
« Politique » du regard : *J'ai pas sommeil* de Claire Denis

Bonnet Vincent



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/349>

DOI : 10.4000/entrelacs.349

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Bonnet Vincent, « « Politique » du regard : *J'ai pas sommeil* de Claire Denis », *Entrelacs* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 25 octobre 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/349> ; DOI : 10.4000/entrelacs.349

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Tous droits réservés

« Politique » du regard : J'ai pas sommeil de Claire Denis¹

Bonnet Vincent

Max Dorra : « La véritable "science", c'est peut-être celle qui s'efforcerait d'ordonner la formidable violence – méconnue et inconsciente – d'une rencontre. » (*Quelle petite phrase bouleversante au cœur d'un être ?*, p. 57)

- 1 *J'ai pas sommeil*, scène 1 : Daïga, la fille de Vilnius, fraîchement débarquée à Paris, erre dans les rues de la ville, se fait courser par un inconnu, se réfugie dans un cinéma. Elle s'assoit, regarde les images qui défilent sur l'écran, c'est un film porno qu'on projette dans la salle, il n'y a que des hommes autour d'elle. Alors, c'est quoi, le temps de se surprendre là, à cette place, tellement incongrue, les regards détournés de la projection d'en face vers elle, la femme à côté, lentement un rire monte qui vient éclater dans la gorge de Daïga. Daïga rit.
- 2 Ailleurs, elle croise les deux garçons et le hasard l'amènera la première à comprendre.



- 3 Scène 2 : le jour, Camille et son amant tuent des vieilles dames pour leur argent et leurs bijoux. La nuit, Camille donne un spectacle dans un club gay. La scène nous interpelle, nous interloque. L'émotion qu'elle suscite est ambivalente. Homme ou femme [[photo n° 1]], monstre ou « ange blond », inconnu enfin, rendu à l'imperceptible : de ce que Camille nous montre là de son corps (et l'attention qu'il y porte et la négligence qu'il y met), on pourrait tout autant dire que c'est ce qu'il nous cache de ce qui travaille (à même) le

corps. Le corps glorieux est en même temps un corps honteux, de cette honte qui ressort de tout le vivable, de tout ce qui aura pu et pourra être vécu (la *vie* dans le crime). Ce qui passe à travers le regard, dans le mélange des regards, du film aux spectateurs filmés du show, est un sentiment composite, un désir et peut-être en même temps une affection triste, – passage à *autrui* et retour sur soi : si sa tristesse nous rend triste, c'est que nous l'aimons dans la contemplation attristée de nous-mêmes. Le cinéma de Claire Denis² est ainsi hanté par la question du regard-porté-sur-autrui :

- 4 « Jusqu'à présent, je me suis toujours retrouvée sur des projets où il y a une idée de domination. Que ce soit dans *Chocolat* ou *S'en fout la mort*, il y avait la notion de rapport de forces. Il s'agissait d'accompagner les corps, de *prendre corps*... Le filmage des acteurs est une chose très érotique. Quand on filme, on est derrière la caméra, c'est un regard à demi masqué : parfois, c'est une domination et parfois, c'est une soumission. Il y a ce rapport de forces dans le regard et l'acte de filmer les acteurs.³ »
- 5 On peut définir l'expression dans le cinéma de Denis par la formule du prendre corps, et le contenu par celle de rapport de forces, deux formules qui peuvent encore être distinguées comme esthétique ou éthique. Mais cette distinction disparaît quand « toute expérience atteint ses frontières dans la nudité nécessaire d'un suspens [...] pour reposer peut-être la question plus problématique d'une "politique" du regard » (Buci-Glucksmann, 1996 : p 166). C'est cette "politique" qui nous intéresse ici.



