montage était décisif car il constituait un modérateur de violence. Noé explique : « J'aime bien le premier montage car il est conceptuel. C'est un puzzle. Le montage à l'endroit était impossible à produire en 2002. C'était beaucoup trop violent. La narration antéchronologique a rendu le film plus "arty", labyrinthique, plus facile à vendre<sup>16</sup> ». On comprend aussi qu'il s'agit d'un point essentiel de son esthétique puisqu'il décide de monter lui-même les deux versions. Cet aspect décisif du montage est cependant à entendre dans un sens plus large. Au-delà d'un ordre de plans, il y a une sélection, des manipulations, des ajouts d'effets qui font dire ceci à Dominique Villain dans *Le montage au cinéma* : « Monter, c'est choisir, c'est décider de prendre, de garder, attraper ce qui est là, le faire exister dans l'avant et l'après, dans l'ensemble<sup>17</sup> ». Il s'agira donc ici de comprendre comment la violence s'exprime, se construit

---

<sup>15</sup> François Rieux, *op.cit.*

<sup>16</sup> *Loc. cit.*

<sup>17</sup> Dominique Villain, *Le montage au cinéma*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, « Essais », 2001, p. 53.

et se caractérise dans le temps avec le montage et les autres partis pris esthétiques, et d'étudier la réception spectatorielle afin de confirmer ou non les effets que peut provoquer *Irréversible*.

### *1.1. La construction d'un récit antéchronologique*

Le film débute par un générique défilant, dans le silence le plus total. D'abord ce sont des logos, puis des lettres rouges et blanches qui apparaissent sur fond noir, certaines sont inversées. Le générique commence à tourner lentement et le titre apparaît au sommet, en rouge majuscule. Puis, celui-ci bascule sur le côté et laisse apparaître quelques secondes la chambre de prison du boucher. A nouveau, nous sommes face au fond noir. Au son des battements de tambour, le nom des acteurs s'affiche à l'écran dans des couleurs qui clignotent (rouge, blanc, parfois jaune) et dans des positions qui varient constamment. C'est ensuite au tour du titre, des noms de l'équipe et du réalisateur d'apparaître, avant de laisser de nouveau place au fond noir. Ce générique placé dès le début et envahi de nombreux effets visuels met directement tous nos sens en alerte. Gaspar Noé explique dans un numéro de *L'Avant-scène cinéma* au critique Laurent Aknin : « Pour qu'un film devienne hypnotique, il faut matraquer, matraquer, matraquer<sup>18</sup> ». Le générique se termine et l'histoire débute enfin. Des scènes de nuit s'enchaînent, d'abord sans logique apparente. Gaspar Noé utilise une caméra portée qui donne l'impression d'un environnement instable et une image inclinée. Il balaie ainsi un lieu indéfini, peut-être une cour intérieure, puis, nous entraîne dans la chambre de prison du boucher où se déroule la fameuse scène expliquée en introduction. C'est ensuite un bâtiment dont l'enseigne lumineuse indique « RECTUM », un blessé emmené dans une ambulance, un homme arrêté par la police. Après quoi la caméra s'installe dans la voiture de police à côté de l'homme menotté, puis dans l'ambulance au-dessus du blessé, et elle parcourt enfin la ville dans tous les sens. Les bâtiments, les lumières des néons, les noirs intenses font place à un espace teinté de rouge où se mêlent corps humains, respirations et scènes d'orgie. On devine qu'on est dans le Rectum. La caméra se dirige vers l'entrée du bâtiment et les deux protagonistes dont on découvre les prénoms – Marcus et Pierre - sont là. Ils cherchent quelqu'un qu'ils appellent « Le Ténia ». Ils déambulent à l'intérieur du Rectum. Marcus s'énerve, se bat avec un individu, se fait plaquer au sol. Pierre arrive et tue l'homme à coups d'extincteur. La caméra prend alors place dans un taxi. Marcus invective le chauffeur, Pierre tente de le faire taire. Marcus prend le volant, direction le Rectum. A partir de la scène suivante, l'image commence à retrouver un axe vertical. Cette opération de

---

<sup>18</sup> Laurent Aknin, « Entretien avec Gaspar Noé » p. 12. in. Yves Alion, *op cit*, 166 pages.

redressement visuel coïncide avec l'explication de l'intrigue : il y a eu un viol. Influencé par deux hommes qui disent connaître l'agresseur, Marcus essaie de soutirer des informations sur celui-ci à des prostituées. Pierre le dissuade de continuer, ils montent dans un taxi. La caméra se retrouve alors dans une voiture de police. Pierre se fait interroger, en état de choc. Il sort et rejoint Marcus, également sous le choc. Les deux hommes de la scène précédente sont là et disent pouvoir retrouver le coupable. Marcus et Pierre les suivent. Ils sortent d'un bâtiment en riant, la police leur barre la route et des badauds parlent d'une fille qui s'est fait violer. Marcus reconnaît la victime qu'il nomme Alex et court à côté du brancard sur lequel elle gît. Une deuxième révélation a lieu : c'est sa femme. Alex sort d'un bâtiment et s'engage dans un tunnel rouge, elle se fait violer et tabasser par un individu. A partir de la scène suivante, la caméra commence à devenir plus stable, le rythme global est plus lent, et les passages d'un lieu à l'autre sont plus clairs, le raccord au montage se faisant davantage sur des objets que l'on voit précisément (les néons par exemple) que sur des endroits de pénombre ou de forte luminosité. Le changement de style visuel est notable. Dans un ascenseur, Marcus essaie de convaincre Pierre d'être plus entreprenant avec les femmes. Ils sortent et arrivent dans une soirée. Marcus se comporte comme un adolescent et embrasse toutes les femmes qu'il croise, Pierre tente de le dissuader en disant que ce n'est pas bien vis-à-vis d'Alex. Cette dernière danse avec des amies, puis elle croise une autre amie qui est enceinte et elles parlent ensemble du bébé. Marcus et Alex se disputent car elle voit que celui-ci s'est drogué. Elle part alors que Marcus et Pierre la préviennent que c'est dangereux de rentrer seule. On comprend que Pierre a eu une histoire avec Alex. Elle appelle l'ascenseur. Les trois protagonistes s'y trouvent. Pierre interroge le couple sur leur vie intime. Ils sortent de l'ascenseur, marchent sur les quais du métro, et montent dans la rame. Pierre tente de comprendre en quoi il n'a pas été un bon amant et Alex lui explique sa vision des relations sexuelles. La caméra filme une chambre, un lit, Alex et Marcus dans leur intimité. Marcus tente d'avoir une relation sexuelle alors qu'Alex ne le souhaite pas. Ils dansent sur une musique, Alex part se doucher et Marcus quitte la maison. Alex fait un test de grossesse et sourit, on comprend qu'elle est enceinte. Le film se termine dans un jardin, Alex lit un livre et des enfants jouent autour d'un jet d'eau sur une musique de Beethoven. L'image commence à clignoter ce qui rappelle le générique de début, puis elle se transforme peu à peu en flashes lumineux, également appelés effet flicker. Un tourbillon apparaît dans le flash et la phrase « Le Temps détruit tout<sup>19</sup> » s'affiche toujours en clignotant sur fond noir, en lettres majuscules blanches inversées. Le slogan se fixe un moment, et se fond dans le noir<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> *Irréversible*, Gaspar Noé, *op.cit.* 2020 [1h25].

<sup>20</sup> Voir iconographie p. 49.

Finalement, l'impression d'un seul plan-séquence est fautive. Les cuts entre les différentes scènes se font dans les noirs ou dans les néons de la ville, des transports, des bâtiments, des ascenseurs, donnant parfois la sensation de se perdre dans la nuit. On a l'impression d'être baladé par la caméra d'un lieu à l'autre, sans savoir vraiment comment on a atterri là, ni ce qu'on va découvrir. On peut toutefois se raccrocher à des repères visuels comme des formes géométriques, des couleurs. La caméra utilise aussi des éléments matériels comme les fenêtres, qui nous permettent de passer d'un lieu à l'autre de façon vertigineuse<sup>21</sup>. Dès le début, cette caméra nous présente des lieux et des corps en tous sens, nous forçant à adopter plusieurs points de vue à la fois, comme dans le film *Schizophrenia* de Gerald Kargl de 1983, qui a inspiré le réalisateur. En effet, dans un numéro de *l'Avant-scène cinéma*, Laurie Deson explique : « Gaspar Noé admire la virtuosité de la caméra portée, ballotée dans tous les sens pour coller au plus près du corps du tueur (Erwin Leder), une technique qu'il s'approprie dans *Irréversible*<sup>22</sup> ». Le son, une sorte de bourdonnement qui part et revient dans les premières scènes, nous perd aussi. A ce propos, le journaliste Fabien Baumann parle dans le magazine *Positif* d'« [u]n son autonome qui manipule le spectateur par-delà les images, [devenant] lui-même un dispositif narratif<sup>23</sup> ». Dans *Cinéma et montage : un art de l'ellipse*, Philippe Durand explique aussi : « Une musique martelée ponctuera le puzzle d'une action violente ou désordonnée, la rythmique pour l'oreille disciplinant le chaos pour l'œil<sup>24</sup> ». Dans la partie du film où les images deviennent plus disciplinées, le cinéaste utilise des musiques actuelles ou d'orchestre, la rupture sonore faisant écho au changement visuel. La compréhension de l'histoire est aussi rendue difficile par l'utilisation fréquente de l'ellipse qui rend la spatio-temporalité plus confuse. A ce sujet, Jacques Aumont explique dans *Montage, la seule invention du cinéma* qu'« [e]ntre deux plans successifs d'un film, il existe toujours la possibilité qu'un intervalle de temps diégétique plus ou moins important soit impliqué ou suggéré<sup>25</sup> ». Ce processus, utilisé à répétitions dans *Irréversible*, peut donner le sentiment d'une histoire décousue, dont les différentes scènes sont morcelées et les transitions sans liens immédiats. Le tout conduit le spectateur à une perte de repères. Dans la revue *Cinéma*, la réalisatrice Orane Burri évoque le fait que « Gaspar Noé expérimente les effets du montage sur les spectateurs, pousse nos perceptions dans leurs retranchements, travaillant l'ellipse ou son absence<sup>26</sup> ». De

<sup>21</sup> Voir iconographie p. 52.

<sup>22</sup> Laurie Deson, « La voix des tripes : dans la tête du Boucher », pp. 21-22. in. Yves Alion, *op.cit.* 166 pages.

<sup>23</sup> Fabien Baumann, « Ma famille c'est Pasolini ou Buñuel », *Positif*, n°695, Paris, 2019, p. 15.

<sup>24</sup> Philippe Durand, *Cinéma et montage : un art de l'ellipse*, Paris, Editions du Cerf, « 7<sup>ème</sup> art », p. 246.

<sup>25</sup> Jacques Aumont, *Montage, la seule invention du cinéma*, Paris, Editions Librairie philosophique J. Vrin, « Philosophie et cinéma », p. 17.

<sup>26</sup> Orane Burri, « *Irréversible* », *Cinéma*, n°65, Marburg, 2020, p. 121.

plus, dans le cas d'*Irréversible*, le montage antéchronologique concentre déjà notre attention sur l'ordre inversé des plans et il est donc difficile pour le spectateur de savoir si un intervalle de temps est suggéré ou non entre chaque scène, car le tout s'enchaîne assez vite. Finalement, chaque élément ajoute au film un peu de complexité, rendant le tout critiquable aux yeux de certains. Le professeur Tony McKibbin estime même dans la revue *Film Ireland* que « [l]e dispositif narratif d'*Irréversible* ne sert à rien. Il n'y a pas de pensée plus complexe en attente de libération, pas de pensée révélatrice qui justifie le renversement de l'attente sensori-motrice<sup>27</sup> ». Il est vrai que l'issue du film n'apporte pas d'élément qui justifie un travail formel si foisonnant et inaccoutumé, car, de par sa forme inversée, tout le déroulé du film comporte une promesse implicite : comprendre à la fin la raison d'un tel montage et de la violence qu'il porte. Or, cette promesse selon McKibbin n'est pas tenue. Au lieu de cela, le montage prend une forme plus classique, éloignant peu à peu les personnages du chaos et les faisant revenir vers la sérénité. Ce montage antéchronologique semble donc basé dans un premier temps sur le modèle du montage des correspondances. Dans *Esthétique du montage*, Vincent Amiel explique que pour ce type de montage, on peut repérer « trois tonalités majeures, trois efficacités dans ce qui se pose comme intervention (cut, plan, séparation, échos) : d'une part la rupture (le heurt, la distinction), d'autre part la répétition, comme une rime et enfin le rythme, pur mouvement sensible<sup>28</sup> ». En effet, la rupture, la répétition et le rythme dominent la majorité du film et lui insufflent toute sa violence cauchemardesque, avant qu'*Irréversible* retombe dans un quotidien paisible. La dernière image idyllique évoque le jardin d'Eden.

### 1.2. Deux scènes d'une extrême violence

Deux scènes d'*Irréversible* se distinguent du reste du film par leur extrême violence et leur durée conséquente : la scène de meurtre à coups d'extincteur, et la scène de viol et de lynchage, qui se déroulent dans la première partie du film, dominée par le montage des correspondances. Toujours à propos de ce montage, Vincent Amiel explique dans son livre *Esthétique du montage* que « [l]a scansion propre au montage donne au temps de la vision, ou même de la contemplation, un modèle nouveau. C'est évident d'une succession extrêmement

---

<sup>27</sup> « Thus the narrative device in *Irréversible* serves « no purpose. There is no more complex thought awaiting release, no revelatory thought that justifies reversing the sensory-motor expectation ». Tony Mckibbin, « *Irréversible* and the limitations of abject cleverness », *Film Ireland*, n°89, Dublin, 2002, pp. 41-42.

