

Andrea Arnold + Josephine Decker
Monstres urbains, sorcières et survie

Céline Gobert

Number 179, October–November 2016

Le cinéma de genre au féminin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/83637ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gobert, C. (2016). Andrea Arnold + Josephine Decker : monstres urbains, sorcières et survie. *24 images*, (179), 24–25.

ANDREA ARNOLD + JOSEPHINE DECKER

MONSTRES URBAINS, SORCIÈRES ET SURVIE

par Céline Gobert

Lorsque la Britannique Andrea Arnold et l'Américaine Josephine Decker parsèment leurs œuvres d'accents de claustrophobie ou de mysticisme propres aux films de genre, c'est pour propulser au centre de leur pratique artistique une expérience 100 % féminine du rapport au monde, au corps et à la sexualité. Les deux cinéastes privilégient notamment une mise en scène épidermique, un montage imprévisible et un travail sur le son qui prolongent par le geste cinématographique les perceptions sensorielles de leurs héroïnes.

Tout particulièrement dans les intenses et suffocants *Red Road* (Arnold, 2006) et *Butter on the Latch* (Decker, 2013) leurs personnages féminins se retrouvent au cœur d'un récit subjectif qui fait de la femme à la fois le moteur narratif du film et son sujet de réflexion. Dans les deux cas, la prise de pouvoir du féminin sur le masculin, en plus d'entraîner un renversement féministe du rapport dominant/dominé initial, permet aux réalisatrices de faire de la conquête sexuelle des femmes un véritable enjeu de *survival*.

Andrea Arnold raffole de ces renversements de domination. Elle en a d'ailleurs fait les fils conducteurs d'une filmographie qui aime explorer et exposer les sens et la psyché de femmes issues pour la plupart de la classe populaire ou ouvrière. Ses héroïnes déterminées sont des prédatrices. Que ce soit dans *Fish Tank* où une adolescente s'amourache du très sexy petit copain de sa mère (interprété par Michael Fassbender) ou dans sa relecture à fleur de peau du roman *Wuthering Heights* et de la passion qu'éprouve Catherine pour Heathcliff, les femmes chez Arnold scrutent les hommes, les désirent, les capturent. C'est d'autant plus vrai dans *Red Road*, son premier long métrage, où le suspense est bâti sur l'observation, puis sur la rencontre électrique entre Jackie (Kate Dickie) et Clyde (Tony Curran).

Opératrice de caméras de surveillance, Jackie assume immédiatement la position de voyeuse. Après avoir reconnu Clyde sur l'un des écrans où s'étalent les rues froides et bétonnées de Glasgow, c'est elle qui chasse, qui épie, qui traque l'homme-proie. Le personnage s'affirme comme une déesse souterraine, solitaire, travaillant la nuit, dans l'antre d'une pièce obscure qui, en plus de l'exclure du monde des vivants comme un vampire, la maintient dans la noirceur métaphorique d'un deuil impossible. Si l'on ne sait pas de prime abord de quoi il en retourne exactement, Arnold



Red Road (2006)

suggère par là même le traumatisme passé, l'emprisonnement mental de Jackie et la terreur que lui inspire cet homme.

Le processus libérateur est par essence progressif et il se déroule ici dans un quasi-mutisme. De Jackie au début, on ne voit que des mains devant les écrans, des yeux. Arnold impose par un tel découpage la nouvelle toute-puissance de cette femme de l'ombre. À travers lui, son pouvoir d'action lui est rendu. En effet, Jackie possède d'emblée les bons codes pour actionner les manettes et les mouvements de caméra, elle a le contrôle absolu, elle est omnisciente, invisible. Peu à peu, c'est par le regard qu'elle reprend le pouvoir sur l'homme. Il n'est plus le souvenir qui hante, qui menace. Arnold réinvestit ce faisant l'un des tropes du cinéma d'horreur, soit l'axe de fascination/répulsion associé à la figure du monstre, comme en témoigne une séquence de danse dérangeante où un vomissement coupable suit l'excitation sexuelle ressentie et non assumée. En toute logique, le *climax* du film sera la scène de sexe entre les deux, initiée par le personnage féminin : frontale, clinique, d'une brutalité glacée. Chez Arnold, prendre possession du bourreau est une façon pour la traumatisée de regagner sa

liberté. On retrouve la même idée au centre de *The Babadook* de Jennifer Kent, où l'héroïne torturée parvient à mettre à distance le mal qui la ronge, en domptant celui-ci, en osant le regarder en face. Viscérale, l'explosion des sens libère la femme de ses entraves psychologiques, morales. Dans *Red Road*, il s'agit pour Jackie de s'extraire du traumatisme initial du deuil de l'enfant et de surmonter son impuissance tant à le sauver qu'à se défaire de l'obsession de la perte.