- 6 Soit une troisième scène (l'intérieur se révèle et l'extérieur se cèle) : quand Camille passe chez son frère Théo [[capture d'écran n°2]], a-t-il quelque chose d'important à lui dire, il est dans la salle de bains et se dévêt pour prendre une douche, dos à dos avec Théo qui fait la toilette de son enfant au lavabo que surmonte un miroir. Le souci qui anime Denis – se rappelant le mot de Godard : « Le travelling est une affaire de morale » – et les choix qu'elle évoque pour la prise des scènes de meurtre (« Je devais y répondre en centrant bien sur l'acte afin d'éviter toute image spectaculaire. Le choc n'aurait servi à rien. ») se comprend là peut-être même mieux qu'ailleurs. Serge Daney nous avertit sur l'immoralité d'un travelling s' « il nous mettait, lui cinéaste et moi spectateur, là où nous n'étions pas. Là où moi, en tout cas, je ne pouvais ni ne voulais être. Parce qu'il me "déportait" de ma situation réelle de spectateur pris à témoin pour m'inclure de force dans le tableau »

(Daney, 1994 : p 29). Mais où est la cruauté ? La caméra relève son œil sur le corps dénudé de Camille, dira-t-on qu'elle le dévisage scrupuleusement, elle se tient comme suspendue au-dessus de sa nudité. Et nous, où sommes-nous ? Dans le vide pendant du regard de Théo (regarde-t-il ou non ?). Pris dans un bloc d'inertie et fuyant à toute vitesse, ou inversement, au point de fuite ou rivé à la chair... ? Denis relève un mot de la langue française pour dire l'évidence de la scène : les *liens du sang* ont un double sens, la famille et le meurtre. Nous sommes dans l'intermezzo, le mystère *de la naissance et celui de la mort*, ce que Simone de Beauvoir appelle le « scandale de la coexistence » (Beauvoir, 1972 : p. 78). S'il y a violence ici, c'est dans la forme même du mystère qui contamine toute la scène, sous le double signe de l'aléatoire et de l'irréversible.

Dedans-dehors

- 7 On dira du problème de Denis qu'il est double. Le premier problème est celui de la réversibilité de la domination, le caractère échangeable des positions de bourreau et de victime, l'intériorisation de la domination, et donc la capacité à se persécuter soi-même. C'est le problème de base des femmes et de toutes les minorités de désir. Le deuxième problème plus cinématographique est celui du prendre corps : comment on regarde, est-ce que le regard domine nécessairement ou est-ce qu'il peut prendre en surface ou d'autres manières encore ; est-ce que le regard est nécessairement violent ? Ce problème de la domination et du regard en contient – et en exprime tout à la fois – un autre, celui du rapport entre une vie et le fait divers. *J'ai pas sommeil* s'inspire de l'affaire Paulin, le « tueur de vieilles dames » du XVIII^e arrondissement de Paris, avançant la problématique du rapport à la monstruosité, du dedans, comme retour réflexif sur soi comme porteur du mal⁴, du dehors, comme extension projective sur l'autre comme porteur du mal. Cette problématique de la menace, on peut dire schématiquement que le film la décline suivant trois ordres d'interrogations. L'un, épistémologique au sens fort : peut-on parvenir à penser que nous soyons, lui, l'étrange, et tout un chacun, d'un quelconque même bord ? L'autre, corrélatif, éthique, sur le mal, du point de vue de ses effets : la destruction, bien sûr, l'exclusion, mais aussi la maladie. Le dernier, politique, qui concerne en somme l'épreuve d'une vie captée au « flagrant délit de légende⁵ », et qui fait écho à d'autres pratiques interprétatives. L'intimité au risque du regard, du regard informé au désir de changer l'homme, d'influer sur la conduite de sa vie, est captée par ce « délit » là où elle est prise aux détails mineurs des solidarités fondées dans la vie privée dans la résistance à l'oppression, de la résistance au pouvoir dans la maîtrise de son destin personnel, contre sa détermination, de la puissance de la vie contre le pouvoir sur la vie. Un nouveau sens du cinéma, éminemment politique, un tracas du singulier dans des communautés incertaines sourd de l'entreprise de Denis. Travailler la porosité de la frontière au soin suit le destin d'un *devenir-femme* : si ce n'est seulement ensemble que nous sommes vraiment des monstres, celui-ci « donne à la multitude le sens éthique de la dispersion, la mesure, au sens musical, de son mouvement, l'espace d'une résistance vivante à la concentration mortelle. Le devenir-femme garde les distances ouvertes dans le mouvement, une part pour la vie et la modification, une part pour la respiration » (Querrien, 2002 : p 85).

