

Scènes anatomiques



Julien Milly
(Paris 3)

De la transgression à l'écran : l'intérieur exposé



Tout ce qui, dans la nature, coule lourdement, douloureusement, mystérieusement [est] comme un sang maudit, comme un sang qui charrie la mort. Quand un liquide se valorise, il s'apparente à un liquide organique.
G. Bachelard¹

À suivre l'œil de la phénoménologie, il y aurait en l'homme un désir de voir les matérialités organiques s'incarner jusque dans les paysages les plus éloignés. Claire Denis avec *Trouble every day* (2001) investit de tels territoires, quand elle cherche à filmer les entrailles ou à scruter l'intimité silencieuse de corps avilis. Loin de se limiter à des vues intracorporelles, la réalisatrice pense une trajectoire narrative et esthétique au cours de laquelle chaque intérieur évoquerait des profondeurs habituellement soustraites du regard. C'est à un parcours de la chute que nous invite la réalisatrice, magnifiant des écoulements filmiques, exacerbant maintes dépressions figuratives. Plusieurs niveaux de projection y sont envisagés. Claire Denis dramatise pour commencer une chair cinématographique protubérante : fondus, poïétiques effondrées, montages d'absorbement, cisèlements ou effractions des limites intensifient une descente outragée à même l'organicité de l'image. *Trouble every day* « coule lourdement [...] comme un sang qui charrie la mort »² ! Un informe semble sourdre ainsi du tissu transgressé, un informe qui n'est pas sans un arrimage avec une écriture du désir. Le film, qui repose sur une intrigue et des personnages précis, côtoie par ailleurs l'atroce : Shane et Coré, qui ont testé de nouveaux produits pharmaceutiques, présentent depuis des atteintes sévères. Aimer, pour eux, c'est aller jusqu'à l'extrême de la possession. Tandis que le premier, en voyage de noces avec June, espère retrouver cette jeune femme qui l'attirait, celle-ci est séquestrée par son mari Léo – l'auteur des expérimentations – médecin désavoué à présent par la communauté scientifique.

Le film va donc jusqu'à inquiéter par des représentations extrêmes. Nous voudrions cependant nous intéresser davantage aux zones de vacuités figuratives que la cinéaste aménage dans son œuvre. Ce sont là des écrans de projection internes au corps artistique, conduisant la mise en scène « au bord du vide »³, et dont la particularité

¹ G. Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 73.

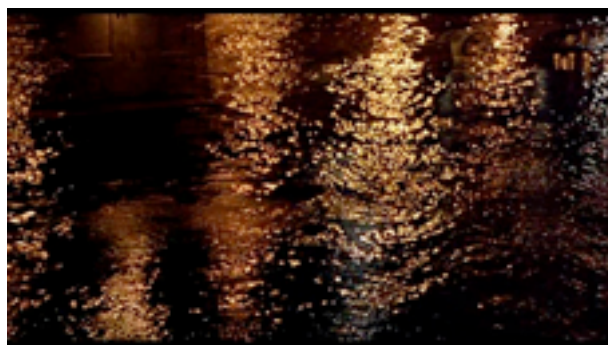
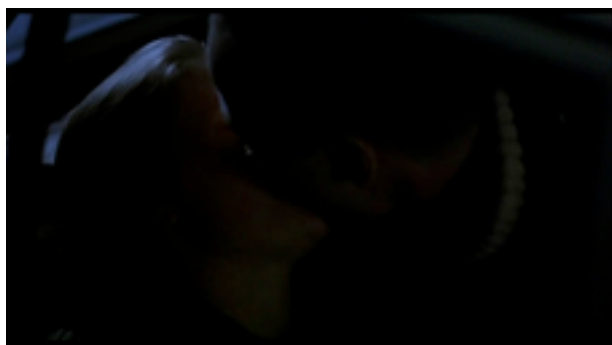
² *Ibid.*

³ A. Bonfand, « Entre l'écran et son double » in J. Aumont (dir.), *La Mise en scène*, Bruxelles, Éditions De Boeck Université, 2000, p. 151. À propos de l'usage de l'écran dans *Détective* (Godard), l'auteur montre comment le procédé délocalise la mise en scène vers un en-dehors narratif : « De tels plans poussent la mise en scène vers l'extérieur, la mettent au bord du vide, dans le vide [...] » (p. 151-152).

réside dans le fait qu'ils renvoient *en miroir*⁴ aux effractions antérieures. Nous comprenons par conséquent la projection en termes de mécanisme, celui de « jeter en avant », fidèle en cela à l'étymologie même du mot. C'est la raison pour laquelle seront analysées les forces qui tendent à déplacer l'intérieur en dehors de ses limites, mais aussi les effets de tels déracinements. Œuvre où tout devient le lieu de quelque extraction – du baiser avide jusqu'à la bouche jouant pour un autre organe ; du paysage qui saigne jusqu'au ventre digestif de l'hôtel... – le film de Claire Denis appelle à ce que l'imaginaire du spectateur puisse également se projeter, afin qu'il perçoive dans le silence des formes les traces d'une organicité malmenée.

