



# Recevoir l'irrecevable

## Postures du spectateur dans *Pink Flamingos* (John Waters, 1972)

Mémoire

Nathaël Molaison

Maîtrise en littérature et arts de la scène et de l'écran  
Maître ès arts (M.A.)

Québec, Canada

© Nathaël Molaison, 2014



## RÉSUMÉ

Je m'intéresse à la figure du spectateur prévue par le film, à partir des travaux de Francesco Casetti, Roger Odin, Umberto Eco et Martin Lefebvre. Mon objectif est de montrer que la figure du spectateur est plurielle. Dans cette perspective, nous verrons que tout film fait une offre à son spectateur, mais que celui-ci y répond de manières différentes selon le contexte dans lequel il voit le film et les positions éthiques qu'il fait siennes. Le film *Pink Flamingos*, de John Waters (1972), cherche, par tous les moyens, à provoquer la sensation d'un dégoût intéressant. Il s'inscrit en faux contre l'institution du film de fiction traditionnel, puisqu'il propose au spectateur d'« interagir » avec lui. Nous verrons toutefois que cette proposition implique une distinction entre, pour simplifier, un « bon » et un « mauvais » spectateur, selon qu'il soit ou non participatif.



# TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iii
REMERCIEMENTS.....	ix
INTRODUCTION.....	1
1. JOHN WATERS, CINÉASTE DU SPECTACLE.....	11
1.1. L'interdit dans les premiers films de John Waters.....	11
1.2. Le cas de Pink Flamingos.....	13
1.3. Kitsch et séduction.....	15
1.4. L'œil camp.....	17
1.5. Le personnage camp.....	20
1.6. Provocation du kitsch.....	21
1.7. Éthique, transgression et spectaculaire.....	23
1.8. Spectacularisation et point de vue spectatorial.....	26
2. LE SPECTATEUR DANS LE FILM.....	29
2.1. Sur la nécessité d'un spectateur modèle.....	29
2.2. L'« effet générique » et l'interpellation dans Pink Flamingos.....	32
2.3. Une spectacularisation du regard.....	35
2.4. Effets monstatifs de l'énonciation.....	37
2.5. L'exemple de Salò.....	39
2.6. Pouvoirs du rire dans Salò et Pink Flamingos.....	41
2.7. Grotesque, esprit carnavalesque et abjection.....	43
2.8. L'intervention du spectateur réel.....	45
3. LE SPECTATEUR DEVANT LE FILM.....	49
3.1. Le spectateur réel vu en fonction d'un contexte.....	49
3.2. Contraintes naturelles : récit et langue.....	50
3.3. Contraintes non-naturelles : l'espace de communication.....	52
3.4. Mise en contexte : le midnight movie.....	53
3.5. Le film comme expérience collective.....	56
3.6. Subjectivité et « masochisme » spectatorial.....	59
3.7. Postures spectatoriennes issues du contexte.....	61
4. LE SPECTATEUR CONFRONTÉ AU FILM.....	63
4.1. Le film vu selon une posture intime.....	63
4.2. À propos du déplaisir filmique.....	64
4.3. Du déplaisir à l'abjection.....	65
4.4. Le film comme rite initiatique.....	67
4.5. Une exclusion idéologique.....	69

4.6. Éthique et affectivité du spectateur.....	70
4.7. Manifestations du spectateur.....	72
4.8. Une confrontation au monde réel.....	74
CONCLUSION.....	77
BIBLIOGRAPHIE.....	83
ANNEXE 1 : IMAGES.....	89

## INDEX DES SCHÉMAS

Schéma 1. Reproduction du « modèle » sémio-pragmatique de Roger Odin.....	2
Schéma 2. Reproduction du schéma de communication cassetien.....	3

*If someone vomits during one of my films, it's like getting a standing ovation.*

JOHN WATERS



## REMERCIEMENTS

D'abord, je souhaite sincèrement remercier ma directrice, Lucie Roy, pour son enthousiasme et ses éclaircissements au fil de la rédaction. Ses conseils, son ouverture et ses idées m'ont permis de me rendre au bout de ce chemin, et c'est en partie grâce à elle si j'ai choisi de m'aventurer dans les études de deuxième cycle.

J'aimerais aussi remercier plusieurs personnes qui ne réaliseront peut-être pas l'influence que leur travail a eu sur le mien. Merci à Richard Bégin, à l'époque chargé de cours à l'Université Laval, qui m'aura permis de découvrir que l'analyse d'un objet sortant du « cadre universitaire » pouvait être intéressante. Merci à Marie-Andrée Beaudet pour ses conseils et ses encouragements alors que je commençais à peine à aborder le sujet de *Pink Flamingos*. Ces deux personnes m'auront permis de croire en mes capacités et en la pertinence d'un tel sujet de recherche.

Merci aux collègues pour leur soutien et leur intérêt. Je salue votre courage d'avoir osé vous asseoir, un soir, avec moi, pour visionner « le meilleur des pires films jamais produits ». Merci aux amis et parents qui m'ont encouragé à travailler dans la voie qui m'attirait le plus. Vous avez été d'un grand soutien dans les nombreux moments de doute qui ont marqué mon trajet.



# INTRODUCTION

Parler du spectateur au cinéma constitue un défi. Après l'avoir longtemps négligé au profit d'une analyse du texte ou de la structure du texte, on commence à reconnaître sa relative autonomie. Les travaux portant sur le spectateur ont gagné en popularité. Ceux d'Umberto Eco, de Christian Metz, de Francesco Casetti et de Roger Odin ont démontré que le spectateur ou l'instance prévue par le texte pouvait s'avérer un sujet de recherche intéressant. Les propositions d'analyse comprennent toutefois deux voies parallèles : il est possible de se demander comment le film construit son spectateur ou, au contraire, d'accorder au spectateur réel un plein pouvoir quant à la lecture du film auquel il se prête. L'une des propositions est *pragmatique*, selon Roger Odin, tandis que l'autre est *immanentiste*. La première pose le film « comme un donné qu'il [l'analyste] décrit sans référence à ce qui lui est extérieur<sup>1</sup> », tandis que la seconde considère le spectateur au moment où il est « en relation avec le contexte dans lequel [le texte ou le film dans ce cas-ci] est émis et reçu<sup>2</sup> ». Il est ainsi possible de penser à deux spectateurs totalement différents et de le faire à propos du même film. Par conséquent, bien des lectures sont possibles. Nous croyons, avec Odin, qu'il est loisible d'envisager le film en fonction de ces deux propositions sans pour autant se livrer à une « valse-hésitation » entre les concepts. Pour ce faire, nous aurons besoin de mobiliser l'idée odinienne d'une sémio-pragmatique<sup>3</sup>, celle, autrement dit, d'un spectateur à la fois modélisé par le film et par le contexte où il est vu. Nous serons ainsi « capable[s] de rendre compte des deux mouvements contradictoires mis en évidence : d'une part, le fait que nous croyons être en face d'un texte qu'on a voulu nous communiquer et que nous avons le sentiment de comprendre ; d'autre part, le fait que des textes différents soient produits suivant le contexte de lecture dans lequel on se

---

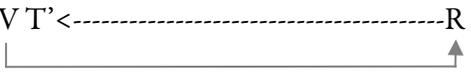
1 Roger Odin, *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2011, p. 9.

2 *Idem*.

3 Précisons, toutefois, que le fait de « mobiliser » la sémio-pragmatique ne signifie pas que nous nous en tiendrons exclusivement à cette théorie. Le mémoire se voulant ici un panorama des diverses relations existant entre spectateur et film, il mobilisera tantôt la sémio-pragmatique, tantôt l'esthétique, la notion de goût et multiples autres théories de la communication filmique. La perspective offerte par Roger Odin nous sert, en quelque sorte, de point de départ. Notons par ailleurs que les notions esthétiques sont de moins en moins étrangères à la sémiotique. C'est en particulier le cas depuis que le structuralisme a été mis en question. L'expérience filmique dépend inmanquablement de la relation à laquelle le spectateur est invitée à participer. La sémiotique n'est pas étrangère au monde et à la variété des expériences que nous en avons.

situé<sup>4</sup>. » Bien que notre objectif soit de cerner l'expérience de la réception cinématographique, il nous faut prendre en compte la relation bidirectionnelle qui s'instaure entre le film et sa réception. Dans son approche de la situation de communication filmique, Roger Odin<sup>5</sup> envisage le film comme un *espace de communication* qui n'est pas prévu par le film ou contenu dans le film. Ce faisant, il suppose la participation mutuelle des deux actants principaux : l'« actant-auteur » et l'« actant-lecteur ». Le choix du terme « actant-lecteur » n'est pas sans susciter un certain malaise. Odin admet référer non au spectateur lui-même ou au spectateur *empirique*, mais à une entité actantielle. Le spectateur fait donc l'objet d'une abstraction. Le modèle sémio-pragmatique proposé par Odin se présente comme un « schéma de non-communication » en vertu duquel les deux actants n'interagissent pas, mais coexistent à l'intérieur du texte, du film. Les deux espaces, un espace de l'émission (Espace E) et un espace de réception (Espace R) sont séparés par l'infranchissable barrière de la perception. Cela nous permet, à la limite, de supposer l'existence de deux films ou de deux textes : le texte réel (T) produit par l'émetteur/énonciateur et le texte perçu (T') issu d'un ensemble de *vibrations* visuelles et/ou sonores (V).

**Schéma 1. Reproduction du « modèle » sémio-pragmatique de Roger Odin<sup>6</sup>**

Espace E	Espace R
E-----V----->T	V T'-----R 
Contexte E Contraintes a, b, c,..... n	Contexte R Contraintes b, c, d, g,..... n

Nous prenons la liberté de conserver le terme de spectateur pour désigner l'instance de réception posée à l'extrémité du schéma. De même, nous désignons directement le film comme instance d'émission. Cette dénomination nous permet de nous intéresser plus précisément à la relation entre le spectateur et le film, mais sans négliger les propositions faites par le film dans le but de l'infléchir.

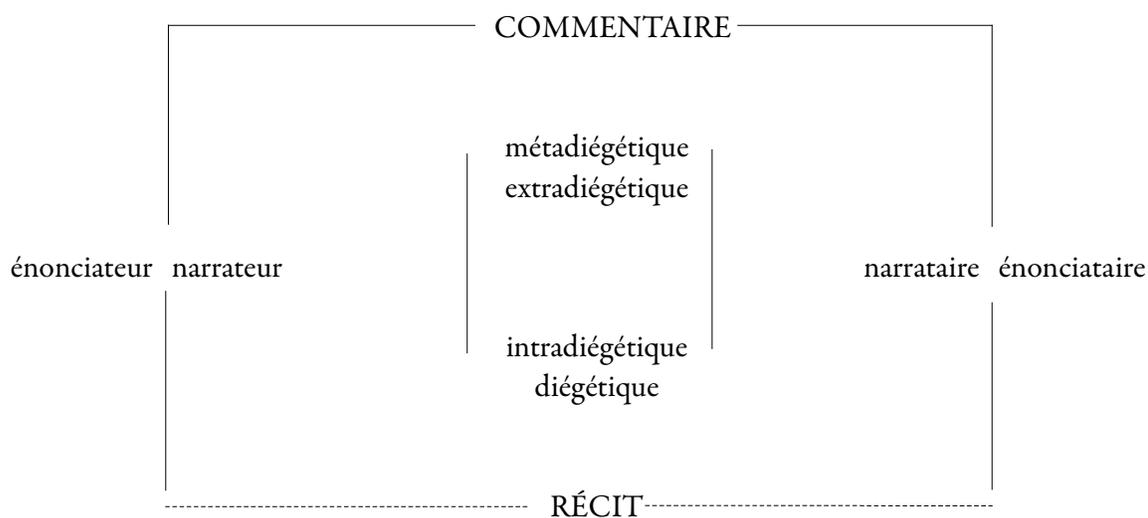
4 *Ibid.*, p. 17.

5 cf. Roger Odin, « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *Iris*, vol. I, n° 1 (1983), p. 67-82 et *Les espaces de communication. op. cit.*

6 Roger Odin, *op. cit.*, p. 24.

La situation de communication au cinéma étant indirecte et différée, le film emprunte des détours qui diffèrent de la relation interpersonnelle classique. Le film étant un objet figé sur son support, les actants ne peuvent moduler les informations au fur et à mesure que le « dialogue » avance. Tous deux agissent donc sur le mode de la supposition. Si nous adaptons l'approche d'Umberto Eco<sup>7</sup>, nous pouvons dire que l'émetteur emploie différentes stratégies pour faire « gagner » ou « perdre » son adversaire, le spectateur, ou pour que celui-ci saisisse (ou non) ce qui est dit ou raconté. Notre premier objectif sera d'aborder le film en tant que tel afin de comprendre quel modèle de spectateur le film construit ou, selon l'expression de Francesco Casetti<sup>8</sup>, quelle place il assigne au spectateur. Pour Casetti, le film désigne son spectateur, il lui assigne une place et lui fait parcourir un trajet. Proposant une situation de communication en vertu de laquelle deux instances abstraites sont contenues dans le film, Casetti produit un schéma où la communication va de l'énonciateur à l'énonciataire. L'énonciateur produit ainsi une histoire qui se présente sous la forme d'un récit ou d'un commentaire que l'énonciataire, instance à qui le film s'adresse, reçoit<sup>9</sup>.

*Schéma 2. Reproduction du schéma de communication casettien*<sup>10</sup>



7 Umberto Eco, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985, 315 p.

8 Francesco Casetti, *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, 208 p.

9 Casetti divise également la narration en deux instances, le narrateur et le narrataire, qui appartiennent directement à la diégèse. La première a pour fonction de raconter le récit, la seconde de le recevoir.

10 Francesco Casetti, *op. cit.*, p. 66.

L'énonciataire, précise Casetti, n'est pas le spectateur. Il s'agit, tout au plus, d'un modèle de ce dernier ou d'une instance prévue par le film. Le spectateur réel ne réussira jamais à comprendre très exactement l'entièreté du contenu du film qui a été écrit pour lui. Les consignes qui régissent la lecture du film (contexte) et l'institution dans laquelle celui-ci s'inscrit (institution du film de fiction, du film expérimental, du *midnight movie*) sont des éléments constitutifs quant à la création d'un spectateur modèle. Casetti examine cet aspect des choses en l'associant à l'« environnement » et, en particulier, au contexte narratif prévu par le film. Le spectateur réel peut toutefois choisir de déroger complètement de cette modélisation. Il agit alors contre le film ou est en déphasage par rapport à lui. Dans le cas contraire, il est en phase avec le film. La possibilité de déphasage est prévue par le schéma odinien (Schéma 1). Scindé en deux, il prévoit deux textes, le texte écrit par l'auteur (T) et celui reçu par le spectateur (T'). Pour diverses raisons, ce dernier peut différer du premier.

Dans ce mémoire, nous concevons le spectateur comme un lecteur<sup>11</sup> au sens d'Eco. Nous l'envisageons comme un producteur de sens qui agit en fonction de son propre savoir encyclopédique et des différents affects qui interfèrent dans sa façon de lire, de comprendre le film. Roger Odin propose de prendre d'abord en considération le contexte qui donne aux vibrations (V) un sens. Ils le font tant du côté de l'émetteur (E) que de celui du récepteur (R). Il est habituel de considérer l'emploi de certaines figures transgressives (par rapport à l'institution du film de fiction) utilisées par le film afin d'encourager l'établissement d'un lien de complicité avec le spectateur. Le cinéma est un lieu propice à l'établissement d'interdits et de normes : le spectateur de fiction classique se voit ainsi confronté à une série d'*habitus* qui le maintiennent dans une position de réception « idéale ». Comme le souligne André Gardies,

[I]a première caractéristique [du cinéma], soulignée par tous les auteurs, tient à l'état singulier dans lequel il plonge le spectateur. État proche de l'hypnose ou du rêve selon les points de vue, mais dans tous les cas marqué par l'abaissement important du seuil d'activité motrice et conjointement l'élévation de l'intensité perceptive. La position assise et le confort du siège, l'ordre rassurant des fauteuils dans la salle, l'obscurité relative qui s'installe sans brutalité et la

---

11 Umberto Eco, *op. cit.*

luminescence que renvoie l'écran invitent au relâchement du Surmoi, à quelque chose qui s'apparente, selon une classique remarque d'ordre psychanalytique, à une régression infantile. Protégé des agressions extérieures, inscrit dans l'ordre familial de la salle, enfoui dans le fauteuil, rendu à moi-même par l'obscurité, j'attends la voix maternelle qui bientôt va me parler. J'attends à nouveau qu'elle raconte sans fin<sup>12</sup>.

