



**HAL**  
open science

## Corps figuratif et figures du corps

Florentin Groh

► **To cite this version:**

Florentin Groh. Corps figuratif et figures du corps : Enjeux d'a-érotisation et histoire organique du genre dans l'horreur corporelle de Titane. 2023. hal-04622683

**HAL Id: hal-04622683**

**<https://hal.science/hal-04622683>**

Preprint submitted on 24 Jun 2024

**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.

**Pre-Print**

**Corps figuratif et figures du corps. Enjeux d'a-érotisation  
et histoire organique du genre dans l'horreur corporelle de *Titane* (dir. Julia  
Ducorneau, 2021)**

**Florentin Groh**

**Doctorant Laboratoire Perception Représentations Image Son Musique**

**École Doctoral Langues, Lettres, Arts**

**Université Aix-Marseille**

**Démiurges #1**

**Le corps érotisé**

**Édition CRHI**

À travers la théorisation de Georges Bataille<sup>1</sup>, de Michel Lieris<sup>2</sup>, ou des écrits du marquis de Sade<sup>3</sup>, l'érotisme, avant d'être photographique ou cinématographique, était déjà une image totalisante du corps en tant qu'objet éprouvé d'un désir. La réflexion sur l'érotisme est une problématique de composition esthétique. L'érotisme active une charge désirante projetée par le regard qui induit l'orientation d'une sensation corporelle. L'esthétique se fonde sur un principe de « *defonctionalisation ostentatoire* »<sup>4</sup> du corps et de son image. Le fondement érotique repose sur une action de voir, sur une différenciation phénoménologique entre une réalité autre et une réalité ramenée à Soi<sup>5</sup>.

L'érotisme est avant tout affaire de regard, élaboration d'une image qui pousse à l'action désirante d'un corps. L'image est conditionnée par un « *acting-out* »<sup>6</sup>, par un acte sensationnel introjectif<sup>7</sup>. L'intime est guidé selon un vécu sensible, de sorte que la projection-introjection désirante et désirée du corps (de Soi et de l'Autre) résulte d'une narration qui construit le sens même, expérimentable, de ce désir éprouvé. Il sera donc question ici de processus d'érotisation en tant que structuration d'une orientation expérientielle du regard sur le corps. L'érotisme est, en ce sens, narration visuelle d'une fragmentation<sup>8</sup>, édification figurative spécifique d'un corps éprouvant et éprouvé. Du regard en tant que projection d'un désir stimulé par un retour à Soi, l'érotisme dépend et alimente une construction masculinisante du monde<sup>9</sup>. L'Autre est, de fait, le corps féminin, vecteur d'une pulsion scopique, trouvant son essence et sa nature dans la sexualisation désirante de son anatomie<sup>10</sup>.

Si le corps féminin est objet de regard<sup>11</sup> structurant un désir fantasmatique, l'éventualité d'une atteinte négative de l'érotisme est possible lorsque les schèmes réflexifs dominants se décomposent. Mais pour que ce renversement négatif s'opère, il faut que l'image qui conditionne l'érotique corporelle s'invalide en tant qu'expérience sensiblement autre dans le rapport au genre et à

1 Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, Paris, édition de Minuit, 1957.

2 Michel LIERIS, *L'âge d'Homme*, Paris, Gallimard, 1974.

3 Donatien Alphonse François de SADE, *La Nouvelle de Justine ou Les malheurs de la vertu, suivis de L'histoire de Juliette, sa sœur*, Paris, Hachette BNF, 2018.

4 Nathalie HEINRICH, « Aux frontières de la morale », in *Erotisme et transgression dans les productions culturelles contemporaines*, in *Connexions*, n°87, Paris, Éres, 2007. (p 65-72)

5 Anne VINCENT-BUFFAULT, « Érotisme et pornographie au XXIe siècle, les dispositifs imaginaires du regard », in *Érotisme et transgression dans les productions culturelles contemporaines*, op.cit. (p 97-104)

6 Jean BAUDRILLARD, *Mots de Passe*, Paris, Poche, 2000.

7 Claude TAPIA, « L'érotisme au cinéma », in *Érotisme et transgression dans les productions culturelles contemporaines*, op.cit. (p. 43-64)

8 Anne-Marie DARDIGNA, *Les châteaux d'Éros ou les Infortunes du sexe des femmes*, Paris, La Découverte, 1980.

9 Il n'y a qu'à voir la réflexion philosophique de Georges Bataille (*L'Érotisme*, op.cit) autour du désir comme registre d'objectification projective.

10 Anne-Marie DARDIGNA, *Les châteaux d'Éros ou les Infortunes du sexe des femmes*, op.cit. Voir également Linda WILLIAMS, « Observateurs corporalisés. Pornographies visuelles et « densité charnelle de la vision » », in Antoine GAUDIN, Martin GOUTTE, Barbara LABORDE (dir), *Théorème 28. Représentation-limites du corps sexuel dans le cinéma et l'audiovisuel contemporain*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017. (p 25-49).

11 Principe même de la narration désirante pour Iris BREY, *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, édition l'Olivier, Paris, 2020.

l'Espace-Temps. La problématique qui concerne l'essence d'une expérience a-érotique, négativité sensorielle d'un désir sexuel normatif, peut intervenir dans le contexte de l'expérience horrifique propre à une mise en scène de l'horreur corporelle. En ce contexte, *Titane* (2021) de Julia Ducourneau<sup>12</sup>, propose l'expérience d'un dépassement critique, d'une fracture corporelle dans le genre, d'une a-sexualité et d'une a-érotique du corps qui cristallise les tensions et les enjeux socio-politico-esthétique de l'érotisme.

