

Florence ROUIF

## La Vision haptique cruelle, cruauté et sensualité dans *Trouble Every Day* de Claire Denis

The Cruel Haptic Vision, Cruelty and Sensuality  
in *Trouble Every Day* by Claire Denis

**Abstract:** This article about cruel haptic vision in the cinema will discuss film language, its text, even its texture, where tactility is difficult to transmit in a filmic text. *Trouble Every Day* (2001), as medium for these transmissions, addresses itself to the spectator's senses, but contrary to what we can expect from an audiovisual medium, not to vision and hearing. In *Trouble Every Day* Claire Denis elaborates cinematic pictures which can make us feel, taste and touch the film. Initially, it was the philosopher Gilles Deleuze who formulated the concept of haptic vision

with reference to the artist Francis Bacon and his painting of bodies. If Bacon's paintings are haptic, they are more precisely cruelly haptic. But, as analysed later by Laura U. Marks, haptic vision is not a cruel process by nature. We speak about haptic vision when our vision reveals unsuspected connections with our other senses. With Denis, haptic vision is imbued with cruelty: we feel it in ourselves when forms become vague and objects and environment begin to merge.

**Keywords:** haptic vision, cinema, cruelty, sensuality, Claire Denis, *Trouble Every Day*.

Cet article, consacré à l'hapticité au cinéma, aborde le langage du film, son texte, voire sa texture, la tactilité étant ce qu'il est difficile de faire passer à l'écran. Le texte-textile est littéralement repris sous diverses formes et sous divers coloris. *Trouble Every Day*, vecteur de ces transmissions, aborde les sens du spectateur mais, contrairement à ce que l'on pourrait attendre d'un medium audio-visuel, autres que la vision et l'audition. Le film retrace l'histoire de Shane Brown et sa jeune épouse June lors de leur lune de miel à Paris. Le

Florence Rouif

University of Liverpool /  
School of Cultures, Languages and Area Studies  
E-mail: F.Rouif@liverpool.ac.uk

EKPHRASIS, 1/2012

SYNTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS  
pp. 34-45

personnage masculin commence à délirer, à fantasmer sa femme ensanglantée. June, quant à elle, ne reconnaît plus l'homme qu'elle a épousé. Le spectateur découvre que Shane est un neuroscientifique qui, en Guinée, a volé les recherches de son collègue Léo Sémeneau qu'il a ensuite expérimentées sur lui. Débarqués, Shane part à la recherche de Léo, seul médecin à même de l'aider et dont la femme Coré souffre de symptômes similaires: un instinct bestial les habite, dû à un virus, et les transforme en prédateurs à la recherche de proies humaines. Tandis que Shane traque une femme de chambre, Coré flaire les routiers près d'hôtels minables: tous deux, lors de séquences explicites, se repaîtront. Claire Denis élabore dans *Trouble Every Day* des images cinématographiques haptiques à même de nous faire sentir, goûter et toucher le film.

C'est le philosophe Gilles Deleuze qui formule en premier le concept de vision haptique à propos des corps de Bacon. Ce n'est donc pas anodin si je fais souvent appel à son ouvrage consacré au célèbre peintre anglais, voire à Bacon lui-même. Si les peintures de Bacon sont en effet haptiques, elles sont plus précisément de l'ordre de l'haptique cruelle, si l'on pense à son traitement des corps. Certes, Francis Bacon n'est pas un réalisateur, pourtant le pas n'est pas infranchissable comme il l'affirme lors d'une interview accordée en 1971:

Je pense que je pourrais parfaitement faire un film: je pourrais faire un film avec toutes les images qui ont grouillé

dans ma tête, dont je me souviens et que je n'ai pas utilisées. Après tout, la plupart des tableaux se font avec des images. Je ne regarde jamais un tableau, ou presque. Si je vais à la National Gallery pour y regarder un des grands tableaux qui m'excitent, ce n'est pas tant que le tableau même m'excite mais qu'il ouvre en moi toutes sortes de valves d'émotions qui me renvoient plus violemment à la vie.<sup>1</sup>