La perception du mouvement ou celle de l'immobilité à l'écran tend à fasciner le spectateur au point qu'il ressente une impression de réalité et qu'il soit absorbé par ce qui s'y passe. Le cas filmique qui nous intéresse tient plutôt le spectateur à une certaine distance par rapport à l'objet esthétique qui lui fait face. La relation esthétique qui s'instaure n'est pas qu'associée au jugement (beau/laid, bon/mauvais) auquel le terme « esthétique » renvoie habituellement. L'appréciation esthétique d'une œuvre dépasse largement ce genre de jugement. Elle dépend, entre autres, de l'affect et des réflexions éthiques. L'interaction entre l'objet esthétique et le spectateur constitue ici un élément important de l'analyse. La relation esthétique du spectateur au film, la posture spectatorielle qui est la sienne ou son comportement devant le film font partie des considérations entourant la réception filmique. Avec Jean-Marie Schaeffer, nous supposons que la relation esthétique « est une relation *cognitive* puisqu'elle est une forme d'attention au monde<sup>13</sup> », et que celle-ci « est *intéressée*, puisqu'en nous adonnant à cette attention, nous la voulons satisfaisante<sup>14</sup> ».

L'objet filmique sur lequel nous porterons notre regard ne saurait susciter un quelconque désintéressement de la part du spectateur et ne correspond pas à l'idée qu'on se fait habituellement d'une œuvre d'art. Il interroge la relation esthétique, qui vient d'être définie, tant par son sujet que par l'expérience d'« attention au monde » et de réception à laquelle il convie le spectateur. Présenté pour la première fois en 1972, *Pink Flamingos* constitue, aux dires de son créateur, une « expérience du mauvais goût<sup>15</sup> ». Tourné dans la banlieue américaine de Baltimore par le cinéaste John Waters, le film jouit d'une reconnaissance qui s'apparente à celle du célèbre *Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975). Le récit est banal et sert de prétexte à une succession de

---

12 André Gardies, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 13-14.

13 Jean-Marie Schaeffer, *Les célibataires de l'Art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard (NRF Essais), 1996, p. 17. Nous soulignons.

14 *Idem*. Nous soulignons.

15 « An exercise in poor taste ». Il s'agit de l'accroche publicitaire originale du film.

scènes *trash*. De l'orgie à la scatophilie, du cannibalisme à l'inceste, le film se targue de pouvoir provoquer le spectateur, de susciter un malaise et de l'amener à en rire. Dans l'épilogue du film, Divine – un personnificateur féminin taille forte qui deviendra la *star* de Waters – se livre gratuitement à un acte de coprophagie. Waters a su ainsi élever le film au rang de « chef d'œuvre » du mauvais goût. Encore aujourd'hui, *Pink Flamingos* choque et surprend par la violence gratuite dont les personnages font preuve, de même que par la transgression de multiples tabous et interdits à laquelle ils se livrent (violence envers les animaux, maltraitance, barbarie, grossièreté, etc.).

Cinéaste important de la culture populaire américaine, Waters reste pour de nombreux analystes un créateur difficile à saisir. Son cinéma, à la fois marginal et populaire, défie les catégorisations institutionnelles et est souvent vu comme mineur ou sans intérêt. Le présent mémoire ne repose pas sur la volonté de légitimer l'œuvre de Waters, mais bien sur celle de démontrer que « le champ esthétique n'est nullement limité au Grand Art (quoiqu'on entende par ce terme), ni même aux artefacts<sup>16</sup> ». Bien qu'il n'accède pas au statut fort subjectif d'œuvre d'art, nous souhaitons prouver qu'un objet filmique comme *Pink Flamingos* n'est pas moins susceptible d'être apprécié – ne serait-ce que parce qu'il suscite un risible dégoût. Si sa réception dépend (mais pas seulement) du travail de l'énonciation, elle tient aussi au contexte dans lequel le film est vu et aux limites éthiques posées par le spectateur. Le film est, comme tout objet esthétique, une affaire d'affect. Il est généralement apprécié pour ses qualités esthétiques. Il plaît ou, au contraire, déplaît. Il l'est également en vertu des questions éthiques qu'il soulève. La seule question de goût ne suffit donc pas. Si la relation esthétique implique forcément des critères de goût, puisque toute expérience positive ou négative dépend des préférences du spectateur, elle dépend également de l'intellect. Certains spectateurs apprécieront l'humour transgressif de *Pink Flamingos*, alors que d'autres n'y adhéreront pas. Le champ du goût (ou du dégoût) a tout à voir dans la relation esthétique, dans la mesure où

de tous nos organes de sens, l'appareil gustatif est sans doute celui dont l'activation esthétique est la plus constante. Il est rare que nous mangions uniquement pour nous nourrir : en général l'appréciation gustative positive ou négative [...] absorbe notre attention de manière très

---

16 Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 128.

intense. [...] Le goût « physique » est intrinsèquement appréciatif (l'aliment est agréable ou désagréable), alors que l'expérience visuelle par exemple peut transmettre des informations sans qu'une réaction appréciative n'intervienne. On pourrait répondre qu'il existe des appréciations gustatives neutres : il y a des choses que nous mangeons sans les trouver ni attrayantes ni répulsives. Mais ce serait une réponse sans grande portée : une *appréciation* « neutre » n'en est pas moins une appréciation<sup>17</sup>.

Nous nous intéresserons donc à l'appréciation esthétique de *Pink Flamingos*. La question du *regard* sera abordée dans notre analyse en fonction de l'impact qu'ont les images filmiques sur l'affect et sur l'intellect du spectateur. Il est, en particulier, susceptible de susciter du plaisir ou du déplaisir. Mais la relation esthétique entre le spectateur et *Pink Flamingos*, son appréciation ou le défaut de son appréciation, semble dépendre également d'une forme de goût particulier, que nous pourrions rapprocher de ce que Susan Sontag<sup>18</sup> nomme le « goût *camp* ».

Au sens où l'entend Sontag, le *camp* est très rarement volontaire et les tentatives de le « produire » s'avèrent souvent décevantes. Il provient notamment d'une surcharge esthétique mêlée au sérieux de la démarche. « Le *camp* ne peut être intentionnel<sup>19</sup> », souligne Umberto Eco dans *Histoire de la laideur*. « [I]l repose sur la candeur avec laquelle on met en œuvre l'artifice (et sur la malice de celui qui le reconnaît comme tel). Il y a dans le *camp* un sérieux qui échoue par excès de passion, et quelque chose de démesuré dans ses intentions<sup>20</sup> ». En réalisant *Pink Flamingos*, John Waters ne souhaitait pas produire une œuvre d'art. Il n'était pas préoccupé par le beau, mais par une extrême artificialité. Bien que le film ait une part d'artificialité, nous ne pouvons affirmer que Waters a réalisé une œuvre *camp*, mais plutôt qu'il a fait preuve d'une certaine sensibilité au *camp*. Le *camp* repose sur une ironie spectatorielle. On apprécie le film en raison d'un ridicule qui est involontaire. *Pink Flamingos* affirme son intention d'être ridicule, et en ce sens, il n'affiche pas la naïveté propre aux objets classiquement *camp*. Ce n'est pas la même chose de voir *Pink Flamingos*, qui affirme directement son intention d'être excessif, de mauvais goût et ridicule, que de voir *Mommie Dearest* (Frank Perry, 1981) qui part d'une intention de produire un

---

17 *Ibid.*, p. 130-131.

18 Susan Sontag, « Le goût " camp " », dans *L'œuvre parle*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2010, p. 448-449.

19 Umberto Eco, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2011, p. 418.

20 *Idem.*

film « sérieux ». Ici, l'interprétation *over-the-top* de Faye Dunaway paraît exagérée et ridicule, alors que celle de Divine, tout aussi excessive, répond tout à fait à l'intention de son réalisateur.

L'identification *camp* tient surtout à une manière de « goûter » qui excède les pratiques habituelles. Les objets que Sontag identifie ainsi sont hétéroclites et leur choix ne semble reposer que sur un consensus entre « connaisseurs ». Son statut dépend autrement dit de la reconnaissance qu'en fait le spectateur. Sontag y voit une certaine forme d'élitisme :

Les expériences du « *camp* » se fondent sur cette découverte importante que la sensibilité de la grande culture ne détient pas le monopole du raffinement. Le « *camp* » déclare que le bon goût excède les limites du « bon goût », et qu'il existe en fait un bon goût du choix des objets de mauvais goût. [...] Cette découverte du « bon goût » dans le « mauvais goût » a une certaine puissance libératrice. L'homme qui ne cherche que plaisirs relevés et sérieux se prive lui-même de plaisir. Il en restreint sans cesse les limites ; à trop faire la fine bouche, il se condamne à jeûner. Sous la forme d'un hédonisme audacieux et subtil, le goût « *camp* » se substitue alors au bon goût<sup>21</sup>.

Le film *Pink Flamingos* ne correspond pas exactement à la définition que Sontag nous donne du *camp*. Il est toutefois adressé au public du *camp*. Il invite à poser un regard *camp* ou lui enjoint d'entreprendre une lecture de second degré. Apprécier le film, dès lors, c'est adhérer à un système de valeurs, à un contrat de lecture particulier et c'est, nous le verrons plus tard, se livrer à des comportements qui sortent de la relation esthétique engendrée par le film traditionnel.

Par ce mémoire, nous comptons questionner la nature de la relation esthétique que le spectateur entretient avec le film. En réponse aux conceptions parfois univoques des théories de l'énonciation ou de la réception, nous affirmons que la figure du spectateur est, en fait, plurielle, dépendamment du film et du contexte de réception. À travers l'exemple de *Pink Flamingos*, nous verrons que le spectateur occupe un ensemble de postures différentes. Nous en identifierons trois, pour le moment, qui sont directement rattachées à l'expérience du film de Waters. La première est celle du spectateur posé par le film lui-même. Il s'agit du spectateur dans le film, autrement dit du spectateur modèle ou idéal du film. Le chapitre deux sera consacré à ce spectateur et surtout au travail d'énonciation effectué par le film pour le construire. Les travaux menés par Francesco

---

21 Susan Sontag, *loc. cit.*, p. 448-449.

Casetti<sup>22</sup> serviront, à ce propos, d'entrée en matière. Casetti s'attache à comprendre comment le film s'adresse à son spectateur et comment il lui fait parcourir un trajet. Le spectateur qu'il conçoit repose sur une construction théorique. La dimension participative du spectateur réel est ainsi plus ou moins évacuée dans sa réflexion. Le film *Pink Flamingos* s'adresse comme tous les autres films à son spectateur. L'énonciateur le pose comme une cible à atteindre. Le public auquel il s'adresse est clairement défini et défini comme étant capable de licence quant aux règles de la constitution du récit et de la construction des personnages. Le spectateur-type de *Pink Flamingos*, le régulier du *midnight movie*<sup>23</sup>, n'est pas un spectateur immobile et muet, mais au contraire bruyant, parlant et vivant. Il parle par-dessus le film, interagit presque avec lui. Il répond à des propositions faites par le film. Le contexte de visionnement du film l'y encourage particulièrement, puisque l'ensemble des spectateurs-types répondent à l'invitation. Dans le chapitre trois, ce spectateur réel et participatif de *Pink Flamingos*, que nous nommerons le spectateur devant le film, fera l'objet d'une réflexion. Enfin, après avoir décrit le trajet dessiné pour le spectateur, tant par le film que par l'invitation issue du contexte où celui-ci le voit, nous aimerions voir comment le spectateur peut refuser d'emprunter ce trajet. Qu'il le fasse par défi ou par ignorance, son refus affecte son expérience de lecture. Le sujet de notre dernier chapitre sera donc le spectateur qui se confronte au film. Nous verrons finalement quels sont les motifs de ces refus de participation. Censure, éthique et abjection seront nos mots-clés pour cette dernière partie. Ce dernier chapitre sera l'occasion de remettre en question la position qui a été établie au préalable et d'en préciser les nuances. Le spectateur confronté au film désigne autant celui qui rejette carrément le film que celui qui y adhère avec un certain détachement, voire qui se protège par son détachement.

Forts de notre analyse, nous aurons dégagé, au final, trois postures spectatorielles : d'abord le spectateur idéal ou modèle de *Pink Flamingos* (le spectateur dans le film) ; ensuite le spectateur qui adhère au film et s'inscrit ainsi dans l'institution du *midnight movie*, moyennant certaines

---

22 Francesco Casetti, *op. cit.*

23 Le *midnight movie* est né dans les salles de cinéma, d'abord aux États-Unis. Des exploitants de salle décident, autour des années 1970, de projeter des films en dehors des heures d'ouverture « normales » du cinéma (après minuit, donc). Ils en profitent pour projeter des œuvres marginales et attirent, par le fait même, un public différent. Nous verrons ce phénomène plus en détails dans le chapitre 3.

altérations et comportements plus ou moins prévus par le film (le spectateur devant le film) ; enfin, le spectateur qui refuse le film ou agit à l'encontre de celui-ci (le spectateur confronté au film), qui s'approprie le film d'une autre manière, par le biais de la critique et en reconnaissant une certaine part d'abjection. Avant d'entamer cette étude, toutefois, il s'avère important de décrire l'objet, le film *Pink Flamingos*, sur lequel portera cette analyse et d'en identifier les traits dominants.

# 1. JOHN WATERS, CINÉASTE DU SPECTACLE

## 1.1. L'interdit dans les premiers films de John Waters

Le mauvais goût que Waters encourage dans ses films dépasse les frontières du beau ou du bon cinéma. L'humour de mauvais goût n'y est pas seulement grossier, il est aussi transgressif. La relation esthétique qu'instaure son cinéma s'inspire en partie du goût *camp* et, en particulier, de l'idée selon laquelle le mauvais goût, voire le dégoût, peut être le lieu d'une certaine jouissance :

[O]ne must remember that there is such a thing as good bad taste and bad bad taste. It's easy to disgust someone ; I could make a ninety-minute film of people getting their limbs hacked off, but this would only be bad bad taste and not very stylish or original. To understand bad taste one must have very good taste. Good bad taste can be creatively nauseating but must, at the same time, appeal to the especially twisted sense of humor, which is anything but universal<sup>24</sup>.