<sup>28</sup> Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Malakoff, Editions Armand Colin, « Cinéma/arts visuels », 2017, p. 103.

rapide de plans, qui "emballent" la conscience, font perdre les repères, plongent le spectateur dans un tourbillon confus [...]. Le rôle du montage est en revanche moins facilement perceptible lorsque c'est une durée étirée des plans qui pétrit le temps de la représentation<sup>29</sup> ». En effet, on peut s'interroger sur la durée de ces deux plans-séquence au sein d'un montage rythmé et rempli d'effets qui nous entraîne d'un endroit à un autre. La première scène, celle du meurtre, a lieu entre la 23<sup>ème</sup> et la 25<sup>ème</sup> minute. Elle n'est pas très longue en soi mais les plans, quant à eux, ont tendance à s'étirer et à se répéter, ce qui donne l'impression que le meurtre est interminable. En effet, le spectateur fait face à l'intégralité du meurtre et voit la décomposition progressive du visage de la victime, sous les coups d'extincteur<sup>30</sup>. Tous les effets de mise en scène (caméra qui réagit à l'action, lumières agressives, sons nauséeux) contribuent à donner la sensation de vertige, de tournis, le spectateur est pris dans le flot de la violence. De plus, on ne s'attend pas forcément à ce que l'acte criminel vienne de Pierre et qu'il se serve d'un extincteur, étant donné que la scène se concentrait juste avant sur Marcus, lequel était sur le point de se faire agresser par les hommes du Rectum. On s'attend bel et bien à un passage à l'acte, mais pas à celui-là, ce qui produit l'effet d'un surgissement soudain et inattendu. Le professeur Franck Kausch évoque dans la revue *Positif* « l'artifice scénaristique d'*Irréversible*, qui ramène l'ultra-violence à un simple coup de théâtre<sup>31</sup> », puisqu'en effet, cet acte surgit sans qu'on y soit forcément préparé. De ce fait, le spectateur est contraint à suivre la caméra dans ses changements de position et à vivre la scène sous les mêmes angles : il est sous l'extincteur, juste à côté de la victime, puis juste au-dessus de son visage, dans un plan très serré. Pierre assène les coups en rythme, qui se transforment peu à peu en un son continu de martèlement. Cet effet de répétition met à l'épreuve notre expérience de la temporalité. Lorsqu'on pense que l'homme va enfin mourir, que la scène va se terminer, son visage continue pourtant à se défigurer jusqu'à subir une transformation fatale : le passage d'une figure humaine à une boîte crânienne. Pour accentuer notre immersion dans la scène, la caméra donne parfois l'impression d'être balayée par les coups d'extincteurs en même temps que la tête de la victime, ce qui nous emporte dans son mouvement. Il y a par ailleurs un sentiment d'enfermement induit par le lieu clos, les couleurs très rouges qui intensifient l'obscénité de la pièce, et les corps torse-nus d'hommes filmés en gros plan. La fuite ne semble pas possible, ni pour nous, ni pour l'homme frappé. Une fois la tâche terminée, la caméra se retire rapidement et s'arrête un instant sur le visage de Pierre et les hommes massés

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>30</sup> Voir iconographie p. 51.

<sup>31</sup> Franck Kausch, « Un temps pour vivre, un temps pour tuer : Autour de "*The Great Ecstasy*" of Robert Carmichael » », *Positif*, n°544, 2006, p. 27.

derrière lui, immobiles. Elle passe ensuite sur celui d'un autre homme que Pierre et Marcus suspectaient d'être Le Ténia : il jubile, ce qui empreint cette fin de scène d'une composante définitivement malsaine.

La deuxième scène de violence est extrêmement longue, filmée en un seul plan-séquence. Elle se déroule plus tard, entre la 44<sup>ème</sup> et la 56<sup>ème</sup> minute. Elle met en scène la totalité du viol, comme s'il avait lieu en temps réel. La caméra ne cherche aucune échappatoire contrairement à d'autres scènes dans lesquelles elle trouve des moyens de fuir. C'est à partir de ce moment que le montage des correspondances va laisser place à un montage plus classique, comme si la scène, par sa violence, constituait une rupture dans la forme du film. Avant cela, le crime est précédé d'un faisceau d'indications qui fait guise de préambule et qui semble guider Alex vers l'horreur. D'abord, Marcus et Pierre alertent Alex sur les dangers de rentrer seule, lorsque celle-ci est encore à la soirée. Ensuite, alors qu'Alex attend un taxi pour rentrer, une femme lui indique que l'endroit est mal fréquenté et qu'elle devrait plutôt passer par le tunnel qui se situe un peu plus loin. Alex se dirige vers le tunnel et alors qu'elle s'apprête à entrer dedans, la caméra pivote soudainement sur le panneau « PASSAGE » qui le surplombe, comme s'il s'agissait d'un signal d'alerte. Une fois dedans, Alex est seule, puis un homme et une femme qui s'apparentent à un couple arrivent de l'autre côté. Ils marchent tranquillement et même si nous nous attendons déjà à un danger, nous ne pensons pas qu'il peut venir de ce côté-là. A ce moment, la femme se met à hurler et l'on comprend qu'il s'agit certainement d'une prostituée. L'homme la plaque contre le mur et la malmène, avant de se tourner vers Alex qui est sidérée et de s'en prendre alors à elle. L'autre femme s'enfuit, et le crime débute. L'effet de surprise est très fort car même si l'on s'attendait à une agression, on ne l'imaginait pas se dérouler tout à fait à ce moment-là alors que l'irruption du couple dans le tunnel venait plutôt de provoquer un soulagement. De plus, la trame narrative fait en sorte qu'il y ait un retournement de situation : c'est Alex qui est finalement agressée et pas la prostituée. Le criminel a en quelque sorte une longueur d'avance sur la pensée du spectateur, ce qui met ce dernier dans la position de se sentir agressé également. Contrairement à la précédente scène dans laquelle le spectateur se trouvait souvent dans la même position que la victime et où il pouvait se sentir directement visé par l'arme du crime, la caméra le place ici dans une position plus complice. En effet, nous voyons la scène depuis le sol et restons proche d'Alex, mais toujours avec une certaine distance. Celle-ci induit l'idée que l'image, par sa capacité de distanciation, nous écarte du danger, alors que le personnage lui, ne dispose d'aucune barrière protectrice. Il n'y a plus de son ou de musique, plus de personnages à l'arrière. Le lieu est complètement vide et nous sommes seuls spectateurs

d'un acte que la caméra prend le temps de filmer dans son entièreté. La dynamique du film est brisée, le temps s'allonge, la cruauté semble devenir le sujet du film et prendre le pas sur l'histoire des personnages, quitte à nous faire oublier toutes les scènes précédentes. Le spectateur est pris dans un nouveau rapport à l'image qui lui occulte la possibilité d'imaginer une suite, une résolution, ou un retour en arrière. Cette sensation claustrophobe est décuplée par le fait que la scène se déroule dans un tunnel dont on ne voit pas la sortie<sup>32</sup>. Cette scène a la particularité d'être complètement truquée d'effets visuels, et paradoxalement, cela semble participer au réalisme de la scène. Ainsi Julien Chane-Alune révèle à propos de cette scène dans *L'Avant-scène cinéma* : « Elle est d'abord soigneusement truquée, de la couleur rouge du tunnel repeint pour l'occasion, jusqu'aux faux raccords, à l'accélération des mouvements des coups portés sur Alex, aux giclées de sang et au sexe du Ténia rajoutés en 3D, et autres effets. Tout est simulé, rien n'est vrai pour que tout soit réel. Tous ces artifices participent à la dimension réaliste de la scène, fondée sur le plan-séquence<sup>33</sup> ». L'arrivée d'un passant dans le lointain à l'entrée du tunnel constitue une lueur d'espoir et vient rappeler l'existence du monde extérieur. Néanmoins, ce témoin se mue en simple observateur, qui à la différence du spectateur, peut se permettre de repartir et de quitter la scène. Ainsi l'ensemble de la scène semble se calquer sur le modèle du cinéma direct, autrement appelé cinéma-vérité, qui est issu du cinéma documentaire des années 1960. On retrouve en effet cette volonté de capter la réalité pour en révéler la vérité, ici en l'occurrence, l'extrême violence. La caméra saisit ce qu'il y a de plus intime, qu'il s'agisse des pulsions les plus profondes ou des sentiments de détresse les plus absolus. Dans *Le documentaire et ses faux-semblants*, François Niney questionne ce qu'on appelle le réel, car selon lui, il pourrait être corrélé à la présence de leurres. Il écrit : « "Réel" se dit communément de choses ou états de choses à propos desquels on veut lever un doute quant à une illusion ou une tromperie possible. "Réel" est un mot tellement englobant qu'il est pratiquement sans limites, incluant même nos mensonges et imaginations<sup>34</sup> ». Il n'est donc plus question de mettre le spectateur dans une situation de fuite constante par diverses techniques de montage ou de cadrage, mais bien de le mettre face au réel. Gaspar Noé met fin à toute manipulation dans le montage, ce qui donne à la scène un caractère plus pornographique. Jacques Zimmer l'explique dans *L'Avant-scène cinéma* : « Là où le porno des origines, par un plan fixe et un filmage en continu attestait d'une réalité brute, les artifices futurs du montage et

---

<sup>32</sup> Voir iconographie p. 51.

<sup>33</sup> Julien Chane-Alune, « L'immonde selon Gaspar Noé » p. 41. in. Yves Alion, *op.cit.* 166 pages.

<sup>34</sup> François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Editions Klincksieck, « 50 questions », p. 73.

du cadrage faciliteront ainsi l'ellipse, le travestissement, le mensonge... et le confort du spectateur. Gaspar Noé revient aux sources et refuse tout subterfuge, toute forme de complaisance pour un plan de quinze minutes filmées en continu...<sup>35</sup> ». La course effrénée dans laquelle nous avons été entraîné jusque là n'avait donc qu'un but : nous confronter à l'horreur indicible du viol. Dans *L'Avant-scène cinéma*, Julien Chane-Alune commente : « La durée du viol a donc une importance capitale. C'est elle, d'abord, qui ancre la scène dans sa crudité réelle. Dès qu'on monte, qu'on coupe, ou qu'on abrège, on élabore un discours, on affirme des idées, on construit un monde. Mais ce n'est pas l'idée de viol qui intéresse Noé, c'est sa réalité<sup>36</sup> ». Ainsi, on comprend mieux le rôle que joue la longueur du plan dans le montage. Étirer les plans permet de montrer la violence telle qu'elle est : crue mais réelle. Loig Le Bihan ajoute dans un article que « [l]'acte de violence est montré ici en même temps que son effet, en continuité et sans scansion de montage. Les limites temporelles des scènes sont par ailleurs difficilement cernables [...] Forcé d'expérimenter le "moment présent" dans toute son intensité, le sujet peut difficilement y échapper [...]»<sup>37</sup> ». La scène se termine finalement et laisse place par la suite à une caméra plus stable qui correspond à la sérénité du passé des personnages. L'évocation de ce passé nous permet cependant de constater qu'il y avait déjà des signes avant-coureurs de ce qu'allait vivre Alex. Le reste du film s'attache en effet à montrer un quotidien dans lequel elle est déjà, de façon plus insidieuse, une proie. La féminité qu'elle incarne la condamne à ce statut. Plusieurs scènes se construisent en miroir de la scène choc : dans leurs moments d'intimité par exemple, on assiste à une scène dans laquelle Marcus veut coucher avec Alex. Celle-ci refuse, il insiste et lui crache au visage soi-disant pour plaisanter. On comprend qu'Alex ne se rend pas compte que dans son quotidien, l'agressivité est banalisée. De la même manière, Le Ténia crache au visage d'Alex après l'avoir agressée. Cette violence surplombe donc finalement tout le film, au-delà des scènes d'agressions. Franck Kausch, enfin, explique dans la revue *Positif* : « Un certain nombre de films récents confirment cette vocation du cinéma à faire de la violence un sujet majeur. L'écriture de la durée, que le cinéma conduit par le montage et la construction du plan, a fondamentalement partie liée avec l'incarnation et la révélation de cette temporalité alternée qui exhibe la violence<sup>38</sup> ». Néanmoins, tous les films qui font de la violence un sujet ne s'exposent pas à la réception virulente qu'a connue *Irréversible*.

---

<sup>35</sup> Jacques Zimmer « Noé sous X », p. 37. in. Yves Alion, *op.cit.* 166 pages.

<sup>36</sup> Julien Chane-Alune, *op.cit.* p. 43. in. Yves Alion, *op.cit.* 166 pages.

<sup>37</sup> Loig Le Bihan, « De la monstration à l'abjection à propos de la mise en image de la violence dans le cinéma contemporain », p. 227. in. Florence Thérond, *La violence du quotidien : Formes et figures contemporaines de la violence au théâtre et au cinéma*, L'entretemps éditions, 2015, 320 pages.

<sup>38</sup> Franck Kausch, *op.cit.*, p. 26.

### 1.3. L'abjection comme consensus social

Dans un article pour *Abus de Ciné*, Lisbeth Lanvers explique que « [c]'est parce que le temps détruit tout que Gaspar Noé use d'une structure narrative complexe, le présent devenant le passé du spectateur et le passé du couple notre présent<sup>39</sup> ». Par conséquent, chaque scène est une étape de plus vers la compréhension de l'histoire. On se demande : Qui sont les deux personnages que nous voyons ? Qu'est-ce que le Rectum et qui est le Ténia ? Que s'est-il passé ? On ne connaît pas non plus les raisons de l'emportement et de la violence dont font preuve les deux personnages, Marcus et Pierre, si bien qu'ils apparaissent sous les pires traits. Les insultes racistes, homophobes, et putophobes s'enchaînent sans justifications et on ne commence à comprendre les enjeux de l'histoire qu'après environ une heure de film, lorsque Marcus révèle qu'il y a eu un viol. Ce montage antéchronologique complique la réception, car le spectateur place toute sa concentration dans l'enchaînement des plans et la saisie des moindres détails, afin de tenter de comprendre le film et les choix formels que le réalisateur lui impose. Il n'a pas dans l'instant les moyens d'être touché par l'histoire ni d'entrer en empathie avec les personnages – d'autant qu'ils utilisent un langage à l'éthique très discutable –, cela ne peut se faire qu'après coup, une fois le plus gros de la violence passée. Le spectateur, trop choqué par ce qu'il a vu, n'a cependant pas forcément envie de faire ce travail. Face à cette déstructuration du récit, le rejet d'*Irréversible* par le spectateur et les critiques a semble-t-il fait consensus social, et ce dans plusieurs pays du monde.

