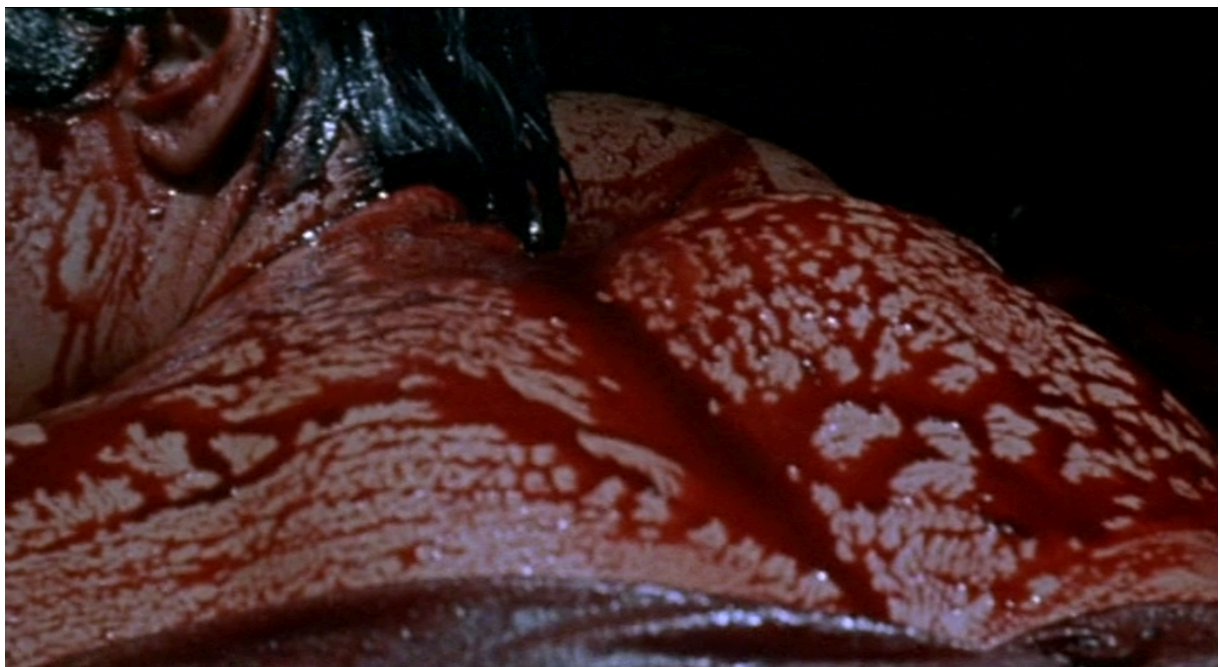


MASTER DE SPÉCIALISATION EN ÉTUDES DE GENRE

Poimboeuf-Mahieu

Lila

La représentation de femmes « mutantes » par des femmes dans le cinéma de genre français est-elle empouvoirante/émancipatoire ?



Promotrice Sarah Sepulchre, Université Catholique de Louvain

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel et que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance. Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement constitue un plagiat et que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat comme prévues dans le *Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain* au Chapitre 4, Section 7, article 107 à 114.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude.

Nom, Prénom : Poimboeuf-Mahieu, Lila

Date : 13/08/2024

Signature de l'étudiant-e :

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'LPM', written in a stylized, cursive manner.

Résumé

Ce mémoire explore les représentations de femmes transgressives dans le cinéma de genre français contemporain. Quatre films y sont analysés, *Baise-moi* de Virginie Despentes, *Grave* et *Titane* de Julia Ducournau et *Trouble Every Day* de Claire Denis. Les protagonistes de ces films sont définies comme « mutantes ». Ce concept, emprunté au film éponyme de Despentes, désigne des femmes et des personnes marginalisées qui subvertissent les représentations traditionnelles de genre et de sexualité. Elles sont cannibales et tueuses, dérogent aux codes féminins normatifs et se métamorphosent, soulevant la question de leur potentiel émancipateur. L'analyse explore si ces héroïnes brisent réellement les stéréotypes genrés ou si elles les reproduisent, examinant ainsi leur capacité à incarner une figure perturbatrice des normes de genre.

mots clés : cinéma de genre, mutantes, représentations genrées, body horror

Remerciements

À Justine, qui a cru en moi, m'a soutenue, m'a relue et dont les conseils ont été précieux,

À Antoinette qui m'a relue et corrigée attentivement, et pour ses remarques pertinentes,

À tout·e·s mes ami·e·s inspirant·e·s, rebel·le·s sans qui il aurait été difficile de me relancer dans des études,

À ma mère, une mutante hors pair, ne faisant plus partie de notre monde, pour tout ce qu'elle a incarné d'exceptionnel,

À ma promotrice, Sarah Sepulchre, pour m'avoir guidée, écoutée, et soutenue dans ma recherche,

Aux réalisatrices et autrices énervées, qui m'ont fait prendre conscience de ma propre agentivité.

Table des Matières

Introduction.....	8
Méthodologie.....	10
Théorie.....	11
Punk Filmmaking.....	11
Censure.....	14
Female gaze : définition.....	15
Le corps mutant et la cannibale comme doublement autre (femme et cannibale).....	17
Analyse.....	19
1- Mise en contexte.....	19
1.1 L'élément déclencheur du premier meurtre.....	19
1.2 Liens affectifs avec les personnages secondaires.....	24
1.3 Inscription des corps dissidents dans l'espace.....	26
1.4 Relation au corps masculin, à la masculinité.....	29
2- Cinéma d'horreur.....	32
2.1 Codes cinématographiques du gore.....	32
2.2 Fucking Gender.....	34
2.3 Les fluides.....	36
3- Sexualité et rituels.....	38
3.1 La sexualité des protagonistes : liens entre sexualité dissidente et violence.....	38
3.2 Les rites initiatiques et le corps (in)docile.....	43
4- Le meurtre est politique.....	47
4.1 Le corps des meurtrières : écueils normatifs.....	47
4.2 Se défendre : Les femmes armées, les femmes qui utilisent leurs corps comme arme.....	50
4.3 La femme qui tue est-elle encore une femme ?.....	52
Conclusion.....	54
Les fins des films nous proposent-elles une réflexion inédite ?.....	54

La féminité abjecte comme réponse radicale.....	55
Bibliographie.....	57
Filmographie.....	61

Introduction

« *Remember, a gun is a powerful weapon. But you have control over it* »

Morris, T. (1997), *A gun for Jennifer*.

« *So she did write it. But ought she to have done so? An alternative to denying female agency in art is to pollute the agency—that is, to promulgate the idea that women make themselves ridiculous by creating art, or that writing or painting is immodest (just as displaying oneself on the stage is immodest) and hence impossible for any decent woman, or that creating art shows a woman up as abnormal, neurotic, unpleasant, and hence unlovable.* »

Russ, J. (1983). *How to suppress Women's Writing*, University of Texas Press. p.29.

La crise du covid-19 battait son plein, je marchais avec peine mais l'impression générale d'isolement et de profonde confusion m'a poussé-e à rejoindre mon ami-e Ariane. Nous nous sommes donné-e-s rendez-vous pour aller à la projection pirate de *Baise-moi* de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi dans un squat anarchiste à Schaerbeek, organisée par des camarades du café féministe auquel nous prenions part. Je me souviens du froid, des mille oreillers et couvertures, des quelques chaises et de notre grand nombre. Je me souviens de la caméra des réalisatrices, des actrices fabuleuses et énervées. Je me souviens de la scène de viol non simulée, du massacre dans le club échangiste. Je me souviens du goût que ce film m'a laissé de révolutionnaire : une véritable histoire d'amour écrite pour surmonter une peine insurmontable. Mon désir de travailler sur les figures de femmes qui transgressent les lois est né de ce moment et de ce qu'il a fait résonner en moi.

Parce que les protagonistes de Despentes parlent, qu'elles s'emparent d'un pouvoir qu'elles n'ont habituellement pas dans les représentations filmiques et ce dans un style compréhensible du public, avec du matériel *cheap* en main, les réalisatrices dérangent.

Le terme de « mutantes » est emprunté au titre du documentaire éponyme de Virginie Despentes réalisé après *Baise-moi*. Il réunit interviews et images d'archives d'acteur-ice-s pornographiques, activistes et performeur-euse-s pionnier-e-s du mouvement *sex positive* ou *pro sexe* originaire des États-Unis, amenant le-a spectateur-ice à réfléchir sur les binarismes qui façonnent notre société hétéro-patriarcale. *Mutantes* vient compléter son manifeste *King Kong théorie* publié en 2006, qui propose par ailleurs une esquisse de ce que sont les mutantes : « les moches [...] les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal-baisées, les imbaisables,

les hystériques, les tarées, toutes les exclues du grand marché de la bonne meuf » (Despentes 2006, p.9).

Elle montre, dans *Mutantes*, des femmes, personnes non binaires et trans, sujets et non objets d'un discours et d'une image. Ces personnes mettent en scène et parlent explicitement de leur sexualité, faisant usage de force et de formes de violence. Le film est aussi et surtout un hommage à la contreculture punk et lesbienne (Ausina, 2015).

Les mutant-e-s dans la littérature et les films de science-fiction sont régulièrement représenté-e-s comme des monstres ou anomalies, à cause des différences qu'iels expriment. Dans *Frankenstein* de Mary Shelley, la créature ostracisée, dotée d'une grande intelligence, n'arrive pas à trouver l'amour et le refuge auprès des humains —repoussés par son aspect— après l'abandon de son créateur. Dans d'autres cas, les mutant-e-s sont des figures messianiques comme Leeloo alias *Le cinquième élément* dans le film éponyme de Luc Besson, qui sauve un peuple de leur destinée, elle devient symbole d'émancipation. Alors que la plupart des représentations de femmes « vilaines » à travers différentes cultures (contes de fées : la belle-mère ou la sorcière) leur font perdre leur attractivité sexuelle dans une forme d'association où le pouvoir et l'agentivité sont synonymes d'asexualité, les films qui seront étudiés mettent en scène des protagonistes qui défient les codes féminins tacites et ont une sexualité dissidente, voire utilisent leur sexualité afin de gagner du pouvoir. Elles entament une revanche symbolique envers le modèle étouffant du patriarcat.

Les cinq mutantes que je vais étudier sont les protagonistes de quatre films de trois différentes réalisatrices contemporaines françaises. Deux d'entre elles sont cannibales : Justine et Coré, trois d'entre elles sont des tueuses : Nadine, Manu et Adrien.

Ces protagonistes transgressent l'idéal normatif dit féminin, transgressent les codes, se métamorphosent. Cependant, on pourrait se demander si ces héroïnes sortent vraiment des représentations normatives. Sont-elles des figures émancipatrices ou au contraire aliénantes et reproductrices de stéréotypes genrés ? Peut-on envisager une lecture réparatrice, des représentations « hors-normes », dans une perspective d'empouvoirement ? (Bacqué & Biewener, 2013) La femme qui enfreint les lois est-elle encore une femme ?

L'intuition qui dirigera l'analyse est celle de la possibilité pour des femmes "mutantes" d'incarner une figure qui perturbe les normes, la penser comme un outil des réalisatrices servant à la confrontation et au reversement des prérogatives de la société patriarcale.

Cette hypothèse sera mise à l'épreuve par des analyses des contraintes existant dans le milieu du cinéma contemporain, afin de questionner si la femme « mutante » n'est pas finalement toujours reproductrice d'un stéréotype de genre. Ces analyses seront menées en étudiant à la fois les discours et les procédés de représentation de ces personnages.

Méthodologie

Le présent travail développera en premier lieu une partie théorique qui clarifiera des concepts utiles à notre recherche et qui précisera la particularité de la représentation de femmes violentes par des réalisatrices dans le cinéma de genre français. J'approfondirai en deuxième lieu une partie analytique qui s'appuiera sur des outils théoriques *queer* et des *cultural studies* se centrant sur les cinq protagonistes et leur entourage proche, afin de décoder les rapports genrés entre eux. La mutante sera pensée comme outil spéculatif perturbateur des normes patriarcales et hétéronormatives.

L'analyse de ces séquences mettra en évidence l'inscription des corps dans l'espace, l'attitude des protagonistes face à d'autres personnages, l'importance de la séquence pour le développement de la mutante, le lieu dans lequel la partie du film est réalisée, les fonctions symboliques et morales de ces scènes. En démontrant la position intrinsèquement politique de la représentation de femmes qui défient les lois grâce à une littérature d'études féministes et *queer*, et en confrontant ces représentations aux potentiels écueils normatifs.

Notre approche s'appuie sur le principe des *savoirs situés* de Donna Haraway (Jaggar, 2008, p.346), qui renforce et répond à la théorie du *standpoint* de Harding c'est-à-dire l'idée que plus le positionnement du·de la chercheur·euse est situé, incarné et engagé, plus le propos sera objectif. Haraway, se questionnant sur le mode de production des savoirs, propose de déconstruire les prétentions à la vérité de la science pour tenter de mettre au point une objectivité féministe. Dorothy Smith, Nancy Hartsock, Patricia Hill Collins, Sandra Harding et Donna Haraway parmi d'autres chercheuses ayant travaillé la théorie du *point de vue situé* ont repris des idées marxistes selon lesquelles le positionnement ne peut être délié des réalités sociales construites et est nécessaire pour toute construction de savoir. L'objectif est de décentrer la prétendue objectivité qui a longtemps été celle de l'homme blanc suprémaciste, afin de naviguer et pointer les tactiques dialectiques qui ont transformé et figé le débat de la neutralité. L'argument de Haraway s'établit autour de la réappropriation de nos perspectives

situées et la manière dont on nous apprend à voir à travers nos différents corps. Elle pointe néanmoins la dangerosité de romantiser ou de prétendre pouvoir voir depuis la position de personnes issues de minorités, il faut donc réexaminer de manière critique nos positions qu'elles soient celles de dominant ou dominé, les décoder pour mieux les déconstruire et les interpréter. (Wånggren, 2009) Il sera question de spéculer, à la manière de Donna Haraway autour de la figure de la mutante comme un outil potentiellement émancipateur(oire) avec l'aide de la théorie *queer* dont le point de vue analytique et situé est celui d'une orientation sexuelle et/ou de genre en dehors des normes hétérosexuelles et capitalistes, tissant un rapport entre capitalisme et patriarcat (Cervulle, M., Quemener, N 2016)

Mon positionnement est celui d'une personne en questionnement d'identité de genre, queer blanc·he né·e en France, issu·e d'une famille de classe moyenne, amateur·ice d'oeuvres cinématographiques, vidéographiques et séries télévisées. Cette expérience influe sur la compréhension du sujet et me rend sensible à l'expérience vécue des personnages violents, vivant moi-même sous le joug du patriarcat. L'expérience personnelle amenée dans une écriture universitaire est encore et toujours regardé d'un oeil suspicieux selon Agnieszka Piotrowska, dans l'introduction de *The Nasty Woman and the Neo Femme Fatale in Contemporary Cinema* (2018). J'écris depuis la position d'artiste vidéaste et interdisciplinaire, universitaire c'est-à-dire que je mobilise la réflexion théorique et l'analyse de film à partir de et au service de mon travail pratique. Les voix des femmes cinéastes que j'ai choisi pour ce travail de recherche s'expriment par des personnages principaux féminins dissidents qui sont importants pour sortir selon mon analyse, du placard patriarcal.

Théorie

Punk Filmmaking

Le mouvement punk des années 1970 est né au sein de la culture États-Unienne et s'exporte par après au Royaume-Uni. Il se caractérise par un nouveau genre musical et devient rapidement un sentiment partagé par une génération issue d'une classe sociale marginale, une manière de s'habiller et une esthétique considérée comme provocatrice dans le sens où elle va à l'encontre des normes bourgeoises du paraître. La production de musique a joué un rôle clé dans l'intégration d'une politique anti-raciste, où le mouvement punk se lie avec le multiculturalisme en plein essor du parti d'extrême droite (National Front) et du racisme

(Garfield, 2021). Eric Clapton en concert à Birmingham profère des propos racistes en disant que l'Angleterre est sur le point de devenir une colonie noire et qu'on devrait renvoyer toutes les personnes racisées chez elleux. Au même moment, le mouvement *Rock Against Racism* naît et organise des festivals avec l'*Anti-Nazi League* pour appeler les gens à voter contre le NF (Tuypens, 2018).

Rachel Garfield définit les épisodes du mouvement punk comme une histoire de la mémoire vivante —dans le sens où des personnes qui n'ont pas vécu sa naissance peuvent s'y identifier— ainsi qu'une histoire du *fandom*, entendu comme sous-culture qui réunit un groupe de personnes partageant des valeurs communes. Jusqu'aujourd'hui, le mouvement a questionné et continue d'imaginer la possibilité d'une nouvelle identité en opposition à celle capitaliste et normative, dont découle une prise de position. Plus important encore, les individus punks se sentent en décalage parce qu'exclu·e·s, stigmatisé·e·s, non adaptés à la réalité qui les entourent et inventent (pour vivre) de nouvelles façons d'être et de faire dans de nouveaux lieux tels des squats ou des espaces autogérés, comme une pratique qu'on peut qualifier de politiquement *queer* (Garfield, 2021). Ce contexte a affecté la production de films, et a permis à d'autres sujets d'être sur l'avant de la scène : l'aliénation de la classe ouvrière est problématisée, montrée dans toute sa difficulté, confrontant ainsi les oeuvres bourgeoises qui cultivent et instrumentalisent quant à elles, des sentiments et des formes obsolètes (Kracauer 1995, p.79). Virginie Despentes explique que le mouvement punk a influencé son écriture de *Baise-moi*, avant *Nirvana*, avant *Reservoir Dogs*. Le rap et la musique l'ont marquée pour dessiner l'esprit du livre et du film. (Despentes Actu., vidéo, 2018, 27 octobre).

La pratique du *Do it yourself* dans le cinema punk sera notre focale, l'idée que n'importe quelle personne peut faire un film, créer une oeuvre qui a du sens, et proposer de nouveaux modèles en dehors des normes hétéro-patriarcalo-capitaliste.