Le cinéma watersien influence la réception du spectateur par la spectacularisation du tabou. Cette idée était déjà présente dans les premières œuvres de Waters. Dans *Hag in a Leather Black Jacket* (1964), son premier court-métrage, Waters raconte un mariage interracial dont le célébrant est membre du Ku Klux Klan. Dans *Eat your Makeup* (1967), Divine, un gargantuesque personnificateur féminin, incarne le rôle de Jackie Kennedy dans une reconstitution de l'assassinat de JFK. Au-delà de la valeur choc (*shock value*) inhérente à son cinéma, John Waters donne libre cours à une surenchère d'interdits et à la gratuité de leur représentation. Les interdits, dont le racisme et le tragique tourné en ridicule, sont utilisés de manière systématique. C'est l'effet de cette provocation qui intéresse Waters, plutôt que le message qu'on pourrait y lire : « I'm really not trying to say anything<sup>25</sup> », assure le cinéaste. Il ne cherche pas non plus à irriter les spectateurs à tout prix : il met plutôt en scène des interdits et les utilise pour provoquer le rire. Dans cette perspective, il aborde le tabou sexuel à des fins purement comiques, jamais érotiques. *Mondo Trasho* (1968), son premier long-métrage, est un assemblage cacophonique de musiques diverses et

---

24 John Waters, *Shock Value. A Tasteless Book about Bad Taste*, Philadelphie / Londres, Running Press, 2005, p. 2

25 Scott MacDonald, « John Waters' Divine Comedy », dans James Egan [dir.], *John Waters : interviews*, Jackson, Presses Universitaires du Mississippi (Conversations with Filmmakers Series), p. 85.

de scènes sexuelles proches du cinéma de *sexploitation*<sup>26</sup>. Mais le sexe qu'on y voit est ridiculisé, montré dans sa bêtise, sa laideur, son caractère grotesque. Dans une interminable scène de podophilie, les cris de jouissance extatiques des deux partenaires se mêlent à la musique tonitruante du film. L'érotisme échoue, car l'artifice est flagrant et dérangeant. Dans *Multiple Maniacs* (1970), une scène de séduction entre deux femmes se déroule à l'intérieur d'une église. Sur fond de cris de jouissance, Waters recrée, en montage parallèle, plusieurs stations du chemin de croix catholique. L'intention est, bien sûr, de choquer, mais surtout de transgresser un interdit : « Catholicism just *lends* itself to that so well ; it *dares* you to blaspheme, almost, and I guess I fall for it : I take the dare. There are so many things you're told not to do, that you just have more fun by doing them *all*<sup>27</sup>. » Waters utilise le tabou comme ressort comique : l'effet est obtenu par l'association scandaleuse et improbable faite entre l'église et les ébats sexuels. La logique de ce genre d'association est aussi intégrée dans le récit lui-même, où ce sont les figures « contre nature » qui sont mises en valeur. En ce sens, on peut situer Waters, comme le suggère Jack Sargeant, à mi-chemin entre le mouvement hippie et l'émergence du *punk* :

In the trash trilogy [composée de *Pink Flamingos* (1972), *Female Trouble* (1974) et *Desperate Living* (1977)] Waters announced his aesthetic of bad taste : a celebration of everything that isn't family entertainment, and a rejection of all of the supposedly « positive » values espoused by the '60s hippies. Waters' and his regular cast were pre-punk punks, and other than the criminal rebellion of the more extreme hippies, such as the Manson Family or SLA, Waters' weltanschauung is antithetical to that of the hippies, liberals and the conservative right wing (he reserves a particular loathing for pro-lifers) ; he celebrate crime, exploitation movies, and violence ; Waters was a punk before punk existed. The trash trilogy represent many of the same nihilistic non-values as punk and transgress every boundary, each offering a pleasure in the 'shocking' and in bad taste. [...] The trash trilogy is a blueprint for punk aesthetics and behaviour, with the emphasis on screeching desperation of the protagonists, anxious to annihilate every value<sup>28</sup>.

---

26 Les films de *sexploitation* sont des productions généralement à très petit budget et indépendantes qui ont pour premier objectif de montrer à l'écran des scènes érotiques et d'exhibition gratuites. Si on ne parle pas encore de cinéma pornographique, c'est que les scènes s'avèrent moins explicites et graphiques que dans ce dernier. Parmi les piliers du genre, on note Russ Meyer (*Faster, Pussycat ! Kill ! Kill !*) qui aura une grande influence sur le cinéma de John Waters.

27 John Waters cité par David Chute, « Still Waters », entrevue reproduite dans James Egan [dir.], *John Waters : interviews*, Jackson, University Press of Mississippi (Conversations with Filmmakers Series), 2011, p. 101.

28 Jack Sargeant, *Deathripping. The Cinema of Transgression*, Londres/San Francisco, Creation Books, 1995, p. 11-12.

À la lecture de Waters, Sargeant néglige toutefois la dimension fondamentalement joyeuse de son cinéma. À la différence du *cinema of transgression*<sup>29</sup> initié par Nick Zedd, Waters séduit en même temps qu'il provoque. *Multiple Maniacs* (1970), son second film, nous offre d'ailleurs une très belle mise en abyme de cette opération de séduction-abjection. Les personnages watersiens y forment un cirque ambulante, « The Cavalcade of Perversions », qui permet à de riches spectatrices effarées d'apercevoir des *freaks* de toutes sortes, des toxicomanes, des « queers » qui s'embrassent goulûment « like lovers on the lips » et enfin, le clou du spectacle, la colossale Divine. À la fin de la présentation, Divine se sert de la fascination qu'elle a provoquée auprès des spectatrices pour leur extorquer de l'argent. Au même titre que les personnages que Waters met en scène, le spectateur de *Pink Flamingos* (1972) est dégoûté, mais en même temps, étrangement attiré par les images qu'on lui donne à voir.

## 1.2. Le cas de *Pink Flamingos*

Bien qu'il ait été réalisé dans des conditions de tournage difficiles et qu'il ait profité d'un modeste budget de 10 000\$, *Pink Flamingos* suscite un fort engouement dans le circuit des *midnight movies*. Moins d'un an après sa sortie, les profits qu'il en tire sont d'environ 100 pour 1 sur son budget initial<sup>30</sup>. Sans avoir fait l'objet d'une promotion particulière, le film reste à l'affiche pendant plus de quarante-huit semaines au Elgin Theatre et fait salle comble à chaque représentation. L'audience dont il profite vient, selon la formule consacrée, d'une vaste opération de « bouche à oreille ». Ardent défenseur du « mauvais goût » comme source de divertissement, voire de jouissance, John Waters réalise, avec *Pink Flamingos*, un exercice de style plus complexe qu'il n'y paraît. Sous le couvert d'une « fête du dégoût », d'un délire carnavalesque, le film de Waters provoque également une remise en question du statut de spectateur. Son caractère hautement provocateur et profondément burlesque suscite une rencontre entre la jouissance

---

29 Une bande de jeunes cinéastes newyorkais, autour de 1985, initie le *cinema of transgression*, un « courant cinématographique » dont les motifs-clés sont un radical manque de budget, une esthétique choc et un humour noir, variant du grotesque au plus sérieux nihilisme. Pour plus de détails, voir Jack Sargeant, *Deathtripping. The Cinema of Transgression*, *op. cit.*, un des rares travaux sur le phénomène.

30 J. Hoberman et Jonathan Rosenbaum, *Midnight Movies*, New York, Da Capo Press, 1991, p. 148.

esthétique et la désapprobation éthique. « I try to force [people] to laugh at their own ability to still be shocked by *something*<sup>31</sup> », dit Waters. Ainsi le spectateur qui regarde *Pink Flamingos* est appelé à *se* regarder, à prendre conscience des limites de sa réception. Jouant volontiers la carte de la transgression, Waters use toutefois de celle-ci avec une forte désinvolture. La violence, la barbarie de ses personnages et des situations dans lesquelles ils sont placés y sont gratuites, sans fondement. La provocation qui a lieu tient du pur artifice. En ce sens, le récit repose sur presque rien : dans une banlieue américaine, deux clans de marginaux se disputent le titre de « filthiest people alive » (littéralement, « les êtres les plus obscènes qui soient<sup>32</sup> »). À partir de là s'enclenche une bataille aux allures infantiles, mais dont l'aboutissement confronte le spectateur à des questions plus sérieuses qu'il n'y paraît. Cruauté animale, abus sexuel, inceste, viol, meurtre, scatophilie, etc. : l'interdit, dans *Pink Flamingos*, est renversé, dépassé.

Deux clans s'opposent dans *Pink Flamingos*. D'un côté, Divine, une femme-monstre, et sa famille. Elle comprend Edie, sa mère mentalement dérangée et obsédée par les œufs, Crackers, son fils aux comportements sexuels douteux et Cotton, une compagne de voyage blonde aux allures de Marilyn Monroe. La barbarie de ces personnages est d'abord esthétique : bien qu'on leur prête un passé criminel, les actes qu'ils posent relèvent davantage de la grossièreté et du manque du civisme que de l'illégalité. De l'autre côté, les Marble représentent, d'une certaine manière, l'envers de la marginalité « joyeuse » du premier clan. Leurs activités illicites reposent sur le trafic d'enfants, la revente de drogue et le kidnapping. Elles sont envisagées à la manière d'une entreprise et impliquent une hiérarchisation des fonctions de chacun. Ce deuxième clan se pose, dès le départ, comme antagoniste. L'enclenchement de péripéties naît d'une provocation bête : les Marble revendiquent le titre de Divine et, pour ce faire, lui envoient des excréments par la poste. Le récit est, en fait, prétexte. Durant les 93 minutes du film, on assiste à une succession de scènes plus injustifiées et plus obscènes les unes que les autres. De l'exhibitionnisme idiot de Raymond Marble au transport d'un steak entre les jambes de Divine, de l'exposition d'un anus jusqu'à une fellation incestueuse vue en gros plan, les images de *Pink Flamingos* forment, au final, un assemblage

---

31 John Waters, *op. cit.*, p. 2.

32 Notre traduction.

chaotique de provocations à l'humour douteux, où tous les interdits sociaux et culturels sont bafoués et ridiculisés.

Les effets de surprise que Waters ménage dans le film et la superficialité des personnages font en sorte que la violence n'y paraît jamais totale. Elle semble artificielle ou mise au service de la représentation : ici, le sang est faux, les éléments déclencheurs de la violence sont invraisemblables, l'interprétation des acteurs est médiocre, de sorte que l'aspect caricatural du film trouve son efficace. Par la gratuité de la violence des gestes qui sont commis et leur caractère irrévérencieux ou scatologique, *Pink Flamingos* s'avère plus choquant qu'une avalanche de films *gore*. Quoique choqué, le spectateur devient subrepticement complice de l'humour brutal présenté dans le film. À propos du spectateur de son œuvre, Waters écrit : « I've always tried to please and satisfy an audience that thinks they've seen everything<sup>33</sup> ». Le réalisateur cherche à susciter un choc qui provient du dégoût, mais d'un dégoût intéressant pour le spectateur. Il envisage les transgressions à l'éthique et à la morale sous un angle humoristique. La violence ou le crime n'ont, en effet, rien de justifiable sur le plan éthique. Ils satisfont plutôt une pulsion :

Like underground cartoonist R. Crumb, Waters burlesques hippie tolerance : one must do one's own thing – even if that includes incest, bestiality, theft, or murder. Moreover, he makes these outrages occasions for laughter. Here lies a crucial distinction between Waters and his « favorite novelist », Genet. For the revolutionary Genet, crimes are freedoms won for their own sake. But Waters, his American disciple, is at once more cynical and more naïve. Filtering Genet through the media materialism of Andy Warhol, Waters refuses to grant these acts any moral seriousness beyond their inherent sensationalism. At best, they are a sideshow reflection of the American scene<sup>34</sup>.

La gratuité et le sensationnalisme des actes posés par les personnages désamorcent, d'une certaine façon, leur impact sur le plan éthique.

### 1.3. *Kitsch* et séduction

L'idée de la transgression et la culture *kitsch* correspondent à deux approches d'analyse qui s'imposent au terme de l'analyse du film. *Kitsch*, le film l'est d'abord par son titre, *Pink Flamingos*,

---

33 John Waters, *op. cit.*, p. 2.

34 J. Hoberman et Jonathan Rosenbaum, *op. cit.*, p. 152.

un accessoire de jardin purement décoratif et factice. Mais l'esthétique du *kitsch* se développe tout au long du film. Une panoplie de petits objets font partie du décor : bibelots religieux à l'effigie du Christ ou de la vierge Marie, une assiette décorative sur laquelle est inscrit « God Bless our Mobile Home », fleurs décoratives et papiers peints, reproductions de tableaux, etc. Les couleurs vives des décors et des costumes du film ajoutent renforcent son effet *kitsch*. Le monde sur lequel le film s'ouvre est teinté d'une certaine féerie. Il est coloré et joyeux, mais repose fondamentalement sur un vide. Les personnages n'existent qu'en surface : la médiocrité du jeu des acteurs nous en convainc. La présence non dissimulée de l'acteur en train de jouer souligne paradoxalement une absence. Nous entrons dans le monde de la référence. C'est le propre de l'objet *kitsch* : il ravive un souvenir, une image populaire, une marque reconnue, une personnalité, un personnage, etc. Il renvoie à un autre objet, en souligne l'apparence, qu'il copie, sans nécessairement s'attarder au sens qu'il dégage. Divine et ses collègues font référence à une altérité qu'ils n'arrivent pas à incarner de manière tout à fait juste. Ils se posent à côté de leur personnage. La référence à la figure maternelle, à l'assassin, à la violence, tombe à plat, elle échoue. La violence perd de son utilité narrative. Elle ne sert pas le récit. Dans un autre cadre narratif, l'« habillage » du récit et sa mise en scène auraient pu englober le spectateur posé par le film. Ça aurait été le cas si ce dernier avait été amené à croire aux personnages de même qu'à une sorte de monde idéal anarchique dans lequel chacun est libre de satisfaire ses pulsions sans que leurs pairs en souffrent. Il y a dans *Pink Flamingos*, tout comme dans l'esthétique du *kitsch*, quelque chose de dangereusement séduisant dans sa simplicité brutale :

Le *kitsch* est un enchantement auquel on succombe volontiers ; son délicat tissu peut se désintégrer à la moindre interférence sans peut-être se reconfigurer. Interrègne entre heures de veille et heures de sommeil, mi-rêve mi-réalité, il est désir et souvenir. Il traverse l'espace opposant tangible et perception avec la délicatesse d'un chat qui se faufile et apparaît tel qu'on l'imagine et non tel qu'il est ; il capture dans la matière sentiments ineffables et émotions tendres. Chant de sirène qui nous attire dans un voyage vide de repères temporels, il permet de fuir le présent. C'est une grotte enchantée où gisent des trésors inconnus éparpillés qui attendent le voyageur réjoui par la découverte de telles merveilles<sup>35</sup>.

Le spectateur de *Pink Flamingos* ne succombe pas entièrement à ce « chant de sirène » du *kitsch*. Au-delà de l'idée de faire référence, l'esthétique du *kitsch* est dominée par l'idée de la représentation

---

35 Céleste Olalquiaga, *Royaume de l'artifice. Émergence du kitsch au XIXe siècle*, Lyon, Fage, 2008, p. 89.

et d'une représentation qui s'affiche ici volontiers. L'objet *kitsch* est habituellement là pour représenter un autre objet. Il ne fait pas qu'y faire appel : il imite, copie l'objet réel. Le vide auquel *Pink Flamingos* confronte le spectateur tient à l'absence du représenté, voire à un représenté perçu comme une aberration. Divine fait référence à une femme, certes. Mais c'est un homme, et encore, un homme dont la masculinité est évidente. Cette femme constitue, ce faisant, une fausse représentation. Le spectateur ayant perçu le masque ne peut pas se laisser aller au simple plaisir de voir. Il ne connaît pas l'euphorie que l'amateur du *kitsch* ressent habituellement. Au contraire, il s'en distancie. C'est donc plutôt sous l'angle du *camp* que nous devons envisager le spectateur de *Pink Flamingos*.

#### 1.4. L'œil *camp*

Dans son article célèbre<sup>36</sup>, Susan Sontag souligne que le regard *camp* implique la mise entre guillemets de l'objet observé, c'est-à-dire son extraction du contexte qui l'entoure<sup>37</sup>. Le film de Waters participe d'une même intention de mettre certaines images entre guillemets. Par exemple, il déleste les personnages de leur pouvoir narratif. Il leur attribue une valeur esthétique et éthique. Il se désintéresse du naturel et prône l'artificiel. Les personnages ou les objets sont ainsi appréciés pour eux-mêmes et sans que des critères narratifs ou réalistes interviennent véritablement. Le regard *camp* diffère en cela d'un simple intérêt ironique pour le mauvais goût. Le spectateur *camp*, qui semble tout de même attiré par l'objet *kitsch*, l'est surtout à cause du degré d'artificialité de l'œuvre ou relativement à la surcharge des éléments qu'elle comprend ou à la démesure des actions qui y sont commises. La représentation dans ce genre de film est donc faite de procédés qui privilégient l'artificialité non seulement des décors (*kitsch*), mais également des comportements humains (qui ne sont pas psychologiquement expliqués ou explicables). Ce faisant, tous les gestes commis par les personnages sont d'ordre spectaculaire, en ce sens qu'ils n'ont pas été éprouvés par les personnages et n'exigent pas des spectateurs qu'ils les éprouvent de quelque manière. Les

---

36 Susan Sontag, *loc. cit.*

37 « Ceci, une lampe – non, une “ lampe ” ; là, une femme – non, une “ femme ”, voir le côté “ camp ” dans les êtres et les choses, c'est se les représenter jouant un rôle ; c'est agir sur la sensibilité, en lui présentant, dans son extension maxima, l'image de la vie comme représentation théâtrale. » Susan Sontag, *loc. cit.*, p. 429.

interrogations quant au bien ou au mal sont, en un sens, suspendues. Le spectateur jouit, dans *Pink Flamingos*, de l'artificialité des interdits :

Le goût « *camp* » est avant tout une façon de goûter, de trouver son plaisir sans s'embarrasser d'un jugement de valeur. Le « *camp* » est généreux. Son but : la jouissance. Le cynisme, la malice : purs artifices. (Ou, s'il s'agit là de cynisme, parlons d'un cynisme mou.) Le goût « *camp* » ne propose pas de prendre au sérieux ce qui est de mauvais goût : il ne se moque pas de l'œuvre achevée, du drame authentique. Mais il parvient à apprécier, à trouver un goût de réussite à des tentatives passionnées qui ont abouti à l'échec<sup>38</sup>.

