



HAL
open science

Qui a peur de la vulgarité?

Adrienne Boutang

► **To cite this version:**

| Adrienne Boutang. Qui a peur de la vulgarité?. Decor, 2022, Vulgaire, 2. hal-03948538

HAL Id: hal-03948538

<https://hal.science/hal-03948538v1>

Submitted on 20 Jan 2023

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

Qui a peur de la vulgarité ?

« Désormais, Hollywood pratique le mauvais goût - mal, en général¹ ». Cette phrase du cinéaste John Waters, maître autoproclamé du mauvais goût dans la culture populaire nord-américaine, pose une question pertinente : à une époque où il est possible d'accéder aisément à des images transgressives, la vulgarité a-t-elle été domestiquée, et a-t-elle encore le pouvoir de déranger ? J'aimerais, dans ce texte, examiner les rapports entre vulgarité et transgression en m'appuyant sur la culture audiovisuelle populaire nord-américaine contemporaine. S'interroger sur la portée transgressive de la vulgarité, c'est reconnaître qu'elle se situe à la lisière, sur une crête entre l'acceptable et l'intolérable, proche, mais bien distincte, de sa « jumelle » dépravée, l'obscénité. C'est ce positionnement d'entre-deux qui lui a valu, en des temps plus répressifs que les nôtres, une certaine indulgence de la part des censeurs. Mais c'est aussi ce statut intermédiaire - ni entièrement acceptable, puisqu'allant à l'encontre du bon goût, ni tout à fait condamnable - qui la rend plus critiquable que d'autres transgressions plus frontales et, peut-être, plus audacieuses. C'est bien ce territoire flou, entre le trop et le trop peu, que je vais tenter de cerner. Partant du Code de censure cinématographique des années 1930 à Hollywood (le Code Hays), je dériverai vers les transgressions de John Waters, pour arriver aux *dance music shows* télévisés des années 1980, et à une tentative significative d'intégrer, en la mettant à distance, une vulgarité médiatique devenue dominante à la fin du XX^{ème} siècle dans la culture populaire : *Spring Breakers*, d'Harmony Korine (2012). En traversant les décennies, nous passerons ainsi d'une période puritaine attentive à contenir les images et les mots dans les strictes limites de la pudeur, à une époque - la nôtre - où la libéralisation apparente des représentations médiatiques s'accompagne aussi de l'apparition d'autres normes liées à l'apparence.

Prologue : les censeurs face à la vulgarité

¹ <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-24806639>

C'est en 1966 qu'on put, pour la dernière fois, lire le mot « vulgarité » sous la plume des censeurs, lors des débats autour du film *Qui a Peur de Virginia Woolf* (Mike Nichols) - il s'agissait de faire disparaître une réplique répétée plusieurs fois, « *hump the hostess* » (« sauter l'hôtesse »), dont les connotations sexuelles portaient atteinte aux normes du bon goût. Ensuite, le terme disparaîtra de l'arsenal discursif des censeurs, en même temps que celui d'obscénité. A la place, les censeurs utiliseront les termes, plus neutres, de « *language* » ou de « *profanity* », (grossièreté). Le terme de vulgarité, comme celui d'obscénité, est ouvertement axiologique : il n'est pas uniquement descriptif, mais implique une activité assumée, explicite, de jugement. La condamnation d'une représentation au motif de son caractère vulgaire ou obscène n'est possible que dans un système de censure qui se livre explicitement à une activité distinction à la fois esthétique et morale.

Mais il fut un temps - des années 1930 à la fin des années 1960 - où la vulgarité apparaissait explicitement dans les catégories répréhensibles nommées par les censeurs du Code de censure hollywoodien classique. Relire les réglementations du « Code de production » permet notamment de mieux cerner les liens qui unissent et séparent la vulgarité de sa voisine, l'obscénité. Le Code Hays reconnaît la proximité des deux notions, mais s'attache à les différencier, stipulant que « la vulgarité peut être soigneusement distinguée de l'obscénité² ». Les deux termes sont associés à l'idée d'un excès, d'un débordement, souvent lié au corps, qui « dépasse » les normes du bon goût, et s'accompagne souvent d'une exhibition intentionnelle, contraire à la pudeur et à la décence. Toutefois, la vulgarité constitue cette contradiction dans les termes : un excès qui demeure à la lisière de l'acceptable, en-deçà de l'obscène. C'est la raison pour laquelle elle est traitée avec plus d'indulgence que l'obscénité par les censeurs.