Si *Baise-moi* est punk c'est parce qu'il est auto-réalisé, avec peu de moyens comparé aux budgets approvisionnés par l'industrie cinématographique, qu'il est marqué par un univers référentiel populaire. Manu par exemple demande à son amie si elle est assez française pour toucher le Revenu Minimum d'Insertion (*Baise-moi*, 6:55). Le caractère gratuit des meurtres perpétrés dans *Baise-moi* est selon la presse l'expression du nihilisme de Despentes, omettant régulièrement la critique politique radicale qu'exprime le film (Fleckinger, 2012, p.57). Il est pleinement ancré dans une réalité sociale prolétaire, où il faut « que ça coûte pas trop cher,

donc que ça dure pas trop longtemps » dit Desportes dans une interview (Desportes Actu., vidéo, 2018, 27 octobre).

Claire Denis et Julia Ducournau sont respectivement diplômées de l'Institut des hautes études cinématographiques et de la Fémis, deux écoles de cinéma françaises de renom. Ducournau est la deuxième femme réalisatrice à remporter la palme d'or au festival de Cannes 28 ans après Jane Campion, pour son film *Titane*. Elle déclare lors de la remise : « la monstrosité est une arme et une force pour repousser les murs de la normativité. [...] Merci au jury de reconnaître l'envie d'un monde plus inclusif et plus fluide. Merci d'appeler à plus de diversité dans les expériences au cinéma et dans nos vies. Et merci d'avoir fait entrer les monstres » (Forster, 2021). Les films de Julia Ducournau sont punks par leur esthétique techno-métal horrifique peu mis à l'avant de la scène du cinéma français, et par son héroïne, Alexia, qui se comporte d'une manière asociale, froide, manque d'empathie et arbore une allure défiante, relevant ses cheveux, montrant sa cicatrice crânienne à la Frankenstein allant à l'encontre des codes normatifs féminins. Sa féminité est une mise en scène qui lui assure une rémunération, étant go-go danseuse avec pour accessoire des voitures tunées (Bacholle, 2023, p.20). Dans *Grave*, son premier long-métrage, elle met en scène Justine, qui entre tout juste en école vétérinaire. Elle va tout au long du film développer une pulsion cannibale, et découvrira que sa sœur partage la même pathologie. Elle évolue de réservée et douce à affirmée et rebelle, et son allure devient plus « prédatrice » tout au long du film. Ducournau, en dépeignant des protagonistes monstrueuses repousse les limites de ce qui est communément accepté ou acclamé au cinéma.

Trouble Every Day est sorti en salles un an après *Baise-moi*, et demeure un film à part dans le corpus d'œuvres de Claire Denis. Il a provoqué un scandale à sa première à Cannes et a été plutôt mal accueilli par la critique État-Unienne. C'est son premier film qui flirte avec le gore et dépeint une protagoniste dévoreuse, même si la plupart des écrits académiques, aussi rares soient-ils, euphémisent l'acte cannibale en y voyant une forme de vampirisme (Beugnet, 2009), nous voulons démontrer que c'est l'aspect cannibale que Claire Denis a voulu explorer.

Censure

La régulation et la répression de la violence sont au fondement du droit et de l'État. La violence demeure un sujet tabou du fait de sa sanction, et de ses représentations controversées. Or, le cinéma s'attarde comme d'autres médiums artistiques à mettre en scène la violence—qui devient divertissement. Le code pénal spécifique au cinéma en France punit via l'article 227-24 de trois ans de prison et 75 000 euros d'amende le fait de « diffuser par quelque moyen que ce soit et quel qu'en soit le support un message à caractère violent, incitant au terrorisme, pornographique ou de nature à porter gravement atteinte à la dignité humaine ou à inciter des mineurs à se livrer à des jeux les mettant physiquement en danger » (Montagne 2018, p.11). La censure cinématographique réprime majoritairement les films à caractère pornographique, et presque jamais des films violents, ces derniers étant plutôt étiquetés interdits au moins de 12 ou 16 ans. L'interdiction aux moins de 18 ans, souvent synonyme de classification X, est la plus restrictive : elle prive le film de toute salle grand public, ce qui rend sa diffusion à la télévision impossible. Cette interdiction, supprimée en 1990, est rétablie une semaine après la sortie de *Baise-moi* le 12 juillet 2000 (Montagne, 2018, p.11). Le film est lors de sa sortie, diffusé avec une interdiction d'accès aux moins de 16 ans et suivi d'un avertissement : « ce film qui enchaîne sans interruption des scènes de sexe d'une crudité appuyée et des images d'une particulière violence, peut profondément perturber certains spectateurs » (Montagne, 2018, p.36). Cinq jours après sa sortie, suite à une plainte portée par l'association Promouvoir qualifiée d'extrême droite par Despentès, le Conseil d'État retire le visa du film, pour le proposer sous mandat X. Cette interdiction paraît ubuesque dès lors que la loi française ne définit pas clairement ce qu'est la pornographie dans le cinéma, hormis l'excitation comme finalité, ce qui n'est pas le cas de *Baise-moi* (Montagne, 2018, p.36). Le tabou de la sexualité reste très présent en France malgré son soi-disant progressisme, surtout lorsque ce sont des femmes qui se revendiquent féministes, actrices pornographiques et travailleuses du sexe qui produisent un film sans sortir d'école de cinéma, avec des actrices amatrices. Ces faits auraient selon Despentès, favorisé le manque d'égard du Conseil d'État envers son interdiction et les conséquences qui en découlent, il y a donc, tacitement, une catégorie sociale de personnes autorisées à faire des films. En effet, les réalisatrices ont été reçues au ministère et ont été face à un manque de proposition pour régler la situation, iels étaient simplement ennuyés par le problème que posait le film. Selon quels critères ? Despentès affirme que l'absence de personnage masculin dominant auquel les

spectateur·ice·s pourraient s'identifier dérange fortement, dans un moment sociétal (les années 2000) où une révolution des rapports de genre est en marche et fait peur aux français·e·s qui ne sont pas prêt·e·s à être confronté·e·s à quelque chose qu'ils ne comprennent pas, où ne veulent pas voir. Un mouvement de résistance se met en place, soutenu par certains cinémas qui continuent de diffuser le film malgré son retrait de visa, et la circulation d'une pétition contre la censure.

Female gaze : définition

Laura Mulvey, dans son article « Visual pleasure and narrative cinema » publié en 1975 dans la revue n°16 Screen, analyse la manière dont l'inconscient et la structure des films sont modelés par le patriarcat, en s'appuyant sur la psychanalyse (Freudienne et Lacanienne) pour décortiquer la nature du plaisir scopique engendré par la représentation des femmes. Ce texte est fondateur pour les études féministes et théorise ce que Mulvey appelle le *male gaze*.

Le plaisir scopique se définit par la sensation que nous procure le fait de regarder quelque chose ou quelqu'un·e d'attirant·e, développé par Freud dans ses *Trois essais sur la théorie sexuelle* en 1905. Ce regard, presque intrusif, est associé à une pulsion sexuelle, objectisant les personnes. L'autre processus que Freud décrit et que Mulvey décortique est celui de l'identification du·de la spectateur·ice à l'objet montré sur l'écran, par une forme de reconnaissance narcissique. Ces deux processus de pulsion et identification renvoient symboliquement au complexe de castration qui apparaît à l'unisson du désir. Ils sont réglés sur le mode de production et de monstration des images, qui, créées dans un contexte patriarcal, touche tous les genres des réalisateur·ice·s puisqu'il est le modèle qui nous a été inculqué et sur lesquels nos désirs ont été construits. L'inégalité des genres produit la division du plaisir entre regardant et vu·e, actif et passif c'est-à-dire communément masculin et féminin. Les femmes à l'écran, sur-érotisées, montrées uniquement pour le plaisir sont les objets du regard des hommes : elles sont majoritairement représentées par des réalisateurs hommes, pour le plaisir du regard masculin. Elle conclut son article en exprimant que « les femmes, dont l'image a été continuellement volée, et utilisée à cette fin voyeuriste, n'ont rien à perdre dans ce déclin des formes traditionnelles du cinéma » (Mulvey, 1975, p.51). Les hommes réalisateurs, issus d'une tradition cinématographique désuète, engendrent des personnages féminins dénués d'agentivité, souvent soumises ou victimes de leur sort, ou en attente qu'un mâle viril vienne les sauver (elles ne se sauvent pas seules). Par ailleurs, le test de Bechdel, venant de la bande dessinée *Dykes to Watch Out For* en 1985 dessiné et écrit par

Alison Bechdel, inspiré par son amie Liz Wallace, met en évidence la difficulté de trouver un film où il y a au moins deux personnages féminins nommés, qui parlent ensemble isolément des hommes, et d'un sujet qui ne concerne pas ces derniers. Ce test a pour objectif de dénoncer le sexisme inhérent à la plupart des œuvres cinématographiques, se concentrant sur les histoires d'amour hétéronormatives des personnages féminins (Bechdel, 1996). La possibilité de dépasser, voire d'enterrer le *male gaze* est la raison pour laquelle cette étude se concentre sur un corpus de films, réalisés par des femmes, relativement récents afin d'observer si ce point de vue peut être dépouillé de la construction narrative hétéronormative, par ce qu'on nommerait le *female gaze*. Ici l'expression traduite littéralement comme le « regard féminin » nous semble enfermer les sujets dans une réalité socialement construite de ce qu'est une femme c'est pourquoi nous le définissons comme un regard féministe plutôt que féminin.

Dans un entretien de septembre 2019, Céline Sciamma explique sa position de femme réalisatrice en ces termes : « en tant que spectatrice, le cinéma masculin m'a demandé de m'adapter à lui. J'ai passé ma vie à aimer des films qui ne m'aimaient pas. Je ne suis pas essentialiste, je ne crois pas du tout qu'il y ait une spécificité du regard féminin. Mais puisque tout le monde a décidé de me mettre dans cette case et de me poser la question, alors allons-y ! Travaillons la question en profondeur, essayons de comprendre ce qui fait la domination du regard masculin, pourquoi on doit la subir et pourquoi on assigne en permanence les femmes à n'être que « des femmes ». Quand je lis que je fais des « portraits de femmes », ça me rend dingue. Ça ne veut rien dire. En revanche, oui, disons-le, il y a des conditions qui diffèrent quand on est une femme cinéaste. Ce ne sont clairement pas les mêmes budgets. On lit nos films différemment, on nous regarde différemment. Alors là, oui, il y a une identité « femme » au cinéma. Elle ne vient pas de nous, de notre identité profonde, mais de la façon dont l'industrie nous met dans une case. Je ne suis pas femme par la façon dont je regarde le monde mais par la façon dont irrémédiablement, on me regarde et on me renvoie à ça » (Notéris, 2020). Pour Sciamma, il n'y a pas de particularité du regard féminin mais une obsession extérieure pour ce qu'implique être une femme et représenter des femmes, comme si elles demeureraient à jamais insaisissable pour le sexe opposé. Lorsqu'elles produisent, représentent, les femmes ne sont plus objets du regard masculin mais deviennent sujets d'un monde patriarcal.

Le corps mutant et la cannibale comme doublement autre (femme et cannibale)

La protagoniste monstrueuse telle qu'elle apparaît dans le corpus de films étudiés est affiliée aux codes des films d'horreur et/ou du film noir. Ces formes filmiques donnent une place à l'expérience de l'altérité des personnages féminins : leur « anormalité » se traduit par un trouble ou un événement qui les mènent à la pulsion meurtrière ou dévoratrice. Indisciplinées, elles sortent de leur rôle attendu docile. Le statut de la femme mutante devient alors résistant plutôt que passif, et par conséquent, sa position perturbe (Howell, Baker, 2022). Par exemple : si elle subit un viol, qu'elle semble passive, sa vengeance s'exprime à travers le peu d'importance qu'elle accorde à la violation de son sexe, comme c'est le cas de Manu dans *Baise-moi* qui dit après le viol : « aller, c'est rien à côté de c'qui peuvent faire. On est encore en vie non ? (...) J'peux dire ça parce que j'en ai rien à foutre de leurs pauvres bites de branleurs, j'en ai pris d'autres dans le ventre et j'les emmerde ! C'est comme une voiture que tu gares dans une cité, tu laisses pas des trucs de valeurs à l'intérieur parce que tu peux pas empêcher qu'elle soit forcée. Ma chatte, j'peux pas empêcher les connards d'y entrer, j'y ai rien laissé de précieux ». (13:50)

Alexia, dans *Titane*, se fait poursuivre après son travail par un fan jusqu'à sa voiture, dans laquelle elle entre précipitée, apeurée. Il toque à sa vitre, qu'elle baisse pour signer son autographe. Après lui avoir demandé une bise, qu'elle lui cède, manifestement excédée et blasée, il lui fait une déclaration à laquelle elle ne réagit pas et il l'embrasse en prenant violemment son visage entre ses deux mains. Le visage d'Alexia, d'abord pétrifié, semble réfléchir à la suite des événements et au bout de quelques secondes, simule de l'engouement et répond à son baiser, en profite pour planter son pic à cheveux en titane dans l'oreille de son agresseur, qui meurt sur son épaule (12:00). La passivité ou le fait de céder à l'agresseur chez l'une et l'autre sont finalement des actes de résistance, qui leur permettent de s'en sortir plutôt que de potentiellement mourir.

La mutante, si elle se revêt de ou performe la féminité stéréotypée, elle ne l'incarne pas. L'abject qu'elles évoquent et leur expérience d'être autre, en dehors des conventions morales les déplacent de leur corporalité normative. Par exemple dans *Baise-moi* si Manu et Nadine apparaissent attirantes et désirables, leur duo sans foi ni loi les rend repoussantes ou étranges parce qu'elles subvertissent l'attente qu'on projette socialement sur leur comportement. Elles agissent et parlent de leur sentiment d'injustice. Alexia, pour survivre, se transforme en

Adrien et se casse volontairement le nez, se bande le torse et le ventre, se coupe aléatoirement les cheveux, ce qui lui vaudra les moqueries des apprentis pompiers : « donc Jésus il est blanc et gay apparemment » (50:06). Justine, au fur et à mesure que son désir de chair né en elle, apparaît malade, blafarde. Sa stigmatisation atteint son apogée lorsqu'elle essaye d'attraper le bras d'un cadavre à la morgue, alors qu'elle est ivre, narguée par sa sœur en train de la filmer. Le cadavre est le tabou le plus ultime selon Barbara Creed (1993), il l'est aussi dans *Grave*, au point de cristalliser la rage de Justine envers sa sœur, et envers Adrien pour l'avoir laissée faire. Enfin Coré dans *Trouble Every Day*, afin d'être maîtrisée est médicamentée et enfermée par son conjoint, ce qui échoue et lui donne des pulsions de mort « j'veux plus attendre... J'veux mourir » (35:38) lui confie-t-elle lorsqu'il la lave du sang qui la recouvre.

Justine, la plus jeune protagoniste du corpus de films, traverse une mutation corporelle de l'adolescence à l'âge adulte, où un trait d'union se dessine entre son végétarisme, sa virginité et sa pudeur premières et sa consommation forcée de viande, ses premiers rapports à la séduction et sexuels, et son devenir prédateur et cannibale. Sa posture, ses regards, son corps se transforment au fur et à mesure qu'elle expérimente sa propre monstruosité. Coré, quant à elle, a la particularité d'apparaître vulnérable, comme Justine dans les débuts de *Grave* comme si ses propres pulsions la déprimaient profondément. Justine est plutôt apeurée et troublée tandis que Coré, enfermée, statique après ses actes, attendant son partenaire est amenuisée. Il s'occupe d'elle, peut-être l'affaiblit, en l'empêchant d'expérimenter ses pulsions. Il la nettoie du sang qui la recouvre, comme si elle ne pouvait pas le faire elle-même. Elle ne parle presque pas, ce qui la désincarne. Elle est doublement autre parce que le cannibalisme, un des plus grands tabous partagés par différentes cultures, doit être contrôlé, traité, caché. L'abject que le cannibalisme suscite a conduit les sociétés occidentales à accuser les populations qu'elles voulaient stigmatiser comme « sauvages » d'anthropophagie, spécifiquement dans un contexte colonial (Gilgenkrantz, 2004). L'enfermement de Coré la rend encore plus excitante aux yeux des deux voisins qui finissent par entrer par effraction dans la maison où elle est condamnée. Les planches de bois fixées devant la porte permettent à un des garçons de l'entrevoir, son excitation est si forte qu'il arrache les planches à mains nues afin de pouvoir la toucher. Elle se tient droite, sûre d'elle, prédatrice, pendant qu'il tremble de désir, les lèvres tressaillantes, les sourcils froncés et haletant. Si elles semblent physiquement correspondre majoritairement aux normes de beauté occidentales : minces, belles, blanches ou *passing* blanc (Manu et Nadine), valides et jeunes, elles outrepassent la

norme sociale du corps féminin « sacré » ou pur, qui se contient et se contrôle. Manus parle crûment, au risque de se faire insulter et frapper par son frère, Nadine regarde du porno dans son salon et sa colocataire rentrant lui dit qu'elle la dégoûte, qu'elle est malade et qu'elle comprendrait mieux son comportement si elle était « un mec ». Alexia, défiante dès l'enfance, parle peu et arbore un air apathique, elle n'aime pas beaucoup les humains, elle préfère les voitures. Coré non plus ne parle presque pas, et sa déviance l'amène à vivre une vie enfermée. Justine dépeinte d'abord comme une élève prodige, brillante et aux qualités morales pures, dénonce et ment.

Analyse

1- Mise en contexte

1.1 L'élément déclencheur du premier meurtre



Baise-Moi, (2001) Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi capture d'écran, Manus qui embrasse son frère après l'avoir tué, 21:57.