L'œuvre de Waters n'est évidemment pas un échec. Il s'agit, en quelque sorte, de son ultime artifice : l'œuvre feint de rater sa cible, mais ne le fait pas. L'idée d'un mauvais goût intéressant, inspirée de la formulation célèbre de Sontag « affreux à en être beau<sup>39</sup> », paraît s'appliquer au film.

Il peut paraître difficile de voir la nuance entre *kitsch* et *camp*. C'est sans doute parce que le premier nous semble directement issu du deuxième :

[W]hen the avant-garde became fashionable, especially after World War II, kitsch came to enjoy a strange kind of negative prestige even in some of the most sophisticated intellectual circles. This seems to have been one of the main factors in the emergence of the curious camp sensibility, which, under the guise of ironic connoisseurship, can freely indulge in the pleasures offered by the most awful kitsch. Camp cultivates bad taste – usually the bad taste of yesterday – as a form of superior refinement. It is as if bad taste, consciously acknowledged and pursued, actually could outdo itself and become its own clear-cut opposite. This is at least what Susan Sontag suggests in her « ultimate » statement on camp, namely, « It is beautiful *because* it is awful. » Eternally, however, camp is often hard, indeed impossible, to distinguish from kitsch<sup>40</sup>.

Le spectateur du *camp* embrasse l'objet *kitsch* ou de mauvais goût avec un certain raffinement. Au même titre que l'amateur d'art traditionnel, il effectue une distinction. Il trie, met en valeur, sélectionne. Il ne s'agit pas que d'une inversion en vertu de laquelle le mauvais goût deviendrait bon et vice versa. Apprécier le *camp*, c'est, à vrai dire, choisir le « meilleur du pire ». C'est rechercher le plaisir esthétique dans ce qui, à première vue, devrait rebuter l'esthète. Le spectateur qui apprécie le mauvais goût s'enorgueillit de son choix. Il pose, sur l'objet autrement haï, un

---

38 Susan Sontag, *loc. cit.*, p. 449.

39 *Ibid.*, p. 450.

40 Matei Călinescu, *Five Faces of Modernity. Modernity, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 230.

« regard pur<sup>41</sup> ». Il le fait parce qu'il sait, en principe, mettre à profit son pouvoir de la distinction ou de sublimation. L'œil qui voit et admire le *camp* ne fait pas semblant. Il s'abandonne entièrement à la jouissance du laid, mais rompt avec « l'attitude ordinaire à l'égard du monde<sup>42</sup> ». Ainsi, il admire dans le *kitsch* la superficialité, la surenchère. *Pink Flamingos* fait certes appel à une esthétique *kitsch*. Mais, ce faisant, il propose une certaine manière de la voir. Le *camp* « met l'accent sur le style » et demande de « faire peu de cas du contenu, ou [de] refuser tout engagement par rapport au contenu. Il va sans dire que le mode de sensibilité exprimé par le *camp* est entièrement non-engagé et dépolitisé, ou, à tout le moins, apolitique<sup>43</sup> ». Le spectateur prend ses distances. Il se détache de l'objet pour mieux en apprécier les qualités ou en embrasser les défauts. *Pink Flamingos* joue de cette distance. Le film n'est pas *kitsch*. Il n'incarne pas le *kitsch*. Il se sert du *kitsch* comme d'un moyen pour créer une distance entre le monde du film et celui du spectateur. Il utilise le potentiel de séduction du *kitsch* pour attirer l'œil du spectateur. Il déconstruit toutefois le « non-engagement » de ce dernier en le confrontant à des images qui choquent, heurtent ou dérangent sa sensibilité. Malgré lui, le spectateur est amené à prendre position. Le fait que le spectateur accepte les images ne signifie pas qu'il approuve les actes qui lui sont donnés à voir par leur entremise. Le spectateur est placé devant un dilemme. Séduit par le *kitsch*, il est, du même coup, confronté aux dangers de l'esthétisme. L'artificialité du film vient souligner, à gros traits, le caractère « névrosique » du film de fiction traditionnel. Il montre comment ce dernier « impose à la réalité une convention absolument irréaliste et [...] l'y fait entrer de force<sup>44</sup> ». Au-delà de son intention de séduire, *Pink Flamingos* invite à réfléchir sur le pouvoir du *kitsch* et du confort spectatorial. Enchanté par l'esthétique, le spectateur met de côté sa propre sensibilité pour en apprécier les douceurs :

Ce n'est pas par hasard que Hitler (comme son prédécesseur Guillaume II) a été un partisan absolu du kitsch. Il vivait le kitsch sanglant et il aimait le kitsch des pièces montées. Il les

---

41 Entendons le « regard pur » au sens où le spectateur regarde l'objet sans a priori négatif vis-à-vis celui-ci. Il tente d'apprécier le mauvais goût sans s'embarrasser des conventions qui le mèneraient à le rejeter, il pose donc un regard « pur » ou « épuré » sur ce dernier.

42 Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 32.

43 Susan Sontag, *loc. cit.*, p. 424.

44 Hermann Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Allia, 2001, p. 34.

trouvaient « beaux » tous les deux. Néron, lui aussi, était pareillement un amateur de beauté empressée et ses dons artistiques étaient peut-être même supérieurs à ceux de Hitler. Le feu d'artifice de Rome en flammes et des chrétiens transformés en torches vivantes placées dans les jardins impériaux, avait assurément certaines tonalités artistiques, si l'on pouvait, par le pouvoir de l'esthétisme, être sourd aux cris de douleur des victimes ou même leur donner la valeur d'une musique d'accompagnement esthétique<sup>45</sup>.

Si l'exemple d'Hermann Broch peut sembler excessif, il n'est pas si éloigné de l'attitude que le spectateur participatif doit privilégier. Des nuances s'imposent toutefois : *Pink Flamingos* fait appel également au sens critique du spectateur. Il le fait, car il privilégie l'exagération et l'ironie pour marquer la distance entre la violence véritable et la violence utilisée afin de provoquer. Le film ne séduit pas au même titre que le pourrait l'image *kitsch* et on peut affirmer que ce n'est pas non plus son intention. Si le film souhaite plaire, il le fait en fonction d'un « rire *camp* », d'un rire qui enlève au film son pouvoir de fascination. Ce faisant, il force le spectateur à le considérer dans son ensemble.

### 1.5. Le personnage *camp*

Le *camp* désamorce le pouvoir du discours pour se concentrer sur l'instance qui émet le discours. En ce sens, le « personnage » est d'une grande importance auprès des amateurs du *camp*. L'exagération, l'artifice, le clinquant, interpellent le connaisseur du *camp*. *Pink Flamingos* s'appuie sur la figure particulière de Divine. À la manière des « stars » hollywoodiennes, Divine est mise en valeur tout au long du film. Le rôle qu'on lui donne dans le récit lui permet de montrer ses meilleurs atouts. Elle s'enorgueillit de son titre de « filthiest person alive » comme on se flatterait de remporter un prix de beauté. Tous les clichés sur la diva s'y retrouvent : narcissisme, émotivité, cruauté, etc. L'usage du stéréotype, dans le cadre de la représentation, permet au spectateur de faire une lecture univoque et sans nuances du personnage. Lorsqu'elle se livre aux photographes, Divine emprunte des poses au milieu de la mode féminine. Elle y ajoute un élément grinçant, souligne les failles de son propre personnage. L'aspect caricatural de ce personnage vient du fait qu'elle feint d'ignorer ce qui nous la rend inesthétique. Elle ignore sa propre masculinité et cela renforce son aspect caricatural. Divine agit comme n'importe quelle star féminine agirait, mais avec une image

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 35.

qui ne coïncide pas. Par conséquent, pas de complexes, par exemple, sur le poids : le corps de Divine est opulent et affirme son opulence. Les costumes qu'elle porte sont excessifs du simple fait qu'elle les porte. C'est-à-dire qu'il y a dans le geste une forme d'irrévérence, voire de terrorisme esthétique : « I wanted him [Divine] to be the Godzilla of drag queens », affirme John Waters. « I mean, at the end of *Multiple Maniacs*, the National Guard shoots him. How much closer to Godzilla can you be ? And the other drag queens were so square then. They wanted to be Miss America. Those were their values, and they hated Divine<sup>46</sup>. » Alors que les autres personnificateurs cherchent à répondre aux critères de beauté traditionnels, Divine souhaite, au contraire, provoquer le choc.

Divine porte un masque : elle incarne quelque chose qu'elle n'est pas et, à la limite, qu'elle ne veut pas être. Le spectateur du *camp* s'avère à tout coup happé par le personnage. Le personnage déborde de l'écran, il est pur artifice. Si on s'attache à Divine, c'est moins pour ce qu'elle dit que pour ce qu'elle est. Profondément contestataire, le personnage provoque, au même titre que le film lui-même, dans la joie. Le masque est un jeu. Il « traduit la joie des alternances et des réincarnations, la *joyeuse* relativité, la *joyeuse* négation de l'identité et du sens unique, la négation de la coïncidence stupide avec soi-même ; le masque est l'expression des transferts, des métamorphoses, des violations des frontières naturelles, de la ridiculisation, des sobriquets ; le masque incarne le principe du jeu de la vie<sup>47</sup> ». Par son attitude *in-your-face*, Divine révèle les failles que les autres personnificateurs tentent de camoufler. Elle dévoile le « mensonge esthétique<sup>48</sup> » du *kitsch* et séduit pour les mêmes raisons qu'elle dérange.

## 1.6. Provocation du *kitsch*

*Pink Flamingos* se sert du *kitsch* en lui conférant une valeur transgressive. Le *kitsch*, c'est « le mal dans le système des valeurs de l'art<sup>49</sup> », un art (du) médiocre, dont tous les « vrais »

---

46 John Waters, cité dans Frances Milstead, Steve Yeager et Kevin Heffernan, *My Son Divine*, New York, Alyson Books, 2001, p. 78-79.

47 Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge*, Paris, Gallimard, 1970, p. 49.

48 Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 229.

49 Hermann Broch, *op. cit.*, p. 33.

artistes chercheront à se détacher. Fort de ses influences (Warhol, Kuchar, Anger), Waters provoque par le *kitsch*. Il s'inscrit contre les valeurs esthétiques dont le cinéma institutionnalisé fait la promotion. Le film désobéit aux règles : les mouvements de caméra sont inesthétiques, les plans restent régulièrement fixes et les cadrages sont souvent approximatifs :

[T]he distinctly underground sensibility of *Pink Flamingos* can be seen in the film's raw, unfiltered, uncensored content ; the haphazard camerawork and half-arbitrary *mise-en-scène* ; the campy, over-the-top nature of Divine's performance ; and the lack of firm distinctions between characters and the actors (often non-actors) who play them. Together these features operate as an extra-diegetic parallel of sorts to the disgusting acts depicted within the diegesis : *Pink Flamingos* is *itself* bad taste, although, as Waters would say, it is « good bad taste » not « bad bad taste »<sup>50</sup>.

La distinction, dans *Pink Flamingos*, vient du fait que le mauvais goût se trouve au cœur du travail esthétique. Le film suscite un sentiment de dégoût gratuitement, par pure provocation. Parce qu'elle dérange, provoque ou choque, l'image est toutefois plus difficile à « mettre entre guillemets ». Ce faisant, le regard *camp* est l'objet d'un travail de la part du spectateur. Ce travail tient à l'effort qu'il fait pour rire de ce qui, à première vue, est intolérable : « Shock humor is making people laugh at things they would *never* laugh at if it were real. In a movie, they feel semi-safe laughing at it. But only *semi*-safe. They laugh and then go, "Oh God ; how can I be *laughing* at this ?" So mine is always a *nervous* laughter<sup>51</sup> ». Le rire de *Pink Flamingos* est aussi un mécanisme de défense. Il constitue un indice quant au fait que les considérations éthiques auxquelles le film aurait dû donner lieu sont suspendues. Tant sur le plan filmique, esthétique, que moral, le film transgresse les différents interdits établis par la norme. La violence présentée dans le film de Waters est en ceci troublante qu'elle n'est jamais justifiée, mais au contraire tout à fait gratuite. Divine agit de façon stupide et méchante sans raison véritable. Elle prend plaisir à faire le mal ou à ne pas faire le bien. « Do you believe in God ? », demande un journaliste dans *Pink Flamingos*. « I am God », répond Divine. Son pouvoir est sans limites. Elle règne. Toute monstrueuse qu'elle soit, Divine ne se justifie d'aucune façon. Elle existe, tout simplement. De la même manière, le cinéaste

---

50 Xavier Mendik et Steven Jay Schneider, « A Tasteless Art : Waters, Kaufman and The Pursuit of "Pure" Gross-Out », dans Xavier Mendik et Steven Jay Schneider [dir.], *Underground U.S.A. Filmmaking Beyond the Hollywood Canon*, Londres/New York, Columbia University Press, 2002, p. 214.

51 John Waters cité par David Chute, *loc. cit.*, p. 97.

cherche à surprendre le spectateur, à le choquer et à le déconcerter, mais il le fait sans intention de transmettre un message. Le choc n'est là que pour divertir, il n'a pas d'autres vocations.

### 1.7. Éthique, transgression et spectaculaire

C'est, pourrait-on dire, la grande force de *Pink Flamingos* : par son caractère gratuit et injustifié, c'est la transgression elle-même – et non la violence – qui devient un facteur de jouissance. Ceci s'explique par le fait qu'on n'y trouve pas de scènes où la violence est réaliste ou vraisemblable. Waters ne satisfait pas le désir du spectateur de voir l'horreur, mais l'invite plutôt à une représentation carnavalesque de celle-ci. La nuance est plus importante qu'elle n'y paraît. Comparons les personnages de *Pink Flamingos* au célèbre assassin de la série *Hannibal* :

La fictionnalisation de l'éthique, qui constitue un instrument par rapport aux idéologies, sert, [dans *Hannibal*] comme ailleurs, à « débarbariser » la violence, à supprimer l'idée même du mal radical, à obtenir l'assentiment relatif du spectateur, pour établir la licence utile à l'(im)matérialisation de la violence. Cette (im)matérialisation de la violence s'explique par le fait que le récit [de *Hannibal*] se sert de la violence. Il la matérialise. Et, dans un même souffle, il en justifie l'usage. Il l'« immatématise ». Cela étant, la violence, et, ce qui est pire, l'idée même de la violence deviennent banales. La violence participe, dans ce cas, à l'établissement d'un capital de fascination qui, étant inversée, ne l'est que d'une façon paradoxale, superficielle et labile<sup>52</sup>.

La violence que l'on retrouve dans *Pink Flamingos* repose au contraire sur un « mal radical ». Toutefois, le film cherche lui aussi à obtenir un « assentiment relatif ». Les moyens pour y parvenir diffèrent. Il n'y a pas chez le spectateur de *Pink Flamingos* de fascination pour les atrocités commises par les Marble ou par Divine. La violence est banalisée parce qu'elle est montrée de façon absolument artificielle, spectaculaire et somme toute, festive. Le spectateur n'est donc pas fasciné par le personnage, mais par la manière de le donner à voir et de le placer ainsi en dehors de la société qu'il connaît. Il observe la violence en mettant de côté les critères sociaux ou éthiques habituels qui, dans un récit classique, auraient pu la justifier. Bien qu'elle soit immatématisée, bien qu'elle ne trouve pas de prétextes psychologiques ou « vraisemblabilisants » dans le film, la violence paraît « barbare », spectaculaire et festive conséquemment. Le film nous invite

---

52 Lucie Roy, « Fictionnalisation et historicisation ou le paradoxe de la violence (im)matérielle », dans Lucie Roy, Richard Bégin et Bernard Perron [dir.], *Figures de violence*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 133.

simplement à la regarder dans ce qu'elle a de plus idiot et horrible, puisque, aussi bien, rien ne la justifie vraiment. Le motif récurrent du film est bien celui de la transgression : de la bestialité à l'inceste, de l'obscénité à la pornographie, le film s'occupe d'abord de dépasser (joyeusement) les règles établies par la société états-unienne plutôt que de questionner directement ses conceptions morales par l'entremise d'actions logiquement amenées et posées par le récit.