Désidentifier l'être : quand la bouche investit l'organique

Trois entrelacements amoureux rythment les prémices de *Trouble every day*, instaurant maints échos autour du baiser. Chacune des scènes loue un espace transitoire, indéfini, où la question du transport mène vers une intériorité pressante. La réalisatrice dépeint la violence des effusions ultérieures dès l'exorde : *Trouble every day* commence ainsi par un baiser langoureux, insistant, tenace. De l'obscurité surgit en effet l'image d'un couple enlacé. Filmé à travers la fenêtre d'une automobile, deux anonymes s'embrassent longuement. Alors que le profil féminin est renversé, l'homme, avec sa main gauche, lui caresse délicatement le cou. Les visages s'épuisent tant l'étreinte dévoile l'intensité de la passion. Ex-corporés l'un à travers l'autre, les personnages ne forment qu'un seul être, leurs visages consommés par un désir insatiable : « Je suis toi quand je suis moi »⁵, écrivait Paul Célan... Redoublé par un certain vacillement du cadre, le trouble affecte la scène amoureuse qui disparaît lentement au cœur de la nuit. Le baiser paraît interminable ! Après quelques secondes, deux fondus enchaînés sur la Seine, au lever du jour, intensifient l'esthétique des fluides, divulguant comme un épanchement organique. Illuminée par une lumière rasante, l'eau du fleuve ressemble à une coulée de sang rouge et or. Puis le ciel absorbe l'effusion chaleureuse de sorte qu'une traversée épaisse domine le paysage urbain. La juxtaposition des visages et des matériaux liquides chez Claire Denis exalte dès le début une poïétique de l'informe identitaire. Les figures se perdent, à l'image de l'eau scintillante qui flue lourdement, calmement.



⁴ Sami Ali, *De la projection. Une étude psychanalytique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, « Science de l'homme », 1970. L'auteur définit la projection comme une expérience réitérée du miroir.

⁵ P. Célan, « Éloge du lointain » in *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard, « Poésie », 1998, p. 43 : « Ich bin du, wenn ich ich bin ».

Suite au générique formé de noms qui vacillent sur une eau noire, une nouvelle scène décline l'amour avide. Néanmoins, à la différence du baiser initial, la réalisatrice installe plus spécifiquement ici un thème cannibalique. Une femme attend au bord d'une route, près d'une fourgonnette stationnée non loin d'une aire désaffectée. Un camion rouge approche. Coré, attentive, semble fixer cette couleur sang, comme si elle se délectait déjà de l'émanation organique qui parvenait jusqu'à elle. D'autres éléments chromatiques redoublent la couleur vive : une borne sur la droite, une voiture, une façade, le fronton d'un restaurant... Vêtu d'un pull grenat, le chauffeur regarde la séductrice. Un panoramique latéral accompagne la trajectoire du camion qui s'arrête, quelques mètres plus loin, sur le bas-côté. Le mouvement d'appareil offre à la réalisatrice de filmer un flux incandescent. Car au moment où le véhicule traverse le cadre, la bâche carmin envahit l'entièreté de l'image et coule sous nos yeux. L'homme descend puis se dirige vers Coré qui l'observe immobile. Le regard médusant captive le routier et, à mesure qu'il approche, il se transforme déjà en un corps sans vie, un corps en déséquilibre qui tombe sous l'emprise de cette figure-piège. Il glisse le long de l'oblique descendante, formée par la remorque rouge, et qui le mène jusqu'à la femme, jusqu'à la mort. « Regarder Gorgô dans les yeux, précise Jean-Pierre Vernant, c'est [...] croiser le regard avec l'œil qui ne cessant de vous fixer est la négation du regard, accueillir une lumière dont l'éclat aveuglant est celui de la nuit »⁶. Il poursuit : « Quand vous dévisagez Gorgô, c'est elle qui fait de vous le miroir où en vous transformant en pierre elle mire sa terrible face et se reconnaît elle-même dans le double, le fantôme que vous êtes devenu dès lors que vous affrontiez son œil »⁷.

