

Département Lettres Modernes, Cinéma et Occitan

UFR : Lettres, Philosophie, Musique,  
Art du spectacle et Communication

Master Cinéma et Audiovisuel, Parcours Esthétique du cinéma

Mémoire de Master 2

# **GASPAR NOÉ : UN CINÉMA CORPOREL ET SENSIBLE QUI DÉVELOPPE UNE ESTHÉTIQUE DE L'ARRACHEMENT**

Struyve Alexandra  
Soutenance du 24/09/2018  
Session de septembre/2018

Sous la direction de Zachary Baqué





## **Mémoire de Master 2**

# **GASPAR NOÉ : UN CINÉMA CORPOREL ET SENSIBLE QUI DÉVELOPPE UNE ESTHÉTIQUE DE L'ARRACHEMENT**

Mention Esthétique du Cinéma

Université de Toulouse, UTJ2, France

Département Lettres Modernes, Cinéma et Occitan

UFR : Lettres, Philosophie, Musique, Art du spectacle et Communication

Alexandra Struyve  
Soutenance du 24/09/2018

Sous la direction de Zachary Baqué  
Année universitaire : 2017 – 2018





## Remerciements

Je voudrais remercier ceux qui ont permis la rédaction de ce mémoire, à commencer par M. Zachary Baqué pour avoir accepté de participer à ce projet, mais aussi pour son aide, son temps, son soutien et ses conseils.

Je tiens également à remercier l'équipe pédagogique du master d'Esthétique du cinéma de l'UTJ2 pour leurs conseils et leurs enseignements.

J'aimerais remercier mes camarades de la promotion 2017/2018 du M2 esthétique du cinéma pour leur bienveillance et leur entraide

Enfin je remercie Laurent Poort pour son aide avec les traductions et Khadija Moussali pour sa relecture ainsi que Nicolas Riviers pour sa gentillesse et son astuce mais plus globalement je les remercie pour leur soutien.



# Sommaire

Introduction.....	11
Chapitre 1 : Génétique esthétique et stylistique d'une unité cinématographique.....	21
1.1. Les influences et les inspirations du cinéaste : la citation et le clin d'œil, une question d'hommage et de filiation.....	21
1.2 L'influence de l'industrie du cinéma dans le cinéma de Gaspar Noé.....	36
1.3 L'équipe et la fabrication des films de Gaspar Noé.....	41
1.4. Un cinéma interconnecté qui instaure ses propres codes.....	46
Chapitre 2 : Un cinéma de l'expérience subjective et du monde sensible : Décomposition et recomposition des corps et de l'espace.....	58
2.1 La place formelle du personnage : le corps.....	58
2.2 Les espaces de l'intime et le « rythme spatial du visible ».....	69
2.3 Une expérimentation formelle de la subjectivité : la voix-off et la subjectivité organique.....	80
2.4 L'image pulsion et l'esthétique de la miniature.....	96
Conclusion.....	108



# Note de présentation : Synopsis des films du corpus

## ***Seul contre tous :***

« La dérive d'un ex-boucher chevalin, d'abord à Lille, puis à Paris où il s'installe à l'hôtel de l'Avenir et tente de refaire sa vie. Peu à peu, il se replie sur lui-même. Sans un sou et avec pour seul compagnon un revolver chargé de trois balles, il ne voit plus clairement quel est le moteur de sa vie. Son ventre lui crie de se nourrir. Son cerveau lui ordonne de se venger. Quant à son coeur... Au bout du tunnel, l'imprévu surgit toujours<sup>1</sup>. »

## ***Irréversible :***

« Une jeune femme, Alex, se fait violer par un inconnu dans un tunnel. Son compagnon Marcus et son ex-petit ami Pierre décident de faire justice eux-mêmes.<sup>2</sup> »

## ***Enter the Void :***

« Oscar et sa sœur Linda habitent depuis peu à Tokyo. Oscar survit de petits deals de drogue alors que Linda est stripteaseuse dans une boîte de nuit. Un soir, lors d'une descente de police, Oscar est touché par une balle. Tandis qu'il agonise, son esprit, fidèle à la promesse faite à sa sœur de ne jamais l'abandonner, refuse de quitter le monde des vivants. Son esprit erre alors dans la ville et ses visions deviennent de plus en plus chaotiques et cauchemardesques. Passé, présent et futur se mélangent dans un maelstrom hallucinatoire<sup>3</sup>. »

## ***Love :***

« Un 1er janvier au matin, le téléphone sonne. Murphy, 25 ans, se réveille entouré de sa jeune femme et de son enfant de deux ans. Il écoute son répondeur. Sur le message, la mère d'Electra lui demande, très inquiète, s'il n'a pas eu de nouvelle de sa fille disparue depuis longtemps. Elle craint qu'il lui soit arrivé un accident grave. Au cours d'une longue journée pluvieuse, Murphy va se retrouver seul dans son appartement à se remémorer sa plus grande histoire d'amour, deux ans avec Electra. Une passion contenant toutes sortes de promesses, de jeux, d'excès et d'erreurs.<sup>4</sup>. »

---

1 Allociné, « Synopsis de *Seul contre tous* », URL = [\[http://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=105494.html\]](http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=105494.html), consulté le 11/09/2018

2 Allociné, « Synopsis d'*Irréversible* », URL = [\[http://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=41769.html\]](http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=41769.html), consulté le 11/09/2018

3 Allociné, « Synopsis d'*Enter the Void* », URL = [\[http://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=60779.html\]](http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=60779.html), consulté le 11/09/2018

4 Allociné, « Synopsis de *Love* », URL = [\[http://www.allocine.fr/film/fichefilm\\_gen\\_cfilm=231786.html\]](http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=231786.html), consulté le 11/09/2018



# INTRODUCTION

« A la différence des films d'Hollywood, lorsque le boucher lève son maillet avant d'assommer un cheval, la scène qui suit n'est pas « coupée » : la caméra continue de filmer, objectivement, cruellement, le déroulement de l'opération qui nous choque mais dont nous devenons complices. Au fur et à mesure que les « tueurs sans haine », plongeant jusqu'aux genoux dans le sang, au milieu d'excréments et de vomissures fumantes, abattent des animaux dans la plus parfaite indifférence devant la caméra – ceux qui meurent ici sous nos yeux ne représentent qu'une infime proportion de la production quotidienne d'un abattoir, à Paris ou ailleurs – nous apprenons ainsi à éprouver des sentiments que nous ignorions auparavant<sup>5</sup>. »

Amos Vogel, écrit à propos du documentaire le *Sang des bêtes* de Georges Franju réalisé en 1949, dans son livre *Le cinéma, art subversif*.

---

<sup>5</sup> VOGEL AMOS, « *Le Sang des bête, Georges Franju, France, 1949* », dans *Le cinéma, art subversif*, Lieu ? édition Capricci, 2016 pour l'édition actuelle (traduction révisée) p.227

Le réalisateur Gaspar Noé a su créer, il me semble, un cinéma qui touche, non pas parce qu'il parvient à nous émouvoir, bien qu'il le puisse, mais parce que la crudité de l'image est déstabilisante. Dans un de ses premiers moyen-métrages réalisé en 1991, *Carne*, le cinéaste fait une démonstration de ce cinéma cru. Il filme, à travers des plans fixes, un boucher de banlieue parisienne qui découpe de la viande chevaline. Le film débute, après des intertitres, sur une scène morbide et sanglante dans un abattoir où un cheval est exécuté et dépecé. Un carton indique « quelques jours plus tard » et laisse place à une assiette où un morceau de viande est en train d'être découpé par une femme dont on ne devine le visage qu'à moitié, malgré un panoramique. Noé ne filme que la bouche, il ne filme que la matière brute, comme la bouche qui absorbe la viande, la caméra gobe la violence et la brutalité du geste. Le cinéma de Gaspar Noé aime heurter le public et le déranger. Le cinéaste italo-argentin, qui réside en France depuis ses douze ans<sup>6</sup>, aime s'attaquer aux sujets tabous et il n'hésite pas à utiliser sa caméra pour montrer ce que d'ordinaire on cherche à nous cacher, parce que c'est obscène. La violence, le sexe, la drogue et les relations violentes sont le fond de scène du réalisateur, mais ces éléments sont un passage vers les bas-fonds de l'humanité, qu'il explore de films en films. On peut nettement faire une filiation entre le moyen métrage *Carne* de Gaspar Noé et le documentaire *Sang des bêtes* de Franju réalisé en 1949. Les deux films dépeignent avec crudité et objectivité la mort dans un abattoir. Le film de Franju est un documentaire alors que le film de Noé est une œuvre de fiction, néanmoins les deux œuvres montrent cruellement la mort dans la chair à l'œuvre.

Notre corpus se composera des œuvres de Gaspar Noé, à savoir la filmographie de longs-métrages du cinéaste qui comprend à ce jour : *Seul contre tous* (1998) qui est la suite du moyen-métrage *Carne* (1991), ainsi que les trois films suivants du cinéaste, soit *Irréversible* (2002), *Enter The Void* (2009) et *Love* (2015). Je n'ai pas pu voir les œuvres au cinéma car j'ai découvert *Love* bien après sa sortie. Et c'est après le visionnage de *Love* je me suis intéressée au reste de la filmographie, du fait que j'ai ressenti une forme d'unité, cela m'a poussée à vouloir analyser et comprendre les liens entre les films, mais c'est aussi leur forme singulière a soulevé

---

6 Le temps détruit tout, *Biographie de Gaspar Noé*, disponible sur : <http://www.letempsdetruiittout.net/biography> consulté le 5/09/2016



en moi des interrogations esthétiques et théoriques.

On peut rapidement qualifier le cinéma de Gaspar Noé de cinéma subversif, car il met en scène des actes de pure cruauté et de bas-instincts, comme le viol, l'inceste, la mort et le sexe, et ce, de façon crue et explicite. Gaspar Noé est un cinéaste qui bien qu'il réalise des œuvres de fiction, construit une filmographie qui tend à un naturalisme insoutenable : en effet, en plus de réaliser des films sur des sujets violents et dérangeants, il fait état d'un « souci de reproduire aussi fidèlement que possible la réalité<sup>7</sup>. » Le cinéaste filme des scènes atroces dans des milieux quotidiens et ordinaires, comme le viol d'Alex dans *Irréversible*, qui est tourné comme un fait divers, en caméra portée et sans coupe, comme pour rendre compte avec minutie de l'action terrible qui se déroule dans la scène.

Néanmoins même si ces histoires, parce qu'elles sont fictives, « mentent d'une manière ou d'une autre - de l'illusion du mouvement donné par [les] images individuelles [aux] fantasmes plus complexes - alors on peut soutenir que les plus véritables d'entre [elles] sont [celles] qui nous aident à comprendre ce qu'[elles] font et ce que nous faisons en conséquence<sup>8</sup>. » Pour le critique Jonathan Rosenbaum, *Seul contre tous* met le public face à « une machine infernale<sup>8</sup> » ; le film est « [conçu] pour nous raconter des choses sur nous-mêmes que nous ne voulons peut-être pas savoir.<sup>9</sup> ». Le cinéma de Noé est un cinéma de confrontation. *Seul contre tous*, comme chaque long-métrage qui suivra, met en scène une « machine infernale ». L'aspect formel et les thèmes abordés par la filmographie témoignent d'une volonté de proposer un dispositif filmique qui cherche une expérience cinématographique sensible et acrimonieuse, « à mi-chemin entre la volonté technique d'un Kubrick et d'un professeur Choron<sup>10 11</sup> ». Noé tente de créer un

---

7 Étienne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*, Lieu Presses Universitaires de France, 2010, p.1116

8 Rosenbaum Jonathan, « The Brutal truth (on I stand alone) », in *Chicago Reader*, paru en 1999, [En ligne], URL = <https://www.jonathanrosenbaum.net/1999/07/the-brutal-truth/>, consulté le 05/10/2016. Votre traduction?? Si oui, le préciser ici.

9 *Ibid.*

10 Le professeur Choron est « un journaliste satirique, à l'humour « grinçant et atypique » (revoir les guillemets : début et fin ?) indique l'article sur l'encyclopédie Universalis qui lui est dédié. On peut facilement faire un lien entre ce personnage médiatique provoquant et le choix que fait Noé d'exposer dans ses films des sujets qui peuvent être vu comme tabous, provoquant et dérangeant, à l'instar de l'humour du professeur Choron.« CHORON GEORGET BERNIER dit LE PROFESSEUR CHORON (1929-2005) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 30 août 2018. URL : <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedia/choron-le-professeur/>

11 Ursula, « GASPAR NOÉ: INTERVIEW L'arche en frêle esquisse », sur *GONZAI*, posté en 2010, [En ligne], URL = <http://gonzai.com/gaspar-no-interview-larche-en-frle-esquisse/>, consulté le

cinéma sensible et violent, à partir de sujets qui obligent le spectateur à se confronter aux atrocités et aux souffrances du monde dans lequel il vit, tout en n'hésitant pas à nous dévoiler les aspects les plus dérangeants ou obscènes, et en développant un style et une esthétique singulière.

On reproche à Noé son cinéma sordide et amoral. Le critique James Quandt réprimande le cinéma de Noé en 2004 dans son article « Flesh & blood: Sex and Violence in Recent French Cinema » :

« Noé nihiliste à la mode arrive comme un Céline de Monoprix, s'assurant que ce soit l'intellectuel sensible et non le petit-ami primitif qui brandit l'arme, démontrant, au dossier de presse piaulant, que "l'homme est un animal, et que le désir de vengeance est une impulsion naturelle".<sup>12</sup> »

Quandt ne rejette pas le cinéma de Noé parce qu'il est amoral, mais parce que selon lui le cinéaste promet que « l'homme est un animal, et que le désir de vengeance est une impulsion naturelle. ». Pour lui, c'est un peu simple comme message, or ce n'est pas l'animalité du geste et de celui qui le commet, qui est condamné par la caméra de Gaspar Noé, mais au contraire la société civilisée qui cherche à proscrire l'animalité de l'homme. Noé cherche à montrer une réponse animale qui peut être commise par un homme civilisé dans une société qui se dit civilisée. *Irréversible* cherche à mettre en exergue une oppression de l'animalité de l'homme par la société. Ce n'est pas le fait que l'homme est un animal que montre Noé, mais plutôt que la violence fait partie de lui. Dans son article James Quandt fait état à travers une critique du film *Twentynine Palms* (*Twentynine Palms*, Brunot Dumont, 2003) d'une « vague croissante pour les tactiques choc dans le cinéma français au cours de la dernière décennie<sup>13</sup>. » ; il poursuit : « Comme Noé et Gandrieux, Dumont a succombé à l'élémentaire – et au primaire. Il traite comme d'une grande nouvelle que l'homme est un animal, réduisant ses personnages à la désarticulation<sup>14</sup>. ». Selon lui ce choix de montrer l'animalité de l'homme au cinéma est inutile car c'est une évidence ; il termine son article en écrivant au début de son dernier paragraphe : « *The New*

---

05/09/2017

12 « Hip nihilist Noé comes on as our Céline of the Monoprix , making sure it is the sensitive intellectual and not the primitive boyfriend who wields the weapon, proving as the caterwauling press kit has it, that « man is an animal, and the desire for vengeance is a natural impulse ». »

James Quandt, « Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema », Artforum, [Hors ligne] URL = [http://www.thefreelibrary.com/Flesh+%26+blood+%3A+sex+and+violence+in+recent+French+cinema.-a0113389507], paru en Février 2004, consulté le 8/03/2017. [https://www.thefreelibrary.com/Flesh+%26+blood+%3A+sex+and+violence+in+recent+French+cinema.-a0113389507]

13 « the growing vogue for shock tactics in French cinema over the past decade. » *Ibid.*

14 « Like Noe and Grandrieux, Dumont has succumbed to the elemental--and to the elementary. He treats as big news that man is an animal, reducing his characters to inarticulateness » *Ibid.*

*French Extremity* ressemble parfois à une version des hussards de notre époque, des adorateurs de Céline, anarchistes de droite des années 50 déterminés à faire basculer les vertus de la culture bourgeoise<sup>15</sup> [...] ». Il regroupe dans sa critique des cinéastes et des films autour de ce qu'il appelle « *The New French Extremity* » avant de rejeter la possibilité de faire de ces films et cinéastes un véritable courant ou genre cinématographique. Timothy Nicodemo va à l'encontre de la proposition de Quandt et reprend l'idée de « *The New French Extremity* » pour en faire un courant cinématographique au même titre que la Nouvelle Vague dans une thèse qu'il intitule *The New French Extremity : Bruno Dumont and Gaspar Noé, France's Contemporary Zeitgeist*. Dans son exposé, il lie les deux courants et les compare. Pour lui *The New French Extremity* est un courant dans lequel on retrouve des motifs, des thèmes, des parti-pris techniques et esthétiques. Il explique que la place du sexe et de la violence ou encore de l'influence commune, comme les codes du cinéma d'horreur ou du cinéma gore repris par les cinéastes, forme une communauté d'œuvres et d'artistes que l'on peut catégoriser au sein d'un courant cinématographique : le *New French Extremity*.

Les recherches sur le cinéma de Noé conduisent toutes à l'idée que c'est un cinéma qui utilise le corps comme véritable vaisseau de chair entre l'image et le spectateur, ce qui permet la mise en place d'une subjectivité où le spectateur est mis à vif. C'est un cinéma violent et transgressif, qui peut paraître trop abrupt pour une certaine audience. Cela conduit à une critique divisée et peut-être également à une étude très limitée de l'œuvre du cinéaste. La majeure partie des recherches effectuées sur la filmographie de Gaspar Noé ont été réalisées au prisme du mouvement du *New French Extremity*. Or cette approche théorique apparaît lacunaire : en effet elle omet la singularité et le style propre à l'univers cinématographique des cinéastes puisqu'elle cherche la similitude pour créer une classification. La critique universitaire est par ailleurs partagée sur la question du courant du *New French Extremity*. Bien que des chercheurs comme Timothy Nicodemo, s'approprient le terme de « *New French Extremity* », afin de le définir en tant que courant cinématographique et afin de l'utiliser comme outil de classification et d'analyse. d'autres chercheurs soulignent que pour eux le *New French Extremity* n'est pas un.

---

15 « *The New French Extremity* sometimes looks like a latter-day version of the hussards, those Celine-loving, right-wing anarchists of the '50s determined to rock the pieties of bourgeois culture; but for all their connections (shared actors, screenwriters, etc.), the recent provocateurs are too disparate in purpose and vision to be classified as a movement. » *Ibid.*

Par exemple David Dariel écrit à ce propos dans son article « *Envers et contre tout : The New Extremism* ou « La réalité comme transgression » :

« [...]les cinéastes de l'*extrem cinema* possèdent chacun leur propre esthétique et s'intéressent à des thématiques qui leur sont personnelles –ce qui, au passage, rend inopérant l'affirmation du *New Extremism* comme nouveau « mouvement » cinématographique- [...]»<sup>16</sup> »

Il n'y a pas vraiment d'unité dans le mouvement du *New French Extremity* si ce n'est à travers les thèmes subversifs abordés de façon explicite, comme le sexe, la violence et l'expérience sensible « si vivante<sup>17</sup> » que proposent les cinéastes. Dariel repousse l'appellation de mouvement de ce cinéma et ajoute que les cinéastes sont liés par un « élan de création<sup>18</sup> », c'est-à-dire : « la volonté d'accoucher d'œuvres repoussant les frontières, à l'intérieur desquelles ils peuvent expulser leurs frustrations et leurs mécontentements, qu'ils soient d'ordre social, culturel et/ou artistique<sup>19</sup>. ». *The New French Extremity*, le mouvement cinématographique théorisé par Nicodemo, paraît donc insuffisant comme outil d'analyse esthétique et théorique, d'autant plus que les notions esthétiques que le chercheur développe sont sous-jacentes aux notions sociologiques du *Zeitgeist* avec lesquelles il travaille. Le *New French Extremity* a pu être créé en premier lieu grâce à un effet de cristallisation d'un esprit de transgression et de subversion qui se met en place en France, mais comme l'écrit Tim Palmer :

« Dans l'ensemble, cette forme de cinéma français contemporain s'est révélée influente dans le cinéma national et international, une formule de notoriété réussie. Mais c'est aussi un développement culturel qui a été largement répandu à l'échelle internationale. »<sup>20</sup>

Ce qui en partie contredit la notion de courant cinématographique, puisqu'un courant se définit par la création des œuvres qui le composent dans une nation et une période ainsi que l'écrit lui-même Nicodemo<sup>21</sup> et par la mise en place d'un manifeste, un

---

16 Dariel David, « *Envers et contre tout : The New Extremism* ou « *La réalité comme transgression* », sur David Dariel, publié en 2015, [En Ligne] : <https://theevild.wordpress.com/2015/11/02/envers-et-contre-tout-the-new-extremism-ou-la-realite-comme-transgression/>

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*

20 Palmer Tim, « Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body » dans *Journal of Film and Video*, n°58.3 / fall 2006, p. 22 à 32, paru en 2006, the board of trustees of the university of illinois

21 Nicodemo explique dans sa thèse que *The New French Extremity* est un mouvement car les films qui en font partie « sont produits dans une même période et / ou une même nation et [ils] partagent des traits importants de style et de forme; de plus les cinéastes opèrent dans une structure de production commune et partagent certaines hypothèses sur le cinéma. » d'après les critères de Bordwell et Thompson. Timothy Nicodemo, *The New French Extremity: Bruno Dumont and Gaspar Noé, France's Contemporary Zeitgeist*, The University of Western Ontario, 2013, consulté le 24/12/2016 URL : [<http://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=2961&context=etd>] Palmer Tim, « Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body » dans *Journal of film and video*, n°58.3 / fall 2006, p. 22 à 32, paru en 2006, the board of trustees of the university of illinois, p.6

dogme auquel se réfère les artistes ce qui n'est pas le cas du *New French Extremity*. Tous ces éléments poussent notre étude à s'attacher à une approche auteuriste du cinéaste afin d'étudier son œuvre par et pour elle-même dans une visée esthétique et théorique.

Ce cinéma, explicitement violent, trouble par sa transparence. Il interroge autant qu'il bouleverse. Noé, comme d'autres cinéastes, emploie le médium cinématographique pour proposer un cinéma explicite et de dégradation du corps qui revêt un caractère à la fois instinctif et naturaliste. Ainsi les questions que je traite dans ce mémoire sont les suivantes : Il s'agira de comprendre comment se met en place une unité stylistique, quels en sont les motifs et comment cela se manifeste dans sa filmographie. Comment le cinéaste met-il en place un cinéma qui fait appel au sens du spectateur et au sens du personnage en les articulant autour de thèmes ataviques tels que la mort et le sexe ? Quels sont les liens et les tensions que crée le cinéaste entre le rapport au corps, la pulsion et le monde sensible ? Qu'est ce qui fait la singularité de Noé dans sa manière de filmer l'espace, le temps et les corps ? Ou plus globalement, comment ce corpus à travers son esthétique à la fois crue (dans sa force naturaliste, artificielle, de par le fait qu'elle soit une production artistique) et violente montre que le cinéaste, avec son style et ses singularités, fait surgir la pulsion dans l'objet filmique, et propose chaque fois un monde sous le prisme d'un individu et de son expérience sensible au monde ?

Pour réaliser cette étude, et répondre à notre problématique, nous reprendrons les théories du cinéma haptique, utilisées par Timoty Nicodemo dans son étude du *New French Extremity*. Le mot « haptique » désigne ce qui est relatif au toucher et à la possibilité de pouvoir toucher avec les yeux et les autres sens du corps<sup>22</sup> grâce à une esthétique particulière. Nous utiliserons plusieurs théories du cinéma pour comprendre comment se développe une dimension synesthésique dans les films, grâce à différents articles universitaires consacrés à la synesthésie au cinéma. Nous

---

22 Sophie Walon définit le cinéma haptique comme « [un] cinéma [qui] se caractérise par son esthétique qui joue sur la capacité synesthésique des images et des sons à évoquer d'autres sens et notamment à suggérer des impressions tactiles (de texture, de volume, de densité, de température...). Ce cinéma invite ainsi à adopter un régime haptique de regard et d'écoute qui encourage un mode de perception visuelle et auditive proche du sens du toucher, où l'œil et l'oreille deviennent sensibles à des qualités qui sont d'ordinaire perçues à travers notre contact tactile avec le monde ». Walon Sophie, « *Le toucher dans le cinéma français des sensations* », revue *Entrelac*, [En ligne], URL = [<https://entrelacs.revues.org/530?lang=en>], consulté le 23/06/2017

travaillerons également sur la notion d'espace cinématographique, en tant qu'espace représenté et organisé dans les films, grâce aux travaux d'Antoine Gaudin et à l'appréhension de l'espace de Gaston Bachelard dans *l'Espace Poétique*. L'approche auteuriste de l'étude du corpus sera envisagée à l'aune du questionnement qui traverse le livre *Y at-il un cinéma d'auteur ?* de Michel Serceau. Enfin, pour mieux envisager et examiner l'esthétique de Gaspar Noé, nous nous appuierons à la fois sur des analyses filmiques tirées du corpus, que nous confronterons aux théories du cinéma de Pascal Bonitzer et de Gilles Deleuze.

Le premier chapitre du mémoire s'intéressera à l'unité de stylistique que forme le corpus et cherchera à démontrer en quoi l'approche auteuriste du cinéaste est justifiée. Ce chapitre mettra en lumière les influences et les inspirations qui nourrissent les œuvres du cinéaste, ainsi que le système de production des films, afin de comprendre où se situe le cinéma de Noé dans le paysage cinématographique. Nous essaierons également de voir comment le modèle de production des films nous aide à comprendre l'esthétique du cinéaste. Puis nous questionnerons la cohérence purement esthétique du corpus à partir de l'étude des obsessions, de motifs formels et de la répétition de procédés techniques dans la filmographie.

Le second chapitre du mémoire sera plus théorique et nous permettra de comprendre le fonctionnement et la place du personnage dans les films. Nous étudierons ensuite comment les films appréhendent l'espace filmique, c'est-à-dire la façon dont Noé construit dans ses films une spatialité à travers le montage et les choix d'échelle de plans qui rendent compte d'une approche sensitive, à partir d'une mise en scène dans des lieux quotidiens. Nous essaierons de comprendre également comment s'articule la notion de subjectivité dans le corpus et comment le cinéaste l'investit dans tous les films, grâce à une analyse des couleurs dans les films. Enfin nous étudierons l'œuvre de Noé à travers le prisme de l'image pulsion que développe Gilles Deleuze dans *l'Image-Mouvement*.







# CHAPITRE 1 : GÉNÉTIQUE

## ESTHÉTIQUE ET STYLISTIQUE D'UNE UNITÉ CINÉMATOGRAPHIQUE

### 1.1. Les influences et les inspirations du cinéaste : la citation et le clin d'œil, une question d'hommage et de filiation.

Gaspar Noé élabore ses films à partir d'un système de citation, de clin d'œil et d'hommage. *Seul contre tous*, *Irréversible*, *Enter the Void* et *Love* sont des excursions dans une matière cinématographique singulière que l'on peut étudier comme un système qui fait échos à d'autres œuvres cinématographiques. Les cinéastes et les films qui ont inspiré et influencé les œuvres de Gaspar Noé sont un outil qui pourrait nous permettre de mieux explorer et de mieux comprendre notre corpus. En outre, leur étude permettra peut-être de saisir les enjeux des influences sur la conception, la génétique, soit ce qui a conduit le cinéaste à produire cette forme filmique, par rapport à ce qu'il aurait pu observer chez ses pairs. Cela pourra nous aider également à réfléchir sur la position du cinéma de Gaspar Noé dans l'histoire du cinéma et dans les différentes traditions cinématographiques.

Noé n'hésite pas à réemployer dans ses propres films ce qu'il a vu dans ceux de ses pairs. Il est ce qu'on pourrait appeler « un cinéphile fétichiste », il dit dans une interview :

« Pendant des années, je ne jurais que par *2001 : l'Odyssée de l'espace* et Pasolini. J'ai mis longtemps à découvrir d'autres cinéastes qui m'ont marqué comme Eustache, Fassbinder ou Kenneth Anger. J'ai vu toute l'œuvre de Pasolini<sup>23</sup> ».

Ces cinéastes qu'il respecte et dont il s'est passionné de l'œuvre ont directement influencé Noé dans sa façon de faire son cinéma. Notre corpus pose alors la question de la citation, du clin d'œil et de l'hommage, c'est pourquoi nous allons définir ces notions ; en effet le fétichisme cinématographique du cinéaste semble modeler ses

---

23 Olivier Père, « Gaspar Noé – La bouche de Gaspar », dans les *Inrockuptibles*, paru en 1998, [En ligne], URL = [<https://www.lesinrocks.com/1998/02/17/cinema/actualite-cinema/gaspar-noe-la-bouche-de-gaspar-11220923/>], consulté le 05/09/2017

propres œuvres grâce à un système de citations, d'hommages et de clin d'œil que nous allons analyser.

Dans son article *La citation filmique : quelques modalités et enjeux*<sup>24</sup>, Gilles Ménégaldo se « propose d'examiner quelques pratiques citationnelles afin de déterminer la place relative de ce procédé dans le discours du film et ce qu'il révèle de la posture des cinéastes en relation avec un héritage cinématographique, et plus largement, un héritage culturel. ». Il définit alors la citation comme les « modes d'interaction entre film cité et film citant, relations qui peuvent être de diverses natures et prendre la forme d'un commentaire, d'un hommage, ou d'une parodie. ». Dans son article il développe les quatre formes que peuvent prendre pour lui la citation : « la référence ou l'allusion », « la citation explicite », « la fausse citation explicite » et « la citation implicite ». J'ai choisi de m'appuyer sur certaines définitions et concepts que pose Ménégaldo dans son article afin d'établir la notion de citation\*, d'hommage\*, et de référence\* ou de clin d'œil\* que je développerai dans cette partie du mémoire.

Ce qu'il appelle « la référence ou l'allusion » est un élément du film qui renvoie à un autre film grâce à un « élément substitutif » comme une affiche par exemple ou une « référence [...] purement verbale ». C'est ce que je qualifierai de clin d'œil\* ou de référence\*. En effet cette modalité de la citation agit comme un signal rapide dans les films, la référence est indirecte, dans le sens où elle n'est pas le film cité mais un lien relatif à l'objet qu'est le film (« discours d'un personnage, soit par un objet qui renvoie métaphoriquement ou métonymiquement à une source filmique <sup>25</sup> »). Ce type de référence crée toutefois un lien immédiat avec le dispositif cinématographique du film cité et le film citant grâce à un élément de substitution.

---

24 Gilles Ménégaldo, « La citation filmique : quelques modalités et enjeux », *Mise au point* [En ligne], 2009, posté le 12 août 2013. URL = [<http://journals.openedition.org/map/1266>], consulté le 02/09/2017

25 *Ibid.*



*Illustration 1: Irréversible*



*Illustration 2: Love*

On peut voir de nombreux clins d'œil dans les long-métrages de Gaspar Noé. Par exemple les affiches que nous pouvons voir dans les appartements d'*Irréversible* et de *Love*. On voit une l'affiche de *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick dans le photogramme issu d'*Irréversible* (Illustration 1) et on aperçoit les affiches des films *M le maudit* (1932) de Fritz Lang et *Naissance d'une nation* (1920) de D. W. Griffith dans le photogramme tiré de *Love* (Illustration 2). On peut également noter la référence verbale que fait le personnage de Murphy dans *Love*, lorsque celui-ci annonce, lors d'une balade, à Electra que *2001, l'Odyssée de l'espace* est son film préféré. Cette référence permet de montrer le milieu culturel, plutôt artistique et bourgeois des personnages et pour Murphy cela démontre son vif intérêt pour le cinéma, puisqu'il souhaite devenir réalisateur.

Gilles Ménégaldo définit ensuite dans son article « la citation explicite » comme le fait de réutiliser dans un film un fragment d'un autre film ou « la représentation d'éléments visuels [...], soit d'éléments sonores (verbaux et/ou musicaux). » Il ajoute que :

« La citation est plus immédiate que la référence puisqu'elle se dispense de la présence d'un objet substitutif. Surtout, contrairement à la référence qui n'interrompt pas la continuité narrative, la citation modifie la structure du récit puisqu'elle provoque un effet de rupture qui nous fait sortir momentanément de la diégèse. »

Lors d'une « citation explicite » selon Ménégaldo, le cinéaste réemploie un élément du film source dans son film ou emprunte un fragment de ce film afin de l'inclure dans le sien, la citation change la composition du film et la rompt.

Il explique ensuite que la « fausse citation » se caractérise par le fait qu'elle n'est pas une citation à proprement parler mais un « détournement » de la citation, dans le sens où « la fausse citation explicite » est une citation qui est issue d'un film fictif à l'intérieur de la diégèse du film cadre (le film cadre étant celui à l'intérieur duquel la citation d'un film fictif se met en place). Enfin, il explique que la « citation implicite » est l'imitation d'un film dans un autre film, dans le but de : « [conserver] parfois une part d'opacité ou d'indétermination »

Les définitions et les concepts que propose Ménégaldo prennent en compte la réception du spectateur, mais aussi la relation qu'il tisse avec le film et les citations qui y sont insérées, ainsi il écrit : « La citation pose aussi la question de la réception et engage le spectateur dans un processus de reconnaissance de la source, sollicitant sa mémoire et son savoir. » Cependant, mon analyse esthétique de la citation est une analyse qui cherchera à comprendre l'impact formel et esthétique de la citation dans l'œuvre de Gaspar Noé, à travers l'étude de sources permettant d'établir une génétique des films de Noé à partir d'autres films antérieurs. Mon étude s'intéresse ici à Noé spectateur, afin de comprendre comment sa cinéphilie impacte et modèle sa propre filmographie.

La citation sera définie dans le corps de cette étude, à travers les éléments filmiques que Noé réemploie sous la forme d'une imitation, soit le fait de reproduire ou réutiliser des procédés cinématographiques (réutilisation ou reproduction d'éléments formels visuels et sonores) repris d'autres films et mis au service de ses propres films. Le clin d'œil ou la référence dans notre étude correspondront à une pratique de la citation de film à travers un substitut qui a une fonction allusive et référentielle comme une affiche de films, des boîtes de DVD, une musique ou la citation d'un titre de film par un personnage. On trouve peu de citations qui sont à proprement parler des « citations explicites » dans le cinéma de Noé, la seule que l'on

peut trouver dans sa filmographie est une séquence dans un cinéma pornographique, dans *Seul contre tous*, que l'on peut voir à la fin du premier tiers du film. Le Boucher de *Seul contre tous* va dans un cinéma pornographique pour aller y voir un film. Le Boucher achète un billet au guichet du cinéma sur lequel on voit l'affiche d'un film où on devine le titre « Sauvage », on peut néanmoins lire écrit en grand « pornographique ». La guichetière est à peine visible, la vitre du guichet étant opaque à cause des reflets lumineux de la rue, comme pour montrer l'aspect anonyme et presque sordide de ce lieu. Le Boucher se retrouve ensuite seul dans la salle devant un film dont on peut voir des extraits de pénétration. Cette scène agit comme un hommage au cinéma pornographique et aux salles de ce cinéma, qui tendent à disparaître, après les années 1980, ce que montre certainement Noé en filmant une salle vide pourtant en pleine projection. La référence au cinéma pornographique ici inscrit le personnage dans un contexte social et culturel, Noé semble également rendre hommage à la pratique sociale qui est d'aller dans un cinéma pornographique.