L'épilogue du film s'inscrit dans la logique du dépassement des règles sociales ou de leur transgression. Ce faisant, l'acte commis par Divine constitue un événement en soi. Il marque, à rebours, l'expérience à laquelle le film convie son spectateur. La narration nous annonce quelque chose de surprenant, d'inattendu : « what you're about to see is the real thing ». Le fragile masque du personnage de Divine tombe et, soudain, le spectateur se retrouve devant un moment spectaculaire, que nous ne pourrions pas mieux décrire que J. Hoberman et Jonathan Rosenbaum : « The piece de résistance is the film's notorious epilogue in which, accompanied by the song "How Much Is That Doggie in the Window" the leading lady ingests a freshly produced poodle turd. If beauty, as Jean-Paul Sartre quotes Genet, is "the art of making you eat shit", this act is the divine sacrament of Waters's black midnight mass<sup>53</sup> ». Cette image finale, devenue emblématique pour des générations de cinéastes *underground*, est également le summum de son irrévérence. Notons que nous nous trouvons, à ce moment, en dehors de la sphère diégétique du film. Le récit étant terminé, il semble que l'actrice agisse d'elle-même. L'aspect spectaculaire de la scène, qui vient de la transgression à laquelle elle se prête, étonne plus qu'ailleurs. Le chien est véritable et elle agit librement. Divine paraît dire : je peux le faire, je le fais. Sa psychologie paraît ainsi fondée sur la transgression des interdits de toutes les espèces. Ce geste constitue, par conséquent, l'ultime *stunt* publicitaire. Marqués par cette scène, les spectateurs en ont sans doute parlé à d'autres, de sorte qu'ils ont été invités à participer à leur tour à ce film où la transgression a un caractère spectaculaire. « Par ses effets, le spectaculaire rassemble », précise André Gardies. « [L]'émotion qu'il suscite a besoin d'être partagée, soit dans l'instant de l'événement vécu en commun (c'est le principe du spectacle), soit par le récit que le témoin en fait<sup>54</sup> ». Le geste spectaculaire « frappe les

---

53 J. Hoberman et Jonathan Rosenbaum, *op. cit.*, p. 152.

54 André Gardies, « Le moment spectaculaire dans la narration cinématographique », dans Christine Hamon-Siréjols et André Gardies [dir.], *Le spectaculaire*, Lyon, Aléas. 1997, p. 121.

sens », il « attire l'attention de celui qui regarde et/ou écoute en raison d'une non-quotidienneté, d'un aspect exceptionnel, inattendu, du dépassement d'une norme admise<sup>55</sup> ». S'il y a distanciation dans *Pink Flamingos* – et la chose est indubitable, comme nous le verrons dans les prochains chapitres –, l'affect y joue tout de même un rôle prépondérant. Le film saisit, absorbe son spectateur par l'effet de choc. Il produit une fascination en raison de son capital de jouissance. Parce qu'il met en scène l'interdit, il fait résonner celui-ci chez le spectateur : « Si nous observons l'interdit, si nous lui sommes soumis, nous n'en avons plus conscience. Mais nous éprouvons, au moment de la transgression, l'angoisse sans laquelle l'interdit ne serait pas : c'est l'expérience du péché. L'expérience mène à la transgression achevée, à la transgression réussie, qui, maintenant l'interdit, le maintient pour en *jouir*<sup>56</sup> ». Dans ce contexte cinématographique particulier, le film rend la violence acceptable, jouissive. Il renverse l'interdit ou s'en sert. Il revient ensuite au spectateur d'en prendre conscience. Mais du même coup, le film l'invite à suspendre, le temps de la projection, ses appréhensions, complexes et tabous :

If « transgression » means a violation of the law or limit, then transgression and the limit it crosses operate by virtue of a spatial metaphor : transgression is a trespassing of the boundaries which demarcate various fields and constitute a geography of cultural possibilities. Thus transgression might be seen as a re-mapping, redefining the boundaries of the forbidden and the permitted. This re-mapping often retains the traces, the shadows of the previous dispensation ; without the memory of these traces, the act of transgression would lose its meaning. Transgressions do not obliterate all boundaries, since to transgress all boundaries is impossible and meaningless ; meaning depends on boundaries, on framework ; the act of transgression depends on the legibility of a « frame ». Since the boundaries defining the fields of possibilities are constituted through power, we can say that one of the objectives of transgressions is to reframe structures of power<sup>57</sup>.

Par la superposition de ces multiples transgressions, le film construit un univers qui lui est propre (*frame*). Il propose un pacte de lecture où l'interdit est bafoué et où personne ne s'embarrassera d'éthique. Il invite au désintéressement esthétique en même temps qu'à poser un regard critique sur ce désintéressement.

---

55 Béatrice Picon-Vallin, « Le spectaculaire de masse : du théâtre au cinéma. Eisenstein dans le contexte théâtral soviétique », dans Christine Hamon-Siréjols et André Gardies [dir.], *op. cit.*, p. 63.

56 Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 45.

57 Miriam Gusevich, « Purity and Transgression : Reflections on the Architectural Avantgarde's Rejection of Kitsch », dans *Discourse*, vol. X, no. 1 (automne-hiver 87-88), p. 95-96.

## 1.8. Spectacularisation et point de vue spectatorial

C'est une constante du cinéma de Waters de mettre à l'avant-plan des personnages marginaux, des *outsiders*, et d'en faire les héros de ses récits. Les personnages les plus « normaux » sont les plus ridiculisés. Ils sont les victimes ou les ratés du système de valeurs montré par la diégèse. Dans *Pink Flamingos*, les personnages les plus près de la normalité sont brutalisés, violés, attaqués. La police, gardienne de la paix et de l'ordre, est impuissante et finit dévorée par la foule en plein délire cannibale. Aucun acte « normal » ou normalisant ne sera toléré : les personnages de *Pink Flamingos* sont des monstres et revendiquent le droit de l'être. Monstres de pacotille, ils s'avèrent d'autant plus séducteurs qu'ils n'ont, au fond, rien de menaçant, puisqu'ils agissent en dehors de la société réelle, dont le film se distancie. Leur caractère est tout à fait infantile et le contexte dans lequel ils se trouvent autorise leurs actes démesurés. C'est l'humour burlesque du film, le contrat humoristique si on veut, qui permet d'accepter ou de tolérer les multiples horreurs qu'il propose. Des deux approches d'analyse que nous venons d'envisager – *kitsch* et regard *camp* –, nous retenons l'idée d'une spectacularisation. Notre intention étant de poser un regard sur le spectateur de *Pink Flamingos*, ces approches paraissent utiles, mais incomplètes. Envisager *Pink Flamingos* sous l'angle du *kitsch*, c'est limiter son effet à un impact visuel. C'est y référer comme un simple outil de braconnage. S'appropriant le film, entre autres, par l'entremise d'une lecture *camp*, le spectateur de *Pink Flamingos* s'y projette. Nous n'affirmons pas ici que le spectateur se reconnaît dans les situations représentées, ni que le film lui permet de ressentir un effet cathartique. Nous soulignons plutôt que le travail du film se fait en complicité avec le spectateur. Toutefois, cette seule lecture *camp* ne suffit pas non plus à expliquer le comportement du spectateur devant l'écran. Si nous souhaitons nous concentrer sur la réception cinématographique – et c'est le dessein que nous avons –, il faudra faire appel à d'autres outils. C'est du côté de l'analyse communicationnelle et de la sémio-pragmatique que nous croyons trouver un écho favorable à la présence du spectateur à l'écran. Rappelons ce que nous avons dit dans ce chapitre : *Pink Flamingos*, pour ouvert qu'il soit, s'adresse à un certain public. Si les interdits y sont transgressés de toutes les manières possibles, le spectateur à qui le film s'adresse se pose comme un être singulier. Le récit évoque un certain contexte culturel. Il donne à voir une société diégétique dans laquelle la transgression morale est la

loi. Il convie enfin le spectateur à une expérience filmique unique. Si *Pink Flamingos* n'est pas d'un grand intérêt pour le chercheur intéressé par le film ou son auteur, c'est parce qu'il ne fonctionne pas en dehors des relations esthétiques ou éthiques, même manquantes, qu'il initie. La constitution d'un point de vue spectatoriel est essentielle à la compréhension du film : « une scène n'existe que parce que quelqu'un en assume la vision et donc la fait littéralement vivre<sup>58</sup> ». À défaut de prendre en compte le point de vue offert au spectateur par le film et les propositions de lecture qu'il recèle, une analyse du film *Pink Flamingos* promettrait d'être incomplète. Pour comprendre le processus de construction du film, il importe de voir comment le film met en évidence son propre dispositif afin d'établir son contrat de lecture avec son spectateur. Sans ce dernier, sans la relation que le film impose à son spectateur, *Pink Flamingos* ne sera rien d'autre qu'une manœuvre ratée, dotée d'innombrables défauts techniques. Le film ne serait apprécié qu'en fonction de ses défauts. Il appartiendrait alors à une autre institution, celle du nanar, le film raté dont on se régale avec ironie. Si le film de John Waters dépasse ces autres films, c'est qu'il prévoit la présence de son spectateur, voire qu'il en dépend.

---

58 Francesco Casetti, *op. cit.*, p. 43.



## 2. LE SPECTATEUR DANS LE FILM

### 2.1. Sur la nécessité d'un *spectateur modèle*

L'examen de la réception filmique commence, nous dit Francesco Casetti, par l'analyse du film :

[I]l pourrait sembler plus simple d'interroger directement celui qui est assis dans la salle, les yeux fixés sur l'écran. Mais le regard du spectateur ne se meut pas tout seul : au contraire, il se modèle sur celui qui traverse et anime les images et les sons ; il s'offre comme sa réplique, au double sens de décalque et de réponse. C'est pourquoi le film, avant même d'être vu, *se donne à voir*. Par le fait même d'apparaître sur l'écran, il présuppose l'existence de quelqu'un vers qui se tourner et en détermine certaines caractéristiques ; en se présentant, le film construit un interlocuteur idéal à qui il demande collaboration et disponibilité<sup>59</sup>.

Avant d'être celui qui est assis dans la salle de cinéma, avant d'être celui qui juge, accepte ou refuse, le spectateur est modélisé par le film. Ce dernier prévoit, en effet, selon le terme utilisé par Umberto Eco à propos de la littérature, un lecteur modèle ou pour nous, spectateur modèle. Pour produire un discours qui fait sens aux yeux du spectateur, l'auteur<sup>60</sup> du film devra faire l'effort d'anticiper ses réactions et de veiller à sa compréhension du film. Les stratégies que l'auteur emploie par la suite visent à satisfaire – ou, au contraire, à frustrer les attentes de – ce spectateur modèle ou idéal. De la même façon, dans les situations communicationnelles quotidiennes, les interlocuteurs prévoient la réception de leur vis-à-vis. Les échanges entre l'auteur et le récepteur du film sont toutefois déplacés dans l'espace et décalés dans le temps. Ils se font à l'aide de cette interface qu'est l'écran et sont modulés tant par la vision du spectateur et sa compréhension que par les stratégies employées par l'auteur. Francesco Casetti présente le spectateur comme une instance de réception qui serait prévue par le film. Il le fait sans trop considérer son statut de producteur de sens. Bien qu'il suppose que le spectateur idéal répond à l'offre de lecture qui lui est faite à l'aide de l'énonciation, il fait peu de cas du spectateur réel. Si cette façon d'envisager la situation communicationnelle mise en abyme dans l'énonciation a un certain intérêt lorsqu'il s'agit

---

59 Francesco Casetti, *op. cit.*, p. 11.

60 Nous préférons utiliser ici le terme « auteur » plutôt que « réalisateur », car ce dernier n'accomplit, en réalité, qu'une partie du travail. L'« auteur » auquel nous songeons est une figure qui comprend toute une équipe de production, de scénarisation et de mise en scène.

d'analyser les films de fiction qui satisfont les règles commerciales habituelles, c'est moins le cas à propos de *Pink Flamingos*. La participation du spectateur réel est non seulement prévue par le film, elle lui est aussi essentielle. Reste, toutefois, à se demander comment le film prévoit ce genre de participation. Il ne s'agit pas de poser le spectateur « réel » comme seule instance possible et de ne pas tenir compte du spectateur modèle ou idéal posé par le film, mais plutôt de démontrer que la figure cristallisée du spectateur constitue une offre faite au spectateur réel. Ce dernier réagit ou agit au moment où il regarde ce film. Il n'y a pas lieu, à notre avis, d'opposer les deux spectateurs, mais plutôt de les voir comme deux éléments formant, à l'aller comme au retour, un tout :

[O]n peut considérer l'interlocuteur comme un partenaire que le texte trouve sur ses bords, là où pour ainsi dire les signes cèdent le pas à la vie, ou bien on peut le considérer comme une silhouette que le film dessine à l'intérieur de ses propres limites, sur la page, sur la toile ou sur l'écran. D'un côté, donc, quelqu'un en chair et en os, de l'autre, une réalité fondamentalement symbolique. Mais quel parcours privilégier ? Si l'on opte pour la première solution, on sera en mesure de recenser les attitudes que le texte sollicite et les comportements qu'il initialise – comme l'attention, le jugement, le plaisir, l'adhésion, etc. – ; en un mot, on obtiendra la preuve circonstanciée que la lecture et la vision sont le lieu d'une activité pleine et non pas de la simple adéquation à du déjà dit, à du déjà écrit ou à du déjà montré. Cependant, même dans un tel choix, on devra admettre qu'il existe – et qu'il ne peut pas ne pas exister – autre chose : un projet, placé sans doute entre les lignes, mais qui prévoit et sous-tend l'issue de la partie ; un niveau inscrit dans le texte, qui lui est donc parfaitement coextensif, et constitue par là un modèle de réception<sup>61</sup>.

Si les difficultés que représentent le recensement des attitudes que le « texte sollicite et les comportements qu'il initialise » expliquent, en partie, le choix que Casetti a fait de ne tenir compte que du spectateur modélisé ou symbolique posé par le film, on remarque qu'il y a des films qui prévoient ou commandent, justement, des réactions et des actions du spectateur réel<sup>62</sup>. Ce genre d'invitation n'exclut pas le fait qu'il puisse y avoir des interférences entre les intentions de l'énonciateur et celles du récepteur de l'œuvre. Il y a incidemment des cas où le spectateur refuse de se prêter au jeu.

Notre analyse, qui souhaite se concentrer sur le spectateur « en chair et en os » du film

---

61 *Ibid.*, p. 26.

62 Le cinéma de Waters s'avère d'ailleurs, à tout le moins, interactif. À titre d'exemple, dans *Polyester* (1981), John Waters emploie la technique de l'*odorama* : ce faisant, il donne au spectateur, à divers moments du film, la consigne de gratter et de sentir une pastille parfumée.