A la sortie d'*Irréversible* en mai 2002, les magazines et les sites internet dédiés au cinéma ont adressé de nombreuses critiques à l'endroit du film et de son réalisateur. Ainsi, on peut lire dans *Abus de Ciné* la part d'Arnaud Curt : « Sous couvert de la pseudo originalité de monter son film à l'envers, [Gaspar Noé] en profite pour faire passer un discours nauséabond associé à des scènes très violentes et purement gratuites. D'ailleurs on peut se demander si l'existence de ces scènes ne sert pas uniquement à assurer la promotion du film [...]. Promotion réussie car le film a attiré un très grand nombre de spectateurs déçus pour la plupart. *Irréversible* est un film racoleur et complètement vide<sup>40</sup> ». De même, Frédéric Bonnaud écrit pour *Les Inrockuptibles* : « L'envie d'être ailleurs, que ça s'arrête au plus vite, de la répulsion bien sûr, mais surtout de l'accablement [...] *Irréversible* ennue plus sûrement qu'il ne choque. Tout à sa volonté d'en

---

<sup>39</sup> Lisbeth Lanvers, « *Irréversible* parce que le temps détruit tout », *Abus de ciné*, 2002. En ligne :

<https://www.abusdecine.com/critique/irreversible/>

<sup>40</sup> Arnaud Curt, *op. cit.*

mettre plein la gueule du spectateur, le film se contente de peu : déjà des plus sommaires, l'idée du film à l'envers, d'un final qui se voudrait vachement paroxystique à une ouverture qui nage dans les pires chromos du bonheur simple, n'est nourrie que par une surenchère spectaculaire qui consiste à s'assurer que tout le monde saisit bien le peu qu'il y a à comprendre<sup>41</sup> ». Perçu comme un film vide de sens et artificiel, *Irréversible* est donc aussi critiqué pour la façon dont il induit l'expérience spectatorielle. Sa forme antéchronologique enferme le spectateur dans une vision unique de la société, celle du chaos et de la violence, et la durée du film n'arrange rien. La fin du film nous présente le passé des personnages, dont le mode de vie est à ce moment plus conforme à la norme, mais ceci est vain puisque nous connaissons déjà ce qui suit : le viol d'une femme et le meurtre d'un innocent. Mathieu Jaborska écrit d'ailleurs pour *Écran large* que « [l]e long-métrage emprisonne dans sa structure et force le spectateur à se rendre à l'évidence : le temps détruit tout, et il est bien aidé par cette part de violence qui sommeille en chacun<sup>42</sup> ». Selon ce dernier, on pourrait ainsi dire que le film force le spectateur à travers la violence des personnages à faire face à ses propres instincts primaires et à ses peurs intérieures. Face à cela, la construction antéchronologique n'arrange rien car elle enterre toute possibilité de résolution et force le spectateur à attendre le moment fatidique, tout en subissant la fureur du monde décrit par Noé. A ce propos, Cyril Rota écrit pour *Objectif Cinéma* : « Le procédé d'inversion de la narration modifie la perception du film par le spectateur : commençant par une apocalypse programmée, celui-ci anticipe la suite, alors inévitable et prévisible, sur laquelle on ne peut agir<sup>43</sup> ». Il n'y a plus alors que deux possibilités : adhérer à l'extrême violence du film, ou bien, la rejeter violemment. La critique se présenterait alors comme le moyen de sortir de cette attitude passive et d'affirmer son abjection pour un film dont il est difficile de comprendre le discours. En cela, le rejet d'*Irréversible* fait consensus en 2002. Les rares critiques positives que l'on peut lire à la sortie du film sont celles qui lui ont tout de suite donné une interprétation philosophique ou politique et qui se sont davantage axées sur le personnage féminin, interprété par Monica Bellucci. *Irréversible* pourrait ainsi être une dénonciation de la bestialité de l'Homme ou un constat de la déchéance du monde. Dans la revue *Film en Télévie*, Ronnie Pede suppose ainsi que « *IRREVERSIBLE* est une méditation très vulnérable sur

---

<sup>41</sup> Frédéric Bonnaud, « *Irréversible* », *Les Inrockuptibles*, 2001.

En ligne : <https://www.lesinrocks.com/cinema/irreversible-2-33693-01-01-2001/>

<sup>42</sup> Mathieu Jaborska, « *Irréversible* : derrière le scandale, le grand film de Gaspar Noé ? », *Ecran large*, 2020. En ligne : <https://www.ecranlarge.com/films/dossier/1345533-irreversible-derriere-le-scandale-le-grand-film-de-gaspar-noe>

<sup>43</sup> Cyril Rota, « *Irréversible* de Gaspar Noé », *Objectif Cinéma*. En ligne : <http://www.objectif-cinema.com/pointsdevue/0378a.php>

l'aggravation de la violence et de l'agressivité dans notre société<sup>44</sup> », et pour *Abus de Ciné*, Lisbeth Lanvers écrit : « Gaspar Noé met en lumière toute la bestialité de l'homme parce que "l'homme n'est qu'un animal". Condensé de vices, ce film est comme un miroir. La violence des scènes est à l'image des déviances de notre époque<sup>45</sup> ». Ces tentatives d'explication permettent au spectateur d'accepter le film dans son fond, ou du moins, ce qu'il croit y percevoir. Cela ne lui permet cependant pas d'adhérer à sa forme qui reste généralement incomprise. A l'étranger, il semble que les parti pris esthétiques du réalisateur n'aient pas non plus convaincu. Dans le magazine irlandais *Film Ireland* on peut lire de la part de Tony McKibbin : « Le problème d'*Irréversible* n'est pas qu'il s'agit d'un mauvais film, c'est simplement que ses dispositifs de distanciation – le retournement du temps, son instance dogmatique mais son manque apparent de motivation pour les longues prises et sa triple hypothèse – vont tous à l'encontre du talent de Noé<sup>46</sup> ». Quelques années plus tard, le même magazine publie un article qui traite des scènes de sexe et de violences dans le cinéma français, et de leur mauvaise réception par le public irlandais. David Mahony écrit que « [c]es films, dont *Intimité*, *Romance*, *Irréversible*, *Anatomie de l'enfer* et *Le Pornographe* sont des exemples, sont souvent des affaires qui font la une des journaux et qui arrivent avec l'odeur caractéristique du sensationnalisme<sup>47</sup> ». Il est intéressant de noter que le sensationnalisme se réfère au « sensationnel » que le CNRTL définit comme ce « [q]ui fait sensation, qui produit une forte impression, un effet de surprise sur le public<sup>48</sup> ». Dans *Irréversible*, il semble que cet effet de surprise résulte d'une utilisation récurrente de la monstration, que Loig Le Bihan définit comme une « mise en évidence de l'acte de violence lui-même<sup>49</sup> ». La monstration, ce sont les éléments qui choquent, qui se remarquent, qui s'autonomisent par rapport au reste du film. De plus, Loig Le Bihan explique qu'en plus de montrer l'acte de violence, le cinéma d'action contemporain a tendance à « montrer l'effet<sup>50</sup> », ou autrement dit, les conséquences de cet acte. Selon lui, *Irréversible* serait un cas qui va bien au-delà de cette tendance à la monstration de la violence, puisqu'il montre à la fois l'acte et l'effet. On peut penser que ce dépassement est permis d'abord

<sup>44</sup> « *IRREVERSIBLE* is namelijk een zeer kwetsbare mediatie over het accepteren van geweld en agressiviteit in onze samenleving ». Ronie Pedé, « Hemelvaart... », *Film en Televisie*, n°523, Brussel, 2002, p. 16.

<sup>45</sup> Lisbeth Lanvers, *op. cit.*

<sup>46</sup> « *Irréversible*'s problem isn't that it's a bad film, it's just that its distancing devices – the reversal of time, its dogmatic insistence but apparent lack of motivation for long takes and its threefold assumption – all work against Noé's talent ». Tony McKibbin, *op. cit.* pp. 41-42.

<sup>47</sup> « these films, of which *Intimacy*, *Roman*, *Irreversible*, *Anatomy of Hell* and *The Pornographer* are instances, are often headline-grabbing affaires that arrive trailing the unmistakable whiff of sensationnalisme about them ». David Mahony, « No sex please, we're Irish », *Film Ireland*, n°120, Dublin, p. 14.

<sup>48</sup> Sensationnel. *Dictionnaire CNRTL*. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/sensationnel>

<sup>49</sup> Loig Le Bihan, *op. cit.* p. 223. in. Florence Thérond, *op. cit.* 320 pages.

<sup>50</sup> *Loc. cit.*

par la narration inversée, qui renvoie sans cesse le spectateur au côté attractif et expérimental du film. La narration ne cesse de rentrer en conflit avec la monstration et il est difficile de regarder *Irréversible* uniquement comme un film de fiction. Les mouvements de caméra tourbillonnants, les effets stroboscopiques et le flicker épileptique de la fin mettent à l'épreuve « la sensibilité somesthésique<sup>51</sup> » du spectateur. Cette monstration de la violence se déploie dans la durée avec les deux scènes d'extrême brutalité, qui montrent les actes dans les moindres détails et dans toute leur crudité. La caméra adopte d'ailleurs plusieurs points de vue et tailles de plans pour nous montrer les corps qui se détruisent peu à peu sous les coups. Par ailleurs, la dimension sonore a aussi un rôle monstratif considérable puisqu'elle accompagne le surgissement de la violence tout au long du film. Ainsi, dans un article pour *Ecran total*, Mathieu Jaborska se réfère à l'ouvrage *Spectatorship, embodiment and physicality in the contemporary mutilation film* afin d'expliquer en quoi le son participe au malaise du public. Il rapporte que l'auteure de l'ouvrage, Laura Wilson, parle du choix de Gaspar Noé d'utiliser d'abord une musique lourde et suintante pour la scène du Rectum. Le morceau s'intitule d'ailleurs *Rectum* et a été composé par Thomas Bangalter, un membre des Daft Punk, groupe phare de la musique électronique. Ce dernier n'a eu que très peu de liberté dans la composition musicale. Pour la suite du film, Noé choisit des fréquences très basses afin d'installer chez le spectateur une angoisse pesante, car il sait qu'il y a une corrélation entre fréquence basse et sentiment d'angoisse. Toujours dans le même ouvrage, Laura Wilson cite le théoricien américain Tim Palmer qui explique que « [p]endant 60 minutes d'*Irréversible*, un grondement presque inaudible accompagne les images. La fréquence (27 hertz) utilisée délibérément par Noé est la même que celle utilisée par certaines polices lorsqu'elles veulent dissiper la foule, provoquant un sentiment de mal-être, ou si prolongé, de violentes nausées<sup>52</sup> ». On peut donc penser que le refus du film est aussi lié à l'effet d'inconfort, aussi bien au niveau visuel que sonore. Le spectateur se retrouve prisonnier d'un montage qui lui impose des sensations dérangeantes, parfois inconnues. Dans *L'Avant-scène cinéma*, Julien Chane-Alune explique que « Noé adopte une autre approche du réel : celle de la mise en tension de l'ouïe et de la vue [...] qui nous dépouille de nos habitudes sensorielles. C'est le même type de malaise qu'on ressent au spectacle de cette scène de viol : comme s'il s'agissait d'une obscénité morale de montrer ce qui ne devrait pas l'être, comme si le viol ne pouvait qu'être suggéré et non pas montré

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>52</sup> Tim Palmer, « Style and sensation in the contemporary french cinema of the body », *Journal of film and video* 58.3, p 22-32, 2006. in. Laura Wilson, *Spectatorship, embodiment and physicality in the contemporary mutilation film*, Londres, Editions Palgrave MacMillan, 2015, 210 pages.

réellement<sup>53</sup> ».

Finalement, on pourrait penser qu'*Irréversible* n'occasionne pas qu'une tendance à la monstration de la violence à l'encontre d'objets, mais qu'il est bien « le processus même d'une déchéance d'objets<sup>54</sup> », dont parle Loig Le Bihan dans son article. Le terme d'« objet » est ici à comprendre au sens psychanalytique : l'objet désigne l'autre, ou encore, le personnage. Le film s'attache à montrer une violence qui réduit à néant ce personnage. C'est pourquoi le lien entre le spectateur et l'image relève forcément de l'abjection.

Ainsi, l'année de sa diffusion, *Irréversible* fait partie de la sélection des films du festival de Cannes et c'est un phénomène de répulsion qui domine dans la salle de cinéma et à la sortie de la projection. Joséphine Leroy revient sur cet événement marquant pour le magazine *Trois couleurs*. « Il est minuit passé et l'ambiance commence à s'échauffer. Des spectateurs, visiblement agités, refusent de répondre au micro d'un journaliste venu recueillir des réactions. Au fil des minutes, les sorties s'échelonnent, et la parole se libère. Davantage pour conspuer [le] film – qui n'a selon certains aucun sens – que pour l'encenser<sup>55</sup> ». Loig Le Bihan revient également dans son article sur les réactions acerbes et les scènes d'évanouissements qui ont eu lieu lors de la projection du film. « Environ deux cents personnes auraient quitté la salle lors de sa projection publique, arguant ensuite de ce que le film présentait des images immorales et insoutenables<sup>56</sup> ». Selon Peter Frans, le film aurait aussi fait l'objet d'affrontements entre partisans et opposants dans un café de Cannes et ils en seraient venus aux mains. « De l'encre a coulé à propos de la façon dont Noé enchaîne les effets chocs purement gore, pour pointer la démente homophobe ou simplement pour défendre le message anti-violence<sup>57</sup> », ajoute-t-il dans un article pour *Film en Televisie*. Ainsi, *Irréversible* constitue l'un des films les plus controversés de l'année 2002 et l'un des scandales les plus médiatisés du festival de Cannes. Selon Mathieu Jaborska qui écrit pour *Ecran Large*, les deux scènes extrêmement violentes ont fait dire à beaucoup de monde que « la composante insolente indéniable du cinéma de Noé était aussi sa seule qualité<sup>58</sup> ». On peut aussi lire dans *L'Avant-Scène cinéma* : « Un tel scandale est

---

<sup>53</sup> Julien Chane-Alune, *op.cit.* p. 42. in. Yves Alion, *op.cit.* 166 pages.

<sup>54</sup> Loig Le Bihan, *op. cit.* p. 227. in. Florence Thérond, *op. cit.* 320 pages.

<sup>55</sup> Joséphine Leroy, « "Irréversible, l'inversion intégrale" de Gaspar Noé : uppercut final », *Trois Couleurs*, 2020. En ligne : <https://www.troiscouleurs.fr/article/critique-irreversible-linversion-integrale-de-gaspar-noe-uppercut-final/>

<sup>56</sup> Loig Le Bihan, *op. cit.* p. 225. in. Florence Thérond, *op. cit.* 320 pages.

<sup>57</sup> « Er vloeiiden liters inkt over hoe Noé louter gore shockeffecten aaneenrijgt, om te wijzen op de homofobe elementen of net om de boodschap van antigeweld te verdedigen ». Peter Frans, « The Cannes festival connection Vol 1 », *Film en Televisie*, n°554, Brussel, 2005, p. 61.

<sup>58</sup> Mathieu Jaborska, *op. cit.*

tout à fait compréhensible, tant il rompt avec l'habitude de suggérer seulement, et d'épargner au spectateur l'immonde de la situation en coupant la scène, en en proposant un montage savant qui édulcore sa durée, ou en déplaçant la caméra pour filmer un pot de fleur ou la cheminée<sup>59</sup> ». Cependant, le film n'aurait pas été rejeté uniquement par le public mais aussi par les jurys du festival. La journaliste Ronnie Pedé témoigne dans un numéro de *Film en Televisie* : *Irréversible* a été ignoré par tous les membres du jury et, selon elle, « n'a pas été compris et ne figure pas au palmarès parce qu'il est "hors catégorie", "briseur de tabous" et "subversif"<sup>60</sup> ». Cet accueil frileux rappelle à Ronnie Pedé sa rencontre avec Dustin Hoffman lors de l'édition de Cannes en 1975. Celui-ci incarnait le rôle principal du film *Lenny* de Bob Fosse, dont le ton libertaire et satirique a donné lieu à plusieurs condamnations. L'acteur livrait alors à la journaliste son point de vue sur les médias qui sont fortement en lien avec les festivals : selon lui, ces derniers sont dirigés par un petit groupe d'hommes de pouvoir répressifs, qui décident de ce que les gens peuvent ou ne peuvent pas voir et/ou penser. Pour Ronnie Pedé, la réception d'*Irréversible* au festival de Cannes est la preuve que ce contrôle des médias est toujours d'actualité en 2002.