Avant de nous plonger dans l'expérience a-érotique du corps, il est important d'éclairer notre positionnement analytique. Autant que la pensée restera pensée, projection d'un savoir symbolisant, l'a-érotisation corporelle ne peut être atteinte. Car si l'on identifie le corps et son expérience désirante, résultante première du spectacle érotique, en tant qu'essence symbolique, alors l'analyse de *Titane* est vouée à l'échec. Le positionnement du regard analytique est contemporain à un degré d'existence : celui d'un homme, blanc, caucasien, et hétérosexuel. De fait, prétendre pouvoir atteindre une conscience a-érotique du corps dépend d'un point de rupture expérientiel limite convoquée par un détachement sensible des connaissances qui réalise le positionnement d'un regard masculin sur le corps féminin. Nous appelons, à la suite de chercheuses-philosophes comme Anna Powell<sup>13</sup> ou Iris Brey<sup>14</sup>, à une étude phénoménologique (dans le sens expérimentable du terme). Ainsi, nous devons nous séparer progressivement d'une analyse qui confirme et réactualise une condition genrée d'être au monde, afin d'adopter un point de vue analytique qui s'attache aux émotions provoquées par l'habitation spatio-temporelle et rétro-active de l'image.

Notre analyse se situe à la suite du début de théorisation de l'Image-Monstre<sup>15</sup> comme essence d'une expérience négative propre à un degré horrifique. L'Image-Monstre, entendue comme registre expérientiel du monstrueux, peut offrir l'expérience d'une a-normativité du corps dans un espace et une temporalité différentielle à travers un rapport figuratif et figural au corps et à son évolution, nous permettant de dépasser les limites phénoménologiques d'un système de pensée moderne et patriarcal par la sensation d'une rupture et d'un renversement réflexif. L'Image-Monstre est l'expérience possible d'un écart sensible apporté par les structures du corps filmique, dans laquelle le regard du.e chercheur.euse se fond dans l'expérience que convoque la nature de l'image en

---

12 *Titane*, 2021, réal. Julia Ducourneau, France, prod. Kazak productions. [Support Edition Blu-Ray, Diaphana edition video, 2021].

13 Anna POWELL, *Deleuze and the horrors films*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.

14 Iris BREY, *Le regard féminin, Une révolution à l'écran*, op. cit.

15 Florentin GROH, *De la violence spectaculaire au spectacle monstrueux. Enjeu de l'image nihiliste à travers les corps en crise dans la trilogie Hellraiser*, Mémoire, Études Cinématographiques et Audiovisuelles, Université Sorbonne-Nouvelle Paris III, dir. Evgenia GIANNOURI, 2021.

ses intervalles virtuelles<sup>16</sup>. Le positionnement analytique est post-structuraliste<sup>17</sup>. Le post-structuralisme ici appelé est celui d'un imaginaire anti-oedipien<sup>18</sup>, d'une vision non transcendantale et subjective, pour que s'investisse dans l'écart différentiel la nature des structures de représentations et de sensations. De ce point de vue, nous nous en remettons aux notions et à la philosophie écoféministe<sup>19</sup>. Le postulat de l'écoféminisme est l'atteinte d'une relation autre au monde rendu possible par l'autocritique systémique des principes d'existences corporels et réflexifs. De ces principes d'analyses va résulter la problématisation d'une conscience a-érotique du corps dans *Titane*.

La séquence du salon automobile entame la problématique de la dialectique érotique. On y suit Alexia, personnage joué par Agathe Roussel, avec la mise en scène de différentes danses sensuelles sous les yeux d'un public majoritairement masculin. Un contraste expressif en clair-obscur se forme avec une opposition entre la couleur-matière froide de l'entrepôt, la couleur-matière chaude d'éclairages artificiels qui accentuent les couleurs vives des voitures et les reflets des matières de vêtements ou de liquides sur les corps féminins. Ces corps vont être captés au gré du mouvement latéral produit par le travelling en plan séquence, en cadrage resserré. Elles vont revêtir des tenues explicites, dévoilant leurs nudités et creusant leurs courbes. La caméra est à hauteur des corps. Même lorsque Alexia se met à danser sur le capot d'une Cadillac, le regard opère une distance paradoxale à l'identification au personnage par la proximité désirante dans la réduction érogène du corps féminin.

Ce qui est en jeu dans ce plan séquence relève des stratégies visuelles érotiques, données à sentir jusqu'à ces limites. La contraction de la projection spatiale à travers les plans moyens, gros et très gros plans, le cadrage resserré, et le mouvement lent provoque une fragmentation de l'intégrité corporelle du corps féminin. Ces personnages sont des objets conceptuels réduits à des courbes organiques normatives érogènes. Dans la construction de l'expérience projective, la passivité du corps féminin met en jeu son activité fantasmatique. Avec les danses et les mises en avant de parties corporelles, le corps féminin n'existe que comme conducteur de sens visuel, plaisir scopique fragmentaire qui façonne une image précise du genre dans la conception réflexive du désir de l'Autre.

---

16 Dans le sens deleuzien du terme, avec une actualisation rétro-réflexive et une existence hypothétique d'une virtualité en dehors des principes de perceptions normatives.

17 Eduardo VIVEROS DE CASTRO, *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009.

18 En référence à la posture schizo-analytique construite pour la réflexion critique des structures de pensées psychopathologiques de Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Capitalisme et Schizophrénie. L'anti-Oedipe*, Paris, Édition de Minuit, 1973.

19 Val PLUMWOOD, *Feminism and the mastery of Nature*, London and New-York, Routledge, 2003 ; *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, (dir.) Émilie HACHE, Paris, Combourakis, 2016.

