

Figures et formes de l'indétermination – De Vase de Noces à Long Live the Flesh

Lison Jousten

Number 121, 2022

L'abjection : entre dégoût et sublime

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1097948ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1097948ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (print)

2562-8704 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jousten, L. (2022). Figures et formes de l'indétermination – De Vase de Noces à Long Live the Flesh. *Dalhousie French Studies*, (121), 7–18.
<https://doi.org/10.7202/1097948ar>

Article abstract

Since its release in 1974, Thierry Zéno's *Vase de Noces* has been at the center of many controversies that reveal its marginal character. Although it has sometimes been reduced to a simple surrealist zoophilic love story, this film goes much deeper by undermining a series of paired concepts (e.g., high/low, pure/impure, humanity/animality), requalifying borders and boundaries and disregarding categories. After introducing *Vase de Noces* as a film of indeterminacy, this article will approach it in a more detailed way by first of all formulating some propositions related to the motif of nausea, which itself brings into play a series of structuring oppositions and brings out an exorbitant principle of oscillation. This introductory step makes possible a conceptual and analytical shift by leading its subject to *Long Live the New Flesh* (Nicolas Provost, 2009), where the question of the abject is played out on another level. By using the blind perspective of analysis to draw a continuity between these two Belgian films in spite of their absolute difference, the article considers the complementarity of these two objects to elaborate a thought of the fundamental indeterminacy proper to abjection, as it was approached by Julia Kristeva in *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980).

Figures et formes de l'indétermination – De *Vase de Noces* à *Long Live the Flesh*

Lison Jousten

Il y a dans l'être quelque chose de
particulièrement tentant pour l'homme
et ce quelque chose est justement

LE CACA.

Antonin Artaud

En 1974, le cinéaste belge Thierry Zéno réalise le controversé *Vase de Noces*, premier et unique long-métrage de fiction du réalisateur qui se consacrera par la suite essentiellement au documentaire¹. Ce film en noir et blanc et dépourvu de dialogues, pour le moins inhabituel, rencontre un accueil contrasté au moment de sa sortie, principalement en raison de la radicalité qui le caractérise. Privé d'aide à la distribution et ainsi soumis à ce qui sera souvent dénoncé comme une censure² dans son propre pays, il bénéficie néanmoins d'une reconnaissance internationale, comme en témoignent les prix, sélections et invitations qu'il reçoit de différents festivals depuis les quatre coins du monde³.

Vase de Noces résiste mal à l'exercice du résumé, comme le démontrent divers synopsis qui le réduisent à une passion entre un fermier solitaire et une truie dont naissent trois petits cochons. Contrairement à ce que pourrait laisser entendre le titre alternatif qui lui a parfois été attribué de manière informelle – « *The Pig Fucking Movie*⁴ » –, le film ne peut être simplifié à une histoire de zoophilie surréaliste⁵. Plus fondamentalement, le spectacle de la bestialité, de la coprophagie et de la mort, qui se déploie dans des images aussi violentes que troublantes, interroge la frontière qui sépare traditionnellement humanité et animalité, culture et nature, pur et impur. *Vase de Noces* se présente ainsi

- 1 On peut, entre autres, citer le documentaire ethnographique *Des Morts* (1979) ; mais aussi *Les Muses sataniques* (1983) et *Ce tant bizarre monsieur Rops* (2000), deux films sur l'art – genre qui occupe une place singulière dans l'histoire du cinéma belge – consacrés au peintre et graveur namurois Félicien Rops. Mentionnés ici à titre d'exemples, ces films sont révélateurs d'une série de thèmes et de préoccupations au cœur de l'œuvre de Zéno, qui prend la forme d'une réflexion anthropologique, philosophique et artistique revenant de manière régulière sur des questionnements tels que le rituel, l'érotisme, la mort, la norme et la marge.
- 2 L'idée réapparaît en effet sous toute une série de plumes. Jacques Kermabon parle du contexte de réception en ces termes, à l'instar de Frédéric Sojcher. C'est également ce que dénonce Zéno lorsqu'il revient sur les problèmes de diffusion rencontrés par le film et le sort que lui a réservé le Ministère des Affaires économiques (Sotiaux 21).
- 3 Lauréat du prix des Auteurs du Xe Festival national du Film belge ainsi que du prix du Centre expérimental du cinéma de la cinquième et dernière édition du Festival international du cinéma expérimental de Knokke-le-Zoute (*EXPRMNTL* 5), *Vase de Noces* est également sélectionné dans de nombreux festivals : Festival du Film de Los Angeles, Festival New Directors/New Films à New York, Semaine de la Critique du Festival de Cannes, Festival du Film Expérimental de Tokyo, Festival de Montréal, etc. Consulter à ce sujet le site web de la maison de production du cinéaste, qui établit un bilan assez complet de la diffusion en festivals et des récompenses attribuées au film : Zenofilms. *Zenofilms*. s.d. Web. 28 Juin 2021. <<http://www.zenofilms.be/>>.
- 4 Une simple recherche sur un quelconque moteur de recherche est, de ce point de vue, assez révélatrice de l'étendue de l'occurrence sur internet. Cette dénomination figure d'ailleurs dans la liste des titres par pays dressée par certaines bases de données en ligne (cf. Internet Movie Database. *IMDb*. s.d. Web. 28 Juin 2021. <https://www.imdb.com/title/tt0072355/releaseinfo?ref_=tt_dt_akas>).
- 5 Cette assimilation du film au mouvement surréaliste qui est parfois effectuée était déjà rapportée par Sojcher : « Certains journalistes eurent aussi tendance à rapprocher *Vase de Noces* des provocations surréalistes » (352).

comme un film transgressif, renouant avec une conception bataillienne⁶ de l'homme, de la mort et de l'érotisme, flirtant avec les limites du profane et du sacré, de l'interdit et de la transgression⁷. Déclinant *ad nauseam* les figures de l'abject – ces « états fragiles où l'homme erre dans les territoires de l'*animal* » (Kristeva 20) – auxquelles répondent autant d'images d'une poésie déconcertante, *Vase de Noces* provoque le dégoût de son spectateur pour mieux requalifier les frontières, se jouer des catégories et brouiller les cartes d'une pensée dichotomique.

