Document généré le 16 juil. 2025 07:36

Dalhousie French Studies
Revue d'études littéraires du Canada atlantique

Dalhousie French Studies
revue d'études littéraires du Canada atlantique

Entre unheimlich et abjection : instabilité identitaire et intertextualité dans Holy Motors de Leos Carax

Jeri English

Numéro 121, 2022

L'abjection : entre dégoût et sublime

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1097953ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1097953ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (imprimé)
2562-8704 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

English, J. (2022). Entre unheimlich et abjection : instabilité identitaire et intertextualité dans Holy Motors de Leos Carax. *Dalhousie French Studies*, (121), 75–88. https://doi.org/10.7202/1097953ar

Résumé de l'article

Cet article explore le croisement entre unheimlich et abjection dans le film Holy Motors (2012) de Leos Carax. Si l'abjection et l'unheimlich semblent être presque synonymes, Kristeva, dans Pouvoirs de l'horreur, précise que l'abjection est « [e]ssentiellement différente de 'l'inquiétante étrangeté' » théorisée par Freud en 1919. Nous montrerons pourtant que l'angoisse ressentie par le spectateur lors du visionnement de Holy Motors relève des deux phénomènes. Nous verrons comment Carax déstabilise le spectateur en représentant l'identité du personnage de M. Oscar comme fondamentalement changeante tout au long du film ; nous nous consacrerons ensuite à une analyse de deux épisodes de Holy Motors visant à renforcer chez le spectateur une distanciation radicale de M. Oscar (due au sentiment d'abjection) et une incertitude à l'égard de son identité (due à la sensation d'unheimlich). Enfin, nous examinerons comment, par la création d'un lien explicite au film d'épouvante Les yeux sans visage (Georges Franju 1959), lui aussi fortement ancré dans l'abjection et dans l'unheimlich, Carax renforce l'impossibilité chez ses personnages d'incarner une identité stable et maintient ses spectateurs dans un état d'aliénation par rapport à la diégèse du film.

All Rights Reserved © Dalhousie French Studies, 2023

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Entre *unheimlich* et abjection : instabilité identitaire et intertextualité dans *Holy Motors* de Leos Carax

Jeri English

Film épisodique dont l'intrigue n'offre pas de développement clair ou de conclusion facile, *Holy Motors* (Leos Carax, 2012) constitue un terrain fertile pour des interprétations diverses. Tandis que certains critiques se concentrent sur l'aspect autoréférentiel de ce film qui rend hommage au septième art sur les plans thématique et formel[1], d'autres se penchent sur l'aspect onirique de l'intrigue[2] ou bien sur la fonction de surveillance dans ce film où des caméras invisibles traquent le personnage principal tout au long de son interminable journée de travail[3]. Le métier de M. Oscar (Denis Lavant) consiste à se rendre en limousine à divers rendez-vous à Paris pour jouer, pendant quelques minutes ou quelques heures, un personnage inventé, sans qu'aucune caméra visible le filme. Lors de ses rendez-vous, M. Oscar devient tour à tour une mendiante sale et infirme, un acteur dans une salle de capture de mouvement, un gnome répugnant et anarchique, un père de famille qui raccompagne sa fille après une fête, un accordéoniste, un assassin chinois et son double, un vieil homme mourant et, enfin, un homme qui rentre chez lui après une longue journée de travail. Tout au long de cette journée éprouvante, la limousine de M. Oscar, conduite par son chauffeur Céline (Édith Scob), lui sert de loge où il effectue ses transformations complètes d'un personnage au suivant. Lors d'un premier visionnement, nous avons été frappée par notre incertitude à l'égard de l'identité de ce petit homme chauve qui, au cours du film, change de genre, d'âge, d'ethnicité, de langue et de classe socioéconomique. Notre malaise n'a cessé d'augmenter à mesure que la « vraie » identité de M. Oscar devenait de plus en plus difficile à cerner. Différentes questions[4] coïncidaient avec un certain dégoût par rapport à ce film parfois violent et perturbateur. Ces deux réactions – une inquiétude liée au caractère protéiforme du personnage principal et un rejet physique provoqué par certaines scènes sordides – relèvent de deux phénomènes liés mais distincts : l'abjection, un « surgissement massif et abrupt d'une étrangeté » (Kristeva 10) vécue par le sujet comme « radicalement séparée, répugnante » (Kristeva 10) et l'*unheimlich*, cette « inquiétante étrangeté[5] » décrite par Freud en 1919.

Au premier regard, l'abjection et l'*unheimlich* semblent être presque synonymes : les deux termes décrivent un état d'angoisse provoqué lorsque le sujet est confronté à un élément ou une situation qui ne lui est pas familier et qui menace sa subjectivité. Or il s'agit en fait de deux phénomènes distincts dont nous explorerons les différentes intersections telles qu'elles sont mises en exergue par *Holy Motors*. Notre but sera d'expliquer comment Carax joue sur ces deux phénomènes pour empêcher toute identification du public avec les personnages qui habitent la diégèse du film. Pour commencer, nous montrerons comment Carax déstabilise le spectateur en représentant l'identité de M. Oscar comme fondamentalement changeante tout au long du film ; nous nous consacrerons ensuite à une analyse de deux épisodes de *Holy Motors* visant à renforcer chez le spectateur une distanciation radicale du personnage de M. Oscar (due au

1 Voir Pause 2014 ; Walton 2014.
2 Voir Biles 2013.
3 Voir Jeng 2018.
4 Telles, par exemple : Qui est ce M. Oscar ? Qui devient-il ? Pourquoi fait-il cela ? Pour qui travaille-t-il ?
5 L'expression « inquiétante étrangeté » est due à Marie Bonaparte, dans sa traduction de 1933 de l'essai de Freud, « *Das Unheimlich* » (1919). Dans les *Œuvres complètes de Freud* (1996), l'*unheimlich* est simplement traduit par « l'inquiétant » (Bokanowski, note 2, p. 14 et note 1, p. 17).

sentiment d'abjection) et une incertitude à l'égard de son identité (due à la sensation d'*unheimlich*). Enfin, nous examinerons comment, par la création d'un lien explicite à un film antérieur lui aussi fortement ancré dans l'abjection et dans l'*unheimlich*, Carax renforce l'impossibilité chez ses personnages d'incarner une identité stable et met ses spectateurs dans un état d'aliénation par rapport au film.