Le corps est donné dans une « *spatialité de situation* »<sup>20</sup>, une position dynamique induisant un schéma rétro-réflexif<sup>21</sup> qui permet la constitution d'un Moi en rapport avec l'action qu'il engage vis-à-vis d'un corps<sup>22</sup>. La temporalité et la spatialité du monde construisent un corps social éprouvant et éprouvé spécifique à un degré de connaissance<sup>23</sup>. Le corps s'autodétermine une nature physiologique et anatomique essentialiste<sup>24</sup>. De fait, la réalité corporelle dépend d'un regard qui mécanise et fragmente les sensations par le développement d'une attention perceptive qui construit un corps sensible éprouvant<sup>25</sup>. Le regard est subjectif et subjectivant, l'environnement s'ordonne à Soi ; défini selon un rôle normatif qui régule une réalité sociale et communautaire où ce même corps s'inscrit, et se trouve du même coup mécanisé par un équilibre normatif<sup>26</sup>.

La sensation d'un désir est co-extensive d'un discours normalisant qui reproduit la projection sensible d'un savoir sexuel et anatomique<sup>27</sup> propre à une modernité masculiniste<sup>28</sup>. La sexualité, composante de l'érotisme, n'est pas inhérente à une réalité biologique, mais influencée et construite à travers l'acceptation de cette réalité comme un ensemble dynamique de force qui modèle une individuation corporelle<sup>29</sup>. Le sexe comme pratique, et la sexualité comme sensation éprouvée résultent de l'exercice d'un pouvoir sur le corps<sup>30</sup>. En découlent des scripts<sup>31</sup> qui conditionnent des actions et façonnent des imaginaires en validant des comportements genrés<sup>32</sup>, produit conducteur d'une sensation projective érogène stimulée par la création d'un désir dépendant d'une conscience corporelle<sup>33</sup>.

---

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

21 La notion de rétro-réflexivité induit un rapport d'influences mutuelles dans la construction des sens, les choses étant « choses » parce qu'elles sont reconnaissables conceptuellement et qu'elles impliquent un investissement corporel mimétique. Voir Marie-José MONDZAIN, *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007.

22 Judith BUTLER, *Défaire le genre*, Paris, Amsterdam, 2016 ; qui induit la problématique de la construction d'un savoir moderne.

23 *Ibid.*

24 Audrey BARIL, « De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », in *Recherche Féministes*, vol.20, n°2, 2007. (p 61-90). Voir également Stevi JACKSON, « Théoriser le genre : l'héritage de Beauvoir », in *Nouvelles Questions Féministes*, vol.20, n°4, 1999 (p 9-28) ; Ilana LÖWY, Hélène ROUCH (dir.), *La distinction entre sexe et genre : une histoire entre biologie et culture*, in *Cahiers du genre*, vol.34, 2003 ; Judith BUTLER, *Trouble du genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005.

25 Jonathan CARY, *Suspension of perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, MIT Press, 2001.

26 Carolyn MERCHANT, *The Death of Nature. Women, ecology and the scientific revolution*, San Fransisco, Hooper and Row, 1976.

27 Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité. Tome I : La Volonté de Savoir*, Paris Gallimad, 1976.

28 Judith BUTLER, *Défaire le genre*, op.cit ; *Trouble dans le genre*, op. cit.

29 William SIMON, John H. GAGNON , « Sexual Scripts : », *Archives of Sexual Behavior*, vol.15, n°2, 1986. (p 97-120).

30 Rachel SPONK, « Sexuality and subjectivity : erotic practices and the questions of bodily sensations », *Social Anthropology*, vol.22, issue 1, 2014. (p 3-23).

31 William SIMON, John H. GAGNON, « Sexual Scripts : Permanence and change », op. cit.

32 Carole S. VANCE, « Anthropology rediscovers sexuality : a theoretical comment », in *Social Science and Medecine*, vol.33, n°8, 1991. ( p 875-884) ; François GANTHERET, *Eros Messagers*, Paris, PUF, 2020.

33 Jean-Marc LEVERATTO, « Le goût du sexe. Un sociologue au salon de l'érotisme », in « Corps et sciences sociales – Corps de cinéma », *Corps*, Paris, CNRS Édition, n°9, 2011. (p 226-238).

Le corps se fait image réceptive d'un désir scopique fantasmatique<sup>34</sup>. Le corps-image devient alors figure dialectique d'une sexualité, expérience sensorielle d'un regard actif sur le corps de la femme en tant que corps éprouvé socialement et philosophiquement construit. Telle une Vénus anatomique, le corps féminin agit comme conducteur d'un plaisir visuel masculin<sup>35</sup> reflétant une posture active des sensations.. À travers une logique de dilution de l'identité (et de l'intégrité) corporelle de l'Autre féminin, le regard masculiniste construit son érotique autour du « numbers »<sup>36</sup>, du « gross »<sup>37</sup>, de l'excès figuratif du corps féminin dans l'image, et de sa réduction essentielle.