La vision haptique intervient lorsque notre vue nous révèle des liaisons insoupçonnées avec le sens du toucher, telles que décrites par Deleuze dans son livre *Francis Bacon, logique de la sensation*:

We will speak of the *haptic* whenever there is no longer a strict subordination in either direction, either a relaxed subordination or a virtual connection, but when sight discovers in itself a specific function of touch that is uniquely its own, distinct from its optical function.<sup>2</sup>

L'ouverture du corps et de l'esprit par l'image, pensée par le philosophe Merleau-Ponty, est à la base des réflexions de Vivian Sobchack, qui repense et applique ces théories au cinéma:

That is, we do not experience any movie only through our eyes. We see and comprehend and feel films with our entire bodily being, informed by the

1 BACON Francis [entretiens avec SYLVESTER David], *L'art de l'impossible*, Éditions Albert Skira, p. 133.

2 DELEUZE Gilles, *Francis Bacon: The logic of sensation*, Continuum, traduit par SMITH Daniel W., p. 155.

full history and carnal knowledge of our acculturated sensorium.<sup>3</sup>

Ce nouveau regard porté sur la peinture par Deleuze, dont il a dû en transposer l'idée au cinéma, «in ways that Bergson anticipated but undervalued»<sup>4</sup>, est une part importante du travail de l'américaine Laura U. Marks, comme elle l'écrit dans son ouvrage *The Skin of the Film*, en soulignant que la théorie deleuzienne de l'image-action permet de penser le cinéma comme source d'expériences multisensorielles, surtout parce qu'elle se fonde sur l'idée de Bergson que la mémoire est liée aux sens<sup>5</sup>. Elle analyse comment les images cinématographiques de différents films d'art et d'essai, voire expérimentaux pour certains, font appel à nos cinq sens: la vue, le toucher, l'odorat, le goût et l'ouïe. L'image haptique n'est pas un procédé cruel de par sa nature même, il suffit de voir les films qu'analyse Marks pour s'en convaincre, mentionnant par exemple: «the image of a woman filling a canteen with water, a memory-image that Rea Tajiri creates of her mother in the vidoetape *History and Memory: For Akiko and Takashige* (1991)»<sup>6</sup>. L'*haptic visuality*, telle qu'elle la conçoit, est définie ainsi:

The title of this book, *The Skin of the Film*, offers the metaphor to emphasize

the way film signifies through its materiality, through a contact between perceiver and object represented. It also suggests the way vision itself can be tactile, as though one were touching a film with one's eyes: I term this *haptic visuality*.<sup>7</sup>

Marks étudie tout particulièrement comment un film fait appel à notre mémoire visuelle. La vision haptique fonctionne de manières diverses et variées: elle est toujours là lorsque la narration en quelque sorte s'atténue et que l'écran se fait texture. Cela peut être la texture de la peau, du grain de la peau. La caméra flirte avec les corps dans un mouvement oscillatoire, certains plans sont alors très sensuels: l'image est mouvante, vivante. À la lumière des recherches de Marks:

I have chosen to focus on the intriguing question of how film and video represent the "unrepresentable" senses, such as touch, smell, and taste; and of course sound plays a large part in the answer.<sup>8</sup>

Que certains films fassent appel à nos sens, c'est aussi l'un des domaines d'études de Martine Beugnet. Dans son ouvrage *Cinema and Sensation*, elle étudie la vision haptique de films français, dont *Trouble Every Day*, film dont «sequences play on vision and sound's capacity to evoke the other senses and

3 SOBCHACK Vivian, *Carnal Thoughts, embodiment and moving image culture*, University of California Press, 2004, pp. 60-63.

4 MARKS Laura U., *The Skin of the Film*, Duke University Press, 2000, p. 73.

5 *Ibid.*, p. xvi de la préface.