Là où l'obscénité est strictement interdite car considérée comme amoral, la vulgarité est donc seulement déconseillée. Le Code définit la vulgarité comme « le traitement de sujets bas, dégoûtants, déplaisants que la société décente considère comme devant être exclus de la conversation normale », et les censeurs écriront plus loin que le traitement de ces sujets, « pas nécessairement mauvais, devrait toujours être soumis aux exigences du bon goût et prendre en considération les sensibilités du public ». Ces précisions tirent la notion vers l'idée de mauvais goût, qui apparaît

² ajoutées au Code de 1930, après « meurtre » (catégorie 1), « sexe » (catégorie 2) et juste avant « profanity ».

d'ailleurs explicitement un peu plus loin dans le Code : « la vulgarité dans les films est limitée exactement de la même manière que, dans les groupes décents d'hommes et de femmes, par les exigences du bon goût et de l'usage civilisé ». La condamnation de la vulgarité participe donc d'un processus de « civilisation des mœurs » plus que de moralisme. Ce visage de la vulgarité, qui la rattache à l'infantile mais en exclut la sexualité, sera d'ailleurs progressivement toléré à compter des années 1990, avec la popularité croissante, à Hollywood, de films jouant sur l'humour scatologique. Toutefois la distinction n'est pas toujours aussi nette. Certains passages du Code de censure distinguent plutôt les deux notions par une différence de degré : la vulgarité est considérée comme une version plus douce (donc plus acceptable) de l'obscénité, située du côté de la suggestion plus que de la représentation frontale. Il arrive même que le mot « vulgarité » soit employé comme un quasi-synonyme de l'obscénité, une litote désignant toute allusion impudique, y compris des expressions, représentations, ou situations liées à la sexualité. D'autres passages du Code de censure rajoutent encore un niveau de confusion, faisant de la vulgarité une *caractéristique* de l'obscénité : « l'obscénité est concernée par l'immoralité, mais a les connotations additionnelles d'être commune, vulgaire et grossière. » Dans cette phrase alambiquée, la vulgarité apparaît comme une circonstance aggravante, venant colorer l'immoralité et la rendre particulièrement inacceptable³.

Trois questions se détachent de ce rapide retour sur les rapports entre censure et vulgarité. D'une part, celle de la séparation entre humour scatologique et sexualité, ces deux « facettes » de la vulgarité, l'une la tirant vers une innocence puérile, l'autre vers des représentations plus adultes et potentiellement plus transgressives. La séparation entre ces deux facettes rendra possible la démocratisation de l'humour au-dessous de la ceinture à partir des années 1990 et l'émergence d'un genre, le *gross out*, qui n'est plus situé aux marges de la production hollywoodienne, mais bien en son centre. D'autre part, la question de savoir à partir de quand une représentation bascule de la vulgarité à l'obscénité, et si ces deux caractéristiques peuvent coexister.

³ Notons que dans le détail, toutefois les trois points censés préciser la teneur de cette vulgarité interdite semblent plutôt désigner ce qu'en anglais on appellerait « *profanity* » : la grossièreté verbale : les jurons, les « expressions vulgaires », et... le « nom de Jesus Christ » dont il est assez amusant de voir qu'il devient une sous-catégorie de la vulgarité.

Au pays de l'immonde : l'incommodant *Pink Flamingos*

Je traverse donc les décennies pour arriver, bien loin des pudibonderies du Code Hays, dans les années 1970, sur les traces de John Waters, cinéaste indépendant et icône de la subversion. Autoproclamé maître du mauvais goût, Waters a toujours eu pour intention proclamé de prendre à rebours, de manière systématique et exhaustive, les canons du bon goût pour arriver à leur exact opposé : la répulsion, le dégoût, l'abjection. La définition que donnaient de la vulgarité les rédacteurs du Code Hays résumerait d'ailleurs parfaitement le contenu des films de John Waters : « le traitement de sujets bas, dégoûtants, déplaisants que la société décente considère comme devant être exclus de la conversation normale. » L'œuvre de Waters, en particulier *Pink Flamingos* (1972), notoirement présenté par son auteur comme un « exercice de mauvais goût », a pour vocation d'explorer aussi précisément que possible les arcanes de « l'immonde » (« *filth* » en anglais), de plonger tête baissée dans une marée de corps qui débordent, d'excréments qu'on ingère, de grossièretés qu'on éructe. Waters s'inscrit ainsi dans une contre-esthétique qu'on peut, à la suite de Jeff Sconce, nommer « *trash aesthetic* » (esthétique-poubelle), « célébrant l'excès comme produit de la déviance culturelle et esthétique⁴ ». Plus largement, les provocations de Waters se situent dans la lignée du courant artistique auquel Lawrence Alloway donna en 1961 le nom de « *junk art* », plus tard devenu « *junk culture* », caractérisé notamment par la « fétichisation de l'organique à son plus haut degré, l'excrément, le détritrus comme un seuil conscient qu'il s'agit de dépasser pour atteindre le dégoût⁵ ». Pourtant, l'adjectif « vulgaire » n'est pas celui qui vient le plus spontanément à l'esprit pour qualifier son univers. En effet, si la vulgarité est une crête, une manière de dépasser les normes sociales en restant à la lisière, Waters la franchit allégrement, basculant très loin, du côté de l'obscène.

Le premier point par lequel les œuvres de John Waters, et plus spécifiquement *Pink Flamingos*, s'éloigne du bon goût, mais dépasse la vulgarité, tient au caractère explicite des atteintes aux convenances. Là où le mécanisme de la vulgarité repose

⁴ Jeff Sconce, « Trashing the Academy: taste, excess and an emerging politics of cinematic style », *Screen*, 36(4): 371–93. p. 391-392, 1995.