Loin de la réalisation sulfureuse que certains ont voulu ou veulent encore voir dans cette fiction expérimentale⁸, cet objet complexe offre de multiples pistes de réflexion. Après avoir introduit *Vase de Noces* comme œuvre de l'indétermination, ce chapitre abordera le film à partir du détail, en formulant d'abord quelques propositions relatives à la notion de nausée, un motif qui remet ici en jeu une série d'oppositions structurantes pour faire émerger, *in fine*, un principe « exorbitant⁹ » né d'une inapaisable oscillation. La réflexion s'ouvrira ensuite à *Long Live the New Flesh* (Nicolas Provost 2009), où l'abject se joue à un tout autre niveau : celui-ci n'est plus simplement une histoire de représentation, il devient – peut-être même avant tout autre chose – une question formelle.

L'écart entre ces deux réalisations belges s'impose au premier regard : *Vase de Noces* – film polémique tourné en 35mm dont le contenu scandaleux tranche avec un certain « maniérisme¹⁰ » (Lehman 250) – semble bien éloigné de *Long Live the New Flesh* – court-métrage relevant du *glitch art* et côtoyant les galeries, dont la monstrosité de forme redouble celle de contenu. Pourtant, parce qu'ils mettent en scène, en formes et en crise la question de la matière et, corollairement, de l'identité, ces deux films posent, chacun avec son propre lexique, celle de l'abjection. La présente contribution envisage ainsi ces deux productions dans une certaine complémentarité pour penser une indétermination qui serait spécifique à l'abjection et qui prendrait ici deux voies distinctes.

Indétermination

Nous l'avons mentionné, *Vase de Noces* appartient à cette catégorie d'objets qui se résumant difficilement. Réduite à son plus simple fil conducteur, l'histoire est celle d'un homme vivant reclus dans une ferme aux allures de monastère. Dans ce lieu indéterminé, autonome, affranchi de tout repère spatial ou temporel et où semble régner une harmonie primitive et perdue, un fermier aime une truie. De cette union interdite naissent trois petits cochons. Le jeune père est tendre envers ses petits : il leur tricote des vêtements, les nourrit au biberon, les câline et leur apprend à manger à table, à ses côtés. Bientôt, les

6 Plusieurs auteurs ont souligné la proximité entre le film de Zéno et la pensée de Georges Bataille ou encore l'œuvre de Pier Paolo Pasolini, comme le rapportent Kernabon, Sojcher ou encore Xavier García Bardón.

7 L'articulation de ces éléments soutient la thèse au cœur de *L'Érotisme*, ouvrage qui synthétise cette idée majeure qui traverse l'œuvre de Bataille.

8 Le film jouit en effet dans certains cercles d'une obscure réputation. Le titre alternatif mentionné plus haut fait évidemment état de cette tendance qui persiste encore aujourd'hui, et Boris Lehman ne disait pas autre chose au début des années 1990 lorsqu'il écrivait que « [...] le film ne tombe jamais dans la vulgarité qu'y ont trouvée certains commentateurs, qui avouent parfois ne l'avoir pas vu » (Lehman 248-9).

9 L'idée du mouvement « exorbitant », exprimée d'abord par Kristeva, se révélera au fil de l'analyse une clé de compréhension décisive pour saisir certaines spécificités de l'abjection telle qu'elle est abordée dans cette contribution.

10 Cette qualification, empruntée à Lehman, qui rend compte de l'indéniable maîtrise formelle dont le film fait preuve, réapparaîtra un peu plus loin, lorsque l'analyse se penchera sur la question de la forme du film, qui a été au centre de débats enflammés dans le milieu du cinéma expérimental. L'expression nous permet quoi qu'il en soit de déplacer une première fois notre regard sur une forme qui, elle, n'a rien de proprement scandaleux : « Je comprends très bien qu'on puisse détester ce film, non tant pour y avoir vu une histoire scandaleuse de zoophilie coprophage, que pour son maniérisme et son perfectionnisme formels, son traitement allégorique quasi mystique » (Lehman 250).

porcelets sont pourtant retrouvés pendus ; leur mère, désespérée, se suicide. Cet événement précipite le personnage principal dans ce qui apparaît, aux yeux du public, comme une forme de folie autodestructrice. Dans l'économie générale du film, la mort de la truie constitue en effet un moment de rupture. Les scènes de défécation de l'homme, qui occupaient déjà une place importante dans la première partie du long-métrage, se multiplient. Il explore ses déjections à l'aide de ses mains, recueille ses excréments dans des bocaux qu'il entropose dans une serre, se nourrit de végétaux puis de matière fécale. Le film se conclut sur un interminable spectacle de coprophagie s'achevant avec la pendaison du protagoniste. Dans une dernière image énigmatique, son corps s'élève finalement vers le ciel.

Dans une interview qu'il accorde à Daniel Sotiaux peu de temps après la sortie de *Vase de Noces*, Zéno souligne que ce long-métrage ne peut être réduit à sa trame narrative¹¹ : « le film ne raconte pas les aventures d'un fermier amoureux d'une truie, ce personnage est presque un fantôme » (Sotiaux 19). Si elle peut sembler anecdotique et glissée au détour d'une phrase, la formulation du cinéaste est en réalité remarquable en ce qu'elle permet d'éclairer, discrètement mais avec précision, l'un des éléments constitutifs de *Vase de Noces*. Le personnage imaginé par Zéno – et incarné par Dominique Garmy, qui a lui-même participé activement à la naissance du film – est effectivement un fantôme, ou presque. Ce fermier, hors du monde et hors des normes, est un personnage de l'entre-deux, de l'hésitation voire de l'indétermination ; il représente une figure inclassable qui se situe quelque part entre la vie et la mort, entre la matérialité et la spiritualité, entre la profanation¹² et la consécration. C'est sans doute là que réside la première véritable abjection dévoilée par *Vase de Noces* ; elle s'actualise dans une indétermination bouleversante, davantage que dans une banale et tangible saleté, rejoignant une conception de l'abject explicitée par Julia Kristeva dès les prémisses de *Pouvoirs de l'horreur* : « Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte » (12).