Avec cette séquence, le corps est fragmentaire à deux niveaux. Le premier niveau relève de l'organicité anatomique : les personnages féminins sont restreints à des objets de la vision au grès d'une flânerie<sup>38</sup> de la caméra ; elles n'existent que par l'investissement érotique de leurs corps. Cet investissement résulte des mouvements de danse et des contractions visuelles de l'objectif qui réduit l'existence des corps à leurs gestes. Les corps s'offrent comme « micro-événement »<sup>39</sup> à l'image, comme bloc spécifique de construction spatio-temporelle qui conduit à un regard pulsionnel et actif d'une masculinité désirante. La féminité est déterminante dans la composition de leurs identités spatiales, convoquées par l'univers fantasmatique de leurs apparences. Le second niveau de fragmentation relève de l'expérience spatiale. Le plan séquence, avec le cadrage et la variation de rythme dans le mouvement, offre un ancrage masculin dans la corporisation projective de l'image. Nous sommes la masse d'hommes anonyme autour des danseuses qui investissons leurs essences normatives anatomiques d'un désir-fantasme. L'érotisme de cette scène survient dans l'identification d'un regard masculin sur le monde, d'une habitation masculine dans le rapport aux Autres. De la sorte, la fragmentation s'opère au niveau d'une genrification du regard.

L'espace construit est un espace fantasmatique. La surréalité convoquée par Julia Ducourneau matérialise une expressivité<sup>40</sup> qu'amplifie l'objectification fantasmatique des corps. L'usage des

---

34 Antoine DE BAECQUE, « Écrans. Le corps au cinéma », in Jean-Jacques COURTINE, Georges VIGARELLO, Alain CORBIN (dir), *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris, Seuil, 2010.

35 Anne FRIEDBERG, *Window Shopping*, Los Angeles, University of California Press, 1993.

36 Cynthia A. FREELAND, *The naked and the undead. Evil and the Appeal of Horror*, Colorado, Westview Press, 2000.

37 Linda WILLIAMS, « Film bodies : Gender, Genre and Excess », in *Film Quarterly*, vol.44, 1991. (p 2-13).

38 Pour reprendre le concept de vision masculiniste et érotique du monde de Anne Friedberg (*Window Vision. Cinema and the Postmodern*, op.cit).

39 Evgenia GIANNOURI, *Marche des corps (de)marches des images. Image et mouvement à l'aune du regard contemplatif et du corps en acte*, Thèse, Études Cinématographiques et Audiovisuelles, Paris III, dec. 2010, dir. DUBOIS Philippe.

40 Jacques AUMONT, *L'Oeil Interminable*, Paris, Les Essais, Édition de la Différence, 2007, on s'approche, avec l'expressivité, du concept du figural de Maxime Gorki (voir Luc VANCHERI, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011) avec l'apparition d'un monde « visible » qui dédouble figurativement les sensibilités actualisées.

couleurs<sup>41</sup> vives, en colorimétrie chaude et en contraste clair-obscur, provoque une variation des figures corporelles qui marque l'artificialisation des corps d'où résultent une stratégie érotique du regard qui achève de morceler l'intégrité corporelle en son essence en accentuant les courbes et les matières-vêtements assimilées aux organes féminins.

À la fragmentation s'ajoute la mécanisation du corps en lien avec la figuration des voitures. Entre un rapport sexuel latent (les danses sur les voitures), et une sexualisation assumée (figuration érotique des éléments mécaniques à travers différents gros plans de parties internes des moteurs), les voitures et leurs corps apparaissent comme dépassés par leurs conditions d'objet technique, animé d'une surcharge érogène assimilée à l'environnement fantasmatique et au rapport érotique du corps féminin. Les enjeux érotiques sont impliqués avec une technique de prise de vue propre à la pornographie<sup>42</sup> qui vise à orienter le regard sur une domination visuelle de l'intime<sup>43</sup> qui individualise et rend abstrait la représentation anatomique du corps de l'autre. Cette mise en scène provoque une corporisation du regard<sup>44</sup> qui capte et construit une image sensorielle du corps de l'autre qui devient figure de stimuli affectif et symbolique avec une subjectivation objectivante du regard<sup>45</sup>.

Mais ces structures fantasmatiques deviennent sensibles en leurs limites par une mise en lumière autocritique des figurations. D'abord, au moment où la caméra adopte une vue d'ensemble, ou coupe le mouvement latéral du plan séquence quand le personnage de Justine, danseuse du salon, subit un attouchement, avec la neutralisation de la colorimétrie qui rompt avec la surréalité des corps, induisant alors une rupture de positionnement et une double existence des corps féminins ; ensuite avec la narration musicale<sup>46</sup>. À mesure que les corps s'objectifient et que la caméra traverse l'espace, la musique « Doing it to Death » du groupe *The Kills* rythme les mouvements et construit les micro-événements érotiques. Mais, en contraste du rythme, les paroles dédoublent l'essence corporelle<sup>47</sup>, offrent une résistance qui cristallise la tension érotique et son caractère objectifiant. Par

---

41 Autour des couleurs comme matière composante d'une expressivité spatiale, voir Jacques AUMONT, *Matière d'images*, Paris, Images Modernes, 2005

42 Chloé DELAPORTE, « Les catégories traditionnelles de l'analyse filmique à l'épreuve de l'audiovisuel pornographique », in *Théorème 28*, op.cit. (p 199-209).

43 Linda WILLIAMS, « Observateurs corporalisés. Pornographies visuelles et densité charnelle de la vision », op.cit.

44 Antoine GAUDIN, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015.

45 Chloé DELAPORTE, « Les catégories traditionnelles de l'analyse filmique à l'épreuve de la pornographie », op.cit.

46 Nous épousons le point de vue conceptuel de l'image en tant que complexe audiovisuel (voir Jacques RANCIÈRE, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001 ; ou Peter SZENDY, *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris, ed Minit, 2007), comme matérialisation sensible de la narration (voir la pensée de Richard WAGNER, *L'œuvre d'art de l'avenir*, Paris, L'Harmattan, 1928), autrement dit comme inscription de l'image dans un ensemble sensible qui caractérise la cristallisation de son action (voir Gilles DELEUZE, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Édition de Minit, 1985).