Comme dans bon nombre de films d'horreur, le corps et la chair sont également des enjeux premiers. Arnold fait de la sensualité noire un motif de sa filmographie : elle nous immerge dans l'intimité des personnages, qu'elle soit sexuelle ou psychologique – sexe et psyché étant toujours quelque part liés par une corde douloureuse. À la fin de *Red Road*, Jackie s'est défaire de l'emprise de Clyde par cette prise de pouvoir. Libérée, elle est désormais prête à entamer son deuil. L'homme-objet ne sert plus ici qu'à l'émancipation féminine, qu'à la catharsis. En cela, *Red Road* s'inscrit au cœur de l'enjeu traditionnel du *survival*, là où il s'agit de sortir vivant de la traque, même s'il faut en passer par la séduction du monstre. Tout est alors question de survie.

Même émancipation de la femme et même déploiement sensuel dans *Butter on the Latch*, premier film de Josephine Decker qui suit pour sa part Sarah (Sarah Small) et Isolde (Isolde Chae-Lawrence), deux jeunes femmes exilées dans un festival d'arts des Balkans au fin fond d'une forêt californienne. Pour saisir ses héroïnes fragiles, ainsi que l'énergie très puissante qui les anime, Decker puise quant à elle dans l'imagerie du film de sorcières : des bois, des inserts subliminaux d'une inquiétante femme aux cheveux blancs, des répétitions de chants et de percussions comme autant d'incantations, et autres visions cauchemardesques.

Comme chez Arnold, la libération progressive de la femme passe par la domination – voire l'élimination – du mâle à travers la jouissance. En l'occurrence celle de Steph (Charlie Hewson), un beau jeune homme rencontré lors de l'une des activités proposées par ce festival spirituel. Decker gardera le mystère et préservera la confusion : on ne saura jamais vraiment si le meurtre et la mort du garçon sont réels, s'ils existent ou ne sont que fantasmes. L'esprit maléfique des dragons des contes a-t-il investi Sarah ? Ou ne s'agit-il ici que de la désorientation et dépression nerveuse d'une femme-enfant, écrasée par un désir masculin qui l'effraie ? Quelle que soit la réponse, le résultat est similaire au renversement du rapport dominant/dominé observé chez Andrea Arnold : Sarah affirme son pouvoir par le corps, et par là même son pouvoir de décision (refuser, si elle le souhaite, de succomber au désir). À la fin, elle est libre, elle n'est plus, à l'instar de Jackie, celle qui subit. La scène charnelle de *Butter on the Latch* est de fait aussi importante que celle de *Red Road* puisqu'elle constitue le point d'orgue et aussi le point de rupture du rapport de séduction entre l'homme et la femme. Elle permet aux deux héroïnes de réinvestir leur corps. Chez Decker, cette séquence peut aussi être mise en perspective avec la scène d'ouverture où Sarah reçoit le coup de fil d'une amie paniquée, qui s'est réveillée entourée d'hommes qu'elle ne connaît pas après une nuit dont elle semble ne garder aucun souvenir. On peut percevoir chez Sarah, dès le départ, une certaine crainte du danger que peuvent représenter les hommes. La peur chez elle est réelle et très soudaine : effrayée, elle fonda en larmes.



Butter on the Latch (2013)

Du film d'horreur, Decker retient jusqu'au bout la permanence d'une double menace : celle d'un possible affrontement entre Sarah et Isolde nourri par des rivalités et jalousies latentes ou celle encore d'une nature inquiétante, observatrice, peuplée d'énergies et de mythes inconnus d'où pourrait jaillir le pire. Il y a toujours une tension dans l'air, traduite par un montage qui alterne le silence et le bruit, l'intensité d'une caméra immersive et la profondeur tranquille d'une nature capturée dans sa nudité brute. Bien évidemment, les deux cinéastes n'excluent pas le monde animal : Decker filme les limaces, Arnold les chiens et les oiseaux. Dans cette nature, Decker déterre quelque chose de l'ordre de la transe, Arnold une véritable violence – des éléments que l'on retrouve habituellement dans les recoins les plus sombres des films de monstres ou de sorcières. Mais qui sont ces monstres finalement ? Ne sont-ils pas aussi l'une des facettes de ces femmes qui apprennent à cohabiter avec les ténèbres du monde des vivants comme avec celles des morts ? De celles qui apprennent à vivre avec leurs propres laideurs et démons ?

Chez Arnold et Decker, la réponse se love peut-être dans le paysage qui contribue à dessiner une certaine cartographie de l'univers mental des femmes. Les espaces urbains comme la nature déploient l'un et l'autre des cadres menaçants ou terrifiants qui font écho à leur psyché : le crépuscule, la brume, les nuages, le vent. Cet autre emprunt aux films de genre, qui explorent très souvent un même rapport trouble à l'espace et au territoire, sert à replacer et à affirmer l'expérience féminine au cœur de leur pratique. L'horreur, de toute évidence, n'est jamais très loin : les frontières du réel se brouillent, les perceptions se distordent au gré des angoisses, les monstres ne sont pas tapis là où l'on pense. 24