Nadine rentre chez elle après avoir été chez un client, et se fait directement alpaguer par sa colocataire, la réprimant d'avoir bu son whisky, sans se donner la peine de le remettre à sa place. Elle lui répond « j'en ai laissé, c'est déjà pas mal » (16:47). Sa colocataire lui dit plus tard que son ami l'a appelé et qu'elle ne veut plus qu'il vienne à l'appartement, que ce n'est qu'un junkie et « vraiment une merde ce mec ». Nadine s'énerve et lui assène « oh ! C'est

mon meilleur pote, tu peux pas fermer ta putain de grande gueule ? » / « Ton meilleur pote ? Mais toi tu sais c'que t'es ? T'es sa meilleure putain d'esclave, parce que quoi qu'il te demande tu l'feras, et ta gueule il s'en tape grave. » Elle ajoute sur un ton plus condescendant « ton meilleur pote ». Nadine, pleine de rage, se lève et la frappe par l'arrière, sa colocataire tombe, elles se battent, Nadine à califourchon sur elle, et on l'aperçoit l'étrangler. En parallèle et alternance de plans, Manu, elle, après s'être faite violer, va au bar qui appartient à son frère, lui demande de lui servir un verre lorsqu'il lui dit d'arrêter de faire la gueule. Il lui sert, lui lance « voilà petite princesse » (18:00), lui frotte la tête. Plus tard, il remarque un bleu qu'elle a à la nuque, et lui demande agressivement « c'est quoi ce bleu ? » elle lui répond « c'est des sales connards dans ton genre il faut toujours qu'ils frappent sur quelqu'un sinon ils se sentent pas exister » (20:15). Après un moment de pause, il la regarde et lui dit « tu t'es pas fait violer ? Tu t'es pas fait violer ? » ce à quoi elle ne répond pas, il saisit son pistolet, l'arme et crie « Qui ? Qui ? » Manu répond « Mais quoi toi ? Ça t'viens même pas à l'idée de m'demander comment j'vais hein, sale connard t'y penses même pas, c'est à vomir tellement t'es con » elle le pousse. Le plan suivant son frère lui lance « t'as pas l'air trop traumatisée là. Putain tu m'dégoûtes. Salope. Salope. » Manu se saisit du pistolet, et les yeux fermés tire vers lui, il reçoit la balle en plein front, elle le regarde tomber, sous le choc. Les plans sont cadrés sur les visages des un-es des autres, qui laissent apercevoir toutes les expressions qui les traversent. Avant ces scènes de meurtres, qui arrivent respectivement 21:32 minutes et 21:37 minutes après le début du film, Nadine ne réagit que peu aux remarques désobligeantes de sa colocataire, et Manu, répondant de manière défiante à son frère lorsqu'il lui fait une remarque sur ses fréquentations, se prend un coup. Son amie qui l'attendait dehors lui fait remarquer et lui dit qu'elle n'aurait pas dû se laisser faire ce à quoi Manu répond qu'elle supporte à peu près n'importe quoi au fond. Si leur attitude paraît d'abord relativement passive au début du film, elle prend un tournant en passant à l'acte, elles se réapproprient leurs corps et leur agentivité en fixant une limite à ne pas dépasser.

Alexia, gogo danseuse avec comme partenaire des voitures tunées, se fait suivre lorsqu'elle sort de son lieu de travail par un homme, après avoir refusé quelques autographes de fans qui l'attendaient devant la porte arrière. Elle se retourne plusieurs fois, inquiète, et court jusqu'à sa voiture, tandis qu'il l'appelle par son prénom plusieurs fois. Elle est prête à démarrer la voiture lorsqu'il lui quémande un autographe à travers la vitre fermée, qu'elle ouvre, blasée « pardon mais j't'ai attendue trois heures du coup je.... » (10:44) Comme si ces mots

justifiaient la peur qu'il a fait naître en elle par cette poursuite. Elle ne répond rien, glaciale, tandis qu'il surenchérit : « on s'était déjà croisé au salon nautique à Marseille j'sais pas si tu te rappelles. » / « Non désolé, bonne soirée », elle lui tend l'autographe, lorsqu'elle remonte la vitre, il y pose sa main brusquement et lui demande d'attendre, elle le regarde effrayée, il entre sa tête dans la voiture et dit « on se fait la bise quand même ? » Elle cède, il recule et la regarde, elle attend, il ajoute « pardon j'avouais te dire, j crois que j'suis tombé amoureux de toi en fait ». Elle s'enfonce dans son siège et soupire, on voit sa mâchoire se serrer. « J'sais qu'tu dois me prendre pour un fou, tu ressens sûrement pas la même chose, mais peut-être qu'on peut essayer d'être amis déjà, euh, puis après on verra ? » Elle soupire, lève les yeux nonchalamment, tout son corps manifeste l'agacement qu'elle subit. « Alors t'en penses quoi ? » Et soudainement, il prend son visage entre ses deux mains et s'en approche pour l'embrasser. Elle se pétrifie, ne répond pas à son baiser et regarde le type avec dégoût et peur, les yeux écarquillés. Elle joue la comédie quelques secondes après et répond à son baiser intensément, en parodiant des gémissements de plaisir, pour mieux attraper son pic à cheveux en titane et le lui planter dans l'oreille. Il meurt sur son épaule et toute sa bave mousseuse lui coule dessus. Elle le repousse de la portière à l'aide de ses pieds, sort de la voiture, va vers lui, et assène un « putain » en essayant d'extraire de l'oreille son pic à cheveux. Instinctivement, sa survie l'emporte avant que l'agresseur n'ait le temps d'aller plus loin, elle poignarde symboliquement la culture du viol en répliquant à son agression.

Ces deux films flirtent avec le style de scénario de *rape and revenge* c'est-à-dire qu'ils mettent en scène dans le premier cas, un viol et dans le deuxième cas, une agression sexuelle qui aurait pu se transformer en viol si Alexia n'avait pas planté son pic en titane dans l'oreille de son agresseur. Ces agressions ne sont par ailleurs pas l'élément central de la narration des deux films ce qui rend leur statut complexe : dans *Baise-moi* la revanche entamée est symbolique et attaque le système capitaliste et patriarcal dans son intégrité. Le viol de Manu n'est pas le seul élément qui la pousse à commettre des meurtres, c'est un véritable ras-le-bol de sa condition de femme qui l'entraîne à cette rébellion. Lorsque les spectateur-ice-s conservateur-ice-s de *Baise-moi* clament que la violence n'est pas une solution contre le viol, soulagé-e-s que le film soit retiré des salles, Despentes répond dans *King Kong Théorie* « le jour où les hommes auront peur de se faire lacérer la bite à coups de *cutter* quand ils serrent une fille de force, ils sauront brusquement mieux contrôler leurs pulsions « masculines », et comprendre ce que « non » veut dire » (Despentes, 2006, p.46). *Baise-moi* fait peur aux

spectateur·ice·s et à la société française, « parce que les garçons et filles du futur risquent de comprendre que si quelqu'un te la met sans ton consentement, tu peux prendre un flingue et ouvrir un trou qui va de l'anus au cerveau dans le corps de l'hétéro-petit-coq abuseur » (Preciado, 2008, p.77-78). Quant à *Titane*, si l'agression sexuelle d'Alexia est le déclencheur du passage à l'acte de tuer, elle commet par la suite des meurtres de personnes qui ne cherchent pas à lui faire du mal. On peut interpréter le comportement d'Alexia avec Vincent, son père adoptif, comme une quête de rédemption face à ses crimes, il est l'unique personnage qui lui insuffle de l'amour et de la vulnérabilité. La présence de références au christianisme appuie cette intuition, Vincent se présentant comme Dieu face à ses subalternes, et Adrien par conséquent comme Jésus.

Le premier meurtre de Coré à l'écran est la scène d'ouverture du film. Elle attend à côté de sa voiture, jusqu'à ce qu'un camionneur passant soit troublé par son regard, et s'arrête après l'avoir dépassée. Il sort de son véhicule, et marche vers elle en souriant. Claire Denis ne révèle rien de leur interaction, et la scène suivante montre Léo, son compagnon qui la cherche. Il fait nuit, il reconnaît sa voiture, s'y rend, elle n'y est pas. Il y voit une de ses chaussures. Il se dirige vers un champ et voit de loin un corps gisant sur le ventre. Il s'en rapproche, on distingue l'homme des premiers plans, sans pantalon. Léo retourne son corps, et nous le dévoile sans vie, défiguré. Le plan suivant, Coré est assise dans l'herbe, remplie de sang, et semble mastiquer. Ils ne s'échangent aucun mot, Léo la prend dans ses bras.

Justine quant à elle ne commet pas de meurtre, mais dévore le doigt de sa sœur Alexia, sa première consommation de chair humaine, vers le milieu du film. Après avoir traversé des troubles comportementaux suite à sa première ingestion de viande lors du bizutage (forcée par sa sœur) lorsqu'elle passe une soirée en sa compagnie, Alexia remarque les poils de Justine en lui soulevant le bras et lui lance : « putain Ju à ton âge j'me faisais déjà le brésilien toute seule » (41:47). La scène d'après montre Justine, jambes écartées, allongée, et Alexia, venant avec de la cire chaude, prête à lui retirer ses poils pubiens. Justine lui demande « ça va faire super mal ? » elle lui répond « ah c'est un mal nécessaire hein ». Justine hurle de douleur lorsque Alexia arrache la cire et lui dit qu'elle ne peut pas continuer. Alexia insiste en lui demandant de la laisser faire au moins l'autre côté. Alors qu'Alexia continue, Justine lui crie non, Alexia lui répond « allez on y passe toutes ! ». C'est à ce moment que la cire reste collée à la peau de Justine qui panique instantanément, face à l'incompétence de sa sœur.

« Mais attends y a pas de plan B ? » Alexia revient avec une énorme paire de ciseaux, Justine

lui dit « non non tu vas m'exciser là t'es ouf ! » alors qu'elle s'apprête à utiliser la paire de ciseaux, Justine la repousse violemment du pied « merde c'est ma chatte ! » et découvre sa sœur en panique, le doigt entièrement coupé par son geste. Alexia s'évanouit, Justine tente de la réveiller, appelle les urgences, cherche le doigt puis empêche GrosQuick (leur chien) de s'emparer du doigt, cherche de la glace mais il n'y en a pas.

En attendant les urgences, elle s'assoit, regarde le doigt, récupère des gouttes de sang qui en perlent, et dans un geste de maladresse, alors qu'elle allait faire tomber le sang de sa main, elle se lèche spontanément la main puis lèche le doigt. On ressent fortement ce que cette mise en bouche déclenche chez elle, et elle ne peut s'empêcher de dévorer le doigt d'Alexia qui se réveille et regarde la fin de la scène en pleurant, sous le choc. Cette consommation de la chair de sa sœur, dans un moment de fébrilité, souligne la violence qu'elle vient de subir, et comment elle y répond symboliquement, en mangeant le doigt qui voulait lui enlever ses poils considérés comme disgracieux. Par ailleurs, après une scène de bizutage qu'elle subit où elle se retrouve enfermée dans une salle avec un garçon, tous deux recouverts de peinture (elle bleue, lui jaune) avec pour objectif de sortir de la salle « verts », on l'observe se laver, elle perd une dent et la saisit, l'ingère. L'autophagie de Justine continue comme manière de s'auto-contrôler pour éviter de dévorer les autres : lors de son premier rapport sexuel avec Adrien, elle se mord violemment l'avant-bras après avoir tenté de le blesser, pour se contenir. La scène finale de cannibalisme nous présente un *plot twist* : Justine se réveille à côté d'Adrien, le regarde et le caresse, sa main entre en contact avec du sang sous le drap et elle panique, soulève la couverture et découvre avec horreur que sa jambe a été rongée jusqu'à l'os. Elle hurle son prénom et essaye de le réveiller, sans succès. Elle voit son propre reflet dans le miroir, croit qu'elle l'a tué, lui assène « pourquoi tu t'es pas défendu ? Tu pouvais me frapper » (60:25:25), elle se relève, voit la projection de jeu vidéo, se dirige hors du lit et découvre sa sœur, assise, la bouche ensanglantée, statique. C'est elle qui a dévoré Adrien. La peur de Justine de céder à ses pulsions est présente depuis l'accident de voiture qu'Alex a causé intentionnellement sous ses yeux. Dans cette scène, elle se jette sur une voiture qui passe après avoir prétexté à Justine vouloir discuter, cause un accident de voiture et une peur monstrueuse de Justine. Elle se relève et se dirige vers la voiture pour lécher le sang des victimes, Justine lui hurlant et l'agrippant « tu craches !! Tu craches j'ai dit ! » Alex lui répond « mais putain c'est une blague ? C'est pour toi que j'ai fait ça ! Putain tu fais chier,

faut bien qu't'apprennes ! » (53:40). Depuis ce moment, qui a dépassé ses limites, elle se contient du mieux qu'elle peut.

1.2 Liens affectifs avec les personnages secondaires

Alexia dans *Titane*, paraît n'avoir aucune empathie ni de liens forts au point de tuer sa collègue de travail qui pourtant lui offrait un soutien affectif, à ses propres dépens. Après l'avoir tuée ainsi que presque tou-te-s ses colocataires, Alexia rentre chez elle, et aperçoit son père l'observer depuis la fenêtre de sa chambre. Elle jette ses affaires ensanglantées dans un bac auquel elle met le feu dans le garage. La flamme prend de l'ampleur jusqu'à atteindre le plafond, et si son intention n'était sans doute pas de brûler la maison, la vue de la flamme grandissant la saisit. Elle se dirige vers l'étage, entourée de fumée, et ouvre la porte de la chambre de ses parents, ce qui réveille à moitié son père, elle attrape la clé qui était sur la serrure à l'intérieur, son père la regarde et elle referme rapidement la porte pour les y enfermer. Ce parricide la pousse à s'enfuir, et à se trouver une nouvelle identité. Elle se transforme en Adrien, fils de Vincent disparu depuis de nombreuses années. Alexia intègre un nouvel environnement, entourée d'hommes : la caserne dont Vincent est le commandant. Les premiers sentiments réactionnaires d'Alexia face à Vincent et sa masculinité sont la peur et la méfiance : elle tente de s'échapper de la voiture après que Vincent ait exprimé des émotions fortes face à elle, il la rattrape, plus tard l'enferme à clé dans sa chambre, et le deuxième soir, Vincent aperçoit pendant leur dîner des tâches suspectes au niveau de ses seins et demande « c'est quoi là ? » (52:34) ce qui mène Alexia à fuir, sans succès. Elle sort du bus au bout de quelques minutes parce qu'il était rempli d'hommes proférant des remarques misogynes et agressives. À son retour elle le trouve inconscient dans la salle de bain, suite à un surdosage de stéroïdes, en vient à une tentative de meurtre échouée, laquelle se solde par un coup dans la baignoire d'Alexia, contrariée. Elle se lève, se rase le reste de ses cheveux, comme pour parfaire sa métamorphose, et tente de réveiller Vincent en l'appelant « papa ». C'est un basculement dans sa manière d'être et sa première expression d'empathie et d'inquiétude, face à la vulnérabilité de Vincent. Si Alexia/Adrien ne se mélange pas avec aisance dans l'environnement de la caserne, elle est sous la protection de Vincent, qui lui promet dès le début : « le premier qui te touche j'te tue. Même si c'est moi, je me tue ». Une affirmation qui n'est pas des moindres et vient rassurer toutes les insécurités ou angoisses d'agressions

misogynes qu'Alexia pourrait craindre. Vincent permet à Alexia de développer sa capacité à aimer, qu'elle mésinterprète ou franchit vers la fin du film, lorsqu'elle tente de briser leur pacte en l'embrassant sur la bouche.

Justine dans *Grave* se réjouit de passer plus de temps avec sa sœur en arrivant dans la même école vétérinaire qu'elle, mais la première scène où Alex devrait apparaître pour la chercher au parking où ses parents la déposent, elle n'arrive pas. Cette absence souligne d'emblée un rapport dissymétrique entre Alexia et les attentes de Justine. Ce n'est que dans la nuit, lorsqu'elle se fait réveiller par les bizuteur·euse·s que Justine retrouve à la soirée Alex en train de danser sur une estrade. « Alex ! » (11:35) crie Justine, Alex lui réponds « putain j'suis trop déchirée », Justine enchaîne « t'étais où tout à l'heure ? Ils vont te fumer les parents » ce à quoi Alex ne répond pas, elle répond à côté : « c'est trop bien qu'tu sois là, tu vas trop kiffer, la première année c'est la meilleure -Tellement en plus on va se voir tout l'temps c'est comme si on réhabitait ensemble ». Alex, ne répondant toujours pas aux sollicitations émotionnelles dit à Justine « dis-moi y a mon string qui dépasse de mon short ? -Non ça va » Leur interaction qui ressemble à un dialogue de sourdes se clôture par une remarque intrusive d'Alex : « elle t'as bouffée maman, un an sans moi c'était l'enfer, non ? » Justine dit « comment ça ? » qui reste sans réponse. L'échange qu'elles viennent d'avoir met en exergue le manque d'attention d'Alex envers les sollicitations émotionnelles de Justine. Ce dialogue prédit la position d'Alex tout au long du film. La seule amitié qu'elle développe est celle avec Adrien, son colocataire qui entre en trombe dans sa chambre le soir du bizutage, iels se lient d'amitié tout au long du film, malgré leurs différences. Quant à Alex, même si elles partagent des moments d'intimité, leur relation exprime un rapport de force sans cesse réactivé, Alex la contraint à consommer de la viande crue lors du bizutage, elle lui parle de manière désagréable, comme si Justine était un fardeau, l'épile contre son gré et commente son apparence.

Manu et Nadine, toutes deux arrachées des personnes auxquelles elles tenaient au début du film reposent l'une sur l'autre pendant tout le reste du film à la *Thelma et Louise*, réalisé en 1991 par Callie Khouri et produit par Ridley Scott ; après une tentative de viol, Louise tire sur l'agresseur de Thelma, ce qui les fait partir en cavale.

Le meilleur ami de Nadine se fait tuer, alors qu'elle l'attendait dans sa chambre d'hôtel, et Manu tue son frère et prend la fuite. Elles développent un rapport de résistance et de complicité qui les unit, une forme de sororité. Elles pourraient provoquer un regard

sexualisant lorsqu'elles dansent lascivement l'une contre l'autre, dénudées à l'hôtel après leur rencontre, où lorsqu'elles ont des rapports sexuels simultanément avec des hommes et s'observent, où encore lorsqu'elles échangent de partenaires sexuels. Mais leur lien reste dénué de rapports sexuels, et en cela défie le *male gaze* qui aurait sans doute désiré les voir s'engager dans une relation lesbienne, pour satisfaire leur regard.