Cet entre-deux perturbant et perturbateur s'actualise évidemment au premier chef dans cette histoire d'amour zoophile, qui interroge la perméabilité de la frontière qui sépare l'homme de l'animal. Dans la lignée d'une certaine tradition propre au christianisme occidental, de l'influence de Descartes puis du projet global poursuivi par la zootechnie, l'homme et le progrès de l'humanité se pensent majoritairement contre l'animalité. Dans un mouvement de rupture à la fois joyeux, ludique et terrible, *Vase de Noces* proposerait quant à lui de penser l'humanité tout contre l'animalité. Le film joue en effet sur ce trouble en rapprochant l'homme de l'animal (qui se voit notamment privé de parole et ramené à ses besoins les plus élémentaires) mais aussi en faisant accéder la truie et ses petits à une certaine forme d'humanité sans toutefois basculer dans

11 Ceci semble notamment tenir au fait que le réalisateur est au fond moins attaché à un cinéma de la narration qu'à un cinéma d'images qui entrent en résonance avec son spectateur, à en croire les propos tenus par Zéno : « La force principale d'une image cinématographique ne réside pas dans sa signification immédiate par rapport à la continuité d'un récit, mais dans sa proposition d'une image mentale mise en confrontation avec une image intérieure du spectateur, graduellement construite par l'imagination, jusqu'à en troubler l'équilibre psychique » (Sotiaux 20).

12 Giorgio Agamben a notamment insisté sur l'ambiguïté propre à la profanation, entendue comme acte qui rend l'élément séparé et dédié à la sphère sacrée au monde profane : « Les philologues ne cessent de s'étonner de la double signification contradictoire du verbe *profanare* en latin : d'une part, rendre profane, de l'autre [...], sacrifier. [...] L'ambiguïté qui est en question n'est pas due seulement à une équivoque, mais elle est pour ainsi dire constitutive de l'opération de la profanation (ou, à l'inverse, de celle de la consécration). En tant qu'elles se rapportent à un même objet, qui doit passer de la sphère du profane à la sphère du sacré ou du sacré au profane, ces opérations doivent à chaque fois tenir compte de quelque chose qui est comme un résidu de la dimension profane dans chaque chose consacrée, ou d'un reste de sacralité présent dans chaque objet profané » (101-2). Voir Agamben, Giorgio. « Éloge de la profanation. » *Profanations*. Trans. Martin Rueff. Paris : Rivages poche/Petite Bibliothèque, 2005 : 95-122.

l'anthropomorphisme (principalement en leur donnant accès à certains éléments de la culture, qui n'est plus envisagée contre la nature, mais plutôt avec elle). Au-delà de la perturbation de l'ordre et du système – pour parler en termes kristeviens – que représente la transgression de l'interdit de la zoophilie, le fait que cette relation se vive avec un cochon se révèle loin d'être anodin, les rapports de proximité entre l'homme et cet animal étant marqués par une indéniable complexité.

À propos de la démarche cinématographique de Zéno, et notamment du long-métrage qui nous occupe, Kermabon évoque la figure de saint Antoine¹³, auquel le réalisateur a d'ailleurs dédié un film. Ce rapprochement entre le personnage de *Vase de Noces* et le saint éclaire le film en convoquant une iconographie qui mobilise entre autres les motifs de l'ermite, du cochon et de la cloche¹⁴. Un retour sur l'hagiographie de saint Antoine et l'évolution de ses représentations au fil des siècles, qui se caractérise par une mutation du sanglier diabolique en un cochon compagnon, permet par ailleurs de rendre saillante une dualité qui traverse l'histoire des représentations de cet animal qui occupe, au-delà du christianisme médiéval, une place particulière dans différentes traditions. Celle-ci s'expliquerait, pour le résumer très rapidement, par une trop grande proximité avec l'homme, comme ont pu le démontrer les travaux d'ethnologie¹⁵ ou d'histoire culturelle¹⁶. *Vase de Noces* rejoue ces questions d'ambivalence et d'indétermination entre autres par le biais du motif du cochon, mais ce principe s'étend au film dans son intégralité.

Cette ambiguïté sur laquelle se construit *Vase de Noces* et qui se répercute jusque sur son spectateur – tirailé lui-même entre séduction et dégoût face au spectacle qui lui est proposé – se manifeste sans doute le plus violemment dans la dernière partie du film, au cours de laquelle le personnage orchestre sa propre ruine. Cette ultime section, qui voit ce principe d'ambivalence se précipiter et s'intensifier, nécessite que l'on s'y attarde plus spécifiquement, afin de nuancer et préciser l'intuition première d'un film reposant sur une indétermination qui ne se cantonnerait pas à la présence d'un personnage vaguement ambigu, mais s'érigerait en véritable système.

Oscillation

L'indétermination qui frappe le personnage principal de *Vase de Noces* ne se limite pas aux questions d'humanité et d'animalité qu'elle soulève. Elle se décline dans un jeu de tensions entre différents éléments que le film fait varier, rejoue et complique sans cesse. Prise dans un jeu de combinaisons et de déplacements, l'indétermination originelle (est-il l'homme ? est-il animal ?) est rapidement dépassée et dynamisée pour devenir mouvement, pour devenir oscillation qui se déploie à l'échelle du film tout entier.

Pour les funérailles de la truie, le fermier organise une procession étrange, qui n'est pas sans rappeler un chemin de croix : l'homme, le dos courbé, ploie sous le poids d'une longue échelle à laquelle est accrochée la dépouille porcine qu'il traîne jusqu'à l'endroit

13 Le critique établit ainsi un prolongement entre les conditions de production (voyages, longs mois de montage, autoproduction) et l'ermite : « Ce luxe, aucune société de production ne pourrait le lui offrir. Aussi est-il son propre producteur comme il est l'auteur, le cameraman souvent et aussi le monteur de ses films. On aura compris que ce luxe l'a plus souvent contraint à – disons – une certaine ascèse plutôt qu'elle ne l'a plongé dans une opulence matérielle. On ne s'étonnera donc pas de retrouver saint Antoine, le père de tous les solitaires, au détour de plusieurs de ses tribulations cinématographiques ; bien évidemment dans le film qui explore des peintures inspirées par les visions de l'ermite mais aussi dans *les Muses sataniques*, consacré à Félicien Rops, puisque le dessinateur a donné sa représentation du personnage : un barbu maigre, vêtu d'une robe de bure, horrifié d'apercevoir une femme nue à la place du Christ en croix tandis que, derrière celle-ci, un cochon contemple la scène. Quand [sic] à *Vase de nocces*, n'est-ce pas encore une évocation – même lointaine – de la figure de saint Antoine ? » (Kermabon 273).