Le chauffeur, en découvrant Coré, toucherait à sa fin, à ce qu'il y a en-deçà d'une peau éveillée à l'ardeur de l'amour. La *figure-pupille*⁸ l'engloutit, le consomme et le dévore déjà ! L'instabilité du champ contre-champ accroît par ailleurs la capture. Autant l'homme est cadré en pieds, autant le second plan valorise les yeux féminins qui ingurgitent lentement ce dernier. Il y aurait là une cruauté dans l'acte de regarder, ainsi que l'a soulignée ailleurs Gérard Bonnet⁹. Puis, alors que nous nous attendions à voir l'homme venir davantage, la cinéaste rompt la logique cinématographique. À son visage est substituée une vue sur un horizon au coucher du soleil. Un travelling latéral accompagne la tentative d'abstraction figurative. L'image décline ainsi trois étagements représentatifs, trois couches qui mettent en exergue une étendue centrale plus épaisse, d'un rouge profond mais transparent. Encadré de deux strates assombries, le sillon empourpré étire une longue déchirure. Quelques pylônes électriques aux formes acérées percent l'image, redoublant le thème violent. La brèche sanglante crée un écho bien sûr avec les écoulements rougis qu'exaltait Claire Denis (bâche du véhicule, eau de la Seine...). Le travelling sur le faisceau artériel qui laboure le ciel dramatise le choc

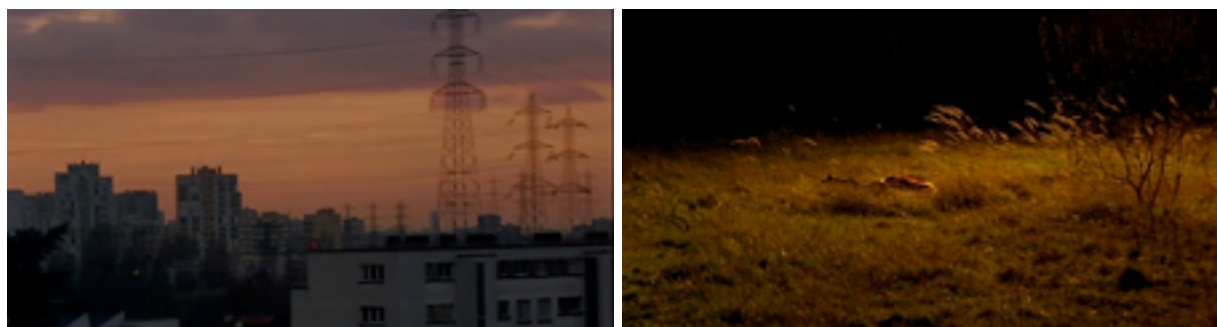
⁶ J.-P. Vernant, *La Mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce antique*, Paris, Hachette éditions, « Pluriel », 1998, p. 82.

⁷ *Ibid.* L'occurrence double/mort rend ainsi compte du pouvoir haptique du regard : « La face de Gorgô est un masque, [...] est l'Autre, le double de vous-même, simple reflet et réalité d'au-delà, une image qui vous happerait parce qu'au lieu de vous renvoyer seulement l'apparence de votre propre figure, de réfracter votre regard, elle représenterait, dans sa grimace, l'horreur d'une altérité radicale, à laquelle vous allez vous-même vous identifier, en devenant pierre » (p. 82).

⁸ Coré incarnerait en ce sens le miroir de vanité à la surface duquel le visage s'informe et disparaît : « La mise en abyme du visage dans la pupille le fait apparaître dans son infinité, c'est-à-dire qu'il est toujours renvoi d'images. Le visage renvoie toujours à d'autres visages, mais à mesure que s'effectuent ces séries de renvois d'images, le visage s'informe, perd ses contours », déclare à ce sujet Céline Masson, montrant comment l'organique perce sous le visage réfléchi. C. Masson, *Fonction de l'image dans l'appareil psychique*, Ramonville Saint Agne, Éditions érès, « Actualités de la psychanalyse », 2004, p. 153.

⁹ G. Bonnet, *La Violence du voir*, Paris, P.U.F., « Bibliothèque de Psychanalyse », 2^e édition, 2001, p. 19. Parlant d'une violence du voir, l'auteur montre comment le « regard devient [...] l'agent de la disparition ».

amoureux Coré/chauffeur tout comme il articule le jour à la nuit. Quelques heures ont passé. Un homme, Léo Sémenau, inspecte le camion, la fourgonnette. Averti, il avance vers le terrain vague qui jouxte la route périphérique. Quatre plans se succèdent et édifient une nouvelle fois des travées chaleureuses, inquiétantes. La fixité cinématographique intensifie le calme, mais aussi les légères brises qui agitent les branchages dénudés ou certaines herbes hautes. À un autre moment, une brèche rouge blesse la torpeur d'un ciel noir caravagesque. Puis nous découvrons au centre les formes d'un corps retourné vers le sol. Les teintes scénographiques intensifient le drame baigné ici par une sorte d'effluve intérieure. La réalisatrice insiste sur la trajectoire de Léo, lorsque ses pas l'un après l'autre cassent les brindilles asséchées. Il s'approche, découvre un visage badigeonné de sang puis rejoint Coré, sa femme, accroupie non loin. La figure retrouvée porte les empreintes de l'union sanglante. Uniquement suggérée, il se peut que l'étreinte ait lieu dans l'intervalle de sang qui relie les personnages.