Coré n'a pas de liens affectifs autres qu'avec son partenaire, Léo, qui la cherche lorsqu'elle s'enfuit, enterre les corps des personnes qu'elle dévore, tente de l'enfermer pour lui éviter de vivre à jamais enfermée, la nettoie et lui apporte de l'affection.

1.3 Inscription des corps dissidents dans l'espace

Il y a deux types d'espace-temps qui forment la narration des quatre films. L'un d'entre eux est l'espace clos, surveillé, contrôlé, ritualisé. Dans *Grave* l'espace du campus fermé, à la hiérarchie omniprésente, est disciplinaire. Michel Foucault dans *Surveiller et punir* souligne qu'« une relation de surveillance, définie et réglée, est inscrite au cœur de la pratique d'enseignement : non point comme une pièce rapportée ou adjacente, mais comme un mécanisme qui lui est inhérent, et qui multiplie son efficacité » (Foucault, 1993, p.208). Une analogie évidente se dresse entre les corps des élèves de l'école vétérinaire et les animaux qu'ils soignent, à travers la cinématographie de Ducournau.

La première scène de bizutage nous montre les élèves en pyjama, à moitié nu-e-s, vulnérables en rang, dirigé-e-s, vers l'escalier ou l'ascenseur afin de tou-te-s se retrouver dans un sous-sol sinistre, rampants jusqu'aux « vétérans ». Justine est un corps qui devrait se discipliner, à travers le bizutage et les règles qu'il induit, même si elles vont à l'encontre de son identité et qu'elles sont sexistes. Des bizuteurs lancent à un groupe de filles lors de la première soirée « faites les putes ». Justine doit soit s'habiller « sexy », soit porter une couche culotte, visible de tou-te-s. Alexia, elle, adopte des codes de la virilité pour survivre dans ce huis clos, où les normes du patriarcat sont internalisées. Elle refuse symboliquement d'être mangée, ingère donc les organes crus et force Justine à en faire de même, parce qu'elle risquerait de lui « foutre la honte » et donc de se retrouver elle-même dans une situation honteuse à cause de la résistance de Justine à intégrer ces codes. La possible punition —qui est par ailleurs une manière de discipliner les animaux— qui serait infligée à Justine est celle

d'un dressage forcé. On peut même spéculer par rapport à leurs deux comportements : Alex est plus âgée que Justine et est supposée être sa supérieure, (en termes symboliques mais aussi de bizutage) mais Justine est meilleure élève qu'elle, considérée comme précoce. Elle en vient même à corriger spontanément, sans le consentement d'Alex, un de ses devoirs pendant que cette dernière essaye de lui trouver une robe de soirée. Alex parce qu'elle n'est pas aussi bonne élève, ne se permet pas de faillir aux règles instituées tandis que Justine les repousse et les révoque en ne se conformant pas aux attentes genrées et en trouvant des stratégies pour y échapper. Cette agentivité de Justine est particulièrement visible lorsqu'Alex essaie de lui épiler son sexe, elle finit après avoir cédé par la repousser du pied en criant « c'est ma chatte ! » (43:49). Enfin, après la scène finale de cannibalisme, Alex est envoyée en prison, l'espace disciplinaire suprême, la gouvernance patriarcale.

Dans *Trouble Every Day* l'espace clos est celui de la maison dans laquelle Coré vit avec Léo, qui, cherchant une solution afin de la guérir la séquestre pour qu'elle ne sévisse pas. Elle soulève sa lampe de chevet qui cache une clé, qui lui permet d'ouvrir la fenêtre de la chambre où elle est enfermée, mais pas les volets. Elle sort une scie électrique du dessous du lit, et on comprend qu'elle a réussi à s'enfuir lorsque Léo revient du travail et retrouve la chambre sens dessus dessous. Lorsqu'elle sort de cette maison-donjon, qui symbolise l'espace domestique, elle se laisse systématiquement aller à ses instincts, hors de la ville. Elle attend près des grandes routes, à l'abri des regards intrusifs, qu'un routier s'arrête. Cette entorse à l'enfermement qu'essaie d'exercer Léo la conduit à de la culpabilité et une forme de mutisme lorsqu'ils se retrouvent : iels ne parlent presque pas, elle est pétrifiée et il s'occupe d'elle. Symboliquement plus violent, Léo attache des planches sur le pourtour de la porte arrachée par Coré, ce qui donne des airs de prison à la chambre, laissant entrevoir Coré à travers les stries. Coré murmure à Léo qu'elle veut mourir, c'est comme si elle l'était déjà, par son isolement et sa condition de non-vie. Léo ne fait que repousser et temporiser le moment de sa mort, dans un dernier espoir.

L'espace-temps qui traverse *Baise-moi* et *Titane* est plus ouvert par l'absence d'attachement à un espace domestique particulier. Les mutantes sont en perpétuelle cavale pour tenter de survivre. Nadine et Manu vont de chambre d'hôtel en chambre d'hôtel, puis se font héberger par une femme qu'elles rencontrent lors d'un contrôle policier où elles abattent les deux contrôleurs. Elles ne changent pas vraiment d'apparence, si ce n'est pour des perruques, lors de leur braquage du magasin de fusils et pistolets. Pour pallier leur mal, elles

s'alcoolisent « eh bah faut être raide. Faut beaucoup boire à partir de maintenant. Et attraper du loup. Plus tu baisses, moins tu cogites et mieux tu dors » (35:30) dit Manu à Nadine, au début de leur cavale comme un credo. Si elles ne sont pas littéralement cloîtrées dans un espace, on peut considérer par leur volonté d'être dans un état second, et donc de ne pas regarder ou réfléchir à leurs actes, elles s'enferment mentalement. Elles partagent une intimité, une nudité démystifiée et déssexualisée. Manu le sexe découvert dit devant Nadine « j'me suis coupée de partout » (39:46) en faisant référence à ses poils pubiens. Plus tard dans le film, on la verra appuyer sur son utérus, pour faire couler le sang de ses règles dans le lavabo. La relation qu'elles entretiennent les lie indéniablement, d'un lien sororal. Elles n'ont plus ni l'une ni l'autre de famille vers qui se tourner et deviennent leur propre famille.

Alexia n'avait pas non plus prévu de s'enfuir : elle prend la fuite après avoir mis feu à sa maison et se fait déposer à une station par la personne qui l'avait emmenée en stop. Paniquée par la présence de policiers, elle décide de changer d'apparence après avoir vu défiler les annonces de personnes disparues. Un des garçons des annonces présente des traits de visage similaires aux siens. Elle s'enferme dans des toilettes publiques et entame sa métamorphose pour devenir Adrien : elle bande ses seins et son ventre enceint, elle se coupe les cheveux, se rase les sourcils et dans un acte ultime, se cogne le nez violemment contre le rebord de l'évier afin de se le déformer. Son regard passe de défiant à apeuré, et elle attend que Vincent pose son regard sur elle, afin de juger si c'est bien son fils. Il refuse les tests ADN, il est prêt à adopter Alexia/Adrien qu'il amène avec lui. Son irruption dans le monde masculiniste de la caserne de pompier perturbe l'ordre établi. Rayane, le chouchou de Vincent qui avait pris le rôle de son fils symbolique est petit à petit mis de côté par la présence d'Adrien/Alexia ce qui l'amène à se questionner sur la vraie identité de ce-tte dernier-e pour tenter de regagner l'amour inconditionnel de Vincent. Adrien/Alexia est moqué-e par les subalternes de Vincent, par son apparence androgyne, lea qualifiant de gay. L'irruption du corps féminin d'Alexia/Adrien se fait la nuit, lors de la libération de son corps de femme enceinte compressé, lacéré. À quelques reprises, il lea trahit devant Vincent et les membres de la caserne. Dans un premier temps lors d'un dîner, Vincent remarque des tâches suspectes sur le t-shirt blanc d'Adrien/Alexia au niveau de ses seins, et tente de toucher cette zone, mais se fait repousser. Puis une des scènes finales nous montre une fête déchaînée à la caserne, où Adrien/Alexia se fond à merveille avec la danse agressive des pompiers, partant en pogo, secouant leurs têtes. Iel se fait saisir et porter par deux pompiers, qui l'amènent à monter sur

un des camions : un des deux pompiers lui met ses mains sur ses fesses pour le pousser, ce qui traduit l'entière acceptation et intégration d'Alexia/Adrien comme homme cis. Adrien se fait acclamer par la troupe de pompiers surexcités qui attendent qu'il danse. Une musique douce et lascive retentit, Adrien, gêné-e, se balance de gauche à droite, légèrement paniqué-e, se faisant huer. Lorsque Adrien se laisse porter par la musique pour danser comme Alexia, la supercherie se rompt, et les pompiers le regardent dans l'incompréhension puis la gêne, la gêne de regarder et donc de la possibilité d'érotisme et de désir entre hommes. Il continue même lorsque Vincent surgit dans l'espace pour que la fête se termine, son regard est décontenancé. C'est lorsqu'il se retourne et s'en va qu'Adrien s'arrête, l'air concerné. La scène qui suit de relation sexuelle entre le camion et Alexia nous propose une autre lecture : la danse érotique engagée n'était peut-être qu'une manière de flirter avec le véhicule, de s'auto-exciter en pensant à ce que cette danse pourrait engager, oblitérant alors l'environnement hétéro-normatif de la caserne de pompiers. Ces espace-temps appuient les tensions entre docilité et désobéissance, entre contrôle de soi et émancipation, tout en inscrivant les mutantes dans une réflexion sur les relations de pouvoir et les stratégies de résistance.

1.4 Relation au corps masculin, à la masculinité

Comme nous l'avons vu précédemment, les quatre protagonistes ont des rapports particuliers avec leur milieu et aux hommes qui les entourent. Dans les films de Julia Ducournau, la figure masculine récurrente est celle du père, adoptif ou biologique et si dans *Grave* il n'est présent qu'au début, lors de l'épisode du doigt d'Alex et à la fin, son rôle de père n'en est néanmoins pas amoindri, surtout à la fin du film. Il révèle alors à Justine qu'il a subi le cannibalisme de sa mère, lorsqu'ils se sont rencontrés à l'école puis s'excuse symboliquement de l'héritage dont Justine et Alex sont les victimes, soulignant qu'il est sûr qu'elle trouvera une solution, elle (Roelens, 2023, p.164-165). Le père biologique d'Alexia dans *Titane* n'entretient pas de relation intime avec elle, il est froid, ne lui adresse pas la parole, presque agacé de sa présence. Vincent, lui, père « adoptif » d'Alexia et symbolique de la caserne, est empreint d'une masculinité fragilisée : il s'injecte des stéroïdes afin de garder son corps musclé. Alexia lui dit lorsqu'il lui demande de lui faire sa piqûre « t'es malade ? » (60:20:10) ce à quoi il répond en souriant « non. J'suis vieux ». Alexia a peur des hommes tout au long du film. Dès le début, on la voit défier son père dans la voiture, causant son

énervement qui mène à l'accident formateur : elle se retrouve avec une plaque de titane sur le crâne. Lorsqu'elle se retrouve dans la voiture de Vincent, qui l'amène chez lui, on sent son anxiété et sa panique, elle essaie de s'enfuir mais il lui court après et l'arrête. Dans une forme de compréhension de son angoisse et pour l'inciter à rester auprès de lui il lui dit « le premier qui te touche j'te tue » (40:10). Si elle se laisse faire et suit les ordres de Vincent la plupart du temps, sa peur du rapport de force genré ressurgit sans cesse : lorsqu'il lui demande de se déshabiller, quand il lui rase la tête et va trop près de sa cicatrice, qu'il essaye de voir les taches sur son t-shirt au niveau de ses seins, qu'il lui rase le visage. Il se rend lui-même compte de cette dynamique, il dit à Alexia « j'te fais peur ? » (52:41). Lorsqu'elle s'enfuit, elle prend peur des hommes assis dans le fond du bus. On ne sait pas si c'est à la femme assise proche d'Alexia ou à Alexia qu'ils s'adressent « Eh mademoiselle ! Tss tss tss oh j'te parle là ! On discute un petit peu ou quoi ? Mademoiselle !! Oh vas-y tranquille on va rien te faire hein ! On veut juste parler avec toi. On veut juste parler hein, On va pas t'agresser t'inquiètes hein » (58:03). Un autre dit « eh faut pas la prendre comme ça, rentre dedans gros. Moi j'la retourne euh, j'lui mets dans l'cul direct. Dans l'cul dans la chatte dans la bouche c'qu'elle veut, même j'le met dans l'oreille frère. Ehhh Salope, salope ! Vas-y on te parle ohhh retourne-toi ! » ces remarques insoutenables font sortir Alexia du bus et retourner chez Vincent, comme si elle prenait à nouveau conscience de ce qu'il l'attend au dehors. Elle a même peur de ses marques d'affection : elle reste pétrifiée lorsqu'il l'embrasse, ému de la voir avec la robe qu'il portait quand il était petit. Il est certain qu'Alexia, marquée par son agression sexuelle et un père absent émotionnellement, se retrouve apeurée voire démunie face à des expressions genrées qu'elle interprète comme menaçantes.

Justine elle, s'étonne de voir Adrien se présenter comme son coloc : « mais t'es pas une fille ? » (6:48) il lui répond « Ben non. » « J'avais demandé une coloc fille ! » ce à quoi il répond cyniquement « Ben ils t'ont mise avec un pédé ils se sont dit que c'était la même chose, allez viens ». Si Adrien lui répond qu'être homosexuel et femme sont la même chose, c'est pour souligner que par son orientation sexuelle, il fait lui aussi partie d'une minorité et n'est pas une menace pour elle. Il sera d'ailleurs confronté à une scène particulièrement malaisante à la cantine, où un des étudiants qui mange à la même table que lui demande « tu crois qu'aujourd'hui un singe peut contracter le sida ? » (20:01) ce à quoi Adrien répond « qu'est-ce que j'en sais moi ? Pourquoi tu penses à des trucs comme ça d'ailleurs ? » ce à quoi il surenchérit « est-ce que tu penses qu'un mec qui veut niquer un singe aujourd'hui se

pose la question de mettre une capote ou pas ? ». Adrien s'énerve et lui dit « Putain j'suis en train de manger, t'es taré ou quoi ? On parle pas de baiser des singes à quelqu'un qu'est en train de manger, t'as été élevé chez les loups ? Et pourquoi je devrais me sentir concerné, parce que je baise des singes ou j'ai le sida ? T'es con ou quoi ? ». Ici Ducournau souligne bien les stéréotypes homophobes dont sont encore imprégnées les personnes même éduquées, de classe moyenne et supérieure. Les normes genrées internalisées sont canalisées dans le personnage d'Alex.

La culture du viol, éminemment sexiste et systématique du patriarcat est mise à mal dans *Baise-moi* qui montre le viol de Manu et son amie d'une manière crue et difficile. Sa passivité face à l'acte relève d'un acte féministe, de refuser de leur donner de l'importance. Dans le roman éponyme, le personnage de Manu n'a pas peur du viol mais de la mort possiblement infligée par les agresseurs. Les deux protagonistes méprisent pas uniquement les hommes, mais le système entier dans lequel elles sont prisonnières, symptôme de leur révolte. Les personnages masculins dans *Baise-moi* sont renvoyés à leurs rôles les plus pathétiques et pitoyables, ils sont dégoûtants et repoussants, deviennent des objets (elles les utilisent pour leur propre plaisir) inversant ainsi les rôles stéréotypiquement genrés. Lakim, le frère de Manu, ne la soutient pas et ne se préoccupe pas de comment elle se sent après avoir deviné qu'elle s'était faite violer. Les hommes qu'elles rencontrent le long de leur cavale sont tous manipulables par le flirt et l'attrait ou la promesse d'une relation sexuelle, et elles jouissent de pouvoir les humilier, les tuer.

Coré n'entretient que des rapports de force et de séduction avec ses proies masculines. Léo, son compagnon, est celui qui la soutient sans faille. Une distinction s'effectue entre un amour inconditionnel mais enfermant avec Léo, amant et médecin, et ses proies avec lesquelles elle n'entretient aucun rapport autre que celui de la prédation. Les personnages masculins sont une impasse à sa survie : Shane, qui est atteint de la même pathologie qu'elle et dont l'histoire est montrée en parallèle de celle de Coré, entre par effraction dans la maison alors qu'elle vient de dévorer un des jeunes voisins. Elle est recouverte de sang, semble comme euphorique et faible, ils se prennent dans les bras, et Shane l'étrangle jusqu'à la tuer et l'immoler.

2- Cinéma d'horreur

2.1 Codes cinématographiques du gore



Grave, (2016) Julia Ducournau, scène du bizutage, 1:39.



Carrie, (1976) Brian de Palma, scène du bal, 1:38.