Ménégaldo ne définit pas la notion d'hommage dans son article, il l'exemplifie sans la définir. Cependant il semble que le lien entre les hommages que l'on peut établir de par ses différents exemples est que chacun d'eux inscrit le film ou le cinéaste dans une tradition, ou en tout cas, rend compte d'un attachement et d'un respect à l'égard de ses pairs ou d'un genre cinématographique par exemple. Dans le monde féodal, l'hommage, ou l'action « d'hommager », était la promesse faite entre un vassal et son seigneur, une promesse de fidélité et de dévouement absolu<sup>26</sup>. L'hommage cinématographique dans cette étude sera envisagé comme une forme d'adoubement et de fidélité grâce à la citation et au clin d'œil que font les films de Noé à l'œuvre d'autres cinéastes. Nous envisagerons l'hommage comme une forme de filiation entre les films.

Pour conclure son article, Ménégaldo écrit : « L'étude du réseau citationnel d'un film permet d'interroger la dimension génétique, les sources et influences. ». Ainsi cette partie cherchera à analyser les citations, les clin d'œil et les hommages présents dans les quatre longs-métrages de Gaspar Noé, afin de comprendre une partie de la « génétique, [des] sources et [des] influences » des films, soit ce qui a permis à ce cinéma de se faire et ce qui l'a modelé.

---

26 CNRL, *définition de « hommager »*, sur le CNRL, [En ligne], consulté le 02/09/2017, URL = [\[http://www.cnrtl.fr/definition/hommager\]](http://www.cnrtl.fr/definition/hommager)

Les goûts cinéphiles d'un cinéaste semblent conditionner ses choix artistiques, l'étude des inspirations et des films qui ont marqué un cinéaste en particulier permet de rendre compte d'une genèse de l'esthétique d'un cinéaste. Noé s'inspire, lui-aussi, de ce qu'il voit chez les autres artistes, et en particulier les cinéastes, afin de le réutiliser dans ses films. Les longs plans séquences de *Soy Cuba* (Mikhaïl Kalatozov, 1964) ont été une source d'inspiration pour *Irréversible*<sup>27</sup>, un film où la caméra est extrêmement mobile et que le cinéaste a voulu comme un long plan séquence. Noé emprunte l'idée de faire un film antéchronologique<sup>28</sup> au film *Memento* (Christopher Nolan, 2000).

Dans une interview il explique également comment lui est venue pour la première fois l'idée de faire film en caméra subjective qui est comme un trip visuel, et qui deviendra ensuite *Enter the Void* : « L'idée me trottait dans la tête depuis l'adolescence, depuis que j'ai découvert, sous champignons hallucinogènes, *La dame du lac*, de Robert Montgomery<sup>29</sup>. » Ainsi Noé réalise une citation implicite du film de Montgomery, qu'il transforme en un trip visuel en caméra subjective, s'inscrivant ainsi dans la tradition des films en caméra subjective, tout en apportant des expériences et procédés techniques propre à son style, ce qui en fait une citation comme digérée par le processus créatif. Noé dans chacun de ses films cherche à reproduire une expérience immersive grâce à différentes expérimentations sur la subjectivité, que nous étudierons plus en détail dans le second chapitre de notre étude.

A travers sa filmographie, Gaspar Noé rend hommage aux grands noms du cinéma et se positionne formellement comme leur héritier. Il met en place un système de clin d'œil cinématographiques grâce aux affiches de films emblématiques de

---

27 « Il y a une référence importante à *I Am Cuba* (*Soy Cuba*, 1964) de Mikheil Kalatozishvili, un film de propagande cubaine que j'ai beaucoup regardé avant de commencer le tournage. On y retrouve sans doute les plus beaux plans-séquences de l'histoire du cinéma. » Pierre Ranger, « Gaspar Noé : « Kubrick, c'est certain mais il y a aussi Godard... » », 2002, dans *Séquences*, n°221, p. 47-47.

28 « Gaspar Noé a ainsi expliqué comment il avait vendu *Irréversible* aux producteurs, mettant en avant la chronologie inversée afin de capitaliser sur le succès qu'avait à l'époque rencontré *Memento* de Christopher Nolan, et affirmant qu'il n'y aurait pas de scènes de sexe : "Ils m'ont demandé s'il y aurait des scènes de sexe explicites, j'ai répondu 'bien sûr que non'. C'est comme ça que le film a été fait". »

Clara Nahmias, « Gaspar Noé : « Tous les réalisateurs sucent pour avoir des financements » », *Première* [En ligne], 8/08/2016, URL = [<http://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Gaspar-Noe-Tous-les-realisateurs-sucent-pour-avoir-des-financements>], consulté le 20/01/2017

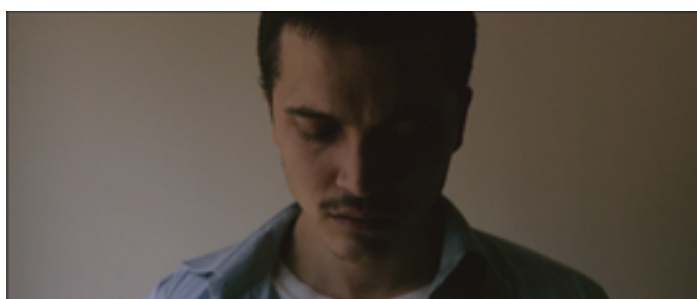
29 Laurent Djian, « Gaspar Noé : « Enter The Void est un trip » », *L'Express*, [En Ligne], consulté le 18/05/2018 URL = [[https://www.lexpress.fr/culture/cinema/gaspard-noe-j-ai-essaye-de-mettre-le-spectateur-dans-un-etat-hypnotique\\_889465.html](https://www.lexpress.fr/culture/cinema/gaspard-noe-j-ai-essaye-de-mettre-le-spectateur-dans-un-etat-hypnotique_889465.html)]

l'histoire du cinéma. Noé rend donc hommage à Griffith, un des pères fondateur de la grammaire cinématographique et aussi créateur de « *Naissance d'une Nation* [qui] est considéré par la plupart des historiens comme une date capitale dans l'évolution du spectacle cinématographique, auquel il donna ses lettres de noblesse<sup>30</sup>. » En effet, le film est considéré comme le premier très long métrage de l'histoire du cinéma. Dans le photogramme tiré de *Love* on distingue également l'affiche du film *M le Maudit* de Fritz Lang. Le film de Lang est considéré comme le premier film parlant allemand. Noé convoque dans ses films des longs-métrage qui ont marqué et aidé le cinéma à avancer dans sa tension dramaturgique mais aussi dans son évolution purement technique.

Noé témoigne de son admiration pour ses pairs également grâce à des citations plus formelles. On peut voir différentes citations sous forme de réemploi ou d'imitation. Il reprend l'idée des gros -plans<sup>31</sup> du visage dans *La passion de Jeanne d'Arc* (1928) de Dreyer pour filmer Murphy le personnage principal de *Love* et capter son visage. On peut le voir sur les photogrammes ci-dessous :



*Illustration 3: La passion de Jeanne d'Arc*



*Illustration 4: Love*

---

30 Jacques Lourcelles, « Naissance d'une nation », sur le ciné club de Caen, [En ligne], consulté le 17/05/2017, URL =<https://www.cineclubdecaen.com/realisat/griffith/naissancedunation.htm>

31 LE FOSSOYEUR DE FILMS, *Rencontre avec Gaspar Noé*, 2015, consulté le 15 juin 2016. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=xEk5nG5QXOk> : question inspiration et influence, Noé parle de sa redécouverte du cinéma de Dreyer et des gros-plans.

La composition du gros plan du visage est quasi similaire. La différence majeure dans les deux photogrammes est que, bien que les deux personnages aient leur visage au centre de l'image et sont encadrés par les limites du champ ; Jeanne lève les yeux vers Dieu et le monde céleste, tandis que Murphy plonge dans son passé, ses regrets et ses souvenirs avec un regard vers le bas et les yeux clos, il est déjà condamné. Dreyer se tourne vers une quête spirituelle tandis que Noé tourne sa caméra sur les bas-fonds de l'humanité. Murphy ne s'élève pas, il mène une quête dans les tréfonds de sa mémoire. Les fonds derrière Murphy sur les gros plans de son visage sont souvent neutres ou floutés pour les neutraliser, ce qui rappelle le fond neutre de Dreyer et sa mise en scène dépouillée qui se transforme en galerie de gros plans de visages dans son film. Noé a voulu composer lui aussi ses plans comme des « tableaux bien composés<sup>32</sup> ». Cet hommage témoigne de l'admiration de Noé pour Dreyer et instaure une forme d'héritage entre les deux artistes, sur la façon de capter un visage et son caractère subjectif.

Noé recompose et s'inspire aussi des images réalisées par Jean Eustache. On voit des correspondances se tisser entre *La Maman et la Putain* (1973, Jean Eustache) et *Love*, en particulier la scène de marche où Alexandre parle à son ancienne amante dans *La Maman et la Putain*. Il cherche à la quitter ou à ce que son amie le quitte définitivement. Alexandre lui parle d'un film en s'écriant : « Tu te souviens de ce film où Michel Simon disait : « Regardez la femme infidèle, regardez l'ami félon », avec cette grandiloquence un peu ridicule et risible que donne la plus grande douleur ou la mort ? » (Michel Simon est un acteur français de renom qui a joué avec Renoir). Eustache crée une forme d'hommage au cinéma français dans cette scène et plus particulièrement aux acteurs français. Cette scène semble être reprise par Noé, dans *Love*, lorsque Murphy déclare à Electra, que *2001, l'Odyssée de l'espace* est son film préféré. Murphy, à l'instar d'Alexandre, évoque le cinéma par la référence verbale, cependant il cite un titre de film et non un nom d'acteur. La référence de Noé dans *Love* au film de Jean Eustache s'instaure par la situation scénaristique mais elle est visible également dans la mise en scène et les choix de certains plans. Il est aisé de faire une filiation esthétique entre les deux films. Si on reprend les scènes que nous venons d'évoquer, on se rend compte que leur composition, les costumes des personnages et même le choix du lieu de tournage des

---

32 LE FOSSOYEUR DE FILMS, *Rencontre avec Gaspar Noé*, 2015, consulté le 15 juin 2016. URL = [https://www.youtube.com/watch?v=xEk5nG5QXOk 13]



deux scènes, sont similaires.



*Illustration 5: La Maman et la Putain*



*Illustration 6: Love*

On peut voir que les deux photogrammes (illustrations 5 et 6) sont tirés de scènes tournées en extérieur. Alexandre et Gilberte discutent dans une rue le long d'un parc tandis que Murphy et Electra se balade à l'intérieur d'un parc. Alexandre est à gauche, il tient sa veste à la main. Murphy est aussi sur la gauche de l'image, il tient sa veste, mais sur son épaule. Les deux jeunes femmes sur les photogrammes sont sur la droite et portent toutes les deux un pull avec un col roulé. Enfin, scénaristiquement on se rend compte que les deux personnages masculins sont dans les deux films des intellectuels désœuvrés à la vie amoureuse dissolue. Murphy et Alexandre sont tous les deux pris entre différentes aventures sexuelles. Cependant les deux personnages sont aussi face à deux conquêtes avec lesquelles ils forment un triangle amoureux. Le triangle amoureux est l'élément qui articule la narration dans les deux films. Ce motif du triangle amoureux se met en place formellement dans un plan similaire aux deux œuvres (illustrations 7 et 8). Ce plan montre dans les deux films, le triangle amoureux en train de s'embrasser. La caméra est placée frontalement au dessus du lit, ce qui nous laisse voir une bête à trois tête, dont on ne

voit que le haut du crâne. Les similarités entre les deux films sont nombreuses, Noé tisse une filiation entre son *Love* et *La Maman et la Putain* de Jean Eustache. Cette filiation est également tangible à travers le choix du traitement du thème de l'amour et du sexe libéré.



*Illustration 7: La Maman et la Putain*



*Illustration 8: Love*

Eustache n'est pas le seul cinéaste à avoir influencé Noé dans le choix de thèmes controversés. Noé admire et apprécie des films qui peuvent être jugés comme transgressifs ou violents, et il s'en inspire, comme nous l'avons vu pour *La Maman et la Putain*. Il explique dans une interview qu'il a « emprunté la continuité obsessionnelle de la voix off à *Schizophrenia* (Gerald Kargl, 1983), un film autrichien interdit pour extrême violence dans les années 80.<sup>33</sup> » mais aussi il emprunte au film de Kargl la façon dont il présente son Boucher au début de *Seul contre tous*, qui n'est pas sans rappeler le personnage psychopathe de *Schizophrenia* qui se présente lui aussi au début du film.

---

33 Olivier Père, « Gaspar Noé – La bouche de Gaspar », dans les Inrockuptibles, paru en 1998, [En ligne], URL = [<https://www.lesinrocks.com/1998/02/17/cinema/actualite-cinema/gaspar-noe-la-bouche-de-gaspar-11220923/>], consulté le 05/09/2017

Gaspar Noé traite dans ses films de thèmes controversés, violents et viscéraux comme ont osé le faire des films avant lui, qu'il a vu et qui ont certainement transformé sa relation au cinéma. Noé a certainement été influencé par des films troublant comme : *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée...* (Uli Edel, 1981), *Mais ne nous délivrez pas du mal* (Joël Seria, 1970), *Salo ou les 120 journées de Sodome* (Pier Paolo Pasolini, 1975), *Un chien Andalou* (Luis Bunuel, 1929) ou encore *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976). Le cinéaste emprunte la voie ouverte par ces œuvres qui montrent des scènes violentes, gore ou de sexe, de façon extrême ou radicale, comme on peut le voir dans les photogrammes qui suivent et qui sont tirés de *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée...* et de *Salo ou les 120 journées de Sodome*.



*Illustration 9: Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée...*



*Illustration 10: Salo ou les 120 journées de Sodome*

Sur le l'illustration 9, qui est une photogramme tiré du film *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée...*, on peut voir une prise d'héroïne montré de façon explicite et radicale. L'aiguille se plante dans le bras. La caméra ne se détourne pas tant que l'adolescente n'a pas reçu toute sa dose. La scène est en gros plan sur le bras,

jusqu'à la fin du shoot puis, grâce à un panoramique qui remonte la caméra sur le visage, on voit Christiane totalement sous l'emprise de l'héroïne. Noé dans ses films propose une approche similaire où la violence et le trouble qui émanent de la scène se retrouvent encore plus éprouvants car le temps de projection du film est adapté pour donner la sensation que le temps de projection et le temps vécu par le spectateur sont de la même durée, ce qui donne une impression de dilatation du temps comme dans la scène de trip d'*Enter the Void*. Tout comme Uli Edel, Noé ne détourne pas sa caméra. À cela s'ajoute le fait que l'écran expose des scènes où le corps est saisi même dans des postures ordinairement obscènes, soit littéralement hors de la scène ou au cinéma hors du champ de la caméra. Sur le photogramme de l'illustration 10 on peut voir un plan tiré de l'une des scènes de tortures qui ont lieu à la fin du film de Pasolini. On voit des sexes masculins entièrement visibles et dont l'un est en train d'être mutilé par le feu. Olivier Père écrit dans sa critique du film dans les *Inrockuptibles* : « *Salò*... marque l'aboutissement du mouvement du cinéma de Pasolini vers l'explicite<sup>34</sup>. » L'explicite est le fait de composer, grâce au dispositif cinématographique, une forme qui montre de façon claire et sans équivoque. Et on voit sans ambages la mutilation sur les sexes, voire plus globalement dans le film des violences sexuelles explicites qui sont faites sur les jeunes filles et jeunes garçons qui sont enlevés par les quatre notables fascistes. Noé s'approprie cette esthétique des corps qui sont mutilés, issus du cinéma corporel, explicite et violent de Pasolini, qu'on retrouve dans les scènes de sexe violent.

Gaspar Noé puise aussi dans le cinéma expérimental comme on peut le voir dans le générique d'*Enter the Void* ou de la séquence dans le rectum d'*Irréversible* et encore plus explicitement à la fin du film, lorsque dans un dernier tourbillon en plongée sur une pelouse, d'un vert presque édénique, l'image vire à l'abstraction d'un effet stroboscopique ou alterne des écrans blanc et noir sur lesquelles se dessinent des formes que l'on discerne à peine. Cette utilisation de l'effet de stroboscope issu du cinéma expérimental rappelle sans équivoque *The Flickers* de Tony Conrad réalisé en 1965. Le film de Conrad est constitué entièrement d'une alternance d'écran blanc puis noir qui créent un effet stroboscopique pendant seize minutes. Cette alternance attaque la vision du

---

34 Olivier Père, « *Salo ou les 120 journées de Sodome* », paru en 1975, dans *Les Inrockuptibles*, [En ligne], URL = [<https://www.lesinrocks.com/1998/02/17/cinema/actualite-cinema/gaspar-noe-la-bouche-de-gaspar-11220923/>], consulté le 05/09/2017 [<https://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/salo-ou-les-120-journees-de-sodome/>]

spectateur presque autant que les scènes de violence parce qu'elle agit comme un mouvement rapide et brutal, comme si le cinéaste voulait établir un rapport formel anxigène dans le dispositif du film, malgré l'abstraction en mouvement sur l'écran. Noé en utilisant ce procédé expérimental inscrit sa filmographie dans une tradition cinématographique de l'abstraction qui vise à proposer une expérience physique et sensible parce que le procédé interagit directement sur la sensibilité du corps du spectateur et non plus à travers un système narratif..



*Illustration 11: Inauguration of the Pleasure Dome*

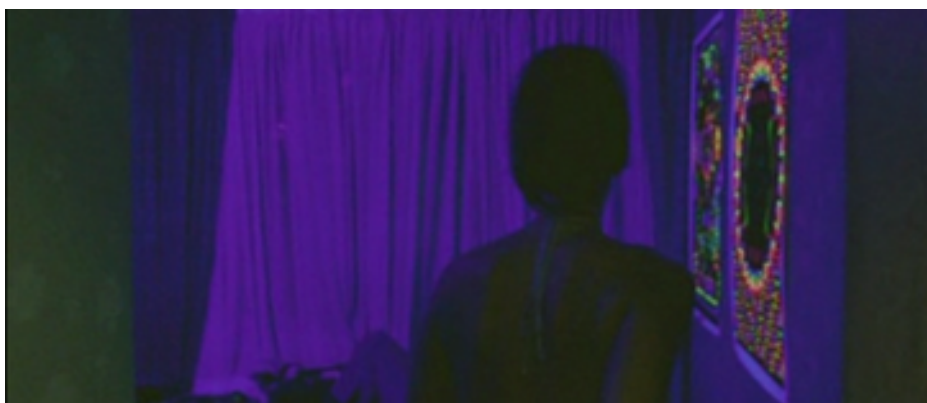
On peut remarquer aussi une influence, dans l'œuvre de Noé, du travail de Kenneth Anger, un cinéaste de l'underground américain<sup>35</sup>. Il me semble que l'utilisation de la musique et la composition des plans dans les scènes de fête qu'on peut voir dans *Irréversible*, *Enter the Void* et *Love* se rapproche du dispositif qu'utilise Anger dans son court-métrage *Inauguration of the Pleasure Dome* (Kenneth Anger, 1954). En effet le court-métrage se compose d'une musique qui accompagne des images dont les couleurs effacent les contours, et où les images se mélangent, jusqu'à être comme hallucinatoires, grâce au travail de surimpression dans le montage, en particulier dans le dernier tiers du film (illustration 11). L'effet de lumière stroboscopique que l'on retrouve dans les trois derniers longs-métrages du cinéaste crée parfois un effet de surimpression, c'est extrêmement visible dans la scène du club échangiste dans *Love* ou la lumière clignotante donne un effet de surimpression d'un plan à l'autre.

Noé utilise des effets de lumières, avec les néon et les stroboscopes, qui distordent l'espace et les personnages. La musique participe à une sorte

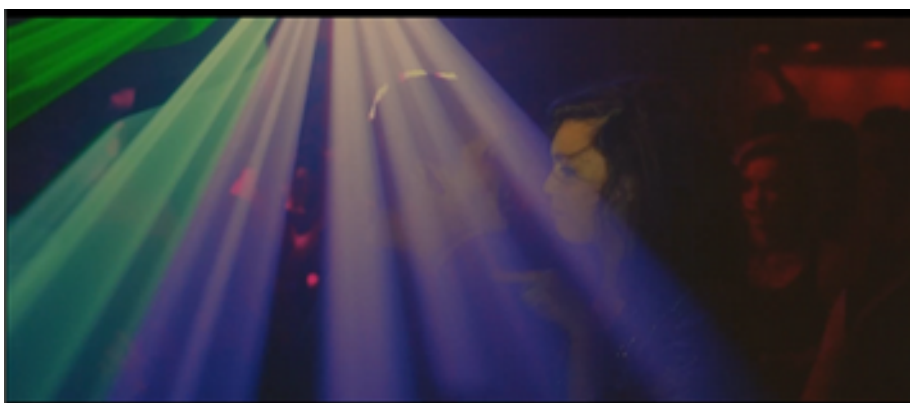
---

35 Raphaël BASSAN, « ANGER KENNETH (1927- ) », Encyclopædia Universalis, [en ligne], consulté le 4 mai 2018. URL = <https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/kenneth-anger/>

d'hallucination cinématographique, à laquelle s'ajoute ce que Yannick Mouren appelle les « tableaux psychédéliques (avec les habituels mauves, violets, orange)... » (illustration 12 et 13).



*Illustration 12: Irréversible*



*Illustration 13: Love*

Dans le chapitre sur « le film de science-fiction », dans son livre *La couleur au cinéma*, Yannick Mouren étudie le film *2001, L'Odyssée de l'espace*. Il écrit :

« Cette parenthèse que constitue le voyage dans les couloirs de lumière de l'opus kubrickien a sans doute conforté certains cinéastes dans leur désir de composer (au moins) quelques secondes d'images polychromes non représentatives. [...] Depuis *2001*, on ne compte plus les films de science-fiction comprenant une séquence avec des images non figuratives pour exprimer l'idée qu'on passe dans une autre dimension<sup>36</sup> »

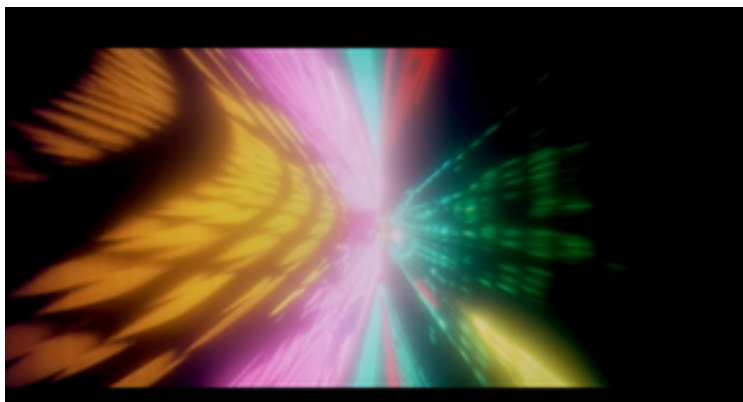
On voit dans *Enter the void* une pure séquence de trip où sur l'écran apparaissent des images « polychromes non représentatives ». Le trip d'Oscar prend des formes abstraites, semblables à une toile d'araignée, mais une toile faite de vaisseaux sanguins ou de synapses neuronales. L'hallucination prend différentes couleurs, du rouge au violet, en passant par le bleu puis le jaune. La caméra semble être transcendée dans l'hallucination et elle voyage en son sein. Mouren dans son livre ajoute que les « récits filmiques tentant de restituer les sensations ressenties par le

---

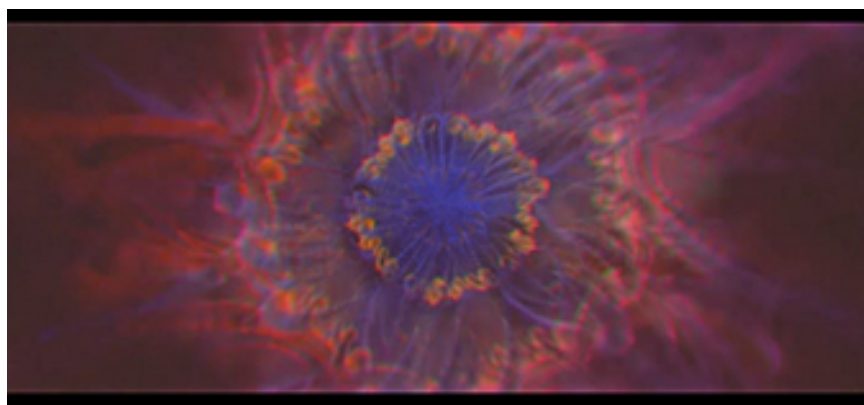
36 Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, Paris, CNRS Éditions, Paris, 2012, p. 190



personnage sous l'effet des hallucinogènes comportent souvent une séquence de trip qui rappelle (est influencée par) celle de Kubrick ; il en est ainsi de [...] *Enter the Void* (Gaspar Noé, 2010).<sup>37</sup> » Les deux photogrammes qui suivent, tirée de *2001, L'Odyssée de l'espace* et d'*Enter the Void*, montrent bien une forme de filiation grâce à la composition des images. D'une part les deux images proposent une vision non figurative et dont les formes sont distordues et d' autre part les deux sont composées par des couleurs qui s'agencent en deux véritables « tableaux psychédélics » (illustrations 14 et 15). Noé propose un dispositif cinématographique qu'on peut qualifier d'immersif parce qu'il propose une vision au plus proche de ce que voit le personnage en plein trip, ou en plein délire visuel, à l'instar, voire dans la filiation, de la vision de l'astronaute que propose Kubrick dans *2001*.



*Illustration 14: 2001, L'Odyssée de l'espace*



*Illustration 15: Enter the Void*

La bande sonore peut également être un support citationnel, ainsi, la reprise du thème musical de *Assault on Precinct 13*, (Jonh Carpenter, 1976, USA), ajoute une dimension électrisante et palpitante à la scène du club échangiste où règne alors

---

<sup>37</sup> Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, Paris, CNRS Éditions, Paris, 2012, p. 191

une tension non plus sexuelle mais à la limite de la prédation, comme la tension qui anime le gang qui assaille le commissariat pour se venger de la police. Les deux films, pourtant d'un genre éloigné, voire opposé, film d'action pour ce qui concerne le film de Carpenter tandis que Noé réalise un mélodrame, peuvent être se joindre sur la question de la marginalité de leur auteur qui ont commencé à tourner avec peu de moyen. Carpenter tourne son troisième long-métrage avec un budget très serré<sup>38</sup> comme le premier long-métrage de Gaspar Noé, cette citation n'est certainement pas anodine quant à l'univers particuliers que crée Carpenter malgré les difficultés budgétaires, dans son propre style, comme Noé aujourd'hui, ainsi que nous l'étudions dans ce mémoire.

Toutes les citations et les clins d'œil qui se trouvent dans les films montrent que le cinéaste ne construit pas une œuvre complètement originale, il s'inspire et rend hommage à certains autres auteurs à travers son œuvre, ce qui nous a permis d'entrevoir une forme de génétique, comment le cinéphile construit sa filmographie. Cette étude citationnelle apporte quelques éléments de réponse, quant à savoir ce qui caractérise stylistiquement le cinéma de Noé. La filmographie que nous étudions est composée d'éléments cinématographiques hétérogènes, en matière de citations et de clins d'œil, qui forment un cinéma qui touche à plusieurs genres et mêle ensemble différentes esthétiques, le gore réaliste, mais aussi des films plus classiques ou carrément hallucinatoires et expérimentaux. Néanmoins est-ce le seul axe d'analyse qui nous permettrait de comprendre comment se construit le style de Noé ? Une analyse génétique me paraît quelque peu restreinte pour comprendre comment se fait le cinéma de Noé et ce qui le caractérise. En effet cela nous permet de comprendre la génétique de l'œuvre mais cela ne permet pas de comprendre l'esthétique propre au cinéaste. Ainsi nous allons voir dans la partie qui suit comment l'industrie du cinéma et l'équipe qui entoure le cinéaste ont également participé à la création, au style, des œuvres du cinéaste.

## **1.2 L'influence de l'industrie du cinéma dans le cinéma de Gaspar Noé**

Si on pose un regard sur la façon dont sont produits les longs-métrages de

---

<sup>38</sup> Ken Wlaschin, Assault on Precinct 13, in Action Cinéma, Thrillers and Horror Films, 1976, [En ligne], URL = [<https://cinefiles.bampfa.berkeley.edu/cinefiles/DocDetail?docId=25106>]



Gaspar Noé, on se rend compte qu'il a fondé sa propre société de production, avec laquelle il a pu produire son premier long-métrage, *Seul contre tous*. Cependant ses trois derniers longs-métrages ont été produits dans un circuit de production plus traditionnel<sup>39</sup>. Le cinéaste réalise ses films à contre-courant de l'industrie cinématographique. En effet les thèmes obscènes qu'il décide d'aborder avec une esthétique explicite (comme nous l'avons vu précédemment) le pousse à être en marge de l'industrie cinématographique ainsi que nous allons le découvrir dans ce qui suit.

Par ailleurs, les quatre longs-métrages de notre étude ne sont pas des films tout public. Ce n'est pas un cinéma *mainstream*. Dans un ouvrage où il étudie le *mainstream*, Frédéric Martel en donne une définition :

« Le mot, difficile à traduire, signifie littéralement “dominant” ou “grand public”, et s’emploie généralement pour un média, un programme de télévision ou un produit culturel qui vise une large audience. Le *mainstream*, c’est l’inverse de la contre-culture, de la subculture, des niches ; c’est pour beaucoup le contraire de l’art. Par extension, le mot concerne aussi une idée, un mouvement ou un parti politique (le courant dominant), qui entend séduire tout le monde<sup>40</sup> »

Or, comme le dit Noé dans son interview avec Olivier Père dans les *Inrockuptibles*<sup>41</sup> lorsqu'il parle de *Seul contre tous*, et ce qu'il dit concerne le reste de sa filmographie, c'est que ses films, en proposant des scènes de violences et de sexe explicite, en font des films compliqués à produire. Ce ne sont pas des œuvres tout public (tous les films de Noé ont été soumis à une interdiction aux moins de 16 ans et une interdiction aux moins de 18 ans pour *Love*) ce qui en fait des films qui ne correspondent pas aux critères qui poussent les producteurs à investir : le public risque d'être restreint par une interdiction, donc le film rapportera moins d'argent aux

39 « Le cinéaste s'adapte pour son film suivant, et *Irréversible* trouve son budget en mettant en avant son trio d'acteurs principaux : «Nous avons tourné le film avec trois pages de scénario. Le financement s'est fait très vite sur les noms de Monica Bellucci, Vincent Cassel et Albert Dupontel. Alors qu'il n'y avait rien d'écrit, nous avons obtenu 27 millions sur la table avec la possibilité de réaliser le film en toute liberté. » Et que dire d'*Enter the Void*, sans cesse repoussé depuis 2001, d'abord par Pathé puis par Wild Bunch, au point d'avoir la réputation de film maudit jusqu'à ce que le tournage débute en 2007. »

Challenges.fr, « *Gaspar Noé, cinéaste de l'extrême* », disponible sur Challenges.fr, publié en 2010, consulté le 05/04/2016, URL = [[https://www.challenges.fr/cinema/gaspar-noe-cineaste-de-l-extreme\\_536845](https://www.challenges.fr/cinema/gaspar-noe-cineaste-de-l-extreme_536845)]

40 Frédéric Martel, *Mainstream. Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*. Paris, Flammarion, coll. Essais, 2010, p.16

41 « Et même si *Les Yeux sans visage* existe, même si les années 70 sont passées par là avec des films comme *La Grande bouffe* ou *L'Empire des sens*, j'ai l'impression que chaque fois qu'un réalisateur veut affronter la violence ou la sexualité explicites dans le cinéma français, ses tentatives sont stoppées. J'ai hâte que l'on puisse faire des films avec plus de liberté en France. » Gaspar Noé dans un entretien avec Olivier Père.

Olivier Père, « Gaspar Noé – La bouche de Gaspar », dans les *Inrockuptibles*, paru en 1998, [En ligne], URL = [<https://www.lesinrocks.com/1998/02/17/cinema/actualite-cinema/gaspar-noe-la-bouche-de-gaspar-11220923/>], consulté le 05/09/2017

investisseurs. De plus comme on peut le lire dans l'article de Claude Forest qui étudie le système de la production cinématographique française, celui-ci note que la plupart des films qui sont produits en France sont des films « de comédie, burlesque ou dramatique<sup>42</sup> ». Nous allons voir en quoi cette place en marge offre à Noé la possibilité d'avoir une pleine maîtrise sur sa création et donc sur son esthétique.