⁵ Andrea Mecacci, « Aesthetics of Trash. Short Overview », *The Journal of Kitsch, Camp and Mass Culture*, Volume 2 / 2018, p. 19.

sur la suggestion - même très appuyée, voire transparente - les transgressions corporelles chez Waters ont pour particularité d'être sans cesse énoncées, et même fièrement proclamées, à longueur de film et de dialogues. Le terme « *filth* » tantôt, dans les sous-titres français, traduit par « immonde », tantôt par « dégoûtant », et tantôt par « vulgaire », ne cesse de revenir dans les dialogues, aux côtés de son quasi synonyme, sale (« *dirty* »). Plusieurs personnages rivalisent pour le statut de « personnes les plus immondes sur Terre » (« *filthiest persons alive* ⁶ »). Ainsi explicitée et valorisée, cette « immondité », devenue l'équivalent monstrueux du *sexy*⁷ s'affiche et s'expose. Selon un mécanisme souvent rapproché de la logique carnavalesque bakhtinienne⁸, construisant un corps dit « grotesque », *Pink Flamingos* s'emploie à exacerber les fonctions corporelles, en particulier celles ayant trait aux « parties basses » et à la circulation de sécrétions corporelles. On retiendra, entre autres, l'ingestion gloutonne, par une femme entre deux âges installée dans un lit à barreaux, d'une improbable quantité d'œufs sous toutes leurs formes, ou la vision, plus dérangeante encore mais tout aussi inventive, d'un rapport sexuel (entre humains !) accompagné d'attouchements avec des poulets vivants. L'inversion la plus évidente des fonctions corporelles culmine dans la séquence « honteusement célèbre » montrant l'héroïne, jouée par Divine⁹, déguster langoureusement une crotte de chien, s'arrêtant pour dévoiler en un grand sourire ses dents souillées de brun.

Cette dimension scatologique est sans doute l'élément qui va se diffuser le plus largement au cours des années qui suivront, au point de donner naissance à un sous-genre, le *gross out*¹⁰, qui quittera les marges pour s'installer au cœur de la production comique hollywoodienne au fil des décennies 1980 et 1990, sous une forme liée au scatologique mais relativement détachée du sexuel. C'est ainsi qu'à partir des années 1980 des comédies populaires vont s'emparer de certains motifs au-dessous de la ceinture et les accommoder aux goûts du public adolescent, friand

⁶ fig1. Pink Flamingos 1 .png

⁷ Lindsay Hallam écrit que « Dans *Pink Flamingos*, la « saleté » est représentée comme un stimulant sexuel ». L. Hallam, « Monster Queen: The Transgressive Body of Divine in *Pink Flamingos* », *Bright Lights*, Janvier 2010.

⁸ Mikhail Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*. Coll. Bibliothèque des Idées, Traduit par Andrée Robel, Gallimard, Paris, 1982.

⁹ Divine est le nom de scène de l'acteur Harris Glenn Milstead, *drag queen* mythique qui fut la muse de John Waters dans les courts-métrages de ses débuts et dans certains des longs-métrages qui suivirent, en particulier *Pink Flamingos*. John Waters la décrira comme « moitié- (Jayne) Mansfield et moitié Clarabell the Clown. » Cité par . L. Hallam, *op. cit.*

¹⁰ William Paul, *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*, Columbia University Press, 1994.

de débordements scatologiques. *Porky's* (Bob Clark, 1981) s'achève sur la vision du *villain* de l'histoire englouti dans une mare d'excréments. Situé encore plus nettement du côté du *mainstream*, le troisième volet d'*American Pie* (*American Wedding*¹¹), sorti en 2003, comporte une scène qui évoque directement celle de *Pink Flamingos*, au cours de laquelle un personnage se voit contraint d'avaler des crottes de chien présentées comme des truffes au chocolat. Et ce qu'on peut presque appeler un motif récurrent réapparaît encore dans un *teen movie* plus récent, *The Sex List*, sorti en 2013, lorsque la jeune héroïne goûte une crotte de chien qui flotte dans une piscine¹². L'humour au-dessous de la ceinture a ainsi été de façon croissante accepté dans des œuvres destinées à des adolescents, voire à des pré-adolescents. Comment, dans ce contexte de tolérance croissante face au versant scatologique de la vulgarité, définir et réévaluer la singularité transgressive de John Waters ?

Tout d'abord, les versions *mainstream* de vulgarité scatologique ont tendance, soit (pour les films destinés à un très jeune public) à en évincer totalement toute dimension sexuelle, soit à maintenir les deux facettes de la vulgarité - scatologique et sexuelle - soigneusement séparées. Si les films *gross out* grand public vont assez loin dans la représentation de l'humour au-dessous de la ceinture, ils restent au stade de la vulgarité, se contentant de suggérer la sexualité - et évitent soigneusement la perversion : ainsi, par exemple, peut-on noter que l'ingestion d'excréments n'est intentionnelle que chez Waters, tous les autres films la présentant comme un malencontreux incident. A l'inverse, Waters mêle allègrement les deux types de vulgarité, unissant scatologie et sexualité dans un paroxysme de perversion, et court-circuite la titillation et la suggestion par l'excès : le numéro de *drag* de Divine, des déhanchés exubérants à ses expressions faciales (sourires de pin-up poussés jusqu'au rictus), apparaissent comme des *caricatures* de suggestivité vulgaire.