---

<sup>59</sup> Julien Chane-Alune, *op.cit.* p. 41. in. Yves Alion, *op.cit.* 166 pages.

<sup>60</sup> « *IRREVERSIBLE* niet begrepen werd en niet op het palmares prijkt vanwege « buiten categorie » : « taboedoorbrekend » en « subversief » ». Ronnie Pedé, « Cannes 2002 », *Film en Televisie*, n°523, Brussel, 2002, p. 6.

## II. *Irréversible*, version de 2020

### Analyse comparative de l'esthétique et de la réception

Dès l'année 2016, des remontages d'*Irréversible* en version chronologique commencent à apparaître sur le marché cinématographique coréen, japonais et italien, mais Gaspar Noé confie lors d'un entretien avec Frédéric Polizine et Alexis Veille pour le site *Le Temps détruit tout* que ces versions sont de pures arnaques, diffusées en mauvaise définition. Les raccords entre chaque séquence sont selon lui très mal faits. En 2019, près de vingt ans après la première sortie de son film, le réalisateur entame alors lui-même la re-masterisation d'*Irréversible* en 4K. Il s'agit également d'une inversion intégrale montée dans l'ordre chronologique, mais Noé prend soin de travailler les raccords de sorte à ce qu'ils fonctionnent aussi bien que dans la version originale. Le cinéaste explique que cette version alternative était d'abord une commande qu'on lui avait faite pour un bonus du Blu-Ray, mais finalement, lorsqu'il entame le remontage, il voit en celui-ci le potentiel d'un nouveau film, et plus un simple bonus. Le nouveau master d'*Irréversible* est alors projeté à partir de 2019 dans les festivals, puis commercialisé en 2020 dans les salles de cinéma. « Ce nouveau montage chronologique, assez vite réalisé, s'est avéré bien plus intéressant que je ne l'avais jamais imaginé<sup>61</sup> », confie Noé. Il raconte par ailleurs à Yannick Vely dans une interview pour *Paris Match* que ce remontage a été facilité par le fait que le scénario original était très succinct (environ treize pages) et que les scènes étaient écrites dans l'ordre chronologique, pour être sûr qu'elles puissent fonctionner parfaitement en sens antéchronologique. De plus, le film avait aussi été tourné chronologiquement pour que les comédiens gardent leur énergie. Finalement, les seules modifications effectuées par le cinéaste pour la nouvelle version de 2020 ont été la suppression de quatre minutes de dialogues et d'images, le remixage de voix qui n'étaient pas très audibles, et le changement du panneau de fin. Le carton « Le Temps détruit tout<sup>62</sup> » qui avait en 2002 suscité de nombreuses incompréhensions a désormais été remplacé par le suivant : « Le Temps révèle tout<sup>63</sup> ». Pour autant, la phrase originale n'a pas totalement été effacée puisqu'elle est encore prononcée par le boucher de *Seul contre tous* qui croupit en prison dans *Irréversible*. Avec cette nouvelle version chronologique, la scène en question se situe donc en fin de film, et

---

<sup>61</sup> Frédéric Polizine, Alexis Veille, « Entretien exceptionnel Gaspar Noé », *Le Temps détruit tout*, 2020. En ligne : <https://www.letempsdetruitout.net/le-temps-revele-tout>

<sup>62</sup> *Irréversible*, Gaspar Noé, *op.cit.* 2002 [1h37].

<sup>63</sup> *Irréversible*, *id. op.cit.* 2020 [1h25].

précède de peu le nouveau panneau de fin qui indique que le temps révèle tout. Ainsi, les deux phrases, à première vue contradictoires, sont mises en miroir. Le panneau de fin ancre le film dans une nouvelle dynamique, dans laquelle le boucher n'a plus vraiment le dernier mot. Noé explique à Yannick Vely, journaliste de *Paris Match* : « J'ai toujours été gêné par cette phrase lapidaire à la fin. Ce n'est que la moitié de la vérité. Le temps détruit tout, mais construit tout aussi<sup>64</sup> ». Si l'on suit son point de vue, il faut donc plutôt comprendre ces phrases comme étant complémentaires : le temps est à la fois destructeur et révélateur. Le cinéaste ajoute : « Le film est même plus émouvant, plus cruel. Il y a plein de détails de l'histoire que l'on avait du mal à comprendre car c'était un casse-tête de voir le film à l'envers<sup>65</sup> ». Il s'agira ainsi de vérifier si cette nouvelle version d'*Irréversible* peut révéler au spectateur ce qui lui avait échappé en 2002, et de comprendre si ce remontage apporte vraiment quelque chose de nouveau, aussi bien au niveau des effets qu'il provoque que de son esthétique violente qui reste au cœur du projet filmique.

### 2.1. Le remontage en inversion intégrale

Dans cette nouvelle version d'*Irréversible*, l'histoire commence donc par le quotidien du couple, paisible : on se rend compte qu'Alex va avoir un bébé et que cela la ravit. Alex et Marcus rejoignent ensuite leur ami Pierre et vont à une fête. Alex se fait violer sur le chemin du retour puis Marcus et Pierre partent à la recherche du Ténia, qu'ils pensent responsable du viol, ce qui les entraînera tout droit vers le Rectum. Le film se termine par le meurtre d'un homme à coups d'extincteur, crime commis par Pierre<sup>66</sup>. Les différents plans sont toujours reliés par des raccords qui se font sur les lumières ou les objets et qui suggèrent des ellipses plus ou moins importantes<sup>67</sup>. Cependant, l'impression de plan-séquence est moindre, sûrement parce que le film commence très calmement, avec une caméra stable, ce qui nous laisse davantage le temps de nous concentrer sur les détails et d'apprécier les techniques de montage. La version précédente, débutant directement dans le chaos, avait habitué notre œil à accueillir un ensemble conséquent de mouvements si bien qu'à la fin, l'expérience sensorielle avait été si

---

<sup>64</sup> Yannick Vely, « Gaspar Noé nous raconte « *Irréversible* – inversion intégrale » », *Paris Match*, 2019. En ligne : <https://www.parismatch.com/Culture/Cinema/Gaspar-Noe-nous-raconte-Irreversible-inversion-integrale-1645999>

<sup>65</sup> *Loc.cit.*

<sup>66</sup> Voir iconographie p. 50.

<sup>67</sup> Voir iconographie p. 52.

intense qu'on ne prêtait plus tellement attention aux raccords, et que l'on se laissait envahir par l'idée d'un film sans aucune coupe, qui ne s'arrêterait jamais. Dorénavant, nous sommes avant tout dans la découverte d'une histoire, qui arbore une chronologie cohérente, et face à des enchaînements facilement compréhensibles malgré les ellipses, toujours présentes. A ce propos, Vincent Amiel écrit dans *Esthétique du montage* : « Le montage narratif, sur toute la ligne qui le concerne, est lié à l'unité nécessaire du récit, qui induit des raccords, des articulations, et un mode de compréhension qui sont en quelque sorte au service de cette unité<sup>68</sup> ». Ainsi, cette nouvelle version d'*Irréversible* implique d'abord un montage narratif plus classique, qui met en avant l'histoire, avant d'introduire la dimension expérimentale par le montage des correspondances. Les deux formes de montage déjà repérables dans la version de 2002 ont simplement été inversées dans cette nouvelle version, et la présence d'un montage plus classique en début de film nous permet de reconnaître et comprendre le récit plus aisément. Toujours dans le même ouvrage, Vincent Amiel explique : « Si l'image ne peut être saisie qu'au présent, ses articulations, visuelles et sonores, permettent de rendre compte d'une altérité chronologique (nous l'avons vu à propos du montage narratif), tandis que les correspondances, elles, favorisent une perception achronologique. La puissance et la complexité de nombreux films "modernes" résident précisément dans la confrontation entre ces deux formes, coexistantes, de montage : celle qui organise le flux, et celle qui lui résiste. Comme la perception subjective du monde peut être écartelée entre un ordonnancement repéré de la temporalité, et une sensation qui contredit ce même ordre<sup>69</sup> ». Même si la temporalité est plus floue dans la deuxième partie du film et que le chaos est toujours le même, on peut facilement percevoir par ce montage global les relations de cause à effet : par exemple, Alex est énervée par le comportement de Marcus à la fête parce qu'elle est enceinte et voudrait donc s'engager sérieusement avec lui. Marcus, quant à lui, veut se venger parce que sa femme a été agressée, ou encore, le boucher apparaît dans une cellule de prison qui présage celle dans laquelle Pierre et Marcus finiront. De ce fait, en améliorant notre compréhension de l'histoire, le montage nous fait aussi percevoir le reste des enjeux narratifs, parfois cruels, qui nous avaient échappé la première fois. Le viol, peut-être fatal pour Alex, intervient à un moment où elle s'apprêtait à donner la vie. De plus, l'agression se situant en première partie de film, nous avons le temps de bien voir le visage de l'agresseur, si bien que lorsque Marcus et Pierre arrivent dans le Rectum à la fin du film, nous sommes en capacité de reconnaître le Ténia. Nous voyons donc

---

<sup>68</sup> Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, op. cit., p. 21.

<sup>69</sup> *Ibid.* p. 113.

parfaitement que Pierre tue le mauvais homme et que celui qui jubile à côté, pendant l'assassinat, n'est autre que le vrai coupable – le Ténia<sup>70</sup>. La version précédente ne nous permettait pas de voir tout cela, puisque le film commençait sur des visages inconnus et qu'il nous livrait ensuite un enchaînement de violences sans causalité apparente. Lorsque nous arrivions à la scène de viol, nous avions déjà oublié le visage de l'agresseur, et nous ne pouvions pas faire le lien avec le personnage aperçu dans le Rectum plus tôt. Cette inversion chronologique entre l'effet (l'acte de violence) et l'exposé de sa cause (la motivation de l'acte), créait chez le spectateur une certaine confusion et pour comprendre *Irréversible*, il lui fallait finalement faire un travail mental après le film, ce qui l'obligeait à se remémorer chaque scène. Or, après une expérience spectatorielle si violente, on peut penser que le public n'a pas forcément envie de revenir sur chaque détail pour en percevoir la cohérence avec l'ensemble ou pour tenter de déceler des messages sous-jacents. Le spectateur ne gardait alors du film que la frustration de ne pas en avoir saisi le propos, et avait l'impression d'un travail formel qui n'avait a priori d'autre but qu'une violence brute et gratuite. Remonté dans l'ordre, *Irréversible* présente une approche de la violence qui est beaucoup plus claire. Comme l'écrit François Rieux pour *Première*, « *Irréversible* inversion intégrale est un film plus cruel<sup>71</sup> ».

Au-delà de cette narration qui est mieux comprise, on peut aussi analyser que d'une certaine manière, l'inversion intégrale d'*Irréversible* renouvelle son esthétique de la violence. Tout d'abord, on peut noter que l'inversion intégrale du montage entraîne aussi celle des effets visuels et sensoriels qui sont en grand nombre dans le film. La nouvelle version présente un générique plus court qui enchaîne tout de suite avec l'effet flicker. Ce sont des éléments que l'on trouvait avant à la fin du film. Les clignotements rapides de lumière blanche nous éblouissent et sont accompagnés d'un son saccadé, puissant et désagréable. Ces effets qui arrivent d'entrée de jeu constituent ainsi une agression visuelle inattendue, qui retentit presque comme un avertissement. Quelqu'un qui ne connaît rien du film peut dès cet instant pressentir que l'expérience filmique ne va pas être de tout repos. Pourtant le film commence ensuite par la scène dans laquelle Alex est allongée paisiblement dans le jardin, et où se font entendre à la fois la musique harmonieuse de Beethoven et les rires légers des enfants qui jouent. La violence que l'on attendait n'arrive que vers le milieu du film avec la scène de viol, et celle-ci constitue

---

<sup>70</sup> Voir iconographie p. 51.

<sup>71</sup> François Rieux, *op. cit.*

un choc encore plus important que la première fois, puisqu'elle met brutalement et définitivement fin à l'ambiance festive qui imprégnait le film. La suite ne sera qu'une accumulation de violences de plus en plus rapprochées et brutales, jusqu'à ce qu'arrive le coup de grâce. La caméra tournoyante et l'alternance continuelle des lumières et des noirs qui devenaient entêtants voire parfois ennuyants dans la première version et qui empêchaient l'histoire de se lancer, sont ici plutôt appréciées puisqu'elles cachent une partie de l'horreur qu'on a assez vu et qu'on ne veut plus voir. En bref, les effets visuels utilisés semblent correspondre davantage à nos attentes spectatoriennes, puisqu'ils vont de pair avec nos ressentis de peur, de panique, et nous donnent l'illusion qu'ils peuvent camoufler la violence. Ils font aussi le lien avec la trame narrative puisqu'ils accompagnent l'évolution de l'histoire vers une cruauté qui se noie dans la folie. Finalement, les formes expérimentales telles qu'elles sont placées dans le film n'ont plus pour but de perdre le spectateur, mais de le mener vers une révélation de la violence du monde. Le film prend sens pour le spectateur, et les effets visuels, même s'ils sont terribles, paraissent plus justifiés car mieux compris. Ils participent en cela à montrer une esthétique de la violence qui se met aisément au service d'un propos plus affirmé. Ce changement dans la réception des effets que provoque le film a été confirmé par plusieurs articles de presse. En août 2020, l'équipe rédactionnelle du magazine *Trois couleurs* a voulu vivre l'expérience jusqu'au bout en visionnant les deux versions d'*Irréversible* d'affilée. « A l'arrivée, on est sortis lessivés, mais convaincus par cette proposition<sup>72</sup> », témoigne Joséphine Leroy. Elle explique : « Sans exiger un effort mental de reconstitution, ce remontage rend plus flagrant le délitement progressif des événements. De même qu'il donne une autre ampleur aux nombreux plans-séquences du film (dont celle du viol, étirée sur 15 minutes). Chose étrange : bien qu'on puisse l'anticiper, on s'étonne de la barbarie grandissante du film<sup>73</sup> ». En effet, la scène de viol prend une autre dimension puisqu'elle place le spectateur dans une position de voyeur et lui impose de faire un choix : celui de rester dans la salle de cinéma et de voir l'action se prolonger, jusqu'à la destruction du corps d'Alex, ou celle de partir. Cependant, la décision est difficile à prendre puisque l'action de fuir peut aussi bien signifier nier les faits et se rendre complice (comme le personnage qui apparaît au bout du tunnel et qui repart), ou alors affirmer un refus de voir ce genre de scènes sur grand écran. Dans les deux cas, Noé nous montre que l'on est un témoin impuissant et que l'on est en position de coupable malgré nous. Dans la version de 2002, cette question ne se posait pas puisque nous savions bien avant la séquence du