*Pink Flamingos*, ne peut toutefois passer sous silence l'existence d'un spectateur modèle. Ce chapitre sera consacré à l'examen de ce spectateur, du spectateur dans le film ou, selon les termes qui viennent d'être employés, du spectateur prévu ou posé par le film. Ce passage obligé de notre analyse nous permettra de mieux comprendre comment le spectateur devant le film et confronté au film se complètent ou « interagissent<sup>63</sup> » avec *Pink Flamingos*. Nous préférons employer le terme « film » plutôt que le terme « énonciateur ». Pour utile qu'il soit à la compréhension globale du médium filmique, le terme « énonciateur » a toujours un caractère quelque peu ambigu. Difficile en effet de ne pas confondre énonciateur et auteur. Christian Metz le souligne justement :

S'il est hors de doute qu'en général on ne confond pas le narrateur et l'auteur (ce n'est qu'un exemple), les postes de l'énonciation elle-même – de l'énonciation qu'on nous dit purement textuelle – n'en sont pas moins, le plus souvent, conçus comme des sortes de personnes. On ne peut d'ailleurs penser à eux, il faut l'avouer, on ne peut se les représenter clairement qu'à travers des *instances d'incarnation* qui d'autre part sont supposées occuper réellement leur place durant le processus de transmission : ainsi, on peut me parler à perte de vue de l'énonciataire, c'est au spectateur que je pense pour, simplement, comprendre ce qu'on me dit, au spectateur qui va se mouler (par théorie, ou par miracle) dans ce rôle d'« énonciataire ». L'énonciation a volontiers quelque chose d'anthropoïde<sup>64</sup>.

Cela ne signifie pas que nous souhaitons abolir la position ou l'idée d'un énonciateur, mais nous reconnaissons, avec d'autres, que l'énonciateur, c'est le film<sup>65</sup>. Nous nous promettons ultimement d'analyser plus particulièrement le rapport du spectateur avec le film et non celui entre deux instances abstraites que sont l'énonciateur et l'énonciataire. Roger Odin<sup>66</sup> qui envisage l'auteur et le spectateur en chair et en os, dit que la « communication » instituée au moment de la projection d'un film constitue une « non-communication » puisque les deux « interlocuteurs » ne se trouvent jamais en contact l'un avec l'autre. L'« interaction » se ferait ainsi sur la base de suppositions, d'inductions et de déductions de part et d'autre. Souhaitant se concentrer sur

---

63 Il est bien évidemment ambigu de parler d'« interaction » au cinéma, dans la mesure où la communication en est assurément différée et, nous l'avons dit plus tôt, non-modulable. La présence des guillemets cherche à souligner l'ambiguïté de ce mot, dans le contexte de notre recherche.

64 Christian Metz, « L'énonciation anthropoïde », dans *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris, Méridien Klincksieck, 1991, p. 12.

65 L'expression est de Francesco Casetti, que nous citons de mémoire.

66 Roger Odin, *op. cit.*, p. 18.

l'expérience de réception de *Pink Flamingos*, il faudra admettre que, au moment de la réception du film, l'énonciateur ou la source d'énonciation ne peut plus y participer de façon active :

[Q]uand un film passe, c'est en général qu'il y a (au moins) un spectateur : l'instance d'incarnation de la cible [l'énonciataire, si on veut] est donc présente. Mais celle de la source – le cinéaste, ou l'équipe de production – est le plus souvent absente. Bettetini accorde de l'importance à cette dissymétrie, et moi aussi. Car elle est cause que le tête-à-tête véritable se trouve faussé par rapport aux personnes prétendues de la langue : il n'est pas entre un énonciateur et un énonciataire, mais entre un énonciataire et un énoncé, entre un spectateur *et un film*, c'est-à-dire entre un TU et un IL qui, ainsi répartis, voient leur sens se brouiller, puisque le seul sujet humain présent sur les lieux, et capable de dire JE, est justement le TU [du schéma cassetien]<sup>67</sup>.

Dans notre lecture de *Pink Flamingos*, nous donnons au spectateur, avec le film, le statut de producteur de sens. Si nous nous arrêtons au film lui-même dans ce chapitre, c'est afin de mieux comprendre, pour reprendre l'expression de Metz, « comment le film est compris<sup>68</sup> ».

## 2.2. L'« effet générique » et l'interpellation dans *Pink Flamingos*

Le film *Pink Flamingos* entretient avec son spectateur une relation très différente de celle qui provoque habituellement une certaine identification du spectateur à la fiction représentée à l'écran. Si le régime du film *Pink Flamingos* reste, bien entendu, fictionnel, nous remarquons que celui-ci emploie diverses stratégies afin d'orienter la lecture que le spectateur est susceptible d'en faire. Le régime auquel le film convie le spectateur est celui d'une fiction, certes, mais d'une fiction dont le spectateur n'est jamais dupe. À la différence du film de fiction traditionnel ou « classique », le film de John Waters désigne de façon directe son spectateur, et ce d'entrée de jeu. Donc, et selon la formule de Casetti, il s'adresse constamment au spectateur et de manière marquée. Le burlesque violent dont le film témoigne en dessine les traits. Voyons la séquence d'ouverture de plus près : sur une musique rock and roll, nous voyons, d'abord en plan fixe, le *mobile home* désaffecté qui constituera le décor de l'action principale. Sur cette image s'enclenche le générique d'ouverture du film. Les titres et les noms des interprètes apparaissent. La caméra amorce un *zoom* vers quelques objets hétéroclites, dont des poulets en céramique et un flamant

---

67 Christian Metz, *loc. cit.*, p. 26.

68 Nous citons de mémoire.

rose en plastique, puis y reste. La liste des participants est plutôt longue pour un générique d'ouverture : le moindre figurant y paraît. Jusque-là, rien ne laisse présager autre chose qu'un film de fiction. À la fin du générique, la caméra effectue un *zoom* arrière pour reprendre sa position initiale.

Le générique est important dans la mesure où il renforce le régime fictionnel proposé. À cause de la convention qu'il instaure, le générique au cinéma est tenu pour le spectateur comme une entrée qui lui permet d'accéder à la fiction. S'il éveille d'une certaine façon la conscience d'un univers méta-fictionnel, il agit également, pour cette raison, comme un élément rassurant auprès du spectateur. Des éléments de la construction étant dévoilés, le spectateur sait qu'il accèdera tantôt à l'univers de la fiction. Un contrat de lecture vient de lui être soumis en vertu duquel il pourra jouir d'une duperie relative parce que volontaire. Roger Odin précise :

*A priori*, tout semble devoir opposer le générique à la fiction qu'il introduit ; sa matière de l'expression : du texte à lire et surtout sa fonction : la présentation de la structure énonciative du film, l'affichage de ce que la fiction prend tant de soin à masquer, le film comme objet construit, le film comme film (*vs* le film comme monde). Le générique, dit André Gardies, « exhibe ce que l'autre [le film de fiction] déguise avec soin ». Le générique : l'ennemi numéro un de la fiction ? Comment ne pas s'étonner dès lors de sa présence ostentatoire au début de la quasi-totalité des films de fiction ? C'est que ce rappel du statut artefactuel du film est indispensable au bon fonctionnement de l'effet fiction : par la distance qu'elle met entre l'action et moi, une telle figure conforte mon « sentiment de n'être pas dupe » ; « ainsi rassuré (derrière ce rempart), je peux me permettre d'en être un peu plus dupe ». Cet effet de positionnement préalable, je propose de le dénommer : *l'effet générique*<sup>69</sup>.

Une fois passé cet effet générique, le spectateur est disposé à s'impliquer dans le récit, à s'identifier aux personnages et aux situations qui lui sont présentés. Mais voilà que, par l'emploi d'une voix *off* et, plus précisément, d'une narration extra-diégétique, Waters vient briser l'effet de la fiction que le spectateur aurait pu souhaiter continue et homogène. Le film commence sans crier gare : « Hello moviegoers. This is Mr. Jag<sup>70</sup>, speaking to you for Dreamland Studios. This beautiful mobile home you see before you is the current hideout of the notorious beauty Divine, the filthiest person

---

69 Roger Odin, *De la fiction*, première édition, Bruxelles, De Boeck Université (Arts et cinéma), 2000, p. 77.

70 Le rôle de Mr. Jag est tenu par le réalisateur John Waters lui-même dans le film. Dans *Shock Value*, Waters précise qu'il souhaitait, au départ, solliciter le « vrai » Mr. Jag, un coiffeur de Baltimore affublé d'un terrible accent régional. C'est après son refus que Waters a décidé de tenir le rôle, en essayant de l'imiter le mieux possible. (John Waters, *op.cit.*, p. 19.)

alive. » La seconde image du film est une copie filmée d'un tabloïd où paraît Divine en page couverture. Le narrateur continue de présenter brièvement les personnages, puis conclut en invitant le spectateur à intégrer la fiction : « Let's take a peek inside ».

Il y a dans cette scène d'ouverture une première interpellation faite à l'endroit du spectateur. Parce que le film s'adresse à lui, il se reconnaît comme l'interlocuteur du film<sup>71</sup>. Une formule comme « hello moviegoers » semble sans équivoque : *c'est à toi que je m'adresse*, semble dire le film. L'insistance à mettre en évidence le médium cinématographique à l'aide du générique du film et le contexte d'énonciation en vertu duquel le film s'adresse directement à son spectateur favorisent d'ailleurs cette interprétation. En soulignant la présence du spectateur dans la salle de cinéma (*moviegoers*), le film l'invite à se détacher du régime fictionnel « pur » (habituel). Ceci amène le spectateur à envisager la fiction qui commence avec une certaine méfiance. L'interpellation du spectateur, généralement interdite par le médium filmique, l'est justement parce qu'elle a le pouvoir « d'enflammer les structures qui portent [le] film<sup>72</sup> ». Au moment de l'interpellation, le hors-champ correspond à la place qu'occupe le spectateur. Le narrateur, qui s'adresse directement au spectateur placé devant le film, vient de l'ouvrir au point de vue proposé par le film en mettant l'accent sur sa construction et, par conséquent, sur sa réception :

Le cinéma n'est pas dangereux tant que la naissance d'un regard y est produit. D'une certaine manière, le regard est l'instance qui sépare, introduit une limite. Et l'écran est en cette matérialité. C'est-à-dire que l'écran est le lieu d'un nouage qui peut être aussi celui d'une confusion. Plus on croit à l'histoire et moins on la voit : on entre dans l'image. Quoi qu'il en soit, le cinéma fonctionne sur la crédulité. Un spectateur croit. Le cinéma est fait de telle manière qu'on entre dans l'image. Mais en même temps, il doit compter sur la crédulité indispensable du spectateur. D'une certaine manière sa passivité est nécessaire pour qu'il y ait cet effet de réalité<sup>73</sup>.

L'effet de réalité étant brisé par la manifestation d'une voix *off*, le spectateur est pris à partie et commence à soupçonner qu'il devra interagir avec le film. Pour cette raison, une complicité naît

---

71 Francesco Casetti, *op. cit.*, p. 40.

72 *Idem*.

73 Corinne Rondeau, « Les cercles de la honte. Cinq remarques sur l'espace et le corps dans *Salò ou 120 jours de Sodome* de Pier Paolo Pasolini », dans Murielle Gagnebin et Julien Milly [dir.], *Les images honteuses*, Paris, Champ Vallon, 2006, p. 101.

entre film et spectateur. Le spectateur devient responsable du film, il « s'engage à regarder<sup>74</sup> » le film. Ce dernier ne l'invite déjà plus à croire au régime fictionnel proposé, mais plutôt à s'en méfier. Le ton ironique de la narration, le caractère artificiel et infantile du film (entre autres par l'utilisation d'une esthétique *kitsch*), contribuent à donner au spectateur l'impression qu'un narrateur intervient justement pour empêcher l'élaboration d'une pure fiction ou d'une fiction à caractère réaliste. Pour reprendre l'expression de Sontag, la narration vient mettre la fiction « entre guillemets<sup>75</sup> ». De fait, le narrateur impose une certaine distance ironique par rapport à l'objet fictionnel. Il la représente – et, de fait, nous la représente – comme jouant un rôle.

### 2.3. Une spectacularisation du regard

Insistant sur la présence du spectateur dans la salle de cinéma, le film semble dire, d'emblée, qu'il sait que le spectateur sait qu'il regarde une fiction. Il l'invite à la considérer avec un certain détachement, sous le couvert de l'humour et, surtout, sous l'égide de la représentation spectaculaire. L'énonciation, ici, ne se résorbe pas. Au contraire, elle s'affiche en tant que telle. Clairement destiné au spectateur, le film est en quête de sa réaction. C'est, selon la définition de Roger Odin, sous le mode spectacularisant que le spectateur est invité à lire *Pink Flamingos* : « J'appelle [mode spectacularisant] la lecture dans laquelle le spectateur est le point à partir duquel ce qui est donné à voir est évalué. Dans la lecture spectacularisante, le spectateur est conduit à se situer par rapport à l'espace de la représentation (*vs* à l'espace de la diégèse) et à considérer les mouvements qui lui sont donnés à voir comme intéressants, indépendamment des actions qu'ils servent à effectuer dans le monde de l'histoire racontée<sup>76</sup>. » Dans la mesure où le spectateur est sollicité, dans la mesure où c'est à lui que le film s'adresse, il se situe ponctuellement au-dessus de l'espace diégétique, à l'endroit où le film se construit. Ce mode de lecture ne couvre pas de part en part le film *Pink Flamingos*. S'il envisage le film sous l'angle du spectacle, le spectateur ne se prête pas moins, par moments, au mode fictionnalisant proposé par le film

---

74 Francesco Casetti, *op. cit.*, p. 25.

75 Susan Sontag, *loc. cit.*, p. 429.

76 Roger Odin, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », dans *Réseaux*, vol. XVIII, no 99 (2000), p. 66.

puisqu'il vibre, à l'occasion, au rythme du récit. Il se prête aussi au mode esthétique prévu par le film. Il voit le film du point de vue visuel et sonore. Enfin, il peut l'envisager sous un mode privé. À partir des commandes du film, il ressent les effets du film sur lui-même et à partir du groupe social auquel il appartient<sup>77</sup>. Rappelons que nous parlons toujours du spectateur tel qu'il est inscrit dans le film. Nous verrons plus loin comment le spectateur réel peut adhérer ou résister aux modes de lecture qui lui sont proposés, par l'adoption de diverses postures spectatorielles<sup>78</sup>.

Il y a dans *Pink Flamingos* un motif particulièrement récurrent : celui du regard. Au moment d'introduire le film, le narrateur insiste déjà sur la vision, voire le voyeurisme du spectateur : « This beautiful mobile home *you see before you...* », « Let's take a peek inside... ». Cette insistance n'est pas sans effet : en prenant le spectateur à partie, en choisissant de l'intégrer d'une certaine manière à la fiction, le film évoque la présence d'un *tu* que le film de fiction traditionnel tend à faire oublier. S'adressant directement au spectateur, le film l'incite à se moquer de l'image plutôt qu'à croire à ce que l'image représente. Notons, par ailleurs, que s'il y a présence d'un *tu* dans *Pink Flamingos*, c'est, comme le dit bien Casetti, « parce qu'il répond à l'appel d'un *je* » :

Cependant, il s'agit d'un *je* bien paradoxal puisqu'il se glisse dans un *il* qui regarde devant lui [ici le narrateur en voix *off*] sans la garantie de voir puisqu'il s'adresse à un hors-champ qui ne sera jamais montré. Il y a donc quelqu'un qui est vu [ou entendu] mais dont la vue est empêchée et dont le regard ne mène nulle part : l'énonciateur [ou le film, pour conserver notre terminologie], au moment même où il cherche une figurativisation dans l'énoncé, découvre la possibilité du vide, de l'espace blanc, du point de suspension<sup>79</sup>.

Du point de vue de la réception, le film de fiction traditionnel n'énonce pas : il est énoncé. Pour être en mesure de croire au récit, le spectateur doit réussir à oublier le travail de l'énonciation. Dans

---

77 Roger Odin emploie l'expression « modes de production de sens » afin de désigner différentes façons de produire le sens du discours ou du *texte filmique*. Dans « La question du public. Approche sémio-pragmatique » (*art.cit.*, p. 59), Odin distingue neuf de ces modes : *spectaculaire, fictionnalisant, fabulisant, documentaire, argumentatif, artistique, esthétique, énergétique* et *intime*. Il souligne toutefois qu'il pourrait en exister plusieurs autres.

78 Nous faisons ici une distinction entre le terme « mode » employé par Odin et l'idée d'une « posture spectatorielle ». On parlera de *mode* lorsqu'on désignera les différents outils proposés au spectateur modélisé par le film, et de *posture* lorsqu'on abordera les choix que fait le spectateur réel par rapport aux *modes* qui lui sont proposés, qui peuvent coïncider ou non avec ceux-ci.