14 Voir Pastoureau, Michel. « Le cochon de saint Antoine. » *Les animaux célèbres*. Paris : Arléa, 2008 : 98-107.

15 Voir Fabre-Vassas, Claudine. *La Bête singulière. Les juifs, les chrétiens et le cochon*. Paris : Gallimard, 1994.

16 Voir Pastoureau, Michel. *Le Cochon. Histoire d'un cousin mal aimé*. Paris : Gallimard, 2009.

où il connaîtra une mort symbolique. Il faut sans doute mentionner ici le fait que *Vase de Noces*, de manière générale, est jalonné de références religieuses et spirituelles. Outre une bande-son alternant bruits d'animaux, musique religieuse et expérimentale, différentes séquences produisent des images marquées par l'effondrement de la frontière qui distingue le culte du blasphème. Entre les parodies de figure de saint Antoine, de signes de croix, de mariée voilée de blanc, d'enterrement et même de Dernière Cène, Zéno construit un univers dominé par une spiritualité alternative née d'une matérialité brute et d'un rituel syncretique détournant ou moquant certaines traditions culturelles et religieuses des sociétés occidentales. Cette sacralité singulière mise en place par le film ne doit pas occulter l'organicité la plus crue qui en est le fondement : elle en constitue pour ainsi dire le point de départ. Dans la droite ligne de ce phénomène généralisé de reprise critique du rituel, le personnage s'ensevelit au milieu d'un champ aux côtés de l'animal, avant de sortir de la tombe. Il réapparaît nu, crasseux, pour rejoindre la ferme. Son premier acte, alors qu'il revient à la vie, consiste à déféquer dans une cuve ; geste annonçant l'importance que prendra la matière en général, et la matière fécale en particulier, dans la suite du film.

Dans cette seconde partie sans doute encore un peu plus clairement que dans la première, Zéno fait de son personnage un ersatz d'alchimiste. Sondant la matière, ce dernier est désormais principalement occupé à réaliser d'obscures expérimentations qui s'effectuent dans la serre, devenue laboratoire. Outre Zéno lui-même¹⁷, plusieurs commentateurs (Marc Dachy cité dans Sotiaux; Lehman; Kermabon) ont mentionné le rapport qui s'impose à la figure de l'alchimiste, ainsi que l'importance des motifs corollaires que constituent les quatre éléments. Si *Vase de Noces* est en effet parsemé de références aux éléments, c'est essentiellement le terrestre qui s'impose dans la deuxième section du film, largement dominée par la terre, la boue, les pâtes. Gaston Bachelard revient entre autres sur la place de ce motif dans l'imagination de la matière, dans ce qu'il peut avoir de régressif, et faisant indéniablement écho à la partie de *Vase de Noces* dépliée ici :

c'est dans une régression vers le stade de la première enfance, vers la fixation anale que l'on peut caractériser le sadisme triste, le sadisme sale. On trouverait facilement chez certains névrosés une agression par l'ordure qui rappelle certaines conduites animales (1948, 128).

La serre-laboratoire qui apparaissait déjà sporadiquement dans la première partie de *Vase de Noces* devient désormais le lieu où s'affaire principalement le protagoniste. Il recueille les cadavres des porcelets dans des bocal, collecte des végétaux et s'aventure dans la confection de mystérieuses décoctions. La bassine métallique est tantôt remplie tantôt vidée de ses étrons que l'homme intègre à ses mixtures ; une thière pleine d'excréments est posée sur le feu puis déborde, dans un magma qui finit par confondre contenu et contenant. De toute évidence, si la première partie du film avait déjà provoqué l'inconfort de son spectateur par la mise en scène de l'humain dans sa réalité la plus organique¹⁸, et

17 Dans une interview plus tardive réalisée par Brocquet, Zéno fournit des explications précieuses sur les intentions qui ont guidé la conception du film : « Pour moi, un élément fondamental du film est l'alchimie. Et l'alchimie, c'est quoi ? C'est transformer le métal en or. Une démarche, au départ, spirituelle, de transformer ce qui est vil en ce qui est précieux. Toute cette fin de film, effectivement insupportable, était pour moi une sorte d'illustration de l'alchimie de notre propre corps. Toutes ses fonctions physiologiques sont taboues. Pas seulement au cinéma, mais aussi dans les conversations, dans la représentation graphique. Je ne voulais pas en faire une provocation, mais montrer que notre corps est mortel. Il est là, avec toutes ses fonctions nobles et considérées comme moins nobles. Et tout cela fait l'être humain. J'en viens à la signification profonde du film. C'est un film sur la mort. Un film sur le fait que notre corps n'est que transitoire. Que nous ne sommes ici que pour un certain temps » (Brocquet).

18 La bande-son contribue largement à cet effet. Outre les musiques sacrées et expérimentales dont il a déjà été question, l'univers sonore, s'il est totalement privé de parole ou même de voix, intègre une série de bruits

sans doute plus encore par les scènes de tendresse et de sexualité interspécifiques, la seconde franchit une nouvelle étape dans le spectacle déroutant et la célébration de la matérialité. Dans un gros plan, des excréments sont bientôt rejoints par le visage de l'homme puis une main fouilleuse porte la matière immonde jusqu'à la bouche. Au son de la musique électronique ou des polyphonies religieuses qui accompagnent le film de bout en bout, les images à la limite du supportable s'accumulent et s'étirent, se répondent et se répètent : au cours des dix dernières minutes du film, les déjections sont explorées, écrasées, bouillies, ingérées, jusqu'à la nausée. Enfin, le personnage vomit, dans un dernier instant qui signe la fin d'une succession d'images par moments irregardables. Comme dans un événement excédent, brut, archaïque, le spectateur est soumis à la vérité¹⁹ d'un corps qui se cambre et se « retourne comme un gant » (Kristeva 11). Un très gros plan s'attarde une dernière fois sur ses yeux, avant que l'homme installe un gibet de fortune (l'échelle) et qu'advienne la dernière et mystérieuse image ascensionnelle²⁰ jouant, une ultime fois, la tension irrésolue entre l'envol et la merde, le haut et le bas, la rédemption et la chute, le sublime et l'abject²¹.