Résister/exister

- 8 D'un point de vue phénoménologique, le fait divers contient une ambiguïté : il a des qualités disruptives de l'évidence du cours du temps et des choses, faisant naître, par identification, l'angoisse ou le remords ; en même temps, il atteste des forces coercitives de la société, effaçant ses aspérités, le remettant dans l'ordre des choses, la voie centrale par attraction des marges tracées par l'événement, l'acceptant. D'un point de vue moral, le fait divers est l'envers de l'hypocrisie : si de la vie sociale émergent des événements qui débordent sa régulation immanente, sa manière à elle de les réguler est justement d'en faire des faits divers, une pseudo-transparence à l'ordre des significations qui la conforte, c'est-à-dire d'effacer l'ordre transgressif du renversement du rapport de domination sociale (Dumoulié, 2009). Soit de consolider la position optionnelle du « pas vu, pas pris ». On peut imaginer que c'est à cette part-là, la part du « pas vu, pas pris », la part du secret, que Denis aura à se confronter, à creuser, en décalage avec l'ostracisme dont est sujette la pulsion criminelle. La posture est à son tour ambiguë : s'agit-il du geste quasi-obscène de recouvrer l'intériorité du criminel pour expliquer son crime, les recouvrir l'un l'autre ? Denis résiste, ne dit pas non, le mal existe, on fait un film pour comprendre un crime, résister au pouvoir qui donne aux rassemblements de la multitude des directions sanglantes en créant de nouveaux foyers d'aspiration et d'autres trous noirs, et l'obscénité est ailleurs.
- 9 L'étonnement de Denis, dans cette affaire, c'est la concentration affective qu'elle cristallise (la peur) et puis son évanouissement, l'absence d'inscription dans une mémoire collective. Ce qui a pu fédérer tous les signes du rejet ne laisse pas de place pour l'organisation d'une conjuration des sortilèges, du dérangement des esprits, – une histoire. Époque traumatisante et traumatisée, redoublement de l'effraction par la violence de son expulsion dans l'oubli, sans espace immunisant qui nous permette de penser le dehors qui nous saisit. Le souci de la marche du temps et du monde, c'est une inquiétude devant la vacuité des existences qui ne trouveraient plus à s'inscrire dans un ordre régulateur, c'est-à-dire la question morale, s'il n'est plus possible de fixer, comme le dit Denis, « une démarcation entre le bien et le mal, entre le permis et l'interdit, mais au contraire une façon de vivre à la frontière, dans l'acceptation de la société ». Transmutation de cet ordre : vivre sa propre existence comme cliché (réalisation de fantasmes, etc.). Alors, « tissés, dans leurs gestes, leurs habitudes, leurs vêtements, leurs goûts, leurs plaisirs et leurs envies, par la trame incessante des actes qui les submergent, [les hommes] s'y fondent, y trouvent leurs directives tacites. Aux deux sens du terme : leurs solutions. Et la solution est finale sans doute, puisqu'elle brasse sans cesse de la mort ; droits, devoirs et manières de la donner. La norme et le ratio de notre monde tiennent à ce repère ultime, distributeur de sens » (Polack, 1996 : p 67). Nommer le criminel, c'est alors, en un sens, le consigner à la mort et à l'oubli : une fixité fictionnelle paradoxale.



- 10 Un troisième homme, médecin dans le film, est mêlé à l'affaire [[capture d'écran n°3]], l'histoire raconte qu'il ne sera jamais appréhendé par la justice. Usurfruitier du butin des meurtres, il ne se risque jamais au destin commun des deux amants, mais jouit de la situation. Par ce fait, par sa position de spectateur-complice jouissant du drame qui se joue, lui, *et lui seul* dit Denis, mérite le nom d'obscène. Pourquoi pas le criminel ? L'un posté donc à l'autre bout de la ligne que l'autre représente, l'oubli, ce troisième personnage peut bien représenter encore l'exact opposé de Denis, elle qui veut bien passer toutes les compromissions avec le mal mais refuse les transactions, à l'opposé de lui dont la proximité au drame n'entame pas l'écart indivis au destin qu'il engage. C'est la place du regard aussi distant de son objet qu'il en rend compte par la dissolution de l'homme par le meurtrier, ou du drame par la *condamnation* :
- 11 « Pour moi, dit Denis, le monstre ne se voit pas. S'il y a un tout petit fil conducteur dans mon travail, c'est que le mal n'est jamais l'autre, tout est dedans et jamais dehors, ni le bien, ni le mal. C'est la seule chose qui me meut. »