Julia Ducournau a été acclamée comme la « maîtresse de l'horreur » par le magazine *Madame Figaro* (2021). Les spectateur-ice-s de la première à Cannes ont été interrogé-e-s à chaud suite à la projection de *Titane* par *allociné* dont l'une d'entre eux confia qu'elle n'a « jamais vu de [s]a vie un film aussi violent, aussi abject, aussi horrible ». Plusieurs spectateur-ice-s sortent de la salle au début de la projection et une équipe de pompiers intervient également en salle pour des malaises. Une plus jeune spectatrice, enthousiaste, s'exclame : « j'ai pas compris ce que je ressentais mais j'ai adoré ». D'autres critiques remarquent qu'il est « relativement gore pour du film français » ou encore qu'« on a pas le droit d'aller aussi loin, de montrer tant d'horreurs, surtout dans le monde dans lequel on vit en ce moment ». Toute l'ambiguïté réside dans l'expression de la même spectatrice qui dira un peu plus tard « c'est tout de même un beau film / ce film devrait être interdit ». Cette ambivalence est preuve d'une lutte entre valeurs morales et esthétique dérangeante. Les films

de Julia Ducournau, comme ceux de Claire Denis, Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi divisent les avis, bousculent les spectateur·ices, et sont catégorisés dans le cinéma de genre français, cinéma d'horreur ou encore cinéma de l'extrême. Les codes qui définissent cette catégorie de films sont leur capacité à provoquer des réactions viscérales par la monstration de scènes de sexe explicites et parfois non-simulées, une violence incluant le meurtre, le viol et les actes de cannibalisme dans une esthétique de la cruauté (Coulthard & Birks, 2015). La représentation de protagonistes mutantes dans une analogie entre consommation de corps à l'écran et consommation d'images du·de la spectateur·ice où le faux se mêle avec le vrai sera notre cible. Cette volonté de transcender l'écran pour faire ressentir est l'essence du gore, et la raison pour laquelle il perturbe. La réaction des corps des spectateur·ice·s alterne malaise, pression, raidissement, escalade, puis répit, suspension. L'horreur en tant que genre est traditionnellement centrée sur la radicalité de la représentation et sur les angoisses liées à la différence genrée —un monstre par malaise ontologique provoque une anxiété normative— or, le corpus de films étudiés, s'il a des affinités avec le cinéma d'horreur et s'approprie ses codes, c'est pour mieux critiquer voire désinstituer cette différence genrée. En effet, dans la structure narrative du cinéma d'horreur, un·e protagoniste monstrueux·se incarne une menace pour l'ordre hétéro-normatif, le désir et la différence dans une dynamique d'attraction répulsion. Le monstre fascine et révulse à la fois. Mais le cinéma de genre en général finit par se conformer au système hégémonique sexe/genre en le restituant au cours de la narration (Coulthard & Birks, 2015). *Titane* en ces termes en est un bon exemple : malgré la subversivité d'Alexia, son changement de corporalité et de genre ne servent qu'à sa survie et renforcent les rapports genrés qui ponctuent le film. Elle ne choisit pas délibérément d'être un homme aux yeux de la société, elle le fait pour échapper à la loi et elle est sans cesse rappelée à son genre initial par sa condition d'être enceinte. De la même manière, Adrien dans *Grave* clame et assume son homosexualité, mais aura tout de même un rapport sexuel avec Justine.

Le gore se caractérise visuellement par un hyperréalisme et des gros plans, ne permettant pas d'échappée visuelle aux spectateur·ice·s (Mellier, 2010). Ce spectacle de la chair est un héritage du giallo à la croisée entre horreur et érotisme, où le dégoût est mêlé à de l'humour, comme pour désamorcer la violence des scènes : dans *Titane*, Alexia a déjà tué sa collègue et un de ses colocataires, lorsqu'elle entend la voix d'une autre personne, se retourne et soupire d'un air « soûlé », et lâche « mais vous êtes combien ici en fait ? » (27:22). Cette nonchalance apparente décentre le·la spectateur·ice de la cruauté de ses actes et le·la ramène à sa simplicité.

Le *giallo* est un genre qui naît à un moment où la société italienne est déstabilisée par la crise des notions de féminité versus masculinité dans les années 1960 et 70. Il met en scène généralement un ou plusieurs meurtres au cœur de l'intrigue baroque, très stylisée souvent à la limite du ridicule (Mackenzie, 2013).

Coré est quant à elle, l'expression incarnée du monstrueux féminin de Barbara Creed, elle sillonne la diégèse comme un animal prédateur, ne pouvant résister à ses pulsions jusqu'à recouvrir le mur de sa maison du sang de sa dernière victime, ici l'horreur est dépeinte comme lieu de fixation des angoisses sexuelles masculines (la femme castratrice). Par ailleurs, les techniques de prise d'image et de son jouent un rôle essentiel dans l'effectivité du cinéma gore. Les films de Ducournau et Claire Denis sont particulièrement assimilés à un cinéma de sensations en référence à Martine Beugnet dans le sens où la photographie des films est essentielle, et elle nous offre des plans prolongés sur des plaies, du sang, des grattages de peau intempestifs, accompagnés de musique intensifiant la scène. *Trouble Every Day* propose une scène haptique d'un corps ensanglanté, parcouru en gros plan, dont on ne distingue presque plus les parties, elles se fondent dans l'étendue de sang. Dans *Grave*, la scène de première consommation de sang par Justine est accompagnée d'un orgue qui intensifie nos sensations. Les images haptiques, définies par Deleuze, déhiérarchisent la perception, ramenant l'attention sur les détails tactiles et la surface matérielle où la figure et le fond commencent à fusionner (Chamarette, 2013). En ce sens, les images haptiques éveillent nos sens physiques, celui du toucher particulièrement, qui amène le·la spectateur·ice à éprouver une série d'émotions à travers l'image perçue, c'est en cette qualité que l'image haptique est utilisée dans le cinéma d'horreur.

2.2 Fucking Gender

Le corpus de film étudiés n'est pas particulièrement dédié à une audience *queer*, excepté peut-être *Baise-moi*, par le militantisme et lesbianisme de Despentès. Les corps des protagonistes sont inscrits dans une culture dominante qui délimite leur sensualité et capital sexuel selon leur jeunesse, blancheur, condition physique, l'ensemble cristallisé dans une féminité plus ou moins performative. Même si ces personnages essaient d'échapper à ce régime patriarcal où l'association sexe/genre perdure, elles sont rattrapées par ce dernier. Malgré cet écueil, quelques éléments des films sont importants pour la décentralisation,

révocation et répulsion des normes de genre. Parmi ces éléments, nous pouvons souligner l'utilisation de l'abject, qui les détache de leur féminité attendue bienséante. Notre hypothèse est que, par l'horreur et la répulsion qu'il provoque, il est possible aux protagonistes d'échapper un instant aux catégories genrées, même si le prix à payer est de reproduire une violence qui est généralement associée au masculin. Rappelons qu'Aristote considérait toute déviation de la morphologie du corps masculin « normal » comme un type de monstruosité. Il a notamment caractérisé la naissance de femmes comme la forme la plus commune de difformité (Shildrick, 2002, p.12).

La monstruosité à la fois échappe au genre et reproduit les catégories de genre : nous ne disposons pas réellement de vocabulaire ou d'outils dé-genrés pour parler des mutant·e·s. La langue française étant structurée par des binarismes, il n'est possible de définir quelqu'un·e ou quelque chose que par exclusion. C'est-à-dire qu'on sait ce que quelqu'un·e est en sachant ce que celui·le-ci n'est pas, l'autre revêt une fonction de distinction (Shildrick, 2002). D'ailleurs, historiquement les personnes échappant aux catégories binaires de genre ont été qualifié·es de monstreux·ses, anormaux·les par la médecine et chercheur·euse·s. Paul B. Preciado dans *Je suis un monstre qui vous parle* attaque la « conviction psychanalytique » qui à ses fondements considère que « défier le binarisme équivalait à pénétrer dans le domaine de la psychose » (Preciado, 2020, p.24). Nous n'évoquerons pas ici la longue liste de violences du corps médical et psychiatrique envers les personnes qui ne correspondent pas à la norme femme/homme hétérosexuelle/hétérosexuel blanc·he, mais pouvons souligner à titre d'exemple le tabou de l'intersexualité qui a mené à des réassignations de genre violentes et intrusives envers des nourrissons, qui les marqueront à vie. Ces procédures chirurgicales ont pour objectif de faire correspondre les organes génitaux des personnes intersexe à ceux connu·e·s c'est-à-dire une vulve ou un pénis fonctionnels, et sont souvent irréversibles. Par ailleurs, elles « peuvent provoquer une infertilité permanente, des douleurs, l'incontinence, la perte des sensations sexuelles et des souffrances psychologiques à long terme, dont la dépression¹ ». Ces pratiques prouvent que dans notre société patriarcale fondée sur la domination, il faut exclure, cacher tout ce qui menace l'ordre établi, tout ce qui est méconnu, incompris. À cause de son agir transgressif qui mène à sa déshumanisation (lié aux tabous évoqués précédemment) le personnage de la mutante tisse des liens avec les personnes en

¹ Personnes intersexes | ohchr.

<https://www.ohchr.org/fr/sexual-orientation-and-gender-identity/intersex-people>.

dehors des catégories de genre binaire. Tou-te-s les deux exclu-e-s parce que dangereux-ses pour la survie de l'idéologie binaire hétéro-patriarcale.

2.3 Les fluides

Une des caractéristiques du cinéma d'horreur est la présence de fluides corporels au service d'une provocation de sensations de réalisme mais aussi de révolusion : nous sommes tou-te-s marqué-e-s socialement par le tabou du sang, les femmes en premier par leurs règles. À ce propos Lucy Taylor souligne que le féminin « offre une richesse de possibilités d'horreur corporelle : menstruations, lactation, les terreurs de l'accouchement, voire la fureur féminine réprimée contre une culture misogyne » (2018). La présence des fluides rendue visible rappelle l'intériorité du corps et sa mécanique, sa possibilité d'être malade, de vieillir et de mourir. Les films étudiés nous soumettent à un panel d'« humeurs corporelles » pour reprendre le terme de Françoise l'Héritier (1994) c'est-à-dire des fluides qui émanent des corps qui sont soumis à un type de hiérarchie genrée : le sperme est considéré comme supérieur au lait maternel. Cette hiérarchie est déterminée par la capacité de contrôle de ces fluides : un homme peut contrôler son éjaculation, tout comme le sang qu'il perd sans en être victime à fortiori alors qu'une femme est soumise à ses cycles. Ce système de pensée où l'homme est actif et la femme passive imprègne nos imaginaires et nos manières de représenter. Pour Mary Douglas, anthropologue comme Héritier, le sang menstruel transgresse les frontières du corps et révèle sa perméabilité au monde, il bouscule l'ordre masculin. Notre société contemporaine étant toujours construite sur un idéal de corps désincarné, où les règles symbolisent encore le dérangeant et l'impropre, il me semble libérateur que des réalisatrices femmes les banalisent à l'écran et les fassent sortir de leur étai. Si Manu a ses règles et les laisse couler dans le bidet, en appuyant sur son bas-ventre, sexe à découvert, Alexia après une relation sexuelle cyborg avec sa voiture a des pertes noires épaisses, qui évoquent l'huile de moteur. Despentes transgresse le tabou des règles en faisant dire à Manu « putain ça donne envie de niquer ! », elle choisit de ne pas les montrer comme douloureuses ou insupportables mais comme vecteur de libido et d'appropriation de soi. Manu confie que lorsqu'elle était plus jeune, elle faisait exprès « de tout tacher pour faire chier » sa mère, « ça la rendait carrément malade » (41:58). Selon Iris Marion Young, philosophe féministe état-unienne, le corps vécu reflète « l'idée unifiée d'un corps physique agissant et s'éprouvant dans un contexte

socio-culturel spécifique ; c'est un corps en situation » (Young, 2005, p.16) ce qui implique une possibilité de s'extraire de certains contextes sociaux qui dictent ce qu'est une conduite « correcte » ou « incorrecte » selon des rapports genrés. Si Manu peut parler ouvertement et sans jugement de ses règles, c'est parce qu'elle est en présence de Nadine avec qui elle partage un corps similaire. Par conséquent, les deux femmes se comprennent et vivent les mêmes injonctions. Une autre scène montre Manu qui s'apprête à faire une fellation à un homme repoussant. Il voulait mettre un préservatif, Manu l'en empêche, elle lui dit qu'il bande mou et que ça la fatigue. Perturbé, attaqué dans sa masculinité, confessant à Manu qu'il ne comprend pas ce qui lui arrive, il lui quémande une fellation. Elle commence en lui répondant qu'il a de la chance, et lui vomit dessus. Il hurle de dégoût pendant qu'elle rit aux éclats et lui scande « salope ! Salope !!! J'vois vraiment pas c'que ça a de drôle », « sales petites putes dégénérées » (45:23). Le vomi dégoûte, il a aussi une valeur sociale d'un trop plein qu'on a besoin d'éjecter. Alexia vomit aussi dans *Titane* juste après que Justine l'ait repoussée alors qu'elle tentait d'arracher le piercing de son téton. Ce vomi est annonciateur de sa grossesse. Justine dans *Grave* quant à elle vomit des cheveux dans les toilettes après une confrontation humiliante avec un professeur lui demandant qui d'elle ou d'Adrien a triché, parce que leurs copies sont similaires (38:00). Lorsqu'elle sort des toilettes taguées d'insultes sexistes une fille lui tapote l'épaule et lui dit « faut que tu mettes deux doigts si tu veux que ça vienne plus vite » (38:44) banalisant ainsi cette pratique causée par les injonctions sociétales sexistes qu'est de se faire vomir intentionnellement pour mincir/rester mince. La scène qui suit, Alex a son bras profondément enfoncé dans l'anus d'une vache, tandis qu'elle retire ce qui semblerait être des excréments coincés, Justine lui demande si elles peuvent se parler. Cette scène crée une résonance entre les divers orifices du corps humain et animal et des matières qui peuvent en sortir. Après avoir dévoré le doigt coupé d'Alex, Justine tente cette fois-ci intentionnellement de se faire vomir sur le parking de l'hôpital mais sans succès et elle s'arrête et se retourne lorsqu'elle voit une infirmière la regarder. Dans *Grave* le faux sang des bizuts se mélange au vrai sang cannibale, en réponse l'un à l'autre d'une forme de honte. Le rituel d'éclabousser de sang les étudiant-e-s nous rappelle la scène de bal de *Carrie au bal du diable* de Brian de Palma, où Carrie se fait publiquement renverser dessus du sang de cochon au bal de fin d'année. Les plans de Ducournau nous paraissent faire directement référence à la scène, la texture même du faux sang paraissant similaire. Cette scène dans *Carrie* l'humilie en public, on n'entend plus aucun-e spectateur-ice mais uniquement les balancements du seau qui

contenait ce sang. Ne supportant pas cette humiliation, Carrie doté de pouvoirs, met sans dessus-dessous la salle de bal, jusqu'à y mettre le feu.

Alexia, après avoir planté son pic à cheveux en titane (13:30) dans l'oreille de son fan/agresseur prend son pic et relève ses cheveux, c'est à ce moment qu'elle se rend compte de toute la salive répandue sur sa peau, évocatrice du sperme par sa texture et le dégoût qu'elle inflige à Alexia, qui retourne se doucher et se frotte vigoureusement pour faire disparaître toute trace, en écho aux scènes de douche de *Grave* et de *Trouble Every Day* où les protagonistes se lavent du sang qui les recouvre. Après une relation sexuelle avec sa partenaire la voiture tunée (nous développerons ce passage dans le chapitre suivant) on l'observe se tordre de douleur au réveil, des bleus entre les cuisses et un liquide noir qui traverse sa culotte. Sa mère lui demande comment elle va et Alexia lui répond l'air contrarié « j'ai mal au ventre » sa mère répond « t'as tes règles ? » et Alexia renchérit « j'passe pas mon temps à avoir mes règles t'sais » (19:37). Elle remarque ses pertes noires lorsqu'elle essaie de s'auto-avorter dans les toilettes avec son pic en titane, sans succès. On comprend l'analogie entre le *car-fucking* et l'huile noire qui sort de son corps (Bacholle, 2023). Sa grossesse est ce qui trahit son genre, notamment face à Vincent, lorsqu'elle a sa première montée de lait à travers son *binding*. Vincent veut regarder, se demande ce que c'est, Alexia/Adrien le repousse rapidement de peur que son genre la trahisse. Au fur et à mesure que le temps passe, le ventre d'Alexia grossit considérablement et un trou s'y forme, laissant apparaître du titane derrière sa peau. Lorsqu'elle le remarque, elle panique et se frappe le ventre, du liquide noir sort de ses tétons alors qu'elle essaie de se bander le torse. La scène finale nous offre une déchirure totale de son ventre, le titane s'est propagé dans son corps comme un virus, et Vincent récupère son enfant dont on ne voit pas le visage mais seulement l'épine dorsale titanesque. Les fluides ne sont pas uniquement vecteurs de sensations de dégoût, ils provoquent l'empathie, rendent les protagonistes étonnamment plus vulnérables en mettant leurs corps à l'épreuve.

3- Sexualité et rituels

3.1 La sexualité des protagonistes : liens entre sexualité dissidente et violence

Au cours du XIX^{ème} siècle, des liens ont été instaurés par la science entre perversion morale et perversion sexuelle. Souligner une « nature » mauvaise innée d'un-e individu-e à

travers ce que la psychopathologie considérait comme une dégénérescence sert à expliquer les déviations d'ordre sexuels tels que l'homosexualité. Au même moment, la formation de la sexologie amène à des recherches sur les anomalies sexuelles qui sont qualifiées de variétés et variations sexuelles à travers la physiologie et la physiognomonie (Mazaleigue-Labaste, 2009, p.13). La physiognomonie met en correspondance des traits humains avec des traits animaux afin d'en déduire du caractère ou des dispositions naturelles d'un-e individu-e. Le manque de précision de cet outil et son caractère hautement subjectif entraîne son abandon (Boëtsch, 2010). Le terme d'anomalie sexuelle remplace celui de pathologie, sous-entendant un régime de normes, héritage théologique et juridique d'une vision du monde et de la sexualité. Grâce à la psychanalyse, aux théories de Freud et Lacan, le concept de pulsion sexuelle est remplacé par celui d'instinct ce qui signifie que la sexualité est considérée comme variable, changeante, et pas uniquement fixée sur la reproduction comme but. Si Freud ne rejette pas entièrement la possibilité de l'hérédité ou de causes fixées et prédéfinies chez un-e individu-e, il ne détermine pas sa recherche sur ces éléments, considérant que les spécificités sexuelles des individu-e-s sont plus complexes. Sa recherche s'étend donc à tou-te-s catégorie d'individu-e-s et plus seulement autour des « pervers » (Mazaleigue-Labaste, 2009).