Gaspar Noé a donc dû, pour pouvoir produire ses films, trouver une alternative afin de parvenir à financer ses créations, c'est ainsi qu'il a fondé en 1991 sa société de production « Les cinémas de la Zone », avec sa compagne Lucile Hadzihalilovic. Le couple de cinéastes cherche à financer ses projets, en particulier *Carne* et le long-métrage qui en est la suite *Seul contre tous* en ce qui concerne Noé. Dans un entretien, Lucile Hadzihalilovic explique que le couple n'était pas « producteur à proprement parler. [Ils] avai[ent] surtout créé cette boîte pour faciliter la production de [leurs] courts-métrages respectifs, mais aussi au final pour *Seul contre tous* qu'[ils] avai[ent] décidé de produire comme s'il s'agissait d'un court-métrage. Et après, il y a eu *Irréversible*, qui a été produit plus normalement<sup>43</sup>... » (*Irréversible* a été produit dans le circuit de production français traditionnel.) Elle ajoute pour terminer : « Cela dit, Gaspar et moi sommes malgré tout coproducteurs principaux de *Love*.<sup>44</sup> » La création de leur société de production leur permet d'avoir les pleins pouvoirs sur leurs projets et sur la réalisation de leurs films. En créant sa société de production, Noé a pu financer son premier film tout en restant complètement maître de son œuvre. La production de *Seul contre tous* a conduit à un film dont l'esthétique radicale s'est formée avant tout à cause d'un tournage à petit budget. Le film est majoritairement tourné en plans fixes, ce qui permettait certainement de gaspiller moins de pellicule et demandait un investissement technique moindre qu'une caméra sur grue. Ce premier film, bien que le cinéma soit un art collectif, Noé l'a réalisé comme un réalisateur-auteur qui tenait son projet, dans la réalisation, le montage et le tournage afin de construire sa thématique du corps et

---

42 « Nombre de genres dans lesquels les Français étaient auparavant présents, voire excellaient (films d'animation, d'aventure, de costume, policiers, etc.) ont progressivement été abandonnés, orientant la production française vers une monoculture de la comédie, burlesque ou dramatique, la véritable diversité ne se manifestant plus que dans la distribution des films d'autres nationalités, dans leur exploitation en salles et, surtout, par la fréquentation des spectateurs qui en est le véritable indicateur. » Forest Claude, « De la dépendance de la production cinématographique... française vis-à-vis du financement télévisuel », *Revue française d'études américaines*, 2013/2 (n° 136), p. 80-95. URL = [<https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2013-2-page-80.htm>]

43 Guillaume Gas, « [ENTRETIEN] LUCILE HADZIHALILOVIC, aux *Hallucinations Collectives 2016* », sur Courte-Focale.fr, publié le 29 mars 2016, consulté le 26/04/2018, URL = [<http://www.courte-focale.fr/cinema/entretiens/interview-lucile-hadzihalilovic-evolution-2016/>]

44 *Ibid.*

de la violence<sup>45</sup>.

Pour faire *Irréversible* il obtient un budget de 27 millions grâce aux noms de Bellucci, Cassel et Dupontel ; Noé parvient à s'introduire dans l'industrie cinématographique française, tout en l'infléchissant afin d'obtenir une liberté de création. En effet le financement est avancé avant même que Noé n'ait le temps de produire un scénario de plus de trois pages. Noé est un cinéaste qui a réussi à mettre « les structures de production de l'industrie au service d'une volonté d'expression artistique<sup>46</sup> ». Le cinéaste cherche à créer, mais pour pouvoir créer il a besoin de moyens financiers et de faire partie de l'industrie qu'est le cinéma. Noé a une place ambiguë parce qu'il est à la fois un auteur artisanal qui a fait lui-même son premier film mais qui plus tard a aussi réussi à s'adapter en tant que cinéaste à l'industrie audiovisuelle. Il a ainsi pu convaincre des producteurs comme Vincent Maraval de la société Wild Bunch.

Nous l'avons vu, Noé ne cherche pas à plaire au public et à l'industrie. Il désigne son film *Irréversible* de « hold-up », ainsi qu'on peut le lire dans l'analyse du film par Guillaume Gas, qui écrit : « Noé n'hésitera d'ailleurs pas à qualifier ce projet instinctif et semi-improvisé de « hold-up », voire de « faille du système » dans le sens où il a été conçu de façon expérimentale au fil du temps – tout comme Godard tournait autrefois *A bout de souffle* au jour le jour et sans aucun scénario préexistant. <sup>47</sup> » Les films comme *Love* ou *Irréversible* ont été réalisés avec peu de script. Noé laisse en effet, comme Godard à l'époque d'*A bout de souffle*, une partie du film se faire lors du tournage, avec des scènes improvisées. Il se laisse surprendre par le tournage. Il dit dans sa rencontre avec le Fossoyeur de film qu'il a ajouté au montage final de *Love* des « prises non prévues et volées<sup>48</sup> ». *Irréversible* fait partie

---

45 « Un réalisateur auteur se distingue au premier chef en ceci que, ayant, lui, des préoccupations, voire des exigences, propres – c'est cela la thématique –, il traite à cette lumière le sujet. Il se l'approprie. Il peut donc avoir des sujets de prédilections. Mais ce n'est pas du tout obligatoire. Ce n'est même pas, dans un système industriel où les réalisateurs sont sous contrat dans un studio, la règle. Tout dépend du contexte et des conditions de production. Rien ne dit en résumé que le réalisateur puisse choisir ses sujets. Mais le propre du réalisateur-auteur est d'intégrer ou de soumettre les sujets à sa thématique. »

Serceau Michel, *Y a-t-il un cinéma d'auteur ?*, Presse universitaire du septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2014, p.38

46 Serceau Michel, *Y a-t-il un cinéma d'auteur ?*, Presse universitaire du septentrion Villeneuve d'Ascq, 2014, p. 53

47 GAS GUILLAUME, « *Irréversible* », disponible sur Courte-Focale.fr, publié le 7/07 /2015, consulté le 15 juin, 2016, URL = [<http://www.courte-focale.fr/cinema/analyses/irreversible-gaspar-noe-2002/>],

48 LE FOSSOYEUR DE FILMS, *Rencontre avec Gaspar Noé*, publié en 2015, consulté le 15 juin 2016. URL = [<https://www.youtube.com/watch?v=xEk5nG5QXOk>]

de l'industrie du film d'exploitation, bien qu'il ait été aussi conçu de façon expérimentale et improvisée avec peu de script par rapport à une production commerciale plus classique. L'adjectif « exploitation » découle de « la troisième branche de la filière du film<sup>49</sup> » qui vise à exploiter les salles de cinéma pour la projection des films afin de produire du bénéfice. Le « cinéma d'exploitation » est un cinéma dans lequel les films sont supposés être exploitables, ou en tous cas rentables dans les salles de cinéma. Ce sont des films réalisés dans le but de produire un maximum de bénéfices avec un petit budget et un tournage rapide. Les films bénéficient d'un marketing sensationnaliste et qui prend des allures de scandale afin de ramener le plus possible de spectateurs dans les salles. *Irréversible* a été fait comme un film d'exploitation, avec un petit budget, un tournage rapide et des noms connus du cinéma dans un film sur la vengeance et le viol, afin que le public vienne dans les salles. Noé a utilisé l'industrie du cinéma pour produire des films brutaux et choquants, mais il a aussi pu créer des films qui ont permis à son style d'évoluer.

Noé, avec *Love*, propose un film en 3D, il expérimente une nouvelle proposition cinématographique. Celle-ci détourne le spectaculaire de l'immersion de la projection 3D, afin d'en faire plutôt une approche intimiste, bien que tout à fait immersive elle aussi. Noé est perçu comme provocateur parce qu'il fait une représentation explicite et en 3D de l'acte sexuel ; c'est un cinéaste qui détourne l'utilisation traditionnelle de certains procédés cinématographiques. Ainsi, Noé se détache en partie des attentes des normes cinématographiques, afin de conserver sa place de « réalisateur-auteur » et de pouvoir maîtriser son projet artistique. Noé propose une utilisation de la 3D qui n'est pas spectaculaire, comme l'immersion dans le monde extraterrestre du film *Avatar* de James Cameron sorti en 2009. Dans *Love* le spectateur n'est pas dans un film d'action, il n'est pas immergé dans un monde diégétique qui l'impressionne grâce à l'action, l'exotisme et les effets spéciaux. Il est face à une 3D qui fabrique une véritable intimité non plus seulement entre les personnages, mais aussi dans la matière cinématographique, grâce à des plans rapprochés ou des grands plans d'ensemble qui révèlent la beauté urbaine de Paris. Le spectaculaire n'est pas dans l'exploit des héros, mais dans l'émotion que le film parvient à transmettre. Les formes sortent de l'écran et s'animent tout près des spectateurs. La 3D déconcerte et trouble par l'intimité et la proximité qu'elle révèle et non pas parce qu'elle propose une immersion dans un monde épique et spectaculaire.

---

49 Jean-Loup Passek, article « exploitation », dans *Le dictionnaire du cinéma*, Larousse, 2001, p. 457

Cependant, bien que Noé semble être le maître d'œuvre de ses films, le cinéma est un art collectif où chaque acteur doit collaborer. En effet, le cinéma est un art du vivant et il nécessite aussi l'aide de techniciens spécialistes. Nous allons donc voir comment la fabrication des films de Noé influe sur leur esthétique et comment travaille Noé pour s'assurer une place de réalisateur, producteur (parfois même monteur et cadreur), tout en déléguant lorsqu'il en a besoin pour mener à bien son projet.

### **1.3 L'équipe et la fabrication des films de Gaspar Noé**

Dans son livre *Y a-t-il un cinéma d'auteur*, Michel Serceau met le doigt sur l'aspect collectif du cinéma. Il souligne que dans le cinéma demeure une « tension acceptée » entre « la capacité créatrice d'un homme ou d'une femme et les nécessités de la fabrication et de la diffusion industrielle, voire de la division du travail. » Ainsi, le cinéma serait un art collectif qui ne pourrait être jugé qu'à l'aune du cinéaste. Son intention de départ doit être portée par toute l'équipe du film. Nous avons vu que Noé se place de façon oscillatoire dans un cinéma à la fois industriel mais aussi plus artisanal, et auto-produit. On remarque avec sa filmographie que son œuvre constitue un cinéma en mouvement, qui évolue et se précise, en particulier dans sa forme. *Seul contre tous* est un film composé en grande partie de plans fixes tandis qu'*Irréversible*, et les autres longs-métrages de Noé sont des films où les mouvements de caméra peuvent ne plus suivre aucune logique de composition plastique classique, comme la perspective et les points cardinaux. La caméra tourbillonne plutôt comme un objet qui n'a plus de gravité. *Irréversible*, marque la collaboration de Gaspar Noé avec Benoît Debie le chef de la photographie qu'il gardera pour la suite de ses films. Cette collaboration entre les deux artistes est aussi un tournant dans les films du cinéaste car l'utilisation de la caméra va devenir plus mobile. Cette collaboration dynamise en même temps qu'elle nourrit le projet cinématographique du cinéaste. Il y avait un très court travelling dans la scène où le Boucher bat sa compagne enceinte, ce mouvement de caméra semble être une des prémices de la volonté de Noé de formaliser la violence avec le mouvement de la caméra, en particulier l'usage du travelling pour suivre les corps et les gestes. Noé est réalisateur-auteur, il cherche avec son équipe à modeler et composer une œuvre avec son style, qui propose sa contemplation, sa vision du monde, sa recomposition du réel.

Gaspar Noé s'entoure d'une équipe qu'il garde pour chacun de ses films. Lors

du tournage d'*Irréversible*, Gaspar Noé travaillait avec Benoît Debie, ils sont tous les deux désignés dans la section « directeur de la photographie » dans le générique du film. On voit ensuite que Noé laisse la direction de photographie à Debie, qui apparaît seul au générique en tant que directeur de la photographie, et il en est ainsi pour les autres films de Noé, jusqu'à *Climax*<sup>50</sup> le prochain film qui sortira en septembre 2018. Dans une interview pour le site Gonzai, Benoit Debie s'exprime à propos du tournage d'*Enter the Void* :

« Pour *Enter The Void*, prenons la longue séquence au Love Hotel, ce rayonnement de lumière qui zigzague de copulation en copulation. J'imaginai un effet spécial, à tort. Au moment où Gaspar me demande si j'ai préparé ma lumière, je lui réponds : « Mais comment veux-tu que je place une lumière entre les corps ?! » Résultat : le plan a bel et bien été réalisé sans trucage. [...]»<sup>51</sup> »

Noé pousse son chef de la photographie à se dépasser techniquement pour créer les effets visuels décrits avec précision dans le scénario du film, qui faisait une centaine de pages et qui ne contenait que peu de dialogue<sup>52</sup>. Le cinéaste travaillera de la même façon avec Denis Beldow, en collaboration ; ils sont tous les deux crédité au montage de *Love* et du long-métrage *Climax* ; ainsi qu'on peut le lire dans la fiche technique de l'équipe disponible sur le site du festival de Cannes<sup>53</sup>. Valérie Deloof accompagne Noé au son de *Seul contre tous* jusqu'à *Enter the Void* puis de Ken Yamasuto à partir d'*Enter the Void* jusqu'à *Climax*.

Noé est un auteur qui construit son œuvre, en assumant l'aspect collectif du cinéma : il s'entoure de personnes avec lesquelles il forme une équipe qu'il retrouve lors du processus de création de chaque nouveau film ; il n'en demeure pas moins un cinéaste qui est capable d'occuper les postes de réalisateur, producteur, chef-

---

50 Je me permets de remarquer que Gaspar Noé a souligné sa collaboration avec Benoit Debie pour son cinquième long-métrage *Climax* qui sortira en salle le 19 septembre 2018 et qui a été projeté à l'édition 2018 du Festival de Cannes pour la « Quinzaine des réalisateurs ». Noé souligne dans une interview avec Arte qu'il a travaillé en grande partie comme chef opérateur dans son film tout en collaborant avec Benoit Debie pour la lumière.

« *Climax* » - *Rencontre avec Gaspar Noé*, Arte, publié le 13/05/2018, consulté le 13/05/2018, [hors-ligne], URL = [https://www.arte.tv/fr/videos/081907-015-A/climax-rencontre-avec-gaspar-noe/https://www.arte.tv/fr/videos/081907-015-A/climax-rencontre-avec-gaspar-noe/]

51 Rosario Ligammari, « Benoit Debie : Interview du plus brillant des chefs op' », Gonzai, publié en 2015, consulté le 06/03/2018, [En ligne], URL = [http://gonzai.com/benoit-debie-interview-integrale-du-plus-brillant-des-chefs-operateurs/]

52 « Contrairement à *Irréversible* où il y avait un scénario de trois pages, on avait un scénario d'une centaine de pages mais avec très peu de dialogues... Comme le projet était très visuel, il fallait décrire le moindre détail et jusqu'à la couleur des nuages, pour aider les gens à visualiser un film qui paraissait extrêmement abstrait. Donc j'avais écrit tous les détails de mise en scène, les mouvements de caméra. »

Gaspar Noé sur Allociné, *Anecdote du film Enter the Void*, disponible sur Allociné, consulté le 16/05/2018, [En ligne], URL = [http://www.allocine.fr/film/fichefilm-60779/secrets-tournage/]

53 *Climax – 15aine des réalisateurs*, La quinzaine des réalisateurs 2018, consulté le 11/05/2018, [En ligne], URL = [https://www.quinzaine-realisateur.com/film/climax/]

opérateur et monteur. Noé a monté et dirigé toute la photographie de son premier film et il est un artiste qui est capable de s'investir lui-même tout en étant capable de laisser participer à son projet des personnes à qui il le confie. C'est le cas lors de la production du film *Enter the Void* où Noé a travaillé en étroite collaboration avec la société BUF qui a réalisé tous les effets spéciaux et la 3D. Noé imagine un film en un faux plan séquence de deux heures trente. Les plans de survol de Tokyo de l'esprit d'Oscar, nous laisse à voir Tokyo comme un labyrinthe de néons, les plans sont en grande partie des images de synthèse réalisées à partir d'images prises par hélicoptère. Noé explique ce travail dans une interview sur le site *Les Cinévores* : « Quand on passe d'un endroit à l'autre, les effets sont basés sur des images de synthèse, basées elles-mêmes sur des photos réelles. Les petites voitures et certains piétons ont été ajoutés en 3D. » Le film utilise les nouvelles technologies comme la modélisation 3D pour coller au mieux à ce que le cinéaste visualisait. L'équipe de Noé est entraîné dans le processus créatif du cinéaste, et elle investit ses compétences au service du projet créatif du cinéaste, le nourrissant aussi.

Il est également à noter que la compagne de Gaspar Noé, Lucile Hadzihalilovic, a participé à tous les projets du cinéaste, en particulier en ce qui concerne l'écriture des scénarios, le montage et la réalisation des films. Le cinéma de Noé est bien un cinéma collectif dans lequel le cinéaste tisse des liens avec l'équipe qu'il choisit pour faire ses films, à l'instar d'autres réalisateurs-auteurs. Son équipe nourrit son projet et permet, grâce à une étroite collaboration, la création d'une unité stylistique et cinématographique dont Noé mène cependant le navire. Il semble qu'à ce travail collectif se superpose le projet de Noé, qui travaille et participe avec rigueur à toutes les étapes du processus de création de ses films.

En ce qui concerne les acteurs de ses films, Noé travaille à la fois avec des acteurs professionnels mais aussi avec des inconnus qu'il porte à l'écran. Pour *Seul contre tous*, Noé travaille avec Philippe Nahon, qui incarne son boucher misanthrope, raciste et père incestueux. Philippe Nahon est un acteur qui joue plutôt des seconds rôles, au cinéma comme dans les téléfilms ; Jacques Morice le souligne dans son article sur l'acteur publié sur *Télérama* : « C'est le second rôle par excellence, à l'ancienne. Solide, efficace, du travail de pro<sup>54</sup>. ». Noé travaille avec des acteurs professionnels, pour son premier film, et c'est également le cas dans *Irréversible* qui

---

54 Jacques Morice, « *Philippe Nahon, acteur à l'ancienne* », *Mon beau casting, le blog de Jacques Morice* in *Télérama*, publié le 28/03/2014, consulté le 25/03/2018, [En Ligne], URL = [http://www.telerama.fr/cinema/philippe-nahon,110434.php]

regroupe trois grands noms du cinéma français (Bellucci, Cassel et Dupontel). Contrairement à *Enter the Void* et *Love* où le cinéaste travaille plutôt avec des acteurs peu connus voire non professionnels. Noé a décidé de travailler avec Nathaniel Brown pour qu'il incarne Oscar, parce qu'il n'avait jamais tourné avant sa rencontre avec le cinéaste<sup>55</sup>. Dans le film on ne voit que quelques minutes le visage de l'acteur ; on le voit de dos ou il est carrément absent du champ de la caméra car le film est en caméra subjective<sup>56</sup>. Il travaille cependant aussi avec Paz de La Huerta pour jouer Linda, la sœur d'Oscar, et qui, elle, est une actrice professionnelle. Noé laisse la plupart du temps improviser une fois que la caméra est en place, ainsi que le raconte Karl Glusman dans une interview :

« Il voulait qu'on pleure, il voulait qu'on se déshabille, il voulait qu'on se hurle et se crache l'un sur l'autre, il voulait qu'on se charme et que constamment on tombe amoureux l'un de l'autre et ne nous laissait pas nous préparer pour ça parce que il n'y avait pas de script<sup>57</sup>. »

Noé est un cinéaste qui tourne avec des scènes de dialogues peu écrites, voire pas du tout, ce qui laisse place à des scènes improvisées à partir de ses directives. Noé cherche à ce que ses acteurs se livrent à travers leur personnage. L'improvisation permet au personnage de prendre une épaisseur grâce à l'impromptu qui se déroule dans le pro filmique. Que ce soit les acteurs professionnels comme Monica Bellucci, Phillippe Nahon, Vincent Cassel, ou encore Karl Glusman, tous témoignent dans différentes interviews du fait que Noé sollicite ses acteurs jusque dans leurs retranchements<sup>58</sup>. Il crée une réalité propre aux films qui naît de l'improvisation et de

55 « Donc j'ai rencontré avec Gaspar et il m'a dit qu'il voulait quelqu'un qui n'avait jamais été acteur auparavant et qui était intéressé par le cinéma. Je lui ai dit que je voulais être réalisateur parce que cela avait été mon objectif depuis que j'ai intégré la photographie de film. Je pense que c'est pour cela qu'il était excité de m'employer. En tant que nouvel acteur, vous n'avez pas d'implication de l'ego. Il voulait quelqu'un qui soit intéressé par les aspects techniques de la fabrication d'un film. Il était vraiment excité après que l'on ait parlé, il a dit : «Très bien ! Tu fais l'affaire ! Partons pour le Japon dans deux semaines ! » » Traduction personnelle.

Neal Franc, « Naked In The Void: Nathaniel Brown », *Andy Warhol's Interview*, publié le 20/09/2010, consulté le 25/03/2018, [En Ligne], URL = [\[https://www.interviewmagazine.com/film/enter-the-void-nathan-brown\]](https://www.interviewmagazine.com/film/enter-the-void-nathan-brown)

56 Comme si la caméra était les yeux du personnage.

57 « He wanted you to cry, he wanted you to strip down naked, he wanted you to scream and spit on each other, and he tried to charm you constantly and get you to fall in love with each other and didn't really allow you to prepare for it because there is no script. »

The Ultimate Rabbit, « Exclusive Interview with Karl Glusman about Gaspar Noe's 'Love 3D' », in *The Ultimate Rabbit*, publié le 12/09/2015, consulté le 28/04/2018, [En Ligne], URL = [\[https://theultimaterabbit.com/2016/09/12/exclusive-interview-with-karl-glusman-about-gaspar-noes-love-3d/\]](https://theultimaterabbit.com/2016/09/12/exclusive-interview-with-karl-glusman-about-gaspar-noes-love-3d/)

58 « Je ne savais pas où j'allais, je n'avais pas eu de scénario. Quand j'ai découvert le texte de la voix off, je lui ai dit, "tu te rends compte ce que je raconte sur les Arabes, je ne peux pas dire ça !" Il m'a rétorqué que c'était mon personnage. Ça a été dur »

Mathilde Duchatel, « Le film de Gaspar Noé « *Seul contre tous* » a changé la vie de Philippe Nahon », *La montagne*, publié le 15/10/2012, consulté le 25/03/2018, [En Ligne], URL = [\[https://www.lamontagne.fr/moulins/loisirs/art-litterature/2012/10/15/le-film-de-gaspar-noe-seul-](https://www.lamontagne.fr/moulins/loisirs/art-litterature/2012/10/15/le-film-de-gaspar-noe-seul-)



l'intimité de la situation qu'il cherche à capter et à recréer avec ses acteurs. Vincent Cassel dit à ce propos, en parlant du cas d'*Irréversible*, que la tension entre la fiction et le réel « était le but de Gaspar, cinéaste qui a cette perversité de troubler le public. Il aime quand les gens ne savent plus trop ce qui est vrai et ce qui est fictif. Les trois quarts des personnages du film sont vraiment ce qu'ils sont dans le film : les dealers sont de vrais dealers, les toxicos sont des toxicos, les travelos sont des travelos, etc<sup>59</sup>. »

Noé compose ses films avec son équipe tout en l'orchestrant avec rigueur à chaque étape de la réalisation, il écrit ses films, mais il n'écrit pas ses films uniquement comme des histoires qu'il va raconter, la forme étant une partie essentielle du scénario comme nous l'avons vu avec *Enter the Void*. Le cinéaste a une méthode de travail qu'il emploie dans chacun de ses films, comme sa relation avec ses acteurs qu'il dirige sans véritable trame scénaristique, parce qu'il cherche à faire émerger une émotion grâce à l'improvisation et à créer une tension entre la réalité et la fiction.

Nous avons vu que le système de production des films de Noé, influe sur l'esthétique de son œuvre. À l'instar d'un auteur, Noé a une méthode artistique qui lui permet de faire émerger dans son œuvre une singularité dans la démonstration de l'intimité et du geste du corps parce qu'il donne plus de place à chaque membre de l'équipe, tout en restant la tête pensante de son film. Nous avons vu que Noé a, en tant qu'auteur, une place en marge dans l'industrie du cinéma parce qu'il a à la fois un pied dans l'industrie et qu'il s'autoproduit afin d'avoir une plus grande liberté artistique. En effet son œuvre propose une vision du monde violente qui dévoile les parts sombres de nos sociétés occidentales, à travers un travail formel brutal et explicite, qui parfois est difficile à financer. Ce travail sur la forme, à la fois dans l'expérimentation et la tradition cinématographique, constitue un corpus qui est à la fois une unité stylistique, comme la dernière partie de ce chapitre s'attachera à le montrer, et de sens, comme nous le verrons dans l'autre chapitre de cette étude, qui tentera de définir le cinéma de Noé grâce à des outils esthétiques et théoriques.

---

contre-tous-a-change-la-vie-de-philippe-nahon\_1295804.html#refresh]

59 Serge Kagansky, « Monica Bellucci / Vincent Cassel / Gaspar Noé : *Irréversible* », *les Inrockuptibles*, publié le 15/05/2002, consulté le 25/03/2018, [En Ligne], URL = [https://www.lesinrocks.com/2002/05/15/cinema/actualite-cinema/monica-bellucci-vincent-cassel-gaspar-noe-irreversible-11107107/]

## 1.4. Un cinéma interconnecté qui instaure ses propres codes

Le cinéma de Noé est un cinéma en perpétuelle évolution dans sa dimension narrative et formelle. Les films de notre corpus entrent en échos et dialoguent les uns avec les autres. Chaque film a son histoire, ses personnages et son sujet propre. Néanmoins Noé établit des liens entre les différents films de sa filmographie. Des liens narratifs donc comme par exemple le Boucher de *Seul contre tous* qui apparaît au début d'*Irréversible* ou formels comme ses plans que le cinéaste utilise dans plusieurs films par exemple. Gaspar Noé explique, dans une interview pour FILMOTV<sup>60</sup>, qu'*Irréversible*, est avant tout un brouillon technique, pour son film suivant : *Enter the Void*. Il change à la fois radicalement de style entre ses deux premiers longs métrages, sans effacer pour autant, son univers abject, sordide, brutal et intime. En effet *Seul contre tous* et *Irréversible* se concentrent sur des histoires graveleuses, un père incestueux et un viol. Il crée des liens, des passerelles techniques entre les films qui fonctionnent cependant comme des unités narratives autonomes.

Ainsi on passe de plans plutôt fixes et de quelques travellings de suivis et en accélérés dans *Seul contre tous*, à une caméra tortueuse et très mobile dans *Irréversible*. Le film lui permet de faire des essais avec une petite caméra afin de tester les différents mouvements possibles à la grue. Ce changement entre une caméra fixe dans *Seul contre tous* et une caméra extrêmement mobile dans *Irréversible* montre d'une part que le cinéaste est en constante expérimentation, et d'une autre part que Noé est un cinéaste qui n'hésite pas à varier l'aspect formel de ses films et de ses choix esthétiques tout en liant ensemble ses expérimentations de films en films.

Gaspar Noé réalise une œuvre qui pousse à questionner les liens qui se forment entre les particules (c'est-à-dire les films) et les articulations qui s'opèrent entre elles. Il fait un « collier de perles<sup>61</sup> », avec « des perles de couleurs et de formes différentes<sup>17</sup> » qui suivent une même trajectoire. Son admiration pour Kubrick a poussé Noé à lui aussi faire des clin d'œil et des références à sa propre filmographie. C'est pourquoi au début d'*Irréversible* on retrouve le Boucher de *Seul contre tous*

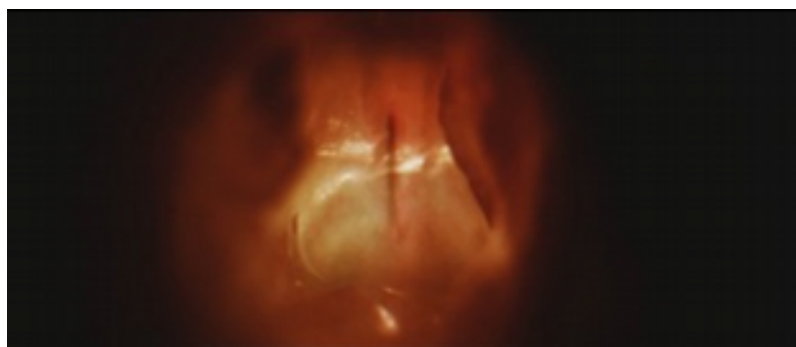
---

60 FILMOTV, *interview de Gaspar Noé par Christophe Lemaire*, 2015, consulté le 15 juin 2016, [EN LIGNE], URL = [https://www.youtube.com/watch?v=97ipg9wYV2k]

61 LE FOSSOYEUR DE FILMS, *Rencontre avec Gaspar Noé*, 2015, consulté le 15 juin 2016. [EN LIGNE], URL = [https://www.youtube.com/watch?v=xEk5nG5QXOk]

dans une cellule avec un autre détenu, auquel il raconte sa relation incestueuse avec sa fille. Le corpus fonctionne en temps que cinéma aux particules autonomes et pourtant interconnectées les unes aux autres. L'unité du corpus du cinéaste se manifeste à travers un système d'auto références (c'est-à-dire que le cinéaste se cite lui-même) qui met en place dans le corpus un système de répétitions et de variations formelles, ainsi que nous allons l'étudier. Nous allons nous interroger en particulier sur la place du sexe dans l'imagier de notre corpus et aux cartons que Noé utilise dans chaque film, car ce sont les éléments qui semblent le plus démontrer que les films se construisent en liens les un avec les autres.

Nous pouvons par exemple définir le photogramme ci-dessous (illustration 16), tiré d'*Enter the Void* et de *Love*, comme un motif formel qui connecte les deux films. Ce plan reproduit une prise de vue intra-vaginale, comme si la caméra était dans l'utérus d'une femme.



*Illustration 16: Enter the Void/Love*

Ce plan est réalisé pour le film *Enter the Void* lorsque l'esprit d'Oscar traverse le *Love Hotel* dans lequel on voit plusieurs couples en plein coït, dont la sœur et l'ami d'Oscar, Alex. Cette image apparaît à l'écran pour ensuite laisser place à la vision de la reproduction d'une fécondation lors d'un rapport sexuel en plans microscopiques. Le film est composé comme une longue séquence de trip où le personnage principal nous livre, à travers ses perceptions altérées par la DMT, son expérience de mort imminente, puis de mort réelle. Le film prend des allures fantastiques qui sont accentuées par l'esthétique hallucinogène qui est mise en place. Les couleurs sont très vives. Noé construit un univers de néon complètement psychédélique (Illustrations 17 et 18), l'ensemble se construit comme une vision psychédélique, grâce à des mouvements de caméra très mobiles et aériens. Lorsque Oscar pensera se réincarner dans l'ovule fécondé de Linda, sa sœur, l'écran épouse le délire d'Oscar et révèle un ovule en train d'être fécondé.



*Illustration 17: Enter the Void*

Les perceptions même les plus irréelles sont montrées, pour rendre compte cinématographiquement de la focalisation interne d'Oscar. La DMT est une drogue connue pour donner des hallucinations et une expérience de mort imminente, ce qui arrive au personnage principal. Ce plan (illustration 16) qui est en fait une hallucination d'une vue intra-vaginale, est repris dans le film suivant de Noé. Il a ce même pouvoir d'hallucination dans *Love* puisqu'il est une vision de Murphy alors qu'il est dans un état de conscience altérée, après avoir pris de l'ayawaska. Murphy a une sorte de prémonition de l'accident de préservatif qu'il aura avec Omi dans le futur. Ce recyclage de plan, en plus de créer une auto-citation, c'est-à-dire le fait que le cinéaste se cite lui-même, crée une connexion entre les œuvres, une sorte de suite, comme si dans le film suivant l'enfant avait pu naître. Les films fonctionnent comme des suites formelles où l'on suit l'évolution de la technique et des expérimentations de Noé, car même si ce plan est une reprise de plan, il s'insère dans un nouveau projet cinématographique et une nouvelle narration.



*Illustration 18: Enter the Void*

La filmographie donne à voir des auto-citations qui articulent les œuvres entre elles. Ces autos citations voire, ces univers visuels qui se répètent, forment un

système de motifs à l'instar du plan intra-vaginal que nous venons d'étudier. Notre étude du système des motifs du cinéaste nous permet d'éclairer les obsessions et les thèmes cinématographiques qu'abordent la filmographie de Noé et nous permet d'analyser les évolutions, les expérimentations et les choix esthétiques du cinéaste. Dans son *Vocabulaire d'Esthétique*, Étienne Souriau définit le motif comme : « l'idée directrice qui entraîne le développement de l'œuvre et la pousse vers la réalisation de sa nature<sup>62</sup>. » Chaque long-métrage qu'a produit Noé se structure autour du motif narratif de l'amour. L'amour, parce qu'il organise des relations fortes entre les personnages, est un moteur narratif des films. L'amour incestueux du Boucher qui cherche à retrouver sa fille, motive sa balade et la clôture avec la séquence de retrouvailles à la fin du film. L'amour que partage le couple de Marcus et Alex dans *Irréversible* est ce qui motive le désir de vengeance de Marcus. Le film *Enter the Void* dévoile à travers des vues fantasmagoriques, dues à l'état de conscience altéré d'Oscar, les liens affectifs qui sont dans la mémoire du personnage. Le film s'enfonce au cœur de ce qu'on peut appeler un acte d'amour et d'intimité, soit la rencontre des corps lors du coït, ce à quoi conduit la dernière séquence du film. L'esprit d'Oscar traverse le *Love Hotel* et par ses yeux, le subterfuge de la caméra montre des scènes de sexe entre les différents clients de l'hôtel, pour enfin montrer une scène de sexe et d'amour entre Linda et Alex, l'ami d'Oscar. La scène prend une tournure incestueuse au moment où Oscar se place dans le corps d'Alex. Enfin *Love* retrace l'histoire d'amour entre Murphy et Electra.



*Illustration 19: Seul contre tous*

Noé utilise le motif de l'amour qui prend la forme de rencontre entre les corps. Une approche sensuelle, haptique et à la limite du pornographique. Amos Vogel définit le

---

62 Étienne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*, Presses Universitaires de France, 2010, p.1090

« porno<sup>63</sup>», comme un cinéma « montrant l'acte sexuel complet, à la caméra, n'évitant plus, mais insistant au contraire, sur les organes génitaux et leurs rapports ». La scène que l'on peut voir dans le film *Seul contre tous* où le Boucher est dans un cinéma pornographique nous montre des extraits du film auquel assiste le Boucher et notamment à un gros plan d'organes sexuels lors d'une pénétration (Illustration 19).

Noé flirte avec la pornographie, l'utilisation citationnelle d'un fragment de film pornographique en étant un signe. Noé se décharge dans son film de la représentation explicite et pornographique, il la cite grâce une mise en abyme du dispositif. Le Boucher est spectateur d'un film, comme le spectateur est aussi face au film de Noé.

Le cinéaste justifie la présence de ces images en laissant la diégèse prendre en charge les images pornographiques. L'extrait du film pornographique n'occupe pas tout le champ de la caméra, l'écran et une partie de la salle sont visibles. Il est également important de noter que les pensées noires du Boucher remplissent l'espace sonore, ce qui met une distance supplémentaire entre le spectateur et le film dans le film, malgré la bande son qui émane du film pornographique, ce qui prive les images pornographiques de leur fonction excitante.