L'instabilité identitaire de M. Oscar

L'instabilité identitaire est un thème majeur dans l'univers fabuleux de *Holy Motors*. La première fois où il paraît à l'écran, M. Oscar est un banquier riche et puissant, aux cheveux blancs et à la peau grêlée. Aucune remise en question de son identité ne s'impose au moment où il quitte sa maison grandiose : une enfant lui dit « À ce soir, papa ! Bisous ! Travaille bien ! », et M. Oscar salue ses gardes du corps armés de fusils d'assaut, dit bonjour à son chauffeur et monte dans sa limousine. Le spectateur pourrait avoir l'impression que cette première version de M. Oscar serait la « vraie », alors que le banquier reçoit son emploi du temps quotidien (« Beaucoup de rendez-vous aujourd'hui, Céline ? » – « Neuf, M. Oscar. Le premier dossier est à vos côtés ») et sort ses lunettes de lecture pour le parcourir. Mais, très vite, son téléphone sonne et M. Oscar, après avoir vérifié l'heure, y répond et entame une conversation téléphonique avec un associé, Serge. Il discute de finance, évoque un danger mystérieux qui les menace (« Oui, ils veulent notre peau, qu'est-ce que tu veux. […] Les gardes du corps, ça ne suffit plus. Il va falloir qu'on s'arme, nous ») et prend enfin rendez-vous pour « ce soir au Fouquet's ». Cette scène initiale préfigure une brève scène plus tard dans le film où M. Oscar – maintenant chauve, torse nu, à moitié déshabillé entre deux rendez-vous – deviendra un tueur cagoulé qui abattra ce même banquier qu'il était, lui, au début de sa journée de travail et qui se trouvera bel et bien installé au Fouquet's. Cette transformation ne semble pas avoir été prévue par Céline et la limousine, qui sert normalement de refuge à M. Oscar – un non-lieu où il mange, somnole et prépare son prochain rôle – ne bloque plus les intrusions du monde extérieur.

Pendant qu'il répète les répliques qu'il prononcera lors de son rendez-vous suivant, M. Oscar aperçoit la brasserie Fouquet's par la fenêtre de la limousine, demande à Céline d'arrêter la voiture, fouille frénétiquement dans un coffre dans sa loge pour trouver une arme, sort de la limousine, traverse une rue passante et court vers la brasserie. On l'entend marmonner « Il est où ? Il est où ? » et les mouvements saccadés de la caméra subjective montrent son regard sur les clients de la terrasse du Fouquet's à mesure que le personnage se faufile entre les tables. La caméra s'arrête sur une table où le banquier est installé entre deux autres hommes. Lorsque le banquier regarde la caméra, le spectateur, qui partage en ce moment le regard du M. Oscar-tueur, rencontre ce regard. Ce plan, au cours duquel M. Oscar regarde une incarnation précédente de lui-même et s'apprête à tuer ce personnage – et où le spectateur partage ce regard avec lui – affirme la scission dans son identité et fait surgir la forte sensation d'*unheimlich* qui advient lorsque « le sujet ne se reconnaît plus dans ce que pourtant il perçoit » (Danon-Boileau 7). Le M. Oscar-tueur lui (se) tire une balle à la tête en prononçant tout simplement le mot « Banquier ! » et se fait abattre lui-même par les mêmes gardes du corps qu'il avait salués avant de quitter sa maison au début du film. Criblé de balles et couvert de sang, M. Oscar est récupéré par Céline qui présente ses excuses aux témoins : « Excusez-le, il y a eu confusion[6]. » En fait, M. Oscar mourra et renaîtra deux autres fois au cours du film : après chacun des décès, il se retrouve par la suite en pleine santé, dans la limousine où il se démaquille et se métamorphose encore en un autre personnage.

6 Il n'est pas clair si Céline fait référence au désordre provoqué lorsque M. Oscar ne suit plus son emploi du temps – Jonah Jeng, par exemple, voit le lieu de l'assassinat comme « yet another movie set, but not one of his » (713) – ou bien s'il s'agit d'une confusion plus ontologique à l'égard de l'identité de ce personnage.

La possibilité que M. Oscar soit tout simplement un acteur dans le sens convenu du terme – c'est-à-dire, qu'il soit un homme qui exerce un métier et redevient « lui-même » à la fin de sa journée de travail – est remise en question tout au long du film non seulement par ses décès et renaissances répétés, mais aussi par la nature insaisissable de ses différents rendez-vous. Dans certains épisodes, il semble bel et bien jouer *pour* quelqu'un : pendant son deuxième rendez-vous, il mime des scènes de lutte et de sexe – avec une femme vêtue, comme lui, d'une combinaison couverte de capteurs – devant le fond vert d'un studio de capture de mouvement. Durant cette épreuve, il est guidé par une voix et nous voyons les effets spéciaux à l'écran du personnage qui l'enregistre. Par ailleurs, lors de son arrivée au studio, nous voyons de loin d'autres personnages vêtus de combinaisons semblables, ce qui suggère qu'un vrai studio emploie plusieurs acteurs dont lui. Au contraire, le but et le destinataire des incarnations de M. Oscar restent, dans d'autres épisodes, secrets : tel est le cas pour son premier rendez-vous où il incarne une vieille mendiante qui radote sur le pont Alexandre III : les Parisiens et touristes qui la croisent ne semblent même pas la voir[7].