Ducournau nous amène par sa structure narrative dans *Titane* à songer que le comportement « déviant » d'Alexia remonte à l'accident de voiture qu'elle cause indirectement en tapant dans le siège avant où son père est assis. Elle détache sa ceinture, et voulant la réprimander, il perd le contrôle de la voiture. Leur relation, vidée d'émotions, est conflictuelle. Alexia montre dès le début des marques de détachement émotionnel, qui résonnent en fond avec ce que le médecin l'ayant opérée dit : elle pourrait être sujette à des troubles cognitifs. La réalisatrice suggère aussi par ailleurs que le trauma originel d'Alexia est une agression sexuelle par rapport à ses réactions envers tous les personnages masculins tout au long du film. Son pic à cheveux est son allié ultime, son arme de défense envers ceux qui menacent de s'introduire dans son espace personnel et intime, y compris Vincent. Alexia n'est ni hétérosexuelle ni lesbienne, elle est attirée par des matières et objets : le piercing métallique de Justine, les voitures. Par cette attirance communément considérée comme déviante, elle s'écarte des codes hétérosexuels et homonormatifs. La Cadillac « l'appelle » violemment depuis la salle de douche (14:16). Elle pénètre dans la salle de *show* et la voiture l'attend, phares allumés, qu'on peut interpréter comme marqueur d'excitation en référence au terme « turned on » anglais qui signifie allumé mais aussi excité. Alexia s'approche d'elle, la touche

et la caresse sensuellement nue contre la portière. Elle entre à l'intérieur de la voiture, et les mouvements de haut en bas de la Cadillac d'abord lents, tressaillant sur ses suspensions s'intensifient crescendo. Un plan montre Alexia à l'intérieur de la voiture sur le siège avant du milieu, les bras enroulés dans les ceintures rouges jouissant de plaisir, trempée, ne laissant aucun doute sur le rapport sexuel dont nous sommes témoins. Cette démonstration de rapports sexuels possibles entre humains et voitures est fondatrice pour comprendre Alexia comme une mutante, qui nous pousse à repenser nos catégories figées et étroites dans une perspective cyborgienne : un blasphème comme le décrit Donna Haraway (2006). Les cyborgs comme « mythe politique ironique » sont hybrides de machine et vivant, créature de la réalité sociale qui s'accouple avec des machines. Elle ajoute dans son introduction que « le sexe cyborgien fait revivre quelque chose de la ravissante liberté répliquative des fougères et des invertébrés (quelle délicieuse prophylaxie naturelle contre l'hétérosexisme). La réplique du cyborg a divorcé de la reproduction organique » (Haraway, 2006, p.7-9). Alexia présente beaucoup de traits similaires à ceux du cyborg dressé comme allégorie, Haraway ajoute que « contrairement au monstre de Frankenstein, le cyborg n'attend pas de son père qu'il le sauve en restaurant le jardin originel ; c'est-à-dire en lui fabriquant une compagne hétérosexuelle, en faisant enfin de lui un tout fini, une cité, un cosmos. Le cyborg ne rêve pas d'une communauté établie sur le modèle de la famille organique, mais il n'en a pas pour autant un projet œdipien » (2006, p.9). C'est en ces quelques caractéristiques que nous pouvons assimiler Alexia à la fiction qu'Haraway dessine : dissidente parce qu'elle tue ses parents sans se retourner, qu'elle n'aspire à aucun des futurs hétéro et homonormatifs tracés et qu'elle est sexuellement attirée par des machines.

Le début du désir chez Justine se confond avec ses pulsions cannibales envers Adrien. Lorsqu'il lui demande d'attacher sa blouse, elle se fige et toise sa nuque (54:41) d'un regard ambigu. Elle l'observe ensuite jouer au football torse-nu la tête baissée, les yeux relevés et les sourcils froncés qui mettent l'accent sur son désir jusqu'à saigner du nez. S'en suit une scène de *makeover* sur la musique « plus putes que toutes les putes » du duo Orties : elle porte la robe qu'Alex lui a prêté, et fait face à son miroir, écoutant la musique que les spectateur-ice-s entendent simultanément. Elle prend un air assuré et satisfait, danse tout en se mettant du rouge à lèvres et embrasse le miroir, plusieurs fois puis langoureusement, s'étale du rouge à lèvres, elle apparaît menaçante mais aussi excitée. Contrairement au schéma stéréotypé qui voudrait que sa monstruosité apparaisse au moment de sa perte de virginité par association du

désir féminin à quelque chose de mauvais par le puritanisme, Justine est mutante avant même son rapport sexuel, déclenché par sa consommation forcée de viande crue qui lui fait naître un désir de chair. Après avoir arraché un morceau de lèvres d'un garçon recouvert de peinture dans une scène de bizutage (60:05:30) Adrien lui propose de fumer lorsqu'elle sort de la douche. Il lui demande « il t'a touché ou un truc comme ça ? » en parlant du garçon avec qui elle était enfermée. Elle répond « ouais mais bon... » Adrien enchaîne « il t'a pas forcée quoi » elle étouffe un rire et dit « non ». Adrien lui lance « tu l'kiffes ce mec ? » et Justine répond sincèrement « j'sais pas », « il t'excite ? » « Mais je sais pas ! » Adrien continue « t'es encore excitée là ? » et elle lui dit « Bon c'est quoi ces questions ? » « J'sais pas c'est pour comprendre... Comment ça marche ton truc. » Justine ne comprenant pas « Quel truc ? » « Ben si t'es dans un délire SM ou si c'est plus grave que ça ». Elle relève les yeux vers lui et lui demande « tu comptes m'embrasser ? » il répond « non ». Elle dit : « pourquoi tu flippes alors ? » il lui dit « j'flippe pas. Pourquoi j'devrais ? » (60:07:22). Elle ne répond pas et s'en va se coucher. Quelques minutes après elle sort de sa chambre et lance à Adrien un unique « c'est grave » puis nous les voyons engager un rapport sexuel, qui ressemble à un combat où elle s'adonne complètement à son plaisir et perd presque le contrôle, on la voit la bouche ouverte, gémissant prête à croquer la chair d'Adrien, qui la repousse maintes fois. Les sensations se confondent entre assouvissement de son plaisir ou de sa soif de sang. Elle regarde l'audience juste avant de se mordre l'avant-bras, comme pour susciter l'empathie, faire irruption et ne plus être une simple image. La scène qui précède leur rapport souligne aussi les perturbations adolescentes de Justine : elle ne sait pas exactement où se place son désir, et alors qu'Adrien la confronte à ces questions, on comprend que ce n'est pas quelque chose qu'elle envisageait mais qu'il a peut-être ouvert une brèche dans sa pensée, une possibilité de désirer quelqu'un-e.

La première scène de rapport à la sexualité dans *Baise-moi* montre Nadine se masturbant devant un film pornographique, dans une pièce commune de l'appartement. Elle se tient jambes écartées, main dans son jogging gris lorsque sa colocataire fait irruption (4:30). Sa colocataire lui lance « t'es encore en train de regarder tes saloperies » ce à quoi Nadine soupire, excédée. Elle continue « t'es vraiment malade, tu vas finir par me rendre malade, si au moins t'étais un mec ! » Nadine lui répond « tu veux pas aller à la cuisine s'il te plaît, j'préfère me masturber devant la télé j'en ai marre de toujours faire ça dans la chambre ». Despentès nous présente une première protagoniste dans sa réalité triviale dans le sens

d'ordinaire, même s'il est rare de voir des femmes se masturber à l'écran en dehors de films pornographiques en France. Elle souligne ainsi que oui, les femmes ont une vie autoérotique, et qu'elles se masturbent. La remarque de sa colocataire souligne qu'il serait plus « acceptable » selon elle de se masturber si elle était un homme, symptôme du sexisme ordinaire. Aller jusqu'à dire qu'elle est malade réfère à la stigmatisation de la masturbation féminine, autrefois appelée pollution considérée pendant longtemps comme un acte déviant, hystérique. *Baise-moi* attaque le patriarcat dans plusieurs de ses recoins : Nadine est travailleuse du sexe. On la voit en rendez-vous avec un client (15:10), regardant la télé pendant qu'il la prend en levrette, et qui montre par ailleurs une saucisse en gros plan en train d'être découpée en rondelles comme un avertissement symbolique. Elle esquivé et refuse les tentatives du client de l'embrasser, et feint un orgasme pour en finir plus vite. Pendant ce temps, Manu et son amie se font violer violemment, mais aussi frapper jusqu'au sang. Les agresseurs traînent par terre par les pieds Manu, à qui ils disent « baisse ton froc. Baisse ton froc sinon j't'égorge !! » (10:60) ils échangent d'agresseur et un suivant lui dit « putain d'merde j'ai l'impression de baiser un zombie là, putain d'merde tu vas l'bouger ton cul un peu ? » Manu lui répond « qu'est-ce que tu crois que t'as entre les jambes connard ? » ce qui conduit à l'arrêt du viol, le violeur répondant « tu m'dégoutes j'ai même plus envie, fais chier ! » en tapant sur le capot de sa voiture. Les réalisatrices ici développent une critique et analyse du viol, par la passivité de Manu, qui selon son amie s'est laissée faire. Il est pensé comme « un risque à prendre », inhérent à la condition de femme (Fleckinger, 2012, p.57). Plus tard, lorsqu'elles se rencontrent et partent en fuite ensemble, elles explorent une sexualité comme extension de leurs armes à feu, elles se saisissent de leurs corps et sexualité pour exercer une violence létale envers les hommes. Si l'un ou l'autre leur demande quelque chose qu'elles ne désirent pas donner, elles réaffirment leur position de dominante : « ce qui serait sympa les filles... C'est de nous faire un petit 69 » lance un des partenaires sexuels de Nadine devant Manu (38:08). Manu le regarde en buvant sa bière, un rictus, un faux rire, et lui répond « dégage ». Réaction qu'il ne comprend manifestement pas. Elles cherchent la docilité et n'acceptent pas qu'on leur demande ou impose de faire des choses, elles décident. La première scène où Coré apparaît, séduisant un camionneur sur les bords d'autoroute, laisse un doute sur les motivations ou le type de sexualité de la protagoniste. Claire Denis suggère un rapport charnel entre eux sans le filmer, lorsqu'on le découvre en même temps que Léo, fesses nues et défiguré tandis que Coré attend quelques mètres plus loin, recouverte de sang. Elle

entretient des rapports sensuels avec Léo, son partenaire qui prend soin d'elle, et essaye de trouver un remède à sa condition. À 13:18 minutes, elle le serre dans ses bras par l'arrière, debout, iels s'embrassent langoureusement jusqu'à sauter dans le lit, prémisse d'un possible acte sexuel, mais Léo s'extirpe et Coré essaie de le retenir plusieurs fois. Il sort, l'enferme à clé, et elle arbore un air contrarié, excédé. Coré est à la fois mutante et victime, et incarne les peurs des hommes liées à la sexualité violente, puisque le cannibalisme représente une menace pour l'ordre social. Par ailleurs, la violence des femmes est souvent reliée à un traumatisme subi ou une maladie (mentale) dans l'imaginaire collectif, comme pour extraire la femme d'une brutalité choisie parce qu'une violence motivée trahirait sa moralité, et le rôle que la société attend d'elle : une absence de violence, cette dernière étant réservée aux hommes. La dernière scène de sexe de Coré est en ces termes édifiante puisqu'il est son meurtre le plus sanglant. Après avoir entamé des relations sexuelles avec le jeune voisin curieux, qui arrache les morceaux de bois cloués à la porte le séparant d'elle, elle le dévore, elle est absolument recouverte de sang, tandis qu'il peine à respirer (60:05) elle continue à l'embrasser, frotte sa joue tendrement contre ses lèvres béantes et joue avec ses plaies ouvertes en les titillant et en imitant sa difficulté à respirer. On la voit ensuite debout, alors que la sonnette retentit, devant un mur rempli de giclures de sang.

3.2 Les rites initiatiques et le corps (in)docile

Justine dort paisiblement dans sa nouvelle chambre étudiante lorsqu'elle se fait réveiller par des bruits sourds, puis par Adrien qui entre dans sa chambre lui ordonnant de se lever. Elle s'extirpe de son lit et les bizuteurs débarquent violemment en forçant la porte, cagoulés, mettent tout sens dessus-dessous en balançant des objets, et Adrien commence à se battre avec elleux. Iels jettent les matelas par-dessus les fenêtres, Justine se fait attraper et est mise dehors, dans le couloir avec tou-te-s les autres bizuts. Le mot bizut désigne un-e étudiant-e en première année d'une école. Quant au bizutage, il désigne les épreuves de passage et les rituels que doivent endurer les étudiant-e-s afin d'être pleinement intégré-e-s. Il est particulièrement présent étant donné que la trompe qui annonce la fin du bizutage correspond au moment où Justine découvre le cadavre d'Adrien à ses côtés, peu avant la fin du film.

Les bizuts attendent dans le couloir, Justine y compris, presque nus, vulnérables. Un bizut voulant entrer dans sa chambre se fait arrêter par un ancien qui lui assène : « tu sauras bien

assez vite quand ce sera fini mon vieux, allez rentre dans le rang » (7:41). On les dirige vers un sous-sol, en rang, tel un troupeau et iels se font trier de manière aléatoire entre ceux prenant l'escalier, et l'ascenseur. La scène qui suit montre les étudiant-e-s rampant sur un tapis, dans un sous-sol au plafond bas. Le premier corps qui avance, filmé de face dans un silence oppressant, nous offre que sa tête et ses bras à voir pendant quelques secondes, son corps apparaît sectionné. Cette scène évoque *Freaks*, réalisé par Tod Browning en 1932, film culte qui caste des personnes atteintes de malformations (microcéphalie congénitale, soeurs siamoises, personne intersexe, nain-e-s, etc) tant les corps apparaissent coupés, difformes, pendant quelques secondes. Michel Foucault, dans *Surveiller et punir* souligne que « La discipline parfois exige la *clôture*, la spécification d'un lieu hétérogène à tous les autres et fermé sur lui-même » (1993, p.166). Ce qui fait du campus universitaire un lieu particulièrement adapté pour exercer des rites de passages. Justine entre dans un espace encore inconnu, celui de l'internat, alors qu'elle était jusqu'alors protégée par le cocon familial, qui lui aussi répondait à des règles strictes : le végétarisme. L'école vétérinaire est un « microcosme représentatif et symbolique de la violence de la société à l'égard des femmes et des animaux. Le film montre la rébellion d'une jeune femme contre la brutalité et l'inhumanité des relations sociales et l'oppression d'un ordre hétéropatriarcal symbolisé par le carnisme » comme le souligne Michelle Bacholle (2023, p.2). En rang, à quatre pattes, Adrien comprend l'angoisse de Justine et lui dit maladroitement pour la rassurer « bah ça va fait pas cette tête, c'est du vent tout ça hein qu'est-ce que tu crois qui peut t'arriver ? » (9:28). L'univers qui s'ouvre à elle n'est pourtant pas sécurisant, il est gouverné majoritairement par des hommes, dont sa sœur Alex s'approprie les codes virils comme pour y survivre. Une porte s'ouvre vers une soirée faite d'alcool de sueur et de misogynie : lorsqu'un vétéran prend une photo (forcée) de bizuts il leur lance « faites les putes !!! » (10:03). Justine arrive au milieu des filles photographiées, et s'accroche maladroitement à elles pour ne pas tomber, forçant le mouvement des filles dénudées à être dos à l'appareil photo, prémices de sa position dans le film d'in-dressable. La fête ne semble pas l'amuser, elle ne cherche que les têtes qui lui sont familières mais Adrien drague un garçon, et Alex est complètement saoul. Le lendemain, la cérémonie officielle d'ouverture du bizutage met en scène une giclée de sang collective. Michelle Bacholle écrit à ce sujet que « l'ordre hétéropatriarcal souille immédiatement l'innocence de Justine et des autres recrues, alors que des seaux de sang sont versés au ralenti sur leurs têtes » (2023, p.3). Le discours cérémoniel intervient comme technologie de contrôle

de soi « vous allez devoir apprendre, apprendre à être uni-e-s, apprendre à obéir, apprendre à être de bons bizuts » (17:50). Le rite de passage ultime, celui qui fera basculer Justine petit à petit vers sa mutation d'adolescente à jeune adulte est celle de l'ingestion de rein de lapin cru. Elle se fait contraindre par Alex et la horde qui attend qu'elle le fasse, l'avale par force, tente de le vomir mais sans succès. Il déclenche une réaction allergique qui mettra littéralement sa peau en lambeaux, telle une mue. Justine paraît être une invidue à part dans cet univers de l'école, ce qui est mis en exergue par la discussion à la cantine. Alors qu'un garçon parle des singes atteints de sida à Adrien, Justine intervient pour souligner « en fait ils l'ont juste mangé hein le reste c'est une légende, et puis qui serait assez taré pour violer un animal ? » Adrien répond « t'façons j'pense pas qu'on puisse légalement violer un singe » Justine lui assure « ben si le droit des animaux ça existe ». « Ouais mais vu que le singe il va pas devenir anorexique et aller en parler à son psy, j'crois pas qu'ce soit pareil que nous à ce niveau là ». Justine défend : « mais si. C'est prouvé qu'ils ont conscience de leurs corps [...] j'suis sûre qu'un singe souffre autant qu'une femme qui se fait violer ». Une fille en dehors de la conversation intervient alors « attends une femme qui s'fait violer et un singe qui s'fait violer, pour toi c'est la même chose ? » elle répond « ben ouais » ce qui provoque des regards d'incompréhension de la part du groupe qui lui fait face. Elle ajoute « mais j'sais pas c'est pas fou ce que je dis ! Pourquoi on aurait choisi véto alors ? » (21:29). Justine prenant une position féministe et Antiscépéciste à contre-courant de ses camarades est un jalon de son comportement futur de restriction. Elle maintient une éthique et une discipline qui sont propres à sa pensée et ses valeurs, malgré les déviations de comportement qu'elle prend au long de son parcours, elle maintient sa position et lutte contre les injonctions jusqu'à porter une couche-culotte plutôt qu'une robe sexy.