Une troisième scène répond dès les premières minutes à ces flux et dégorgements amoureux : June et Shane Brown, en voyage de noces vers Paris, sont filmés à travers le hublot d'un avion. Le couple, qui répond aux deux premiers, semble en fait ingéré par la forme arrondie de l'ouverture tandis que l'avalement est accentué par les vrombissements des réacteurs, qui miment une respiration intérieure sourde. Un baiser crée bientôt une correspondance avec la scène d'ouverture. Un raccord sur leurs regards montre une vue de Denver la nuit. La ville, affirme la femme, ressemble à un circuit électrique : « C'est tellement géométrique » ! De nombreuses lignes lumineuses, sans visage et identiques, entrecoupent ainsi la représentation, annonçant les imageries intracellulaires ultérieures. Heureux sans doute, le couple savoure quelques gorgées de champagne. Shane, troublé, pose son regard sur la peau de June. Ses lèvres embrassent l'épiderme, si vulnérable, à l'endroit des veines. La blancheur de la peau dénudée, en contraste avec l'opacité masculine, confère une fragilité au corps. Associé à l'avidité d'une bouche, la mise en évidence de l'écoulement vital inscrit un thème vampirique. Pensif et douloureux, Shane se délecte, goûte sa femme, son avant-bras, qu'isole par ailleurs le cadrage. Placée derrière le couple, la caméra aménage des distorsions figuratives. Tandis que le dossier recouvre la bouche de June, nous avons l'impression que l'avant-bras féminin disparaît à l'intérieur de la corporéité masculine. Un tel découpage interne à l'image participe d'une économie esthétique morcelante. Enfin, lorsque Shane se lève pour aller jusqu'aux toilettes, les plans inscrivent de subtils vertiges. Points de vue, décadres, *cuts* incisifs, perspectives troublées contribuent à déréaliser la scène. Une transversale rouge, au moment où l'homme verrouille la porte, barre un pictogramme représentant un couple. Seul enfin, il songe. Le visage disparaît et, après un nouveau *cut*, nous voyons une main en sang parcourir un corps. Rapidement nous reconnaissons June, sa femme. Recouverte de rouge, elle appelle son

désir en même temps qu'elle s'ouvre, illuminée d'une couleur rubis. La mise en scène, caméra à l'épaule, souligne le trouble, tandis que la lumière enflamme le corps étincelant. Proche de la chair, l'objectif



se glisse pratiquement au cœur des plis innombrables du tissu, révélant une appétence pour les profondeurs qui rutilent. Réveillé par l'hôtesse, Shane s'extraie de l'effluve fantasmatique puis regagne sa place. Le jour se lève. Une contre-plongée montre l'avion atterrir, accompagnant la descente, alors que le mouvement filmique opère un long panoramique sur des zones pavillonnaires. L'objectif s'arrête alors sur une maison en pierres meulières, aux volets métalliques fermés. Derrière cette façade sans regard, Sémenau embrasse une dernière fois son épouse Coré, avant qu'il ne l'enferme et ne la quitte.

Trouble every day, nous le comprenons, expérimente une sorte d'écoulement narratif où les scènes se fondent les unes dans les autres, flux d'absorbement que précise également la musique extradiégétique réalisée par les Tindersticks, et qui joue sur des circularités sonores enivrées. Le baiser rythme ainsi les premières tonalités du drame. Semblables avalements scénaristiques, scandés par de nombreux échos figuratifs (poétiques du rouge, multiplication d'événements informes, fondus enchaînés ou au noir habiles à recouvrir des identités spatiales disparates, mouvement filmique *seuil*¹⁰...), attisent un érotisme oral, déjà prégnant au niveau thématique. De l'étreinte qui ouvrait le film au baiser des époux Brown et jusqu'à l'objectif convoitant des interiorités impudentes, Claire Denis situe une avidité intense, où le désir expose à ce que Paul Ardenne nomme ailleurs le « risque d'une désidentification »¹¹. Il y aurait là un en-deçà du sujet !

¹⁰ Nous appelons mouvement filmique *seuil* le procédé chez Claire Denis qui consiste à faire glisser une séquence dans une autre. Ici en l'occurrence, la caméra, placée entre la scène d'atterrissage et la maison des Sémenau, rapproche nécessairement les deux lieux dramatiques, instruisant par l'intermédiaire du panoramique une sorte de passage. Pareil mouvement altère selon nous les frontières de chaque segment narratif.

¹¹ P. Ardenne, « Artistes, prenez et couvrez, ou ouvrez, ad libitum : ceci est mon corps » in *Ouvrir Couvrir*, Paris, Éditions Verdier, 2004, p. 237-243.