Noé, par son utilisation du dispositif, compose avec le système de représentation de l'acte sexuel explicite et le déconstruit pourtant comme nous allons le démontrer. Claude Topia dans son article « L'érotisme au cinéma » cherche à différencier le cinéma pornographique et le cinéma érotique. Il écrit :

« Pourtant, dès la fin des années 1960, il était clair que l'une des différences essentielles entre le film érotique et le film pornographique est que le premier dévoile la relation sexuelle, mais simulée et encadrée par un scénario présentant quelque consistance, tandis que le second montre, comme à la loupe, la totalité de l'acte sexuel<sup>64</sup>. »

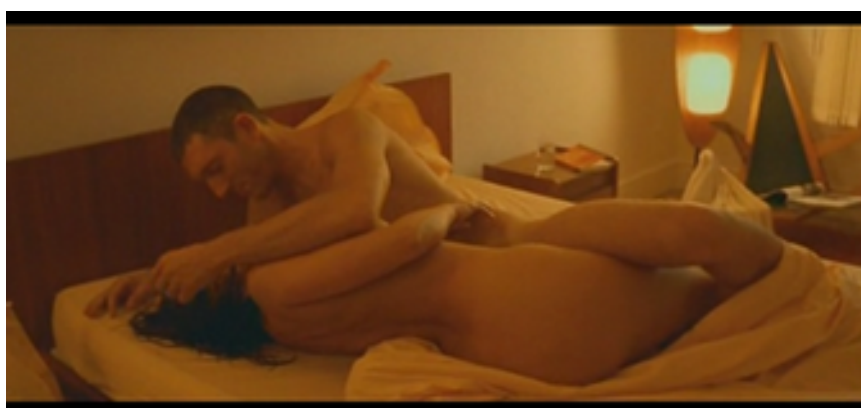
Les scènes de sexe dans les films de Noé sont toujours « encadrée par un scénario présentant quelque consistance » bien qu'ils puissent montrer de façon explicite l'acte sexuel voire des gros plan de pénis, comme dans *Love* par exemple. Noé propose un cinéma sensuel qui tend à l'érotisme mais aussi au pornographique. Il confond les codes de ces deux genres et propose une formule hybride à l'instar de Fassbinder ou

---

63 VOGEL AMOS, *Le cinéma, art subversif*, édition Capricci, 2016 pour l'édition actuelle (traduction révisée) p. 221

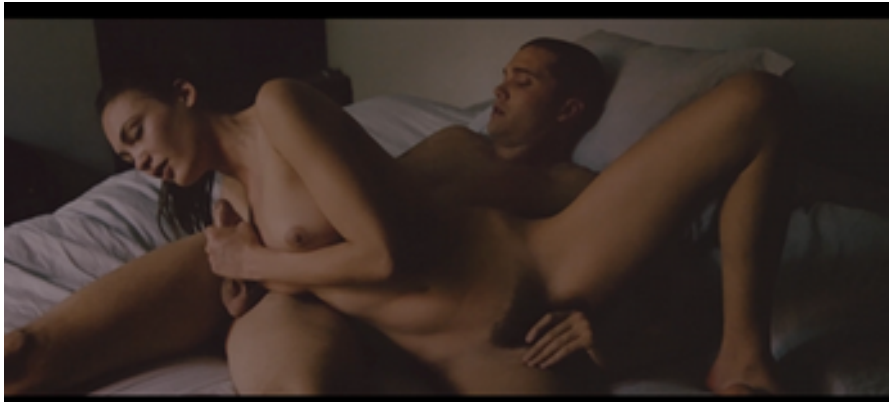
64 Claude Tapia, « L'érotisme au cinéma », *Connexions*, numéro 87, paru en 2007, p. 49. [En ligne], consulté le 1/04/2018, URL = [<https://www.cairn.info/revue-connexions-2007-1-page-43.htm>]

de Pasolini. Chaque film se compose autour d'une grammaire hybride qui propose une mise en scène singulière où l'intimité et la sensualité sont exaltées par une approche plastique sensuelle de l'intime. En particulier dans *Irréversible* et *Enter the Void* où la caméra est très mobile, elle frôle la matière, crée une proximité des corps mise en avant par des jeux de lumière, chaleureuse dans *Irréversible* et comme fantasmatique dans *Enter the Void*. *Love* joue également avec la proximité des corps que propose l'immersion en 3D. La caméra souvent en plan rapproché, voire en gros plan sur les personnages dont quelques uns sur les parties génitales, renforce la sensualité de la présence des corps comme matière sensible. Ce cinéma se compose autour d'emprunts détournés du cinéma pornographique et du cinéma érotique.



*Illustration 20: Irréversible*

Chaque long-métrage contient une scène de sexe à caractère explicite, mais, ces scènes n'ont pas un caractère essentiellement pornographique parce que les films ne s'attardent pas sur une performance sexuelle ou une primauté de la représentations des organes sexuels. C'est-à-dire que les films ne se concentrent pas sur une forme de contemplation de la prouesse sexuelle. Les images des films sur lesquels on distingue des scènes de sexe explicite ou des scènes de nudité, ne cherchent pas à représenter une performance sexuelle mais une rencontre entre des corps, c'est-à-dire l'intimité qui se crée entre les corps, parfois violente et abusive comme le viol dans *Irréversible*, parfois sensuelle comme la scène d'ouverture de *Love* où on peut voir Murphy et Electra se masturber tendrement dans un lit. Cette scène d'intimité dans un lit n'est pas sans rappeler la scène du couple dans *Irréversible* dans la dernière partie du film, où Alex et Marcus se câlinent tendrement avant de sortir avec leur ami. (Illustrations 20 et 21)



*Illustration 21: Love*

Les films de Noé proposent un cinéma hybride où la pornographie et l'érotisme se combinent autour de la mise en scène de la souffrance et du plaisir des corps, de la chair. Noé, par la répétition de motifs comme la représentation de l'intimité du couple ou celle du sexe (soit dans les deux cas une rencontre des corps), dévoile ses obsessions et propose une expérimentation formelle et narrative qui interconnecte les œuvres les unes avec les autres, comme un « colliers de perles » .

Noé lie ses œuvres les unes aux autres, ce qui les fait entrer en correspondance et offre un corpus qui dans ses variations et ses répétitions met en lumière un cheminement artistique et cinématographique. L'utilisation des cartons dans les films de Noé est récurrente. Nous allons les étudier afin d'analyser leur fonction et voir dans quelle mesure ils construisent une unité graphique dans l'œuvre du cinéaste.

On retrouve des cartons dans chaque film de Gaspar Noé. Ils se présentent parfois comme des avertissements, par exemple avant la séquence de conclusion de *Seul contre tous*, un carton « attention », écrit en rouge et en lettres capitales, apparaît sur l'écran avec le son d'un coup de feu, suivi de cartons qui forment un décompte de trente secondes et sur lequel est écrit en lettres capitales mais en jaune: « Vous avez 30 secondes pour abandonner la projection de ce film ». Ou sinon le carton devient le message d'un truisme comme par exemple dans le final d'*Irréversible* avec le carton « Le temps détruit tout » (Illustration 22) qui apparaît après une minute d'un flot d'images stroboscopiques. Le générique d'*Enter the Void* est construit comme une successions stroboscopique de cartons qui présentent le film, soit : le titre, l'équipe, les acteurs, les sociétés de productions, dans différentes polices, avec des couleurs flashes et hypnotiques accompagnées par une musique électronique dont les basses sont brutales et presque stroboscopiques, elles-aussi.



Enfin dans *Love* on trouve un carton sous un filtre rouge sur lequel est écrit : « Tout ce qui est susceptible de mal tourner tournera nécessairement mal ». Cette phrase est la *loi de Murphy*, un adage évoqué en premier par Edward A. Murphy Jr, un ingénieur aérospatial américain<sup>65</sup>. Ce cartons apporte aux spectateur une vision ironique à propos du film qui se moque de ce personnage qui porte le nom de cette théorie acerbe et pessimiste.



*Illustration 22: Irréversible*

Le cartons ont été mis en place au cinéma afin de donner des indications aux spectateurs, ils éclairent la narration, ils relayent les dialogues ainsi que le souligne Emmanuelle Croset dans son article « Temps de l'image, temps du son<sup>66</sup> ». Or dans les films de notre corpus les cartons n'apportent pas une information nécessaire à la compréhension de la fiction. Les cartons dans les films de Noé ne sont pas vecteurs de sens, tout au plus des évidences narquoises. Il est d'ailleurs à noter qu'un carton « Un film français et fier de l'être<sup>67</sup> » est présent dans *Climax* qui sortira en septembre 2018. Ce carton revendique paradoxalement l'appartenance du film de Noé au circuit institutionnel français. Il pourrait s'agir d'un remerciement aux institutions françaises du cinéma qui auraient pu aider à la production du film mais aussi, plus globalement, à la filmographie du cinéaste dont les films ont toujours été projetés au festival de

65 Richard Robinson, *Pourquoi la tartine tombe toujours du côté du beurre: La Loi de Murphy expliquée à tous*, Oh, les Sciences !, Dunod, Paris, 2014, p.6

66 « L'accompagnement musical rythmait les séquences, les cartons de dialogues remplaçaient la voix, et le son était virtuellement présent à l'image, quand il ne prenait pas une place essentielle dans la narration. »

Croset Emmanuelle. « Temps de l'image, temps du son ». in: *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°46, avril-juin 1995. Cinéma, le temps de l'histoire. pp. 75-83;

67 On peut lire dans l'article du journal *Le Monde*, qui critique le film *Climax* sortit en avant première à Cannes, que le cinéaste continue à utiliser les cartons dans ses films, en effet : « un carton au début du film annonce sans détour : « Un film français et fier de l'être » » Mathieur Macheret, « Cannes 2018 : « Climax », entre énergie pure et jeu de massacre », *Le Monde*, publié le 14/05/2018, [En ligne], URL = [[http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2018/05/14/cannes-2018-climax-entre-energie-pure-et-jeu-de-massacre\\_5298786\\_766360.html#Bx5fqOsF26TMbLQD.99](http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2018/05/14/cannes-2018-climax-entre-energie-pure-et-jeu-de-massacre_5298786_766360.html#Bx5fqOsF26TMbLQD.99)]

Cannes en avant première, une institution française prestigieuse et qui offre une visibilité aux cinéastes bien que le cinéaste semble d'avantage penser à quelque chose de facétieux<sup>68</sup>.

Ces cartons assurent une unité esthétique à l'œuvre du cinéaste, leur récurrence entraîne un motif formel qui contribue au style de Noé. Cependant l'utilisation de cartons semble paradoxale dans le cinéma immersif que crée Noé. Les longs plans qui durent le temps de l'action comme dans *Irréversible*, *Enter the Void* et *Love*, ou qui, en tout cas, tentent de le restituer malgré le montage dans *Seul contre tous*, montrent que Noé cherche à créer une expérience qui prend de la profondeur grâce à une dilatation du temps. Or le temps du cartons est un espace en dehors de la diégèse et de la narration. Il scande l'action parce qu'il occupe tout l'écran, il ne se substitue pas à l'action, mais il met plutôt en pause le récit, voire le film. Emmanuelle Croset dans son article écrit à propos des cartons humoristiques dans le cinéma muet : « On rit donc en lisant les cartons, pas en regardant l'image<sup>69</sup>. » Le carton sort de l'espace diégétique et brise le quatrième mur en établissant un rapport direct entre le spectateur et l'écran ; et non plus entre l'espace diégétique ou narratif et le spectateur, ce qui met à nu le dispositif cinématographique. Les cartons sont des mises à l'écart de l'univers hypnotique du cinéma, comme le qualifie Raymond Bellour à partir des travaux de Gilles Deleuze.<sup>70</sup> Ainsi les cartons agissent comme si le film n'était plus qu'un médium direct dévoilant son propre artifice. L'artifice cinématographique ne se résume plus qu'à la projection et au carton projeté sur l'écran, qui est hors de l'espace fictionnel.

Noé pose la question de la place de la narration et de l'immersion que permet le médium cinématographique, parce qu'il utilise de manière antinomique les cartons.

---

68 Noé ne prend même pas la peine de répondre au journaliste qui lui demande ce que signifie ce carton « Un film français et fier de l'être » dans le film, il se contente de plaisanter « Moi je suis athé et fier de l'être, je me suis dit ça donne bien ! Plutôt que dire « un film français » autant dire « un film français et fier de l'être ! » C'est comme le souligner. », Arte Cinéma, « "Climax" - Rencontre avec Gaspar Noé - ARTE Cinema » mis en ligne le 19/05/2018, consulté le 19/05/2018, [EN LIGNE], URL = [https://www.youtube.com/watch?v=XCbiK1US4Yw&t=303s]

69 Croset Emmanuelle. « Temps de l'image, temps du son ». in: *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°46, avril-juin 1995. Cinéma, le temps de l'histoire. pp. 75-83;

70 « D'abord, dans un large mouvement de synthèse, [Deleuze] définit rétrospectivement le cinéma de l'image-mouvement par la « pensée hypnotique » (en tiers avec la pensée critique et la pensée-action), définie comme le « rapport avec une pensée qui ne peut être que figurée dans le déroulement subconscient des images » (212). »

Raymond Bellour, « L'animal comme corps de cinéma », dans *Contemporary French and Francophone Studies*, volume 16, n°5, décembre 2012, p. 596

En effet les cartons fracturent l'univers diégétique, brisant le possible caractère immersif et hypnotique du cinéma. A l'instar de l'avertissement dans *Seul contre tous* qui, dès son apparition, défait la narration en s'adressant directement aux spectateurs (on note l'utilisation du pronom de la deuxième personne du pluriel « vous » qui est une apostrophe directe) ; cette interpellation interfère avec la narration et la suspend. De plus Noé détourne le caractère informatif des cartons, ce qui les transforme en un motif d'aspect purement formel qui questionne le dispositif en le mettant à nu. En effet Noé expérimente les limites de sa proposition cinématographique car avec les cartons, il éclate la dimension immersive et hypnotique du cinéma.

On peut parler d'un style propre au cinéma de Gaspar Noé parce qu'on peut analyser des répétitions, des variations formelles et narratives intrinsèques aux œuvres qui forment des motifs. Les films sont des créations qui se structurent les unes par rapport aux autres, se répondent et se questionnent. Noé décompose et recompose les formes à travers un système de citations, d'hommages, d'imitations et même d'auto-citations. Son cinéma est issu d'une tradition cinématographique qui expérimente la forme mais aussi le dispositif cinématographique lui-même et sa capacité à reproduire une expérience sensible. Noé, comme nous l'avons vu, est la tête pensante de ses films, il travaille avec rigueur à toutes les étapes de la production de ses films. Son cinéma est motivé par des obsessions comme la représentation de la sexualité, de la violence ou d'un état de conscience altéré, ce qui lui permet de décomposer les formes pour recomposer, ou en tout cas essayer de recomposer, une matière filmique corporelle.

Tous les éléments qui constituent l'œuvre de Noé, ainsi que nous l'avons vu dans ce chapitre, montrent une cohérence dans la filmographie à la fois esthétique et stylistique. Les films forment un corpus d'œuvres complexes. Ils proposent à la fois une démarche qui se répète et ne cesse pourtant de varier. Ce premier chapitre, qui cherchait à comprendre comment le corpus de longs-métrages de Gaspar Noé fonctionne en tant qu'unité stylistique, soulève d'autres questions, ce qui me pousse à questionner le corpus sous un angle plus analytique et théorique. Les changements, par exemple, de la place du personnage dans l'espace du film ou de la voix-off montrent une variation, malgré des répétitions dans les films, dont on peut déduire une expérimentation en continue des possibilités sensibles et immersives qu'offre le dispositif cinématographique. Le deuxième chapitre de notre étude s'attachera à

comprendre en quoi les expérimentations de Noé conduisent à un cinéma où l'espace filmique devient un espace marqué par la subjectivité et fragmenté. Nous questionnerons plusieurs aspects formels : comme l'espace, les couleurs ou les personnages, afin de comprendre comment s'organise dans les films une subjectivité organique qui compose les coutures esthétiques et narratives dans les films.



# CHAPITRE 2 : UN CINÉMA DE L'EXPÉRIENCE SUBJECTIVE ET DU MONDE SENSIBLE : DÉCOMPOSITION ET RECOMPOSITION DES CORPS ET DE L'ESPACE

## 2.1 La place formelle du personnage : le corps

**Ajouter toutes les images.**

La narration dans les films de Gaspar Noé s'articule autour de peu de personnages. Les films s'organisent soit autour d'un seul personnage principal, comme c'est le cas dans *Seul contre tous*, *Enter the Void* et *Love*, où le dispositif cinématographique propose une vision subjective (du Boucher, d'Oscar et de Murphy) ; soit autour d'un événement qui bouleverse les personnages principaux, comme dans *Irréversible*. Cependant, on remarque que dans chaque film Noé laisse une place paradoxale à ses personnages dans le champ de la caméra. Le Boucher de *Seul contre tous* est omniprésent, bien qu'il disparaisse parfois du champ de la caméra grâce à l'usage des champs/contrechamps ; néanmoins sa voix, que l'on entend en continu, dans la bande sonore fait qu'il est toujours présent, bien qu'invisible. Cette approche formelle du personnage crée une tension entre la présence du corps et sa disparition. La place formelle du personnage est déstabilisée par la présence du corps qui apparaît comme une forme pleine ou fragmentée, voire qui tend à la disparition puisque le personnage est filmé de dos.

La place formelle du personnage dans le corpus est tiraillée entre une omniprésence et une disparition fragmentaire. *Enter the Void* est le film du corpus qui illustre le mieux cela. En effet le personnage d'Oscar a une place formelle particulière. Le parti pris esthétique d'un film en caméra subjective pousse Noé à proposer une immersion dans le corps du personnage qui s'efface alors jusqu'à disparaître complètement dans la dernière séquence, ce qui nous empêche de le voir dans la majeure partie du film. On ne voit le visage d'Oscar qu'à de rares moments

dans le film, de même pour son corps, dont nous ne voyons parfois que le dos. Le personnage chez Noé se dérobe parfois, nous ne pouvons plus voir que des mains ou des corps morcelés. Noé dans ses films s'attarde sur les corps, déjà dans *Seul contre tous* on trouve des gros plans de mains que l'on peut voir en interaction avec de la matière et avec l'environnement. Dans son premier long-métrage, Noé propose une approche du corps et des gestes de ses personnages qu'il ne va cesser d'expérimenter tout au long de sa filmographie.

Le corps des personnages a en effet une place particulière dans ce cinéma. Les films saisissent les corps et les gestes. La main et le corps sont les vecteurs d'un régime sensible de l'image, ils proposent une immersion dans un espace cinématographique haptique. Nous devons d'abord définir ce qu'est le cinéma haptique, pour pouvoir, par la suite, nous intéresser à la question du geste. Je m'appuierai sur l'article « Le toucher dans le cinéma français des sensations<sup>71</sup> » et la définition que propose Sophie Walon du cinéma haptique à partir des travaux de Gilles Deleuze et Laura Marks. Elle écrit :

« Reprenant le terme « haptique » des analyses d'Alois Riegl, Gilles Deleuze a développé une opposition entre espace haptique et espace optique qu'il applique à sa réflexion sur l'art. Il définit l'espace optique ou « strié » comme un espace structuré, hiérarchisé, où la profondeur visuelle permet aux formes de se détacher nettement du fond. Selon Gilles Deleuze, l'espace optique, qu'utilisent notamment les représentations perspectivistes, invite ainsi à une vision éloignée, relativement abstraite et solidaire d'une logique essentialiste. En effet, cette forme de vision distanciée doit identifier l'articulation souvent figée des différents plans, le découpage formel des objets, leurs contours précis, etc. Au contraire, Deleuze définit l'espace haptique ou « lisse » comme un espace de proximité, sans profondeur visuelle, c'est-à-dire comme un espace aformel, sans hiérarchies. L'espace haptique est ainsi un espace d'immédiateté et de contact qui, en favorisant une forme de vision rapprochée, permet au regard de « palper » l'objet.

Si Gilles Deleuze mobilise cette distinction conceptuelle pour l'analyse d'œuvres picturales, il est pertinent de l'adapter, comme l'a fait Laura U. Marks, au champ cinématographique. En effet, à travers de (très) gros plans, des mouvements de caméra caressants, une attention particulière aux effets de matière et de surface, un modelage de la lumière ou encore un travail sur la texture des sons, le cinéma peut favoriser un mode tactile de regard et d'écoute, où les yeux et les oreilles, fonctionnant comme des organes du toucher, nous donnent parfois la sensation de pouvoir toucher à notre tour le film. »

Elle définit le cinéma haptique comme la capacité du cinéma à créer un espace tactile et synesthésique. Nous allons voir comment dans le cinéma de Gaspar Noé ce régime haptique se met en place.

---

71 Sophie Walon, « Le toucher dans le cinéma français des sensations », *Entrelacs* [En ligne], 2013, mis en ligne le 12 septembre 2013, consulté le 30 septembre 2016. URL = [<http://entrelacs.revues.org/530> ; DOI : 10.4000/entrelacs.530]

La main et le corps sont filmés en gros plan, ils entretiennent une relation sensible à l'espace et aux objets, il s'agit alors de comprendre comment s'induit le régime haptique des images dans les films. Nous chercherons donc à comprendre comment se met en place dans chaque film un régime haptique à travers le corps des personnages.



*Illustration 23: Seul contre tous*



*Illustration 24: Seul contre tous*

On remarque, dans *Seul contre tous*, des gros plans qui mettent en place un régime haptique. Par le gros plan Noé isole la matière pour mettre en place un rapport synesthésique entre le toucher et la vue. Dans l'illustration 23 on voit un gros plan où un saucisson se fait découper au couteau sur une planche par des mains plutôt âgées. Le plan dure presque tout le temps de la découpe de la tranche, au début nous entendons seulement le bruit de la lame qui traverse la chair de la pièce de charcuterie, puis elle continue d'être audible une fois la reprise de la voix-off du Boucher. Le corps et la viande vont s'assimiler dans le film comme métaphore sexuelle, mais avant tout comme un espace purement haptique et synesthésique comme le photogramme ci-dessus (illustration 23). En effet le bruit du couteau et la vision en gros plan de la coupe amène un travail de texture de l'image et du son qui



convoque un régime tactile de l'image, on peut avoir l'impression grâce au dispositif cinématographique de le couper, toucher nous même grâce à l'ouïe et à la vue. A la quarante septième minutes du film on peut également voir une image mentale du Boucher qui représente une pièce de viande assemblée comme un sexe féminin qu'une main vient caresser (Illustration 24). On entend distinctement le bruissement de la viande que la main manipule. La main dans tout le film se frotte aux objets, Noé fait « un travail sur la texture des sons<sup>72</sup> », soit sur l'audio et la vision, et apporte par le biais audiovisuel un espace haptique. Il en va de même pour un gros plan de la main qui attrape des billets tendus mais qui les attrape en laissant entendre le froissement du papier entre les doigts. Le film met en place un régime haptique de l'image qui propose une immersion sensible, il propose des images à portée de main pour le regard. La main du personnage est comparable à une navette qui dans l'espace cinématographique vient articuler et tisser un régime haptique, elle nous permet grâce au travail du cinéaste sur le gros plan et le son de mettre en place une sensibilité tactile dans l'image.

Bonitzer écrit dans *Le Champ Aveugle* que « la stature humaine est implicitement présente, elle est dans l'œil de la caméra.<sup>73</sup> ». La « stature humaine » dans *Enter the Void*, dans la partie en caméra complètement subjective, n'est plus implicite car la caméra se substitue en partie au corps du personnage, comme si elle était la tête du personnage. Florian Tité dans son mémoire d'étude a travaillé sur la caméra subjective et plus attentivement sur *Enter the Void* de Gaspar Noé. Il écrit :

« Ainsi, il n'y a pas de plans d'introduction au procédé comme dans *Les Passagers de la nuit*, on est immédiatement propulsé à l'intérieur d'un corps. Parmi tous les films faisant partie du corpus de ce mémoire, c'est celui qui utilise la caméra subjective de la manière la plus réaliste. On sent chez le cinéaste une réelle volonté d'assimiler la pellicule à la rétine de son personnage principal, de respecter aussi fidèlement que faire se peut la vision humaine. En effet, la caméra respecte même les clignements des yeux via des écrans noirs très furtifs. Évidemment, ils ne sont pas aussi fréquents que nos clignements d'yeux qui varient entre douze et vingt par minute, mais cela permet une identification plus prononcée car plus réaliste<sup>74</sup>. »

Les choix esthétiques du cinéaste, que Tité qualifie de réalistes car le cinéaste essaie

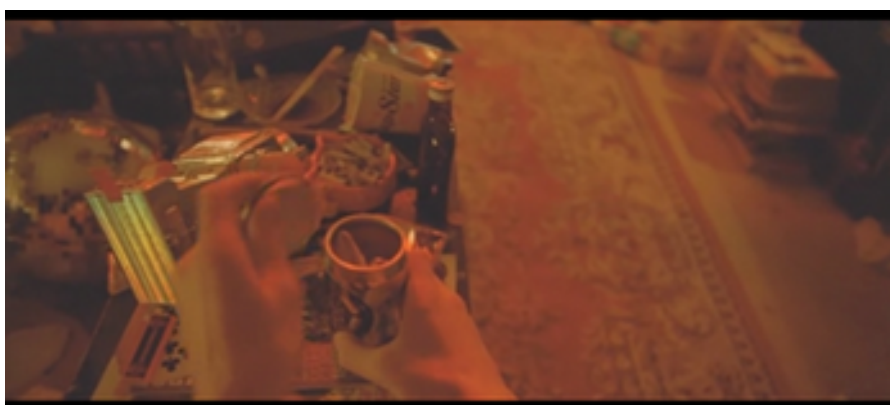
---

72 *Ibid.*

73 Bonitzer Pascal, *Le champ aveugle, Essai sur le réalisme au cinéma*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1982, p101

74 TITÉ Florian, *Technique et esthétique de la caméra subjective*, ENS Louis Lumière, 2011, consulté le 15/09/2016, URL : [file:///C:/Users/Alex/Documents/Prout/Tite\_\_769\_-cine2011-mem%20(1).pdf] [<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17411548.2014.973691scroll=top&needAccess=true>] p. 35 et 36

de reproduire au plus proche de la réalité la vision humaine, semblent, a priori seulement, faciliter le rapport d'identification et de subjectivité entre le spectateur et le personnage mais il parvient surtout à mettre en place sur l'écran un régime sensible et tactile. Cette première partie du film propose une immersion dans le corps et le geste. En effet, l'utilisation réaliste que Noé propose de la caméra subjective entraîne une forme plastique, qui alors qu'elle épouse le regard d'Oscar, nous place dans un rapport physique et tactile à l'environnement du personnage, à l'instar du corps du personnage dans le film.



*Illustration 25: Enter the Void*

Comme on peut le voir dans le photogramme ci-dessus (illustration 25), le subterfuge cinématographique de l'immersion de la caméra dans la tête du personnage fait de l'écran de projection une surface qui est en contact avec le corps du personnage. Le médium tente de nous retranscrire les sensations physique et psychomotrice dans l'espace audiovisuel. Cela permet la mise en place dans le film d'un régime haptique, puisque comme pour Oscar tout est à porter de main et de regard pour le spectateur.

Noé saisit également les rencontres entre les corps dans *Seul contre tous* et *Enter the Void*, mais il le fait encore d'avantage dans *Irréversible* et *Love*. En effet *Love* et *Irréversible* se structurent autour de rencontres au corps à corps. La situation narrative dépeint les corps qui « parlent » comme le dit Alex à Marcus et Pierre, alors qu'elle parle de la rencontre des corps lors des rapports sexuels dans *Irréversible*.

Ainsi, les films s'articulent non plus seulement autour de péripéties narratives mais plutôt autour de rencontres sensibles entre les corps, l'espace et la matière. Le corps des personnages est le biais d'un rapport sensible au monde diégétique qui ne s'organise plus que sur les rencontres entre la matière et le corps. Le style formel que met en place Noé dans ses films, crée un espace filmique qui convoque par le regard

le sens du toucher. Noé varie la forme que peut prendre le régime haptique parce que la place de ses personnages et les situation narratives varient bien qu'elles explorent des thèmes similaires comme la rencontre sexuelle. Le personnage, dans les films de Noé, est d'abord perçu et construit comme un corps ou comme une rencontre sensible avec la matière. Dans *Irréversible* le régime haptique s'organise autour du geste, en particulier le geste destructeur, sa brutalité et le choc entre les corps. On remarque une attention particulière sur le travail du son qui signale le choc entre la main du Ténia sur le visage d'Alex lorsqu'il lui donne des coups de poing au visage, et un travail d'accélération de l'image lors du mouvement du bras qui vient la frapper. Ce travail sur l'audio et le visuel rend compte d'une forme de tactilité de l'image et du geste. Noé n'utilise pas le gros plan pour rendre compte d'une dimension tactile de la rencontre violente entre les deux corps ; mais il est évident que le cinéaste travaille une approche sensible et synesthésique, ou ici haptique, pour filmer les corps de ses personnages.

*Love* propose un régime haptique qui passe par la rencontre entre les corps, l'utilisation du gros plan, mais surtout, l'utilisation de la 3D pour la projection du film renforce le travail formel de Noé pour la mise en place d'un régime haptique. Dans son article « Entre la « main de l'oeil » et l' « oeil digital », proximité et profondeur : la dimension haptique à l'horizon du Cinéma 3D et des acteurs virtuels » Isabelle Rieusset–Lemarié pose la question de l'aptitude du cinéma 3D à instaurer ce qu'elle appelle une « profondeur haptique » dans tous les films qui utilisent la technologie 3D. Elle écrit :

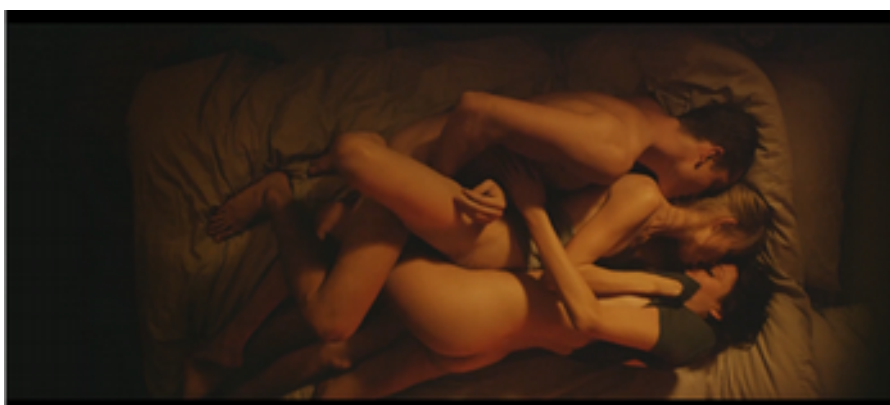
« Certaines œuvres du Cinéma 3D contemporain tendent à montrer qu'on peut explorer la profondeur tout en valorisant les perceptions haptiques. Non seulement on pourrait conjuguer textures en relief des premiers plans et effets de profondeur, mais la « nouvelle 3D » serait capable de faire surgir des effets haptiques dont le dynamisme est d'autant plus fort qu'il surgit des profondeurs pour faire irruption, au-delà de l'écran, dans l'espace de la salle, à proximité immédiate du spectateur. Telle est la nouvelle potentialité de ce que nous qualifions de « profondeur haptique », irréductible à l'opposition dualiste entre profondeur de l'espace (censée être caractéristique de l'espace optique perspectif) et vision rapprochée du « regard haptique ». <sup>75</sup> »

Isabelle Rieusset–Lemarié remarque que la capacité immersive de la technologie en 3D et sa capacité à créer une espace cinématographique qui ne s'assimile plus dans l'opposition entre un espace optique perspectif et un gros plan permet un « regard

---

75 Isabelle Rieusset–Lemarié, « Entre la « main de l'oeil » et l' « oeil digital », proximité et profondeur : la dimension haptique à l'horizon du Cinéma 3D et des acteurs virtuels », *Entrelacs* [En ligne], 10 | 2013, mis en ligne le 12 septembre 2013, consulté le 06 octobre 2017. URL : <http://entrelacs.revues.org/538> ; DOI : 10.4000/entrelacs.538

haptique ». La « profondeur haptique » est permise par le dispositif de projection en 3D qui rapproche l'écran du spectateur. Le film tend à dépasser la surface de l'écran, qui, bien qu'il soit impalpable, offre une intimité en mouvement et une « profondeur haptique ». Ainsi, *Love* crée une double proximité grâce à la technologie 3D que Noé mêle à des plans, souvent rapprochés, de ses personnages pour que le regard vienne toucher l'image au plus près et offrir une « profondeur haptique ». Le cinéaste bloque la perspective en offrant des images dont l'arrière-plan est souvent flou ou obstrué, ce qui extirpe de l'arrière les personnages et renforce la présence du corps du personnage en tant que surface sensible, à portée de main du regard. Les personnages sont souvent filmés en plans rapprochés épaule, au moins en amorce. On voit rarement les personnages en entier, sauf quelques exceptions, en particulier les scène de coït, comme lors de la scène du triolisme sexuel où l'on voit les corps en entier des trois personnages, comme on peut le voir sur l'illustration 26.



*Illustration 26: Love*

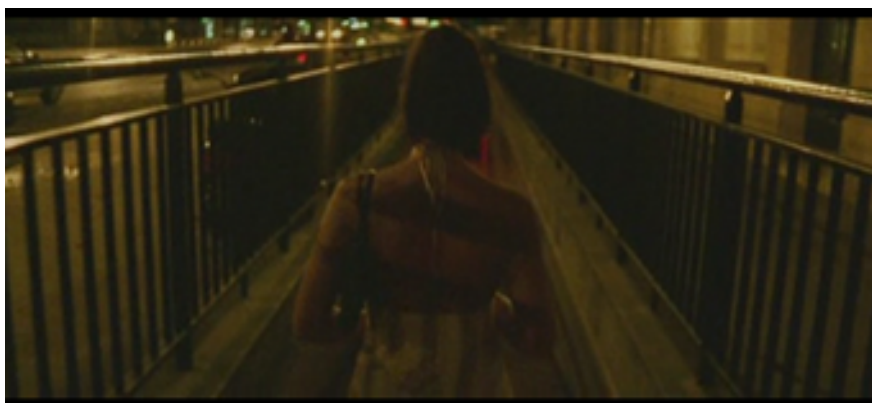
Ainsi on voit sur le photogramme que leurs corps occupent l'espace sur le lit qui est filmé en plongée. Cette scène est le nœud de l'intrigue corporelle et sensible qui organise le film. La mise en scène se réduit à la rencontre entre les trois corps. Le film dans cette scène s'attache à montrer une espèce de monstre à trois corps et à trois visages (la séquence alterne entre les plans moyen et des plans rapprochés des trois visages). La séquence est coupée par un montage en cut, et des courts écrans noirs entre les plans, mais le temps de l'action semble être reproduit par le film car, bien qu'il y ai des cuts, le l'acte sexuel s'avère être entièrement reconstitué dans le film. Malgré la musique sensuelle et langoureuse qui accompagne la séquence, on peut distinguer les sons de frottement entre les corps, entre les corps et les draps, ainsi que les gémissements ou les respirations qui émanent des corps. La vue surplombante qu'offrent certains plans et la lumière contrastée doit certainement faire que le relief

de la 3D met à portée de main et de regard le corps des personnages. Noé propose une approche formelle purement sensible et synesthésique de la séquence dont émerge un régime haptique grâce à la 3D qui ajoute une « profondeur haptique ».