Les épisodes où le statut ontologique de M. Oscar est le moins clair sont ceux où l'un ou l'autre de ses rôles interagit avec d'autres personnages qui pourraient (ou non) être, eux aussi, des acteurs. Il en est ainsi quand M. Oscar se transforme en un vieil homme qui décède dans son lit, veillé par sa nièce affligée, Léa (Élise Lhomeau). Cet épisode entre l'oncle et la nièce pourrait être à une pièce de théâtre jouée sur scène : dans cette chambre close, le vieil homme ferme les yeux et s'éteint, sa nièce sanglotant sur sa poitrine. Mais, à la différence de l'épisode du meurtre du banquier au Fouquet's, aucun spectateur n'est présent à cette scène émouvante. À la fin de la scène, M. Oscar et la jeune fille sortent tous les deux de la fiction de leur personnage : M. Oscar rouvre les yeux et déplace doucement « Léa » en s'excusant : « Pardon. […] Pardon de ne pas t'attendre. J'ai un autre rendez-vous ». Sur ce, « Léa » se révèle être en fait Élise, une femme qui se prépare elle aussi pour un autre rendez-vous. Tandis que cette scène se termine par le détachement de M. Oscar et Élise de leurs personnages fictifs, il n'en est pas de même dans plusieurs autres épisodes où il est impossible de savoir si les autres personnages croient ou non à l'identité du personnage joué par M. Oscar. Tel est le cas du quatrième rendez-vous : M. Oscar descend de la limousine blanche pour monter dans une vieille Peugeot rouge afin de raccompagner « sa fille », Angèle (Jeanne Disson), après une fête. L'insistance sur les relations familiales entre M. Oscar et Angèle (« Coucou, papa ! » – « Coucou, ma chérie ! ») rappellent la première scène où le banquier quitte sa maison (« À ce soir, papa ! ») et l'épisode de l'oncle mourant (« Ceci n'est pas la mort, mon oncle. […] Je suis près de vous, je vous aime ») et la confusion advient du fait que nous ne savons pas si Angèle est (à l'instar de la nièce) un personnage inventé par une actrice qui se transformera par la suite pour un autre rendez-vous ou sa réelle fille[8].

Cette tension par rapport à la « vraie » identité de M. Oscar et des autres personnages s'intensifie dans la scène où, encore vêtu du pyjama du vieil oncle mourant, il retrouve (suite à un accrochage devant La Samaritaine entre la limousine que conduit Céline et une limousine conduite par un autre chauffeur) Jean (Kylie Minogue), une ancienne amante qui exerce le même métier que lui[9]. La façon intime dont ils se parlent

7 Notons que les gardes du corps du banquier, qui suivaient la limousine dans une grosse voiture noire, accompagnent la mendiante au pont : certains aspects d'un personnage s'échapperaient-ils dans le prochain ?

8 Jeng remarque que cet épisode constitue la seule fois où M. Oscar sort de la limousine pour se déplacer dans une autre voiture : « This scene is the first time in the film that Oscar switches vehicles, so a reasonable assumption is that he is leaving the workplace for good » (713).

9 Le début de la conversation entre les deux personnages révèle l'incertitude de M. Oscar par rapport à sa propre identité : « C'est toi ? » elle lui demande ; « Je crois bien », répond-il. Ils discutent ensuite de manière détachée de leurs transformations physiques : « Ce sont tes cheveux ? » – « Pas encore, non. On m'a vieilli. Ce sont tes yeux ? » – « Non, les yeux d'Eva. Eva Grace, une hôtesse de l'air. »

et les souvenirs qu'ils évoquent nous donnent l'impression que cette rencontre est bel et bien fortuite, que M. Oscar et Jean se retrouvent suite à un accident de voiture et malgré leur emploi du temps surchargé. Or, après cette brève conversation, Jean se met à chanter une chanson mélancolique et la scène se transforme en comédie musicale. Enfin, Jean enlève sa perruque et retire son pardessus pour révéler l'uniforme d'Eva Grace, une hôtesse de l'air et se jette, avec son partenaire qui arrive subitement sur scène, du toit de La Samaritaine, élicitant le constat : « Behind every façade, *Holy Motors* thus discovers new façades » (Walton 135). Le hurlement poussé par M. Oscar lorsqu'il voit le corps écrasé de Jean nous incite à nous demander si, comme M. Oscar, Jean pourra se lever pour renaître dans un autre personnage ou si le suicide brutal d'Eva Grace entraînera inévitablement la mort de l'actrice.

La fin, pour M. Oscar, de cette longue journée de travail, ardu physiquement et mentalement éprouvant, permet d'écarter définitivement la possibilité que le nom « M. Oscar » désigne une personne avec une identité fixe. Pour se préparer à rentrer « chez lui », il parcourt, toujours installé sur la banquette de la limousine, un dossier qui lui explique ce prochain rendez-vous : « Votre Maison. Votre femme (Florence). Vos filles (Aude et Luce) ». Mais au lieu de rentrer à la maison du banquier du début du film, il se rend à une petite maison modeste où la famille qui l'attend est entièrement composée de chimpanzés[10]. Céline lui passe les clés de la maison et confirme l'heure à laquelle elle viendra le chercher le lendemain. Comme Jonah Jeng l'explique bien, cette fin de journée de travail n'en est aucunement une : « There is, it seems, literally no possibility of rest » (714). Certes, pas de repos et pas de « vrai » M. Oscar, non plus.

La question de l'identité est ainsi véritablement au cœur de *Holy Motors*, où au moins trois personnages – M. Oscar, Jean et Élise – se transforment radicalement et où la mort ne semble pas toujours être la fin de l'existence des actants. Dans les pages qui suivent, il s'agira d'analyser l'incarnation de M. Merde, un personnage totalement abject qui jouit de la défaite des frontières entre lui-même et les autres. Comme nous le verrons, le barbarisme et à l'asocialité de M. Merde engendrent un sentiment d'aliénation profonde qui empêche le spectateur de s'identifier à M. Oscar, personnage en perpétuelle transformation.

L'incarnation de M. Merde : une abjection pure

L'abjection constitue une défamiliarisation violente vécue par le « moi » face à un objet ou à une situation tellement dérangeante que le « moi » le rejette complètement et en ressent une forte sensation de dégoût. Bien que l'abjection et l'*unheimlich* puissent se ressembler, Kristeva précise bien la distinction entre les deux états : « Essentiellement différente de 'l'inquiétante étrangeté', plus violente aussi, l'abjection se construit de ne pas reconnaître ses proches ; rien ne lui est familier, pas même une ombre de souvenirs » (13). Souvent associée à l'entité maternelle, l'abjection est liée à la souillure et à la pollution :

> L'excrément et ses équivalents (pourriture, infection, maladie, cadavre, etc.) représentent le danger venu de l'extérieur de l'identité : le moi menacé par du non-moi, la société menacée par son dehors, la vie par la mort. Le sang menstruel, au contraire, représente le danger venant de l'intérieur de l'identité (sociale ou sexuelle) (Kristeva 86).