L'antre d'un hôtel corps

L'ingestion dramatique prend encore la forme d'une longue incorporation, quand June et Shane Brown arrivent jusqu'à leur hôtel parisien. De ce lieu où le jeune couple séjourne pour son voyage de noces, Claire Denis invente une organicité : « ça comptait beaucoup le trajet de la femme de chambre. C'était comme rentrer dans l'organisme [...] faire vivre cet hôtel comme un grand corps et que les bruits des robinets ou de vestiaires de femmes de chambre pouvaient être perçus par le docteur Brown en haut de sa chambre, comme en alerte [...] elles savaient qu'elles étaient dans un ventre »¹², reconnaît ainsi la réalisatrice, commentant le trajet de Christelle, la femme de service brune. Le personnel d'étage, qui passe souvent l'aspirateur au fond des couloirs, permet la représentation d'un lieu confiné. Filmés de manière à créer des perspectives fuyantes, les corridors aux couleurs chaudes inventent de longues élégies, qu'illuminent une multitude de lampes et de reflets. Des bruits quasi intestinaux se détachent du silence intérieur et, lorsque Christelle quitte la chambre des jeunes mariés, la caméra dévore littéralement sa chair : tour à tour, la nuque dénudée – « Cette nuque-là, précise la réalisatrice, elle faisait partie de l'histoire du film, vraiment »¹³ – la main qui dérobe trois petits pots de confiture puis un quatrième, ses jambes sont isolées par un cadre avide.

Filmé en sept plans consécutifs, le parcours de Christelle jusqu'au vestiaire, dans les sous-sols, exalte une silencieuse chute. Elle s'enfonce à travers les entrailles d'un lieu, l'antichambre où l'on abandonne un à un ses vêtements, sa peau. « Descendre, écrit Gaston Bachelard, en songeant, dans un monde en profondeur, dans une demeure qui signe à chaque pas sa profondeur, c'est aussi descendre en nous-mêmes [...] nous ne pouvons manquer d'en surprendre les traits organiques »¹⁴. Chez Claire Denis, le parcours vers ces lieux retirés marque un effondrement tout comme il annonce un désir cinématographique pour l'infra-liminaire. Des contre-plongées enregistrent ainsi le mouvement de ses pieds qui, discrètement, dévalent les marches une à une tandis qu'un plan ouvre une nouvelle béance à l'intérieur de l'image. La femme a disparu et nous n'entendons plus que des bruits lointains de frottements, de heurts, baignés par le sourd ronronnement des machineries. Le vertige, figuré par la cage d'escalier, à côté de l'ascenseur de service, évoque une inévitable ingestion. Après un *cut*, nous voyons en légère plongée un alignement de pots, de fioles et de savons, le butin journalier que l'employée dérobe et conserve à l'intérieur de son antre : trophées susceptibles d'être à tout moment « consommés ». La manière cinématographique exacerbe ainsi la descente. Le montage, qui associe par exemple l'enfoncement architectural au placard entrouvert, souligne une dévoration. Autant le premier plan invite à penser une analogie escalier/bouche – une structure qui aurait déjà happé Christelle – autant le second montre une intériorité quasiment organique. La porte en métal s'ouvre en effet sur les effets personnels de la jeune femme. Renseignée tout d'abord par l'excavation profonde, la descente vers ces lieux privés – le vestiaire – est accentuée par le point de vue sur l'étagère. En d'autres termes, une rime dramaturgique resserre les liens entre les plans : la bouche d'escalier et l'armoire explicitent une forme d'intrusion figurative dans le corps de l'œuvre. Liées à une poétique de l'écoulement, ces vues miment une infraction charnelle. Penser l'intervalle reviendrait donc ici à voir, au cœur de l'interstice

¹² Cf. les commentaires dramaturgiques de Claire Denis à propos de *Trouble every day*, (DVD, Rezo Fims, 2001).

¹³ *Ibid.*

¹⁴ G. Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948, p. 124.

cinématographique, une continuité. Nous comprenons qu'une vue se projette dans la suivante et que cet élément-seuil, qui appartiendrait au premier comme au second plan, participe à l'émergence d'un sens figural¹⁵. Avec *Trouble every day*, Claire Denis écrit la disparition à même le montage filmique. Elle compose *nonobstant* la détresse quand la succession des plans véhicule une déflation identitaire sans retour. C'est ainsi qu'un fil parcourt l'ensemble des sept plans, qui précise à chaque fois le thème de l'avalément, en même temps qu'il achemine une organicité de plus en plus bouleversante.



« Perdre sa peau, écrit Didier Anzieu, c'est perdre les limites du soi, perdre la cohésion des morceaux que la constituent, perdre le sentiment d'identité »¹⁶. L'abdication des limites dans *Trouble every day* tend ainsi à générer une certaine errance. Les *no man's land* s'éprouvent également par l'intermédiaire des lieux transitoires, si récurrents : avion, banlieue, chambre d'hôtel, vestiaire, terrain vague désignent autant d'espaces d'indétermination, où les personnages évoluent au cœur de « cette fascination de l'illimité »¹⁷ qu'évoque Christian David. Propices à la démesure, ces lieux seuils participent à l'éclosion d'une inhumanité.