Plaque sensible

- 12 La force du film tient dès lors à ce qu'il creuse inlassablement les agencements concrets de l'intériorité, du rapport de soi-même à soi-même.
- 13 « Je crois qu'il y a un moment où le film doit transgresser quelque chose. C'est là que la question se pose. Cet instant-là, où quelque chose se révèle et s'abandonne, qui doit être donné au film, et que moi je n'ai jamais filmé vraiment encore. Parce que c'est peut-être un moment où l'acteur peut donner la chose la plus sublime qu'on puisse donner dans un film. Ce n'est pas le don de sa nudité – ça, c'est une chose, mais c'est une chose qui se fait en commun –, tandis qu'il y a un certain moment où il va briser quelque chose par rapport à la caméra, où il va dépasser quelque chose, peut-être un tabou, du reste. »
- 14 Par les manières apprises, l'intimité s'est progressivement transformée en intériorité. C'est le regard des autres, qui les sanctionne, qui conduit les hommes à plonger en eux-mêmes (Murard, 2001). Dans le spectacle que donne Camille, on croirait tristement qu'il se rend disponible aux désirs de ceux qui le regardent, dans les formes qu'eux imposent, et ce n'est vrai qu'en partie, car l'agencement musical, la persistance du rappel qu'il n'est pas de désir qui serait conduit à sa résolution, à un vrai comble, – car, dit la chanson que Camille reprend en play-back, « revient toujours le temps du lien défait » – la suggestion, donc, de la solitude où nous sommes, cherchant quelque chose à jamais en allé mais

quelque chose que nous voudrions toujours, produit le décalage, l'espace transférentiel, qui fait qu'ici c'est le regard des autres qui nous conduit à plonger à travers nous-mêmes, nos propres manières de vivre et d'exister. Ce qui, croyons-nous avec Antonin Artaud, veut dire que « le visage humain n'a pas encore trouvé sa face », que nous ne nous présentons jamais en entier parce que toujours et déjà séparés de ce que nous pourrions être⁶, entravés dans notre liberté, la conquête de laquelle se fait à deux, ensemble, dans le mouvement d'échapper à la binarisation spéculaire qui est le propre de l'assujettissement et l'emblème de la relation persécutive. Comment vivre le temps présent comme un danger, nous libérer du temps obéi pour nous mettre au-devant de l'événement, une fois le dé-partage des rôles, se risquer ?

- 15 « Je suis intéressée par le désir, dit Denis, la montée du désir. Et puis quelque chose fait que finalement je m'en tiens là, c'est-à-dire que c'est rare que le désir donne lieu à un bouquet de bonheur. Il y a quelque chose qui fait que le désir se suffit à lui-même et que souvent il est suivi d'une frustration, parce qu'il est si fort que finalement ce qui vient répondre au désir n'est pas assez fort pour le combler. C'est comme un chemin que je prends qui peut-être pourrait s'appeler une pulsion, un désir de plaisir – parce que le désir, c'est quand même ça – et que s'il n'y a pas une transgression, s'il n'y a pas un passage à l'acte, très vite on tombe... Le plaisir, ça mène à la mort. »



- 16 Gilles Deleuze dirait peut-être : « En vérité, comment rester à la surface sans demeurer sur le rivage ? Comment se sauver en sauvant la surface, et toute l'organisation de surface, y compris le langage et la vie ? Comment atteindre à cette *politique*, à cette *guérilla* complète ? » (Deleuze, 1969, p. 184). Denis événementialise le contact avec l'irruption du réel, le dehors qui nous saisit, « la terreur de ce qui arrive toujours chargé de mort, l'événement⁷ », au moment de ce qui arrive dans la tête, toucher le corps propre passe par l'épreuve de l'étrange⁸, sur la ligne de flottaison de blocs de sensations en échos enfouis de résurgences cellulaires, « quelque chose de voluptueux dans l'idée qu'un mouvement ou un cadre puissent exprimer quelque chose » dit-elle [[capture d'écran n°4]]. Une machine à traverser le temps.