79 Francesco Casetti, *op. cit.*, p. 91.

*Pink Flamingos*, la chose est impossible. L'insistance avec laquelle le film manifeste son énonciation, par le biais notamment de l'interpellation directe (« Hello moviegoers ») décourage l'impression de réalité et empêche le spectateur d'adhérer au récit. Pour reprendre l'idée de Casetti, l'énonciation se situe au-dessus de l'histoire racontée. L'énonciation s'attache à montrer que le narrateur est, en fait, absent de la communication, qu'il s'adresse à une entité abstraite qui n'est pas, ne peut pas être, le spectateur réel. La différence majeure entre les médiums littéraires et filmiques tient à l'usage particulier qui en est fait dans *Pink Flamingos*. À plusieurs moment-clés du film, le récit s'interrompt pour laisser place au narrateur ou à une séquence musicale. La fiction s'enclenche tout de suite après, comme si rien ne s'était produit. Le narrateur avertit ainsi le spectateur qu'il le fait, par moments, avancer dans la fiction, un peu à la manière d'un narrateur de roman. La voix *off* vient empêcher la fiction ou la création d'un univers continu et homogène. Le film aurait pu aisément se dérouler en se donnant simplement à voir. Au lieu de cela, il spectacularise ses images. Il montre qu'il les met en scène et leur confère ainsi un caractère spectaculaire.

#### **2.4. Effets monstatifs de l'énonciation**

Si l'on pouvait faire abstraction de la qualité volontairement médiocre du film, il serait, *a priori*, tout à fait possible d'adhérer à son récit. Mais cette adhésion est fragile et changeante. Le film insiste sur son aspect spectaculaire. Il rappelle son statut de fiction et la construction qui lui est nécessaire. Ce faisant, il provoque différents déphasages. À l'encontre du récit de fiction traditionnel, il montre qu'il fait voir et dirige ainsi, visiblement, l'attention du spectateur sur la construction du film. L'impression de réalité ou la vraisemblance du récit est mise en danger. Les scènes musicales du film sont de bons exemples de ce déphasage : la musique, qui est habituellement utilisée afin de renforcer les effets de la fiction sur le spectateur en encourageant l'émotion, a un pouvoir de distanciation. Incidemment, jamais les actions, les dialogues et la musique ne se trouvent superposés : les frontières entre scènes dialoguées et scènes musicales sont ainsi clairement délimitées. Lorsque la musique entre en jeu, elle acquiert une valeur monstrative. Elle s'affiche. Elle ne sert pas à renforcer la scène en cours, mais se présente comme une partition qui vaut par elle-même. Par exemple, dans la scène carnavalesque centrale, l'anniversaire de Divine

sert de prétexte à un florilège de scènes grossières. On offre une tête de porc en cadeau à la fêtée ; une femme nue danse en faisant tourner ses seins ; un homme fait un numéro où il fait « chanter » son anus, etc. Les personnages qui participent à la fête sont pour la plupart inconnus et n'ont aucune incidence réelle sur le récit : ils célèbrent Divine, la mettent en valeur, mais disparaissent après l'orgie cannibale qui conclut la scène. Là-dessus, aucun dialogue ni aucun effet sonore diégétique ne sont ajoutés. Une musique festive accompagne la scène que le spectateur est invité à regarder sans qu'elle soit motivée. La trame narrative – la guerre entre les deux clans de criminels – est interrompue au profit d'une série d'actes transgressifs (exhibitionnisme, cannibalisme) ou carrément abjects (actes scatophiles, obscénités). Sans sortir le spectateur du récit principal, les scènes musicales permettent d'errer dans l'univers fictionnel qui a été établi, sans trop tenir compte de son évolution.

Le narrateur acquiert, selon l'expression de Roger Odin, les caractéristiques d'un monstateur. Il se présente comme « responsable de la façon dont le contenu des plans m'est donné à voir<sup>80</sup> ». En un mot, il agit comme une « instance de présentation<sup>81</sup> » :

Dans la mesure où, comme le remarque Christian Metz, tout plan (figuratif) dit « Voici » (« L'image d'une maison ne signifie pas " maison " mais, " Voici une maison " »), tout plan produit un *effet de monstration*. [...] L'intervention de la monstration ne se limite pas au plan ; à côté du montage narratif, il existe un montage monstratif dont on aurait tort de sous-estimer l'importance. [...] Le commentaire contribue souvent à ce travail de monstration, en particulier par le recours à des constructions déictiques<sup>82</sup>.

Mais ce monstateur est particulier. Si la voix *off* dit clairement au spectateur : « Voici le récit ! », elle se pose également comme étant la source de la monstration. Par son insistance à mettre en évidence la construction du récit, elle incite à le croire. La voix *off* a un double statut de narrateur et de monstateur. Elle occupe une position ambiguë. Du côté du film, sa présence paraît tenir d'une simulation du film tandis que de l'autre côté de l'écran, elle s'adresse au spectateur comme si elle était devant lui. Elle se situe aux bords du film. Ce n'est pas un hasard si le narrateur n'est jamais vu, mais seulement entendu. N'étant pas prisonnier derrière l'écran, le narrateur pourrait

---

80 Roger Odin, *De la fiction*, op. cit., p. 33.

81 *Idem*.

82 *Idem*.

aussi bien se situer du côté du spectateur, un peu à la manière d'un bonimenteur qui, à une époque, commentait les images au fur et à mesure qu'elles apparaissaient à l'écran. Constituant un *je*, le narrateur tend à camoufler la véritable nature du film. Le spectateur n'en est toutefois pas dupe. Lorsqu'il regarde *Pink Flamingos*, il n'est pas touché par les personnages. En principe, ils ne l'affectent pas. Il les regarde du dehors, de la même manière qu'il entend le narrateur. Il apprécie (ou non) leur apparence, juge leurs comportements, mais il le fait en se mettant à distance du récit. Les personnages n'existent que relativement à ce que le récit en fait. Il se les représente de manière clownesque. Conscient qu'il assiste à une représentation (d'une fiction qui n'est pas « pure »), il n'est pas autorisé à ressentir une émotion envers ces personnages. Le dégoût qu'il peut ressentir lui vient des images plutôt que de la réalité des situations dramatiques, qui paraissent superficielles. Au même titre que les personnages, le spectateur ne s'implique pas dans le film. Il en est le témoin. Le film emploie la logique du comique, qui désamorce, en partie, sa violence, puisqu'il n'encourage pas la création d'un monde continu, homogène, vraisemblable ou sérieux : « Dans la culture classique, le *sérieux* est officiel, autoritaire, il s'associe à la violence, aux interdits, aux restrictions. Il y a toujours dans ce sérieux un élément de peur et d'intimidation. Celui-ci dominait nettement au Moyen Âge. Au contraire, le rire suppose que la peur est surmontée. Le rire n'impose aucun interdit, aucune restriction. Jamais le pouvoir, la violence, l'autorité n'emploient le langage du rire<sup>83</sup>. » Par l'emploi d'un humour burlesque, *Pink Flamingos* tend à « débarbariser » la violence à laquelle le récit fait appel ou que le récit utilise. Si le spectateur ne croit pas au régime fictionnel, il ne souhaite donc pas que Divine réussisse à se venger ou que les Marble remportent le titre de « filthiest people alive ». À la limite, ce genre de propos ne l'intéresse pas. Ce qui l'intéresse, c'est de voir comment les uns et les autres vont agir.

## 2.5. L'exemple de *Salò*

Le regard « impur » que *Pink Flamingos* pose, par voie détournée, sur la société, modifie considérablement sa réception. La distance créée entre le spectateur et le film fait en sorte que les actes posés à l'écran perdent leur impact émotionnel sans perdre pour autant leur force

---

83 Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 98.

transgressive. Le spectateur est ainsi à l'abri des images qu'il voit. Le cas est résolument différent dans *Salò ou les 120 jours de Sodome* (Pier Paolo Pasolini, 1976). Le spectateur entre directement dans la fiction, pour être confronté au même type d'images transgressives et dérangeantes. Le film de Pasolini, en effet, « est le seul film qui rejette l'idée qu'une salle de cinéma protège de tout, que le spectateur est du bon côté, toujours de l'autre côté<sup>84</sup> ». Adaptation libre d'un roman inachevé du Marquis de Sade, le film fait voir le calvaire d'un groupe de neuf jeunes garçons et neuf jeunes filles abusés physiquement, sexuellement et psychologiquement lors d'une retraite de plusieurs mois. Quatre notables établissent, dès le départ, un ensemble de règles qui régiront le séjour des prisonniers. L'univers diégétique est en cela très différent de celui de *Pink Flamingos*. Dans le film de Waters, le spectateur doit renforcer la distance établie par le film au point de ne plus croire à la réalité de la violence représentée. Le monde présenté est perçu comme spectaculaire en raison de son esthétique et du travail de l'énonciation. Il s'agit d'un monde renversé où le laid et l'obscène sont élevés au rang d'impératif. L'abject s'y trouve valorisé. Dans *Salò*, le monde diégétique comprend les mêmes tabous et interdits que le monde réel, mais ce sont les personnages qui choisissent d'y contrevenir. La transgression n'est plus d'ordre jouissif pour le spectateur, parce que ce dernier est invité à prendre une posture d'observateur. La fiction est pure, dans la mesure où elle paraît continue et homogène. S'il y a interpellation du spectateur dans *Salò*, celle-ci est tout de suite corrigée par la présence d'un narrataire à qui le regard s'adresse.

Trois « narratrices » prennent place dans *Salò*. Au milieu du salon, chacune raconte une histoire destinée à exciter les gens de la maisonnée. Au début de la seconde partie, l'entrée de la première narratrice est théâtrale. Cadrée au centre de l'image, madame Vaccari descend les marches d'un grand escalier en paradant, au son du piano. Victimes et bourreaux sont assis autour d'elle pour entendre l'histoire. Puisque le spectateur voit les narrataires du récit qu'elle raconte, le régime fictionnel se trouve renforcé. Nous le constatons de manière plus évidente lorsque, au milieu de son récit, madame Vaccari se trouve interrompue par l'un des personnages, qui l'accuse d'omettre des détails dans sa narration. En réaction à cette intervention, la narratrice s'avance vers la caméra en dansant. Elle profite de l'occasion pour jeter un regard directement dans l'objectif. Le

---

84 Corinne Rondeau, *loc. cit.*, p. 101-102.

contrechamp qui suit nous convainc que c'est à ce personnage, et non au spectateur, que la narratrice s'adresse. Le film pose ainsi l'intervenant en tant que narrataire, alors que la narratrice continue à regarder en direction du spectateur :

[E]n découvrant qu'il ne s'agit pas d'une énonciation filmique mais d'une autre, nous sommes amenés à nous demander qui est le véritable destinataire de ce qui est dit ; ainsi, la question qui se pose n'est plus seulement « De quelle histoire s'agit-il ? », mais aussi « Est-ce bien à moi que l'on parle ? ». Enfin, quelques légères modifications transforment le doute en certitude [...]. À partir de ce moment là, les marques de l'énonciation vont tendre à agir en silence ; chaque élément visible servira à faire fonctionner l'histoire ; la forme qui s'imposera sera celle du récit pur<sup>85</sup>.

Cette forme d'interpellation du film à l'endroit du spectateur ou d'interpellation indirecte place le spectateur en position de cible énonciative. Dans *Pink Flamingos*, la position du spectateur diffère dans la mesure où il est constamment invité à conserver cette posture. L'interpellation est directe et sert à accorder au spectateur un point de vue à partir duquel il pourra juger, évaluer et observer les situations présentées. Pasolini met le spectateur dans une position de simple observateur. Les images se succèdent sans qu'il n'ait l'autorisation d'y intervenir. Or, puisque les images sont fortement dérangeantes – nous assistons, impuissants, aux viols, humiliations et tortures subis par les victimes –, le malaise ressenti va croissant, de pair avec l'intensité des scènes de violence. Les plans ne sont ni érotiques ni empathiques. L'image se donne à voir, simplement, en estompant le travail de l'énonciation. L'énonciation se résorbe au profit de la violence.

## 2.6. Pouvoirs du rire dans *Salò* et *Pink Flamingos*

Ainsi, dans *Salò*, le spectateur n'est pas complice, mais est le témoin du film. Dans *Pink Flamingos*, une complicité est établie entre le spectateur et le film. Le spectateur rit plus qu'il ne s'offusque. C'est à lui que le narrateur s'adresse et, ce faisant, à lui que revient le pouvoir de se moquer. Le rire, dans *Pink Flamingos*, désamorçe les effets dramatiques. Le spectateur ne rit pas forcément de la situation qu'il observe, mais bien de la façon dont celle-ci est représentée. Dans le cas de *Salò*, le rire est partagé par les personnages qui sont en position de pouvoir. Lorsqu'une blague est faite, elle est énoncée par un personnage, et toujours dans un contexte qui ne favorise

---

85 Francesco Casetti, *op. cit.*, p. 48-49.

pas le rire. Après le suicide d'une des prisonnières, l'évêque raconte ceci : un homme, dont l'ami se nomme Sisparhuit, se perd en forêt avec lui. Alors qu'il le cherche à tâtons, il voit quelque chose remuer. Croyant avoir retrouvé son ami, il s'écrie « Sisparhuit! ». Une voix lui répond « quarante-huit ». Les seuls qui l'entendent à rire sont, bien entendu, les personnages qui sont déjà en position de pouvoir. Le sérieux du film et de son traitement empêche le spectateur de participer au rire. Pour rire, il faudrait que le spectateur soit en mesure de se détacher de l'action qui a eu lieu. Le contexte narratif ayant été clairement mis en place dès le début du film, il s'avérera difficile pour le spectateur de faire fi des événements pour rire de ce calembour somme toute assez banal.

Construit sur le mode du spectacle, le film *Pink Flamingos* utilise la surprise et l'absurde comme stratégies comiques. Au-delà de l'image elle-même, c'est son incongruité qui surprend et déclenche le rire. C'est le propre du grotesque : les images sont conçues de manière à surprendre le spectateur plutôt qu'à le convaincre de la portée comique d'une situation quelconque. Une femme adulte et obèse se réveille en sous-vêtements dans un lit à barreaux. Deux amants se lèchent les pieds avec délectation. Une femme répond à un exhibitionniste en montrant son propre pénis. Toutes ces images partagent une même singularité, de même qu'une profonde absurdité. C'est sur la surprise que repose l'effet comique. À la différence de *Salò*, *Pink Flamingos* aménage un espace assez confortable pour permettre au spectateur de voir des événements dramatiques (viol, meurtre, torture) à distance, de s'en dissocier et d'en rire :

Le véritable rire, ambivalent et universel, ne récuse pas le sérieux, il le purifie et le complète. Il le purifie du dogmatisme, du caractère unilatéral, de la sclérose, du fanatisme et de l'esprit catégorique, des éléments de peur ou d'intimidation, du didactisme, de la naïveté et des illusions, d'une néfaste fixation sur un plan unique, de l'épuisement stupide. Le rire empêche le sérieux de se figer et de s'arracher à l'intégrité inachevée de l'existence quotidienne. Il rétablit cette intégrité ambivalente<sup>86</sup>.

Au lieu de faire ressentir la gravité des situations présentées, *Pink Flamingos* montre la bêtise de l'acte violent, son inutilité, voire son idiotie. Il purifie l'acte de violence en autorisant le spectateur à ne pas y accorder grande importance. Le spectateur est invité à ne pas s'investir dans la violence à l'écran. Celle-ci est artificialisée au moyen d'une esthétique *kitsch* qui se destine à un public qui

---

86 Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 127.

accepte de voir la fiction « entre guillemets ». Devant la transgression, le spectateur est invité à rire, de manière à défaire le tabou.