---

<sup>72</sup> Joséphine Leroy, *op. cit.*

<sup>73</sup> *Loc cit.*

viol qu'Alex avait été agressée et que c'était trop tard. Fuir n'aurait rien changé à sa situation, et les personnages se chargeaient déjà de la venger. L'histoire chronologique nous entraîne finalement vers un chaos que nous sommes en mesure de comprendre mais pas de contrôler. De plus, l'inversion intégrale d'*Irréversible* suppose inévitablement un dénouement foncièrement opposé au premier. En 2002, la critique Ronnie Pedé écrivait pour *Film en Télévisie* que « *Irréversible* se termine par une eau pétillante, des gens ordinaires, une simple joie de vivre, un ciel qui brille. Le paradis<sup>74</sup> ». Le jardin dans lequel se repose Alex a d'ailleurs souvent été comparé au jardin d'Eden. On imagine que symboliquement, cette scène représente la vie heureuse qu'avait Alex avant son agression, alors qu'elle apprenait qu'elle était enceinte, mais aussi la vie qu'elle aurait pu avoir après être rentrée de la fête, si elle n'était pas passée par le tunnel souterrain. Désormais, comme l'évoque *Trois couleurs*, le film se termine de la pire des manières pour les personnages et pour nous, spectateurs. On ne revoit pas Alex et on ne nourrit que très peu d'espoir en sa survie. Quand bien même, on sait que dans l'agression elle a forcément perdu son enfant et que son intégrité physique comme morale est détruite à jamais. Le deuxième film fait mourir le personnage d'Alex tandis que le premier, de façon plus métaphorique, la faisait vivre. A cette fin dramatique s'ajoutent les effets expérimentaux nauséeux qui devraient rendre le film doublement plus répulsif mais qui finalement provoquent des effets plutôt positifs, puisqu'ils concordent avec l'état psychique dans lequel nous nous trouvons déjà : en effet, nous avons déjà fait face à l'agression du personnage féminin et nous ne pourrions accepter que celle-ci soit minimisée. Dans son article pour *France Télévisions*, Jacky Bornet revient sur le premier montage antéchronologique et explique : « Cette forme, ambitieuse, obscurcissait son propos, et une remise des pendules à l'heure s'imposait<sup>75</sup> ». Il conclut à propos du nouveau montage : « Un film dur, dont on ressort perturbé, tremblant, mais indispensable<sup>76</sup> ». Ainsi, si le premier *Irréversible* semblait déjà faire de la violence un sujet à part entière mais en l'atténuant par un montage antéchronologique plus flou, il semble que paradoxalement, les spectateurs aient davantage accepté cette nouvelle version qui propose un degré supérieur de violence. Ce qu'il faut comprendre, c'est que la violence s'affirme par une esthétique plus dure dans le second film et que le potentiel destructeur est encore plus grand, mais qu'elle parvient aussi par le remontage à s'inscrire dans une dimension plus éthique, qui facilite la prise de distance réflexive. Ainsi, Noé remet au spectateur sa capacité à comprendre

---

<sup>74</sup> « *IRREVERSIBLE* eindigt met sprankelend water, gewone mensen, eenvoudige levensvreugde, een stralende hemel. Hemel. », Ronie Pedé, *op. cit.* p. 18.

<sup>75</sup> Jacky Bornet, *op. cit.*

<sup>76</sup> *Loc. cit.*

les tenants et les aboutissants du film et à se faire son propre avis. Le montage qui rendait autrefois le spectateur servile a laissé place à un nouveau montage qui le rend libre, et qui le met en même temps face à ses responsabilités, sans possibilité de fuite. De cela découle un malaise plus grand mais c'est ce qui rend aussi le regard du cinéaste plus juste. En nous impliquant moralement, on sent qu'il dénonce l'injustice et on ne peut qu'adhérer à ça.

## 2.2. *Un nouveau rapport spectateur-personnage*

Ce qui diffère entre les deux films, toujours en raison de cette inversion intégrale, c'est aussi le rapport spectateur-personnage. En effet, la version de 2002 nous montrait d'emblée des protagonistes masculins énervés, insultants, presque bestiaux dans leurs rapports aux autres. On voyait le personnage d'Alex pour la première fois très peu de temps avant son agression, lors de la fête chez des amis, ce qui ne nous permettait pas de savoir qui elle était intrinsèquement. On ne la découvrait que par un corps, un physique, on ne savait pas vraiment ce qu'elle ressentait, ni qu'elle était enceinte par exemple. Dans la nouvelle version, la scène de viol est plus cruelle car nous avons pris le temps d'assimiler des informations sur la vie des personnages. On a pu voir Alex dans son intimité, en apprendre sur ses pensées et ses désirs d'avenir. On sait aussi qu'elle attend un enfant. On a pu constater les sentiments amoureux qui unissent Alex et Marcus, mais aussi l'aspect plus toxique de leur relation. Dans *Esthétique du montage*, Vincent Amiel explique à propos des couples de personnages au cinéma : « Les plans qui présentent l'évolution des sentiments et des relations du couple principal, ces plans brefs et peu explicatifs, doivent absolument être saisi dans une progression chronologique nette<sup>77</sup> ». Il y a en effet dans cette version chronologique un lien affectif qui se crée avec Alex, et la voir se faire agresser devient encore plus difficile. De plus, l'homophobie, le racisme et la putophobie qui teintent la deuxième partie du film et qui sont relayés par les hommes nous semblent moins marquants car le viol s'est déjà produit en amont, et la scène a duré si longtemps et a été si violente qu'elle a imprégné toutes nos pensées. Nous sommes encore sidérés par ce qui s'est produit et les insultes discriminantes lancées par Marcus passent au second plan. La violence physique étant par essence plus spectaculaire, on comprend presque la décision des personnages de se venger. Nous avons d'un côté une tendance à les excuser car, d'une part, on se dit qu'avec ce qui vient de se passer, ils ont perdu toute raison et qu'ils sont en proie à un accès de démence,

---

<sup>77</sup> Vincent Amiel, *op.cit.* p. 39.

et d'autre part, ils restent tout aussi méprisables, voire plus dominants que dans la version précédente, puisqu'ils se servent d'une agression qui n'est pas la leur pour évacuer leurs pulsions intérieures. Le spectateur étant lié à Alex de façon implicite, il est probable qu'il ressent le même sentiment que Pierre, la colère, mais aussi qu'il ait une profonde compassion pour Alex et souhaite s'occuper d'elle, savoir ce qu'elle devient. Au lieu de cela, le spectateur a droit à une scène de vengeance aussi sauvage qu'injuste puisque Pierre devient un criminel en tuant un innocent. On en vient alors à intégrer l'absence totale de rationalité dans les actions des personnages, et cela fait écho à l'idée d'une fatalité inéluctable. Cependant, il semble que cette nouvelle version propose une relation spectateur-personnage globalement plus positive puisqu'elle place désormais le personnage victime comme protagoniste, ce qui symboliquement est assez fort. Joséphine Leroy, toujours pour le magazine *Trois couleurs*, écrit : « Exposés dans cet ordre, les réflexes de domination masculine qui s'opèrent dans le récit ressortent de manière plus saillante. [...] Mais ouvrir le film sur le personnage d'Alex plutôt que sur celui de Marcus, c'est un peu redonner à celle-ci les clefs de la narration, et contrebalancer symboliquement cette domination. "*Le temps révèle tout*", nous dit le nouveau sous-titre<sup>78</sup> ». Le rédacteur Jacky Bornet écrit également : « En remontant son film, Gaspar Noé le rend, non seulement plus explicite, mais aussi plus puissant. Il est désormais focalisé sur le personnage d'Alex (Monica Bellucci), alors que c'était précédemment Marcus (Vincent Cassel) le centre du récit, et ça change tout<sup>79</sup> ». En effet, en inversant les rapports de force et l'importance des personnages, il semble que Noé permette aussi au spectateur de changer de système de valeurs. Il peut désormais se mettre à la place d'Alex, et n'est plus obligé de suivre la course effrénée d'hommes qui paraissent plus agresseurs que victimes. On peut encore citer le réalisateur qui semble avoir pleinement pensé à cette inversion des rapports entre personnages et à ce que cela pourrait projeter sur le spectateur. Dans l'article pour *Première*, il révèle à François Rieux : « Oui, les actes des personnages de Vincent [Cassel] et Albert [Dupontel] découlent d'une vengeance ratée. Ils deviennent presque aussi monstrueux que ceux qu'ils pourchassent. C'est de la barbarie contre la barbarie. Pourtant, dans cette nouvelle version on s'attache plus aux personnages. Monica [Bellucci] devient l'héroïne du film, ce qui n'était pas le cas dans la première mouture. On suit l'histoire par le prisme de son personnage et l'empathie du spectateur se porte essentiellement sur elle<sup>80</sup> ». Enfin, la rédaction *Chaos Reign* a obtenu une interview de

---

<sup>78</sup> Joséphine Leroy, *op.cit.*

<sup>79</sup> Jacky Bornet, *op.cit.*

<sup>80</sup> François Rieux, *op.cit.*

Monica Bellucci, laquelle explique qu'*Irréversible* reste un film violent mais qu'il y a aussi une forme de beauté et de poésie dans le rapport amoureux, amical, dans l'intimité des personnages. Elle ajoute : « Et peut-être que cette nouvelle version du montage met encore plus en évidence cette dualité entre beauté et violence<sup>81</sup> ». La beauté dont elle parle se trouve dans la vie, dans ce qui précède le chaos.

Par ailleurs, on peut aussi revenir sur l'utilisation des effets visuels et leur intégration au montage, qui tiennent aussi un rôle important dans la façon dont les personnages sont présentés. Dans la première version, ces effets – tels que les jeux de lumière révélant les corps maltraités, les mouvements de caméra brutaux nous mettant au cœur de la bagarre – nous gênaient puisqu'ils nous donnaient l'impression d'assister à une violence gratuite entre personnages, que nous aurions préféré éviter puisque finalement rien ne venait dévoiler la raison de ces excès. Dans son mémoire *Gaspar Noé, vers un cinéma de la cruauté ?*, Marion Cliquennois développe une partie sur le lien entre la corporalité dans le cinéma de Noé et le public. Elle reprend les études de Tarja Laine, professeure de cinéma aux Pays-Bas, qui explique dans *Shame and Desire : Emotion, Intersubjectivity, Cinema* que Noé utilise la « scopophilie<sup>82</sup> », c'est-à-dire, le plaisir de voir l'autre comme objet et de le soumettre à son regard contrôlant. Dans *Communications*, Christian Metz explique : « Le plaisir scopique se fonde à la fois sur le voyeurisme et sur l'exhibitionnisme, c'est-à-dire la croyance que l'objet montré le veut bien<sup>83</sup> ». Il s'agit d'un phénomène classique se produisant lors d'un visionnage d'un film, mais Noé l'utilise à sa manière. En effet, si l'on analyse le premier montage, on peut facilement percevoir que toute la première partie du film est constituée de ces effets qui viennent découvrir puis cacher les lieux et les corps, et qui agissent donc comme effets scopiques. D'un côté, on souhaite en voir plus pour mieux se repérer, savoir où l'on se trouve, ce qui se passe, puis dès que la lumière laisse apparaître les corps des hommes en sueur dans le Rectum, qu'elle met en exergue les scènes de bagarres et de meurtres, on ressent une répulsion, une envie de fermer les yeux. C'est peut-être aussi la répétition de ces pulsions contradictoires qui a fait dire

---

<sup>81</sup> La Rédaction Chaos, « [IRREVERSIBLE STORY], "Plus personne n'oserait financer un tel film" », *Chaos Reign*. En ligne : <https://www.chaosreign.fr/irreversible-story-gaspar-noe-plus-personne-noserait-financer-un-tel-film/>

<sup>82</sup> Tarja Laine, *Shame and Desire : Emotion, Intersubjectivity, Cinema*. Bruxelles/New-York, Editions P.I.E-Peter Lang, « Rethinking Cinema », no. 3, 2007, p. 114. in. Marion Cliquennois, *Gaspar Noé, vers un cinéma de la cruauté ?*, Mémoire de master en arts du spectacle sous la direction de Dick Tomasovic, Université de Liège, 2020, p. 30. En ligne : <https://matheo.uliege.be/bitstream/2268.2/10434/4/Memoire-Marion-Cliquennois.pdf>

<sup>83</sup> Christian Metz. « Le signifiant imaginaire », *Communications*, vol. 23, no 1, 1975, p. 44. En ligne : [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1975\\_num\\_23\\_1\\_1347](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1347), in. Marion Cliquennois, *op. cit.* p. 31.

à certains spectateurs que le film devenait ennuyeux à la longue. Quoi qu'il en soit, Noé bouscule soudainement notre rapport aux personnages par ces effets scopiques, puisqu'il nous force à les regarder, nous pousse à les identifier, et en même temps, le manque d'informations sur eux fait qu'on ne les reconnaît pas. Marion Cliquennois rappelle que Metz développe aussi la notion de fétichisme qui articule le désir spectatorial autour d'un objet absent, au sens psychanalytique. Elle explique et cite : « Le fétichisme comme technique peut être considéré comme l'un des outils du rapport voyeurisme-exhibitionnisme, puisqu'il permet le « voilement-dévoilement » de l'objet selon la façon dont il est filmé<sup>84</sup> ». Et à cela, Laura Mulvey ajoute dans un article pour le *Oxford Journals* la possibilité d'« une identification du sujet avec l'objet à l'écran à travers la fascination qu'éprouve le spectateur pour son semblable qu'il reconnaît<sup>85</sup> ». Marion Cliquennois explique que « [c]e procédé, qui est l'un des fondements du cinéma, est détourné par Gaspar Noé dans ses films. Il joue avec son public, qu'il attire par le regard pour mieux repousser<sup>86</sup> ». En effet, il n'est pas vraiment possible d'identifier les objets à l'écran au sens psychanalytique dans cette première version d'*Irréversible* même si l'on attend tout au long du film de pouvoir y parvenir à un moment donné. Le cinéma classique nous a habitué à nous identifier aux personnages qui apparaissent à l'écran, or ici, l'antéchronologie du montage entraîne une incapacité à effectuer ce processus de reconnaissance de l'objet. Le montage nous présente d'emblée des personnages anonymes et propose la découverte progressive de corps, de groupes et de comportements qui s'apparentent d'abord plus à des animaux qu'à des humains. Ainsi, l'antéchronologie et les effets scopiques participent tous deux à entraîner le spectateur dans une illusion : celle qu'il peut en apprendre plus sur les personnages. C'est finalement lorsque ces effets deviennent moins nombreux que le spectateur commence vraiment à identifier des personnages et leur histoire. Sans éléments narratifs, il ne peut pas se lier à eux. A l'inverse, dans le deuxième montage d'*Irréversible*, monté en ordre chronologique, les effets visuels de lumière et de caméra semblent perdre de leur capacité à stimuler la "pulsion scopique", pour servir une autre utilité : voiler l'horreur commise ou subie par les protagonistes. Nous l'avions évoqué plus tôt, ces effets sont, contre toute attente, plutôt rassurants. On pourrait

---

<sup>84</sup> *Ibid.* p54, *in. loc. cit.*

<sup>85</sup> Laura Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema », traduction de Gabrielle Hardy, *Oxford Journals*, vol. 16, 9 no. 3, 1975, pp. 6-18. En ligne : <http://debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif#nh3> *in.* Marion Cliquennois, *op.cit.* p. 31.