47 Nous utilisons le principe figuratif du « snatching » théorisé par Nicole Brenez (*De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Paris, Édition De Boeck, 1998).



son sens, la musique organise une critique de la réduction corporelle des danses érotiques. Cette critique, couplée à une rythmique érotique paradoxale, entraîne une résistance figurative avec la composition d'un deuxième « micro-événement » qui fragmente l'Espace-Temps fantasmatique.

Cet intervalle figuratif introduit une sensation limite qui pousse le regard à rendre intelligible une inquiétante étrangeté des corps érotiques. L'atteinte d'une virtualité des corps est accentuée dans la coupe à la séquence suivante. La rupture est nette, laissant peu de place à une transition sensorielle<sup>48</sup>, faisant coexister l'espace fantasmatique mémoriel<sup>49</sup>. Le personnage d'Alexia rencontre celui de Justine dans les douches collectives du salon. Les scènes se composent d'un ensemble de plans poitrines resserrés, de très gros plans en plongée sur la tête d'Alexia lorsqu'elle se coince les cheveux dans un piercing sur le mamelon de Justine, de contre-plongées sur Justine, en plan moyen resserré cadré au niveau de la ceinture, et d'un plan d'ensemble moyen avec une danseuse qui se douche en arrière-plan, le corps légèrement flou, et une deuxième danseuse, face à la caméra, se tenant la poitrine en croisant les bras. L'espace est clos, les corps circonscrits dans une ambiance colorimétrique aseptisée, ponctuée par une violence habitable avec une multitude d'angles droits qui manifeste l'arrière-plan. L'éclairage est blanc, la couleur froide.

Ici, les corps sont certes contraints à un regard projectif clos, mais cette fragmentation visuelle opère une introjection organique empreinte d'inquiétante étrangeté. Les corps d'Alexia et Justine sont marqués par un flot de gouttes d'eau qui, avec la réverbération de l'éclairage neutre, manifestent d'expressivité une réalité organique en sa forme épidermique. La projection se fait dure, en lien avec la douleur imposée par les positionnements, objectant une signification aux plans resserrés sur les poitrines. La violence visuelle de ces nus s'opère également dans le plan d'ensemble. Une danseuse essaye de cacher sa nudité, gênée de son exposition. La projection perceptive se veut angoissée, la matière-couleur et la construction des lignes de fuite caractérise l'espace, de sorte que la nudité est vécue comme traumatisme visuel, car intrusif d'une individualité. La proximité qui constituait l'érotisation du regard propose ici une narration nouvelle, une dialectique différentielle de l'existence corporelle. Les corps féminins affirment leurs singularités dans le rapport conscientisé d'une oppression visuelle par la rupture d'une bulle individuelle propre au corps spectatorial. La subjectivation du corps des personnages, leurs réappropriations essentielles, intervient dans la coupure érotique introduite avec le plan séquence. Le rapport à l'espace renonce à un fantasme expressif. Les corps s'actualisent dans une neutralité organique qui rendent sensibles leurs virtualités.

---

48 Le rôle du montage, dans l'expérience filmique globale, importe dans la composition symbolique et intensive des figures dans leurs co-existences. Voir Jacques AUMONT, *Montage Eisenstein*, London, BFI Publishing, 1987.

49 Giorgio AGAMBEN, *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998.

S'opère alors une rupture sensorielle due à un ancrage différentiel. L'image, en tant que complexe audiovisuel, produit l'expérience d'un Espace-Temps sensible spécifique à une rétro-action perceptive<sup>50</sup>. Dans cette coexistence de séquence, au niveau du regard spectatorial, s'opère l'expérience d'un intervalle qui ouvre sur une conscience-limite et problématique de l'ancrage érotique des corps par la contradiction expérientielle du rapport perceptif à l'Autre. L'image, comprise à travers le concept warburgien d'intervalle<sup>51</sup> et par sa matérialisation figurative, contribue à une expérience propre à la symbolisation visuelle et sensorielle du regard. Mais, dans l'ensemble organique du montage, la coexistence de deux rapports aux corps offre la possibilité d'une sensibilité déconstructive des consciences normatives vis-à-vis d'un ancrage différentiel.

La virtualité n'est donc pas intelligible, elle ne s'opère pas comme symbole philosophique, mais rend compte d'un écart sensible engendré<sup>52</sup> par la cristallisation<sup>53</sup> des existences corporelles différentielles. L'individuation est donnée sensiblement et provoque une différenciation réflexive qui convoque une conscience-limite des structures désirantes du regard. Le regard épouse leurs existences oppressées par l'expérience paradoxale de leurs nudités. L'image acte<sup>54</sup> une différence de regard par le rapport rétro-actif de l'actualisation spatio-temporelle. L'engagement érotique du regard est contredit par la résistance individuelle des corps produit par le contraste figuratif qui amène une expérience habitable disruptive.

La scène de sexe entre Alexia et la Cadillac réintroduit une dynamique érotique. Alexia prend des allures de créature féminine. L'ancrage signifie le retour dans l'espace fantasmatique. Lorsqu'elle s'avance dans le hangar, son corps est mécanisé : avec un plan d'ensemble de dos, les phares de la voiture contrastent et creusent les formes de son corps, amplifiant l'eau qui coule encore de ses bras et son torse comme fluide corporel sexuel. De face, la nudité de Alexia est expressive et désirante, l'alliage de jaune et de rouge accentue sa féminité comme figure-objet avec l'investissement

---

50 Nous décidons ici d'interpréter la sémiologie de Christian Metz (*Essai sur la signification au cinéma Tome I et II*, Paris, Klincksieck, 2003) à travers la pensée de J.L Austin (*Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1991), pour qui l'expérience s'effectue au niveau du langage avec un principe performatif des signes. Autrement dit, l'image est rendue réflexive à un niveau cognitif avec l'articulation figurative et narrative d'une expérience spécifique.