Posture de “guerre”

- 17 La condamnation, c'est la case vide, vide de colère. Elle s'exprime pourtant une fois dans le film, et c'est par la bouche de la mère, mais, insiste Denis, « il n'y a que la mère qui puisse dire que Camille est un monstre, parce qu'elle ne peut pas le penser vraiment ». Camille acquiesce aux accusations qui lui sont faites à la fin du film, ne dit rien, ne parle pas : « c'est pas moi, c'est les choses qui déconnet », juste. Voilà ce qui nous rend triste, c'est cette résignation devant l'ordre des choses. Mais le cri de la mère, le cri de la victime demanderesse de la peine, de la mère offensée par la chair de sa chair, nous rappelle avec Leopardi que si un jour la communauté des hommes s'est insurgée, c'est contre « celle qui vraiment est coupable, elle qui des mortels est mère par le sang, par le vouloir marâtre », la nature ou notre sort commun⁹, que rien peut-être n'est pire que d'accabler l'homme de maux supplémentaires, produisant la prégnance de la violence, donnant corps à l'hypothèse de la guerre. Nier à la vie humaine sa dimension de cruauté, c'est, dans une ambiguïté toute spinoziste, vouloir opérer la séparation de l'humanité de ses affects de *résistance*¹⁰. *J'ai pas sommeil*, dans ses ambiguïtés, dans l'ordre complexe et ordinaire des choses, nous oblige à être vivant, creuse le sillon dans le corps de la multitude que nous sommes, chacun, et tous, de ce que l'on pourrait nommer une justice sans jugement.

Intermezzo

- 18 Si le corps enregistre toutes les scansions disruptives d'un temps (dés)ordonné à l'éclatement du moi en âges distincts, il parle encore, comme parle la matière. « On admettait autrefois des sens internes, sens magnétique, électrique, estimation, fantaisie qui se déployaient comme des fleurs montées du fond. Et l'on n'hésitait pas à poser un *sens du corps*, foule de petites perceptions et de sentiments confus qui enveloppent le monde comme la coquille d'une huître » (Villani, 2005 : p 61). De l'image à la terre et au peuple, il y a un regard associé à cette *Stimmung*, cette émotion matérielle, ce transport, qui glisse sur la peau en dessous pour libérer le cœur de l'amant, de l'amante, au moins pour un moment, la chance qu'il faut saisir, le signe qu'il faut capter (*Vendredi soir*), et l'on peut dire alors de Denis qu'elle a purgé nos cœurs de la honte qui les opprimait, au moins pour un espace : « quand les éventualités de la fin, celle avec laquelle l'étrange et fidèle compagnon aura d'emblée tenté de composer, apparaîtront plus précisément à l'horizon » (Cachard, 1998 : p 19).

Post-scriptum : légènder

- 19 « Il y a toujours deux crimes » dira-t-on dans le sillage du questionnement (lacanien) sur l'articulation du rapport que la psychanalyse entretiendrait avec la criminologie (Chaumon, 2004). Deux crimes, c'est-à-dire, si l'on comprend le crime comme paradigme de la violence et si l'on se place au niveau de l'élaboration fictionnelle qu' « il y a des criminels », 1. ce que la rhétorique de la coupure dans le passage à l'acte désigne, soit le « crime du sujet », 2. le crime tel qu'il est parlé par les autres. Un tel aperçu à l'emporte-pièce est forcément obscur, mais aide peut-être à mieux cerner l'impulsion qui a donné à Denis l'envie de réaliser *J'ai pas sommeil*. Faire parler ce qui ne parle pas : il ne s'agit pas là de psychologiser un acte créatif, plutôt de montrer un des aspects de son