C'est bien le mécanisme même de la suggestion que Waters saborde, en allant le plus loin possible « au-delà » de la sexualité, là où la vulgarité s'applique à rester en deçà. Les scènes les plus transgressives de *Pink Flamingos* basculent immédiatement dans une obscénité indépassable, opérant un travail de sabotage de la suggestivité salace par l'excès. C'est bien un rapport au corps, voire au physiologique, qui est

¹¹ Jesse Dylan, 2003.

¹² Titre français : *The to do list*, réalisé par Maggie Carey.

ainsi réélaboré par la frénésie transgressive de Waters. Ainsi, là où une représentation vulgaire se contente - j'y reviendrai - de postuler que tout corps, en particulier tout corps féminin, est consommable et peut, par conséquent, être découpé et exposé (par le montage, les vêtements, les cadrages), Waters pousse jusqu'à la limite l'association entre viande et chair, faisant acheter à Divine un steak qu'elle dispose quelque part dans son entrejambes avec naturel et désinvolture¹³. L'acte de s'appliquer un steak entre les jambes est à la fois absurde, assurément obscène, probablement répugnant par la proximité qu'il suggère entre muqueuses humaines et corps animal mort, et subtilement parodique dans la mesure où il reprend, en la caricaturant, l'association entre corps sexualisé et pièce de boucherie.

Ainsi, *Pink Flamingos* refuse systématiquement la suggestion salace pour la déporter vers la représentation directe. Waters intègre la vulgarité dans l'obscénité, détournant les associations stéréotypées pour en exposer l'hypocrisie. J'en prendrai deux exemples : la saucisse et la succion. Reprenant l'association grivoise stéréotypée associant la saucisse à l'organe sexuel masculin, Waters fait déambuler un de ses personnages en ville, une saucisse accrochée à l'entrejambes. Toutefois, Waters se garde bien d'en rester au stade de la connotation, et montre également le pénis flaccide auquel est suspendue la charcuterie¹⁴. L'accessoire censé se substituer à la représentation directe est exposé en même temps qu'elle, et la vulgarité grivoise est court-circuitée par une représentation frontale qui la rend superflue. Autre exemple, moins spécifique : la manière dont Waters exploite, dans *Pink Flamingos*, le motif de la succion. Une longue séquence montre Divine et l'un de ses acolytes investir, vengeurs, leur coquet pavillon de leurs ennemis, dont ils s'emploient à lécher méticuleusement le mobilier avec une sensualité gloutonne et des gémissements très sexualisés. Un plan montre notamment Divine passer une langue vorace tout le long d'une rampe d'escalier¹⁵. Ici encore, Waters reprend et pousse à son terme une connotation transparente, sautant par-dessus la vulgarité pour aller directement vers une obscénité incongrue à force de perversité. L'activité de lécher est ici à la fois présentée sans aucune équivoque comme sexuelle (là où une représentation vulgaire aurait maintenu l'hésitation entre gourmandise et

¹³ FIG 2 PINK FLAMINGOS

¹⁴ Fig 2 bis PINK FLAMINGOS

¹⁵ FIG 3 PINK FLAMINGOS

luxure), mais aussi rendue absurde : contrairement à d'autres accessoires inanimés (de la sucette à la banane en passant par la glace), la rampe d'escalier est difficilement érotisable. Il ne s'agit pas seulement de lutter contre le bon goût mais aussi, plus subtilement, précisément de tourner en dérision un certain type de suggestivité salace. En un sens, John Waters retrouve l'innocence par l'excès, déjoue la vulgarité par le grotesque, transcende le salace par l'obscène, saute par-dessus la grivoiserie suggestive pour arriver à l'« immonde », parodiant au passage les mécanismes et motifs de la vulgarité.

Finissons cette exploration du basculement « au-delà » de la vulgarité avec une séquence qui anticipe, sur un mode plus transgressif, les « *booty shots* », ces plans cadrant, brièvement ou avec insistance, des postérieurs charnus de près. *Pink Flamingos* montre, pendant plusieurs longues minutes, un homme agiter son anus écartelé face à la caméra. Cette vision marquante constitue une bonne illustration du rapport de Waters à la vulgarité : là où celle-ci reste en surface tout en suggérant une exploration plus poussée (décolletés, déhanchés suggestifs, vêtements transparents), Waters ne s'attarde pas sur l'épiderme mais donne directement accès à l'intérieur : entrailles, muqueuses, orifices, longuement offerts en spectacle. *Pink Flamingos*, comme d'autres films de Waters, fonctionne par l'excès : plus que vulgaires, ses personnages sont des monstres, des *freaks*, suscitant fascination et répulsion, là où la vulgarité vise la titillation et l'excitation.