51 Georges DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, ed Minit, 2017.

52 On touche ici au concept de ritualisation artistique de Aby Warburg. Voir Giovanni CARERI, « Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire », in *L'homme*, n°165, 2003. (p 41-76).

53 Nous utilisons ici le concept de Gilles Deleuze autour de la temporalité qui spatialise et donne à éprouver un rapport différentiel à l'espace projectif sensible. La cristallisation de l'image, ou Image-cristal, opère une habitation contradictoire vis-à-vis d'une position phénoménologique normative.

54 Nous faisons référence ici à la pensée de Marie-José Mondzain (*Homo spectator*, op.cit) et du concept d'acte d'image revisitée à travers le caractère performatif des figures dans l'implication cognitive dans une économie figurative qui produit une narration visuelle spécifique. Nous pensons que la nature de l'image n'est pas « rétro-réflexive », mais rétro-active, dans le sens où se façonne une compréhension phénoménologique mutuelle dans l'expérience convoquée et actualisée par un regard et une figuration spécifique.

érogène qui en résultent. De dos, la nudité d'Alexia est mise-en-avant par l'effacement progressif de son individualité, le contraste de lumière avec l'exposition des phares produisant une obscurité ponctuelle qui ne laisse de visible que les courbes et les formes de son dos et de ses fesses. La musique achève de construire l'espace fantasmagique avec une tonalité baroque emportée par des chœurs et des thèmes musicaux réduit à des percussions lentes.

La scène du rapport sexuel entre la Cadillac et Alexia articule une dialectique du regard qui compose l'identification mécanique contradictoire au corps. Elle se constitue en deux types de plans. Un plan d'ensemble, légèrement de trois quarts face à la voiture, qui montre la Cadillac sauter sur ses deux roues avant. Un second type de plan, cette fois-ci au niveau d'Alexia, en plan resserré face caméra, la montre effectuer un mouvement de balance, nue, en sueur, accrochée à des sangles, les jambes écartées. La scène se termine avec une plongée en décadre, en plan moyen, où le haut du corps d'Alexia jusqu'à sa poitrine est montré dans l'encadrement de l'ouverture du toit. Le corps d'Alexia est médiatisé par le regard. Son existence fantasmagique est actualisée par la mise en image de son corps en tant que sujet éprouvé, objet du regard substituant l'axe sexuel. Les codes visuels de la pornographie sont utilisés<sup>55</sup> pour projeter un plaisir scopique érotique qui réduit l'existence autonome du corps. Avec le plan de face, coupée au niveau du sexe d'Alexia, nous regardant, spectateur.trice, le regard supplée le corps masculin qui pénètre. Ce corps masculin va se matérialiser à travers le corps-machine de la voiture, accentuant le transhumanisme symbolique de l'anatomie normative. Le rapport sexuel est contradictoire, puisqu'il est d'un côté mécanisé par le rapport avec le corps-machine de la Cadillac, et est sensationnel avec la pornographie corporelle dans le rapport à Alexia.

Dans la première partie de *Titane*, le contexte d'érotique esthétique entre en jeu avec le rapport contradictoire au corps, concrétisé par un acte projectif et une photogénie propre à une expressivité sensorielle<sup>56</sup>. Cet écart sensible va être réalisé par la transformation corporelle qui va suivre, à la suite de la fuite d'Alexia, installant alors l'esthétique du *body-horror* dans une angoisse du genre. La transformation se déroule dans les toilettes d'un aéroport. Alexia est face à un miroir. Les différents plans sont en contre-plongée de face ou de dos, en décadre de trois quarts. L'éclairage est neutre, la couleur est froide. Le bloc lumineux marque le corps. Elle est nue, mais cette nudité va désamorcer tout pouvoir érotique avec l'expressivité neutre, la nature d'image-reflet qui désencadre le

---

55 Voir Chloé DELAPORTE, « Les catégories traditionnelles de l'analyse filmique à l'épreuve de l'audiovisuel pornographique », op.cit ; DARDIGNA Anne-Marie, *Les châteaux d'Éros ou les Infortunes du sexe*, op.cit ; WILLIAMS Linda, « « Film bodies : Gender, Genre and Excess », op.cit ; Cynthia A. FREELAND, *The naked and the undead*, op.cit ; Laura MULVEY, « Plaisir visuel et cinéma narratif », in *CinémAction*, n°67, 1993.

56 Nous nous référons ici à la pensée de Jean Epstein, pour qui l'image cinématographique construit un champ des possibles visuels qui rend sensible une réalité fictive selon l'intervalle avec le réel capté inhérent à la prise de vue. Voir Jean EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma, 1921-1953, Tome I et II*, Paris, ed Seghers, 1974-1975.

corps, la variation figurative conditionnée par l'apparition d'ombre qui déconstruit l'intégrité visuelle des formes, ainsi que le miroir qui fractionne le reflet avec une saleté (offrant un rappel visuel de fluides corporels). Son corps (réel) reste flou, l'identification ne peut se faire qu'avec son reflet. Mais lorsque Alexia s'entoure de bandes de contention, elle se retourne d'abord en touchant son ventre. Ce ventre, gonflé par la gestation d'un nouveau-né, arrive en gros plan. Le corps d'Alexia devient net, son reflet devient flou avec un changement de focus.