De l'écran intrafilmique à la bouche seuil

Mettre en acte l'ouverture, c'est encore pour Claire Denis agencer à l'intérieur de l'œuvre des lieux qui absorberaient la démesure. La réalisatrice aménage ainsi des espaces de projection dans *Trouble every day*, véritables écrans à même de figurer les blessures infligées, les coups portés. Or, qu'est-ce qu'un écran, sinon un *seuil*, un lieu susceptible d'offrir un espace de déploiement à l'image ? C'est là une manière pour Claire Denis de créer des échos figuratifs et narratifs à l'intérieur de son œuvre. Nous avons déjà montré comment les écoulements de la Seine transcrivaient des flux organiques. L'eau, en ce sens, véhiculait les torpeurs des drames à venir. Reste à savoir maintenant de quelle manière la scénographie distribue l'informe, de quelle manière elle ingère les organicités répandues. Nous retiendrons trois moments parmi les édifications projectives.

¹⁵ Cf. J.-F. Lyotard, *Discours. Figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971.

¹⁶ D. Anzieu, *Les Enveloppes psychiques*, Paris, Éditions Dunod, 1996, p. 4.

¹⁷ C. David, « Quête de délimitation et fascination de l'illimité » in C. Botella, *Penser les limites. Écrits en l'honneur d'André Green*, Paris, Éditions Delachaux et Niestlé, 2002, p. 209-213.

Le premier, quand les époux regagnent leur chambre, véhicule une étroite enfilade. Christelle, qui accompagne les Brown, s'apprête à faire le lit, tandis que June et Shane s'embrassent avec tendresse. L'employée déplie pour commencer les draps, les ouvre progressivement. Les froissements de tissus se détachent d'un silence intérieur



encombrant. Claire Denis exacerbe les touches de matière en même temps qu'elle multiplie les jeux de regards. Les bruissements érotisent selon nous la bande son : draps jetés sur le matelas comme un corps tombe ; paume qui lisse les tissus défaits ; mains se glissant à l'intérieur des plis blancs, puis sous le matelas ! Le drap devient une réelle peau, une chair que l'on presse, et à mesure qu'il s'informe, il édifie un écran diaphane *intermédiaire*¹⁸ autour duquel les personnages se voient. Pareil aplat, qui occupe à certains moments près du tiers de la composition, organise un lieu de disponibilités figuratives. Et c'est ainsi que l'écran blanc appelle en négatif le bain de sang fantasmagorique, lorsque Shane imaginait les chairs rutilantes de son épouse. Le lit se métamorphose ainsi en une surface de projection qui préserverait un intime à l'image¹⁹ et, malgré les procédures convenues, chaque geste inquiéterait le drame. Un conflit émergerait au regard de cette corporéité nuptiale. Certains plans dépeignent enfin de violentes estafilades. Arrivé en haut des escaliers, Léo constate que son épouse a fui. La porte de la chambre, découpée en son milieu, présente une large plaie. À l'intérieur, renversé sur le côté, un matelas

exhibe une lésion béante et profonde. Une telle scénographie, qui laisse les entrailles se déverser, rend hommage à la photographie de Jeff Wall *The destroyed room* (1978), à l'intérieur de laquelle un tissu poignardé, déchiqueté, tailladé, vomit un désordre propre à singer un écoulement organique. Cette œuvre renvoie elle-même à *La mort de Sardanapale* (1828) d'Eugène Delacroix. L'ouverture du matelas appelle ainsi chez Claire Denis de sombres rêveries autour du meurtre. La ligne de construction oblique, qu'accompagne une déglutition formelle (des agrégats de couleurs et de formes incoercibles) invite donc à repenser une iconographie du corps blessé. Et, lors de ce voyage artistique – peinture, photographie, cinéma –, le spectateur, oubliant les frontières une nouvelle fois, découvre à travers le cataclysme intérieur d'une image projetée l'écho de cris suspendus.

¹⁸ Sur la fonction projective du blanc, cf. M. Gagnebin, « Cranach et l'excès : les aventures d'une table trop blanche » in *Pour une esthétique psychanalytique. L'artiste, stratège de l'inconscient*, Paris, PUF, « Le Fil rouge », 1994, p. 37-51. « Blanche, trop massivement blanche, cette table est et n'est pas ce qu'elle est » ! (p. 46)

¹⁹ Cf. G. Wajcman, « Les frontières de l'intime. Intime exposé, intime extorqué » in M. Gagnebin et J. Milly, *Les Images honteuses*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2006, p. 71-90.