Nous nous trouvons dans un état d'abjection lorsque nous sommes confrontés à un objet polluant que nous ne reconnaissons pas, qu'il s'agisse d'un fluide qui vient de notre être

10 L'écart entre le banquier et l'homme qui retrouve sa famille de chimpanzés n'est pas seulement socioéconomique mais aussi physique : tandis que le banquier a les cheveux blancs et est vêtu d'un costume chic, le père de famille à la fin du film a les cheveux châtains et un peu négligés, est beaucoup plus jeune et porte un pantalon et une chemise ordinaires.

matériel ou d'un danger salissant qui vient du dehors. L'abjection comporte donc un fort composant de dégoût, cette « réaction primaire de révulsion » (Margat 17) face à l'impureté et à la décomposition. Mais il ne s'agit pas tout simplement d'un « rejet viscéral » (Margat 19) de toute matière salissante : l'abjection nous angoisse surtout parce qu'elle laisse craindre « l'effondrement de la frontière dedans/dehors » (Kristeva 65), ce qui nous rappelle la précarité des frontières psychiques entre le « moi » et le « non-moi »[11]. La vraie menace de l'abjection n'est pas notre souillure par un objet ou une matière repoussants, mais plutôt la dissolution totale du sujet : si « la peau, contenant fragile, ne garant[it] plus l'intégrité du 'propre', mais [...] cèd[e] devant la déjection du contenu » (Kristeva 65), la frontière psychique entre le Sujet et le non-Sujet est aussi précaire[12]. L'angoisse de l'abjection s'avère ainsi une crainte de la perte de soi.

Plusieurs épisodes de *Holy Motors* misent sur une économie de l'abjection et M. Merde, un gnome anarchique et perturbateur, en est sans doute le représentant le plus sordide[13]. M. Merde est la troisième transformation de M. Oscar – son quatrième rôle, si nous comptons celui du banquier. Il appert tout de suite que M. Oscar a déjà joué ce rôle brutal et qu'il en connaît bien les exigences : lorsqu'il ouvre le dossier détaillant ce rendez-vous, assis, comme à chaque fois, sur la banquette de la limousine, il émet un « Merde ! » épuisé et ironique. Il se met à fouiller dans sa loge pour trouver une malle verte. Lorsqu'il l'ouvre, nous sommes confrontés à ce qui ressemble à un masque caoutchouteux du visage d'un homme à un œil blanc et aux cheveux et au bouc roux. Il s'agit en fait d'un buste de M. Merde où M. Oscar garde les cheveux et les poils de ce personnage monstrueux (il se les collera quelques plans plus loin). Ce plan où nous voyons en plongée M. Oscar de dos qui contemple le visage du personnage qu'il deviendra présage nettement la sensation *d'unheimlich* qui s'intensifiera au cours du film.

11 Rina Arya explique cette crainte d'une dissolution des frontières entre le « moi » et le « non-moi » de la façon suivante : « Ordinarily, that which is other to the subject can be objectified and distanced from the subject, thereby not posing a threat to its subjectivity. In cases of abjection, however, the source cannot be objectified and it threatens the subject with engulfment and dissolution. This is one of the unrelenting features of the abject as defined by Kristeva: it is not a subject nor is it an object but it displays features of both. It exists in between these two states, where it cannot be discretely separated from the subject (as an object would be) and where it lurks objectlike but without becoming an object » (146).

12 « The acquaintance such materials [les matériaux polluants] provide us with regarding the lack of assurance of our physical borders is supplemented by recognition of the precariousness of our psychic borders, our sense of self » (Ayra et Chare 14).

13 Denis Lavant avait déjà incarné M. Merde dans le court-métrage « Merde » réalisé par Carax dans le triptyque *Tokyo!* (2008). Les deux autres courts-métrages sont « Interior Design » de Michel Gondry et « Shaking Tokyo » de Bong Joon-ho.

Les éléments abjects abondent dans cet épisode : un Quasimodo grossier qui rôde dans les souterrains de Paris sort d'une bouche d'égout au cimetière du Père-Lachaise, dévore des bouquets de fleurs posés sur les tombeaux, terrifie les visiteurs, agresse un homme aveugle et kidnappe enfin un mannequin, Kay M. (Eva Mendes), lors d'une séance de photographie, après avoir arraché les doigts de l'assistante-photographe (Annabelle Dexter-Jones) avec ses dents. Avant de ravir le mannequin, M. Merde lui lèche l'aisselle, la bouche encore remplie du sang de l'assistante-photographe, et laisse une tâche de ce sang sur sa peau immaculée. Il porte sa victime sur son épaule jusque dans sa grotte souterraine où il l'installe sur un banc couvert de pétales de fleurs pendant qu'il fume une cigarette, engloutit les billets d'euros qu'il lui a volés et lui arrache les cheveux avec ses dents. Il effectue ensuite un rite de purification perverti : dérangé, semble-t-il, par le corps dénudé de cette belle femme, il déchire et réarrange sa robe décolletée pour la couvrir entièrement, à part les yeux. La séquence se termine lorsqu'il se déshabille, son érection bien en évidence, se couvre de pétales de fleurs et se couche sur les genoux de sa victime pendant qu'elle lui chante une berceuse pour l'endormir.

De multiples éléments dans cette séquence suscitent chez le spectateur une forte sensation de dégoût : en premier lieu, l'apparence même de M. Merde. Confrontés au gros plan sur M. Oscar qui introduit la lentille blanche et opaque de M. Merde dans son œil, nous sommes perturbés par l'ajout de cet objet repoussant dans son corps : les éléments abjects de M. Merdre transgressent déjà la frontière identitaire entre ce personnage inventé et celui qui le joue.