6 *Ibid.*, p. xi de la préface.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. xvi de la préface.

seem to invite a “haptic” gaze»<sup>9</sup>. Elle propose une approche du film centrée sur la transgression d’un point de vue historique, politique et esthétique, et son projet est clairement énoncé:

I hope to show how French cinema, emerging against the backdrop of modernity’s contradictions, offers valuable, thought-provoking variations and lines of flight on those issues that have been at the core of contemporary debates on cultures, identity and change.<sup>10</sup>

En effet, le recours aux conventions cinématographiques pourrait atténuer la cruauté, c’est pourquoi ces «variations» filmiques sont cruelles envers les spectateurs. L’étude de Beugnet sur l’espace filmique est importante et à partir de là j’analyserai en détail ce qu’elle nomme le «pleasure and terror of the “formless”»<sup>11</sup>, du trouble, des frontières physiques et mentales floues. Contrairement à Beugnet qui n’aborde pas la cruauté des films, je vais appliquer ces différentes idées sur l’hapticité dans un sens cruel dans *Trouble Every Day* de Denis.

En effet, le regard haptique se révèle cruel dans *Trouble Every Day*, car le spectateur peut parfois se sentir désorienté, perdu, voire aliéné par l’oscillation même de la caméra, et finalement ne plus savoir ce qu’il voit. Il est manifeste que Denis fait de l’hapticité un vecteur de

cruauté, notamment via la désorientation. Avec Denis, la synesthésie s’empreint de cruauté. La cruauté, ce n’est pas seulement le sang, c’est aussi le plaisir de la matière, qu’elle soit vivante comme le corps humain, ou bien inerte. Les théories de Laura U. Marks ne s’appliquent pas à *Trouble Every Day* dans son entier, mais on peut en étudier certaines scènes à la lumière de *The Skin of the Film*:

Films like these are predicated on the audience’s uncertain or false knowledge, and so it seems appropriate to begin them with haptic images that make viewers unsure of their relationship to the image and the knowledge it implies.<sup>12</sup>

Lors de la sortie du film, Claire Denis est une cinéaste reconnue, au travail prolifique, dont les autres films ne sont pas de la même veine que *Trouble Every Day*. Elle répond, à un journaliste lui demandant la genèse de sa dernière œuvre:

Vers 89, j’ai fait un court métrage à New York, produit par une petite compagnie avec laquelle j’avais sympathisé. C’était aussi l’époque où je cherchais des non-acteurs et où j’avais rencontré Vincent Gallo. Je voulais vite retravailler avec eux. Une chaîne de télévision américaine avait commandé à la boîte de production une série à petit budget, genre *La Quatrième Dimension*, qui devait se passer à New York, la nuit. J’ai écrit quelque chose qui se passait dans une chambre d’hôtel, avec

9 BEUGNET Martine, *Cinema and sensation, French film and the art of transgression*, Edinburgh University Press, 2007, p. 3

10 *Ibid.*, pp. 16-17.

11 *Ibid.*, p. 16.

12 MARKS Laura U., *op. cit.*, p. 177.

Vincent: un couple, avec un malaise indéfini dans leur relation. Le projet ne s'est jamais fait. [...] Plus tard, en attendant les réponses de Djibouti pour le tournage de *Beau Travail*, Jean-Pol [Fargeau, coscénariste habituel de Claire Denis] et moi avons écrit *Trouble Every Day* à partir de cette idée d'un couple à l'hôtel.<sup>13</sup>

J'analyserai la séquence où Shane et June sont dans l'avion en partance pour Paris, afin de mettre en évidence le fonctionnement de l'haptique cruelle au cinéma. Soudain, au cœur de ce vol de nuit, Shane se réfugie dans les toilettes de l'avion: il est pris d'un fantasme halluciné, celui de sa femme dans des draps de sang. Une hôtesse de l'air l'oblige à se reprendre et à regagner son siège mais il est manifestement très troublé par cette vision et le spectateur aussi. J'étudierai comment, dans cette séquence de l'avion, l'éveil des sens qu'invoque la vision haptique est au service d'une prise de conscience des instincts insoupçonnés ou refoulés du spectateur: ressentir non seulement l'envie mais aussi la sensation de mordre, autrement dit éveiller une envie en nous-même, là où d'habitude le spectateur n'en ressentirait aucune. C'est ce que Marks nomme «embodied spectatorship», le spectateur incarné:

The phenomenological encounter is an exchange between an embodied

self-in-becoming (the viewer) and its embodied intercessor (the cinema). Theories of embodied visuality acknowledge the presence of the body in the act of seeing, at the same time that they relinquish the (illusory) unity of the self. In embodied spectatorship the senses and the intellect are not separate.<sup>14</sup>

Force est de constater que la façon dont Claire Denis traite cette séquence diffère par rapport aux films d'avions traditionnels angoissants. Dans *Trouble Every Day*, cet engin devient un organe vivant, effrayant sans que rien d'extérieur ne vienne amplifier cette terreur. Le fait que l'espace soit un avion a ici une importance majeure de par sa nature même: la cinéaste joue avec cet espace rond, tout en courbes, en hauteur et que rien n'entoure, qu'elle compare à un «boyau», autrement dit un espace viscéral qui bouge. Il s'agit d'une réflexion sur les frontières physiques et mentales, ou plutôt sur l'absence de frontières. Dans toute mise en scène le choix du lieu de représentation, des décors et l'utilisation de l'espace tiennent un rôle important, ce dont a conscience la cinéaste qui a choisi le corps comme lieu de représentation et d'espace. En effet, il n'existe pas de frontières infranchissables: toute frontière humaine, quelle qu'elle soit, est poreuse, faite pour être transgressée, étymologiquement *passée à travers*. Ici, les contours de l'avion cessent d'être des limites, il devient non seulement un

13 Entretiens disponible sur: <http://www.lesinrocks.com/actualite/actu-article/t/12833/date/2001-07-03/article/claire-denis-lecons-de-tenebre/>

14 MARKS Laura U., *op. cit.*, p. 151.

espace organique, un corps, mais aussi un espace de mutation des corps. Par conséquent, le spectateur évolue de la vision optique d'un avion à une vision haptique d'un avion comme espace de transformation dont les images affectent le public. La distinction avion/boyaux s'efface, il se produit une sorte d'invagination du décor par le corps.

Cette séquence s'organise en trois mouvements: un couple heureux / le cauchemar / un homme troublé. L'inspiration et l'interprétation du monde, selon Claire Denis, dans ce film se font synchrétiques. *Trouble Every Day*, comme l'explique Beugnet, a fait sensation à Cannes: «Newspaper reviews abounded, gleefully recounting the film's première in Cannes, where members of the public allegedly fainted or, seized by nausea, had to leave the cinema.»<sup>15</sup> La séquence de *Trouble Every Day* s'articule en 24 plans durant 3 minutes et il n'est pas anodin de préciser que ce film est tourné en pellicule couleur, car dès le début de la séquence, nous sommes dans le monde de la nuit et des forces obscures. On pourrait très bien penser que le film est en noir et blanc. Selon Vivian Sobchack dans son ouvrage *Carnal Thoughts*:

As cinethetic subjects, then, we posses an embodied intelligence that opens our eyes far beyond their discrete capacity for vision, opens the film far beyond its visible containment by the screen, and opens language to a

reflective knowledge of its carnal origins and limits.<sup>16</sup>

Ainsi, au plan 1, la caméra est extérieure à l'avion, dans les nuages, axée sur le hublot d'un avion derrière lequel se trouve un couple. A travers le vent dans les nuages, le spectateur découvre l'immatérialité du monde. Même si on ne le voit pas, le vent existe pourtant. Cette force invisible qui agit sur les nuages préfigure le virus, la force invisible qui contamine Shane:

When he [Bacon] paints the screaming Pope, there is nothing that might cause horror, and the curtain in front of the Pope is not only a way of isolating him, of shielding him from view; it is rather the way in which the Pope himself sees nothing, and screams *before the invisible*. [...] It is the same with Artaud: cruelty is not what one believes it to be, and depends less and less on what is represented.