Seconde émanation projective : Léo creuse la terre afin d'ensevelir une des victimes. Si la réalisatrice ne nous donne pas à voir le sacrifice, tout concourt ici à évoquer la tragédie. Sept plans se succèdent, après la découverte du matelas éventré dans la chambre des époux Sémenau, sept plans qui dramatisent tour à tour l'agression. Le point de vue, relativement bas, offre d'abord un paysage nocturne quasiment abstrait. Deux longues herbes, épaisses et rouges, forment une croix à l'avant-scène tandis que le reste de l'image, imprégné de teintes chaudes similaires, apparaît flou. Des gouttes de sang perlent et grossissent jusqu'à tomber au sol. Puis, à l'image suivante, les brindilles transpercent l'entièreté du cadre quand d'autres, brisées ou recourbées, organisent des lignes horizontales. La composition vise selon nous à signifier maints attentats. Car les végétaux envahissants lacèrent l'image, griffent la texture filmique ou encore importunent la densité paysagère. Porté à l'avant-plan, l'éclairage valorise les multiples taillades scénographiques qui, bientôt, agressent la représentation au dernier plan. Nous percevons en effet, derrière les griffures ensanglantées, Sémenau creuser avec effort une fosse. Les coups de pioche que nous entendons, qu'inonde le sourd ronronnement de véhicules lointain, évoquent ici quelque atteinte à l'encontre d'un corps sans image tandis que la respiration heurtée renseigne sur la violence des affects engagés. Au cours de cette scène, si la victime reste inconnue, tout concourt néanmoins à figurer son dépeçage. L'horreur se projette une nouvelle fois jusque dans les profondeurs dramaturgiques et la scène, *seuil de figuration*, achève pour ainsi dire le sacrifice. Plus Léo creuse, plus nous entendons une matière qui s'arrache. L'aire projective acquiert par ailleurs une densité grâce au montage cinématographique qui précède l'épisode. La succession des plans instruit ainsi une dialectique où ouverture et exténuation s'enrichissent chacune : matelas éventré → Léo, de dos, et qui fume une cigarette dans l'encadrement d'une porte béante → herbes hautes qui pleurent du sang !

Enfin, l'effluve devient dans *Trouble every day* une matérialité picturale. Coré, filmée en plan fixe, marche le long d'un mur. Maculée, elle se frotte machinalement les mains, les avant-bras, tandis qu'elle revient sur ses pas une dernière fois. Le cheminement forme une boucle qui l'absente. Derrière elle, la paroi est souillée du sang de la victime. Trois arcs de cercle d'un rouge sombre se détachent sur des tonalités plus diluées. À droite du cadre, une croix évoque une dimension sacrificielle. Les mouvements picturaux de la couleur déplacent la représentation du crime alors que, à l'avant-scène, une chaise, également entachée, reconfigure un spectacle lointain. Le mur est ici un miroir, écran à la démesure, dont la fonction serait d'absorber le tragique figuratif. Et c'est au cœur de la démarche silencieuse que retentissent trois sonneries, échos d'un cri qui rapidement s'est terminé.

Cette plainte imagée renseignerait en dernière analyse sur la jouissance qu'a tirée Coré de son amour *limite* pour le jeune voisin, l'ayant embrassé jusqu'à défaire sa peau. La bouche ouverte et victorieuse de Coré, une fois l'amant sacrifié, incarne alors « l'envers de la face, du visage, les secrétats par excellence, la chair dans tout son sort, au plus profond du mystère, la chair en tant qu'elle est informe, que sa forme par soi-même est quelque chose qui provoque l'angoisse »²⁰. Sur le visage de Coré, il n'y a plus de regard, juste une profondeur menaçante, avide et qui en appelle déjà sans doute à une origine aveuglante. La victime a la tête renversée, décollée, quand le cri aveugle met

²⁰ J. Lacan, *Le Séminaire, Livre II. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 186. Le néologisme « secrétat » renvoie à la fois à la notion de sécrétion, et à celle de secret.

au monde une altérité radicale, un *visage-orifice*²¹. Peut-être l'irreprésentable absolu, ainsi que le conçoit Jean Courmut : « le féminin, c'est-à-dire cette part obscure de l'autre, cette question de l'altérité, cette différence dont se scandalise le narcissisme dans la mesure où il ne l'intègre pas, ce risque permanent de déliaison au bord duquel vacille l'humain »²².