Le dégoût ressenti par le spectateur s'intensifie lorsque nous voyons M. Oscar, déjà vêtu du costume vert de M. Merde et portant son bouc, chercher à manipuler des baguettes pour manger des sushis dans sa loge, ses mains encombrées des longs ongles sales du gnome. Cette répugnance continue de s'accentuer lors du plan rapproché où Carax met en relief le pied crasseux et tordu de la créature qui sort de la limousine. Pour arriver au cimetière du Père-Lachaise, M. Merde descend dans les égouts, pieds nus : bien qu'il n'y ait aucun spectateur ni caméra visible, M. Oscar incarne intégralement ce lutin grotesque pendant qu'il s'y déplace. Son irruption soudaine parmi les visiteurs au cimetière confirme son appartenance à la catégorie de l'abject : la façon dont il se déplace – par des mouvements imprévisibles et saccadés – est inhabituelle et dérangeante, le fait qu'il marche pieds nus dans les égouts (et partout) lève le cœur. Ses premiers actes pervers – se moquer du deuil des gens en consommant avec une énergie délirante les fleurs funéraires, agresser une personne non voyante – renforcent son état d'abjection : « L'abject est pervers » explique Kristeva, « car il n'abandonne ni n'assume un interdit,

une règle ou une loi ; mais les détourne, fourvoie, corrompt ; s'en sert, en use, pour mieux les dénier » (23). Les gens réagissent à son apparence et à ses gestes par des cris et des regards horrifiés : lorsqu'il arrive à la séance photo où le photographe américain (Geoffrey Carey) capture des images de Kay M. en s'exaltant sur sa beauté, l'assistante-photographe s'émerveille : « Harry, he's disgusting ».

S'il est attendu que nous nous détournions normalement « de la souillure, du cloaque, de l'immonde » (Kristeva 10), en s'y baignant totalement, M. Merde incarne l'avilissement même. La saleté des égouts couvre l'extérieur de son corps et la souillure entre dans son corps lorsqu'il ingère l'immangeable (fleurs funéraires, billets d'euros, cheveux) avec appétit. Lorsque M. Merde transforme les fleurs funéraires en plantes comestibles, l'effet de dégoût découle non seulement de l'absorption d'une nourriture polluante, mais aussi de la dénégation de tout symbolisme culturel associé aux rites mortuaires. Sa consommation de billets d'euros se comprend à la fois comme l'ingurgitation d'un objet polluant qui franchit la frontière du corps, et comme un rejet radical des normes de notre société capitaliste. Et lorsque, installé avec sa victime dans sa cachette souterraine, il lui arrache les cheveux avec la bouche et les avale avec les billets d'euros qui sont déjà dans sa bouche, il renie toute frontière entre son corps à lui et le corps de l'Autre. Le fait de permettre à des objets non-comestibles de passer ses lèvres annonce la précarité de la frontière « entre la nature et la culture, entre l'humain et le non-humain » (Kristeva 90).

En même temps, l'emploi de la bouche – un orifice de consommation et de désir – pour morceler le corps de l'assistante-photographe signale le rapprochement chez ce personnage de l'abject et l'érotique[14]. La jubilation extrême de M. Merde de ses actes vils et pervers souligne les liens étroits entre dégoût et jouissance : « Le dégoût est l'expérience paradoxale de la jouissance extorquée par la violence, de la jouissance qui fait horreur » (Bourdieu 569). Si les traces du sang de l'assistante-photographe qu'il laisse dans l'aisselle du mannequin rappellent le sang menstruel qui provoque l'angoisse du « moi » méconnaissable qui se manifeste à l'extérieur du corps, elles transforment en même temps cette partie du corps en objet fétiche[15]. L'érotisme grotesque de cet épisode se poursuit dans la grotte de M. Merde : après y avoir installé le mannequin, M. Merde se montre agité et dérangé par sa peau dénudée. Il utilise un doigt pour baisser le décolleté plongeant de sa robe, semble affolé par la vue de son mamelon, et remet debout la jeune femme pour déchirer des bandes de sa robe afin de les replacer et couvrir ses seins. À la fin de ce *strip-tease* à l'envers, lorsque le mannequin est entièrement couvert du tissu doré de sa robe à part les yeux, M. Merde se déshabille et se met à maudire son pénis en érection[16]. Même lorsqu'il se calme et se couche sur les genoux de la femme entièrement voilée, son érection perdure : la mise en évidence de son désir nous rappelle que c'est en fait le corps de M. Oscar qui vit cette violence et ces pulsions. Le fait que la victime du ravissement reste assise placidement, la tête de cet être répugnant sur les genoux, renforce le malaise du spectateur qui n'accepte pas le rapprochement physique de la beauté et de l'abject : « [L]e dégoût porte moins sur la nature de l'objet pris en lui-même que sur sa situation de contiguïté relativement à nous » (Margat 21). Pour clore cette scène d'abjection érotique, il y a un fondu au noir et ensuite un nouveau gros plan sur le buste en caoutchouc, mais cette fois-ci à l'envers et sans cheveux.

---

14 « The places of greatest vulnerability are the orifices, some of which elicit the highest level of disgust and, ironically, since they are also erogenous zones, also the greatest level of desire » (Arya 149).

15 Jeremy Biles décrit ce plan comme « an image more erotically charged than any of the more sexually explicit movie images I've seen in recent memory ».

16 M. Merde ne parle pas une langue reconnue ; dans un entretien avec Emmanuel Cirodde, Denis Lavant l'appelle « le merdogon, un langage inventé » (*L'Express*) ; impossible donc de savoir ce qu'il se dit exactement lorsqu'il se frappe le visage, gesticule vers son érection et se crache dessus.

Imberbe, ce buste ressemble étroitement à la tête chauve de M. Oscar et le plan en plongée sur le buste à l'envers nous donne l'impression que c'est M. Oscar lui-même qui dort dans sa loge. Il n'en est pourtant rien : au prochain plan nous voyons M. Oscar, assis dans la limousine, portant encore les cheveux de M. Merde en train de se démaquiller. La juxtaposition des deux plans du buste – avant et après la transformation de M. Oscar en M. Merde – entraîne plusieurs questions identitaires et une forte une sensation d'*unheimlich*. Si M. Oscar parvient à se perdre intégralement dans la réalité de M. Merde, qui devient-il après qu'il a enlevé les attributs de cette créature ignoble et violente ? Les doigts et le sang de l'assistante-photographe, ainsi que les cheveux de Kay M., ont transgressé la frontière de son corps : là où ce qui semble radicalement autre est normalement rejeté par le sujet dans une tentative de maintenir l'intégrité du « moi », il n'en est aucunement pour M. Merde. Le « moi » a englouti le « non-moi » et le corps de M. Oscar, dorénavant transformé en ceux d'autres personnages, portera forcément les traces de cette abjection.