Dans *Titane* c'est un autre espace disciplinaire qui s'impose à Alexia : celui de la caserne de pompiers. Il opère comme basculement du comportement d'Alexia : elle était absolument indocile, symboliquement insolente envers son père, apathique et ne suivant que son libre arbitre, jusqu'à tuer des individus, y compris ses parents et dès qu'elle pénètre la caserne, c'est de sa survie dont il est question. Le changement d'attitude d'Alexia est édifiant, et il peut être compris comme une prise de conscience empathique envers elle-même alors qu'elle est enceinte, en cavale et qu'elle souffre, ainsi qu'envers Vincent. À partir du moment où elle se présente comme Adrien, elle ne peut plus s'échapper de Vincent, sa nouvelle autorité parentale : elle essaie d'ouvrir la portière de la voiture pour en sortir pendant qu'il exprime

son émotivité, mais Vincent a verrouillé les portes. Un peu après la station essence, elle ouvre la portière pendant qu'il conduit, part en courant mais il lui court après et l'empêche de s'enfuir. Alexia/Adrien devra contraindre son intimité : Vincent entre dans sa chambre sans toquer, alors qu'elle est nue, il lui ordonne de lui donner ses vêtements, figé devant le lit puis l'enferme à clé dans sa chambre ce qui provoque une angoisse chez Alexia, elle saute sur la porte, essaie de l'ouvrir sans succès. Si elle a des difficultés à s'adapter à Vincent, elle s'auto-contraint énormément pour assurer sa survie par sa complétion de l'identité d'Adrien en se comprimant la poitrine et le ventre, jusqu'à y marquer des lacérations. Elle arrive dans la caserne comme élément perturbateur : elle ne ressemble pas aux autres hommes. Alors que les pompiers cuisinent, Vincent peut les observer à travers la paroi vitrée et un des membres le souligne « ah les gars y a le commandant qui nous check hein » (49:03). Comme rappel qu'ils ne sont jamais à l'abri de son regard. Alexia/Adrien va être initiée à cet univers dont elle ne connaît rien qui est régi par une hiérarchie : « si le commandant dit que tu crois, tu crois frère » lance un des pompiers à un de ses camarades lorsqu'il se moque d'Adrien. On comprend qu'Alexia/Adrien est devenu-e docile lorsqu'iel essaye de s'enfuir une bonne fois pour toute de chez Vincent mais qu'iel craque et rentre parce que le bus était un environnement pas sécurisant. Alexia/Adrien se farde entièrement en Adrien en rentrant : iel se rase le reste de cheveux sur son crâne, et essaye de réveiller Vincent en l'appelant « papa ». Le lendemain, en pleine intervention, Vincent demande à Adrien de réanimer une personne âgée venant de faire une crise cardiaque, sa première implication directe sans aucune formation dans le métier de pompier. Adrien devient la propriété de Vincent, qui dit à son ex femme lorsqu'elle le rend visite « j'te le laisserai pas » (60:15:25). Le système éducatif échoue à exercer une autorité sur Justine, comme Vincent apprend dans un moment inapproprié et sous pression à faire un massage cardiaque à Adrien. S'il est en deuxième plan, c'est l'apprentissage par soi ou par épreuves qui est privilégié par la réalisatrice. Adrien finit par adopter les codes d'un groupe particulier, qu'on pourrait qualifier d'exclusivement masculin, sans jamais réellement s'y intégrer. Justine défie les épreuves de bizutage, tout comme sa destinée de cannibale, qu'elle tente de maîtriser.

Coré, elle est enfermée quotidiennement dans sa chambre le temps que Léo trouve un remède à son mal. Mais Coré élabore des stratégies pour en sortir : la première fois qu'elle y échappe, Claire Denis ne nous montre pas comment, mais la deuxième fois, Coré avait les outils nécessaires pour échapper au contrôle de Léo. Denis ne nous laisse pas beaucoup à voir

où à comprendre ; Léo et Coré ne se parlent presque pas. L'enfermement comme sanction pour son incivilité, et son indocilité en réponse. Léo ne lui inflige pas de punition à proprement parler, mais il n'est presque jamais là, part à son travail, ne s'assurant même pas qu'elle ait pris ses cachets : est-ce une négligence ? Devient-elle si étrangère à lui qu'il ne vérifie pas ce qu'elle devrait faire pour ne pas sévir ? Ces questions restent en suspens, et malgré son emprisonnement, des hommes viennent à elle, telle une sirène. Ils sont prêts à casser des vitres, entrer par effraction, escalader des murs pour arriver jusqu'à elle. Sa dernière scène de meurtre, la seule montrée en gros plans et détails, est celle qui nous fait ressentir de l'empathie dans le sens où ce n'est pas vraiment sa faute, il est venu à elle. Il a franchi le seuil de la maison, elle ne l'a pas cherché.

Dans *King Kong Théorie*, Despentes rappelle que « le viol fabrique les meilleures putes. Une fois ouvertes par effraction, elles gardent parfois à fleur de peau une flétrissure que les hommes aiment, quelque chose de désespéré et séduisant. Le viol est souvent initiatique, il taille dans le vif » (Despentes, 2006, p.49). Manu et Nadine décident de ne plus être objets mais sujets en se réappropriant leur sexualité qui sera empreinte de violence envers les hommes et cassent ainsi le fantasme de la passivité féminine, le fantasme du viol, « dispositif culturel prégnant et précis, qui prédestine la sexualité des femmes à jouir de leur propre impuissance » (Despentes, 2006, p.52). Pour jouer avec les titres des chapitres du livre de Despentes on peut définir Nadine et Manu comme des « pornos sorcières » qui vont « coucher avec l'ennemi » pour mieux l'anéantir, en réponse à leur trauma. Si l'ennemi leur manque de respect, les insulte ou essaie de leur faire faire ce qu'ils veulent, elles les butent à coups de talons dans le visage, ou de pistolet dans l'anus, qui suggère que la balle le traverse entièrement (il est à quatre pattes). Leurs agissements sont une réponse radicale à la double contrainte d'être des allumeuses mais qui se font insulter de salopes (Fleckinger, 2012, p.59). Elles s'arment, prête à combattre ce que Despentes nomme « la guerre civile, l'organisation politique par laquelle un sexe déclare à l'autre : je prends tous les droits sur toi, je te force à te sentir inférieure, coupable et dégradée » (2006, p.50).

4- Le meurtre est politique

4.1 Le corps des meurtrières : écueils normatifs

Les mutantes des quatre films ont des affinités ou une filiation avec la figure de la femme fatale à double sens : séductrice et qui, littéralement, coûte la vie à leurs victimes et elles-mêmes. La figure de la femme fatale des films noirs est dépeinte comme aimant le sexe et elle utilise sa sexualité pour arriver à ses fins. Elle est une des figures pionnières au cinéma de femme détenant du pouvoir, de l'agentivité, généralement amoral et belle. Elle exerce une fascination infinie, symbolisant l'imaginaire masculin et le pouvoir des femmes. Agnieszka Piotrowska explique cette fascination pas uniquement par sa sexualité/attractivité et sa beauté mais aussi et surtout parce qu'elle propose une sortie du système rigide patriarcal au pouvoir et à l'autorité qui est tout aussi limitant pour les hommes malgré qu'ils profitent de celui-ci (Piotrowska, 2018, p.15-16). Elle est la figure qui fait voler en morceaux la domination masculine dans les narrations hollywoodiennes et est donc dangereuse : vilaine et manipulatrice, indépendante, ce qui l'amène à être généralement tuée ou éventuellement domestiquée. La mutante, tout comme la femme fatale, n'abandonne jamais ses désirs, quoi qu'il lui arrive. Elle dérange par l'utilisation qu'elle fait de son corps, et de la revanche symbolique qu'elle entreprend. Leur quête engagée de justice les amène à leur propre mort, non pas comme un sacrifice conscient, mais comme une conséquence de leurs actes (Piotrowska, 2018, p.9). Le message sous-jacent est que toute tentative de destruction ou envers l'ordre hétéropatriarcal est un risque à prendre, un risque fatal. Si elles sont faites pour attirer l'œil, c'est pour pouvoir mieux arriver à leurs fins en feignant la féminité.

Elles sont blanches, ou ont un *passing* blanc (Nadine et Manu), valides, belles, minces et très jeunes. Ces caractéristiques font d'elles des personnages qui physiquement correspondent à une norme sociale attendue. On peut aussi considérer ces qualités comme des outils utiles pour séduire leurs proies et capturer l'attention, le regard.

Leur beauté « normative » est aussi dangereuse à l'égard de la menace constante de l'agression. Un renversement de leurs apparences s'effectue comme pour échapper à cette menace. Certaines maintiennent leur apparence et leur beauté, voire l'intensifient ce qui vient perturber l'association courante entre violence et déformation, déshumanisation.

Nadine est montrée dès le début du film en gros plans sur son visage, assise à un bar fumant une cigarette, nous laissant apercevoir sa peau sans défauts. Elle est habillée simplement. Un mec de l'autre côté du bar demande au barman s'il la connaît, il lui répond qu'elle est une « suceuse de première » le type lui répond « naaaaaan y a de quoi hein » (2:41) assurant la désirabilité, baisabilité de Nadine. Manu, elle, répond à un mec qui l'embrouille dans la rue, il

lui rétorque « fais pas trop la belle » (6:04). Après leur départ en cavale, elles changent de style et troquent leurs vieux habits pour de nouveaux vêtements en fourrure, décolletés, maquillage, chaussures à plateforme, robe lycra paillettes et le look de chienne ultime : chocker à pics de Nadine. Coré dès le début, s'expose aux bords de route, robe, grande veste et bottines à talons, puis tenant sa veste au-dessus de ses épaules comme pour lui faire des ailes. Sa beauté est effrayante. Dans *Devenir chienne*, Ziga rappelle que « nous les arnaquons quand notre image laisse à supposer qu'ils peuvent nous posséder, alors que ce ne sera jamais le cas » (Ziga, 2020, p.116). Elles ont toutes des « corps sans failles » qui les rendent presque irréelles : pas de peau distendue, tout est à sa place, le ventre plat, pas de défaut. Alexia fait irruption comme plus « punk » : elle a des tatouages, les cheveux décolorés et relevés qui laissent apparaître sa cicatrice à grandes sutures, des poils sous les aisselles et un air définitivement apathique. Elle incarne elle aussi une beauté effrayante définie par « l'adoption d'une apparence et d'un mode de circulation indociles [qui] permet de renverser le pouvoir de la menace [des hommes, agresseurs, sur les femmes]. Les femmes punks peuvent éprouver ce qu'une partie des hommes éprouvent quotidiennement le soir dans la nuit [sic]: les hommes qui la croisent changent de trottoir » (Cardi and Pruvost, 2012, p.49). Lorsqu'elle prend la fuite, elle abandonne ses attributs féminins : elle se coupe aléatoirement les cheveux, se rase les sourcils, se tape le torse et le ventre et ultimement se casse le nez violemment contre le rebord du lavabo. Elle relève sa tête et Ducournau nous la révèle déformée, autre. Après avoir repris son souffle, elle rit en se voyant comme si elle expérimentait une forme de jouissance à l'abandon de ses traits symétriques, elle ne sera plus soumise au regard masculin lubrique : elle expérimente une forme de libération à cet instant de ce que son genre initial induit. Despentes parle de sa propre expérience libératoire en ces termes : « quand je suis internée, à 15 ans, le psychiatre me demande pourquoi je m'enlaidis à ce point. Je le trouve chié de me demander ça, vu que moi avec mon pétard rouge, mes lèvres peintes en noir, mes collants dentelle blanche et mes énormes rangers, je me trouve follement chic. Il insiste : est-ce que j'ai peur d'être laide ? Il dit que j'ai pourtant de beaux yeux. Je ne comprends même pas de quoi il me parle. Est-ce qu'il se trouve sexy, lui, dans son costard pourri et quatre cheveux de rab sur le caillou ? Être keupone, c'est forcément réinventer la féminité puisqu'il s'agit de traîner dehors [...] Et tout le monde te fout la paix » (Despentes, 2006, p.115-116).

Même si les mutantes ne sortent pas entièrement des carcans de la beauté normative, elles la secouent et la perturbent par leur posture et par leur prise de pouvoir. Elles subvertissent la narration attendue en étant indociles et empouvoirées.

4.2 Se défendre : Les femmes armées, les femmes qui utilisent leurs corps comme arme

Éric Fassin souligne que « d'ordinaire la violence est l'apanage des hommes, – elle est sexuée » (Fassin, 2012, p.343). Il établit que la violence est une manière de montrer les rapports de pouvoir comme un système de relations, et qu'à l'inverse de la domination il n'est pas un outil à rejeter. Il effectue une distinction entre domination et pouvoir, où la domination implique une objectisation du dominé alors que le pouvoir propose un duel entre deux personnes, une confrontation. Il y a donc prescription en matière de violence exercée par des femmes. Même si elles existent, elles ne sont pas médiatisées ou peu, jugées moins graves ou omises intentionnellement, afin de ne pas donner de mauvaises idées, et par perpétuation des stéréotypes de genre qui n'envisagent pas une femme autrement que servile. En outre, Preciado, cité précédemment, soutient que la violence des femmes est mise à l'écart pour ne pas leur faire croire qu'elles peuvent se défendre de leurs agresseurs. La construction sociale d'une absence de violence des femmes a été alimentée dans les années 1970 par les féministes, pour qui « la violence des femmes se comprend sur un plan stratégique en termes de hiérarchie des luttes. Du point de vue politique et juridique, il a paru plus important, pour ne pas dire plus urgent, de faire reconnaître les femmes, de par la violence subie, comme victimes de la domination masculine » (Cardi, Pruvost, 2012 p.39). Négliger intentionnellement que les femmes peuvent être et sont violentes est finalement une stratégie par rapport aux courants anti-féministes qui brandissent l'argument de la violence égale des femmes pour discréditer la violence des hommes perpétuée sur les femmes. À la même période, le manifeste féministe de Valérie Solanas, *Scum Manifesto* auto-édité et diffusé par distribution en 1967, propose par un langage acerbe de découper symboliquement les hommes, performer la découpe : Scum étant l'acronyme de Society For Cutting Up Men. Les premières phrases du manifeste expliquent explicitement l'ambition de Solanas : « vivre dans cette société, c'est au mieux y mourir d'ennui. Rien dans cette société ne concerne les femmes. Alors, à toutes celles qui ont un brin de civisme, le sens des responsabilités et celui

de la rigolade, il ne reste qu'à renverser le gouvernement, en finir avec l'argent, instaurer l'automation à tous les niveaux et supprimer le sexe masculin » (Solanas, 2021). Le cynisme dont s'arme Solanas confirme que l'humour est un outil dont les femmes peuvent s'emparer, malgré qu'il ne soit pas compris comme tel par tou-te-s : certain·e·s prennent les propos de Solanas comme ceux d'autres féministes usant d'ironie au premier degré.

Par ce manifeste, elle s'approprie la violence, en réponse à la violence et défie les féministes qui réfutent son usage. Pour ce faire, elle assure qu'il est contre-productif de se placer comme victime, puisque c'est exactement en prenant cette position que l'opresseur peut jouir de l'exercice de sa domination. Par ailleurs, elle opère une inversion des discours biologisants Aristotéliens en disant que le « mâle est un accident biologique [...] une femme manquée, une fausse couche ambulante » (Solanas, 2021, p.4). Les réalisatrices des quatre films, à l'image de Solanas, mettent en scène des mutantes, qui servent comme une force disruptive et comme un outil de déconstruction de la sécurité et la stabilité de l'ordre phallocentrique. Elles utilisent à travers la création de fables violentes leur agentivité et la subjectivité de leur expérience d'être des femmes réalisatrices, au sein d'une industrie masculine, pour introduire un jeu sur les questions de genre et de rôles stéréotypés. L'observatoire Européen de l'Audiovisuel publie en janvier 2022 qu'entre 2016 et 2020, les femmes représentent moins d'un réalisateur sur quatre en Europe. Sur la même période, le pourcentage de réalisatrices par film ne dépasse pas 20 % en moyenne et n'a pas connu d'évolution significative au fil des ans (Council of Europe, 2022).

Il n'est pas anodin que leurs films dérangent et bousculent : les mutantes s'arment, ou utilisent leur corps comme arme contre les prérogatives patriarcales. Pour contrer les discours psychopathologisants et biologisants selon lesquels les femmes criminelles ont une nature dérégulée (Cardi, Pruvost, 2012), elles associent les crimes perpétrés en relation aux traumatismes vécus tels que l'agression sexuelle, le viol, l'obligation par intimidation, l'enfermement. Leur violence n'est donc plus assimilable à leur « hystérie » mais comme un acte de rébellion contre la domination masculine. En ce sens, elles défient « les interprétations critiques, comme les représentations littéraires, [qui] tendent ainsi à expliquer tout exercice féminin de la violence par des mobiles intimes traditionnellement associés au féminin – la maternité, le lien familial, la passion amoureuse, une sexualité dérégulée – ou à substituer aux revendications politiques des explications pathologiques » (Guidée, 2012, p.388). Leur corps devient un outil nécessaire émancipatoire qu'elles utilisent afin de se sortir de situations qui les mettent en

danger : Nadine étrangle de ses mains sa colocataire, Coré dévore de ses dents les hommes qui croisent son chemin, Justine arrache un morceau de lèvre d'un garçon qui s'apprête à engager un rapport sexuel avec elle. Les autres protagonistes font usage d'outils à leur disposition tels que le pic à cheveux en titane d'Alexia, ou le pistolet de Lakim saisi par Manu. Pour qu'elles puissent attaquer leurs victimes avec leurs corps, elles les séduisent, les surprennent au moment où ils sont le plus vulnérables, pour qu'il ne soient pas en position d'exercer leur force, leur corps figé par la surprise et le dégoût. C'est pour ces raisons stratégiques qu'Alexia feint d'aimer le baiser de son agresseur ou que Manu entame une fellation.

Pour conclure, les mutantes, en utilisant leur corps et des extensions de ces derniers (tels les talons de Nadine) comme des armes, revendiquent leur pouvoir d'agir. La réappropriation de la violence enrichit la réflexion et les sur les moyens d'émancipation et de lutte contre les inégalités de genre. Les réalisatrices, à travers leurs œuvres ouvrent des perspectives d'interprétation sur la violence féministe, tout en interrogeant les structures de pouvoir qui font d'elles encore aujourd'hui, une impensée du champ des recherches sociologiques et historiques (Guidée, 2012, p.388).