La force invisible qui agit sur le cerveau de Shane devient une source de cruauté. La jeune femme parle mais le spectateur n'a pas accès à ses propos, à cause de sa position extérieure à l'avion. La peau de la jeune femme est particulièrement blanche, cela est accentué par le fait qu'elle est elle-même vêtue de blanc. Quant à l'homme, il porte des couleurs éteintes. Ils forment en quelque sorte un couple clair/obscur. Ils regardent vers le bas indiquant au

<sup>15</sup> BEUGNET Martine, *op. cit.*, p. 37.

<sup>16</sup> SOBCHACK Vivian, *Carnal Thoughts, embodiment and moving image culture, op. cit.*, p. 84.

spectateur qu'ils viennent de décoller. C'est la vision d'un couple heureux qui nous est donnée à voir: elle parle et sourit tandis qu'il l'embrasse. Au plan 2, le spectateur est désormais dans l'avion, sur le siège même des personnages, nous voyons des points verts lumineux. La voix off de l'homme vient nous guider, il parle de Denver laissant donc deviner au spectateur que c'est un couple américain en voyage. Au plan suivant, le couple trinque au champagne: «à M. et Mme Brown», dit l'homme. Il s'agit donc de jeunes mariés en lune de miel. La caméra est en face d'eux, ils boivent pendant que l'homme caresse la tête de la femme, ce geste révélant toute la sensualité des corps des acteurs et leur corporalité même. Il se dit heureux, par deux fois, ce qui établit un doute chez le spectateur qui pense alors à un conditionnement par répétition. Elle l'embrasse, lui caresse lentement le torse, elle est gracieuse sans être particulièrement expressive car ses gestes sont contrôlés et ses émotions contenues. Le blanc, couleur froide, ajoute une autre connotation à cette jeune femme: elle est froide, autrement dit frigide. Il lui caresse alors la main, elle l'embrasse à nouveau. La cinéaste utilise nos sensations corporelles liées à nos souvenirs de caresses afin de réveiller notre mémoire haptique, quelque chose comme les souvenirs de notre inconscient corporel, car, selon Marks, «pure memory does not exist in the body, but it is in the body that memory is activated, calling up sensations associated with the re-

membered event»<sup>17</sup> Il lui prend alors le bras, que son pull laisse découvert, caresse l'intérieur de son poignet, ses veines, puis la main. Le spectateur commence à avoir des doutes à cause de cette main qu'il embrasse. Ce geste, chargé de connotations, n'est en effet pas sans rappeler aux spectateurs les films de vampires, ces derniers se nourrissant de leurs proies en les vidant du sang, traditionnellement via le cou ou le poignet. En suivant ce fil, le spectateur peut assimiler l'homme à un vampire qui sucera le sang de sa victime. Au plan 4, la caméra est cette fois derrière le siège de la jeune femme et le spectateur voit le visage de l'homme. Il baise à nouveau le poignet de la femme et remonte vers son coude, tout en continuant de plus en plus intensément, puis lui lèche le poignet. La sensualité des gestes est empreinte de cruauté, les doutes du spectateur s'intensifient à cause de cette insistance sur le poignet.

Au plan suivant, la caméra est derrière le siège de la jeune femme, et la regarde. Les distances de prise de vue varient chez Claire Denis, le très grand rapprochement de la caméra peut s'apparenter à un emprisonnement du corps, fréquemment un signe de l'haptique chez Marks et qui se révèle cruel dans ce contexte. Le corps est alors déformé comme aspiré par la caméra. Celle-ci voyage de très près, de corps en corps: c'est le langage du film, sa tactilité. La femme est de profil, on ne perçoit que son œil regardant les gestes

<sup>17</sup> MARKS Laura U., *op. cit.*, p. 73.

de son mari dont on entend le bruit des baisers. Au plan 6, la caméra est toujours derrière elle, mais cette fois axée sur le visage du mari. La scène d'un couple s'embrassant est familière au cinéma et pourtant il s'opère, selon Beugnet, une «défamiliarisation»:

As Martine Beugnet has observed in her recent study of Denis, "Even as they portray the most ordinary places and situations, her films draw on the effect of defamiliarisation that the cinema can create so powerfully" (Beugnet 2004: 4-5).<sup>18</sup>

Dans la suite du film, le spectateur découvre le plan général d'hommes d'affaires endormis dans l'avion, car c'est un vol de nuit. Nous entendons la respiration lente et bruyante de ces hommes, ce qui souligne l'étrangeté des événements.