L'assassin et son double : une abjection *unheimlich*

Les sentiments d'angoisse provoqués par l'inquiétante étrangeté relèvent d'un effroi associé au retour déconcertant de quelque chose ou de quelqu'un qui était autrefois familier : il s'agit

> d'un état psychique, sentiment ou sensation, déterminé par la réapparition d'un objet ou d'une situation, autrefois investis et familiers, et dont la nouvelle perception leur confère un caractère de non-familiarité, d'étrangeté et d'inconnu, qui peuvent parfois entraîner un état de frayeur (Bokanowski 15).

Parmi les exemples freudiens illustrant ce phénomène, on trouve « tout ce qui touche au thème du 'double' dans toutes ses nuances » (Freud 25), tout ce qui brouille la frontière entre l'animé et l'inanimé[17], toute répétition involontaire qui semble alors néfaste et inéluctable (Freud 28)[18], et tout ce qui est lié aux fantômes et aux revenants (Freud 32). Le phénomène de l'*unheimlich* peut advenir « souvent et aisément chaque fois où les limites entre imagination et réalité s'effacent, où ce que nous avions tenu pour fantastique

17 Ici, Freud appuie E. Jentsch qui avait proposé comme un cas parfait d'inquiétante étrangeté « celui où l'on doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé », comme les figures de cire, les poupées et les automates (E. Jentsch, cité dans Freud 17).

18 Par exemple, quelqu'un qui se perd et qui revient malgré lui toujours au même endroit en dépit de toute tentative de retrouver son chemin (Freud 28).

s'offre à nous comme réel » (Freud 35). Il importe de souligner que ce n'est pas une situation nouvelle ou inconnue qui déclenche l'*unheimlich*, mais plutôt « le *retour* de quelque chose de 'familier' après avoir subi un processus de refoulement » (Bokanowski 20). Bref, le malaise provoqué par l'*unheimlich* « sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières » (Freud 9).

Le sixième épisode, pendant lequel M. Oscar incarne à la fois un assassin et sa victime, combine l'abjection et l'inquiétante étrangeté produite par le dédoublement du personnage. Cette scène a lieu le soir, après l'entracte, où M. Oscar devient un accordéoniste qui joue dans une église, accompagné de plusieurs musiciens[19]. Comme c'est le cas lors de ses métamorphoses précédentes, M. Oscar se transforme en son nouveau personnage dans sa loge : nous le voyons, en gros plan, placer des cicatrices sur son visage et ensuite, en plan rapproché réfléchi dans le miroir, s'appliquer une teinture sur le crâne. Ce changement abrupt d'un gros plan direct sur le visage de M. Oscar à un plan rapproché par le biais du miroir nous incite à nous demander comment M. Oscar se voit. Voué à une vie de transformations physiques et psychiques, il se regarde devenir un(e) autre – mettre et enlever chevelures, dents et nez prosthétiques, poils, ongles, cicatrices, teintures, maquillage, vêtements – encore et encore. Au début de cette scène, nous entendons encore la musique de l'accordéon de la scène précédente, ce qui renforce l'impression qu'il n'y a pas de frontières strictes entre M. Oscar et chacun des personnages qu'il incarne : des vestiges de chaque rôle demeurent dans le « moi » de celui qui les joue. Nous entendons toujours la musique de l'accordéon pendant que M. Oscar consulte le dossier que Céline lui a laissé dans la limousine : la caméra subjective montre un dessin d'un homme en noir et blanc : « Votre Victime (Théo) » et, à la prochaine page, « Votre arme » et une image d'un couteau. Le moment où nous voyons le dessin de Théo par les yeux de M. Oscar est frappant : déjà transformé en Alex, M. Oscar regarde une version de lui-même qu'il doit éliminer.

Après l'arrivée de la limousine à l'entrepôt, M. Oscar descend, chauve, la peau plus foncée, vêtu d'un survêtement et d'un collier doré, portant un sac. Il est bien reconnu comme « Alex » par une femme qui y travaille et qui le salue en chinois. Il rôde dans les allées de l'entrepôt à la recherche de sa victime, Théo et, une fois qu'il le trouve, les deux hommes sont filmés dans une série de champs-contrechamps, Alex à un bout d'une allée et Théo à l'autre bout. Ces champs-contrechamps placent cet épisode dans l'esthétique du western ou du film d'action et renforcent en même temps le fait que l'assassin et sa victime soient tous les deux incarnés par M. Oscar, qui se regarde comme dans le miroir de sa loge. De loin, les deux personnages se ressemblent assez peu : Théo a les cheveux un peu longs, une barbe et des lunettes, tandis qu'Alex est chauve et il porte une moustache et les cicatrices que M. Oscar a soigneusement appliquées dans la limousine. Or à mesure que les hommes s'approchent, nous voyons clairement le visage de M. Oscar caché sous les lunettes et la barbe de Théo ; quand ils parlent, nous entendons bien que la voix des deux hommes est identique.

Alex poignarde rapidement Théo à la gorge, créant des giclements de sang qu'on ne saurait caractériser autrement qu'abjects. Après que Théo s'est écroulé par terre, le bruit du sang qui coule toujours très audible, Alex se met au travail de transformer Théo en lui-même, ce qui rappelle le travail effectué par M. Oscar dans la limousine pour devenir Alex quelques minutes auparavant. Il lui rase la tête, au départ avec un rasoir électrique puis avec une lame. Le son de la lame qui gratte le crâne de l'homme allongé est à la fois clinique et grinçant. La plongée suivante de Théo gisant par terre, encadré à la poitrine, la tête chauve reposant dans une flaque de sang, de cheveux et de crème à raser, renforce l'abjection de cette opération. Bien qu'Alex se nettoie souvent et soigneusement les

19 Saige Walton offre une analyse riche et nuance de cette scène, qu'elle lie à « the mimetic powers of action and movement in the cinema » (254).

mains pendant qu'il travaille, il ne peut empêcher que le sang, la crème à raser et les cheveux de Théo le salissent. Il utilise ensuite des ciseaux pour enlever le débardeur blanc et ensanglanté de Théo, et lui applique la même moustache et le même collier doré qu'il porte, lui. Après qu'il a retiré le haut de son propre survêtement, les deux hommes sont torse nu, chauves et moustachus. Enfin, il utilise le même couteau avec lequel il a poignardé Théo pour lui couper la peau autour de l'œil, au même endroit que M. Oscar s'était collé des cicatrices dans sa loge. Toute cette transformation minutieuse prend deux minutes et dix secondes durant lesquelles nous n'entendons que les efforts physiques d'Alex et le bruit de ses outils, ce qui participe de l'impression de longueur.