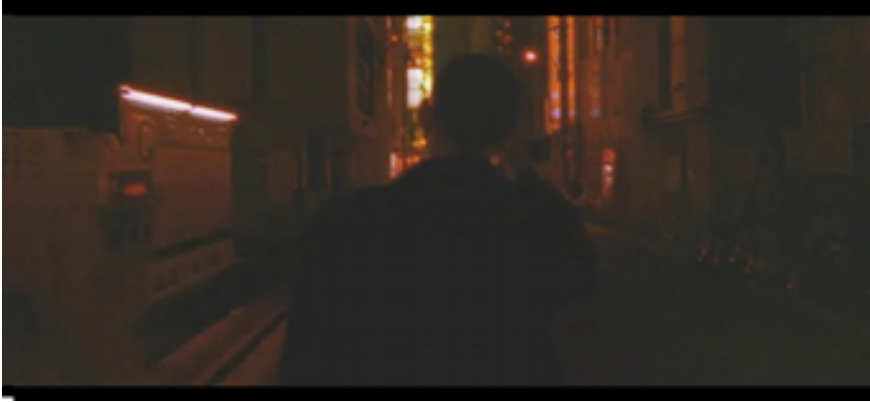
Il paraît alors pertinent de noter, après nos différentes analyses d'extraits tirés des longs-métrages de Noé, que le personnage est réduit à un corps à la fois dans une dimension diégétique mais aussi formelle. En effet, le personnage devient dans la narration un corps en action, tandis que dans la forme filmique il n'est plus que représenté comme un être de chair. Comme nous avons pu le voir, le corps du personnage permet alors la mise en place d'un régime haptique dans les films grâce à un travail sur l'audio et la vision. La place formelle du corps du personnage est cependant en tension dans notre corpus. En effet le cinéaste met en place un paradoxe où le corps sensible des personnages est comme présent dans chaque plan tout en étant inquiété par un effacement ou une disparition qui s'effectue par une fragmentation du corps et par la présence de la figure du dos.



*Illustration 27: Seul contre tous*



*Illustration 28: Irréversible*



*Illustration 29: Enter the Void*



*Illustration 30: Love*

Daniel Serceau, dans le livre collectif *Tourner le dos, Sur l'envers du personnage au cinéma*, sous la direction de Benjamin Thomas écrit à propos du film *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1964) et de son personnage éponyme : « Car, ne la filmer que de dos, ne filmer que ses mains ou les effets de ses gestes, ne sont qu'une autre façon de la dérober à l'image, de la faire apparaître comme un faux-semblant qui, longtemps, entretiendra sa part d'incertitude.<sup>76</sup> ». Les personnages chez Noé se dérobent parfois à l'instar de la Marnie de Hitchcock. En effet le personnage disparaît parfois au profit d'une figure plus incertaine ou d'un jeu de cache. Pour Daniel Serceau, il semble que le dos et la captation des gestes (qui fragmentent les corps) sont un refus, une négation du personnage, ou en tout cas une imprécision que le cinéaste met en place dans son film. Les photogrammes ci-dessus (illustrations

---

<sup>76</sup> Daniel Serceau, « Au commencement le dos », dans *Tourner le dos: Sur l'envers du personnage au cinéma*, ouvrage collectif sous la direction de Benjamin Thomas, 2012, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes. p.26

27,28,29 et 30), chacun tiré d'un des quatre longs-métrages, témoignent d'une utilisation du dispositif cinématographique comme un cache, c'est-à-dire une délimitation de l'espace qui dissimule certains éléments, une enclave imprécise. Les images s'obturent tandis que des personnages qui avancent comme des ombres, laissent sur la pellicule s'imprimer la figure de leur dos. Ils avancent dans un espace qui se referme sur lui-même et sur eux, les visages disparaissent au profit du motif du dos. L'espace est incapable de s'ouvrir. En effet les lignes verticales strient l'espace, en une prison visuelle avec des barreaux formels. On peut alors envisager ces prises de vues comme des cages dans lesquelles circuleraient les personnages. Les films essaient de composer un espace formel qui enferme la figure absente comme une cage dans laquelle la caméra s'introduit.

Il semble maintenant intéressant d'analyser la séquence de viol d'*Irréversible*, où en tout cas le début de la scène, pour comprendre comment le dos est un motif que Noé utilise pour rendre absent son personnage et mettre en place une inquiétude et une tension. Dans *Turner le dos, Sur l'envers du personnage au cinéma*, Maxime Scheinfeigel écrit :

« On le voit bien : insolite et insolent, un personnage vu de dos est un motif singulier et riche, traversé par des lignes de force qui repoussent les limites figuratives des images. Par ce motif, le champ du visible est en effet agrandi jusqu'à un horizon où sa disparition peut coïncider avec la naissance d'un autre champ. Éventuellement, celui du secret – secret du savoir ou secret de la mort –, une altérité en tout cas, car il se dévoile semblable à un non-lieu où l'étrangeté a bien plus de chance de naître comme telle dans l'imaginaire des spectateurs, de se faire remarquer d'eux en tout cas. Murnau, Hitchcock, Minnelli et bien d'autres cinéastes « expressifs » en donnent des exemples on ne peut plus convaincants. Les dos qu'ils montrent sont mémorables parce que leur transformation en figures paraît comploter contre le cours ordinaire des récits filmiques et des espaces-temps qu'ils emprisonnent<sup>77</sup>.. »

La figure du dos agit comme une barrière, un obstacle visuel qui est accentué par le reste de l'environnement qui clôture l'espace visible et l'ouvre à un nouvel horizon. La disparition du personnage d'Alex dans *Irréversible* est remarquable parce qu'elle s'effectue à deux niveaux : dans la forme et dans le fond. Le champ du visible se referme parce que le personnage perd sa nature de sujet pour devenir un objet. Le dos d'Alex nous donne à voir sa disparition parce que le Ténia va en quelque sorte détruire sa nature propre. La figure du dos prend la place du personnage qui ne se dévoilera que lorsque le Ténia la verra et la retournera (nous pourrions alors voir son

---

77 Maxime Scheinfeigel, « Le dos(n')est (pas) un visage », dans *Turner le dos: Sur l'envers du personnage au cinéma*, ouvrage collectif sous la direction de Benjamin Thomas, 2012, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes. p.39



visage). Cependant, le personnage interprété par Bellucci se réduit à un objet, puisque le violeur va utiliser ce corps contre la volonté qui l'anime, il ne sera plus visible qu'en tant qu'objet que va saisir la caméra et le violeur dans le plan séquence. La figure du dos marque l'effacement du statut de sujet que détient le personnage pour le transformer en un objet à la fois visuellement mais aussi narrativement, le corps d'Alex est en quelque sorte défiguré avant même que le Ténia ne s'en prenne en elle.

Il est également à noter que chaque photogramme des dos des personnages, que nous pouvons voir au-dessus, sont des scènes de marche qui encadrent le moment de l'intrigue où la situation bascule pour se désagréger. Le Boucher vient d'être pris d'une crise violente où il violente sa compagne enceinte, tuant probablement le fœtus, ce qui le pousse à fuir. La scène du photogramme où apparaît Oscar intervient après qu'il se soit lancé dans le deal et que tous les éléments conduisant à sa mort (un tir de balle effectué par la police dans les toilettes du Void) aient été montrés. Quant à Murphy, Noé le suit dans un travelling de marche après que nous ayons vu qu'Electra ne voudra plus jamais de lui dans sa vie. Les corps des personnages sont entraînés dans un engrenage tragique. La figure de leurs dos montre que les personnages sont pris au piège formellement dans une situation dramatique et douloureuse dont il ne peuvent échapper et que s'attacheront à dépeindre les films. Ainsi, comme le souligne Scheinfeigel, le dos semble être une figure qui permet une « disparition [qui] peut coïncider avec la naissance d'un autre champ. » mais un champ de destruction chez Noé. En effet le dos permet de mettre en évidence un changement dans le fond et dans la forme du film, il ne fait qu'entretenir la tension dans le paradoxe de l'omniprésence du personnage et sa disparition, qui marque un trouble dans la trame diégétique. La fragmentation du personnage tend à une fragmentation du geste quotidien pour en faire émerger de l'inquiétude parce qu'il nous manque des pièces, à la fois formelle et narrative. Le régime des films devient elliptique, tout comme les personnages qui peu à peu se désagrègent psychiquement ou physiquement ou les deux.

Nous avons donc vu que le personnage (en particulier la place du corps du personnage) est mis en tension par certains choix formels du cinéaste. Nous avons également pu nous rendre compte à travers l'exploration du corps et des rencontres du corps avec la matière, que le personnage devient une navette qui tisse un régime



haptique et sensible à partir du geste et du corps. Ce qui nous conduit à nous demander comment, mais surtout où, prend place le geste quotidien du corps des personnages dans les films du corpus ? Mais aussi nous pousse à nous questionner sur la place de la synesthésie dans l'espace filmique des films. Nous allons donc voir, dans la partie qui suit, que le régime elliptique et fragmentaire organise également l'espace dans lequel les différentes situations se déroulent. Nous chercherons à comprendre comment émerge un espace sensible grâce à une analyse filmique du choix des lieux filmés et de la façon dont ils sont appréhendés.

## 2.2 Les espaces de l'intime et le « rythme spatial du visible »

L'espace est un terme polysémique, comme le souligne Antoine Gaudin dans *L'espace cinématographique : Esthétique et dramaturgie*. Il peut désigner des notions différentes, en particulier en théorie du cinéma. Gaudin écrit :

« [on] parle d'espace pour englober un lieu du récit (plein et entier) comme pour spécifier son organisation scénographique (fragmenté par le découpage) ; pour décrire un décor de studio (intégralement conçu en vue du tournage) comme un paysage en extérieur naturel (en grande partie « recueilli » par la caméra ) ; pour poser la question de la surface de l'écran (espace plastique ) aussi bien que celle de la salle de cinéma (espace de réception) ; etc.<sup>78</sup> »

Dès le début de son livre Antoine Gaudin signifie que l'espace au cinéma est un champ théorique vaste qui comporte des éléments variés et hétérogènes, ceux-ci vont du lieu où se déroule le récit, à la salle du cinéma. Notre étude va s'attacher à analyser comment fonctionne l'espace dans les films : quels sont les lieux qui sont filmés, comment les films créent une spatialité, comment s'effectue l'organisation de la scénographie et du montage. Tout cela afin de comprendre de quelle manière le mouvement du montage s'organise en un espace abstrait que les films donnent à percevoir de façon sensible.

Nous avons vu qu'à travers le corps des personnages, le dispositif cinématographique propose un régime haptique, ce régime peut permettre d'induire une relation tactile entre l'œil du spectateur et l'image sur l'écran. On peut parler du cinéma de Noé comme d'un cinéma qui sollicite les sens, à l'instar de la vue et du toucher grâce au régime haptique ; il me semble également que la façon dont est appréhendé l'espace (son organisation scénographique) dans les films stimule la

---

78 Antoine Gaudin. *L'espace cinématographique: Esthétique et dramaturgie*, Armand Colin. Armand Colin, 2015, Paris, p.9

proprioception. L'article « proprioceptif » de l'encyclopédie médicale du *Larousse* signale que ce qui est proprioceptif est « ce qui se rapporte à la sensibilité du système nerveux, aux informations provenant des muscles, des articulations et des os »<sup>79</sup>. Nous emploierons le mot proprioception dans notre étude en tant que faculté de saisir dans le mouvement la position des parties du corps via des données internes. Soit, en d'autres termes, le proprioceptif c'est lorsque le corps est capable dans le mouvement de ressentir l'espace et sa position. Cette capacité perceptive du corps, qui réagit aux données, qui lui sont transmises de l'intérieur, me paraît intéressante à explorer pour comprendre le fonctionnement de l'esthétique des films de Gaspar Noé. Il m'apparaît que les mouvements de caméra et le montage dans les films (les plans séquences, comme le découpage en gros plans) proposent une approche de l'espace qui met en relation la spatialité que capte la caméra (celle-ci étant restituée à l'écran) et l'espace abstrait qui donne corps au film (celui-ci pouvant être perçu de manière kinesthésique par le spectateur). Ainsi le corps du spectateur est soumis aux stimulus visuels et auditifs qui peuvent faire que le film engage sensoriellement le spectateur par ses organes internes, afin que celui-ci ressente une forme de spatialité. Par exemple, dans *Irréversible*, la séquence dans le club sadomasochiste gay dans lequel se retrouve Marcus et Pierre afin de retrouver le Ténia, est réalisée pour que le corps du spectateur réagisse à des stimulus. En effet l'espace scénographique est montré avec une caméra qui donne le vertige, car elle complémentent désaxée et tournoie. De plus, la vision qui en résulte forme visuellement un espace dans le film qui crée une sensation de perte de repères. Ce malaise étant accentué par une infra basse qui se ressent de façon interne jusque dans la cage thoracique.

Antoine Gaudin dans son article « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma », théorise le concept de « l'image-espace »<sup>80</sup>. Il écrit pour la définir :

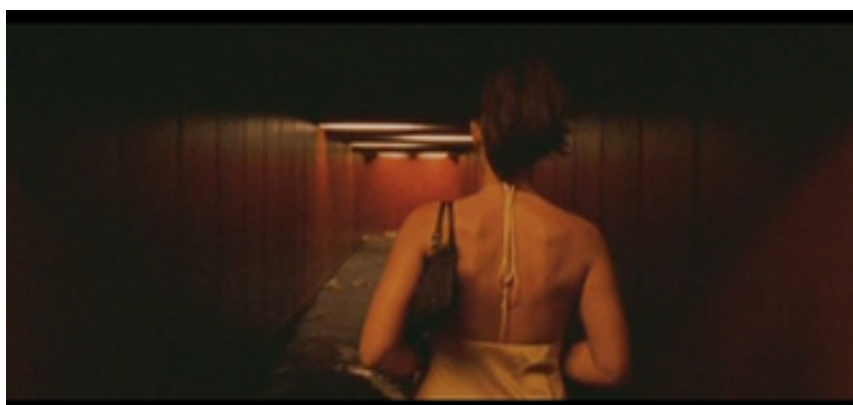
« Car l'espace « représenté par le film » ne disparaît pas, bien entendu. Il fonctionne simultanément à l'espace « inscrit dans le corps du film », dans toute œuvre cinématographique. Opère ainsi une interaction permanente entre, d'une part l'espace concret et « habitable » enregistré par la caméra, construit par les plans successifs d'une séquence et impliquant notamment un hors-champ ; et d'autre part cet espace primordial et abstrait dont j'ai parlé, directement inscrit dans le corps en

---

79 Définition de proprioceptif : Qui se rapporte à la sensibilité du système nerveux aux informations provenant des muscles, des articulations et des os.  
<http://www.larousse.fr/encyclopedie/medical/proprioceptif/15559>

80 Antoine Gaudin, « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma », *Miranda* [En ligne], 10 | 2014, mis en ligne le 23 février 2015, consulté le 30 septembre 2017. URL : <http://miranda.revues.org/6216>

mouvement des images, et fondé sur les enchaînements de volumes de Vide sentis. Bref, l'espace « représenté par le film » et l'espace « inscrit dans le corps du film » composent ensemble un système dynamique, fondé sur le mouvement et la variation, et sur les glissements de l'un à l'autre susceptibles de s'effectuer dans la conscience vive du spectateur. C'est ce système que j'ai proposé d'appeler : « image-espace ». » Gaudin propose un modèle théorique pour définir la concomitance entre l'espace dans le pro-filmique que capte la caméra et l'espace « inscrit dans le corps du film ». C'est-à-dire le volume abstrait que donne à ressentir la matière cinématographique par le montage. Pour le théoricien, « l'image-espace » est un ensemble formé par le film qui donne à ressentir un espace qui n'existe que dans le corps du film. Pour lui les deux espaces fonctionnent ensemble pour créer une spatialité sensible et dynamique que le spectateur peut être capable de ressentir. On peut mettre en évidence un modèle d'image-espace qui prend la figure du tunnel, dans *Irréversible* par exemple. La caméra est hyper mobile dans le film et montre des plans dont le champ de l'image reste stable et permet un suivi des protagonistes. La distance de focale fixe une profondeur de champ qui se modèle comme un tunnel.



*Illustration 31: Irréversible*



*Illustration 32: Irréversible*



*Illustration 33: Irréversible*

Dans *Irréversible*, les personnages avancent souvent dans des passages souterrains, comme si ils naviguaient dans un tunnel formel et physique (illustrations 31, 32 et 33). Le faux plan séquence qui articule le film crée en premier temps un espace audio-visuel clos sur lui-même, comme un tunnel de temps dont il n'est plus possible de sortir car il n'y a plus aucune issue visuelle. En effet, le plan séquence truqué du film ne montre aucune couture cinématographique, le film fonctionne comme une unité de temps sans césure par le montage, car le cinéaste a truqué les raccord dans le montage des plans séquences. Noé joue avec le dispositif cinématographique afin de mettre en place un film comme un fil continu de temps dans lequel avancent à rebours les personnages. En outre, ce tunnel temporel est redoublé dans un second temps par une tunnel physique et spatial dans lequel les corps des personnages sont en mouvement.

Comme on peut le voir sur les photogrammes ci-dessus, les lieux qui sont filmés sont des tunnels physiques que les personnages traversent (passage sous une route, métro). Noé confine l'espace et oppresse ses personnages formellement, avec un film en plan séquence et une caméra qui file les personnages, tout en ayant une forme d'autonomie. Le cinéaste parvient à réaliser une représentation symbolique de l'espace qui par son étroitesse donne une impression d'exiguïté entre les corps et une perte de contrôle (formelle mais aussi dans le drame qui se joue sur l'écran).

Le relevé des lieux qui sont filmés dans chacun des longs-métrages du corpus révèle un espace qui est fragmenté et qui dilate la narration. Le dispositif cinématographique, notamment le montage (dans le plan, comme dans les plans séquences, ou les coupures entre les plans) agit comme un élément spatialisant en fonction du corps du personnage. Ainsi, le geste et le corps du personnage dans l'espace donnent corps à un espace abstrait qui modèle le film en fonction du

mouvement de celui-ci. Les interactions entre le corps des personnages et l'espace forment ensemble l'esthétique de Noé, car ils donnent à voir et à ressentir cet espace sensible marqué par le mouvement, parfois brutal, du corps dans l'espace.

L'espace n'est plus seulement porteur d'une signification, pour lui-même dans la diégèse, comme le souligne Gaudin, mais il est « la relation primordiale du corps filmé à un espace réinscrit dans sa dimension volumique<sup>81</sup> ». Ainsi, l'audio et la vision dans les films sont capables de rendre sensible l'espace, non plus pour seulement rendre compte d'une narration, mais pour proposer une représentation sensible de l'espace.

Gaudin explique :

« Cela passe, à mon sens, par une organisation globale du récit et de la mise en scène, qui fait en sorte : d'une part, que l'espace ne soit plus relégué à « l'arrière-plan » du drame humain ; d'autre part, que le « rythme spatial du visible » inscrit dans le corps du film, cet inconscient permanent du cinéma, remonte à « l'avant-plan » de notre attention sensible. Cette « remontée » est largement corrélative du dépassement de la relation informative utilitaire au monde filmé, telle qu'elle est postulée la plupart du temps par les régimes dominants de narration et de représentation.<sup>82</sup> »

L'espace cinématographique n'est donc plus seulement à envisager comme un fond dans lequel se déroule le film, ou comme un tissu informatif qui renseigne le spectateur sur l'histoire qui se déroule, mais il est comme une mise en évidence du rapport au corps dans l'espace qui construit une forme cinématographique sensible.

Noé dans ses films propose une relation à l'espace qui n'est donc plus « utilitaire et informative ». Il s'écarte de cette fonction de l'espace cinématographique pour lui donner une fonction sensible à la marge du cinéma dominant. Selon Gaudin le film n'est plus seulement donné à voir, mais à ressentir, parce qu'il se construit sur le « rythme spatial du visible ». C'est-à-dire que le temps, l'espace et le mouvement dans l'espace construisent une cadence géographique et sensitive propres aux films. Les formes du film apparaissent alors autonomes dans la représentation qu'elles engendrent, comme nous l'avons vu dans la forme du tunnel qui organise *Irréversible*. Les films, dans le cas d'un espace familier ou étranger, nous mettent alors « en situation », c'est-à-dire qu'ils nous proposent une place à l'intérieur de l'espace filmique, parce qu'il font appel au corps sensible du spectateur et ne le place plus seulement en face du film dans une modalité informative et passive.

---

81 Antoine Gaudin, « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma », Miranda [En ligne], 10 | 2014, mis en ligne le 23 février 2015, consulté le 30 septembre 2017. URL : <http://miranda.revues.org/6216>

82 *Ibid.*



*Illustration 34: Love*



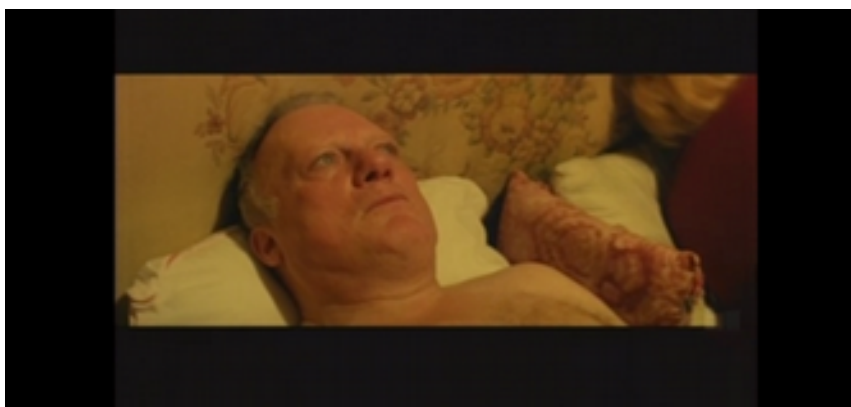
*Illustration 35: Love*

Les quatre films du corpus sont motivés par un déplacement, un mouvement de balade dans des lieux où les personnages semblent se rendre habituellement, avec lesquels ils semblent familiers. Cependant les personnages sont aussi confrontés à des espaces auxquels ils sont étrangers, « le rythme spatial du visible » change alors pour signifier cette relation différente entre le corps et l'espace. Il me semble que Noé donne à ressentir l'espace parce que, « chaque raccord, chaque changement de plan, constitue d'abord une pure variation spatiale, sur le mode de la rupture, de l'élargissement ou du rétrécissement nets et soudains<sup>83</sup>. ». Cette variation spatiale s'opère grâce au changement scalaire des plans, qui elle-même induit la relation du corps du personnage à son environnement physique. Ainsi, par exemple les raccords de plans moyens, qui passent en un coup de feu, à un gros plan, qui vient généralement isoler le personnage du Boucher, dans *Seul contre tous*, mettent en évidence ce rapport entre le corps et l'espace à travers l'aspect formel du film sur une modalité de heurt et de violence. De la même façon, dans *Love*, la variation spatiale, non plus scalaire mais géographique et temporelle, met en évidence ce rapport entre

---

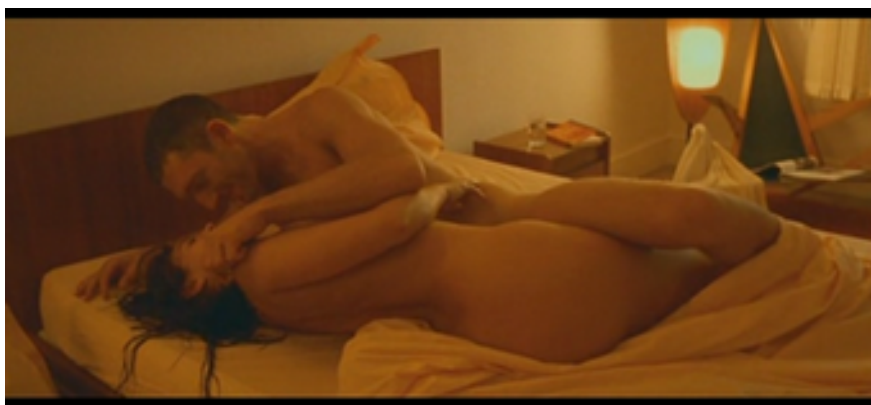
83 *Ibid.*

le corps et l'espace, non plus sur un modèle de heurt mais sur celui d'un cheminement de la mémoire qui prend la forme de changement de plan de même échelle. Les plans sont montés en cut, comme si le personnage voyageait au sein de sa mémoire dans le temps et l'espace de son propre appartement. De ce fait, on voit sur les deux photogrammes au-dessus (illustrations 34 et 35), que l'échelle de plan est similaire, comme si Murphy n'avait pas changé de place bien que ce soit le cas. On voit bien que ce n'est pas la même personne à côté de lui. Il n'y a pas de rupture abrupte dans le changement de l'échelle mais dans le montage en cut qui casse non pas le continuum spatial, mais qui opère une rupture du continuum temporel du film, ce qui est signifié par la lumière, plus chaude et enveloppante dans le second photogramme que le premier, où elle les divise presque et la relation entre les corps des personnages : côte à côte dans le premier et enlacée dans le second.



*Illustration 36: Seul contre tous*

Les œuvres de Noé s'articulent autour de l'espace quotidien. En effet, Noé filme les intérieurs et les espaces quotidiens comme s'ils étaient modelés par les

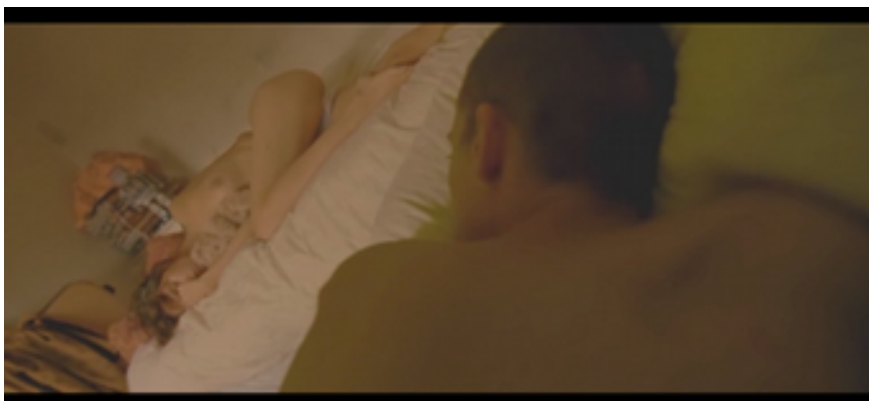


*Illustration 37: Love*

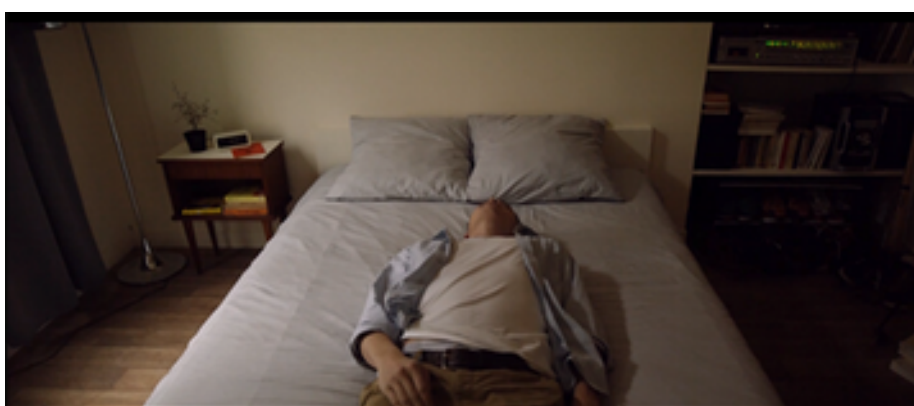
mouvements des corps dans l'espace. Dans chaque film on voit les personnages se balader dans des rues, de même qu'on peut les voir dans des espaces de l'intime, en particulier la chambre, comme c'est visible dans les photogrammes des illustrations



36, 37, 38 et 39. Dans les photogrammes, ces chambres dévoilent des moments d'intimité, par exemple le coucher avec le premier photogramme. Ainsi qu'on peut le voir sur les différentes images, les corps sont étendus sur les lits, comme complètement relâchés dans le confinement de la chambre. C'est comme si Noé cherchait à capter cette « consolation » dont parle Bachelard « à se savoir au calme dans un espace étroit. Rilke réalise intimement — dans l'espace du dedans — cette étroitesse, où tout est à la mesure de l'être intime.<sup>84</sup> »



*Illustration 38: Enter the Void*



*Illustration 39: Love*

Noé capte l'étroitesse de l'espace intime dans les photogrammes ci-dessus mais il parvient également à saisir ce lien entre le corps et l'espace qui organise le film et l'espace abstrait du film, comme nous allons le voir dans nos différentes analyses des photogrammes.

On voit le Boucher complètement isolé par un gros plan, ce qui manifeste sa solitude et sa misanthropie. L'isolation du personnage dans le gros plan est redoublée par la mise en scène. En effet, d'abord la femme est de dos, mais aussi un oreiller

---

<sup>84</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, Paris : Les Presses universitaires de France, 3e édition, 1961, Première édition, 1957. Collection : Bibliothèque de philosophie contemporaine. p.254



entre les deux amants montre que l'un et l'autre, malgré le lit conjugal, ne forment pas un couple heureux, mais un couple en désunion, formelle et narrative. Au contraire le couple de Marcus et Alex dans *Irréversible* forme un couple fusionnel, qui sera déchiré par un viol. Les corps ne forment qu'un dans le lit, l'espace agit à la manière d'une enveloppe autour des corps. En effet le cadre de l'image, le cadre du lit et les draps, encadrent et entourent les personnages. Dans le photogramme tiré d'*Enter the Void*, on voit Oscar et Linda étendus chacun dans un lit face à face. Linda a son ourson en peluche d'enfant. Le couple frère et sœur est filmé comme des enfants qui dorment dans leur chambre, ils sont dans un cocon familial à l'intérieur duquel on peut sentir la relation fusionnelle qui unit les orphelins. L'espace est appréhendé selon le point de vue d'Oscar qui est en amorce en plan rapproché épaule et de dos. La caméra adopte son point de vue biaisé sur sa petite sœur qu'il voit toujours comme une enfant. Encore une fois, ici, l'espace se construit selon une approche affective en premier lieu, mais aussi il met en place un rapport à l'espace qui se construit selon une perception proprioceptive car la caméra est comme attaché au regard organique du personnage, ce qui permet de ressentir l'espace à partir d'une modalité sensible et organique à partir du point de vue subjectif d'Oscar. Enfin sur le photogramme tiré de *Love*, le corps étendu de Murphy semble se fondre dans son lit. Murphy plonge dans son passé à travers les souvenirs de son couple avec Electra, souvenirs qui sont généralement ponctués par des séquences de coït. Murphy est pris au piège dans la réminiscence de sa relation passée. Le personnage est emmuré dans son appartement physiquement et mentalement, car il cherche à retrouver les sensations vécues avec Electra.

Il me semble que ces analyses des chambres mettent en évidence que l'espace de la chambre est un lieu intime. Elle semble témoigner du rapport primordial entre le corps et l'espace, dont découle la relation entre les personnages et leur quotidien. Les films dévoilent l'espace de la chambre comme un lieu visible et sensible. Ils mettent en lumière l'intérieur de l'être ; parce qu'ainsi que l'écrit Bachelard : « La chambre est, en profondeur, notre chambre, la chambre est en nous<sup>85</sup>. ».

Le rapport à l'espace dans chacun des films de Gaspar Noé s'articule donc à la fois à partir de la variation spatiale et de l'expérience de la spatialité par les corps dans les films. La façon dont Noé travaille l'espace, avec une fragmentation et une

---

85 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, Paris : Les Presses universitaires de France, 3e édition, 1961, Première édition, 1957. Collection : Bibliothèque de philosophie contemporaine. p.251

dilatation, cherche à donner un espace à éprouver, à l'instar des personnages et instaure une modalité sensible qui donne à percevoir, grâce à des stimulus sensoriels, un espace proprioceptif. L'espace volumique, qui prend corps dans les films, s'établit à partir d'espaces quotidiens, c'est à dire des lieux banaux, accessible à tout le monde (cf tableau en annexe p.117). Les personnages se trouvent souvent chez eux, ils sortent dans des bars, des restaurants, des soirées ou marchent dans des rues, ils traversent aussi ce que j'ai appelé des « espaces seuils ».

Un seuil est une limite, il la marque, c'est une frontière entre l'intérieur et l'extérieur. Les espaces seuils chez Noé sont les entrées de bâtiment, les escaliers, les rues, les parcs et les entre deux pièces qui forment des lieux de passages dans lesquels les personnages vont d'un côté et de l'autre sans direction précise. Il est important de noter que dans la première partie du film *Irréversible*, au contraire Marcus et Pierre sont dans un club sadomasochiste gay, un milieu qu'ils ne fréquentent pas d'ordinaire, cette tension d'être dans un lieu étranger est marquée formellement par la confusion et le chaos cinématographique qui organise la séquence. La musique oppressante et la caméra, qui s'agite presque comme une mouche dans les entrailles du club illuminées par le rouge, marque l'étrangeté et l'étourdissement ressentis par les personnages et le cinéaste cherche à ce que le spectateur perçoive et vive lui même cette étourdissement. Noé crée un lien sans équivoque entre cette scène d'*Irréversible* et la scène dans le club échangiste dans *Love*, où la caméra portée à l'épaule s'arrête sur certaines scènes d'échanges sexuels (illustrations 40 et 41).



*Illustration 40: Irréversible*

Dans *Love* la caméra est plus calme que dans *Irréversible*, bien qu'elle reste mobile, mais la musique et la lumière rougeoyante, comme on peut le voir sur les photogrammes qui suivent, marquent une filiation entre les deux séquences, sur la

façon dont Noé capte un espace dans lequel ses personnages sont troublés.



*Illustration 41: Love*

Ces lieux, qui sortent du quotidien des personnages dans les deux films, mettent en lumière le fait que la mise en scène, le montage et les choix esthétiques (présents dans les deux photogrammes, voire plus largement dans les deux séquences) se construisent à partir de la relation entre le personnage et l'environnement spatial dans lequel il se trouve. Cette relation articule donc la spatialité abstraite du film en lui donnant un « rythme spatial du visible ».