L'image corporelle d'Alexia, jusqu'ici marquée par l'ambiguïté de sa figure déformée (non identifiée comme femme, mais marquée par la mémoire projective) et de son corps anatomique, se brise lorsque la figure du ventre témoigne, de par le changement de repère et d'existence visuelle, l'excroissance involontaire d'un corps étranger qui est marqueur d'un genre sexué normatif. La vue passe en plan moyen, de dos, le corps (réel) est net, et le corps (reflet) est flou. Avec les bruits de la matière des bandes qui frottent contre la peau, la contraction interne des organes qui en résulte, et la vision épidermique comme corps étranger à détruire (un bout de peau reste après que le corps d'Alexia soit recouvert de bande), montrée en une multitude de points de vues en contre-plongée et en cadrage resserré, l'image déstructure le rapport visuel au corps féminin et, du même coup, ouvre, par sa sensation projective, sur une conscience d'une existence autre. Alexia achève sa transformation en se brisant le nez sur le lavabo. En contraste lumineux chaud sur le corps et froid sur le reste de la pièce, dans une ambiance blanc-vert, le corps prend des allures intensives<sup>57</sup>, marquant l'existence de sa crise organique dans le positionnement en contre-plongée décentrée avec, en premier plan, ses omoplates et le haut de son dos contracté, le reste de sa figure n'étant pas visible. Le plan de face, cadré au niveau de la ceinture, avec le visage d'Alexia ensanglanté, son nez déformé, les marques de sa féminité effacées, témoigne la condition transhumaniste du personnage dans la sensation différentielle mise en jeu dans la relation du regard projectif et mémoriel.

Dans cet écart différentiel subsiste la mémoire genrée et érotique du corps féminin, dédoublé cette fois-ci non par un acte de résistance, mais par la défiguration progressive du corps-reflet comme imaginaire social. L'horreur corporelle prend place dans le corps. Ce qui en résulte est l'atteinte d'un degré zéro de l'image cinématographique et du corps sexuellement érotisé. Ce degré zéro s'offre comme poétique d'un dépassement performatif de la figuration donnée comme symbolique par la réflexion qu'elle convoque<sup>58</sup>. Cette fois-ci, l'image, comme langage significatif structuré, se vide de sens préconstruit<sup>59</sup> avec une sensibilité intensive projetée par le corps filmique qui défigure

---

57 Qui nous rappelle ici l'analyse des tableaux de Francis Bacon par Gilles Deleuze, et son interprétation artistique de l'expérience du corps-sans-organe dans la virtualité des figures corporelles par la déconstruction sensible de leurs formes. Voir Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de sensation*, Paris, Seuil, 2002.

58 Voir Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture, Suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1977.

59 Voir Michel FOUCAULT, « Le langage à l'infini », in *Tel Quel*, n°15, 1963, *Dits et écrits. Tome I (1954-1975)*,

le lien à une intégrité corporelle visuelle. L'acte perceptif est disruptif puisque le langage se nie lui-même<sup>60</sup>. L'expérience négative ne peut qu'être supposée, puisque non intelligible. L'expérience d'un degré zéro ne peut qu'être éprouvée, constituée en tant qu'expression-limite qui déconstruit un rapport normatif au corps et à l'Espace-Temps.

Le degré zéro de l'image est un acte performatif<sup>61</sup> qui produit un intervalle virtuel de la figure, actualisé comme négativité, renversement différentiel d'un ancrage phénoménologique du rapport au corps et à l'Espace-Temps. Le dédoublement n'est pas réflexif (symbolique), mais intensif (donné à être réflexif dans l'écart produit par sa réalité). Nous touchons ici au caractère horrifique qui compose *Titane*. Bien que les moments horrifiques codifiés (le massacre de la villa, l'hybridation corporelle d'Alexia avec le métal qui prend la place de sa peau, les figurations des cadavres) n'ont pas été analysés, la sensation différentielle du rapport érotique-anatomique constitue la dialectique expérientielle de *Titane*. L'horreur corporelle ne s'effectue pas au niveau d'un corps étranger qui instaure une désorganisation interne, mais s'opère au niveau même du corps en tant que normalité. La genrification et la sexualisation des corps introduisent l'angoisse d'une crise organique<sup>62</sup> dans la cristallisation d'un intervalle négatif produit par l'expérience filmique des figures corporelles. L'épreuve poétique et hérétique de l'image<sup>63</sup> génère un éclatement réflexif avec l'engagement émotionnel intensif dans la composition des figurations corporelles.

Cette horreur produit un corps a-érotique, systématiquement autre dans sa rupture phénoménologique à l'environnement<sup>64</sup>. L'a-érotisation du corps n'est possible que dans sa propre négation figurative et l'atteinte des limites structurelles de son objectification dans la résistance organique et individuelle à la figuration normative. Cette négation passe, comme nous venons de le voir, par la contradiction d'une expérience perceptive qui amorce un rapport désirant au corps, et entame une angoisse d'ancrage dans le dédoublement virtuel et survivant d'une trace organique autre. Ce qui est en jeu, dans la nature a-érotique du corps, résulte de la déstructuration sensible d'un rapport masculiniste au monde avec la réflexion phénoménologiquement autre d'une existence corporelle du corps féminin qui dépasse, par sa résistance à une anatomie fantasmatique et par une angoisse provoquée par sa défiguration, son conditionnement érotique dans l'interaction qu'il engage avec le regard spectatorial.

---

Paris, Gallimard, 2001.

60 *Ibid.*

61 BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, op. cit.

62 Nous pensons ici au corps-sans-organes de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

63 Voir P Pier Paolo ASOLINI, *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, Paris, Payot Paris, 1976.

64 Voir Roger DADOUN, *L'érotisme. De l'obscène au sublime*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010 ; qui théorise le degré zéro de l'érotisme dans l'atteinte progressive des rapports sexuels visuels vers une transgression assumée et renversée des pratiques normatives pour un réinvestissement a-normatif.