Pendant qu'Alex le chausse de baskets semblables aux siennes, Théo se ranime, prend le couteau qu'Alex a échappé et le poignarde dans la gorge, à l'endroit où lui-même avait été atteint. Le sang jaillissant de son cou de façon grotesque et exagérée, Alex s'effondre et les deux hommes identiques restent allongés par terre, côte à côte, dans la même position. Leur sang coule ensemble dans une seule flaque, et les éclaboussures sur leur poitrine nue sont presque identiques.

Tandis qu'Alex halète très fort, Théo est immobile et silencieux. Dans ce plan, le corps encore vivant d'Alex git aux côtés du corps décédé de Théo : un M. Oscar vivant est donc étendu à côté d'un M. Oscar mort. C'est à la fois abject et *unheimlich*, et remet en cause l'identité de M. Oscar : « Le cadavre, ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux » (Kristeva 11). Ce plan montrant M. Oscar habillé comme Alex et comme Théo transformé en Alex par Alex superpose l'angoisse de l'inquiétante étrangeté du double sur l'abjection du sang et de la mort : M. Oscar confronte le cadavre en même temps qu'il *est* le cadavre. Si Kristeva voit l'urine, le sang, le sperme et l'excrément comme des signes que « la peau, contenant fragile, ne garanti[t] plus l'intégrité du 'propre', mais […] cèd[e] devant la déjection du contenu » (65), Carax montre ici que la peau (et, à sa suite, le corps) ne suffisent plus pour garantir l'identité du « moi ». Après cette mort sanglante et extrêmement *unheimlich*, apparaît une coupe franche : le prochain plan présente un homme, chancelant, qui essaie de quitter l'entrepôt. Puisque Carax ne montre pas le moment où un des personnages se lève, nous ne savons pas si c'est un Théo réanimé ou un Alex mourant qui quitte la scène du carnage. Et nous pouvons bien nous poser la question : puisque les deux hommes sont M. Oscar, est-ce que cela fait vraiment une différence ? En fin de compte, M. Oscar retrouve la limousine

et Céline l'aide à y remonter ; au prochain plan, on le voit s'essuyer le visage avec une serviette, bien en vie.

Si M. Oscar est un personnage profondément *unheimlich* à cause de son identité changeante et de son dédoublement, il n'est pas le seul à l'être dans l'univers de *Holy Motors.* En s'appuyant sur une référence intertextuelle forte, Carax suggère que Céline n'a pas, elle non plus, d'identité fixe. Ce lien intertextuel fait en sorte que le spectateur ressent une angoisse qui relève autant d'une familiarité troublante que de l'instabilité identitaire de Céline.

L'abjection de la non-identité et une intertextualité *unheimlich*

Tout au long du film, c'est Céline qui emmène M. Oscar d'un rendez-vous à l'autre ; c'est Céline qui l'aide à regagner la voiture lorsqu'il est blessé ou épuisé ; et c'est Céline qui lui fournit les informations sur les personnages qu'il doit interpréter. Nous voyons plusieurs fois le visage de Céline en gros plan, soit à travers le parebrise de la limousine lorsqu'elle observe M. Merde dans le rétroviseur, avec un air soucieux, soit à l'écran qui descend devant M. Oscar lorsqu'il veut lui parler depuis la banquette arrière. Céline est parfaitement bien vêtue, coiffée et maquillée ; elle assure une présence formelle, respectueuse et réconfortante pour M. Oscar et elle donne l'impression de vouloir s'occuper de lui parce qu'elle y est attachée, pas seulement pour son travail. Et pourtant, le sens de normalité conféré par la présence de cette femme rassurante et professionnelle est ébranlé à la fin du film où, après avoir déposé M. Oscar « chez lui » avec sa famille de primates, Céline gare la limousine et se met un masque blanc qui couvre son visage parfait, ce que nous présumons être le rite de fin de journée de travail.

Une fois qu'elle l'a enfilé, elle compose un numéro dans son portable et annonce : « Je rentre à la maison. » Si nous voyons plusieurs fois, au cours du film, M. Oscar mettre et enlever des parties du visage – nez prosthétique, fausses dents, lentille opaque, poils, cicatrices, maquillage – le visage de Céline nous paraît au contraire intègre et invariable. Mais enfin, la « vraie » Céline qui rentre du travail est une Céline qui se couvre le visage d'un masque blanc et sans expression.

Le masque de Céline rappelle le buste de M. Merde auquel M. Oscar est confronté avant et après sa transformation en ce personnage monstrueux, et le visage voilé de Kay M. qui perd, elle, son identité dans la grotte de M. Merde. Mais le masque fonctionne aussi comme un appel à un film antérieur, *Les yeux sans visage* de Georges Franju

(1959), dans lequel Édith Scob incarnait Christiane, la jeune femme sans visage[20]. Dans ce film d'horreur, un médecin enlève une série de jeunes filles et procède chaque fois à une opération du visage dans l'espoir de le leur enlever pour le greffer sur la tête de sa fille, Christiane, qui a été horriblement défigurée dans un accident de voiture qu'il avait causé[21]. Pour cacher sa figure « sans visage », Christiane porte un masque blanc ; cette surface lisse et immobile lui enlève toute expression faciale et lui donne un air de sculpture figée et irréelle.