De manière générale, *Vase de Noces* se construit en effet sur une idée de verticalité. Une série de motifs (l'échelle, la cloche, le cerf-volant), qui renvoient à une certaine « élévation », ponctuent le long-métrage. Celui-ci est également marqué par au moins deux images singulières et saisissantes que nous qualifions, avec Bachelard, d'« ascensionnelles ». Au milieu du film, le personnage s'élance dans un champ avec un cerf-volant ; cette séquence de bonheur à la fois simple et grisant, succède à celle de la naissance des porcelets. L'image est lumineuse, blanche, saturée. Bien plus tard, la scène de clôture montre son cadavre s'envolant dans les airs. Puissantes et impénétrables, ces images poétiques doivent être envisagées dans leur rapport avec cette abyssale ode à la matière et à l'organique qu'elles encadrent. La proposition de Bachelard, qui encourage ce vis-à-vis, contient en germe le potentiel dialectique de telles images, dont il souligne la portée explicative voire totalisante :

Nous formulerons donc ce principe premier de l'imagination ascensionnelle : de toutes les métaphores, les métaphores de la hauteur, de l'élévation, de la profondeur, de l'abaissement, de la chute sont par excellence des métaphores axiomatiques. Rien ne les explique et elles expliquent tout. [...] [C]es images sont d'une singulière puissance : elles commandent la dialectique de l'enthousiasme et de l'angoisse. La valorisation verticale est si essentielle, si sûre, sa suprématie est si indiscutable que l'esprit ne peut s'en détourner quand il l'a une fois reconnue dans son sens immédiat et direct. On ne peut se passer de l'axe vertical pour exprimer les valeurs morales (1943, 18).

Dans le système mis en place par le film, ces images ascensionnelles doivent être pensées dans leur rapport à la pesanteur et à la chute qui s'expriment dans la dernière partie du

émis par l'homme ou les animaux. Ces sons – essentiellement présents dans la première partie – renvoient à une inconfortable organicité : il s'agit principalement de bruits de défécation, de flatulences, de déglutition ou autres gémissements, qui sont parfois à la limite du supportable pour le spectateur.

19 Zéno confirme effectivement une impression qui dépasse cet événement précis. Les conditions exceptionnelles de tournage (l'équipe réduite a vécu recluse dans la ferme, avec les animaux, prolongeant d'une certaine manière l'expérience du protagoniste dans celle du tournage) marquent profondément le film, qui est comme auréolé d'une certaine vérité : « d'une manière plus intérieure, cet isolement nous a fait perdre absolument tous les critères de la vie dite normale et cela nous a permis de rêver d'une manière de plus en plus folle, de plus en plus excessive. Ainsi, il est arrivé que je demande à Dominique Garny de vomir et puis quinze secondes après il vomit. C'est parce que nous étions intérieurement et physiquement dans des circonstances exceptionnelles qu'on a pu se libérer ainsi... » (Sotiaux 19).

20 La notion renvoie à la proposition de Bachelard, développée ci-après.

21 Cette dernière ambivalence, cette proximité qui peut *a priori* sembler paradoxale se retrouve parfaitement synthétisée dans la formule de Kristeva : « L'abject est bordé de sublime » (19).

film, largement dominée par la matière terrestre. Aussi terrible soit-il, le bas matérialisme célébré dans *Vase de Noces*, parce qu'il autorise une ouverture vers un ailleurs (en fait : un sacré transgressif et bataillien) laisse finalement transparaître une forme de transcendance, quitte à ce qu'elle naisse du malaise et de l'organique.

Nausée

Bien plus qu'une énième et peut-être presque trop évidente manifestation *de* et *contre* l'abject – qui s'expose et explose dans sa réaction physiologique la plus fracassante et tapageuse, dans une sorte de dernier coup d'éclat où l'écœurement du spectateur répondrait à celui du personnage –, la nausée se distingue par sa capacité à synthétiser certains mécanismes à l'œuvre dans le film de Zéno. Le motif et la séquence dans laquelle il intervient, en jouant sur le dégoût, l'aliment et l'excrément, nous permettent de poser *Vase de Noces* en film de l'oralité, notion elle-même intimement liée à l'idée de frontière²² et qui s'affirme comme nouveau carrefour d'une série d'oppositions jamais apaisées, toujours au travail. Envisagé dans cette perspective, il apparaît d'autant plus révélateur que, dans ce film où la parole manque, l'ingestion est quant à elle montrée dans son excès le plus difficilement acceptable. Si dans *Vase de Noces*, la nausée se présente ainsi au premier abord comme manifestation de l'abject (dans la mesure où elle désigne et pointe du doigt l'abjection, contre laquelle le corps se dresse tout entier dans un réflexe irrépressible), elle interroge surtout les partages dedans/dehors, pur/impur, propre/impropre, nourriture/excrément, plein/vide, incorporation/exclusion... soit autant de passages où la bouche revêt d'une manière ou d'une autre un rôle crucial de seuil²³.

Puissante et incontrôlable réaction face à l'abject, la nausée – et, dans son prolongement, le vomissement – est entrevue chez Kristeva comme un mouvement de recul salvateur arrachant celui qui y est soumis à l'horreur tentante que représente l'abjection :

Dégoût d'une nourriture, d'une saleté, d'un déchet, d'une ordure. Spasmes et vomissements qui me protègent. Répulsion, haut-le-cœur qui m'écarte et me détourne de la souillure, du cloaque, de l'immonde. Ignominie de la compromission, de l'entre-deux, de la trahison. Sursaut fasciné qui m'y conduit et m'en sépare (10).

Alors que Kristeva envisage d'abord la nausée comme réaction de protection, la proposition du « sursaut fasciné » qui approche et éloigne tout à la fois, réintroduit finalement l'ambiguïté décisive qui s'éprouve en l'occurrence jusque dans une action de repli. *Vase de Noces* pousse cette logique d'ambivalence plus loin encore : la nausée protectrice est mise en échec pour devenir indétermination elle-même. Pris dans une sorte de mouvement et de moment intermédiaires, le corps du personnage de *Vase de Noces* lutte ainsi avec l'abject, avec l'indéterminé par excellence que représente la nourriture excrémentielle (intolérable ingestion de l'expulsé) qui n'est, à cet instant précis, ni vraiment ingérée ni encore (et pourtant déjà) digérée. Ni ingestion ni vomissement, elle est la manifestation physique d'une violente hésitation. La nausée se révèle ici comme

22 Kristeva renseigne sur la place que peuvent occuper la nourriture et, plus généralement, l'oralité dans la constitution de l'abject : « Lorsque la nourriture apparaît comme objet polluant, elle ne l'est comme objet oral que dans la mesure où l'oralité signifie une frontière du corps propre. Une nourriture ne devient abjecte que d'être un bord entre deux entités ou territoires distincts. Frontière entre la nature et la culture, entre l'humain et le non-humain » (91).