4.3 La femme qui tue est-elle encore une femme ?

Dans son premier monologue (acte I, sc. 5), Lady Macbeth invoque les « esprits Qui veille[nt] sur les pensées de mort, [et leur demande :] désiguez-moi (unsex me), Et du crâne à l'orteil, gorgez-moi De la cruauté la plus noire. [...] Venez à mes seins de femme, Changez mon lait en fiel, vous, ministres du meurtre, Où que vous vous trouviez, invisibles substances, À présider aux violations de la nature » (Shakespeare, 2002, p. 330-331). Lady Macbeth est une des mutantes les plus connues de la littérature classique. Si l'accent est mis sur sa déraison par l'utilisation et l'appel aux forces occultes, elle est néanmoins révélatrice d'une condition genrée : il faut qu'elle soit désignée pour pouvoir commettre un meurtre, mais aussi changer la nature de la féminité, en transformant le lait maternel en poison (Guidée, 2012, p.394). Si communément on considère le personnage de Lady Macbeth folle, et que cette folie contribue à construire l'idée que celle qui rejette les « dons » de son corps incarne une nature féminine monstrueuse, elle est néanmoins utile et nécessaire pour réfléchir à l'identité de genre et la criminalité. L'attention portée sur les troubles psychologiques des mutantes au

détriment d'une politisation de la violence favorise une explication tautologique de la monstruosité. Comme le souligne Guidée, la question de l'origine de la violence ne trouve pas de réponse autre que celle essentialiste : « pourquoi une femme est-elle violente ? Parce que c'est un monstre. Mais pourquoi est-ce un monstre ? Parce que c'est une femme. La fiction du monstre ne résout rien, [...] rien ne saurait véritablement expliquer : l'énigme se relance » (2012, p.395-396).

En outre, la criminologie a longtemps alimenté le mythe essentialiste qui consiste à dire que par nature les femmes seraient moins violentes que les hommes. De plus, même si les « statistiques ethniques » (Ricordeau, 2019, p.95) sont interdites en France, les femmes racisées sont en plus grande proportion incarcérées, tout comme les personnes LGBTQIA+. Ricordeau précise que 13% à 15% des personnes mineures confrontées au système judiciaire sont des personnes LGBTQIA+, quand leur proportion estimée au sein de la population est de 5% à 7% (2019, p.99). Les raisons de leur incarcération sont souvent liées à une réaction de défense envers un·e conjoint·e violent·e. En effet, « aux États-Unis, 30% à 80% des mineures incarcérées ont été victimes d'abus à caractère sexuel, souvent à un très jeune âge » (Ricordeau, 2019, p.96).

Les mutantes sont, par leur criminalité, victimes d'un jugement soit par les personnages qui les entourent soit par les spectateur·ice·s. Ainsi, dans *Baise-moi* après avoir tué deux policiers, Nadine et Manu se retrouvent une nuit chez la femme qu'elles ont rencontré lors d'un contrôle de police. Son frère leur dit : « vous avez pas l'air trop angoissées là » Manu répond : « c'est parce qu'on manque d'imagination ». Il renchérit : « du flan ouais. Mais tu vois n'importe qui a peur de mourir ou d'finir sa vie en taule. Et c'est là que ça se passe. Et là, personne échappe à ça. Enfin moi j'peux pas juger hein mais ils ont dit à la télé que vous aviez tiré sur un père de famille et sur une femme comme ça, sans raison. » Manu lui rétorque : « tu trouverais ça plus moral si on cherchait de l'argent ? » et Nadine ajoute : « on a aucune circonstance atténuante ». Après un silence il conclut : « enfin moi euh j'vous aurais croisées dans un bus comme ça j'aurais pas tiqué ». Manu répond : « c'est ça la ruse ultime » (57:20). Malgré ses préjugés, il s'apprête à leur demander de tuer quelqu'un pour lui, il utilise donc à son avantage leur criminalité, après l'avoir remise en question moralement. Elles se rendent chez l'homme à éliminer qui leur dit lorsqu'il se rend compte de qui elles sont : « J'avais entendu parler de vous » (60:02:19). Nadine lui dit agacée « allez », pistolet en main, le suivant jusqu'au coffre fort. « J'avais été euh... Très intrigué. Je vous imaginais autrement. » Il la regarde de la tête

aux pieds. Il dit dans un rictus « en fait... J'imaginais pas vraiment vous rencontrer. » Il continue « je connais personne qui vous ressemble. Sans doute vous ressemblez à personne, non ? Ce que vous faites est... Terriblement violent. Vous avez du tellement souffrir pour en arriver à ces extrémités. Je sais pas quel désir vous avez traversé. Et j'sais pas non plus ce qui me pousse à avoir... Confiance en vous. Je lis en vous comme dans un livre ouvert. Et il y a d'autres pages que je passerai volontiers avec vous. » Nadine ne cache pas son dégoût par un rictus moqueur tandis qu'il ouvre le coffre. Après avoir récupéré les diamants, Manu lui frappe son entrejambe et l'insulte. Il les supplie de l'épargner, en vain.

Par les exemples analysés, nous comprenons que les mutantes défient et transgressent les normes sociales selon lesquelles la violence féminine est forcément liée à une déviance psychologique. Pour appuyer ce propos, les données criminologiques montrent que la violence des femmes, en particulier issues de minorités racisées ou LGBTQIA+, est majoritairement liée à des contextes d'oppression et de survie. Cette violence est donc une réaction à leur condition dans un monde hétéropatriarcal, mettant à mal les arguments essentialistes pour mieux révéler les biais et les inégalités persistantes de la manière dont la société et le système judiciaire perçoivent et traitent les femmes criminelles.

Conclusion

Les fins des films nous proposent-elles une réflexion inédite ?

Seulement deux sur trois mutantes survivent. Il y a quelques éléments narratifs qui annoncent leur sort comme la récurrence des dialogues sur la mort future de Manu et Nadine, qu'elles pensent pouvoir choisir et déterminer en se suicidant. Alexia ne veut pas mourir, elle a peur, elle lutte, mais souffre et finalement meurt en couches. Vincent l'aide à mettre au monde son enfant cyborg, dont le sexe n'est pas montré, renforçant l'argument selon lequel l'association sexe/genre est une performance. « Le bébé hybride et monstrueux (plaque au crâne et colonne vertébrale en titane) est lui en vie, dans les bras du patriarcat, enfin apaisé et heureux... Le film se termine donc sur la rédemption patriarcale et le sort funeste et sacrificiel d'Alexia (elle lui offre un nouveau fils). Le film ne propose pas de famille *queer* recomposée » (Sauvage, 2021). On peut interpréter ce tableau final comme une réaction à l'impossibilité de survie des figures disruptives ou la dangerosité de faire, être et agir en

dehors des normes hétéro-patriarcales. Autrement dit, être vilaine ne paie pas dans un monde phallocentré : défier l'ordre signifie perdre sa vie. Grave propose aussi une fin moralisatrice : Alexia est mise en prison, tandis que le père de Justine lui révèle son héritage familial, laissant un trouble dans la possibilité pour Justine de réellement s'émanciper. Coré est quant à elle immolée par Shane, après son meurtre le plus sanguinolent comme en réponse au dégoût qu'il a de ses propres pulsions. Plutôt que de se jeter de Notre-Dame, ou quitter son épouse qu'il a si peur de dévorer, il entre par effraction chez Coré et Léo et la tue, peut-être dans l'espoir de mettre fin à ses propres pulsions.

La féminité abjecte comme réponse radicale

Si le corpus de film étudié reproduit et codifie les oppressions subies par les femmes déviantes, telles que l'ostracisation, les figures de mutantes ont tout de même une effectivité symbolique et sont indéniablement des outils nécessaires pour (re)penser la violence féminine-ste.

Les figures des mutantes, en défiant ou en jouant avec des normes implicites de genre, participent à une réappropriation de leur corps dans une perspective empouvoirante. À travers la violence, elles s'auto-définissent et se construisent, au risque de mourir. Elles ne renoncent jamais à leur désir, quel qu'en soit le prix. Les attitudes des mutantes s'attaquent aux fondements du patriarcat, une structure nourrie par une culture du viol. La figure de la cannibale n'est plus incarnée par une autre « exotisée » et étrangère, mais apparaît comme un symptôme de l'hétéronormativité. Ce ne sont pas les mutantes qui sont les monstres, mais bien les figures masculines hégémoniques avec lesquelles elles interagissent. Ces dernières, confrontées aux mutantes, voient leur propre violence en elles comme dans un miroir. Mélanie Gourarier, dans la préface du livre *La fiction réparatrice d'Émile Notéris* souligne ainsi que « Si l'on ira chercher souvent du côté des fictions inquiétantes et des films de terreur, ce n'est donc pas par fascination pour la destruction qu'ils mettent en scène, au contraire : il s'agit de chercher, dans les tressaillements de la sensibilité, un levier pour faire bouger les identités de genre et les partages conceptuels institués » (Gourarier dans Notéris, 2020).

Pour conclure, mon apport se situe dans la reconnaissance et l'utilisation de la figure de la mutante comme un outil spéculatif, indispensable pour perturber les normes patriarcales et hétéronormatives.

Bibliographie

- Ausina, A. (2015). La performance comme force de combat dans le féminisme. *Recherches Féministes*, 27(2), 81–96. <https://doi.org/10.7202/1027919ar>
- Bacholle, M. (2023, December 11). “In the Defense of Punks and Monsters: Julia Ducournau and Titane.” *The French Review*. <https://doi.org/10.1353/tfr.2023.a914212>.
- Bacholle, M. (2023). For a feminist reading of Julia Ducournau’s *Grave*. *Modern & Contemporary France*, 1-14. <https://doi.org/10.1080/09639489.2023.2196062>
- Bacqué, M. & Biewener, C. (2013). L'empowerment, un nouveau vocabulaire pour parler de participation ?. *Idées économiques et sociales*, 173, 25-32. <https://doi.org/10.3917/idee.173.0025>
- Bechdel, A. (1996) *Dykes to watch out for. The p word* / Alison Bechdel . United States.
- Beugnet, M. (2009). Review : *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*, *Film Quarterly*, 63(2), 85. <https://doi.org/10.1525/fq.2009.63.2.85>
- Boëtsch, G. (2010). Physiognomonie féminine. *Corps*, 8, 73-90. <https://doi.org/10.3917/corp.008.0073>
- Cardi, C. & Pruvost, G. (2012). Introduction générale: Penser la violence des femmes : enjeux politiques et épistémologiques. Dans : Coline Cardi éd., *Penser la violence des femmes* (pp. 13-64). Paris: La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.cardi.2012.01.0013>
- Cervulle, M. & Quemener, N. (2016). Queer. Dans : Juliette Rennes éd., *Encyclopédie critique du genre* (pp. 529-538). Paris: La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.renne.2016.01.0529>
- Chamarette, J. (2013). *Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression*. *French Studies*, 67(4), 588-589. <https://doi.org/10.1093/fs/knt202>

Coulthard, L., & Birks, C. (2015). Desublimating monstrous desire : the horror of gender in new extremist cinema. *Journal Of Gender Studies*, 25(4), 461-476.

<https://doi.org/10.1080/09589236.2015.1011100>

Council of Europe. (2022, 7 février). Les femmes représentent toujours moins d'un réalisateur sur quatre en Europe. European Audiovisual Observatory.

https://www.obs.coe.int/fr/web/observatoire/home/-/asset_publisher/9iKCxBYgiO6S/content/women-still-represent-less-than-one-film-director-out-of-four-in-europe

Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge.

Despentes V. (2006). *King Kong Theorie*, Paris, Grasset.

Despentes Actu. (2018, 27 octobre). Retour sur *Baise-moi*, le film (2000) et la polémique à sa sortie [Vidéo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BAUwDw2k0sI>

Destray, M. (2021, 17 juillet). *Julia Ducournau, maîtresse de l'horreur avec « Grave » et «*

Titane » . Madame Figaro.

<https://madame.lefigaro.fr/celebrities/julia-ducourneau-film-grave-interview-festival-de-cannes-110518-148630>

Douglas, M. (1992). *De la souillure: Essai sur les notions de pollution et de tabou*.

Fassin, É. (2012). Représenter la violence des femmes : performance et fantasme:

Introduction. Dans : Coline Cardi éd., *Penser la violence des femmes* (pp. 343-349). Paris: La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.cardi.2012.01.0343>

Fleckinger, H. (2012). « Un crime de lèse-phallus » : *Baise-moi* de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, film guerrier pour une révolution féministo-porno-punk. *Inter*, (112), 54–60.

Fonow, M. M., & Cook, J. A. (2005). Feminist Methodology: New applications in the academy and public Policy. *Signs*, 30(4), 2211–2236. <https://doi.org/10.1086/428417>

Forster, Siegfried. (July 18, 2021). “La Palme d’or Pour ‘Titane’, Film Monstre de Julia Ducournau, Deuxième Réalisatrice de l’histoire Du Festival de Cannes.” RFI.

<https://www.rfi.fr/fr/culture/20210717-la-palme-d-or-pour-titane-film-monstre-de-julia-ducour-nau-deuxi%C3%A8me-r%C3%A9alisatrice-de-l-histoire-du-festival-de-cannes>.

Foucault, M. (1993). Surveiller et punir. Paris: Gallimard.

Garfield, R. (2021). Experimental filmmaking and punk. In Bloomsbury Publishing Plc

Gilgenkrantz, S. (2004). Nos ancêtres les cannibales. *Médecine/Sciences*, 20(1), 14-16.

<https://doi.org/10.1051/medsci/20042011>

Guidée, R. (2012). Chapitre 22. « *Unsex me !* » Littérature et violence politique des femmes.

Dans : Coline Cardi éd., *Penser la violence des femmes* (pp. 388-399). Paris: La Découverte.

<https://doi.org/10.3917/dec.cardi.2012.01.0388>

Haraway, D. (2006). Manifeste Cyborg : Science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle. *Mouvements*, no<(sup> 45-46), 15-21. <https://doi.org/10.3917/mouv.045.21>

Héritier-Augé, F. (1994). Introduction. Dans : , F. Héritier-Augé, *Les deux Sœurs et leur mère* (pp. 9-23). Paris: Odile Jacob.

Howell, A., & Baker, L. (2022). Monstrous possibilities. Dans *Springer eBooks*.

<https://doi.org/10.1007/978-3-031-12844-8>

Jaggar, A. M. (2008). Just methods : an interdisciplinary feminist reader. *Choice Reviews Online*, 45(11), 45-6246. <https://doi.org/10.5860/choice.45-6246>.

Kracauer, S. (1995). *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press.

Mackenzie, Michael (2013). Gender, genre and sociocultural change in the giallo: 1970-1975. PhD.

Mazaleigue-Labaste, J. (2009). La formation du concept de perversion sexuelle au XIXème siècle. *Archives internationales d'histoire des sciences*, 59 (162), pp.221-253.
10.1484/J.ARIHS.5.101832 halshs-00780020.

Mellier, D. (2010). Sur la dépouille des genres. Néohorreur dans le cinéma français (2003-2009). *Cinémas*, 20(2-3), 143–164. <https://doi.org/10.7202/045148ar>.

- Montagne, A. (2018). Violence, censure et cinéma. Condé-sur-Noireau: Éditions Charles Corlet.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
<https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.
- Notéris, E. (February 20, 2020). "Pour Un Regard Féministe – Débordements,"
<http://debordements.fr/pour-un-regard-feministe/>.
- Piotrowska, A. (2018). The Nasty Woman and the Neo Femme Fatale in Contemporary Cinema. Routledge.
- Preciado, P. B. (2020). Je suis un monstre qui vous parle : Rapport pour une académie de psychanalystes. Grasset.
- Preciado, P. B. (2008). Testo junkie : sexe, drogue et biopolitique. Paris :Grasset.
- Ricordeau, G. (2019). Pour elles toutes, femmes contre la prison. Lux Editeur. Montréal.
- Roelens, C. (2023). La formation de soi hypermoderne dans l'œuvre cinématographique de Julia Ducournau. *Philosophical Inquiry in Education*, 30(2), 155–174.
<https://doi.org/10.7202/1111035ar>.
- Russ, J. (1983). How to suppress Women's Writing. University of Texas Press.
- Sauvage, C. (2021, août 1). « Titane » - ♀ le genre & l'écran ♂.
<https://www.genre-ecran.net/?Titane>.
- Solanas, V., Lesseps, E. de, & Bastide, L. (2021). *SCUM manifesto*. Mille et Une Nuits, 2021.
- Shakespeare W. (2002). Macbeth, in œuvres complètes : Tragédies, tome II, publié sous la direction de Jean-Michel DÉPRATS, traduction de Jean-Michel DÉPRATS, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », Paris.
- Sharpe, RF and Sexon, S. (2018). Mother's Milk and Menstrual Blood in Puncture: The Monstrous Feminine in Contemporary Horror Films and Late Medieval Imagery. *Studies in the Maternal*, 10(1): 10, pp. 1–26, DOI: <https://doi.org/10.16995/sim.256>.
- Shildrick, M. (2002). Embodying the Monster : Encounters with the Vulnerable Self.
<https://doi.org/10.4135/9781446220573>.

Taylor L. (2018). The H word: body horror-what's really under your skin? Nightmare Mag, November

9. <https://www.nightmare-magazine.com/nonfiction/the-h-word-body-horror-whats-really-under-your-skin/>.

Tuypens, D. (2018). Rock Against Racism : la musique peut faire une différence. (s. d.). Solidaire.

<https://www.solidaire.org/articles/rock-against-racism-la-musique-peut-faire-une-difference>

Wånggren, L. (2009). Alison M. Jaggar, ed. Just Methods: An Interdisciplinary Feminist Reader. Thirdspace, 8(2).

https://journals.sfu.ca/thirdspace/index.php/journal/article/view/reviews_wanggren/249.

Young, I. M. (2005). On Female Body Experience. « Throwing Like a Girl » and Other Essays, New York, Oxford University Press.

Ziga, I. (2020). *Devenir Chienne*. Paris, France: Cambourakis.

Filmographie

Browning, T. (Réalisateur). (1932). *Freaks*. 1:4.

De Palma, B. (Réalisateur). (1976). *Carrie*. 1:38.

Denis, C. (Réalisatrice). (2001). *Trouble Every Day*. 1:41.

Despentes, V. (Réalisatrice). (2009). *Mutantes (Féminisme Porno Punk)*. 1:31

Despentes, V. et Trinh Thi C. (Réalisatrices). (2000). *Baise-moi*. 1:17.

Ducournau, J. (Réalisatrice). (2021). *Titane*. 1:48.

Ducournau, J. (Réalisatrice). (2016). *Grave*. 1:39.

Morris, T. (Réalisateur). (1997). *A Gun for Jennifer*. 1:25.

Scott, R. (Réalisateur). (1991). *Thelma & Louise*. 2:10.