« C'est justement avec cette « autre spatialité » (quelle que soit sa nature ou sa polarité) que le dispositif du cinéma, son « être-avec sans emplacement », possède une sorte de lien ontologique naturel. Il ne s'agit donc pas seulement de « filer » le personnage, ni de « coller » à son expérience subjective, mais bien de déployer, à partir de lui, un espace du monde qui ne va plus « de soi ». <sup>86</sup> »

Le cinéma pour Gaudin est un médium apte à exposer le lien entre l'être et l'espace dans ce qu'il a de plus brut. Pour lui le cinéma est capable de s'ouvrir sur un espace qui n'est plus une évidence mais une forme d'observation brute de la relation entre l'être et l'espace qu'il occupe. Ainsi, la séquence d'*Irréversible* est marquée par la confusion et la violence que Noé donne à voir et à ressentir au spectateur, à l'instar de la façon dont Marcus se déplace dans cet espace. Au contraire dans *Love*, le « rythme spatial du visible » est plus lent, les mouvements de caméra sont beaucoup moins saccadés, bien qu'il s'agisse d'un travelling en caméra épaule. La posture et les gestes du corps du personnage dans l'espace donnent forme à une spatialité abstraite propre au film qui s'établit selon cette relation. Pour Bachelard c'est de l'étroitesse et de l'intérieur que peut se manifester l'intimité de l'être. Il semble alors pertinent de penser que le cinéma de Gaspar Noé est un cinéma qui vise l'intimité de l'être car il

---

86 Antoine Gaudin, « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma », *Miranda* [En ligne], 10 | 2014, mis en ligne le 23 février 2015, consulté le 30 septembre 2017. URL : <http://miranda.revues.org/6216>

parvient à saisir (ou cherche à saisir), par une approche sensible du corps et de l'espace, des données perceptives qui sont relayé par le dispositif cinématographique. Noé est un des cinéastes qui travaille sur la question de l'être et de son rapport au monde.

« Et si c'est l'être de l'homme qu'on veut déterminer, on n'est jamais sûr d'être plus près de soi en « rentrant » en soi-même, en allant vers le centre de la spirale ; souvent, c'est au cœur de l'être que l'être est errance. Parfois, c'est en étant hors de soi que l'être expérimente des consistances<sup>87</sup>. »

Pour Bachelard, l'être intime se dévoile dans l'en-soi, c'est-à-dire lorsqu'il est possible d'aller à l'intérieur de soi, au plus profond de l'être, l'être « est errance » ; en effet il a besoin de se confronter au monde, à l'espace, aux autres corps pour se construire, afin qu'il « expérimente des consistances ». Les films de notre corpus se construisent sur la forme d'une marche ou d'une balade, les personnages cheminent dans des espaces intérieurs et extérieurs sans but vraiment précis, ou véritablement possible à réaliser. Les personnages dans les films de Noé sont embarqués dans une situation, elle émerge de leur quotidien troublé, et ils l'éprouvent et la traversent dans le film que le cinéaste leur consacre.

Les choix que Noé fait pour la réalisation de ses films initie un corpus cinématographique analysable à l'aune d'outils théoriques révélant une matière cinématographique sensible et de l'être en tant que sujet au monde. La corrélation entre la relation au corps et à l'espace, avec la capacité d'immersion par une approche synesthésique du cinéma, dans notre corpus, pose la question de la place de la subjectivité et de la mentalisation de l'espace. Dans quelle mesure le fond et la forme interagissent-ils de façon esthétique pour donner une audio-vision à la fois synesthésique et subjective ? Comment les films parviennent-ils à rendre compte d'un espace subjectif qui fait état d'une attitude physiologique et mentale des personnages ? Pourquoi peut-on parler de cinéma sensible et d'espace mentalisé, dans le sens où l'espace est le support au mental précipice des personnages ?

### **2.3 Une expérimentation formelle de la subjectivité : la voix-off et la subjectivité organique**

Nous avons vu en filigrane dans ce mémoire que le cinéma de Gaspard Noé pose la question de la place de la subjectivité, tant au niveau esthétique que

---

<sup>87</sup> *Ibid.* p.241

théorique. Le corpus propose différentes approches de la représentation de la subjectivité au cinéma. Noé utilise la voix-off pour faire entendre les pensées de ses personnages notamment dans trois de ses films. Il inscrit son film *Enter the Void* dans la tradition des films en caméra subjective, comme dans *La Dame du lac* de Robert Montgomery, qui utilise le dispositif cinématographique pour retranscrire à l'écran le point de vue du détective. Pour cela Montgomery utilise la caméra comme si elle était les yeux de son personnage, on retrouve cette même vision dans *Enter the Void* où la caméra qui se confond avec les yeux d'Oscar.

Notre étude, jusqu'à présent, s'est attachée à définir les régimes de représentation dans les films afin de comprendre comment émerge, à travers le corpus, un système de représentation sensible et physiologique. Cependant cette approche met de côté la notion de subjectivité qui, il me semble, est une part importante dans le travail cinématographique de Gaspar Noé. Néanmoins, la compréhension du personnage et de sa relation à l'espace dans les films semble nécessaire avant de comprendre comment le cinéaste articule la forme cinématographique avec la notion de subjectivité. C'est pour cela que cette partie va chercher à étudier en détail comment Noé expérimente et compose, avec le dispositif cinématographique, l'expression de la subjectivité.

Dans son *Vocabulaire d'Esthétique* Étienne Souriau écrit que ce qui est subjectif est : « ce qui vient du sujet, ou qui est relatif à sa nature, ou existe par rapport à lui<sup>88</sup>. » La subjectivité est donc tous ce qui est relatif à un sujet, c'est-à-dire, tout ce qui s'établit à partir des actions et des pensées de ce sujet. Ce qui pose la question de savoir comment la subjectivité des personnages principaux dans les films de Gaspar Noé s'inscrit formellement. Comment le cinéaste cherche-t-il par le biais de l'audiovision cinématographique à créer un cinéma subjectif ?

L'articulation entre la notion de subjectivité et notre corpus dévoile que Noé expérimente dans ses choix esthétiques afin de rendre compte du point de vue subjectif de ses personnages. La particularité, il me semble, dans la filmographie du cinéaste, réside dans la création d'un espace qui est soumis à la subjectivité de ses personnages. Le dispositif cinématographique est comme le relais de leur relation à leur environnement tant physique, que psychique. Noé propose une expérience de

---

88 Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 1990 ; et rééd. coll. « Quadrige », Paris, 2010, p.1401

subjectivité immersive grâce à différents outils formels, mais aussi théoriques. Il est donc question ici de comprendre comment la notion de subjectivité dans les films entraîne la formation de films, qui peuvent être appréhendés comme des espaces mentaux, nous avons déjà abordé la question corporelle et synesthésique antérieurement. Nous verrons alors comment, théoriquement et esthétiquement, grâce à la prégnance des plans rapprochés épaules, des plans subjectifs et à la présence de la couleur (en particulier le jaune et le rouge) Noé met en place des films comme espace de subjectivité.

J'aimerais d'abord m'intéresser au plan subjectif. Pascal Bonitzer dans la *Vision Partielle* écrit que « les « plans subjectifs » sont ceux « dans lesquels la place du sujet voyant et celle de la caméra se trouvent confondus<sup>89</sup>. » Ainsi nous voyons ce que le personnage voit, comme si nous étions à sa place. L'image se soumet au regard du personnage et le cinéaste nous la livre artificiellement via l'écran. On retrouve de nombreux plans subjectifs dans les films de notre corpus, ce sont souvent des inserts qui montrent que le personnage s'attarde sur un élément en particulier. Ces inserts marquent la présence du regard du personnage et la soumission de la modalité de l'image à son regard, puisque les deux se confondent.

Sur le photogramme qui suit (illustration 42), on voit une main qui ferme à clé une porte en verre, il s'agit d'une boucherie à louer où le Boucher et sa compagne se sont rendus pour reprendre un bail, ce que refuse de faire la compagne car elle souhaite finalement garder son argent pour après l'accouchement. On peut parler de plan subjectif car la plongée correspond au regard du boucher qui suit les gestes de la main du bailleur, d'abord lorsque celle-ci ferme la porte puis lorsqu'elle vient serrer une autre main, celle de sa compagne. Ce plan subjectif est motivée par la pensée du Boucher qui se referme toujours sur lui-même et sa colère. Le plan se referme doublement, d'une part, par l'action qui s'y passe et d'autre part, par la perspective qui est aplatie par le gros plan et la légère plongée. À travers ce plan subjectif du Boucher le cinéaste montre formellement comment le regard de son personnage le pousse à s'enfermer lui-même dans sa misanthropie, parce qu'il ne voit que des portes se fermer littéralement face à lui.

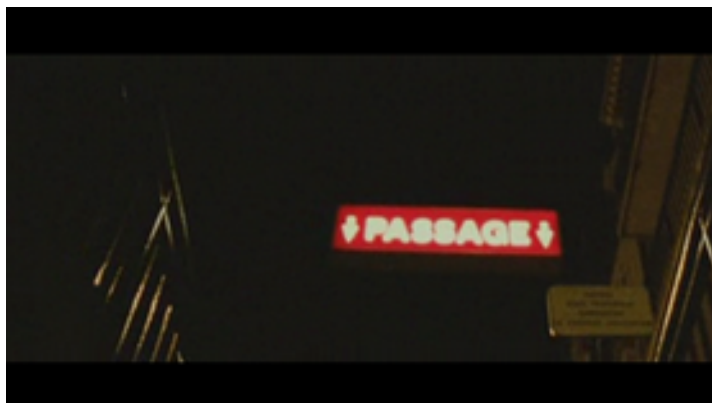
---

89 Pascal, Bonitzer, *La vision partielle, Écrits sur le cinéma*, Edition Capricci, 2016 . p.122



*Illustration 42: Seul contre tous*

Le photogramme qui suit montre aussi un plan subjectif qui coïncide avec le regard d'Alex, alors qu'elle pénètre dans « le passage », une voie souterraine qui est supposée la conduire de l'autre côté de la route, afin qu'elle puisse prendre un taxi, ce qui n'arrivera pas, comme nous le savons. Ce plan marque la place de la subjectivité dans le travelling de suivi, il marque aussi les mouvements du corps du personnage qui sont reproduits par les mouvements de la camera. Ce plan qui fait partie du plan séquence agit comme une rupture sans coupe dans le plan. Il se confond avec un mouvement de la tête du personnage qui remonterait pour voir l'insigne. Ainsi, bien que la caméra semble filer le personnage, puisque nous voyons le personnage de dos, la filature s'interrompt en un panoramique de haut en bas qui indique l'insigne du photogramme, avant d'à nouveau talonner le dos d'Alex. Ce plan dans le travelling implique une superposition entre le regard subjectif du personnage et le travelling de suivi, ou plutôt suppose que le dispositif est soumis à la subjectivité, même lorsque c'est inattendu. En effet, il est assez intéressant d'avoir choisi un travelling de suivi pour finalement abandonner le suivi un instant pour que la caméra se confonde avec le regard du personnage.



*Illustration 43: Irréversible*



Ces deux exemples et analyses montrent que le régime de l'image dans les films prend en charge la subjectivité, ces plans produisent des interférences qui font de l'espace capté par le dispositif, un espace habité par le regard de ses personnages.

Pascal Bonitzer, pour comprendre la notion de plan, explique qu'elle « marque une valeur, une différence positive dans l'espace scénique du film et dans la prise de vue. Le plan est une découpe moins partielle que partielle — en tant qu'il supporte un point de vue — de l'espace filmique.<sup>90</sup> » Ainsi pour Bonitzer le plan est toujours une découpe subjective. Il est un morceau choisi, il maintient un certain point de vue sur l'espace du film, à l'instar de notre analyse de l'insert tiré d'*Irréversible* et de *Seul contre tous*. Cette vision partielle est redoublée par la bande son et la voix-off qui visent, elles-aussi, à créer un espace mental et corporel. La subjectivité prend différentes formes en cinéma, traditionnellement l'emploi d'une voix-off ou le plan subjectif, dont Noé se sert.

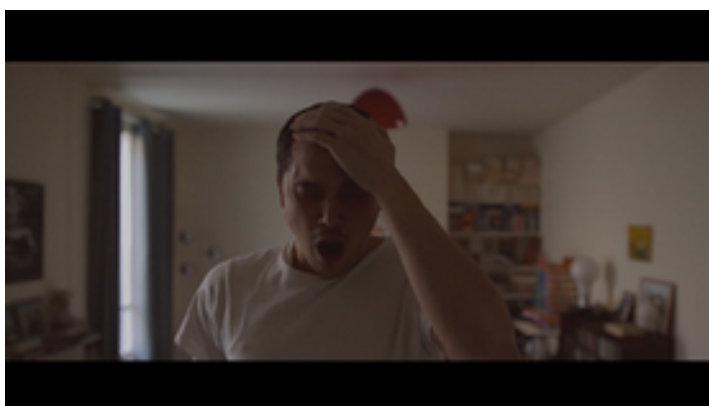


Illustration 44: *Love*

Les plans rapprochés épaules dans *Love* et *Seul contre tous*, comme on peut le voir sur les photogrammes des illustration 44 et 45, montrent frontalement que c'est à travers ces personnages, à travers la perception de leur réalité, que les films vont se dérouler. Les films nous exposent aux démiurges fictifs. Noé nous place face au « je » du film, comme l'indique Pascal Bonitzer dans le *Champ-aveugle*. Bonitzer explore la notion du « je » du film alors qu'il met en opposition le récit à la première personne en littérature et en cinéma. Il écrit que pour le cas du roman : « Le visage n'est pas le *je*<sup>91</sup> ». Pour le théoricien, l'absence du visage dans *La Dame du Lac* est « une énigme parasitaire » parce que le spectateur ne cherche plus à comprendre l'énigme du film mais il cherche à voir le visage du « je » du film. Il s'agit alors de

90 *Ibid.* p.104

91 Pascal Bonitzer, *Le champ-aveugle, Essais sur le réalisme au cinéma*, Edition des cahiers du cinéma, Petite bibliothèque des cahiers du cinéma, 1999, p.57



savoir : est-ce qu'un espace subjectif a besoin de l'image d'un visage pour que le spectateur puisse s'identifier au drame qui se déroule dans le film ? La forme classique du champ/contrechamp est-elle nécessaire pour produire un espace subjectif ? Ou l'espace subjectif est-il engendré par d'autres mécanismes du dispositif cinématographique ?



*Illustration 45: Seul contre tous*

*Seul contre tous* est un film canonique dans son approche formelle de la subjectivité. Il reprend différents artifices cinématographiques afin que le Boucher nous raconte son histoire, grâce à la voix-off en particulier, mais aussi grâce aux nombreux gros plans et champ/contrechamp, ainsi qu'au rythme du montage qui est embrayé par les pensées du Boucher (comme les travellings rapides en coup de feu qui passent d'un plan moyen à un gros plan). Néanmoins c'est avec *Enter the Void* qu'il semble que Gaspar Noé ait cherché à rendre compte d'un film dont le dispositif propose une image complètement immersive et subjective, avec une caméra qui se confond complètement avec les yeux et le corps du personnage, elle suit ses moindres mouvements de tête. Le cinéaste tente de reproduire cinématographiquement la vision naturelle de façon réaliste<sup>92</sup> et y intègre une voix-off. *Enter the Void* est intéressant car dans la majeure partie du film, Oscar est plutôt une figure quasi-absente visuellement<sup>93</sup>, bien que nous sachions qu'il est omniprésent puisque nous voyons à travers ses yeux. On voit que stylistiquement Noé expérimente avec les possibilités du cinéma pour proposer différentes approches

---

92 Noé place la caméra comme si elle était la tête du personnage ce qui nous laisse voir le reste de son corps comme si nous étions dans sa tête et il va même jusqu'à dans le montage donner l'impression du clignement des yeux pour se conformer le plus possible à la vision humaine.

93 On ne le voit pas vraiment, le dispositif nous dévoile son visage lorsqu'il se voit dans un miroir à la treizième minute du film. Ensuite on ne verra son visage que rarement, lorsqu'il est enfant ou dans certains de ses souvenirs, mais il est le plus souvent en amorce de plan en plan rapproché épaulé de dos.

formelles de la subjectivité. Néanmoins la voix-off, si l'on exclut *Irréversible* dont nous étudierons l'approche subjective un peu plus loin dans notre étude, est un artifice que choisit de continuer d'utiliser Noé pour mettre en place un espace subjectif dans ses films. Tout comme dans *Love* où on entend en off la voix intérieure de Murphy.<sup>94</sup>

La voix-off que l'on retrouve dans *Seul contre tous*, *Enter the Void* et *Love* nous plonge auditivement dans l'intimité psychique, le cerveau des personnages. Les voix des personnages principaux nous font pénétrer dans l'espace filmique par un biais intérieur et subjectivisé. C'est avec *Seul contre tous* que Noé met en place cette stratégie cinématographique pour entrer dans le film directement du point de vue du Boucher, qui dès le début nous raconte son histoire. La voix du Boucher encadre le film. En effet les commentaires intérieurs et ininterrompus du personnage principal forment à eux-seuls un premier filtre subjectif par lequel le spectateur doit voir et entendre le film.

Noé abandonne l'utilisation de la voix-off dans son second long-métrage, celui-ci étant moins à propos tant au niveau du fond que de la forme parce qu'il s'intéresse à trois personnages et rend compte d'une subjectivité moins individuelle. Mais il l'utilise à nouveau dans *Enter the Void* et dans *Love*. Néanmoins le cinéaste n'utilise plus la voix-off dans la même mesure ; en effet elle n'est plus aussi massive et rude, il s'agit toujours de monologues intérieurs mais ils sont d'avantage voilés. Les voix-off d'*Enter the Void* et de *Love* ne sont pas aussi intenses et présentes, on les entend moins fort, elles ne surplombent pas autant le film que celle courroucée du Boucher. Au contraire les voix intérieures d'Oscar et de Murphy sonnent plus profondes. Noé nous laisse entendre une intimité non plus heurtée, ni agressive, mais plutôt une intimité à voix basse. La voix-off d'Oscar est sourde, étouffée, de même que son souffle qu'on entend. L'état altéré du personnage nous donne à entendre ses perceptions auditives troublées par la drogue. Ce sentiment de trouble est accentué stylistiquement par l'effet d'un écho caverneux. La voix-off de Murphy quant à elle, est plus marquée que la voix d'Oscar, d'avantage surplombante, confuse elle aussi, car le personnage se réveille après avoir consommé de la drogue, néanmoins son état est bien moins altéré que celui d'Oscar. La voix intérieure de Murphy est éraillée, le souffle dans la voix donne une impression d'écouter un chuchotement froissé mais

---

<sup>94</sup> On peut alors se poser la question de la place de la subjectivité de Noé et comment le cinéaste expérimentera à nouveau pour nous immerger dans un nouvel espace subjectif.

distinct. Noé soumet l'artifice de la voix-off à différentes expériences, styles et places dans la bande-son de ses films. Il adapte le dispositif au récit et entreprend des expériences subjectives, des immersions singulières dans le psychisme de ses personnages. Il rend véritablement audible les perceptions des personnages ; celles-ci nous mettent face à un sujet et à la façon dont il perçoit le monde. La présence de la voix-off démontre la place de la subjectivité dans les films. En effet, grâce à elle le personnage se livre, même de l'intérieur, mais la voix-off n'est pas le seul artifice dont Noé se sert pour marquer la subjectivité dans ses films, voire dans l'espace sonore. En effet, le cinéaste grâce à son approche synesthésique utilise toute la bande sonore pour nous plonger dans le mental et dans les perceptions sensibles de ses personnages. Et c'est ainsi que fonctionne l'immersion subjective dans *Irréversible*.

La subjectivité dans *Irréversible* n'est pas supportée par la présence d'une voix-off. L'audio est composé par le biais perceptif des personnages, la composition de l'espace sonore cherche à restituer leurs perceptions tant affectives que sensibles. La bande sonore se compose d'une musique dont les basses peuvent rendre le spectateur nauséux et dont le rythme lancinant devient pénible à supporter ; s'ajoute à cela les bruits issus des différents coïts et les interactions verbales entre Marcus et les hommes qu'il interpelle. Le chaos auditif de la séquence contamine tout le dispositif cinématographique. Ainsi dans la séquence dans le Rectum, la caméra hyper mobile renvoie à un sentiment d'étrangeté et de malaise. La caméra est aussi impulsive que Marcus, elle agit selon une course qui s'agrippe à la fois aux corps, qui semblent joncher le décor dans l'attente du sexe et dans l'acte lui-même, et à la fois aux lumières vacillantes ; tout tourne et l'espace semble à la fois discontinu et indiscernable. *Irréversible* expose la subjectivité de ses personnages à travers tout le corps du film et non plus par le biais de quelques plans subjectifs et une voix-off. Les mouvements de caméra, bien qu'ils ne suppléent pas totalement la vision de Marcus, proposent une immersion filmique de l'expérience étourdissante qu'il est en train de vivre.

Il apparaît que le dispositif ne prend pas seulement en charge le point de vue des personnages, le cinéaste vise à y provoquer une expérience formelle de la subjectivité. Tout cela sous-entend que Noé, par le biais du cinéma, s'efforce de recomposer une palette de perceptions subjective, physiques et psychiques, grâce à l'audiovision cinématographique. La manière dont Noé articule la subjectivité avec la

technique cinématographique, fait que ses films sont composés comme des relais de la perception. Par exemple, la violence qui rythme le montage et la mise en scène dans *Seul contre tous* n'est que le relais de l'appréhension de la réalité du Boucher. Le fonctionnement en relais, malgré des procédés techniques qui peuvent être différents, montre que le cinéaste utilise le médium comme le témoin d'une subjectivité organique.

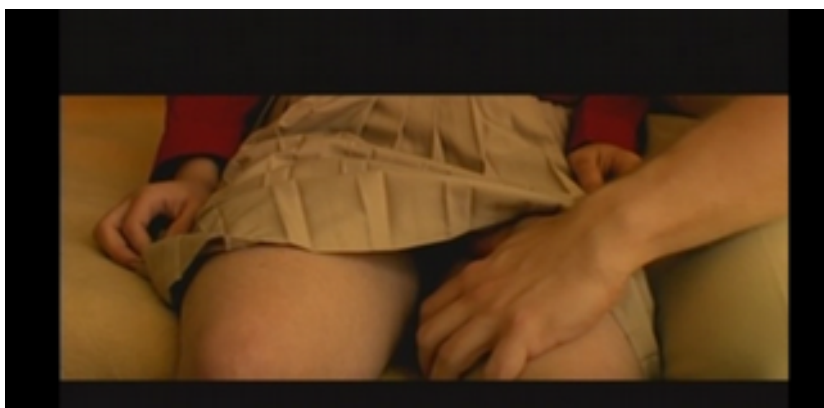
Noé réalise un cinéma dont les couleurs sont les témoins résiduels et formels du filtre subjectif qui organise les œuvres. Les films du corpus sont composés d'une gamme chromatique qui se compose essentiellement de jaune, de rouge, de violet et de vert. Noé nourrit l'expérience subjective en travaillant la couleur. On peut voir des scènes ou des séquences monochromes dans chacun des longs-métrages. Gaspar Noé filme des situations comme un coloriste pour nous donner à ressentir les perceptions psychiques et physiques de la subjectivité qui est filmée. Déjà dans *Seul contre tous*, le jaune donne un côté crasseux, presque poisseux, à l'image, la couleur agit comme un dispositif poreux à travers lequel nous percevons tout ce qui est pernicieux aux yeux du Boucher ; tandis que le rouge accentue quant à lui la violence et l'aspect viscéral de l'image. Le rouge de la viande ou de la cervelle déteint sur les vêtements de la maîtresse enceinte du Boucher dont l'enfant sera certainement mort-né, car le Boucher la roue de coup. Déjà avec son premier long-métrage, Noé réalise une palette de corps, de sons et de couleurs. Sa collaboration avec Benoit Debie donne lieu à un élargissement de la palette du cinéaste, au jaune et au rouge viennent s'ajouter le violet et le vert.

Yannick Mouren dans *La couleur au cinéma* analyse l'utilisation de la couleur dans *Irréversible* :

« [...] Les vingt premières minutes, situées dans une boîte de nuit homosexuelle, sont constituées d'images les plus noires que l'on ait jamais tournées, à la limite de la lisibilité, et le dernier plan est un écran entièrement blanc scintillant, plan qui aura été précédé d'images totalement vertes (le gazon d'un parc par une belle journée d'été). L'idée d'aller du noir, de l'achromie, vers la lumière, la clarté et les couleurs est consubstantielle au dispositif du film, puisqu'il présente une structure narrative de remontée en partant de la fin de l'histoire vers le début (on subdivise l'histoire en plusieurs blocs – de 1 à 12 pour *Irréversible*- et on les distribue exactement dans l'ordre rétrogressif, sans jamais revenir au récit premier). L'auteur Gaspar Noé a voulu cette structure afin que le spectateur perçoive mieux l'idée qu'il donne en phrase épitaphe : Le temps détruit tout. Il commence par la destruction (présent) et termine par le bonheur (passé). Mais on conviendra que cette direction ascendante est rarement empruntée<sup>95</sup>, [...] »

95 Yannick Mouren, *La couleur au cinéma*, Paris, CNRS, 2012, p.158

Mouren soulève la question de la marginalité et la singularité des choix du cinéaste. Il oppose ainsi l'achromie au blanc final mais il n'aborde pas la question du rouge viscéral qui baigne la partie sombre du long-métrage et du jaune qui enveloppe la séquence de tendresse dans la dernière séquence. La couleur participe à l'exploration de la subjectivité et signale comme un filtre la subjectivité. La couleur agit sur les sens à la fois de façon psychologique et physiologique, en même temps qu'elle marque un état mental ou physique, comme un redoublement formel et symbolique qui cherche à donner à sentir au spectateur, à travers le dispositif, les perceptions du ou des personnages. Ce que souligne Mouren, lorsqu'il explique que : le cinéaste a construit son film afin que le spectateur « perçoive mieux l'idée qu'il donne en phrase épitaphe ». Noé essaie à travers ses choix formels de rendre compte d'une expérience sensible, la couleur est un des outils qu'il utilise pour le faire.



*Illustration 46: Seul contre tous*

Le rouge est traditionnellement<sup>96</sup> la couleur de la violence, du sang et de la passion. Elle revêt généralement comme symbolique : la colère, le désir et le sang. Dans tous les films le rouge contamine l'image, il marque une pulsion, sexuelle ou d'agressivité. Ce sont généralement les femmes qui sont habillées en rouge, elles sont ainsi associées à une relation violente, bouleversante, physiquement ou moralement. (Linda ou Electra qui affectent psychiquement Oscar et Murphy à cause de la déchirure dans leur relation et physiquement dans le cas de la compagne du Boucher). Il représente aussi le désir et la tension sexuelle qui peuvent lier les personnages, comme on peut le voir sur les illustrations 46, 47 et 48, la femme, avec ses vêtements de couleur rouge, concentre toute la tension sexuelle que la

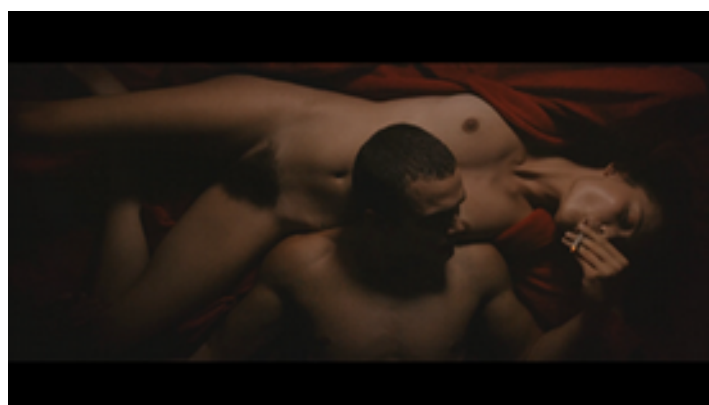
---

<sup>96</sup> Dans le chapitre « Le Rouge » de son *petit livre des couleurs*, Michel Pastoureau écrit : « Le rouge sang c'est celui versé par le Christ, la force du sauveur qui purifie et sanctifie ; mais c'est aussi la chair souillée, les crimes (de sang), le péché et les impuretés des tabous bibliques. » Michel Pastoureau et Dominique Simonet, *Le petit livre des couleurs*, Lieu ? Edition Seuil, 2015, p.33

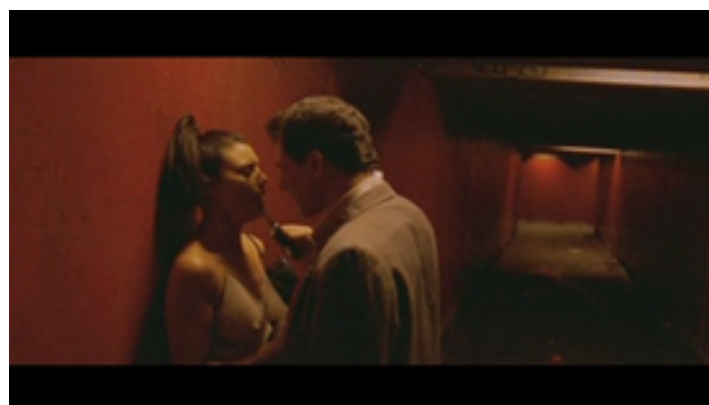
subjectivité du personnage principal lui confère.



*Illustration 47: Enter the Void*



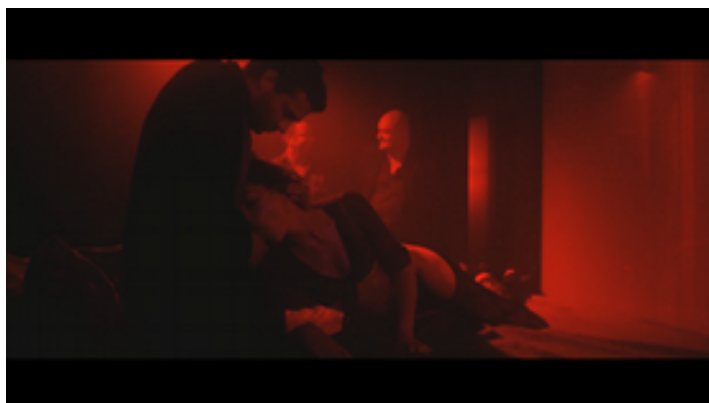
*Illustration 48: Love*



*Illustration 49: Irréversible*

Mais le rouge est également présent par touche comme des taches de sang, de la viande, ou encore le fœtus dans *Enter the Void*. Le sang, la chair et les entrailles nous sont montrés rougeoyantes dans *Irréversible* et *Seul contre tous*, les films nous exposent à la chair à vif et au sang. Néanmoins dans chacun des films, on trouve une scène presque rouge monochrome qui s'assimile à la représentation du stupre. La salle du cinéma pornographique dans *Seul contre tous* est rouge, des draps qu'on peut

remarquer dans le film sur l'écran jusqu'aux fauteuils vides qui remplissent la salle. Dans la scène du Rectum, où les lumières tirent sur le rouge, ainsi que dans la scène de viol dans le tunnel du « passage », la couleur prépare visuellement aux violences et aux rapports sexuels qui vont s'exécuter dans ces espaces. Le rouge teinte également les scènes dans le club de strip-tease dans *Enter the Void* et le club échangiste dans *Love* comme on peut le voir sur les illustrations 50 et 51.



*Illustration 50: Love*

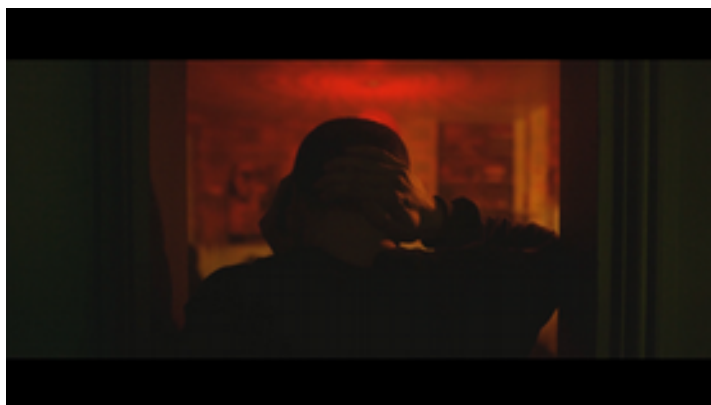
Le rouge signale une agression, une tension, il inflige au spectateur de voir sur l'écran un espace de perceptions saturées comme les perceptions du personnage lui-même. Cette couleur marque une forme d'animalité parce qu'elle s'entache d'un désir primaire, le sexe, mais elle est redoublée par une tension agressive, une pulsion



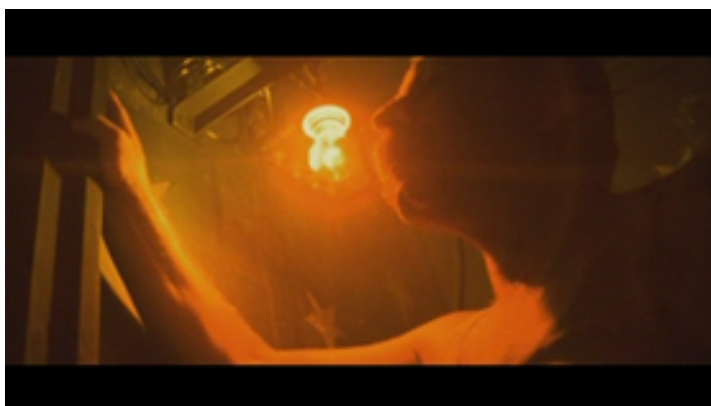
*Illustration 51: Enter the Void*

violente comme dans le photogramme de la scène du viol (illustration 49) qui condense toutes ces symboliques, ainsi que dans les autres photogrammes où on voit une animalité sexuelle se déployer. Néanmoins, Gaspar Noé ne propose pas une vue manichéenne des couleurs, par exemple la sexualité peut être abordée sous l'angle de la sensualité ou au contraire de la brutalité, il met en scène toute l'animalité mais sous plusieurs angles, donnant à voir un désir mutuellement consenti ou un viol. Noé ne choisit pas un rouge pour le bien et un pour le mal, il compose une image saturée de

rouge pour relayer le personnage qui voit rouge de désir, de violence ou les deux. A l'instar du photogramme où l'on voit Murphy au téléphone. La lumière rougeoyante ne fait qu'attirer l'attention sur la tension et la colère sous-jacente au début de la scène (illustration 52).