Party Time ! La danse de la vulgarité.

De la danse de l'anus, j'en arrive maintenant à un corpus différent : les représentations des scènes de fête dans les *dance music shows*, ces émissions qui montrent, des heures durant, des jeunes gens danser de manière suggestive. Ces programmes - en particulier « The Grind » (diffusée sur MTV de 1992 à 1997), ou, plus récemment, « Jersey Shore » (aussi sur MTV, de 2009 à 2012) - ont constitué l'une des traces visuelles les plus célèbres de la culture de la fête estudiantine nord-américaine, qu'ils documentaient et célébraient à la fois. S'y sont déployés librement des traits visuels iconiques - plages ensoleillées de Floride, lunettes noires, blondeur peroxydée et décolletés généreux - mais surtout tout un répertoire

gestuel mis au service de l'exhibition triomphante du (jeune) corps sexualisé. Sur un mode très différent des transgressions frontales de John Waters, ces corps juvéniles qui se donnent en spectacle constituent une autre manière, plus aisément photogénique, sans doute plus narcissique, de heurter les codes de la décence, une « nouvelle impudeur¹⁶ » à la fois provocante et très codifiée. C'est une vulgarité plus lisse qui s'épanouit sur les plages de Floride, mais qui fonctionne elle aussi sur l'exposition maximale de corps poussés à leur paroxysme de suggestivité.

Les *dance music shows* participent d'une célébration de la jeunesse ancrée dans la culture de masse qui a, dès ses origines dans les années 1950 aux États-Unis, été associée à la propagation d'une esthétique et de valeurs jugées dégradantes. Un critique de *Catholic World* s'inquiétait, dès 1957, de la manière dont « le fait de satisfaire le goût adolescent [avait abaissé] nos critères au niveau de la vulgarité, de la banalité, de l'infantilisme... », et anticipait avec inquiétude la généralisation d'une tendance à « s'adapter aux goûts communs, incultes, et irresponsables de l'adolescent moyen¹⁷ ». Et il n'est pas anodin que cette redoutable « culture jeune » s'affiche ici par le plus subversif des arts : la danse, qui avait, depuis les débuts de la censure cinématographique aux États-Unis, été considérée avec suspicion. Aux côtés des interdictions visant des catégories comme la vulgarité et l'obscénité les rédacteurs du Code Hays avaient en effet exprimé leurs inquiétudes au sujet des danses jugées « obscènes », « celles qui suggèrent ou représentent des actions sexuelles » et « celles et qui sont conçues pour exciter un public, soulever les passions, ou causer l'excitation physique ».

Combinant culture jeunesse et danse suggestive, les *dance music shows* allaient donc créer un cocktail détonnant, cristallisant les visions les plus marquantes de la vulgarité contemporaine. Plutôt que dans les chastes concours de danse antérieurs¹⁸, leur ancêtre le plus intéressant doit être cherché dans le cycle cinématographique des « *beach party films* » des années 1960, qui accompagnait des jeunes gens blancs, issus de la bourgeoisie, en vacances à la plage pendant leurs congés scolaires ou universitaires¹⁹. Jugés à l'aune des critères contemporains, ces films, loin

¹⁶ Dork Zabunyan, « De la vulgarité », *Cahiers du cinéma* n° 692, septembre 2013.

¹⁷ Fenlon, Finley, *Catholic World*, 1957.

¹⁸ Dès 1950, et jusqu'à la fin des années 1980 l'émission *American Bandstand* proposait aux jeunes téléspectateurs des concours de danses où de timides adolescents rivalisaient de virtuosité pour accomplir les derniers pas en vogue

¹⁹ La série avait été lancée en 1963 avec *Beach Party*, suivi de *Muscle Beach Party* (1964), *Bikini Beach* (1964), *Beach Party Pajama Party* (1964), et s'acheva avec *Beach Blanket Lingo* en 1965.

d'apparaître vulgaires, peuvent sembler d'une remarquable candeur : ni grossièreté, ni scatologie, et aucune sexualité explicite entre les personnages. Toutefois, certains éléments, thématiques ou visuels, annoncent et préparent l'arrivée triomphante de la « vulgarité festive » des années 1980 : la présence d'une légèreté conquérante et martiale, proclamant le droit inaliénable des jeunes à faire la fête, mais aussi l'exposition triomphante du corps juvénile – « booty shots », danses éperdues, et exhibition, supposément « innocente », des corps dénudés.²⁰ ²¹

Autant de motifs qui vont réapparaître dans les ²² *dance music shows*, mais avec une différence fondamentale : cette fois, l'exposition du corps est intentionnelle, les jeunes danseurs se montrent, s'exhibent pour une caméra dont ils sont conscients.