Ce qui nous horrifie chez Christiane, c'est la possibilité qu'elle enlève son masque et que nous voyions la chair détruite qui s'y cache : « La décomposition, c'est-à-dire le morcellement d'un corps en parties, peut sans doute faire horreur, mais elle est moins répugnante que sa dissolution, qui le fait passer de l'état solide à l'état liquide » (Margat 18). Après une opération que le médecin croit avoir réussie, le corps de Christiane rejette la greffe et nous apercevons la nécrose du tissu : il s'agit bien d'une inquiétante étrangeté où « quelque chose qui aurait dû demeurer caché […] a reparu » (Freud 32). Le contraste entre la perfection du masque et la beauté éthérée de Christiane lorsqu'elle porte la peau d'une autre, et l'abjection extrême de ce que cachent le masque et la peau volée est marquant. L'abject et l'*unheimlich* s'entrecroisent dans ce film fantastique où, malgré l'espoir du médecin, les greffes ne réussissent jamais et les jeunes femmes qu'il opère et finit par tuer ne l'aident pas à conférer une nouvelle identité à Christiane[22]. Quand Édith

20 Johannes Pause remarque bien le lien étroit entre Édith Scob et son rôle de Christiane : « Since 1960 Scob has thus been associated with the horror evoked by the loss of facial appearance, of the personal image our identity depends on » (135).

21 La scène où Alex utilise le couteau pour couper soigneusement le visage de Théo rappelle la scène prolongée de *Les yeux sans visage* où le médecin et son assistante opèrent une des victimes pour lui enlever son visage ; voir l'article d'Adam Lowenstein, « Films Without a Face: Shock Horror in the Films of Georges Franju. » *Cinema Journal* 37:4 (1998) : 37–58 (voir surtout les pages 46–51 pour une analyse détaillée de cette scène).

22 Dans sa discussion de la subjectivité féminine dans *Les yeux sans visage*, Joan Hawkins note bien le lien entre visage et identité : « In *Les yeux sans visage*, female identity is a medical construction, as essential and fragile as the surgical 'skin job' that creates it. Traditional binary oppositions between interior and exterior, Self and Other, literally break down as the skin of various women is peeled away, resutured, rejected, peeled away again » (80).

Scob, dans *Holy Motors*, remet le masque qu'elle avait porté en tant que Christiane dans le film de Franju, Carax nous force à revivre l'expérience de cette jeune fille sans visage. En voyant Céline dans le masque de Christiane, nous nous souvenons du spectre du visage détruit de cette fille dont le « moi » est constamment confronté au « non-moi » et chez qui le marqueur primordial de l'identité (le visage) est cruellement manquant.

Conclusion

Si l'inquiétante étrangeté et l'abjection s'opposent, l'angoisse ressentie par le spectateur lors de son visionnement de *Holy Motors* relève des deux phénomènes. Dans un premier temps, le personnage de M. Merde —sale, ignoble, violent et animal— ancre le film dans l'économie de l'abjection. Dans un deuxième temps, le signe « M. Oscar » est vidé de son contenu et le « vrai » M. Oscar n'existe pas en dehors de la limousine ; ses transformations radicales démantèlent la possibilité d'une identité stable et rejettent l'idée d'un « moi » fixe et unique. Enfin, la référence intertextuelle à *Les yeux sans visage* établit *Holy Motors* comme un objet familier, qui survient comme dans un rêve : Céline redéploie le masque de Christiane pour signaler que la peau de son visage est, elle aussi, tout simplement un masque qui cache la dissolution de son « moi ». Les sentiments de répugnance et de rejet créés dans les scènes ouvertement abjectes de *Holy Motors* se combinent ainsi avec cette intertextualité pour refuser au personnage de M. Oscar toute possibilité d'une identité stable – une existence où il n'aurait qu'un visage – ce qui assure la réception de *Holy Motors* comme un objet inquiétant et maintient le spectateur dans un état profond d'*unheimlich*.

University of Toronto Scarborough

OUVRAGES CITÉS

Arya, Rina. « The Fragmented Body as an Index of Abjection. » *Abject Visions: Powers of Horror in Art and Visual Culture.* Ed. Arya, Rina et Nicholas Chare. Manchester: Manchester UP, 2016. 146–163. Etc.

Arya, Rina et Nicholas Chare. « Introduction: Approaching Abjection. » *Abject Visions: Powers of Horror in Art and Visual Culture* Ed. Arya, Rina et Nicholas Chare. Manchester: Manchester UP, 2016. 13–29.

Biles, Jeremy. « Holy Motors. » *Journal of Religion & Film* 17: 1 (2013), Article 41.

Bokanowski, Thierry. « 'L'inquiétant', une introduction. » *L'inquiétante étrangeté*. Ed. Laurent Danon-Boileau. Paris : Presses universitaires de France, 2009. 13–24.

Bourdieu, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Les éditions de minuit, 1979.

Carax, Leos. *Holy Motors*. Pierre Grisé Productions ; Théo Films ; Arte France Cinéma, 2012.

Cirodde, Emmanuel. « Denis Lavant : 'Ce qui importe, c'est l'exigence de précision physique'. » *L'Express*. 4 juillet 2012.

Danon-Boileau, Laurent. « Présentation. » *L'inquiétante étrangeté.* Ed. Laurent Danon-Boileau. Paris : Presses universitaires de France, 2009. 7–12.

Franju, Georges. *Les yeux sans visages*. Champs Élysées Productions; Lux Film. 1959.

Freud, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté. » (1919) Trad Marie Bonaparte et Mme E. Marty, *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Gallimard, 1933.

Hawkins, Joan. *Cutting Edge: Art-Horror and the Horrific Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Jeng, Jonah. « Narrating Labor: *Holy Motors* and the Form of the Modern Working Day. » *Quarterly Review of Film and Cinema* 35: 7 (2018): 706–721. *Scholars Portal Journals.*

Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.

Margat, Claire. « Phénoménologie du dégoût : inventaire des définitions. » *Ethnologie française* 41:1 (janvier-mars 2011) : 17–25.

Pause, Johannes. « Cinema's Journey into Homelessness: Léos Carax's *Holy Motors.* » *Transfers* 4:1 (printemps 2014): 133–136.

Walton, Saige. « The Beauty of the Act: Figuring Film and the Delicious Baroque in *Holy Motors.* » *Necsus – European Journal of Media Studies* 3: 1 (printemps 2014): 245–265.