<sup>86</sup> Marion Cliquennois, *Gaspar Noé, vers un cinéma de la cruauté ?*, Mémoire de master en arts du spectacle sous la direction de Dick Tomasovic, Université de Liège, 2020, p. 31. En ligne : <https://matheo.uliege.be/bitstream/2268.2/10434/4/Memoire-Marion-Cliquennois.pdf>

voir cela comme une façon pour Noé de créer une distance éthique entre le spectateur et Marcus et Pierre. Ils sombrent dans la folie et dans la criminalité, nous ne souhaitons pas être impliqués dans leur barbarie. Il est cependant beaucoup plus dur de se sentir à distance dans la séquence de viol, laquelle, à partir du moment où elle débute, est tournée sans aucun effet. Cette absence de subterfuge rend la scène encore plus crue. Le réalisme du viol est tel qu'il va en quelque sorte constituer un point de départ à toute cette démente. La scène hante le reste du film, autant le spectateur que la caméra qui devient incontrôlable. Ainsi, en montrant une deuxième scène très violente mais peut-être plus théâtralisée, celle du meurtre, Noé nous permet de rester pleinement actif jusqu'au bout tout en nous préservant d'une identification qui serait forcée. Nous ne souhaitons pas reconnaître trop longtemps les hommes qui se battent dans le Rectum, qu'il s'agisse de Marcus et Pierre, du Ténia, ou des autres. Notre système de valeurs n'est pas prêt à cela. En montrant l'objet, l'effet scopique nous plonge dans l'horreur et en le cachant, il nous indique qu'on est bien face à de l'horreur et qu'il est préférable pour nous de ne pas la voir<sup>87</sup>. Ainsi, dans le *Irish journal of French studies*, Adrienne Angelo évoque, à propos de Noé, que « [l]e curieux mélange de répulsion et d'attraction est particulièrement caractéristique de l'expérience de visionnement de son cinéma et suggère une ouverture vers le spectateur, ou une rupture du quatrième mur, où les éléments thématiques extrêmes au cœur de ses films – meurtre, viol, inceste – servent de visualisation du refoulé et sont explicitement liés à l'affect<sup>88</sup> ». Dans la version de 2020, l'ouverture vers le spectateur dont parle Adrienne Angelo devrait être mieux comprise et acceptée, même si la violence d'*Irréversible* est toujours aussi effroyable. Il s'agit désormais de mettre le spectateur face à ses responsabilités et de lui laisser la possibilité de faire ses propres choix. Il peut se ranger du côté d'un système de valeur alternatif – celui incarné par Alex, et qui s'oppose à la loi du plus fort.

### 2.3. L'irréversibilité de l'acte

Afin de terminer la comparaison entre les deux montages et de comprendre tout ce qui les différencie, il est nécessaire de revenir sur le titre même du film : *Irréversible*. Selon la définition du CNRTL, le mot irréversible se réfère à ce « [d]ont on ne peut inverser le cours ;

---

<sup>87</sup> Voir iconographie p. 51.

<sup>88</sup> « The curious blend of repulsion and attraction is particularly characteristic of the experience of viewing his cinema and suggests an opening towards the spectator, or a break in the fourth wall, wherein the extreme thematic elements at the heart of his films -murder, rape, incest- serve as a visualization of the repressed and one explicitly linked to affect. » Adrienne Angelo, « From Spectacle to Affect : Contextualizing Transgression in French Cinema at the Dawn of the Twenty-First Century », *Irish Journal of French Studies*, vol. 12, no 1, 2012, p173

qui s'effectue dans une seule direction, sans possibilité de retour en arrière<sup>89</sup> ». Dans la première version, le montage induisait que le présumé viol d'Alex était irréversible est c'est sûrement pourquoi nous commençons par la fin. Le film déroulait toute la fatalité de l'acte pour mener finalement à un faux « happy-end » puisqu'il ne s'agissait que du passé des personnages, et qu'il n'était pas possible de revenir dessus. Le viol appartenait d'abord à notre imaginaire mental lorsque Marcus le nommait pour la première fois, puis l'acte se produisait ensuite concrètement. Le montage revenait donc bien dessus d'une certaine manière, en montrant l'acte et en lui conférant une réalité. Dans son livre *Montage, la seule invention du cinéma*, Jacques Aumont écrit d'ailleurs : « Le montage est l'outil mental qui gère cette donnée essentielle : le rapport entre le visible et l'invisible<sup>90</sup> ». Le montage permettait de rendre visible le viol et d'affirmer son caractère irréversible. Ainsi, le titre laissait présumer qu'il était impossible pour le réalisateur de revenir sur son film et de le présenter à nouveau au public, car les actes s'étaient déroulés dans un sens, et ne pourraient pas se dérouler dans un autre. Pourtant le montage, en tant qu'outil technique et formel, a semble-t-il aussi une capacité réversible, c'est-à-dire une possibilité de renversement, de rétablissement de l'ordre chronologique. Le CNRTL définit le terme réversible comme ce « [q]ui peut s'exercer, se produire de nouveau en sens inverse<sup>91</sup> ». L'expression d' « inversion intégrale », juxtaposée au titre, suppose alors un changement de point de vue par rapport à l'acte violent lui-même et la façon dont il doit être intégré dans le montage. Noé a d'ailleurs dit lui-même que le temps ne fait pas que détruire mais aussi révéler. Le terme d'« intégral » fait de plus penser au nu intégral, donc à l'exposition, à la radicalité. Le CNRTL le définit comme ce « [q]ui est sans restriction ; dont le total ne subit aucune diminution<sup>92</sup> ». L'ajout de ce terme participe à nous prévenir de la violence des scènes, il nous sert d'avertissement et nous dit à mi-mot que la chronologie peut elle aussi conduire à la fatalité. Dans *Esthétique du montage*, Vincent Amiel dit, à propos du montage à base de raccords et articulé que « [c]e montage construit avant tout, nous l'avons vu, un ordre temporel. Il impose une structure de succession, où les moments, eux-mêmes attachés l'un à l'autre, forment une irréversible linéarité<sup>93</sup> ». La répétition et l'accumulation des effets de raccords sur les lumières et les objets confirment au spectateur qu'il ne pourra pas échapper à l'horreur qui se produit sur l'écran. Cependant la différence est qu'en utilisant l'ordre chronologique, Noé révèle les enjeux

---

<sup>89</sup> Irréversible. *Dictionnaire CNRTL*. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/irr%C3%A9versible>

<sup>90</sup> Jacques Aumont, *op.cit.* p. 33.

<sup>91</sup> Réversible. *Dictionnaire CNRTL*. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9versible>

<sup>92</sup> Intégral. *Dictionnaire CNRTL*. En ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/int%C3%A9gral>

<sup>93</sup> Vincent Amiel, *op. cit.* pp. 36-37.

de l'histoire, ce qui amène le public à une spectature plus réflexive. Comme Edgar Morin l'écrivait dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, « [l']écran, disait déjà Jean Epstein, est ce lieu où la pensée actrice et la pensée spectatrice se rencontrent et prennent l'aspect matériel d'être un acte<sup>94</sup> ». Le spectateur ne doit plus éprouver la scène de viol comme un acte de trop qui lui donnerait envie de quitter la salle, comme ça pouvait être le cas dans la version de 2002, mais il doit faire corps avec le film, constater ce caractère irréversible, et s'en saisir.

La nouvelle version du film est ainsi projetée fin août 2019 en avant-première mondiale à la Mostra de Venise, puis en septembre 2019 en avant-première française à l'Etrange festival, et enfin au Forum des images. Lors de ces événements, les journalistes d'*AlloCiné* rapportent que Noé a présenté la version au public en expliquant qu'elle ne devait être au début qu'un bonus mais que les gens de son entourage l'avaient incité à la projeter en salle : « Elle est encore plus forte que la précédente ! Elle est encore plus cruelle et les personnages sont tellement plus vivants. Il y a des personnages qu'on remarquait moins qui prennent de l'ampleur<sup>95</sup> », se souvient le cinéaste. De plus, *AlloCiné* relate que durant l'Etrange festival, la projection a provoqué le malaise d'au moins une personne qui a dû être évacuée de la salle. En 2002, au Festival de Cannes, il s'agissait d'une centaine de personnes qui étaient prises d'un malaise. Et pourtant, si l'on en croit la commission de classification, *Irréversible* inversion intégrale serait un film plus dur à visionner. Le nouveau montage est interdit au moins de 16 ans avec avertissement, alors que la version originelle ne contenait pas l'avertissement. On peut certainement en conclure que le nouveau film est plus glaçant, sidérant, mais moins entêtant et nauséux, et que les intentions du réalisateur sont plus en accord avec celles du spectateur, ce qui explique peut-être que plus de personnes soient restées jusqu'au bout. Le réalisateur avait aussi alerté le public sur la dureté du film avant la projection. Brigitte Baronnet rapporte les interrogations que Noé a posé devant le public du Forum des images : « C'est peut-être plus violent aujourd'hui qu'à l'époque ? Je ne sais pas. [...] Ou l'époque a changé ?<sup>96</sup> ». Le public était donc averti et certains avaient sûrement déjà vu la version de 2002. Il semble en tout cas que le film ait été "digéré" et que le renouvellement de l'esthétique de la violence ait été compris. Brigitte Baronnet explique que « [c]e nouveau montage entièrement chronologique invite à découvrir ce long-métrage différemment, presque comme si l'on voyait un nouveau

---

<sup>94</sup> Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Editions de Minuit, « Arguments », 1958, p. 205.

<sup>95</sup> Brigitte Baronnet, « *Irréversible* : le nouveau montage Inversion Intégrale encore plus choc que l'original ? », *AlloCiné*, 2019. En ligne : [https://www.allocine.fr/article/fichearticle\\_gen\\_article=18684068.html](https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18684068.html)

<sup>96</sup> *Loc. cit.*

film, un autre film, l'expérience étant très différente du montage originel [...]»<sup>97</sup> ». Sur le site de l'Etrange festival, Estelle Lacaud écrit : « Pourquoi ce film ? Parce que l'original était raconté à l'envers et que, submergés par la structure anti-chronologique du montage, beaucoup de spectateurs n'avaient pas compris certains aspects du récit. Présenté dans le sens des aiguilles d'une montre, tout est clair et aussi plus sombre ». Elle ajoute : « Une toute nouvelle expérience, qui gagne ainsi en noirceur tout en demeurant tout aussi percutante<sup>98</sup> ». Ces témoignages confirment que l'expérience spectatorielle n'est plus la même et qu'il s'agit bien d'un film différent. Antoine Desrues, également en reportage au Forum des images, écrit pour les *Inrockuptibles* : « Œuvre polémique qui a acquis un statut culte, *Irréversible* fascine depuis sa sortie. Ce nouveau montage devrait ainsi répondre à certaines interrogations<sup>99</sup> ».

En renouvelant l'esthétique de la violence, Gaspar Noé transforme l'expérience spectatorielle tout en réaffirmant l'irréversibilité de l'acte. Cette affirmation du caractère irréversible est encore plus forte dans la nouvelle version puisque le personnage d'Alex, qui est désormais protagoniste, est agressé et éclipsé à la moitié du film. C'est peut-être la disparition violente de l'héroïne à laquelle nous nous identifions qui entraîne ce renversement des effets. Toute la deuxième partie du film qui nous plonge dans la folie des personnages n'existe que comme conséquence de cet acte irréversible auquel rien ni personne ne peut remédier. Par la réaffirmation, Noé nous révèle une vision du monde, qu'il avait déjà tenté de montrer en 2002 mais que les gens n'avaient alors pas comprise. Interviewé par Frédéric Foubert pour le magazine *Première*, Noé explique : « Alors qu'*Irréversible* a parfois été perçu à tort comme une série B de "viol et vengeance", l'issue meurtrière est maintenant encore plus déprimante. [...] Le film peut se voir plus facilement comme une fable sur la contagion de la barbarie et l'emprise du cerveau reptilien sur le rationnel<sup>100</sup> ». Il explique également à la rédaction de *Chaos Reign* que « [s]'il y a de l'homophobie dans *Irréversible*, c'est parce qu'elle fait partie de l'être humain. Le racisme fait partie de la vie. La misogynie fait partie de la vie. La haine des gros, des vieux, des enfants, aussi. Après, est-ce qu'on peut accuser les auteurs du film d'être homophobes, racistes, misogynes ? *Irréversible* traite avant tout de l'espèce

---

<sup>97</sup> *Loc. cit.*

<sup>98</sup> Estelle Lacaud, « *Irréversible – Inversion Intégrale* », *L'Etrange festival*, 2019. En ligne : [http://www.etrangefestival.com/2019/fr/film/irreversible\\_inversion\\_integrale](http://www.etrangefestival.com/2019/fr/film/irreversible_inversion_integrale)

<sup>99</sup> Antoine Desrues, « « *Irréversible* » le nouveau montage de Gaspar Noé sera présenté au Forum des images », *Les Inrockuptibles*, 2019. En ligne : <https://www.lesinrocks.com/cinema/irreversible-le-nouveau-montage-de-gaspar-noe-sera-presente-au-forum-des-images-370050-04-09-2019/>