La caractéristique principale de ces programmes est la convergence de l'exhibition des corps et de caméras voyeuristes qui les captent avec avidité. C'est bien cette redondance qui apparaît en premier lieu comme le vecteur de la vulgarité. Les jeunes danseurs (et surtout danseuses) filmés par les caméras inquisitrices de *The Grind* adoptent spontanément une gestuelle et une expressivité stéréotypées, autant de « techniques du corps » vulgaires que l'on retrouve par-delà les décennies²³, qui indiquent un désir de se montrer. Expressions du visage et gestuelle vont dans le même sens : affirmer, avec une indécence tranquille et conquérante, la disponibilité du corps et sa sexualisation, en suivant des conventions intériorisées par les « amateurs » qui se produisent pour le plaisir. Ces représentations de festivités estudiantines sont imprégnées d'un imaginaire visuel et de codes gestuels plus sulfureux : les danses des clubs de striptease, qui orientent mouvements et expressions vers la suggestivité sexuelle. Parmi les traits reconnaissables de cette « syntaxe gestuelle de la vulgarité », on peut mentionner la codification d'un type de sourire qui, s'il évoque celui, « direct et engageant » de la pin-up²⁴, en constitue une caricature, poussée presque jusqu'au rictus, exprimant une disponibilité

²⁰ FIG 4 beach Party film plans booty:

²¹ Fig 5 beach party films

²² fig 6 Lonely Island (MTV) Booty Shot

²³ J'emprunte l'expression à l'article célèbre de Marcel Mauss, « Les Techniques du Corps », *Journal de Psychologie*, vol. xxxii, no 3-4, 15 mars - 15 avril 1936.

²⁴ Richard Dyer, « Don't Look Now », *Screen*, Volume 23, Issue 3-4, Sep/Oct 1982, Pages 61-73, <https://doi.org/10.1093/screen/23.3-4.61>.

presque agressive²⁵. De même, les mouvements du corps ne visent pas la grâce ou le rythme, mais un paroxysme de suggestivité, qui passe par des déhanchés accentués, des postures faisant saillir les poitrines décolletées ou les muscles sculptés, et des gestes martiaux des bras indiquant la complicité et la provocation, prenant à partie un observateur invisible. Le paroxysme de cette exhibition fanfaronne était, dans les années 1980 et 1990, constitué par le lever de T-shirt « spontané » destiné à exposer les poitrines à un spectateur invisible et universel²⁶. Il sera, dans les années 1990 et plus largement au cours de la décennie 2000, remplacé par le *twerk*²⁷ – cette danse du fessier agressive et virtuose par laquelle la dimension d’auto-exhibition s’est étendue à l’arrière du corps. Les cadrages – coups de zoom ostensibles, découpage des corps qui place les visages hors-champs, contre-plongées qui amplifient les courbes du corps, viennent amplifier cette gestuelle suggestive.

Il s’agit de montrer des corps lisses, narcissiquement travaillés, jeunes, et exhibés, ne débordant que dans les limites de l’acceptable, et dont le but est d’être à la fois cool et sexy. Toutefois, paradoxalement, la volonté d’amplification, la recherche de l’impact maximal produisent parfois un effet paradoxal de « *freakisation* » par lequel ces corps choisis pour leur plastique irréprochable et pour leur propension à se fondre parfaitement dans un canon de désirabilité maximale, finissent par rejoindre la monstruosité.

Il reste que *The Grind* confirme le statut paradoxal de la vulgarité, déjà apparent dans les interdictions des censeurs, et ici amplifié par la libéralisation des représentations : celle-ci se situe à la fois du côté de l’excès et à la lisière. Les corps exposés dans les *dance music shows* restent sur cette crête située juste avant l’obscénité, parfois aidées par les subtilités des trucages interposés dès que le spectacle menace de basculer vers la pornographie²⁸. Lorsque les filles se dévoilent pour la caméra, des trucages (floutage, ajout d’un bandeau « MTV » sur les seins, peintures sur poitrines venant couvrir la peau²⁹) permettent de maintenir la vision

²⁵ FIG 7 Lonely Island rictus

²⁶ FIG 8 LONELY ISLAND

²⁷ FIG 9 – Booty shake "eat me

²⁸ FIG 13 The Grind lisière décolleté

²⁹ FIG 14 Lonely Island seins nus floutés

dans les limites strictes de l'acceptable. La vulgarité des *dance music shows* repose ainsi non sur ce que l'on voit - la nudité intégrale, ou des actes sexuels - mais sur le geste de l'exhibition de soi. La sexualité est à la fois omniprésente et uniquement présente par un travail de suggestion poussé aussi loin que possible. La représentation est interrompue juste avant de basculer dans ce qui, au cours des dernières décennies, est devenu la forme contemporaine de l'obscénité : la pornographie. Pour achever cette étude, je vais examiner le très ambivalent *Spring Breakers* d'Harmony Korine, qui s'empare et se dégage à la fois de cette syntaxe vulgaire dont j'ai retracé les contours.

Dépasser la vulgarité ?