Dans le bruit continu de l'avion, le plan 8 est celui du couloir obscur où, tout à coup, l'homme se démarque de l'ombre, se dirige sur nous en tirant le rideau bleu. Il est tout près, menaçant pour le spectateur qui remarque son trouble. Puis, l'homme s'arrête et regarde à gauche. Une hôtesse de l'air apparaît. Dans ce plan, la distinction corps/décors s'estompe. La cinéaste obtient cet effet en jouant avec le clair-obscur: c'est haptique, car le spectateur ne peut plus se fier à ce qu'il voit et doit ainsi faire appel à ses

autres sens. Cette part de cruauté dans les images, nous la ressentons en nous car les formes s'estompent, la vision du spectateur se brouille, les êtres et leur environnement se confondent alors. Les contours ne sont plus des limites, les frontières entre les êtres et les choses sont indéterminées. Cette vision haptique problématise les identités qui deviennent elles aussi floues et préfigure la perte de soi de Shane. Le décor devient un personnage à part entière, ou plus exactement un organe vivant, selon la formule de Wes Craven: «Le territoire, c'est votre propre corps.»<sup>19</sup> Ainsi, l'avion de *Trouble Every Day* est «un boyau sombre» selon Claire Denis.

Il importe de remarquer que, dans *Trouble Every Day*, cette ambition ne s'arrête pas à l'avion, ensuite Denis «fai[t] vivre cet hôtel [celui de leur lune de miel] comme un grand corps»<sup>20</sup>. Le corps de Shane contamine les lieux qui l'entourent. Vers la fin du film, lorsque Shane bat sa femme dans leur chambre d'hôtel, la réalisatrice commente: «j'avais besoin qu'il descende dans les entrailles»<sup>21</sup>. C'est tout à la fois les siennes, les entrailles de l'hôtel, de sa femme et du spectateur. Le décor fait corps avec le personnage du jeune homme, l'espace s'assimile alors à un personnage muet, acteur de sa souffrance, plus que simple témoin des événements.

18 AUSTIN Guy, *Contemporary French Cinema, an introduction*, Manchester University Press, 2008 [première éd. 1996], p. 110.

19 KROHN Bill, «Le territoire, c'est votre corps»: entretien avec Wes Craven, *Les Cahiers du Cinéma*, 29 mars 2011, p. 95.

20 Commentaires de Claire Denis, DVD.

21 *Ibid.*



Je reviens à la séquence du film. Au plan 9, la caméra est devant les toilettes, mais l'homme ferme la porte au nez du spectateur, on n'entrevoit que sa main fermant la porte. Il disparaît, littéralement il se terre. Le plan suivant est celui du signal lumineux indiquant que les toilettes sont occupées.

Au plan 11, l'homme est recroquevillé dans un coin, son bras, dont la main gauche est posée sur son épaule droite, cachant sa bouche. Puis, il se cache le visage en entier dans son bras. Il se séquestre mais, dans une ironie du sort, il est prisonnier de sa propre existence.

Au plan 12, plus aucun son n'est audible, le silence est total, rien ne vient perturber la vision du jeune homme. La disparition des sons oblige le spectateur à se fier à ses autres sens, selon la formule de Diane Ackerman, «we listen through our bodies»<sup>22</sup>. Le spectateur a la vision d'un bras ensanglanté dont la caméra est très proche. Cette vue très rapprochée rend la vision confuse, le spectateur doute de ce qu'il lui est donné à voir, précipité dans les abîmes de la conscience de cet homme dont le monde intérieur est celui de l'obscur, loin de la lumière et par conséquent loin des lumières de la civilisation et de l'ordre. Le rêve révèle, au plan suivant, les multiples facettes d'un fantasme, d'un bonheur fantasmé,

celui de sa femme ensanglantée et comme le souligne Marks:

What is more disturbing is when the optical image cannot be connected to any living memory. [...] I confront a virtual image that does not correspond to my experience, nor perhaps to anybody's memory, yet it cries out to have a memory assigned to it.<sup>23</sup>

Il semble que nous rêvons et fantasmons plus «haptiquement» que visuellement. Un paradoxe apparaît alors, car la scène du film la plus haptique est celle qui n'a pas de réalité concrète dans l'histoire. Au plan 14, la jeune épouse de l'homme est à plat ventre, le spectateur voit son dos et comprend qu'elle se repose nue dans des draps ensanglantés. Le corps de l'actrice est exposé dans cette séquence pleine d'érotisme, son corps suinte le sang, le spectateur évoluant d'une simple vision à une vision haptique: la caméra oscille sur le corps, joue avec la texture du drap et la couleur du sang sur la peau. La caméra est en mouvement, descend sur le corps de la femme. Contrairement aux plans précédents figés, la caméra est désormais mouvante, vivante dans une oscillation entre visions éloignées et rapprochées. Ce mouvement ondulatoire de la caméra sur le corps crée un sentiment de désorientation, voire d'aliénation. Le rapprochement de la caméra sur le corps devient alors un signe de dévoration, de sensation. Paradoxalement, c'est

<sup>22</sup> ACKERMAN Diane, *Natural History of the Senses*, New York, Random House, 1990, citée par AUSTERN Linda Phyllis, *Music, Sensation and Sensuality*, New York, Routledge, 2002, p. 7.

<sup>23</sup> MARKS Laura U., *op. cit.*, p. 50.

l'extrême rapprochement sensuel qui met en lumière l'aliénation dans ce film.

Dans *Trouble Every Day*, le corps humain est un terrain de jeux propice aux hallucinations, aux fantasmes et aux forces invisibles, à l'instar des peintures de Bacon qui ont un rapport très fort avec le franchissement des frontières, comme le mentionne Deleuze:

What directly interests him [Bacon] is a violence that is involved only with color and line: the violence of a sensation (and not of a representation), a static or potential violence, a violence of reaction and expression. [...] Bacon's bodies, heads, figures are made of flesh, and what fascinates him are the invisible forces that model flesh or shake it.<sup>24</sup>

La jeune femme sourit. La caméra transforme ainsi les connotations négatives liées au sang extérieur au corps, ce sang qui suinte du corps de la jeune femme n'est plus signe de mort mais bien de vie, de force vitale. Ce n'est absolument pas rassurant, même si c'est une jeune femme heureuse et souriante que nous voyons. Les images se révèlent différentes de ce qu'elles semblent être de prime abord, offrent une nouvelle perspective au spectateur: ce n'est pas une femme blessée qui saignerait mais une femme débordante de vie.

Le plan 15 est celui de ses fesses et la caméra toujours vivante remonte lentement, pour ne pas dire sensuellement. Au plan suivant, le spectateur voit son visage couché, ensanglanté, en gros plan.



Elle regarde paisiblement le spectateur, cette improbabilité marquant le fantasme comme fantasme. Ses yeux bleus contrastent avec le rouge sang, Denis jouant avec les textures et les couleurs. Un bruit hors champ vient troubler cette quiétude, celui de quelqu'un frappant à une porte. Elle dort au plan suivant, la caméra – très proche – la caresse, fait corps commun avec elle. Le bruit hors champ s'intensifie, quelqu'un frappe à une porte énergiquement, ce qui laisse penser que cela fait un certain temps que l'homme est enfermé dans les toilettes.

Au plan 18, le bruit de l'avion réapparaît, le jeune homme tire la chasse d'eau, justifiant ainsi son long séjour aux toilettes, puis s'essuie le front en sueur. L'hôtesse continue à frapper. Au plan 19, la caméra est en quelque sorte en lui car nous voyons ce qu'il regarde, le sol où il suit les points verts lumineux, nous renvoyant ainsi vers Denver. L'espace «réel» de l'avion, déjà organique, et celui du fantasme se parasitent. Au plan 20, la caméra est sur la siège voisin de celui de la jeune femme que nous voyons allongée, couverte d'une couverture bleu nuit, dont la froideur contraste avec le rouge sang de la couverture, rouge de sang du rêve. La jeune femme est affectée par le jeu de

24 DELEUZE Gilles, *op. cit.*, p. X.

l'ombre et de la lumière car dans le rêve de Shane le sang, couleur chaude, devient source de lumière et de vie contrairement à la réalité et à la couverture bleu foncé, couleur froide, alors comparable à une ombre. Le corps de son mari passe devant elle afin de se rasseoir, il la réveille. Elle se blottit dans ses bras. Il est alors très protecteur avec elle, lui remettant la couverture, la caressant et l'embrassant.