<sup>100</sup> Frédéric Foubert, *op. cit.*

humaine<sup>101</sup> ». Selon lui, même si l'époque n'est plus la même et que certaines choses ont changé, son film est toujours bien d'actualité. Ainsi, grâce à ces révélations, on se rend compte que la philosophie et le regard sur la société font partie prenante du travail du cinéaste et que cela s'imisce dans les moindres détails de ses choix esthétiques de montage. L'ordre des plans, les ellipses, les raccords participent à la création d'un montage dont la portée philosophique se révèle avec le temps. Un témoignage de l'acteur Albert Dupontel, interviewé par l'équipe de *Chaos Reign*, met cette théorie en évidence. Il explique que le réalisateur lui a demandé pour se mettre dans la peau du personnage de Pierre de lire les livres du médecin Henri Laborit. Il confie : « Henri Laborit, je ne connaissais pas. [...] c'est un chirurgien ayant mis au point des tranquillisants et qui a développé avec le fruit de ses recherches des essais sur le comportement. [...] Il y exprime très clairement ce que toi-même tu ressens confusément en mélangeant des choses de la chimie pure et des visions du monde extrêmement lucides<sup>102</sup> ». Lorsque l'on se penche un peu plus sur les écrits de ce scientifique, on peut comprendre en quoi sa vision de la nature humaine correspond parfaitement au remontage d'*Irréversible*. Dans *L'homme imaginant*, Henri Laborit écrit : « Pauvre homme enfermé dans ses déterminismes : ceux de l'extérieur et ceux de l'intérieur, les uns agissant sur les autres, et les autres réagissant sur les uns... Il a cependant une possibilité de fuite, en montant les marches de l'imagination créatrice, pour aller chercher à l'étage d'au-dessus un déterminisme d'un niveau plus élevé d'organisation<sup>103</sup> ». En sachant que ces travaux ont inspiré le film, on peut vite faire le lien entre la première version de montage de 2002 et le premier état de déterminisme dont parle Laborit : l'humain est enfermé dans ses réflexes primitifs et c'est cela que nous montre le montage antéchronologique d'*Irréversible* par le retournement temporel. Le montage condamne dès le début les hommes à se conduire de manière bestiale – puisque l'agression qui est irréversible a déjà eu lieu – et ne laisse pas au spectateur sa capacité habituelle de réflexion et d'action. Tout le film n'est que réaction. On peut ensuite faire la comparaison entre la deuxième version de montage de 2020 et ce déterminisme d'un niveau plus organisé. Celui-ci serait atteint grâce à l'imagination créatrice du réalisateur qui décide de remonter son film en inversion intégrale : la chronologie qui réorganise *Irréversible* montre d'abord des êtres qui se comportent comme des humains, avant qu'ils ne tombent dans la folie meurtrière. Les personnages sont aussi

---

<sup>101</sup> La Rédaction Chaos, *op. cit.*

<sup>102</sup> *Loc. cit.*

<sup>103</sup> Henri Laborit, *L'homme imaginant*, Paris, Union Générale d'Édition, « Coll. 10/18 », 1970, pp. 111-112. in. Francine Trembley, *Liberté et Déterminisme chez Henri Laborit*, Mémoire de maîtrise des arts en philosophie, Université du Québec, 1982, pp. 81-82. En ligne : <https://depot-e.uqtr.ca/id/eprint/6229/1/000482268.pdf>

déterminés par leurs pulsions intérieures dans cette version mais cela n'est plus lié aux contraintes extérieures qu'exerce le montage. Par sa forme, il laisse la possibilité au spectateur de comprendre et de choisir. Finalement, c'est le travail d'articulation entre le film et sa réception qui permet ou non cette fuite du déterminisme dont parle Laborit. Enfin, sortir une deuxième fois *Irréversible* sans en changer le titre sonne comme un rappel : le temps n'efface pas l'acte de violence, car celui-ci est irréversible. Dans le magazine *Cinéma*, la réalisatrice suisse Orane Burri ajoute à cela que : « En refusant de prendre le temps d'en comprendre les rouages, on en devient indirectement responsable...<sup>104</sup> ». L'acte de remontage est là pour nous donner ce temps, nous permettre d'intégrer l'irréversible.

---

<sup>104</sup> Orane Buri, *op. cit.*

## CONCLUSION

« Le Temps révèle tout<sup>105</sup> ». C'est par ce carton qui évoque la résolution d'une histoire, l'achèvement d'un cheminement de pensée, et la réparation d'un tort, que se termine la deuxième version d'*Irréversible* en 2020. En guise d'introduction, nous nous étions demandé ce que pouvait signifier la phrase « Le Temps détruit tout<sup>106</sup> ». Celle-ci était prononcée par un personnage déjà présent dans un précédent film de Gaspar Noé : le boucher accusé d'inceste à la fin de *Seul contre tous*. Dans *Irréversible*, il est désormais en prison lorsqu'il prononce ces mots et ceux-ci sont doublés et gravés par un carton de fin dans la version de 2002. Il nous est apparu que cette phrase alertait d'un changement de style cinématographique majeur pour le cinéaste, ce dernier délaissant les plans fortement composés au profit d'une caméra tournoyante et d'une esthétique plus expérimentale. Cette phrase évoquait aussi le montage en particulier, et la durée qui se matérialise à travers celui-ci. Plusieurs années après, le film a été remonté par Noé en inversion intégrale et la phrase du boucher est désormais prononcée en fin de film. Cette fois, cependant, elle était nuancée par le nouveau carton de fin qui venait rétablir la pensée du réalisateur : le temps détruit et révèle à la fois. Quoi qu'il en soit, le film avait été marqué en 2002 par un scandale à sa sortie, notamment à cause de deux scènes explicites de viol et de meurtre considérées par le public et la critique comme d'une extrême-violence, et d'un montage expérimental incompris. Cela avait valu à Noé d'être classé par le théoricien James Quandt dans la catégorie de la « nouvelle extrême française<sup>107</sup> », avec d'autres cinéastes qui travaillent aussi cette violence à l'écran. En 2020, *Irréversible* est toujours un film violent puisque l'histoire et les images sont restées identiques, mais celles-ci sont ordonnées différemment par le montage et les effets sur le spectateur ne sont plus les mêmes. Par une analyse esthétique et comparative des deux montages et une étude de réception venant appuyer nos propos, nous avons pour but de comprendre comment le remontage d'*Irréversible* à près de vingt ans d'intervalle parvenait à renouveler son esthétique de la violence.

Une première partie était consacrée à une analyse esthétique et à la réception spectatorielle de la première version d'*Irréversible* en 2002. En analysant le montage antéchronologique et les effets visuels servant de raccords entre les plans, nous en sommes venus à la conclusion que la première partie du film qui retrace le parcours de vengeance de

---

<sup>105</sup> *Irréversible*, Gaspar Noé, *op. cit.* 2020 [1h25].

<sup>106</sup> *Irréversible*, *id.* 2002 [5min15].

<sup>107</sup> « New French Extremity », James Quandt, *op. cit.*

Marcus et Pierre relevait du montage des correspondances, au sens de Vincent Amiel, puis que la scène de viol créait une rupture et laissait place à un montage narratif plus classique qui présentait le passé des personnages, et d'Alex en particulier. Par son montage bien spécifique et difficilement compréhensible, le film induisait une promesse implicite : celle d'une issue ou d'un retournement de situation qui lui permettrait de comprendre le film et la violence qu'il porte. Au lieu de cela, le spectateur n'obtenait pas de réponse, et le film pas de vraie résolution. Nous nous sommes ensuite concentrés sur les deux scènes d'extrême violence, à savoir, le viol d'Alex dans un passage souterrain et le meurtre d'un innocent à coups d'extincteur. Nous avons constaté que ces scènes, bien qu'elles divergent en termes de durées, optaient toutes deux pour une temporalité altérée qui participe à l'exhibition de la violence. La scène du meurtre comporte de nombreuses répétitions dans les effets de lumière, de caméra et de coups portés ce qui met à l'épreuve notre expérience de la temporalité. La scène de viol est plus longue, plus crue et plus réaliste ce qui plonge le spectateur dans une position inconfortable, dont il ne peut pas fuir et pendant laquelle il est forcé de subir l'impression du temps présent. En observant la suite du film qui se déroule dans le passé des personnages, nous avons constaté que plusieurs scènes étaient construites en miroir de celle du viol, ce qui laisse présumer que tout déterminait Alex à vivre cela. Par ailleurs, nous avons repéré que les deux scènes utilisaient un procédé identique : l'atmosphère et plusieurs indicateurs plongent le spectateur dans une attente de la violence mais celle-ci survient quelques secondes avant le moment imaginé et de là où on ne l'attend pas, ce qui rend l'acte de violence encore plus fort et inattendu. Enfin, grâce aux articles écrits lors de la sortie du film, nous avons pu confirmer que l'effet d'abjection vécu devant *Irréversible* a concerné nombre de spectateurs, le film étant consensuellement perçu comme ennuyant, vide, empreint d'une violence gratuite et fausement original. Au festival de Cannes, le film a carrément été ignoré par le jury. Nous en sommes arrivés à l'idée que cela était en partie dû à un problème de compréhension de la narration, et à cause d'une monstration de la violence qui teinte toute la première partie du montage et qui réduit les corps à néant, si bien que le spectateur ne peut que trouver cela abject.

Une seconde partie était dédiée à une analyse comparative de l'esthétique et de la réception de la nouvelle version d'*Irréversible* de 2020 avec l'originale de 2002. L'inversion intégrale présente l'histoire de façon chronologique et, nous nous en sommes rendus compte, met en lumière plusieurs informations sur la situation ou l'identité de personnages, ce qui rend le film encore plus cruel : par exemple, Alex est enceinte lorsqu'elle se fait agresser, et l'homme qui jubile pendant la scène de meurtre dans le Rectum n'est autre que le Ténia, c'est donc un

innocent qui est tué. Alors que l'inversion du lien de cause à effet créait de la confusion dans la version originale, l'approche de la violence est ici beaucoup plus claire. Nous avons aussi pu constater au travers de notre exposition confirmée par les témoignages critiques, que les effets visuels affectent le spectateur différemment dans cette nouvelle version : ils le mènent à une révélation de la violence du monde alors qu'avant, ils le perdaient dès le début du film. De plus, le spectateur acquiert face au viol une responsabilité qu'il n'avait pas auparavant, puisque l'antéchronologie revenait sur un acte qui avait déjà eu lieu et qui n'aurait pas pu être arrêté quoi qu'il arrive. En donnant au spectateur la possibilité de choisir, nous avons pu réaliser que le montage prenait une dimension éthique et que le regard du cinéaste devenait plus juste, ce qui rend l'esthétique de la violence plus acceptable même si elle est paradoxalement plus dure. Par ailleurs, nous avons fait le constat qu'en apparaissant en premier dans l'ordre de l'histoire, Alex devenait protagoniste ce qui crée un renversement des valeurs et une ouverture vers le spectateur, qui peut davantage percevoir la dualité entre beauté et violence. L'attitude bestiale des personnages masculins ressort davantage mais elle est aussi mieux expliquée : l'irrationalité est la seule réponse possible face à l'agression. On constate aussi que les effets scopiques et le fétichisme de la caméra, qui compliquent l'identification des personnages, se révèlent plutôt utiles dans cette nouvelle version car ils placent le spectateur à distance des personnages et de leur folie. Dans la version originale, ils étaient placés dans un contexte où on ne connaissait encore rien des personnages, ce qui pouvait être déroutant. Enfin, nous avons pu nous rendre compte que c'était en révélant les enjeux de l'histoire par l'ordre chronologique que Gaspar Noé invitait le spectateur à réfléchir sur l'irréversibilité de l'acte, ce qui le faisait vivre une expérience toute nouvelle. *Irréversible* de 2020 est bel est bien un nouveau film, désormais perçu comme percutant et nécessaire, malgré une réception en festivals encore éprouvante. Il répond aux questionnements que le spectateur se pose et n'est plus étiqueté comme un film de « viol et vengeance<sup>108</sup> ». Nous avons aussi constaté que Noé réaffirmait ce caractère irréversible en construisant la moitié du film comme les conséquences de cet acte de violence. En révélant sa vision du monde et son regard philosophique sur la société, le cinéaste nous permet de comprendre que les deux montages parlent de deux niveaux différents du déterminisme humain, et que l'acte créatif de remontage permet à Gaspar Noé de boucler sa réflexion.

Ce dialogue particulier entre montage et spectateurs se retrouve dans un autre film de Gaspar Noé, *Lux Aeterna*, sorti quelques semaines après l'inversion intégrale d'*Irréversible*. Le

---

<sup>108</sup> Frédéric Foubert, *op. cit.*

nouveau film de Noé met en scène les coulisses d'un plateau de tournage et la réalisation d'un film sur la chasse aux sorcières qui tourne à la catastrophe à cause d'un réalisateur tyran qui laisse trop longtemps son actrice attachée sur le bûcher. Peu à peu les problèmes techniques s'accumulent, les lumières et les sons se dérèglent, donnant l'impression que l'actrice brûle vivante, sonnée par la chaleur et les injonctions du réalisateur. Le film fait à la fois écho à la condamnation de la sorcellerie à la fin de l'époque médiévale et aux dérives de l'industrie cinématographique révélées dans l'espace public ces dernières années. Le montage organise le chaos par un split-screen, c'est-à-dire un écran divisé en deux<sup>109</sup>. Simon Riaux décrit cette utilisation du split-screen qui est toute nouvelle pour Noé dans le magazine *Ecran large* : « Utilisé comme vecteur du fourmillement puis de l'embrasement du plateau, le procédé est à la fois vecteur de vertiges plastiques quand des points de vue concomitants se superposent, de sens quand il rend palpable la furie du plateau, mais aussi de l'emprise physique du métrage sur son spectateur. Car c'est aussi un des désirs de Noé : engendrer un matériau qui interagisse physiquement avec le public<sup>110</sup> ». A nouveau, Gaspar Noé propose une esthétique de la violence qui est révélée par le montage et sa durée : c'est bien le montage qui, d'une part, met en exergue l'anarchie qui règne sur le plateau de tournage et qui, d'autre part, tente de la restreindre en la recadrant. Avec *Lux Aeterna* comme *Irréversible*, Noé entreprend une grande réorganisation du chaos qu'il finit finalement par rendre vaine puisqu'elle ne mène qu'à un accroissement infini de la violence. Cela signifierait-il que c'est en lui donnant une structure que la violence se construit et se renforce ? Le montage serait alors à percevoir comme un miroir de notre société étatique qui, elle aussi, agence et ordonne.

---

<sup>109</sup> Voir iconographie p. 52.

<sup>110</sup> Simon Riaux, « *Lux Aeterna* : critique qui s'embrace », *Ecran large*, 2020. En ligne : <https://www.ecranlarge.com/films/critique/1351156-lux-aeterna-critique-qui-sembrase>

## BIBLIOGRAPHIE

### OUVRAGES ET ARTICLES THEORIQUES

AKNIN Laurent, CHANE-ALUNE Julien, DESON Laurie, ZIMMER Jacques, « *Carne suivi de Seul contre tous : Découpages intégraux et dossier : Seul contre tous* », pp. 6-43. in. ALION Yves (dir.), *L'avant-scène cinéma*, n°609, Paris, Alice Editions, 2014, 166 pages.

AMIEL Vincent, *Esthétique du montage*, Malakoff, Editions Armand Colin, « Cinéma/arts visuels », 2017, 216 pages.