Lorsqu'Harmony Korine entame *Spring Breakers*, son œuvre est très éloignée des codes de la culture jeune populaire. Plutôt qu'à la vulgarité lisse qui investit la culture médiatique visuelle mentionnée plus haut, le cinéaste s'intéresse aux marges, aux *freaks*, ces curiosités laissées sur le côté, autre manière de s'inscrire dans la lignée de cette « esthétique du détritisme » évoquée plus haut à travers l'œuvre de John Waters. Il est donc intrigant d'observer la manière dont, en citant ouvertement les codes visuels de cette culture festive mentionnée plus haut, Korine « se confront(e) » à une « altérité essentielle, la vulgarité, forme contemporaine la plus entêtante des « clichés visuels » qui hantent notre époque³⁰. Aussi l'enjeu de *Spring Breakers* est-il de trouver une position par rapport à cet objet, qui, sans nier la fascination perverse qu'il suscite, s'accompagne d'une forme subtile de défamiliarisation, qui esquive les facilités de la dérision surplombante³¹. La question posée dans *Spring Breakers* devient alors : comment absorber la vulgarité sans s'en faire le complice ? Et la réponse ne saurait être que nuancée, puisque nombre de spectateurs y ont bel et bien vu non une réappropriation, mais bien une nouvelle incarnation de vulgarité. Ainsi un critique de *Variety*, résumant l'indépassable ambivalence de l'œuvre, écrivit-il qu'on ne pouvait pas savoir avec certitude si le

³⁰ Sur le refus d'une position surplombante, voir D. Zabunyan, *op.cit.*

³¹ *Ibid.*

cinéaste « était réellement dans la satire, ou simplement complice de la putasserie lustrée de la culture que [les émissions télévisées ineptes diffusées par MTV] représentaient³² ».

L'ambivalence est d'abord produite par le mimétisme. Aux *dance music shows*, Korine emprunte les traits visuels reconnaissables, familiers, déjà évoqués - le décor, des plages ensoleillées, les corps sans tête³³, interchangeables, la gestuelle de la célébration exhibitionniste³⁴, la sérialisation du fessier en maillot de bain. Plus troublante est la manière dont certains gestes de l'imagerie vulgaire, par exemple celui consistant à sucer suggestivement un substitut phallique (bâton de glace ou revolver) sont non seulement cités, mais réintégrés dans la fiction. A cette entreprise mimétique s'ajoute, plus subtilement, un travail de défamiliarisation formelle qui vient, d'un certain point de vue, « inverser ³⁵» le mécanisme de vulgarité, figeant les instants festifs pour en étirer encore les moments de sidération visuelle par le ralenti et de la répétition³⁶. On peut, comme A. Widendaele, estimer que le ralenti vient dissoudre l'excitation suscitée par les corps³⁷ et les distorsions parfois opérées sur les images viennent, elles aussi, déréaliser le charnel, tandis que la répétition vient « effriter le référent d'origine³⁸ », pour reprendre les termes d'Ekin Erkan. D'autres éléments contribuent à ce travail de mise à distance, notamment l'usage du *soft focus* qui adoucit l'arrière-plan, évitant le punctum malvenu de badauds lubriques à l'intérieur du cadre, ou l'élaboration d'une lumière plus chaude et accueillante que le soleil dru de *The Grind*.

Ces marques apparentes d'esthétisation ont toutefois pour effet paradoxal non de lisser mais de déréaliser le matériau festif pour lui conférer une dimension obscure, transformant l'utopie en cauchemar inquiétant. Si Waters dépassait la vulgarité par l'excès répulsif, Korine en déjoue les codes en les mêlant à un autre intertexte cher

³² Guy Lodge, "Spring Breakers – Venice Film Festival Review". *Variety*, septembre 2012. <https://variety.com/2013/film/reviews/spring-breakers-1117948216/>

³³ FIG 15 SPRING BREAKERS

³⁴ FIG 18 SPRING BREAKERS

³⁵ J'emprunte le terme à l'article d' Ekin Erkan « Inverting Vulgarly: Harmony Korine's Florida Films, "Young Twitchy," and Hauntology », *ÆQAI*, mars 2019.

³⁶ Une revendication que l'on retrouve dans ses interviews, lorsqu'il affirme avoir « voulu développer un certain régime de microscènes, une sorte de narration liquide délestée des contraintes de temporalité» Voir, à ce propos, Arnaud Widendaele, *Spring Breakers*, Harmony Korine, *Débordements*, 14 mars 2013. <https://www.debordements.fr/Spring-Breakers-Harmony-Korine>.

³⁷ A. Widendaele écrit, précisant toutefois prudemment que le processus peut n'opérer qu'à la « deuxième vision du film » que « le ralenti déréalise ce qui est montré, hypnotisant le spectateur au point de ne plus y voir (...) que décomposition physiologique (fesses et poitrines se désolidarisant des corps tels des mollusques) ». *Ibid.*

³⁸ Ekin Erkan, *op. cit.*

aux adolescents : le film d'horreur, dont l'atmosphère menaçante s'infiltré par la bande-son. L'intertexte de l'horreur constitue ainsi l'un des procédés par lesquels *Spring Breakers* s'emploie à basculer de l'exhibition triomphante à ses coulisses, déployant ce qui, dans les *dance music shows* et autres représentations médiatiques de la fête, est prudemment masqué. Le *fun* estival est envahi par le sordide, et un corps physiologique plus inquiétant resurgit sous les festivités triomphantes³⁹, introduisant une dimension nocturne et nauséuse qui s'insinue sous la façade joyeuse.

