

Titane

La grammaire inclusive du body horror

Mathieu Bédard

Number 329, Winter 2022

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/99033ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bédard, M. (2022). Titane : la grammaire inclusive du body horror. *Séquences : la revue de cinéma*, (329), 18–19.



TITANE

LA GRAMMAIRE INCLUSIVE DU *BODY HORROR*

MATHIEU BÉDARD

Titane de Julia Ducournau est une fable punk et dérangeante qui amène son public là où iel ne s'y attend pas (au besoin, voir le *Petit Robert* pour une définition du mot «iel»). Les critiques l'ont beaucoup associé au genre du *body horror* — et certes, on se couvre les yeux à de nombreuses reprises pour regarder les images entre nos doigts —, mais la réalisatrice française explique avoir conçu son long métrage comme un film d'amour d'abord et avant tout¹. C'est dans cet esprit de détournement et de mutation du récit qu'il faut accueillir cette œuvre déroutante, qui joue avec les codes du genre dans les deux sens du mot, avec un esprit *queer* emblématique de notre époque. Ce n'est pas étonnant que le film de Ducournau ait gagné la plus récente Palme d'or, à l'heure où la France polémique au sujet d'un pronom : c'est le *slasher* non binaire irrévérencieux qu'on attendait tous, et, en même temps, ceci n'est que la surface du film, qui s'avère plutôt un regard tendre sur la force du lien humain.

Féministe et fétichiste, *Titane* se situe en vérité moins du côté de l'horreur que du côté du cyberpunk et du *posthumain*. Le film se lit en effet comme deux histoires d'amour : d'un côté, entre l'humain et la machine — et ce, on ne peut plus littéralement —, et de l'autre, entre l'homme et la femme, qui se rencontrent à travers le genre neutre. La première histoire est celle d'Alexia, une danseuse avec une plaque de titane dans la tête qui, un jour, se défend d'une agression, puis développe des pulsions meurtrières impliquant des objets en métal. Elle a un travail particulier qui consiste à danser lascivement sur le capot de voitures sport pour émoustiller des consommateurs masculins, lesquels paient pour voir des corps de femmes perchés sur des machines de luxe — une situation que la cinéaste subvertit dans une scène de sexe automobile surréaliste et psychédélique évoquant le *Crash* de David Cronenberg.

D'une certaine façon, les désirs violents d'Alexia prolongent ce rapport entre corps et objet, mais selon une pulsion destructrice qui

met en pièce la relation d'identification entre les deux. Alexia a une fascination pour l'abject, la chair et les effusions de fluides de toutes sortes, représentées par des effets spéciaux frisant l'iconographie *camp* de série B. Mais surtout, par ces massacres, c'est la relation d'identification avec le public qu'elle rompt. Difficile, en effet, de s'identifier à ce personnage psychopathe. Ducournau joue avec un trope féministe, dans *Titane*, le *thriller* de vengeance, auquel on adhère d'abord, puis dont la logique devient vite inassimilable et impossible à récupérer. L'idée qu'une femme reprenne le pouvoir et commette ensuite de tels gestes gratuits, dont le meurtre d'une autre femme, nous laisse ambivalents et profondément mal à l'aise. Pour tenter d'y donner un sens, cela pourrait correspondre à ce que le théoricien *queer* José Esteban Muñoz appelait l'acte de «désidentification», soit un geste par lequel un individu s'inclut et s'exclut à la fois de ce qui est censé l'identifier — ou autrement dit, une affirmation de soi au sein d'un système qu'on récuse. On le sait, depuis



Grave, son film précédent de 2016, les filles sont capables de tout, chez Ducournau, y compris de monstruosité — mais elles demeuraient attachantes à l'époque, ce qui n'est plus du tout le cas dans *Titane*.

C'est dans la deuxième moitié que le film prend un autre ton, beaucoup plus lent et tout en nuances, et que *Titane* se distingue d'ailleurs de *Grave* en gagnant en profondeur et en maturité. En cavale pour échapper aux autorités, Alexia décide de se faire passer pour un garçon nommé Adrien, disparu depuis une dizaine d'années. La police contacte le père, Vincent (joué par Vincent Lindon), afin de venir le récupérer, et les deux vivent ensuite comme père et fils dans une relation qui devient de plus en plus ambiguë et tordue.

Une fois de plus, dans ce chapitre, l'identité d'Alexia/Adrien est soumise au regard d'un homme, mais à travers une situation tout autre où iel n'est plus femme, mais homme — ce qui change complètement la nature du personnage et du film. Un schéma œdipien détourné forme dès lors le nouveau cœur improbable du film, schéma où chacun est plus ou moins conscient de l'imposture, mais continue de feindre la normalité. Paradoxalement, simuler

leur permet de se montrer vulnérables, en laissant place, par exemple, au besoin du père de vivre son deuil et au besoin d'Alexia/Adrien d'être reçu/e, abrité/e de la violence du monde. Les codes de lecture se complexifient, tout le récit basculant au second degré. «Je veux pas savoir qui t'es, t'es mon fils, c'est tout. Le reste, on s'en fout,» répond Vincent à son «fils» sur le point de tout lui avouer, dans une phrase signifiant qu'il l'accepte comme iel est. Ainsi, l'artifice permet à deux étrangers d'exprimer et de reconnaître un besoin de tendresse qui échappe au carcan des rôles et des identités traditionnelles, et qui permet à chacun de s'inventer, d'être lui-même.

Pour Ducournau, plutôt qu'un genre, le *body horror* est d'abord une grammaire cinématographique², et la force de son film repose sur cette écriture du corps. Le corps est une surface où les valeurs de la norme s'inscrivent — une théorie de Judith Butler bien connue sur le genre considéré comme une performance. Dans *Titane*, cela ne concerne pas seulement la transformation d'Alexia/Adrien, mais aussi la mise en scène du corps hyper viril de Vincent, qui s'injecte des hormones pour maintenir son apparence. Un jeu de regard le

montre fréquemment contemplant son corps hyper masculin, tandis que le public voit plutôt un corps meurtri par les piqûres. Le corps de Vincent est une construction fabulée dont il est à moitié conscient, et son geste, qui rappelle l'hormonothérapie trans, vient relativiser l'identité stéréotypée qu'il incarne. Or, en face de lui se tient un personnage non binaire, un individu qu'on ne peut «lire» correctement en dehors d'un code qui lui est propre. L'être non binaire, c'est celui dont la subjectivité résiste et trouble le code et sa transparence. C'est une incarnation de liberté que Vincent reconnaît et défend à la fin du film, une incarnation où le genre de l'individu tombe en même temps que son humanité s'affirme — une incarnation qui, selon la perspective de chacun, ou bien menace la stabilité du lien social, ou bien en ouvre les possibilités. *Titane* choisit son camp et c'est à cette réflexion qu'il tend plutôt qu'à une simple controverse. Sa grammaire charnelle et ses libertés audacieuses avec le genre sont celles d'un futur en pleine gestation, dans lequel elles s'engagent fermement. ▲

¹ Voir «Driven to Love», un entretien entre Mitchell Beaupre et Julia Ducournau pour *Letterboxd*.

² Ibid.