énonciation initiatrice, du point de la relation dialogique entre la création et le regardeur, de saisir un air du temps qui affecte le désir (des hommes, les uns pour les autres) comme ce que vient aussi contrarier un dispositif cinématographique de contre-enquête... mieux, peut-être, d'*entre-enquête*, "à partir" des mobilisations funestes confortées par ces machines à affecter que sont les médias. Parce que ce qui ne parle pas n'est peut-être aussi rien moins que l'étendue (ou l'exclusion) de ce que les médias arrivent à modeler de l'*affect en partage* (jusqu'à l'impossibilité de parler de n'importe quel sujet autrement que sur un mode narcissique), bastionnant les "moi" dans la passion du semblable¹¹, quand, insiste Denis, « la vie et le monde doivent être intrusifs ».

- 20 « Le fait divers, dit-elle encore, rappelle que quelque chose est permanent dans les rapports entre les humains... De telles histoires, il ne faut pas les traiter comme des phénomènes de société mais à l'aveugle et sans théorie... C'est dégueulasse de dire qu'on a compris quelque chose à un fait divers. On n'en sait rien. Même si c'est un arrachement, il faut savoir finir son film froidement, sans y immiscer une sorte de morale immanente. »
- 21 Les hommes infâmes sont nos monstres modernes. « Pour ceux qui n'ont plus besoin de tuer, dit Henry Miller, l'homme qui se laisse aller au meurtre est un somnambule » (Miller, 1988 : p 371). Mais poser cette hypothèse d'un « besoin de tuer », c'est déjà s'insérer dans une dimension diagnostique du présent, celui, pour emprunter le vocabulaire de la psychanalyse, d'une élimination de l'imprédictible¹². Cette hypothèse, cette violence du sens, cette violence faite au sens informe en retour la distorsion du regard porté sur le meurtrier, et lâche cependant une vérité des aventures de la psyché. La "politique" du regard est en plein ces aventures, – que l'obscénité et la loi de réflexion continuent d'explorer : désir et violence sont complètement enlacés, et le sens de l'histoire est indécidable à leur place.

BIBLIOGRAPHIE

- BEAUVOIR, Simone de, *Faut-il brûler Sade ?*, 1972, Paris, Gallimard, Idées.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *L'œil cartographique de l'art*, 1996, Paris, Galilée Débats.
- CACHARD, Claudie, *Étrangetés radicales et folies ordinaires*, 1998, Ramonville Saint-Agne, Erès Des Travaux et des Jours.
- CHAUMON, Franck, « L'acte, cette contrainte. Lecture de Hannah Arendt », *La Contrainte et l'acte* (collectif), 1997, Paris, L'Harmattan, Pratiques de la folie.
- CHAUMON, Franck, 2004, « La double face du crime », in MACARY, Pascale, (dir.), *La recherche à l'heure de la psychanalyse*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Clinique psychanalytique et psychopathologie).
- CHKLOVSKI, Victor, in *La Quinzaine littéraire*, 1967, 15 au 30 novembre.
- CORMANN, Enzo, *Surfaces sensibles*, 2007, Paris, Gallimard.
- DANEY, Serge, « Le travelling de Kapo » [1992], in *Persévérance*, 1994, Paris, POL.

- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, 1969, Paris, Éditions de Minuit, Critique.
- DUMOULIÉ, Camille, « Révolujouissances », in JUGNON, Alain, (dir.), *La révolution nécessaire, laquelle ?*, 2009, Villeurbanne, éditions Golias.
- KARSENTI, Bruno, « Anatomie juridique et expérience pénale », *Cahiers de la Villa Gillet*, 2002, no 16.
- MILLER, Henry, « L'obscénité et la loi de réflexion » [1950]. In : *Souvenir, souvenirs*, 1988, Paris, Gallimard, Folio (1939).
- MURARD, Numa, « L'intimité au risque du regard », 2001 [internet], consulté en novembre 2009 (<<http://loftscary.free.fr/za05.htm>>).
- POLACK, Jean-Claude, « Pour une écologie de la violence », in *Chimères*, 1996, no 28.
- QUERRIEN, Anne, « Devenir-femme, communauté et multitude », in *Chimères*, 2002, no 47.
- ROLNIK, Suely, « Toxicômanos de identidade. Subjetividade em tempo de globalização », in LINS, Daniel, (org.), *Cultura e Subjetividade. Saberes Nômades*, 1997, Campinas : Papirus Editora.
Traduction française : « Toxicomanes d'identité. La subjectivité en temps de globalisation », [internet], consulté en novembre 2009 : <<http://www.caosmose.net/suelyrolnik/pdf/global.pdf>>.
- VILLANI, Arnaud, *Précis de philosophie nue*, 2005, Nice, éditions de la revue NU(e).
- WOLFE, Charles T., « Que peut-on dire du mal ? Puissances et limites de la naturalisation : le cas de la morale », in *Colloque virtuel sur le mal*, Juillet-septembre 2008. [internet], consulté en novembre 2009 (<www.approximations.fr/o2php/attach.php?pid=18184>).

NOTES

1. Une version préliminaire de ce texte a pu bénéficier des remarques et suggestions d'Anne Querrien. Qu'elle soit remerciée. Ce texte est dédié à Christelle Familiari.
2. Claire Denis, cinéaste française, a réalisé, entre autres, *Chocolat*, *S'en fout la mort*, *Nénette et Boni*, *Vendredi soir*, *35 rhums*.
3. Les citations de Claire Denis sont tirées d'entretiens écrits pour la plupart lors de la sortie du film en 1994, ou filmés (*Claire Denis, la Vagabonde* de Sébastien Lifshitz). Le film est aujourd'hui disponible en DVD.
4. « Le mal est originellement ce pourquoi on est menacé d'être privé d'amour » disait Freud, mettant ainsi en relation la soumission et l'amour.
5. L'expression est du cinéaste Pierre Perrault.
6. C'est-à-dire, lestés par les forces coercitives de la croyance : « Nous nous croisons sans nous voir, les yeux rîvés sur un avenir chimérique, ou des objets dérisoires » (Cormann, 2007 : p 41).
7. La formule est de la romancière Christine Spianti.
8. Le romancier russe Victor Chklovski a forgé le terme *ostranénié*, que Jean-Pierre Faye propose de traduire par « étrangeté », pour désigner le procédé qui consiste à « ralentir », à « obscurcir la forme », à la rendre visible en augmentant « la difficulté et la durée de la perception » (Chklovski, 1967).
9. Pour une discussion des limites à la naturalisation, dans le cas du mal, voir Charles T. Wolfe (2008).
10. Voir l'analyse, du point du *prendre corps* de la punition, de ce que Bruno Karsenti appelle l'événement criminel (Karsenti, 2002).
11. En ce sens, nous sommes tous « toxicomanes d'identité », irrésistiblement portés à nous mouler dans des figures identitaires « prêt-à-porter », qui compriment « la subjectivité en temps

de globalisation » : « l'ouverture au nouveau n'est pas synonyme d'ouverture à l'étrange, ni de tolérance au malaise que cela provoque » (Rolnik, 1997).

12. Le vocable d' « imprédictible » est emprunté à Franck Chaumon dans sa lecture de Hannah Arendt (Chaumon, 1997).

RÉSUMÉS

Dans le film *J'ai pas sommeil*, on dira du problème de sa réalisatrice Claire Denis qu'il est double. Le premier problème est celui de la réversibilité de la domination, le caractère échangeable des positions de bourreau et de victime, l'intériorisation de la domination, et donc la capacité à se persécuter soi-même. C'est le problème de base des femmes et de toutes les minorités de désir. Le deuxième problème plus cinématographique est celui du prendre corps : comment on regarde, est-ce que le regard domine nécessairement ou est-ce qu'il peut prendre en surface ou d'autres manières encore ; est-ce que le regard est nécessairement violent ?

AUTEUR

BONNET VINCENT

Doctorant au Laboratoire de Sociologie et d'Anthropologie (LASA), Université de Franche-Comté