23 Dans son essai de 1929 qui constitue la première étude dédiée au dégoût, Aurel Kolnai introduit déjà certains de ces éléments quand il écrit que « la nausée suppose que l'objet de ma répulsion pourrait s'introduire dans mon estomac ou dans ma bouche » (Kolnai 43). La bouche, et peut-être encore plus particulièrement « la bouche grande ouverte » (*gaping mouth*) (Menninghaus, 60-4) est effectivement un thème qui occupe une place de choix dans l'histoire et l'approche du dégoût, catégorie qui n'est pas sans liens avec les questionnements relatifs à l'abjection soulevés au sein de ce chapitre.

oscillation qui semble s'enrayer, comme condensation de deux états contradictoires. Elle est ce moment, précisément, où l'aliment est à la fois potentiellement nourriture et déjection, dedans et dehors, désiré et rejeté. Une oscillation qui finira peut-être, à force d'hésitation, exorbitée, hors d'elle-même.

Le caractère « exorbitant » (Kristeva 21) de l'abjection, sa capacité à mettre l'abjecté « hors de lui », est primordial dans la compréhension du phénomène qui nous occupe, au même titre que l'indétermination. Kristeva rend compte de l'aspect « dichotomique » et « répétitif » (21) de ce mouvement indécis suscité par l'abjection et qu'elle traduit ailleurs dans la métaphore du boomerang qui clôture le célèbre paragraphe d'ouverture de son essai :

Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Écœuré, il rejette. Un absolu le protège de l'opprobre, il en est fier, il y tient. Mais en même temps, quand même, cet élan, ce spasme, ce saut, est attiré vers un ailleurs aussi tentant que condamné. Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui (9).

L'auteure décrit en d'autres termes cette indétermination affolée, ce battement indocile que nous avons nommé plus haut « oscillation » et qui conduit à une inexorable sortie hors de soi. L'abjecté, en bout de course, s'exorbité ; à force d'hésitation, il finit par sortir de son axe, par dépasser l'opposition primaire dans laquelle il ne peut s'arrêter ou se retrouver et à laquelle il ne peut se résoudre. En cela aussi sans doute, le personnage et le spectateur de *Vase de Noces* côtoient l'abject. Ou, plus précisément, un certain type d'abject.

Forme abjecte

Bien que la présente contribution ait pu aborder jusqu'ici une série d'éléments qui se rapportent à l'abject, expliquant en partie certaines réactions hostiles auxquelles a dû faire face le réalisateur dès la sortie de son film, elle s'est principalement bornée à l'étude d'une voie possible dans l'approche cinématographique de l'abjection. Un premier déplacement dans la manière d'appréhender ce long-métrage entrouvre une porte pour élargir ensuite la réflexion engagée avec ce chapitre. Au terme des premières conclusions de l'analyse, un retour au contexte de réception nous permet de rappeler l'évidence qui finit presque par passer inaperçue.

L'atypique film de Zéno soulève différentes polémiques selon les sphères dans lesquelles il connaît une diffusion. Si le film s'attire les foudres d'une série de spectateurs en raison de son récit jugé transgressif et provocateur, il fait l'objet d'un tout autre débat parmi les festivaliers de *Expmntl 5*, comme le précise Xavier García Bardón. Certains participants contestent en effet violemment la récompense qui lui est attribuée à cette occasion, non parce qu'il consisterait en une atteinte aux bonnes mœurs, mais parce qu'il ne relèverait pas du registre expérimental *stricto sensu* sur le plan de l'écriture cinématographique²⁴. Si *Vase de Noces* est effectivement moins subversif par la forme

24 Dans une interview réalisée plus de quarante ans après la sortie de *Vase de Noces*, Zéno revient sur la controverse qu'avait suscitée son film au Festival de Cannes. Outre l'intérêt des informations relatives aux différentes sources d'inspiration qui en ont guidé la réalisation, les explications du cinéaste, quoiqu'elles n'abordent pas la polémique liée à la forme dans les sphères du cinéma expérimental, attirent toutefois l'attention sur les questions essentielles de forme et de contenu qui se posent à l'égard de ce film, dès lors que l'on tente de l'aborder depuis le prisme de l'abjection : « Le côté contestataire du film a parfois été exagéré dans l'opinion de certains critiques, qui se sont très souvent attachés à son contenu, mais très peu à sa forme.

que par le fond, l'abject qu'il mobilise est essentiellement une affaire de contenu. La forme filmique elle-même, parfaitement maîtrisée²⁵ et de facture plutôt « conventionnelle » (García Bardón 64), ne témoigne pas de cette crise, de cet effondrement et de cette indétermination essentiels dans lesquels l'abject trouve son origine. Le détour opéré par la controverse du Festival de Knokke (*Expmntl 5*) nous aura permis de mettre une première fois – et pour un court instant – la question de la forme sous le feu des projecteurs. L'introduction d'un nouveau film, toujours belge mais tout à fait différent, éclaire ce point aveugle de la réflexion qui ne s'est, par la force des choses, consacrée jusqu'ici qu'à un abject thématique, un abject de contenu. Le vis-à-vis *a priori* curieux entre *Vase de Noces* et *Long Live the New Flesh* permet ainsi d'affiner quelque peu notre proposition, en opérant un pas de côté tant sur le plan analytique que conceptuel. À bien y regarder, le film de Nicolas Provost rejoint en partie certains éléments propres à l'abjection, dont il offrirait une dimension pleinement formelle et visuelle.

Réalisé en 2009, le court-métrage de Provost est conçu à partir de plans glanés dans d'autres productions filmiques, dans un geste créatif que l'on qualifiera volontiers de ludique et de réflexif. Le matériau source de ce film de *found footage* provient majoritairement de titres-phares du cinéma fantastique et horrifique des années 1970-1980 : *Alien* (Ridley Scott, 1979), *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), *Videodrome* (David Cronenberg, 1983), *The Fly*, (David Cronenberg, 1986), mais aussi *American Psycho* (Mary Harron, 2000), pour n'en citer que quelques-uns²⁶. Inscrit dans la lignée des films de remploi qui produisent un discours sur les images à partir des images, *Long Live the New Flesh* dévoile certains ressorts propres au corpus dont il se saisit par la mise en série, mais aussi par le truchement du travail opéré sur les extraits sélectionnés. En effet, l'entreprise de Provost ne se limite pas à la sélection et au montage de morceaux choisis : le cinéaste plasticien engage les éléments qu'il convoque dans un processus de dégradation pour produire une image dont la forme, altérée, nous intéresse tout particulièrement dans le cadre de cette contribution. Eugénie Zvonkine, qui examine la portée réflexive du film à l'égard du genre qu'il dissèque, insiste par ailleurs sur sa capacité à susciter chez le spectateur une pensée qu'il retourne sur lui-même et ses propres habitudes. Par la forme qu'il emprunte, le court-métrage encouragerait un