*Illustration 52: Love*



*Illustration 53: Irréversible*

Le jaune dans notre corpus est également une couleur aux valeurs ambivalentes, voire carrément opposées lorsqu'il tire sur le doré, qu'il est plus chatoyant. Michel Pastoureau explique que le jaune est dépossédé de valeurs positives car elles ont été affectées au doré, ainsi il écrit que :

« [Le jaune] est devenue une couleurs éteinte, mate, triste, celle qui rappelle l'automne, le déclin, la maladie... Mais, pis, il s'est vu transformé en symbole de la trahison, de la tromperie, du mensonge... Contrairement aux autres couleurs de base qui ont toutes un double symbolisme, le jaune est la seule à n'en avoir gardé que l'aspect négatif<sup>97</sup>. »

Le jaune peut à la fois montrer des scènes qui signalent une sensation d'étrangeté ou de malaise comme l'image jaunâtre de *Seul contre tous*, ainsi que sous certaine lumière dans le Rectum ou dans la scène avec la femme trans dans *Love* (illustrations 53, 54 et 55). Il marque une perte d'éclat dans l'image. Le jaune, lorsqu'il est

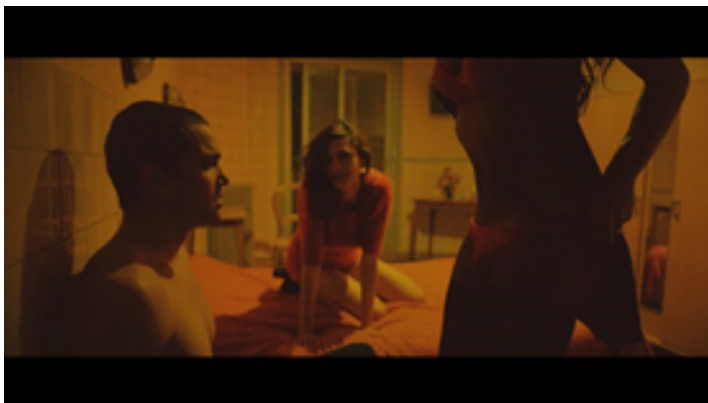
---

<sup>97</sup> Michel Pastoureau et Dominique Simonet, *Le petit livre des couleurs*, Villeneuve d'Ascq, Edition Seuil, p.80



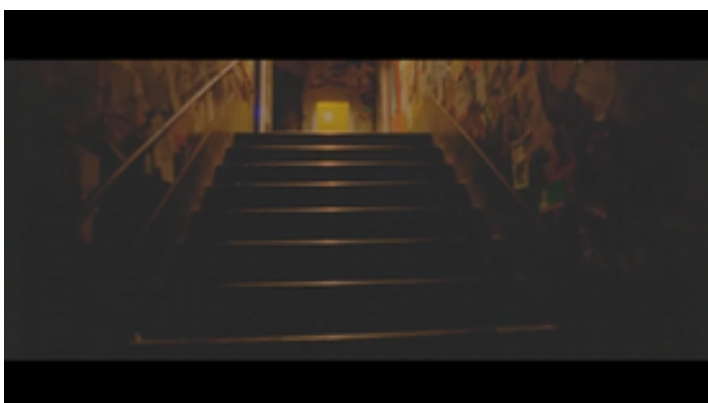
inquiétant, devient granuleux et l'image semble se désagréger.

Le dispositif est comme voilé par le malaise qui s'insinue dans le personnage, comme le stress qui rend nerveux Oscar avant d'entrer dans le Void pour revendre de la drogue à l'ami qui l'a trahit en le dénonçant à la police. L'image prend alors une teinte jaune qui marque à la fois la trahison de son ami et son appréhension à aller vendre



*Illustration 54: Love*

de la drogue alors qu'il est lui-même sous l'emprise de stupéfiant.



*Illustration 55: Enter the Void*

Cependant Noé ne laisse pas la couleur jaune n'infiltrer que les scènes où la perception est troublée comme le grain de l'image ; certaines scènes de tendresse sont filmées avec une nuance jaune qui avive une intimité heureuse et douce (Illustrations 56 et 57 ).



*Illustration 56: Love*



*Illustration 57: Irréversible*

Le jaune n'est plus la marque du trouble, il irradie les corps, et les enveloppe, il n'est plus la menace ou la trahison mais comme un cocon charnel où les corps peuvent s'enlacer, partager non plus une passion dévorante, mais, de l'affection.

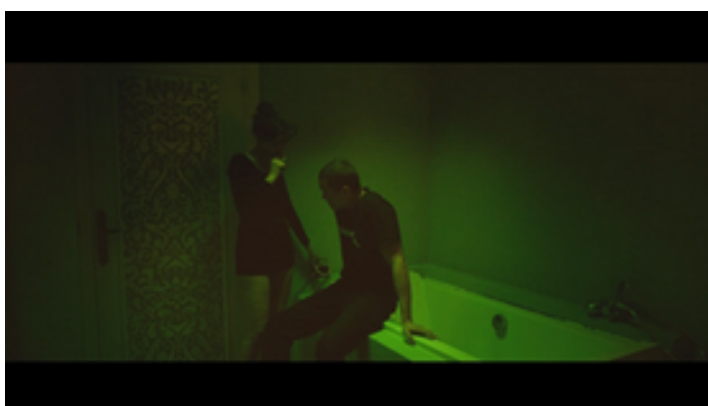
Le changement des couleurs sur les vêtements de certains personnages rend également compte d'un regard biaisé par la subjectivité. Ainsi Linda dans *Enter the Void* qui est en rouge puis en jaune, trahit la relation quasi incestueuse et déchirante entre Oscar et sa sœur, de même qu'Electra qui oscille généralement entre le rouge et le jaune. C'est en fonction des perceptions sensibles mais aussi affectives que s'organise le système des couleurs dans les films, la logique est purement subjective et ne se rattache qu'à la perception du personnage sur le monde qui l'entoure.

Le vert et le violet sont également des couleurs auxquelles Noé laisse une place importante. Bien que moindre, le vert et le violet ont droit à des tableaux monochromes dans les trois derniers longs-métrages du cinéaste. Je ne m'attarderai pas plus sur le violet que nous avons déjà étudié dans la première partie du premier chapitre de notre étude ; le violet dans les films expose le caractère psychédélique du récit et renvoie à l'univers de la drogue, de la fête, d'un état de conscience altéré, le

personnage d'Alex dans *Enter the Void* est par ailleurs habillé en violet, c'est avec lui qu'Oscar est entré dans l'univers des drogues. Quant au vert, il teinte certaines scènes dans les trois derniers films, parfois par touche comme avec les lumières stroboscopiques dans les boites de nuit ou dans les vues de Tokyo comme ville néons.



*Illustration 58: Enter the Void*



*Illustration 59: Love*

Le vert s'immisce dans l'image comme pour signifier une situation due au hasard, qui généralement tourne mal<sup>98</sup>. La vision du gazon presque édénique à la fin d'*Irréversible* ne rend que plus douloureux l'épilogue qui replace l'inéluctable engrenage et qui renvoie douloureusement le film à son contexte initial. Le vert dans *Enter the Void* et *Love* imprime l'espace des circonstances qui conduisent généralement à la perte, à un précipice pour le personnage. Ainsi le monde de la drogue auquel prend part Oscar se dilate dans les lumières vertes (illustration 58) tandis que Murphy trompe Electra dans une salle de bain dont le lumière donne à

---

98 Pour Michel Pastroureau le vert « représente tout ce qui bouge, change, varie. Le vert est la couleur du hasard, du jeu du destin, du sort et de la chance. »

Michel Pastroureau et Dominique Simonet, *Le petit livre des couleurs*, Villeneuve d'Ascq, Edition Seuil, p.66

l'image une teinte monochrome verte (illustration59).

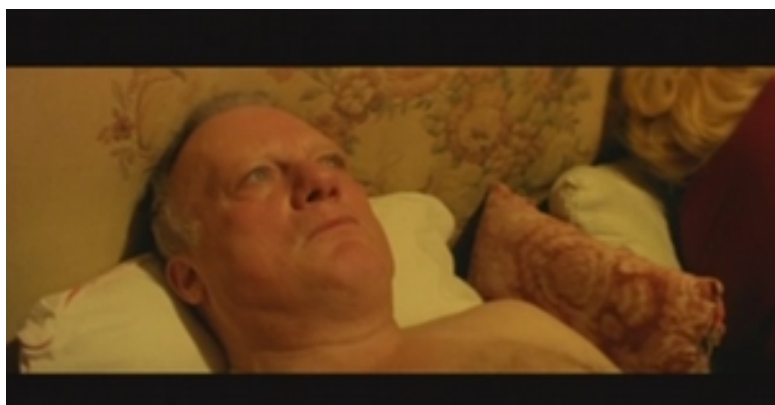
Noé comme un peintre sélectionne les couleurs pour mettre en scène dans ses films des signaux de couleurs. Ces signaux sont une partie du lien que tisse le dispositif cinématographique avec la subjectivité du personnage, afin que le film soit capable de rendre compte des perception physique et psychique des personnages. Noé décompose et recompose la lumière afin de proposer une immersion, expérimentale et sensible. On peut parler d'expérimental car le cinéaste compose ses films avec des éléments hétérogènes, qui marquent l'artificialité du dispositif pour proposer une immersion subjective.

Cette approche qui utilise différentes techniques cinématographiques, comme celles que nous venons d'analyser, montre que les variations et les répétitions dans les propositions cinématographiques de Gaspar Noé cherche à mettre en place un univers diégétique complètement subjectivisé. Noé utilise le dispositif en variant et en répétant certaines techniques cinématographiques, nous avons étudié en détails de nombreux éléments pour mettre en lumière l'aspect sensible et subjectif de l'esthétique de Gaspar Noé. C'est pourquoi notre prochaine et dernière partie adoptera un regard plus surplombant sur le corpus, afin de comprendre comment se met en place une esthétique de la pulsion qui englobe le régime sensible et subjectif dans la filmographie.

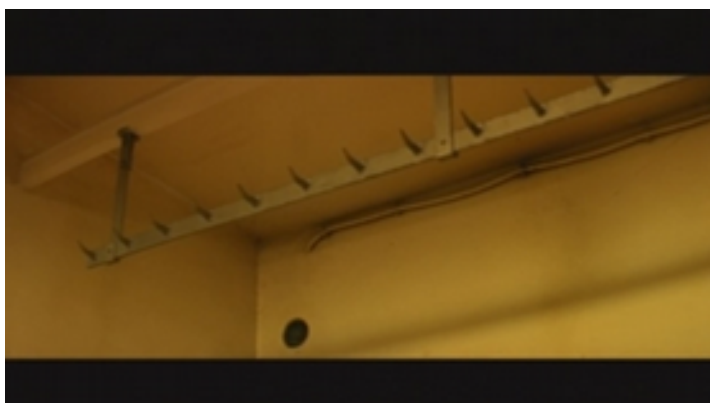
## **2.4 L'image pulsion et l'esthétique de la miniature.**

Dès son premier long-métrage, si on y prête attention, Noé altère la logique chronologique de son film, afin d'indiquer la subjectivité pulsionnelle du personnage. En effet, *Seul contre tous* est un film qui joue avec le dispositif cinématographique en déjouant la narration grâce à des digressions. Il y en a qui sont issues de l'imaginaire du Boucher, comme dans la séquence finale où la première partie est la représentation mentale et imaginaire de l'élan meurtrier et suicidaire du personnage ; mais Noé joue aussi avec le flash-back et le flash-forward en les intégrant de façon invisible dans la narration, en effet les digressions narratives ne sont pas signifiées dans le corps du film, elles s'enchaînent comme si elles étaient la suite logique de l'image qui vient, alors qu'elles sont en fait issues d'un espace et d'une temporalité différentes de celle dans lesquels se trouve le personnage. Ce qui ébranle les repères

narratifs du film et peut créer une tension, une inquiétude. Pour comprendre et illustrer notre hypothèse de cette désarticulation spatio-temporelle nous allons analyser un extrait tiré du long-métrage. L'extrait se situe à la sixième minute du film. Il s'agit d'un champ/contrechamp tout à fait improbable et qui agit dans la narration comme un flash-forward. Il est issu de la première partie du film. Il s'agit de la troisième séquence. Cette séquence expose une scène de coucher où le Boucher et sa femme se mettent au lit. Ils dialoguent sans vraiment s'entendre comme le signale la mise en scène. Le Boucher est allongé dans son lit et regarde dans le vide face à lui, il est entouré par des coussins, dont un qui s'interpose entre lui et sa compagne, comme on peut le voir dans l'illustration 60 ci-dessous. Le coussin entre les deux protagonistes marque une barrière physique entre les deux personnages et redouble la sensation d'isolement du Boucher.



*Illustration 60: Seul contre tous*



*Illustration 61: Seul contre tous*

En réponse à la bouche pincée par la rancœur du Boucher, le cinéaste dévoile, via un plan en contrechamp, une vue d'un espace encore inconnu de la narration (illustration 61). En effet on ne comprendra que trois plans plus tard qu'il s'agit de la Boucherie que souhaite louer le personnage, c'est le plafond qu'il aperçoit pendant

qu'il marchande avec sa femme, qui refusera finalement de louer le bail. Avec ce jeu de champ/contrechamp, Noé contrecarre la logique linéaire de la narration et de l'exposition de l'espace au cinéma. Il brise la linéarité avec ce champ/contrechamp car ce plan, qui dévoile une pièce métallique supposée entreposer des morceaux de viande, semble issu du mental du boucher mais il est en fait issu d'un espace qu'on découvrira le lendemain dans la diégèse. Les pointes métalliques font écho à la violence intérieure et à la pulsion de mort qui marque le visage acéré du Boucher parce qu'il est aux côtés d'une femme qu'il hait. La narration dérive selon les pulsions qui animent le personnage. Noé construit une narration à partir d'une relation spatio-temporelle pulsionnelle et signale un rapport violent et angoissant dans la logique narrative. Ainsi la misanthropie qui habite l'antihéros sature l'espace visuel, à la fois grâce au gros plan sur son visage mais aussi grâce à ce gros plan d'anticipation, qui se répète une seconde fois. Ce gros plan agit comme une réponse à l'animosité mentale du Boucher et imprime la pulsion meurtrière sur les angles saillants de l'objet.

Comme nous l'avons vu dans notre étude de la subjectivité, on retrouve ce phénomène dans chacun des longs-métrages. L'éclatement de la narration dans chacun des films dévoile une spatio-temporalité trouble où les rapports au temps et à l'espace sont biaisés par la subjectivité des personnages. En effet, les films s'organisent autour d'une tension, entre discontinuité pulsionnelle et impression d'un flux continu de temps artificiel, qui sont la marque de « l'image pulsion ». Pour Gilles Deleuze « l'image pulsion » se construit dans un « monde originaire », c'est-à-dire que le pro-filmique est transformé en un « sans fond » car il se construit comme une ébauche, par morceaux et par déchirures, en effet la pulsion dans sa violence, « arrache » des morceaux au réel, qui se manifeste sous la forme d'un « milieu dérivé ». Du « le milieu dérivé » provient « monde originaire ». Les deux s'emboîtent et forment un espace et une temporalité consubstantielle où les pulsions entraînent le tout du film. Deleuze écrit :

« À la fois : le monde originaire n'existe et n'opère qu'au fond d'un milieu réel, et ne vaut que par son immanence à ce milieu dont il révèle la violence et la cruauté ; mais aussi le milieu ne se présente comme réel que dans son immanence au monde originaire, il a le statut d'un milieu « dérivé » qui reçoit du monde originaire une temporalité comme destin<sup>99</sup>. »

Ainsi, dans les films du corpus, on voit le « milieu dérivé » se désarticuler en

---

99 DELEUZE GILLES, Cinéma 1. L'image-Mouvement, Editions de Minuit, 1983, p.175

un « monde originaire ». L'environnement physique est démembré en réaction aux pulsions des personnages et exhibe des atrocités. L'ensemble du film est désorganisé par l'interaction du « monde originaire » composé de parties du « milieu dérivé » où « [il] faut que les actions ou les comportements, les personnes et les objets, [l']occupent [...], et s'y développent<sup>100</sup> [...] » La pulsion, selon le philosophe, renvoie l'être humain à une « bête humaine », à « un sujet non constitué » parce qu'il n'est en acte que dans l'instinct et l'assouvissement de cette tendance. La pulsion sexuelle et la pulsion de mort sont les moteurs narratifs qui décomposent dans les films le « milieu dérivé », elles transforment en « fétiche » le gros plan qui devient un morceau « arraché » au monde réel (ce qui correspond au « milieu dérivé ») pour « peupl[er] le monde originaire qui entraîne le tout<sup>101</sup> ». La pulsion agit comme une force implacable au sein du dispositif. Si on reprend le champ/contrechamp de la séquence que nous analysions précédemment, on se rend ainsi compte que le gros plan des piques métallique est un objet arraché du milieu dérivé qui vient construire monde originaire et désarticuler le milieu. En effet, la digression marque la désorganisation de la linéarité du film à cause d'une réaction pulsionnelle du personnage.

Dans la filmographie de Gaspar Noé la pulsion est animée par l'Éros et le Thanatos. Ces deux pulsions poussent les personnages dans des situations de dégradation et dans des comportements pervers (on peut par exemple penser au viol, au coït et à l'inceste par exemple qui sont des comportements qui dérivent des pulsions qui animent les personnages des différents longs-métrages). Les personnages ont un parcours qui les amène à vivre la souffrance et la violence, ce qui les pousse à se retrancher dans leurs plus bas instincts. La pulsion fétichise des parties de corps ou des objets et intériorise la pulsion dans un gros plan qui déchire le « milieu dérivé » pour nous mettre face à un « objet partiel ». Cette découpe, ce démembrement du milieu, se fait de par la nécessité d'assouvir la pulsion. Ce qui nous conduit à nous rendre compte que le mouvement de partialisation de la vision dans les films du corpus s'organise, non pas seulement à cause de la modalité subjective des films, mais bien parce que le régime de « l'image pulsion » agit comme un système de déchirure de l'espace-temps cinématographique.

Le premier long-métrage de Gaspar Noé peut-être analysé comme une application

---

<sup>100</sup>*Ibid.*

<sup>101</sup>*Ibid.*

théorique optimale de « l'image pulsion ». Les gros plans dans le film agissent comme de véritables fétiches de la pulsion de mort et de la pulsion sexuelle qui peuvent aller jusqu'à se retrouver dans un même gros plan (Illustration 23). Le gros plan de la main de la belle-mère du Boucher, qui tient à la fois un couteau et un saucisson, peut être appréhendé comme une métaphore de la mort et de la sexualité. On aurait pu parler d'une castration mais il me semble que cette symbolique de l'image est trop restreinte, on se rend compte que le plan agit plutôt comme une réponse à la pulsion d'Éros et de Thanatos qui anime le personnage. D'autant plus que le gros plan rend ici compte d'une déchirure de l'espace cinématographique à cause de la pulsion qui extrait violemment les objets de leur contexte, de leur milieu dérivé. Le montage dans le film déploie une « image pulsion » et renforce la violence de l'arrachement des morceaux du « milieu dérivé » avec les travellings rapides, qui sont accompagnés dans la bande sonore par des coups de feu, pour que sur l'écran soit placardé un gros plan comme fétiche.

Le régime pulsionnel de l'image se retrouve dans *Enter the Void* ou *Love* avec des gros plans qui deviennent des fétiches de la pulsion. Ainsi l'esprit d'Oscar, dont le point de vue subjectif spectral est pris en charge par la caméra, arrache au « milieu dérivé » le visage de Linda (illustration 62) pour le fétichiser comme objet qui peut assouvir la pulsion sexuelle qui l'anime. Noé joue subtilement avec le travelling qu'il subordonne au point de vue spectral d'Oscar pour parvenir à ce que le plan séquence se découpe en plusieurs échelles de plan. La caméra arrive dans la loge de Linda qui est avec Mario son patron avec qui elle sort. Ils commencent à s'embrasser lorsque l'esprit d'Oscar observe avec une vue plongeante et en plan d'ensemble sa sœur et son ami. Un tressautement flou vient troubler l'image et signaler la pulsion qui anime Oscar de part la vision du coït. La caméra s'approche de plus en plus du couple en plein accouplement, jusqu'à ce que la caméra arrive en gros plan derrière la tête de Mario, afin de la traverser et qu'on puisse voir le visage extatique de Linda en gros plan.





*Illustration 62: Enter the Void*

De même que le gros plan d'éjaculation dans *Love*, celui-ci n'est pas là pour seulement marquer une provocation de la part du cinéaste, il devient une éjaculation dans le vide, un inassouvissement de la pulsion sexuelle qui se met en place dans le couple de Murphy et Electra. Le gros plan chez Noé, c'est un point de tension, un morceau déchiré de l'espace-temps filmique qui rend compte de la pulsion qui anime Murphy. Il me semble qu'on retrouve l'arrachement de morceafux de réel par la pulsion dans tous les films du corpus que nous étudions. Cependant cette déchirure n'apparaît pas seulement sous la forme du fétiche en tant que gros plan.

La scène du viol dans *Irréversible* fonctionne également en tant qu'image pulsion. Néanmoins la majeure partie de la scène est filmée en plan moyen, le gros plan n'arrive que lorsque la pulsion de mort du Ténia le pousse à fracasser contre le sol le visage d'Alex après l'avoir traitée de « truie ». Les personnages de la scène sont filmés comme des « bêtes humaines » dont la relation est réduite à celle d'un prédateur et sa proie, qui est formellement mis en place avec le travelling de suivi. C'est comme si les films, parce qu'ils fonctionnent sur le modèle de l'image pulsion, ne donnaient à voir que l'acte pulsionnel en marche dans le « milieu dérivé » au sein du « monde originaire » que recomposent les œuvres. .

Le fétiche n'est pas la seule manifestation de l'image pulsion. Deleuze écrit à propos du « monde originaire » qu'il est « un commencement de monde, mais aussi une fin de monde, et la pente irrésistible de l'un à l'autre : c'est lui qui entraîne le milieu, et aussi qui en fait un milieu fermé, absolument clos [...] <sup>102</sup>. ». C'est-à-dire que l'univers, exposé par les films, a un début et une fin mais qu'ils s'entraînent l'un et l'autre pour former un tout clos sur lui-même. L'espace-temps qui se développe dans les films fonctionne sur le modèle d'un huis-clos et d'une obturation de l'image. Ainsi, le

---

<sup>102</sup>Ibid. p.176 et 177

Boucher de *Seul contre tous* divague psychiquement et physiquement dans les rues vides, grises et sans autre issues que le chemin qu'elles tracent. Formellement le champ de l'image est obstrué et la perspective est cassée parce que les lignes de fuites sont plombées, elles ne fuient pas et conduisent à une vision obturée de l'espace filmé. L'image se referme visuellement comme on peut le voir dans l'illustration 63.



Illustration 63: *Seul contre tous*

On remarque fréquemment que les personnages traversent des lieux que le dispositif tord en tunnels, les espaces extérieurs se referment sur eux-mêmes. Le champ de l'image est clôturé et renforce l'impression de fermeture dans le cadre, comme si, finalement, le Boucher ne sortait jamais du milieu dans lequel il se trouve. Le tunnel est une galerie souvent souterraine qui peut être voûtée et qui permet le passage d'une voie de communication<sup>103</sup>. Chez Noé le tunnel n'est pas forcément souterrain, néanmoins il forme un espace cinématographique clos qui ne mène nulle part. Le milieu agit comme tunnel, un labyrinthe de galeries dont le personnage ne semble pas pouvoir sortir. Ainsi, dans les films, les lieux sont construits comme des cavités ou des pièces sans issues visuelles. Le « monde originaire » est en repli constant sur lui-même.

*Enter the Void* construit une vision de Tokyo comme un labyrinthe dans lequel est enfermé Oscar, et même son esprit n'en sort jamais<sup>104</sup>. La chronologie même du film donne à voir une forme de labyrinthe psychique qui se heurte au traumatisme de l'accident de voiture qui a tué les parents du personnage principal. Le flash-back de l'accident revient trois fois en cut et dans un montage rapide qui ne laisse voir que la violence et la soudaineté du choc de l'enfant qu'était Oscar. La

103J'ai utilisé la définition tirée de l'article « tunnel » du CNRTL : « Galerie souterraine, généralement voûtée, percée à travers une montagne, sous un cours d'eau ou sous une grande ville pour permettre le passage d'une voie de communication. »

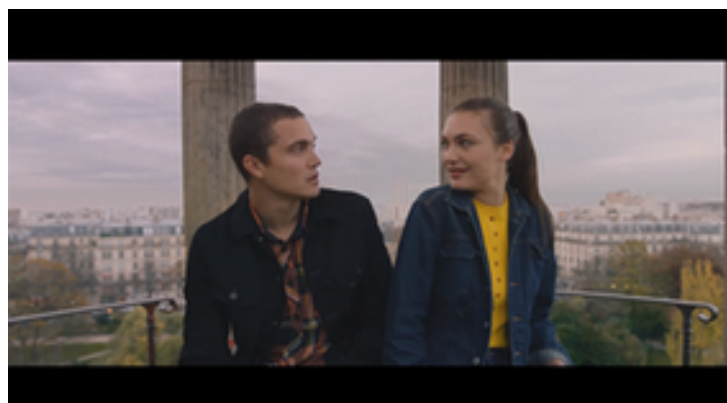
104En effet, même lorsque l'esprit du personnage va dans un avion, l'avion semble atterrir à Tokyo et non pas en partir. Le personnage est sans cesse renvoyé à l'intérieur du labyrinthe.

répétition de ce moment brutal et soudain, qui fait appel à la pulsion de mort du personnage, manifeste un système de répétitions, qui va en se dégradant, à chaque fois vers des réactions de plus en plus pulsionnelles au sein de cet univers en huis-clos. L'esprit d'Oscar pénètre des cavités, survole Tokyo et nous en donne une perception labyrinthique qui se referme sur elle-même. La vue surplombante spectrale sur les rues les transforme en un dédale de galeries et d'escaliers. Ainsi malgré la liberté que peut offrir ce point de vue spectral, le dispositif fonctionne comme si l'esprit d'Oscar était maintenu à l'intérieur du labyrinthe, il ne peut en sortir, bien qu'il le surplombe. Il est même ramené dans les boyaux métalliques des égouts avant que ne commence la dernière partie totalement hallucinogène du film. Le personnage n'a pas la possibilité de sortir du « monde originaire », il est coincé dans un espace-temps subordonné à ses pulsions.

Ce modèle esthétique du huis-clos comme labyrinthe se retrouve également dans *Love* où Murphy est enfermé dans son appartement, le dehors n'étant qu'issu des flash-backs mentaux du personnage. Le film retrace la remémoration de sa relation passionnelle avec Electra et la discontinuité de la chronologie narrative forme une narration inextricable. Les séquences de marche et de balade qui rythment le film ne montrent que des espaces généralement obstrués. Le film est tourné avec une courte distance focale, ce qui rend flou l'arrière-plan ; ou bien avec des images qui n'ont pas de lignes de fuites qui pourraient amener une respiration au plan ; ou encore des plans où tout se recentre pour nous indiquer qu'il n'y a rien autour, si ce n'est la pulsion qui se met en place. La scène où l'on voit la rencontre entre Murphy et Electra (illustration 64), bien qu'elle soit à l'extérieur, dans un parc, nous montre un espace que le cinéaste choisit de montrer comme centripète. Le flou de l'arrière-plan et les lignes dans l'image convergent sur le couple et l'arrache au milieu dérivé dans lequel il se trouve.

Tout se concentre et forme un huis-clos autour de Murphy. Ou plutôt comme nous venons de nous en rendre compte, les films fonctionnent tous sur le modèle d'un huis-clos esthétique et dont les actes ne sont entraînés que par un système pulsionnel. On peut alors dire que l'espace-temps dans les films est amenuisé par le dispositif qui relaie les pulsions des personnages. Le cinéaste amoindrit la situation dans laquelle se trouve ses personnages, c'est le « monde originaire » ou l'ébauche morcelé dans un espace et un temps dont la forme singulière nous pousse à la questionner et à mieux

la déterminer.



*Illustration 64: Love*

Noé condense en un espace-temps cinématographique un système subjectif, organisé par l'image pulsion, qui donne à voir et à entendre des films semblables à des mondes miniatures. Le dispositif agit comme le relais des perceptions de la souris, qu'il est en même temps en train d'observer. Les films nous exposent un monde miniaturisé où s'initie en huis-clos la brutalité de l'image pulsion. La tension entre le dedans et le dehors, de la membrane subjective animée par la pulsion qui structure les films, met en place un cinéma singulier qui décompose et recompose un monde qui lui est propre et qu'on nous donne à percevoir sous la forme d'image pulsion. Les intrigues simples des films posent une question ontologique du rapport de l'être au monde, en tant que « bête humaine ». En effet, les bouleversements et les tensions qui rythment les longs-métrages et forment l'esthétique du cinéaste, montrent que celui-ci cherche à utiliser le médium cinématographique de façon à immerger le spectateur dans une expérience synesthésique qui s'organise à partir des bas instincts des personnages.

On voit dans *Enter the Void* et *Love* un effet de miniaturisation se mettre en place esthétiquement par l'effet de huis-clos et le jeu avec l'axe de la caméra. La position spectrale du regard d'Oscar nous donne à voir une composition de l'espace comme une maquette, à l'instar de la reproduction en maquette de la ville de Tokyo par un ami du protagoniste. La plongée qui résulte du point de vue de l'esprit donne l'impression de voir la ville, les voitures et ses habitants comme des réductions en miniatures. Il me semble qu'on peut également voir cet effet de miniaturisations dans *Love*. Ainsi, bien que ce ne soit pas seulement provoqué par les plans en plongée (notamment lors des scène de sexe) mais par tout le système scallaire du film qui

joue avec les plans comme une surimpression. Cet effet de surimpression réduit l'espace filmique et simplifie les liens entre les images pour mettre en place la prison mentale des souvenirs du personnage.

Cette simplification des données met en place un système comme monde miniature. Nous devons donc maintenant comprendre ce qu'est le système des miniatures que théorise Gaston Bachelard dans *l'Espace Poétique*. Dans son chapitre sur la « miniature » il écrit :

« La Représentation n'est plus qu'un corps d'expressions pour communiquer aux autres nos propres images. Dans l'axe d'une philosophie qui accepte l'imagination comme faculté de base, on peut dire, sur le mode schopenhauerien : « Le monde est mon imagination. » Je possède d'autant mieux le monde que je suis plus habile à le miniaturiser. Mais, ce faisant, il faut comprendre que dans la miniature les valeurs se condensent et s'enrichissent. Il ne suffit pas d'une dialectique platonicienne du grand et du petit pour connaître les vertus dynamiques de la miniature. Il faut dépasser la logique pour vivre ce qu'il y a de grand dans le petit.<sup>105</sup> »

Pour Bachelard nous sommes capables de faire voir le monde à travers notre imaginaire, c'est-à-dire notre espace intérieur. Il explique que notre relation au monde peut être reproduite grâce à notre capacité, à le voir d'une façon plus réduite, afin que se distille dans un système plus simple, un régime de valeurs plus grandes que n'est la réduction. Pour lui on est même plus apte à en disposer lorsque l'on est capable de le percevoir comme miniature. Cette approche théorique de l'espace en tant que miniature donne à réfléchir, et à approfondir, la question du système de la forme des films en tant que miniature dans le cinéma de Gaspar Noé,. En effet, l'esthétique labyrinthique et le régime de l'image pulsion, qui modèlent les films du corpus, laissent transparaître un espace-temps filmique comme formellement réduit et obturé. Les films sont organisés comme un labyrinthe en forme de boîte dans lequel on observe les « bêtes humaines », le système est simplifié parce qu'il est construit comme un monde à petite échelle, il ne rend compte que d'une phylogénie. C'est-à-dire que le régime pulsionnel s'inscrit dans un monde miniaturisé où les modalités de l'existence de l'homme le ramènent à sa condition d'animal.

La miniature c'est une réduction, une simplification du régime du visible, qui tend à comprendre un système de qualités plus grandes qu'elle. La mécanique pulsionnelle et la subjectivité (toute deux tirées d'une individualité), qui réduisent le

---

<sup>105</sup>Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*, Paris : Les Presses universitaires de France, 3e édition, 1961, Première édition, 1957. Collection : Bibliothèque de philosophie contemporaine. p.177

champ du visible et qui partialisent l'image, marquent une forme de valeur d'universalité de la désagrégation psychique et physique de l'humain à cause de la pulsion. Pour le mettre en image Noé construit ses films comme des boîtes desquelles les personnages ne sortent pas. En effet on remarque souvent un point de vue en plongée, plus ou moins légère, qui vient s'ajouter à la construction d'un monde diégétique en huis-clos. La vue en plongée dans les films alimente un effet de vue surplombante alors qu'on est, au même moment, immergé dans le film grâce à l'approche synesthésique et à la subjectivité.



*Illustration 65: Enter the Void*



*Illustration 66: Love*

L'effet de miniature, dans la filmographie, est par ailleurs mis en abyme avec le motif du Love Hotel, qui est une maquette que le cinéaste utilise à la fois dans *Enter the Void* mais qu'on voit aussi apparaître dans *Love* (illustrations 66 et 65). Le motif de la miniature dans les deux films apparaît comme la prolongation de cet univers capté par le dispositif comme une maquette, une miniaturisation cinématographique qui met en cage les pulsions, pour mieux montrer l'universalité de leur animalité, leur violence et leur perversité. Ainsi, dans la filmographie émerge

une universalité ontologique, malgré la simplification qui s'opère dans le « monde originaire » qui est comme une ébauche repliée sur elle-même .

# CONCLUSION

À travers ce mémoire nous avons pu nous rendre compte que la filmographie de Gaspar Noé, qui à certains égards est en marge du cinéma dominant, forme une unité stylistique et esthétique. En effet, les films portent la marque du cinéaste à diverses échelles et témoignent de son obsession à vouloir rendre compte, à travers le médium cinématographique, des perceptions du corps, ou d'une subjectivité que l'on pourrait qualifier d'organique et sensible. Noé fait surgir un régime sensible et synesthésique dans ses films, parce qu'il compose des œuvres avec le souci de créer (grâce au médium cinématographique) la restitution d'une subjectivité à travers ses perceptions sensibles et mentales. Pour cela, Noé filme ses personnages comme des corps animés par la pulsion, ce qui engendre une esthétique sensible et pulsionnelle. Le cinéaste utilise le dispositif cinématographique afin de fragmenter l'espace et le corps. Les motifs qui organisent la filmographie entraînent une dégradation du corps qui est intensifiée par la brutalité qui se déploie explicitement dans la forme filmique.