## **Bibliographie :**

AUMONT Jacques, *Montage Eisenstein*, London, BFI Publishing, 1987

AUMONT Jacques, *L'Oeil Interminable*, Paris, Les Essais, Édition de la Différence, 2007

AUMONT Jacques, *Matière d'images*, Paris, Images Modernes, 2005

AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998

BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Édition de Minuit, 1957

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture, Suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1977

BARVOSA-CARTER Edwina, « Strange Tempest : Agency, Poststructuralisme, and the shape of Feminist Politics to Come », in *International Journal of Sexuality and Gender Studies*, vol.6, n°1/2, 2001 (p 123-137)

BARUS-MICHEL Jacqueline, *Désir, passion, érotisme. L'expérience de la jouissance*, Paris, Ères, 2009

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

BARIL Audrey, « De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », in *Recherche Féministes*, vol.20, n°2, 2007 (p 61-90)

BAUDRILLARD Jean, *Mots de Passe*, Paris, Poche, 2000

BREY Iris, *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, Édition l'Olivier, Paris, 2020

BUTLER Judith, *Défaire le genre*, Paris, Amsterdam, 2016

BUTLER Judith, *Trouble du genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2005

CARY Jonathan, *Suspension of perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, MIT Press, 2001

CARERI Giovanni, « Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire », in *L'homme*, n°165, 2003 (p 41-75)

*Corps*, n°9, « Corps et sciences sociales – Corps de cinéma », Paris, CNRS Édition, 2011

DADOUN Roger, *L'érotisme. De l'obscène au sublime*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010

DARDIGNA Anne-Marie, *Les châteaux d'Eros ou les Infortunes du sexe des femmes*, Paris, La Découverte, 1980

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, ed Minuit, 2017

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et Schizophrénie. L'anti-Oedipe*, Paris, Édition de Minuit, 1973

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2 : L'image-temps*, Paris, Édition de Minuit, 1985

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de sensation*, Paris, Seuil, 2002

*Erotisme et transgression dans les productions culturelles contemporaines*, in *Connexions*, n°27, Paris, Éres, 2007

EPSTEIN Jean, *Écrits sur le cinéma, 1921-1953, Tome I et II*, Paris, Edition Seghers, 1974-1975

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité. Tome I : La Volonté de Savoir*, Paris Gallimad, 1976

FOUCAULT Michel, « Le langage à l'infini », in *Tel Quel*, n°15, 1963, *Dits et écrits. Tome I*

(1954-1975), Paris, Gallimard, 2001

FRIEDBERG Anne, *Window Shopping. Cinema and the Postmodern*, Los Angeles, University of California Press, 1993

FREELAND Cynthia A., *The naked and the undead. Evil and the Appeal of Horror*, Colorado, Westview Press, 2000

GAUDIN Antoine, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*, Paris, Armand Colin, 2015

GANTHERET François, *Eros Messagers*, Paris, PUF, 2020

GROH Florentin, *De la violence spectaculaire au spectacle monstrueux. Enjeu de l'image nihiliste à travers les corps en crise dans la trilogie Hellraiser*, Mémoire, Études Cinématographiques et Audiovisuelles, Université Sorbonne-Nouvelle Paris III, dir. GIANNOURI Evgenia, 2021

GIANNOURI Evgenia, *Marche des corps (de)marches des images. Image et mouvement à l'aune du regard contemplatif et du corps en acte*, Thèse, Études Cinématographiques et Audiovisuelles, Paris III, dec. 2010, dir. DUBOIS Philippe

*Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, CORBIN Alain (dir.), Paris, Seuil, 2010

LIERIS Michel, *L'âge d'Homme*, Paris, Gallimard, 1974

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

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

MONDZAIN Marie-José, *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007

MULVEY Laura, "Plaisir visuel et cinéma narratif", in *CinémAction*, n°67, 1993



POWELL Anna, *Deleuze and the horrors films*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005

PLUMWOOD Val, *Feminism and the mastery of Nature*, London and New-York, Routledge, 2003

PASOLINI Pier Paolo, *L'expérience hérétique. Langue et cinéma*, Paris, Payot Paris, 1976

RANCIÈRE Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001

*Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, (dir.) HACHE Emilie, Paris, Combourakis, 2016

SADE Donatien Alphonse François de, *La Nouvelle de Justine ou Les malheurs de la vertu, suivi de L'histoire de Juliette, sa sœur*, Paris, Hachette BNF, 2018

SIMON William, GAGNON John H., « Sexual Scripts : Permanence and change », *Archives of Sexual Behavior*, vol.15, n°2, 1986 (p 97-120)

SPONK Rachel, « Sexuality and subjectivity : erotic practices and the questions of bodily sensations », *Social Anthropology*, vol.22, issue 1, 2014 (p 3-23)

*Théorème 28. Représentation-limites du corps sexuel dans le cinéma et l'audiovisuel contemporain*, dir. GAUDIN Antoine, GOUTTE Martin, LABORDE Barbara, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017

*Transgressive sex. Subversion and control in erotic encounters*, dir. DONNAN Hastings, MAGOWAN Fiona, New-York, Bagham Books, 2009

VANCHERI Luc, *Les pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011

VANCE Carole S., « Anthropology rediscovers sexuality : a theoretical comment », *Social Science and Medecine*, vol.33, n°8, 1991 (p 875-884)

VIVEROS DE CASTRO Eduardo, *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*, Paris, PUF, 2009