C'est pour ça, finalement, qu'il a créé une grande controverse. On pourrait dire, pour schématiser, que cette controverse opposait finalement des gens attachés à la forme et des gens scandalisés par le récit. Les inspirations, pour moi, venaient de la psychanalyse. J'étais vraiment passionné par les œuvres de Freud, mais encore plus peut-être par celles de Jung. J'avais fait des études gréco-latines. J'avais été plongé dans la mythologie grecque, avec ses histoires d'amour entre des dieux et des humains. Des humains et des animaux. Il y avait une iconographie dans la représentation d'amours qu'on dirait aujourd'hui interdites qui, bien sûr, fascinaient l'adolescent que j'étais. J'ai aussi été marqué par d'autres poètes et philosophes. Je pense notamment au tibétain Milarépa, qui a inspiré le personnage de *Vase de nocces*. Juste pour dire qu'en écrivant ce scénario avec Dominique Garny, on baignait plus dans un monde de poésie et de réflexion que dans un monde de provocation » (Brocquet).

25 La maîtrise formelle est un élément régulièrement soulignée par les commentateurs du film. Cette caractéristique est ainsi ramenée à un certain « maniérisme » par Lehman, ainsi que nous l'évoquons plus haut. Le critique Jean Leduc, lui aussi, commente cet effet de rigueur, qu'il articule également aux effets sur le spectateur : « C'est assez janséniste au plan formel. [...] Ce film important (les bourgeois de Cannes ont évidemment hurlé) manifeste, bravo, une rare sensibilité de la caméra jouant sur 'peu' en contraste avec les 'énormités' montrées et il comporte une bande sonore extrêmement sensible, sorte de mosaïque d'œuvres de Pérotin, Monteverdi, Alain Pierre et de cris d'oiseaux qui jouent sur une sorte de fascination-exaspération du 'spectateur' pour le moins troublante ». Leduc, Jean. « Un festival de l'obésité. » *Cinéma Québec* 1.10 (1975) : 8. [banq <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2747656>](https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2747656) Web. 30 juillet 2021.

26 Pour le détail, nous renvoyons à l'article qu'Eugénie Zvonkine consacre à *Long Live the New Flesh*, et dans lequel elle établit la liste complète des films originaux qui s'inscrivent pour la plupart dans la période de l'âge d'or du genre (66). L'auteure démontre qu'en puisant dans un fonds connu du spectateur cinéphile, le film joue avec la pensée et la mémoire spectatorielle qu'il met au travail, au même titre que les images elles-mêmes.

questionnement sur les modes d'accès et de consommation des films, marqués par le passage au numérique. Les problèmes typiques de sons (décalés, bégayants, métalliques) et d'images (figées, débordantes, pixellisées) qui interviennent accidentellement à la suite de problèmes de compression vidéo – et dont le spectateur contemporain a généralement pu faire l'expérience lors d'un visionnage en *streaming* ou à partir d'une copie numérique de mauvaise qualité, par exemple – sont reproduits ici volontairement à des fins artistiques²⁷. Dans cette pratique liée au *glitch art*, le dysfonctionnement devient un effet recherché, une finalité à part entière dont la portée critique n'est pas négligeable.

Sans revenir dans le détail sur la technique du *datamoshing*²⁸ qui a servi à la création du film – et qui, pour le résumer de façon minimale, repose sur un principe de détérioration volontaire des données, on retiendra prioritairement sa capacité à remettre en question l'étanchéité des frontières qui s'érigent cette fois entre les plans²⁹. Faisant fi de l'alternance habituelle entre *Intra frames* (l'image complète de référence qui débute un plan) et *Predicted frames* (une image incomplète et intermédiaire qui ne contient plus que les informations relatives aux modifications qui surviennent dans la suite du plan) sur laquelle se base le principe de compression d'une image vidéo, le *datamoshing* puise son effet particulier dans la suppression de l'*Intra frame*. De ce bricolage numérique résultent des enchaînements étranges qui se réalisent au sein même de l'image. Ceux-ci donnent désormais à voir des formes en transition aux bords incertains voire perméables ; des plans privés de contours finissant par se confondre³⁰. Les formes, faites de mouvements et de couleurs, se liquéfient et se superposent, dans un fascinant spectacle dont le caractère catastrophique n'est cependant pas dénué de beauté.

L'image, dans ce film de Provost, est ainsi perdue quelque part entre le soi et l'autre, le propre et l'impropre ; si bien que l'on ne sait plus où le plan commence et se termine. La forme semble s'y offrir comme incarnation visuelle de l'abjection, dès lors que celle-ci est entendue en tant que crise de l'identité ou de la limite individuelle. Pour le dire encore autrement, et pour en revenir aux préoccupations qui nous ont d'abord occupée : « Frontière sans doute, l'abjection est surtout ambiguïté » (Kristeva 17). *Long Live the new Flesh*, dans une expérience singulière, interroge ainsi la notion de frontière

27 « Provost applique [...] aux extraits en question des déformations visuelles et sonores, habituellement dues à des défauts d'encodage ou de compression vidéo. Nous retrouvons ainsi dans ce film de quatorze minutes plusieurs des artefacts les plus fréquents dus à la compression : la pixellisation de l'image (effet de bloc, probablement l'artefact le plus connu, rendant parfois l'image indéchiffrable), la perte de résolution, le déplacement de la couleur (les couleurs « bavent » et empiètent les unes sur les autres), le blocage de l'image (une image tarde à disparaître, alors même que l'image suivante surgit déjà), le bégaiement numérique du son (qui prend alors des accents métalliques), le retard ou l'avance du son sur l'image. Ces altérations renvoient tout spectateur contemporain à des expériences de vision préalables de films en *streaming* ou en copies vidéo mal compressées. Sauf qu'évidemment, là où une compression distribue ces artefacts dans le film de façon aléatoire, Provost, quant à lui, s'emploie à les faire surgir de façon à interroger le film cité, ainsi que notre perception » (68).

28 Pour de plus amples éclaircissements, nous renvoyons à l'article de Jonathan Thonon, qui articule très bien les explications techniques à l'analyse esthétique des images produites. Également, Dick Tomasovic revient, entre autres films, sur *Long Live the New Flesh*, qu'il réinscrit dans une réflexion plus large sur le cinéma, le numérique et le *glitch art*. Voir Tomasovic, Dick. « Le cinéma corrompu. Film, numérique et *glitch art*. » *Art&Fact. Art et numérique*, 2017 : 36. 34-40.