Pour arriver à ces conclusions, nous avons dû d'abord comprendre que le cinéma de Gaspar Noé est un cinéma hétérogène parce qu'il emprunte, à différents genres cinématographiques et à différents cinéastes, des procédés techniques ou des sujets. La culture cinématographique du cinéaste l'a influencée et a fait de lui un des successeurs des cinéastes qui se sont évertués à aller chercher les limites du cinéma, chacun à leur manière. Ses films, bien que Noé les réalise avec une équipe, sont composés par le cinéaste qui agit comme le chef d'orchestre ou la tête pensante. Cette position de démiurge lui est possible parce qu'il parvient à la fois à avoir une visibilité au sein de l'industrie cinématographique, tout en parvenant à être suffisamment en marge de celle-ci pour avoir une liberté artistique. Ainsi, les sujets de prédilection du cinéaste, à savoir le sexe, la violence et la drogue, qui sont des sujets sensibles lorsqu'ils sont montrés de façons explicite et brutale, et qui sont par ailleurs plutôt réprimés par la société, sont ici exaltés à travers un style violent, explicite et sensible. Ces thèmes récurrents qui peuvent paraître vendeurs sont traités de façon trop explicite, naturaliste et brutale par Noé qui réussit néanmoins à adapter ses projets pour qu'ils soient portés à l'écran et financés par lui-même ou l'industrie française du cinéma. Le cinéaste bénéficie donc d'une liberté qui lui permet de



montrer dans ses films des thèmes graveleux ou obscènes de façon explicite et naturaliste et de les explorer à l'aide de différentes techniques cinématographique. La filmographie se construit comme un laboratoire où le cinéaste expérimente différentes approches du dispositifs tout en gardant des obsessions formelles qui prennent la forme de motifs et d'auto citations. Les motifs et les auto citations, qui prolifèrent de films en films, forment une unité stylistique composée de segments autonomes mais interconnectés. Ces éléments nous font voir pourquoi certains chercheurs ont limité leur étude du cinéaste en vue de le ranger dans les cinéastes du *New French Extremity*. En effet, le cinéaste, comme Bruno Dumont par exemple, crée un cinéma violent et corporel qui vise à créer une sensation chez les spectateurs. Cette sensation, généralement de l'ordre du malaise, est provoquée par la brutalité et la vision explicite du corps violenté ou dans des positions intimes. Néanmoins l'esthétique de la pulsion et l'approche corporelle et sensible du style de Noé mettent en évidence une singularité dans son cinéma.

Nous avons pu constater que les films construisent une approche immersive et sensible, qui est portée par l'intérêt du cinéaste pour les techniques et les différents procédés cinématographiques. Les films sont construits et composés pour provoquer une immersion synesthésique. C'est-à-dire que Noé utilise le médium cinématographique afin qu'en plus de la vue et de l'ouïe, le spectateur ressente un trouble perceptif qui fait qu'une perception sensorielle s'associe à une autre simultanément. Par exemple, son utilisation du gros plan donne parfois le sentiment de toucher du regard l'écran, tandis que l'espace géographique dans lequel on voit les personnages évoluer est fracturé et désarticulé, ce qui fait ressentir un rythme spatial du visible. Le corps des personnages et l'espace sont à la fois vecteur d'une capacité synesthésique de l'image mais ils sont aussi victime de l'arrachement de la pulsion. Le montage fragmente l'espace et les corps tandis que l'univers diégétique se clôture sur lui même comme un labyrinthe. La capacité du cinéma à recomposer le temps et l'espace permet au cinéaste de créer une tension entre l'immersion sensible et la superficialité de la recomposition cinématographique. Cette tension amène à une exploration de l'espace comme miniature et on a pu examiner cela à travers l'analyse des films *Enter the Void* et *Love* dans lesquels s'opère une radicalisation diégétique. Cette miniaturisation qui simplifie encore d'avantage le monde originaire révèle alors une universalité ontologique.

Il est donc légitime de conclure que le cinéma de Gaspar Noé doit sa forme brutale et son caractère naturaliste à un régime sensible et pulsionnel de l'image qui prend place dans chacun de ses longs-métrages. Ainsi la violence de la pulsion entraîne les corps et l'espace vers un système de dégradation et d'arrachement. Le régime sensible et organique de l'image coïncide avec une esthétique de la pulsion qui donne à voir non plus des personnages dans une histoire mais des « bêtes humaines » enfermées dans le monde originaire et prises aux pièges par leurs perceptions pulsionnelles du monde.

Nous avons pu, à travers ce mémoire, étudier la filmographie de Noé afin de l'analyser d'un point de vue théorique et esthétique : il me semble que j'ai pu mener un questionnement autour des questions ontologiques qui traversent les films de façon formelle, à l'instar de l'esthétique de la pulsion et du régime sensible des images. En effet, Noé pose la question de l'animalité qui se confronte à la société parce que ses films s'articulent à partir d'une subjectivité dominée par la pulsion. Le cinéaste conduit ses personnages dans leurs retranchements les plus profonds et les plus bestiaux. Cette obsession du cinéaste, il me semble, place Noé dans la continuité de la question de l'animalité et de la subjectivité de l'homme dans le cinéma européen, ainsi que le souligne Raymond Bellour dans son article « L'animal comme corps du cinéma » :

« [L]animal apparaît, du point de vue européen, dans une perspective beaucoup plus ontologique, centrée sur la définition de la nature de l'image comme sur celle de l'essence de la subjectivité humaine, son mystère métaphysique le plus intérieur <sup>106</sup> »

Il paraît finalement intéressant de souligner que Noé est un cinéaste encore à l'œuvre et son prochain long-métrage *Climax*, qui sort le dix-neuf septembre, n'a pas pu être abordé dans cette étude. La filmographie va continuer de s'agrandir et semble explorer davantage un nouvel élément de scénographie et des mouvements du corps : la danse, dont il est déjà question de façon embryonnaire dans les films précédents, en particulier dans *Irréversible*, *Enter the Void* et *Love*. Dans *Climax*, Noé filme une troupe de danseurs qui se retrouve dans une maison abandonnée pour répéter, et pendant qu'ils organisent une fête, les danseurs sont drogués à leur insu. Les personnages seront alors confrontés à un état de conscience altérée où : « Certains se sentent au paradis pendant que la plupart plongent en enfer.<sup>107</sup> ». Il semble ainsi que

---

106Raymon Bellour, « L'animal comme corps du cinéma », dans *Contemporary French and Francophone Studies* Volume 16, n°5, paru en décembre 2012, p.599

107UNIFRANCE, « Climax », UniFrance.org, [En Ligne], consulté le 02/092018, URL = [\[https://www.unifrance.org/film/45825/climax\]](https://www.unifrance.org/film/45825/climax)

Noé poursuit son exploration formelle de l'altération des perceptions et de la dégradation des corps, qui s'organiseront certainement, à partir d'une esthétique de la pulsion et qui fonctionnera certainement aussi avec une approche subjective qui relayera les sensations et les perceptions des personnages.

# Bibliographie

## Corpus Principal

*Seul contre tous*, Gaspar Noé, 1998

*Irréversible*, Gaspar Noé, 2002

*Enter the Void*, Gaspar Noé, 2008

*Love*, Gaspar Noé, 2012

## Films cités

*2001, l'Odyssée de l'espace*, Kubrick, 1968

*Assault on Precinct 13*, Jonh Carpenter, 1976

*Avatar*, James Cameron, 2009

*Carne*, Gaspar Noé, 1991

*Climax*, Gaspar Noé, 2018

*Inauguration of the Pleasure Dome*, Kenneth Anger, 1954

*La Maman et la Putain*, Jean Eustache, 1973

*La passion de Jeanne d'Arc*, Dreyer, 1928

*M le Maudit*, Fritz Lang, 1931

*Mais ne nous délivrez pas du mal*, Joël Seria, 1970

*Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée...*, Uli Edel, 1981

*Naissance d'une nation*, D W Griffith, 1920

*Salo ou les 120 journées de Sodome*, Pier Paolo Pasolini, 1975

*Schizophrenia* (Gerald Kargl, 1983)

*Soy Cuba*, Mikhaïl Kalatozov, 1964

*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976

*The Flickers* de Tony Conrad, 1965

*Twentynine Palms*, Brunot Dumont, 2003

*Un chien Andalou*, Luis Bunuel, 1929

## Ouvrages et articles sur le cinéma

**BONITZER Pascal**, *La vision partielle, Écrits sur le cinéma*, Édition Cappricci, Bulgarie, 2016

**BONITZER Pascal**, *Le champ aveugle, Essai sur le réalisme au cinéma*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, Quetigny, 1982

**CROSET Emmanuelle**. « Temps de l'image, temps du son ». in: *Vingtième Siècle*,

*revue d'histoire*, n°46, avril-juin 1995. Cinéma, le temps de l'histoire. pp. 75-83;

**DELEUZE Gilles**, *Cinéma 1. L'image-Mouvement*, Editions de Minuit, 1983

**DELEUZE Gilles**, *Cinéma 2. L'image-Temps*, Editions de Minuit, 1985

**FOREST Claude**, « *De la dépendance de la production cinématographique... française vis-à-vis du financement télévisuel* », *Revue française d'études américaines*, 2013/2 (n° 136), p. 80-95. DOI : 10.3917/rfea.136.0080. URL = [\[https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2013-2-page-80.htm\]](https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2013-2-page-80.htm)

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

**GOLIOT-LETE ANNE et VONOYE Francis**, *Précis d'analyse filmique 2° édition*, Armand Colin, 2009

**MÉNÉGALDO Gilles**, « La citation filmique : quelques modalités et enjeux », *Mise au point* [En ligne], 1 | 2009, posté le 12 août 2013. URL = [\[http://journals.openedition.org/map/1266\]](http://journals.openedition.org/map/1266), consulté le 02/09/2017

**MOUREN Yannick**, *La Couleur au cinéma*, Paris, CNRS Éditions, Paris, 2012

**PASSEK Jean-Loup**, *Le dictionnaire du cinéma*, Larousse, 2001

**SERCEAU Michel**, *Y a-t-il un cinéma d'auteur ?*, Presse universitaire du septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2014

**TAPIA Claude**, « L'érotisme au cinéma », *Connexions*, numéro 87, paru en 2007, p. 49. [En ligne], consulté le 1/04/2018, URL = [\[https://www.cairn.info/revue-connexions-2007-1-page-43.htm\]](https://www.cairn.info/revue-connexions-2007-1-page-43.htm)

**THOMAS Benjamin**, *Tourner le dos: Sur l'envers du personnage au cinéma*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2012

**VOGEL Amos**, *Le cinéma, art subversif*, édition Capricci, 2016 pour l'édition actuelle (traduction révisée)

#### **Ouvrage sur la synesthésie au cinéma**

**GAUDIN Antoine**, « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma », *Miranda* [En ligne], 2015, consulté le 30 septembre 2017. URL = [\[http://miranda.revues.org/6216\]](http://miranda.revues.org/6216)

**MARKS Laura**, *The Skin of the Film*, Duke university press Durham and London, 2000

**RIEUSSET-LEMARIÉ Isabelle**, « Entre la « main de l'oeil » et l' « oeil digital », proximité et profondeur : la dimension haptique à l'horizon du Cinéma 3D et des acteurs virtuels », *Entrelacs* [En ligne], 10 | 2013, mis en ligne le 12 septembre 2013,

consulté le 06 octobre 2017. URL = [<http://entrelacs.revues.org/538>]

**WALON Sophie**, « *Le toucher dans le cinéma français des sensations* », revue *Entrelac*, [En ligne], URL = [<https://entrelacs.revues.org/530?lang=en>], consulté le 23/06/2017

#### Autres ouvrages théoriques et critiques

**BACHELARD Gaston**, *La Poétique de l'Espace*, Paris : Les Presses universitaires de France, 3e édition, 1961, Première édition, 1957. Collection : Bibliothèque de philosophie contemporaine.

**MARTEL Frédéric**, *Mainstream. Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*. Paris, Flammarion, coll. Essais, 2010

**PASTOUREAU ET SIMONET**, *Le petit livre des couleurs*, Villeneuve d'Ascq, Édition du Seuil, 2015

**SOURIAU Étienne**, *Vocabulaire d'Esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010

#### Ouvrages et articles sur G. Noé

**CHALLENGES.FR**, « *Gaspar Noé, cinéaste de l'extrême* », disponible sur Challenges.fr, publié en 2010, consulté le 05/04/2016, URL = [[https://www.challenges.fr/cinema/gaspar-noe-cineaste-de-l-extreme\\_536845](https://www.challenges.fr/cinema/gaspar-noe-cineaste-de-l-extreme_536845)]

**DARIEL David**, « *Envers et contre tout : The New Extremism ou « la réalité comme transgression* » », sur David Dariel, 2015, disponible sur : <https://theevild.wordpress.com/2015/11/02/envers-et-contre-tout-the-new->

**DJIAN Laurent**, « Gaspar Noé: « Enter The Void est un trip » », *L'Express*, [En Ligne], consulté le 18/05/2018 URL = [[https://www.lexpress.fr/culture/cinema/gaspard-noe-j-ai-essaye-de-mettre-le-spectateur-dans-un-etat-hypnotique\\_889465.html](https://www.lexpress.fr/culture/cinema/gaspard-noe-j-ai-essaye-de-mettre-le-spectateur-dans-un-etat-hypnotique_889465.html)]

**DUCHATEL Mathilde**, « Le film de Gaspar Noé « *Seul contre tous* » a changé la vie de Philippe Nahon », *La montagne*, publié le 15/10/2012, consulté le 25/03/2018, [En Ligne], URL = [[https://www.lamontagne.fr/moulins/loisirs/art-litterature/2012/10/15/le-film-de-gaspar-noe-seul-contre-tous-a-change-la-vie-de-philippe-nahon\\_1295804.html#refresh](https://www.lamontagne.fr/moulins/loisirs/art-litterature/2012/10/15/le-film-de-gaspar-noe-seul-contre-tous-a-change-la-vie-de-philippe-nahon_1295804.html#refresh)]

**KAGANSKY Serge**, « Monica Bellucci / Vincent Cassel / Gaspar Noé : *Irréversible* », *les Inrockuptibles*, publié le 15/05/2002, consulté le 25/03/2018, [En Ligne], URL = [<https://www.lesinrocks.com/2002/05/15/cinema/actualite->

cinema/monica-bellucci-vincent-cassel-gaspar-noe-irreversible-11107107/]

**LIGAMMARI Rosario**, « Benoit Debie : Interview du plus brillant des chefs op' », Gonzai, publié en 2015, consulté le 06/03/2018, [En ligne], URL = [\[http://gonzai.com/benoit-debie-interview-integrale-du-plus-brillant-des-chefs-operateurs/\]](http://gonzai.com/benoit-debie-interview-integrale-du-plus-brillant-des-chefs-operateurs/)

**MACHERET Mathieu**, « Cannes 2018 : « Climax », entre énergie pure et jeu de massacre », *Le Monde*, publié le 14/05/2018, [En ligne], URL = [\[http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2018/05/14/cannes-2018-climax-entre-energie-pure-et-jeu-de-massacre\\_5298786\\_766360.html#Bx5fqOsF26TMbLQD.99\]](http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2018/05/14/cannes-2018-climax-entre-energie-pure-et-jeu-de-massacre_5298786_766360.html#Bx5fqOsF26TMbLQD.99)

**NAHMIA Clara**, « Gaspar Noé: « Tous les réalisateurs sucent pour avoir des financements » », *Première*, [En ligne], 8/08/2016, URL = [\[http://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Gaspar-Noe-Tous-les-realisateur-sucent-pour-avoir-des-financements\]](http://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Gaspar-Noe-Tous-les-realisateur-sucent-pour-avoir-des-financements), consulté le 20/01/2017

**NEAL FRANC**, « Naked In The Void: Nathaniel Brown », *Andy Warhol's Interview*, publié le 20/09/2010, consulté le 25/03/2018, [En Ligne], URL = [\[https://www.interviewmagazine.com/film/enter-the-void-nathan-brown\]](https://www.interviewmagazine.com/film/enter-the-void-nathan-brown)

**NICODEMO Timothy**, *The New French Extremity : Bruno Dumont and Gaspar Noé, France's Contemporary Zeitgeist*, The University of Western Ontario, 2013, consulté le 24/12/2016 URL : [\[http://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=2961&context=etd\]](http://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=2961&context=etd)

**PALMER Tim**, « *Style and Sensation in the Contemporary French Cinema of the Body* » dans *journal of film and video*, n°58.3 / fall 2006, p. 22 à 32, paru en 2006, the board of trustees of the university of illinois

**PÈRE Olivier**, « Gaspar Noé – La bouche de Gaspar », dans *les Inrockuptibles*, paru en 1998, [En ligne], URL = [\[https://www.lesinrocks.com/1998/02/17/cinema/actualite-cinema/gaspar-noe-la-bouche-de-gaspar-11220923/\]](https://www.lesinrocks.com/1998/02/17/cinema/actualite-cinema/gaspar-noe-la-bouche-de-gaspar-11220923/), consulté le 05/09/2017

**QUANDT James**, « *Flesh & blood: sex and violence in recent French cinema.* », ArtForum International, 2004, URL : [\[https://www.thefreelibrary.com/Flesh+%26+blood%3A+sex+and+violence+in+recent+French+cinema.-a0113389507\]](https://www.thefreelibrary.com/Flesh+%26+blood%3A+sex+and+violence+in+recent+French+cinema.-a0113389507)

**RANGER Pierre**, « *Gaspar Noé : « Kubrick, c'est certain mais il y a aussi Godard... »* », 2002, dans *Séquences*, n°221, p. 47–47.

**THE ULTIMATE RABBIT**, « Exclusive Interview with Karl Glusman about Gaspar Noe's 'Love 3D' », in *The Ultimate Rabbit*, publié le 12/09/2015, consulté le

28/04/2018, [En Ligne], URL =

[<https://theultimaterabbit.com/2016/09/12/exclusive-interview-with-karl-glusman-about-gaspar-noes-love-3d/>]

**TITÉ Florian**, *Technique et esthétique de la caméra subjective*, ENS Louis Lumière, 2011, consulté le 15/09/2016, URL =

[file:///C:/Users/Alex/Documents/Prout/Tite\_\_769\_-cine2011-mem%20(1).pdf]

**URSULA**, « GASPAS NOÉ: INTERVIEW L'arche en frêle esquisse », sur *GONZAI*, posté en 2010, [En ligne], URL = <http://gonzai.com/gaspar-no-interview-larche-en-frle-esquisse/>, consulté le 05/09/2017

### Podcasts vidéos avec Gaspar Noé

**ARTE CINÉMA**, « "Climax" - Rencontre avec Gaspar Noé - ARTE Cinema » mis en ligne le 19/05/2018, consulté le 19/05/2018, [EN LIGNE], URL =

[<https://www.youtube.com/watch?v=XCbiK1US4Yw&t=303s>]

**FILMOTV**, *interview de Gaspar Noé par Christophe Lemaire*, 2015, consulté le 15 juin 2016, [EN LIGNE], URL = [<https://www.youtube.com/watch?v=97ipg9wYV2k>]

**LE FOSSOYEUR DE FILMS**, *Rencontre avec Gaspar Noé*, 2015, consulté le 15 juin 2016. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=xEk5nG5QXOk>



# Glossaire

## **Citation**

La citation est -dans cette étude- la réutilisation, sous la forme d'une imitation, autrement dit le fait de reproduire ou de réemployer des procédés cinématographiques (réutilisation ou reproduction d'éléments formels visuels et sonores) utilisés dans un films (le film cité ou source) et réutilisé dans un autre film (le film citant ou cadre).

## **Clin d'oeil / référence**

Le clin d'œil (ou la référence) -dans ce mémoire- correspondent à une pratique de la citation de film à travers un substitut qui a une fonction allusive et référentielle (affiche de films, boîtes de DVD, musique ou citation d'un titre de film par un personnage). Le clin d'oeil (ou la référence) permettent une allusion à un film cité via un élément qui n'est pas un fragment du film mais un élément qui s'y substitue et se réfère au film citant.

## **Espace**

Nous envisagerons l'espace -dans notre étude- en tant que spatialité qui prend forme dans le film à partir de la découpe du plan et de l'organisation spatiale qui en découle.

## **Haptique**

L'adjectif haptique est relatif à tout ce qui concerne le sens du toucher, ainsi le cinéma haptique est un cinéma qui, généralement grâce à l'usage du gros plan, permet de faire sentir par le regard une dimension tactile dans l'image.

## **Hommage**

L'hommage cinématographique sera envisagé -dans cette étude- comme une forme d'adoubement et de fidélité grâce à la citation et au clin d'œil que font les films de Noé à l'œuvre d'autres cinéastes. Nous envisagerons l'hommage comme une forme de filiation entre les films.

## **Image Pulsion**

L'image pulsion selon l'acception du philosophe Gilles Deleuze est un régime de l'image qui est entraînée par un « arrachement ». Deleuze propose un modèle théorique où le film s'organise à partir d'un « milieu dérivé » dont découle « un monde originaire » qui se compose des morceaux arrachés par la pulsion (pour lui ce sont les gros plans qu'il qualifie alors de « fétiches »). Le milieu dérivé, qui est issu

d'un milieu du réel (ou du pro filmique), est alors fragmenté dans une ébauche de monde qui est désignée comme « le monde originaire ».

### **Motif**

Dans son *Vocabulaire d'Esthétique*, Étienne Souriau définit le motif comme : « l'idée directrice qui entraîne le développement de l'œuvre et la pousse vers la réalisation de sa nature<sup>108</sup>. ». Nous utiliserons l'acceptation de motif en tant qu'élément figuratif ou stylistique qui prennent place dans les films de Gaspar Noé.

### **Proprioception**

La proprioception est la capacité de percevoir dans le mouvement la position des parties du corps via des données internes et d'avoir ainsi l'impression d'appréhender les volumes dans l'espace.

### **Rythme spatial du visible**

Le rythme spatial du visible est la perception de l'espace selon une modalité sensible où le temps, l'espace et le mouvement dans l'espace construisent une cadence géographique et sensitive propre à la spatialité d'un film. Le rythme spatial du visible se met en place dans le montage qui organise la spatialité, mais aussi dans la dimension volumique du son.

### **Sensible**

Le sensible ou le domaine du sensible est tout ce qui se rapporte à la sensation et à la stimulation des sens. Le cinéma de Gaspar Noé est un cinéma sensible car il est capable de stimuler les sens voire de mettre en place un régime synesthésique., ce que j'appelle le régime sensible.

### **Subjectivité**

Dans l'article subjectif du *Vocabulaire d'Esthétique* d'Étienne Souriau on peut lire que ce qui est subjectif est « ce qui vient du sujet, ou qui est relatif à sa nature, ou existe par rapport à lui<sup>109</sup>. » La subjectivité est donc tous ce qui est relatif à un sujet. C'est-à-dire, tout ce qui s'établit à partir des actions, des perceptions et des pensées de ce sujet.

### **Synesthésie**

La synesthésie est un trouble perceptif qui fait qu'une perception sensorielle s'associe simultanément à une autre. Dans le cas du cinéma haptique le sens de la vue s'associe simultanément à la sensation de tactile.

---

108 Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 1990 ; et rééd. coll. « Quadrige », Paris, 201 p.1090

109 Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, 1990 ; et rééd. coll. « Quadrige », Paris, 2010, p.1401

## Annexe

	<b>Intérieur domicile</b>	<b>Dehors intérieur</b>	<b>Dehors extérieur</b>
<b><i>Seul contre tous</i></b> <b>/1h15min58sec</b>	Salon : 3 minutes 48 secondes Salle à manger : 1 minute Chambre : 26 minutes 18 secondes	Travail : 13 minutes 37 secondes Autres (bar, cinéma pornographique, institution) : 12 minutes 43 sec	Rue : 11 min et 05 secondes Véhicule : 2 minutes et 51 secondes Sas : 4 minutes et 36 secondes
<b>Totaux :</b>	<b>31 minutes 06 secondes</b>	<b>26 minutes 20 secondes</b>	<b>18 minutes 32 secondes</b>
<b><i>Irréversible</i></b> <b>/1h32min20</b>	Salon : 1 minute 12 secondes Chambre : 6 minutes 51 secondes Salle de bain / Toilettes : 2 minutes 27	Bar/ Club / Soirée : 17 minutes 25 secondes	Rue : 14 minutes 36 secondes Véhicules : 17 minutes 29 secondes Sas : 16 minute 56 Parc : 1 minute et 24 secondes
<b>Totaux :</b>	<b>10 minutes 30 secondes</b>	<b>17 minutes 25 secondes</b>	<b>64 minutes 25 secondes</b>
<b><i>Enter the Void</i></b> <b>/2h32min21</b>	Salle de bain/ Toilettes : 10 minutes et 56 seconde Chambre : 37 minutes et 45 secondes	Lieux publics (Bar, club, etc) : 37 minutes et 28 secondes Domicile d'amis et dealer : 11 minutes et 52 secondes	Rue et déplacement dans Tokyo : 26 minutes 37 secondes Sas : 22 minutes et 45 secondes Véhicules : 6 minutes 04
<b>Totaux :</b>	<b>47 minutes 55 secondes</b>	<b>49 minutes secondes</b>	<b>55 minutes 26 secondes</b>
<b><i>Love</i></b> <b>/2h05min56</b>	Chambre : 47 minutes et 39 secondes Salle de bain / WC : 10 minutes 52	Lieux publics (restaurant, club, soirée) : 19 minutes et 38 secondes Domicile d'amis et	Sas : 15 minutes et 12 secondes Véhicules : 2 minutes et 54 secondes Rue / Parc : 14 minutes

	secondes Salon/cuisine : 5 minutes 46 secondes	dealer : 5 minutes et 31 secondes	et 24 secondes
<b>Totaux :</b>	<b>64 minutes 17 secondes</b>	<b>29 minutes 9 secondes</b>	<b>32 minutes 30 secondes</b>

Les espace sas sont les lieux de passage comme les entrées, les escaliers ou les halls d'entrée.

## Index lexical

citation.....	21 sv, 35 sv, 48, 50, 55, 109, 113, 117
clin d'œil.....	21
corps..	15, 17, 24, 32 sv, 38, 41 sv, 45, 49, 51 sv, 54, 58 sv, 68 sv, 79 sv, 83, 85, 87 sv, 94, 96, 99, 108 sv, 118
espace	17 sv, 21, 23, 28, 33 sv, 50, 54 sv, 59 sv, 67, 69 sv, 84 sv, 91, 95 sv, 108 sv, 112 sv, 117 sv, 120
haptique.....	17, 49, 59 sv, 69, 113, 117 sv
hommage.....	21 sv, 25 sv, 36, 55, 117
motif.....	15, 17 sv, 29, 47, 49, 52, 54 sv, 67, 108 sv, 118
sensible	13 sv, 16 sv, 33, 51, 55, 59 sv, 69, 71, 73, 77 sv, 80 sv, 87, 89, 94, 96, 108 sv, 118
subjectivité.....	15, 18, 26, 56, 62, 80 sv, 94, 96, 98, 108, 110, 118
synesthésie.....	17, 69, 113, 118

## ***Index nominum***

Bachelard.....	18,76,77,79,80,105
Bonitzer.....	18,61,82,84
Bunuel.....	31
Cameron.....	40
Carpenter.....	35,36
Conrad.....	32
Croset.....	53,54
Dariel.....	16
Deleuze.....	18,54,59,98,99,101,102
Djian.....	26
Dreyer.....	27,28,30
Duchatel.....	44
Dumont.....	14
Edel.....	31,32
Eustache.....	21
Eustache.....	28
Forest.....	38
Gaudin.....	18
Gaudin.....	69,70,71,73,79,
Griffith.....	23,27
Kagansky.....	45
Kalatozov.....	26
Kargl.....	30
Kenneth Anger.....	21
Kenneth Anger.....	33
Kubrick.....	13,23,26,34,35,46,112
Lang.....	27
Ligammari.....	42
Macheret.....	53
Marks.....	59

Martel.....	37
Ménégaldo.....	22,23,24,25
Mouren.....	34,35,88,89
Nahmias.....	26
Nicodemo.....	15,16,17
Noé. 1,3,12,13,14,15,16,17,18,21,23,24,25,26,27,28,30,32,33,34,35,36,37,38, 39, 40, 41,42,43,44,45,46,47,48,49,53,54,55,56,58,59,60,61,62,63,64,65,66,67,68,69,72,73,74,75,76,77,78,79,80,82,84,85,86,87,88,89,91,92,93,94,95,96,98,99,100,101,102,104, 105,106,108,109,110,111,112	
Pasolini.....	21,31,32,50
Passek.....	40
Pastoureau.....	89;92,95
Père.....	21,30,32,37
Quandt.....	14,15
Ranger.....	26
Rieusset–Lemarié.....	63
Scorsese.....	31
Serceau.....	18,39,41,66,
Seria.....	31
Souriau.....	13,49,81
Tapia.....	11,49,50,66,67,
Tité.....	61
Walon.....	17,59,

## Index des illustrations

Illustration 1: Irréversible.....	23
Illustration 2: Love.....	23
Illustration 3: La passion de Jeanne d'Arc.....	27
Illustration 4: Love.....	27
Illustration 5: La Maman et la Putain.....	29
Illustration 6: Love.....	29
Illustration 7: La Maman et la Putain.....	30
Illustration 8: Love.....	30
Illustration 9: Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée.....	31
Illustration 10: Salo ou les 120 journées de Sodome.....	31
Illustration 11: Inauguration of the Pleasure Dome.....	33
Illustration 12: Irréversible.....	34
Illustration 13: Love.....	34
Illustration 14: 2001, L'Odysée de l'espace.....	35
Illustration 15: Enter the Void.....	35
Illustration 16: Enter the Void/Love.....	47
Illustration 17: Enter the Void.....	48
Illustration 18: Enter the Void.....	48
Illustration 19: Seul contre tous.....	49
Illustration 20: Irréversible.....	51
Illustration 21: Love.....	52
Illustration 22: Irréversible.....	53
Illustration 23: Seul contre tous.....	60
Illustration 24: Seul contre tous.....	60
Illustration 25: Enter the Void.....	62
Illustration 26: Love.....	64
Illustration 27: Seul contre tous.....	65
Illustration 28: Irréversible.....	65
Illustration 29: Enter the Void.....	66
Illustration 30: Love.....	66
Illustration 31: Irréversible.....	71
Illustration 32: Irréversible.....	71
Illustration 33: Irréversible.....	72
Illustration 34: Love.....	74
Illustration 35: Love.....	74
Illustration 36: Seul contre tous.....	75
Illustration 37: Love.....	75
Illustration 38: Enter the Void.....	76
Illustration 39: Love.....	76
Illustration 40: Irréversible.....	78
Illustration 41: Love.....	79
Illustration 42: Seul contre tous.....	83
Illustration 43: Irréversible.....	83
Illustration 44: Love.....	84
Illustration 45: Seul contre tous.....	85
Illustration 46: Seul contre tous.....	89
Illustration 47: Enter the Void.....	90



Illustration 48: Love.....	90
Illustration 49: Irréversible.....	90
Illustration 50: Love.....	91
Illustration 51: Enter the Void.....	91
Illustration 52: Love.....	92
Illustration 53: Irréversible.....	92
Illustration 54: Love.....	93
Illustration 55: Enter the Void.....	93
Illustration 56: Love.....	94
Illustration 57: Irréversible.....	94
Illustration 58: Enter the Void.....	95
Illustration 59: Love.....	95
Illustration 60: Seul contre tous.....	97
Illustration 61: Seul contre tous.....	97
Illustration 62: Enter the Void.....	101
Illustration 63: Seul contre tous.....	102
Illustration 64: Love.....	104
Illustration 65: Enter the Void.....	106
Illustration 66: Love.....	106

# Table des matières

Remerciements.....	5
Sommaire.....	7
Note de présentation : Synopsis des films du corpus.....	9
Introduction.....	11
Chapitre 1 : Génétique esthétique et stylistique d'une unité cinématographique.....	21
1.1. Les influences et les inspirations du cinéaste : la citation et le clin d'œil, une question d'hommage et de filiation.....	21
1.2 L'influence de l'industrie du cinéma dans le cinéma de Gaspar Noé.....	36
1.3 L'équipe et la fabrication des films de Gaspar Noé.....	41
1.4. Un cinéma interconnecté qui instaure ses propres codes.....	46
Chapitre 2 : Un cinéma de l'expérience subjective et du monde sensible :	
Décomposition et recomposition des corps et de l'espace.....	58
2.1 La place formelle du personnage : le corps.....	58
2.2 Les espaces de l'intime et le « rythme spatial du visible ».....	69
2.3 Une expérimentation formelle de la subjectivité : la voix-off et la subjectivité organique.....	80
2.4 L'image pulsion et l'esthétique de la miniature.....	96
Conclusion.....	108
Bibliographie.....	112
Glossaire.....	117
Annexe.....	119
Index lexical.....	121
Index nominum.....	122
Index des illustrations.....	124



## Résumé

Gaspar Noé's cinema is brutal and explicit by design. He inquires as much as he upsets. Noé as other film-makers, uses the cinematographic medium to offer a straightforward tale and about the degradation of bodies. Noé's artwork has been studied through its similarities with other film-makers, as to set him as part of what the critics call *The New french Extremity*. This suggestion sets aside the singular stylistics of Gaspar Noé. It will be appealing to undertake an auteurist's understanding of his aesthetics. Thus this thesis will seek to appreciate the stylistic unity is set into place, which are its schemes and how does it express itself in his filmography. To answer such prospects, this production will construct itself from detailed filmic analysis which will be combined with cinematographic theories from Gilles Deleuze along with Pascal Bonitzer. Which will lead us to grasp that this extant works established an aesthetic about pulsion itself and a study on the synaesthetic ability of cinema to lay out subjectivity.

Le cinéma de Gaspar Noé est un cinéma brutal et explicite. Il interroge autant qu'il bouleverse. Noé, comme d'autres cinéastes, emploie le médium cinématographique pour proposer un cinéma explicite et de dégradation du corps. L'œuvre de Noé a été étudiée dans ses similarités avec d'autres cinéastes afin de le placer au sein de ce que certains critiques ont appelé le *New French Extremity*. Cette approche met de côté les singularités stylistiques propre au cinéaste. Il paraissait donc intéressant de comprendre son esthétique grâce à une approche auteuriste. Ainsi ce mémoire cherchera à savoir comment se met en place une unité stylistique, quels en sont les motifs et comment cela se manifeste en sa filmographie. Pour répondre à cette question, cette démonstration s'organisera à partir de analyses filmiques détaillées des films qui seront mises en lien avec les théories du cinéma de Gilles Deleuze ou encore Pascal Bonitzer. Ce qui nous permettra de nous rendre compte que le corpus développe une esthétique de la pulsion et un travail sur la capacité synesthésique du cinéma pour rendre compte d'une subjectivité.