C'est cette entreprise de basculement du spectacle à ses coulisses qui permet à *Spring Breakers* de basculer de l'immersion mimétique à une subtile mise en question de la vulgarité. S'y fait jour une facette de la vulgarité qui n'était qu'implicite dans les images de *dance music shows* : la dimension consumériste de son hédonisme. Les *dance music shows* masquent leur propre répétitivité en renouvelant sans cesse les corps exposés, les alignant en une infinie série constamment inédite de chair fraîche interchangeable. A l'inverse, en montrant plusieurs fois les mêmes filles sérialisées, Korine les rend reconnaissables : la répétition produit l'individuation, au moment même où les cadrages et le ralenti soulignent le processus de sérialisation presque zombiesque qui s'opère sur les corps⁴⁰. Les corps juvéniles, au lieu de disparaître immédiatement dans l'infini renouvellement des images, sont recyclés, repris, et non mis au rebut. Parallèlement, Korine introduit explicitement ce qui est implicite dans les scènes de *party films* : la dimension pécuniaire, l'articulation de la sexualisation à l'appât du gain. Enfin, la dimension voyeuriste, implicite mais évincée du dispositif des *party films*, est réintroduite par Korine à l'intérieur du film, lorsque la vision des corps dénudés est redoublée par celle d'un appareil qui les filme et les scrute, à l'intérieur du cadre⁴¹.

Toutefois, la singularité la plus troublante de *Spring Breakers* tient à la manière dont Korine, d'une manière différente de son ancêtre John Waters, vient saboter la vulgarité suggestive en la combinant à l'obscénité - plus précisément, à la forme qu'elle a pris dans l'imaginaire médiatique de notre siècle : la pornographie. La stratégie la plus frappante par laquelle Korine introduit cette distance par rapport à

³⁹ FIG 16 SPRING BREAKERS

⁴⁰ FIG 20 SPRING BREAKERS

⁴¹ Fig 17 SPRING BREAKERS

son matériau de départ consiste à le mêler à un autre matériau voisin : l'émission « Girls Gone Wild », lancée par Joe Francis in 1997⁴². Son principe est simple, efficace et répétitif : un ou plusieurs cameramen, majoritairement hors champ, « recrutent » des jeunes femmes, qui acceptent de retirer leurs vêtements ou de soulever leur T-shirts, les dévoilements allant ensuite de la titillation légère (concours de T-shirts mouillés, effeuillages aboutissant à du *topless*) à la pornographie « supposément » amatrice. Dans les vidéos « GGW », la frontière entre vulgarité titillante et pornographie est volontairement brouillée : l'émission utilise en effet tous les codes gestuels suggestifs des *dance party films*, mais s'en sert comme d'une transition vers des scènes pornographiques plus explicites. D'une certaine manière « GGW » se présente comme les « coulisses » de soirées étudiantes, révélant ce qui demeurait hors champ. Par-là, les vidéos « GGW » se nient comme productions pornographiques et apparaissent comme le prolongement naturel de festivités spontanées. C'est d'ailleurs sur les lieux mêmes de ces festivités que se déroulent les GGW (plages, lieux de fêtes), avant d'être parfois, mais, pas toujours transférés dans des espaces plus intimes. La vulgarité n'est plus l'alternative sage à l'obscénité - les décolletés généreux agités en cadence offerts comme substitut à une nudité intégrale qui ne viendra jamais - mais son accompagnement et son prélude, conférant une certaine innocence ludique au dispositif.

En montant, côte à côte, des images reprenant ou reproduisant les *beach party films*, puis des scènes, nocturnes, qui pastichent plus nettement les codes de l'érotisme, voire du pornographique⁴³, Korine fait exactement l'inverse. En passant sans transition de scènes de fêtes à des images plus frontalement explicites, *Spring Breakers* fait basculer la vulgarité du côté de l'obscénité, révèle le processus insidieux de normativité corporelle à l'œuvre derrière l'apparente provocation, dévoile la soumission masquée sous la revendication fanfaronne. La suggestion s'efface, ou cohabite, avec un sentiment d'écoeurement qui toutefois ne bascule jamais dans ce dégoût scatologique que le *mainstream* a, on l'a vu, domestiqué. Par là, c'est l'innocuité même de la vulgarité, qui était implicite depuis les débuts de la

⁴² Fig 18 SPRING BREAKERS

⁴³ FIG 21 SPRING BREAKERS _ FIG 21 BIS SPRING BREAKERS

censure, qui est remise en question. Et *Spring Breakers* laisse le spectateur sur cette question, toujours en suspens : qu'y a-t-il, au-delà du vulgaire ?