La projection des organes hors du corps se mue ainsi dans *Trouble every day* en une *ex-corporation* de l'organique, cette *folie privée*²³ qu'interpelle André Green à travers certaines formes dites limites. Un *transfert des formes dans l'image*²⁴ que l'art n'a cessé d'exhorter depuis la Renaissance : du *Polyptyque de Pérouse* (1470) de Piero della Francesca à l'intérieur duquel l'intervalle Marie / Gabriel expose une profondeur d'engendrement via de multiples veinules marbrées, jusqu'à Jean-Baptiste Chardin et son *Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière* (v. 1726-30) où la pose crée un certain malaise : « la patte gauche clouée au mur, l'autre inutile et pendante, mettant en valeur le V de l'entrecuisse »²⁵. Pensons encore à Georges de La Tour lorsque la main repentie de Madeleine (v. 1640), qui juxte le crâne, apparaît entièrement décharnée, ossifiée, destin qui caractérise l'assèchement mélancolique. Ces mécanismes d'extra-

²¹ E. Grossman, *La Défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.

²² J. Courmut, *Pourquoi les hommes ont-ils peur des femmes*, Paris, P.U.F., « Quadrige », 2006, p. 208.

²³ A. Green, « La projection : de l'identification projective au projet » in *La Folie privée. Psychanalyse des cas-limites*, Paris, Éditions Gallimard, 1990, p. 232. « Il nous semble que ce qui est essentiel [...] est la tentative d'éloignement de la partie de corps où est ressentie la tension dans un mouvement centrifuge. Il s'agit alors moins d'une projection que d'une excorporation dont la décharge motrice est l'expression au niveau du comportement : cris, pleurs, agitations motrices ». Et l'auteur de continuer : la projection n'existe que si « l'objet peut recevoir ce qui est excorporé » et « se constitue en plan projectif [...] ».

²⁴ A. Fleischer, « Transport des images. Transfert des formes » in J. Morizot, *Les Frontières esthétiques de l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 167-177.

²⁵ E. Magne, « La chair pourfendue. Considérations sur quelques tableaux de chasse et autres trophées obscènes... » in B. Lafargue (dir.), *Figures de l'art n° 4. Érotiques ou pornographies de l'art*, Saint-Pierre-du-Mont, eurédit, p. 206-207. « L'obscénité sourd de ces images ouvertes, explique Elisabeth Magne, où nos propres corps sont rameutés par la vision profonde de cette chair-matière, où la picturalité finit par parler plus fort et plus violemment que l'iconique ! »

territorialisation interpellent bien sûr les arts contemporains. Alain Fleischer avec la photographie *Dans le cadre-miroir* (1987) projette ainsi l'organe scopique en dehors de sa cavité oculaire, le confondant avec la lueur d'une flamme qui se consume lourdement. Songeons enfin aux vidéastes : Virginie Foloppe qui avec *Lady M. s'en lave les mains ?* (2006, 6mn) anamorphose l'œil de la meurtrière en une scène seconde remplie de larmes, dévoilant une image attristée des coulisses où Lady Macbeth se donne la mort ; Bill Viola qui dans *He weeps for you* (1976) configure un œil mécanique doublé d'un écran où finit par se projeter le spectateur !

Devant semblables projections des organes, l'intime peut-il encore survivre ? « Jusqu'où notre corps nous appartient-il, jusqu'à quand ? », résumait ainsi Raphaël Cuir, décelant à travers certaines représentations « un système organique ouvert »²⁶. *Exposer l'intérieur* aurait trait avec une certaine forme d'exhibitionnisme qui, paradoxalement, voue l'image à un saignement, comme un cri qui ne peut se tarir, et dont on entend encore les échos jusque dans « le tremblement de l'individualité »²⁷.

Julien Milly, docteur en esthétique et en sciences de l'art, enseigne depuis 2002 l'analyse de l'image à l'université de la Sorbonne Nouvelle. Secrétaire scientifique du Centre de Recherche sur les Images et leurs Relations (crir.univ-paris3.fr), il a co-dirigé deux ouvrages collectifs, *Les Images honteuses* (Champ vallon, 2006) et *Les Images limites* (Champ Vallon, 2008). Auteur d'un livre consacré aux figures du seuil dans l'art – *Voir le seuil. Des mécanismes esthétiques de la disparition* (Champ vallon, à paraître) – où il étudie la question de l'identité au regard de l'*entre* (Bergman, Lars von Trier, Kiarostami, Sokurov, Fleischer, Boltanski, Jeff Wall, Wong Kar-Wai), il s'intéresse actuellement à la représentation du corps amoureux, ainsi qu'aux phénomènes d'interactions entre les arts plastiques et le cinéma.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : MILLY Julien, « De la transgression à l'écran : l'intérieur exposé », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 81-91.

Pour joindre l'auteur, remplacer l'étoile par le signe @ : [julien.milly★laposte.net](mailto:julien.milly@laposte.net)

²⁶ R. Cuir, « Dissèque-toi toi-même, portrait de l'artiste en "Silène" posthumain » in *Ouvrir Couvrir*, éd. cit., p. 100 et 113.

²⁷ Cioran, *Le Livre des leurres*, traduit du roumain par Grazyna Klewek et Thomas Bazin, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Arcades », 1992, p. 23.