ANGELO Adrienne, « From Spectacle to Affect : Contextualizing Transgression in French Cinema at the Dawn of the Twenty-First Century », *Irish Journal of French Studies*, vol. 12, no 1, 2012, pp. 157-178.

AUMONT Jacques, *Montage, la seule invention du cinéma*, Paris, Editions Librairie philosophique J. Vrin, « Philosophie et cinéma », 104 pages.

CLIQUENNOIS Marion, *Gaspar Noé, vers un cinéma de la cruauté ?*, Mémoire de master en arts du spectacle sous la direction de Dick Tomasovic, Université de Liège, 2020, pp. 29-33. En ligne : <https://matheo.uliege.be/bitstream/2268.2/10434/4/Memoire-Marion-Cliquennois.pdf>

DURAND Philippe, *Cinéma et montage : un art de l'ellipse*, Paris, Editions du Cerf, « 7<sup>ème</sup> art », 297 pages.

LABORIT Henri, *L'homme imaginant*, Paris, Union Générale d'Édition, « Coll. 10/18 », 1970, 188 pages.

METZ Christian, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, vol. 23, no 1, 1975, pp. 3-55. En ligne : [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1975\\_num\\_23\\_1\\_1347](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1347)

MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Editions de Minuit, « Arguments », 1958, 272 pages.

MULVEY Laura, « Visual pleasure and narrative cinema », traduction de Gabrielle Hardy, *Oxford Journals*, vol. 16, 9 no 3, 1975, pp. 6-18. En ligne : <http://debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif#nh3>

NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Editions Klincksieck, « 50 questions », pp. 71-76.

PALMER Tim, « Style and sensation in the contemporary french cinema of the body », *Journal of film and video*, 58.3, 2006, pp. 22-32.

QUANDT James, « Flesh & Blood : Sex and violence in recent French cinema », *Artforum*, 2004. En ligne : <https://www.artforum.com/print/200402/flesh-blood-sex-and-violence-in-recent-french-cinema-6199>

TARJA Laine, *Shame and Desire : Emotion, Intersubjectivity, Cinema*, Bruxelles/New York, Editions Peter Lang, « Rethinking Cinema », no. 3, 2007, 154 pages.

LE BIHAN Loig, « De la monstration à l'abjection à propos de la mise en image de la violence dans le cinéma contemporain », pp. 221-228. in. THEROND Florence (dir.), *La violence au quotidien : Formes et figures contemporaines de la violence au théâtre et au cinéma*, L'entretemps éditions, 2015, 320 pages.

TREMBLEY Francine, *Liberté et Déterminisme chez Henri Laborit*, Mémoire de maîtrise des arts en philosophie, Université du Québec, 1982, pp. 80-87. En ligne : <https://depote.uqtr.ca/id/eprint/6229/1/000482268.pdf>

VILLAIN Dominique, *Le montage au cinéma*, Paris, Editions Cahiers du cinéma, « Essais », 2001, 157 pages.

WILSON Laura, *Spectatorship, embodiment and physicality in the contemporary mutilation film*, Londres, Editions Palgrave MacMillan, 2015, 201 pages.

## ARTICLES DE PRESSE

BARONNET Brigitte, « *Irréversible* : le nouveau montage Inversion Intégrale encore plus choc que l'original ? », *AlloCiné*, 2019. En ligne : [https://www.allocine.fr/article/fichearticle\\_gen\\_article=18684068.html](https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18684068.html)

BAUMANN Fabien, « Ma famille c'est Pasolini ou Buñuel », *Positif*, n°695, Paris, 2019, pp. 16-20.

BONNAUD Frédéric, « *Irréversible* », *Les Inrockuptibles*, 2001. En ligne : <https://www.lesinrocks.com/cinema/irreversible-2-33693-01-01-2001/>

BORNET Jacky, « "*Irréversible* – Inversion intégrale" : Gaspar Noé remonte son film à l'endroit et le transcende », *France Télévisions*, 2020. En ligne : [https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/sorties-de-films/irreversible-inversion-integrale-gaspar-noe-remonte-son-film-a-l-endroit-et-le-transcende\\_4079143.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/sorties-de-films/irreversible-inversion-integrale-gaspar-noe-remonte-son-film-a-l-endroit-et-le-transcende_4079143.html)

BURRI Orane, « *Irréversible* », *Cinéma*, n°65, Marburg, 2020, p. 121.

CURT Arnaud, LANVERS Lisbeth, « *Irréversible* parce que le temps détruit tout », *Abus de ciné*, 2002. En ligne : <https://www.abusdecine.com/critique/irreversible/>

DESRUES Antoine, « "*Irréversible*" le nouveau montage de Gaspar Noé sera présenté au Forum des images », *Les Inrockuptibles*, 2019. En ligne : <https://www.lesinrocks.com/cinema/irreversible-le-nouveau-montage-de-gaspar-noe-sera-presente-au-forum-des-images-370050-04-09-2019/>

FOUBERT Frédéric, « *Irréversible* – inversion intégrale de Gaspar Noé, sortira finalement au cinéma cet été », *Première*, 2020. En ligne : <https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Irreversible-inversion-integrale-de-Gaspar-Noe-sortira-finalement-au-cinema-cet-ete>

FRANS Peter, « The Cannes festival connection Vol 1 », *Film en Televisie*, n°554, Brussel, 2005, p. 61.

JABORSKA Mathieu, « *Irréversible* : derrière le scandale, le grand film de Gaspar Noé ? », *Ecran large*, 2020. En ligne : <https://www.ecranlarge.com/films/dossier/1345533-irreversible-derriere-le-scandale-le-grand-film-de-gaspar-noe>

KAUSCH Franck, « Un temps pour vivre, un temps pour tuer : Autour de "The Great Ecstasy of Robert Carmichael" », *Positif*, n°554, 2006, pp. 25-27.

LACAUD Estelle, « *Irréversible – Inversion Intégrale* », 2019. En ligne : [http://www.etrangefestival.com/2019/fr/film/irreversible\\_inversion\\_integrale](http://www.etrangefestival.com/2019/fr/film/irreversible_inversion_integrale)

LA REDACTION CHAOS, « [IRREVERSIBLE STORY], "Plus personne s'oserait financer un tel film" », *Chaos Reign*. En ligne : <https://www.chaosreign.fr/irreversible-story-gaspar-noe-plus-personne-noserait-financer-un-tel-film/>

LEROY Joséphine, « "Irréversible, l'inversion intégrale" de Gaspar Noé : uppercut final », *Trois Couleurs*, 2020. En ligne : <https://www.troiscouleurs.fr/article/critique-irreversible-linversion-integrale-de-gaspar-noe-uppercut-final>

MAHONY David, « No sex please, we're Irish », *Film Ireland*, n°120, Dublin, pp. 12-14.

MCKIBBIN Tony, « *Irréversible* and the limitations of abject cleverness », *Film Ireland*, n°89, Dublin, 2002, pp. 40-43.

PEDE Ronnie, « Cannes 2002 », *Film en Televisie*, n°523, Brussel, 2002, pp. 5-10.

PEDE Ronnie, « Hemelvaart... », *Film en Televisie*, n°523, Brussel, 2002, pp. 16-18.

POLIZINE Frédéric, VEILLE Alexis, « Entretien exceptionnel Gaspar Noé », *Le Temps détruit tout*, 2020. En ligne : <https://www.letempsdetruiittout.net/le-temps-revele-tout>

RIAUX Simon, « *Lux Aeterna* : critique qui s'embrase », *Ecran large*, 2020. En ligne : <https://www.ecranlarge.com/films/critique/1351156-lux-aeterna-critique-qui-sembrase>

RIEUX François, « Gaspar Noé : "Irréversible inversion intégrale est un film plus cruel" », *Première*, 2021. En ligne : <https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Gaspar-Noe-Irreversible-inversion-integrale-est-un-film-plus-cruel>

ROTA Cyril, « *Irréversible* de Gaspar Noé », *Objectif Cinéma*. En ligne : <http://www.objectif-cinema.com/pointsdevue/0378a.php>

VELY Yannick, « Gaspar Noé nous raconte "Irréversible – inversion intégrale" », *Paris Match*, 2019. En ligne : <https://www.parismatch.com/Culture/Cinema/Gaspar-Noe-nous-raconte-Irreversible-inversion-integrale-1645999>

## FILMOGRAPHIE

*Irréversible*, Gaspar Noé, France, 2002.

*Irréversible* (Inversion Intégrale), Gaspar Noé, France, 2020.

## ANNEXE - ICONOGRAPHIE

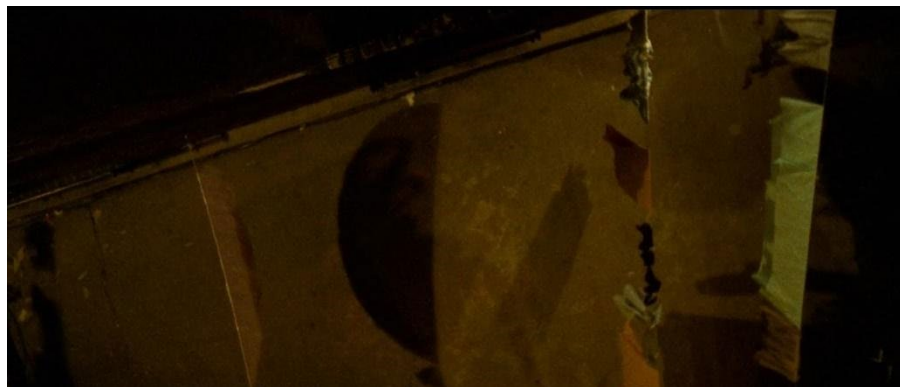
Scène d'ouverture de la version de 2002 et scène de fermeture de la version de 2020 d'*Irréversible*. Le boucher chevalin, déjà présent dans d'autres films de Gaspar Noé, est en prison et avoue son crime : il a violé sa fille.



« Le Temps détruit tout » dit le boucher. [5min15 et 1h18]



Le boucher et son voisin de chambre parlent de l'inceste comme du « syndrome occidental ». [6min16 et 1h19]



La caméra passe par la fenêtre et nous entraîne dans la cour de prison, située juste à côté du Rectum. [8min25 et 1h21]

*Irréversible*, version de 2002 – montage antéchronologique



Image 1 – Générique. [1min31]



Image 2 – Le boucher est en prison. [6min08]



Image 3 – La police intervient devant le Rectum. [8min32]



Image 4 – Pierre commet un meurtre. [24min02]



Image 5 – Le taxi fonce en direction du Rectum. [28min04]



Image 6 – Marcus interroge une prostituée. [33min02]



Image 7 – Marcus découvre le corps d'Alex. [41min14]



Image 8 – Alex est agressée par Le Ténia. [45min12]



Image 9 – Alex danse à la fête. [1h01]



Image 10 – Alex apprend qu'elle est enceinte. [1h32]



Image 11 – Alex lit paisiblement dans un parc. [1h34]



Image 12 – Panneau de fin « Le Temps détruit tout ». [1h37]

*Irréversible*, version de 2020 – montage chronologique



Image 1 – Alex lit paisiblement dans un parc. [2min32]



Image 2 – Alex apprend qu'elle est enceinte. [17min10]



Image 3 – Alex danse à la fête. [31min38]



Image 4 – Alex est agressée par Le Ténia. [41min30]



Image 5 – Marcus découvre le corps d'Alex. [52min39]



Image 6 – Marcus interroge une prostituée. [1h00]



Image 7 – Le taxi fonce en direction du Rectum. [1h03]



Image 8 – Pierre commet un meurtre. [1h16]



Image 9 – Le boucher est en prison. [1h19]



Image 10 – La police intervient devant le Rectum. [1h21]



Image 11 – Générique. [1h24]



Image 12 – Panneau de fin « Le Temps révèle tout ». [1h25]

## Scène du viol d'Alex par Le Ténia



Le panneau « PASSAGE ». [44min01 et 40min34]



L'arrivée du Ténia et d'une prostituée. [44min21 et 40min53]



La scène de viol s'étire dans le temps, nous fait voir l'acte en entier. [44min-56min et 40min-52min]

## Scène du meurtre d'un innocent à coup d'extincteur, commis par Pierre



[23min38 et 1h16]



[24min05 et 1h16]



[24min34 et 1h17]



[24min36 et 1h17]

Le spectateur assiste à la décomposition progressive du visage de l'homme. La chair laisse place au squelette.



[17min46 et 1h10]



[23min33 et 1h16]

Les effets scopiques cachent et dévoilent les corps des hommes dans le Rectum.



[22min38 et 1h15]



[24min45 et 1h17]

Dans la version de 2020 d'*Irréversible*, le montage chronologique nous permet de reconnaître Le Ténia qui est interpellé par Marcus puis qui jubile après le meurtre.

Tout le long du film, les plans de la ville servent de raccords dans le montage



[4min06 et 1h17]  
Lumière et façade introduisant la scène de la prison.



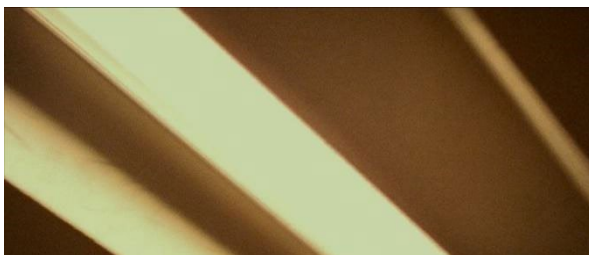
[12min32 et 1h21]  
Ampoule signalant l'entrée de la caméra dans le Rectum.



[25min23 et 1h07]  
Fenêtre servant de passage à la caméra dans un autre lieu.



[25min24 et 1h07]  
Lumière de réverbère utilisée comme repère spatio-temporel.



[56min10 et 00min52]

Néons permettant le passage du tunnel souterrain à l'ascenseur, puis d'un ascenseur à l'autre.



[1h08 et 00min39]

*Lux Aeterna* – montage en split-screen



L'actrice souffre sur le bûcher devant le réalisateur qui en redemande. Le montage fait coïncider des actions simultanées.

## TABLE DES MATIERES

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>4</b>
I. <i>Irréversible</i> , version de 2002. Analyse esthétique et réception spectatorielle.....	10
I.1. La construction d'un récit antéchronologique.....	11
I.2. Deux scènes d'une extrême violence.....	14
I.3. L'abjection comme consensus social.....	19
II. <i>Irréversible</i> , version de 2020. Analyse comparative de l'esthétique et de la réception.....	25
2.1. Le remontage en inversion intégrale.....	26
2.2. Un nouveau rapport spectateur-personnage.....	31
2.3. L'irréversibilité de l'acte.....	35
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>41</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>45</b>
<b>FILMOGRAPHIE.....</b>	<b>47</b>
<b>ANNEXE - ICONOGRAPHIE.....</b>	<b>48</b>