29 Cet aspect qui nous intéresse tout particulièrement ici, est une fois encore déplié chez Zvonkine : « La technique du *datamoshing* consiste ainsi à effacer la frontière entre deux plans dans la version numérique du film (l'image intégrale qui signale à l'œil du spectateur la coupe) ; la limite entre les plans se brouille alors en rendant dans le même mouvement une covision de deux plans possible » (71).

30 Jonathan Thonon en décrit parfaitement bien le rendu : « L'effet obtenu, proche d'un fondu enchaîné, évoque la fusion d'une image dans une autre accompagnée par une liquéfaction des formes et de la couleur. Ainsi, les images, dans leur processus de désintégration, perdent de leur profondeur et acquièrent, grâce aux couleurs qui explosent littéralement à la surface de l'écran, un certain relief ou, pour être plus précis, une certaine épaisseur. Dans un second temps, si un mouvement prononcé se manifeste dans la seconde image (notamment le mouvement d'un objet ou d'un corps — un « balayage » — de gauche à droite ou de droite à gauche) la surface colorée va disparaître, se disperser, pour laisser apparaître cette nouvelle image » (48).

et sa perméabilité à au moins deux niveaux, forme et contenu subissant cette même dissolution des limites.

Liée à la notion d'indétermination que nous avons posée comme centrale dans la première partie de cet article, la frontière est un élément déterminant dans la compréhension de l'abjection. Celle-ci fait par ailleurs partie intégrante des codes du genre horrifique, ainsi que le rappelle Zvonkine, pointant elle aussi l'effet de redoublement entre les thématiques des films et la forme de *Long Live the New Flesh*. Les films d'origine à partir desquels se construit celui de Provost ne font que décliner la mise en crise d'une série de frontières : celles du temps, de la réalité, de la folie, de l'humanité face à l'animal ou à la machine (Zvonkine 67-8).

Partant d'images dans lesquelles les figures de l'abject – car liées à un abominable entre-deux – prolifèrent, Provost crée un nouveau film dont l'image, indéterminée, mixte et qui semble presque se vomir elle-même, emprunte elle aussi quelque chose à l'abject. Au-delà du contenu et des thèmes en provenance des images premières, ou du caractère composite du court-métrage, les formes rappellent les fluides, la corporéité, le cadavre... soit autant de motifs qui ont été identifiés comme faisant partie intégrante du registre de l'abjection. En même temps, nous l'avons dit, le film lui-même est abject car frappé d'indétermination. Le corps filmique n'a pour ainsi dire plus de corps propre : l'identité originelle du film est bafouée, phagocytée, mêlée, pour donner une sorte de mixture pixellisée, où l'image, sans cesse, interroge l'homogène et l'hétérogène, le familier et l'étranger, et où la forme semble littéralement hors d'elle-même.

Conclusion

La citation d'Antonin Artaud placée en exergue introduisait, déjà, la question de la matière, dans son articulation à l'abjection, et que la réflexion n'a cessé de croiser tout au long de sa trajectoire. En abordant d'abord une série de thèmes, de figures, puis de formes abjects, le cheminement de l'analyse – de la matière fécale à la matière numérique, de la matière dans l'image à la matière d'image – a montré qu'au-delà de leurs différences, *Vase de Noces* et *Long Live the New Flesh*, sont travaillés de l'intérieur par des questionnements communs. Au fond, ceux-ci sont relatifs à la *matière d'abjection* dans laquelle s'ancrerait, de manière absolument criante et visible, l'indéterminé. Dans ces interrogations soulevées et portées par les films de Zéno et de Provost s'inscrit, en creux, une constellation d'autres notions – et dont certaines ont pu croiser notre route : la frontière, la transgression, la marge, le monstrueux, soit autant de registres qui relèvent d'une essentielle indétermination.

Université de Liège

OUVRAGES CITÉS

- Artaud, Antonin. « Pour en finir avec le jugement de Dieu. » *Œuvres complètes*. Vol. XIII. Paris : Gallimard, 1974 : 67-104.
- Bachelard, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris : Librairie José Corti, 1948.
- . *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : Librairie José Corti, 1943.
- Bataille, Georges. *L'Érotisme*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2011.
- Brocquet, Julien. « Vase de Noces de Thierry Zéno. » 2017. *50/50, Cinquante ans de cinéma belge, Cinquante ans de découvertes (FWB)* 8 Avril 2021. <<https://www.cinergie.be/actualites/vase-de-noces-de-thierry-zeno>> Web. 28 juin 2021.

- García Bardón, Xavier. « EXPRMNTL. Festival hors normes. Knokke 1963, 1967, 1974. » *Revue belge du cinéma*, décembre 2002.
- Kermabon, Jacques. « ZENO Thierry. » Jungblut, Guy, Patrick Leboutte and Dominique Païni. *Une Encyclopédie des cinémas de Belgique*. Paris/Liège : Musée d'Art Moderne de la ville de Paris/Yellow Now, 1990 : 272-274.
- Kolnai, Aurel. *Le Dégoût*. Trans. Olivier Cossé. Paris : Agalma, 1997.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.
- Lehman, Boris. « Vase de Noces. » Jungblut, Guy, Patrick Leboutte et Dominique Païni. *Une Encyclopédie des cinémas de Belgique*. Paris/Liège : Musée d'Art Moderne de la ville de Paris/Yellow Now, 1990 : 247-250.
- Menninghaus, Winfried. *Disgust. Theory and History of a Strong Sensation*. Trans. Howard Eiland and Joel Golb. Albany : State University of New York Press, 2003.
- Sojcher, Frédéric. *Le miroir déformant des identités culturelles (1965-1988)*. Vol. 2 : *La Kermesse héroïque du cinéma belge*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- Sotiaux, Daniel. « Entretien avec Thierry Zéno pour son film 'Vase de Noces'. » *Revue belge du cinéma*, n°3 (1975-1976) : 18-23.
- Thonon, Jonathan. « Épaisseur d'image : profondeur(s) paradoxale(s). A propos de *Long Live the New Flesh* de Nicolas Provost. » Federici, Francesco and Cosetta G. Saba. *Cinéma : Immersivité, Surface, Exposition*. Pasain di Prato : Campanotto Editore, 2013. 43-56.
- Zvonkine, Eugénie. « Long Live the New Flesh de Nicolas Provost, une analyse du spectateur contemporain. » Pisano, Giusy. *L'archive-forme. Création, Mémoire, Histoire*. Paris : L'Harmattan, 2014. 65-78.