Au plan 21, l'écran devient doucement noir, le jeune homme se réveille en sursaut, en sueur et les yeux brillants. Il est légitime de penser que son trouble est dû au même rêve. Au plan suivant, la jeune femme est tournée vers lui, le spectateur remarque qu'elle est très blanche. La caméra devant elle filme son visage en gros plan. Au plan 23, la caméra est à la place du visage de la jeune femme, nous voyons ce qu'elle voit. Elle regarde son mari qui, lui, ose à peine la regarder, nous regarder. Il ouvre le rideau du hublot, le trop plein de lumière contraste alors avec sa face noire. Il est à contre-jour. Dans cette vision, il s'opère une fusion, voire une confusion de son visage avec le décor, son «visage est mangé par la lumière»<sup>25</sup> selon Denis.



<sup>25</sup> Commentaires de Claire Denis, DVD.

Le spectateur a pu penser que lorsque Shane ouvrirait le rideau, il serait baigné de lumière et non pas «mangé» par elle. Cependant, il s'opère là une mutation des êtres et des choses où les identités et les frontières se troublent:

Bacon constantly says that sensation is what passes from one "order" to another, from one "level" to another, from one "area" to another. This is why sensation is the master of deformations, the agent of bodily deformations.<sup>26</sup>

Dans cette scène, Denis recherche manifestement à créer une vision haptique avec l'ombre. Son visage n'est plus à considérer comme visage, mais désormais dans tout ce qu'il recèle de mystères. Le plan suivant est celui de l'avion atterrissant, la caméra est sur la piste d'atterrissage et l'avion passe au-dessus de la caméra.

### La prégnance de la vision haptique

La cinéaste propose un cinéma de la synesthésie, un cinéma de corrélations insoupçonnées. L'image haptique n'est pas un procédé cruel en soi mais, manifestement, Claire Denis, par les diverses facettes de sa mise en scène, en fait un vecteur de cruauté. En effet, cette brève séquence est une vue de motifs que l'on retrouvera dans l'ensemble du film, comme l'enfermement et le corps-décor par exemple. Dans *Trouble Every Day*, il n'est pas question de transformation physique époustouflante, Claire Denis

<sup>26</sup> DELEUZE Gilles, *op. cit.*, p. 36.

filme la contamination d'un virus qui engendre un attrait bestial, animalier des corps, de la peau et du sang et, par conséquent, d'un attrait en dehors de l'humain et de ses normes. Le film s'intéresse peu à ce virus: le spectateur ignore la façon dont Shane et Coré ont été contaminés et comment lutter contre, l'intérêt vient de la propagation et de l'évolution de cette maladie qui les ensauvage. À mesure que Shane se met dans la peau du monstre, le rôle lui colle à la peau, il est contaminé par cette nouvelle identité jusqu'à faire corps commun avec elle.

Outre l'enjeu esthétique, Claire Denis, avec *Trouble Every Day*, nous rappelle à notre corps défendant que le cinéma ne fait pas seulement appel à notre intellect. L'importance, mais aussi la difficulté, de l'hapticité vient du rôle majeur des sens non audiovisuels dans l'effet du film, qui imposent au spectateur un fort degré d'implication. Si le film est aussi exigeant envers le spectateur, c'est dû à l'illusion à laquelle il adhère, à l'imagination dont il fait preuve et à la mémoire même de son corps. C'est dans la mesure où le spectateur est fortement impliqué par ces images haptiques que *Trouble Every Day* devient si cruel et puissant.