## 2.7. Grotesque, esprit carnavalesque et abjection

*Pink Flamingos* fait écho à une culture carnavalesque. Le carnaval vise le bouleversement des structures traditionnelle ou l'établissement d'un nouvel ordre chaotique et éphémère. Il correspond à un rejet unilatéral du sérieux, de l'ordre déjà établi, des règles : « À l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et des renouveaux. Elle s'opposait à toute perpétuation, à tout parachèvement et terme. Elle portait ses regards en direction d'un avenir inachevé<sup>87</sup>. » Par l'emploi de figures grotesques, *Pink Flamingos* met le corps en scène, plutôt que la psychologie du personnage. S'y retrouve le motif carnavalesque d'un monde renversé en vertu duquel le corps règne sur l'esprit. Parce qu'ils ne sont pas assortis à des ressorts psychologiques, le tragique du meurtre, du viol ou de l'inceste deviennent des farces. Ces corps mouvants, non prêts, ouvrent la voie à la démesure :

À la différence des canons modernes, le corps grotesque n'est pas démarqué du restant du monde, n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. L'accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur, c'est-à-dire où le monde pénètre en lui ou en sort, soit sort lui-même dans le monde, c'est-à-dire aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances : bouche bée, organes génitaux, seins, phallus, gros ventre, nez. Le corps ne révèle son essence, comme principe grandissant et franchissant ses limites, que dans des actes tels que l'accouplement, la grossesse, l'accouchement, l'agonie, le manger, le boire, la satisfaction des besoins naturels. C'est un corps éternellement non prêt, éternellement créé et créant, c'est un maillon dans la chaîne de l'évolution du genre, plus exactement deux maillons, montrés à l'endroit où ils se joignent, où ils entrent l'un dans l'autre<sup>88</sup>.

Dans *Pink Flamingos*, les Marble souhaitent s'accaparer le titre de Divine, ils espèrent la devenir, l'ingérer. C'est de dévoration de l'autre dont il est question dans le film. Edie est obsédée par l'idée de manger des œufs. Divine tient chez elle une orgie cannibale. Le valet Channing joue ses maîtres.

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 36.

Dans l'épilogue du film, Divine crée une jonction entre les deux orifices que sont la bouche et l'anus. Elle le fait en dévorant, tout sourire, les fèces d'un chien. Esthétiquement parlant, les corps représentés dans le film *Pink Flamingos* tiennent de la caricature, de l'exagération et du débordement grotesque. Le spectateur est ainsi confronté à leur laideur et à leur étrangeté. Les personnages du film refusent le naturel. Ils incarnent l'excès. Ils recherchent la perversion et dépassent les limites privées ou sociales communes. Ils le font sans éprouver de culpabilité et avec une réelle joie. Le film dégage une atmosphère de fête. Il dit « voici le monde ! ». *Pink Flamingos* met en scène la violence de manière grotesque et, ce faisant, spectaculaire. Il prône une universalisation du spectacle, une propagation de la joie filmique . Il invite à s'inscrire dans l'image : « Les spectateurs n'assistent pas au carnaval, ils le *vivent tous*, parce que, de par son idée même, il est fait pour *l'ensemble du peuple*. Pendant toute la durée du carnaval, personne ne connaît d'autre vie que celle du carnaval. Impossible d'y échapper, le carnaval n'a aucune frontière *spatiale*. Tout au long de la fête, on ne peut vivre que conformément à ses lois, c'est-à-dire selon les lois *de la liberté*<sup>89</sup> ».

Le film exige du spectateur qu'il se prête à un travail. Il y a, dans la démarche du « good bad taste » sollicitée par Waters, une dimension fortement interactive. Le spectateur n'a pas à apprécier le film de façon franche, il doit le supporter. Le film relève davantage d'une expérience spectatorielle singulière que d'une quelconque participation à un récit. Puisque les comportements des personnages présentent des dérèglements (refus des règles) filiales et sociales, le spectateur est lui-même déréglé quant aux critères qui habituellement font en sorte que le film est tenu pour agréable ou fascinant. Ce film de fiction ne dégoûte le spectateur qu'en surface. L'abjection y est source de divertissement ou d'intérêt : « Fully aware the whole time that what we are watching is fake – there is not even a moment of suspended disbelief – we are forced to wonder both why the director is doing this at all and why we are allowing him to do it *to us*<sup>90</sup>. » Alors que, dans le cinéma d'horreur, l'abjection est utilisée comme un ressort narratif, c'est l'abject en soi qu'on

---

89 *Ibid.*, p. 15.

90 Xavier Mendik et Steven Jay Schneider, *loc. cit.*, p. 216.

cherche à atteindre dans le film de John Waters<sup>91</sup>. L'abject, c'est, habituellement, ce que le spectateur rejette, ce qu'il ne veut pas voir – souillure, saleté, horreur –, c'est le monstre qu'il regarde avec dédain et fascination. C'est l'expérience d'une limite, le sentiment d'une frontière à ne pas franchir, mais qu'ultimement il franchit. Son dédain est partiel, il se mêle, de manière paradoxale, au plaisir, à la jouissance de voir ce qu'il ne devrait pas voir : « Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Écœuré, il rejette. Un absolu le protège de l'opprobre, il en est fier, il y tient. Mais en même temps, quand même, cet élan, ce spasme, ce saut, est attiré vers un ailleurs aussi tentant que condamné<sup>92</sup> ». De cette dualité de l'abject, qui est à la fois haï et aimé, naît un sentiment de transgression. Confronté à l'abject dans *Pink Flamingos*, le spectateur ressent le plaisir de voir ce qui ne devrait pas être vu. Il éprouve ultimement un certain plaisir d'être choqué par ce qui ne devrait pas être montré. Le rire de *Pink Flamingos*, en ce sens, repose moins sur des images foncièrement drôles que sur le plaisir transgressif ressenti par le spectateur :

Though it might provoke a degree of awkward laughter, most viewers would hardly admit to the final scene's qualifying as particularly funny either. Arguably, the film has its amusing moments – in particular the scenes involving Mama Edie (Waters regular Edith Massey), as an old woman who spends most of her time worshipping eggs while sitting in a playpen dressed in nothing but a bra and girdle. However, even these unconventional scenes hardly fit in the « comedy » category in any straightforward generic sense of the term. Divine's fabled act of shit-eating, though it may have been conceived as a « negative publicity stunt » to be tacked on the end of *Pink Flamingos*, nevertheless stands as a perfect encapsulation of all that comes before it in the film. It represents a minimalist display of multiple transgression (abjection, impurity, boundary-crossing) without the distraction of mainstream genre conventions that would effectively « impurify » the gross-out grabber<sup>93</sup>.

Le dégoût ressenti par le spectateur sert de point d'appui au sentiment jouissif d'un dépassement des limites, d'un débordement propre au grotesque.

## 2.8. L'intervention du spectateur réel

Nous pouvons donc dire que, par l'emploi de diverses stratégies de narration ou de

---

91 *Ibid.*, p. 211.

92 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1983, p. 9.

93 Xavier Mendik et Steven Jay Schneider, *loc. cit.*, p. 214.

monstration (interpellations directes, mise en évidence du spectacle filmique...), le film *Pink Flamingos* propose à son spectateur une autre position que celle qu'il a l'habitude de prendre. Si les images se donnent à voir, elles sont toutefois régies par un cadre spectaculaire qui exclut l'établissement d'une fiction pure ou vraisemblable. Le contrat de lecture proposé est celui de la distance, de l'ironie. La voix du narrateur utilise l'exagération et le sarcasme pour inciter le spectateur à adhérer à son point de vue et, par le fait même, à se distancer du film. Il y a dans cette lecture ironique une forme particulière de permissivité. En autorisant le spectateur à ne pas prendre la fiction au sérieux, le film autorise une réception plus active que passive. Le spectateur agit sur le film, y participe, parce qu'il est, dans une certaine mesure, intégré à la fiction. Contrairement à l'expérience de *Salò*, où le spectateur « voit sans être vu » – c'est le cas de toute fiction « pure » –, *Pink Flamingos* laisse supposer que le spectateur est vu par le film. Le narrateur semble avoir tout à fait conscience du cadre de la représentation filmique. Les personnages sont offerts à la représentation davantage qu'à la narration dans la mesure où ils semblent dépourvus de psychologie. Ils agissent. Le film n'ignore pas le spectateur, comme c'est souvent le cas dans les films narratifs classiques ou vraisemblables. Même au moment où des scènes se présentent qui paraissent vraisemblables, la mauvaise interprétation que les acteurs en font vient corroborer cette impression que l'acteur ou le personnage a conscience de notre présence. Plutôt que d'être confronté au simulacre de l'acteur qui feint d'être un personnage, le spectateur est confronté à la présence d'un acteur qui se refuse à la feinte ou joue son personnage de manière malhabile. Le spectateur considère ainsi le spectre d'un mouvement qui a déjà été capté, mais accompli par un acteur. En un mot, ce qu'il voit, c'est le « ça-a-été », celui de l'acteur et celui du personnage<sup>94</sup>. Le spectateur ne peut pas vraiment entrer en interaction avec le personnage ou l'action ou le film. La seule possibilité qui lui est offerte tient à la facture particulière du film *Pink Flamingos*.

Dans un article sur le public de l'œuvre-culte *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975), Jeffrey Andrew Weinstock<sup>95</sup> cerne deux « désirs non-dits » du spectateur

---

94 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 124.

95 Jeffrey Andrew Weinstock, « Heavy, Black, and Pendulous. Unsuturing *Rocky Horror* », dans Jeffrey A. Weinstock [dir.], *Reading Rocky Horror: The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 71-85. Notre traduction.

filmique. *Primo*, le désir d'« être » le film – d'entrer dans le monde diégétique, d'en faire véritablement partie – et *secundo*, celui de contrôler le film – d'émettre, donc, plutôt que de recevoir. Nous croyons que ces deux désirs, sur lesquels nous reviendrons dans le chapitre trois, sont titillés de façon stratégique par le film *Pink Flamingos*. Le film construit son spectateur, lui assigne une certaine place. Il prévoit un point de vue duquel le spectateur pourra produire du sens. Le point de vue proposé est celui de l'humour, de l'ironie et, surtout, du spectacle. Mais au-delà de cette modélisation, le spectateur réel, celui qui fait face à l'écran, intervient dans l'expérience de réception. Un film comme *Pink Flamingos* exige du spectateur, nous l'avons dit, un travail. Il demande au spectateur réel de participer à la construction du film, de s'investir dans le film. Le spectateur qui regarde *Salò* observe les images du strict point de vue de son affect. Le regard qu'il pose sur le film est captif de ce qu'en fait l'énonciation. L'image séduit, mais d'une manière nettement plus insidieuse que dans l'univers *kitsch*. La portée de ces images, sur le plan éthique, est nettement plus dérangeante, parce qu'elle implique que le spectateur a plus ou moins accepté de voir :

[Dans *Salò*,] nous avons pactisé avec la honte car nous avons laissé passer bien des images sans même nous en inquiéter, simplement parce qu'elles étaient des images. Et nous ne sommes pas indemnes, d'aucune façon, car elles ne sont pas seulement des images. Ces images que nous avons laissées, ce sont celles avec lesquelles Pasolini fait sa critique. On éprouve une image en un lieu autre qu'elle-même : elle pénètre l'imagination, excite les nerfs, affole la pensée, déplace le corps (baisser les yeux ou la tête ; sortir de la salle ; éprouver une excitation sexuelle ; avoir la nausée...). [...] Être soumis à de telles images, c'est participer à leur existence et en tirer un bénéfice en rapport avec la domination et donc *pactiser*. La honte consiste à jouir de ce qu'on voit, c'est-à-dire à ne pouvoir renoncer à l'insupportable. La caméra de [Pasolini] a clairement indiqué qu'il a fait un film contre cela. D'un point de vue cinématographique, il montre que s'il n'y a pas de hors-champ dans la mesure où l'on voit tout, le cinéma devient fascinant : l'image devient l'illusion d'une illusion<sup>96</sup>.

Le spectateur de *Pink Flamingos* est au contraire très conscient de ce qui se passe devant lui. La mise en scène du film l'amène à toujours constater l'aspect artificiel des actes de violence qui sont posés. Dans ces circonstances, le rire du spectateur est autorisé, voire sollicité. Reste désormais à savoir comment le contexte dans lequel il observe le film interfère sur sa réception.

---

96 Corrine Rondeau, *loc. cit.*, p. 99.



### 3. LE SPECTATEUR DEVANT LE FILM

#### 3.1. Le spectateur réel vu en fonction d'un contexte

Assister à un film, c'est, comme nous l'avons vu, recevoir un « texte » qui nous est destiné. Mais c'est aussi faire partie de la communauté des spectateurs qui se trouvent dans la même salle que nous. Le contexte de la réception, en salle ou dans le salon, modifie la manière dont le film est perçu et reçu. Si la projection privée est devenue aujourd'hui une part non-négligeable des façons de se prêter à une expérience filmique, il reste des films, dont *Pink Flamingos*, qui sont configurés d'une manière particulière et en prévision de projections publiques. Bien que le spectateur vive, en toutes circonstances, « une relation spécifique à l'image<sup>97</sup> », en ce sens que « certaines scènes [lui] sont réservées exclusivement<sup>98</sup> », bon nombre de films sont toutefois destinés à une communauté d'individus qui assistent à une projection publique. Autrement dit, dans certains cas, et dans le film *Pink Flamingos* en particulier, « ma présence au film est aussi ma présence dans une salle<sup>99</sup> ». La présence ou non du spectateur dans la salle de cinéma, ses expériences personnelles et cinéphiliques interfèrent sur sa réception du film. Comme Roger Odin le précise, le spectateur « construit bien le texte, mais il le fait sous la pression de déterminations qui le traversent et le construisent sans qu'il en ait le plus souvent conscience. Le spectateur n'est ni libre ni individuel : il partage, avec d'autres, certaines contraintes<sup>100</sup> ».

C'est sur ces contraintes que nous souhaitons réfléchir dans le présent chapitre. Plus précisément, nous nous intéresserons ici à l'idée de l'institution filmique. L'expression, de Roger Odin<sup>101</sup>, désigne les éléments extérieurs qui viennent influencer la lecture d'une œuvre cinématographique. C'est le genre, par exemple, qui donne au film un sens particulier : on regardera ainsi le western et la comédie romantique de manières totalement différentes. Aussi, le contexte dans lequel le film est vu modifie sa réception, de même que les choix de lecture du spectateur. Le film pédagogique ou le film de famille diffèrent largement du film de fiction

---

97 *Ibid.*, p. 91.

98 *Idem.*

99 *Idem.*

100 Roger Odin, « La question du public », *art. cit.*, p. 54.

101 Roger Odin, « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *art. cit.*, p. 71.

traditionnel. La conception de l'institution cinématographique, la plus largement répandue et connue, tient au film de fiction réputé vraisemblable. Nous pourrions même dire qu'elle bénéficie d'une certaine autorité sur les autres, comme si le « vrai » cinéma ne pouvait être que fictionnel et conçu en fonction d'une lecture narrative fascinante. *Pink Flamingos* ne répond pas aux normes filmiques ou ne respecte pas les règles du film institutionnel ou, plus généralement, de l'institution cinématographique. Le film *Pink Flamingos* évoque, comme nous le verrons, une autre institution, ce pourquoi sa réception diffère. Bien que nous souhaitions réfléchir sur ce film et sur les comportements possibles du spectateur réel, il ne s'agit pas de faire une lecture sociologique du public de *Pink Flamingos*. Quoique pertinente, cette approche nous éloignerait de notre trajet initial qui a trait à l'interface communicationnelle du film. Nous mettrons plutôt en lumière deux différents types de contraintes que le spectateur rencontre : des contraintes dites universelles, qui ont trait à la langue et à la mise en récit, et des contraintes non-naturelles ou extérieures, qui concernent la culture et l'environnement filmique. En soulignant les contraintes que le *midnight movie* fait subir au spectateur, nous serons à même de mieux comprendre la situation de communication qui est la sienne. C'est, encore une fois, à un modèle abstrait du spectateur auquel nous songeons. Ce modèle est, à partir du film, construit sur une base réelle et concrète. Il s'agit, en effet, de questionner la part du spectateur modulée par le contexte d'une projection de minuit à laquelle le sous-genre ou l'institution que représente le « *midnight movie* » le convie. La figure du spectateur que nous aborderons dans ce chapitre est celle qui accepte le contrat proposé par le film. Ce que le spectateur accepte, du même coup, c'est un système et un mode de lecture singuliers. Nous reviendrons, dans le chapitre suivant, sur l'autre spectateur, qui ne saisit pas ou refuse ce contrat.

### 3.2. Contraintes naturelles : récit et langue

« Existe-t-il des contraintes universellement partagées dans la situation de communication ? », demande Roger Odin dans *Les espaces de communication*<sup>102</sup>. Il existe, répond-il, au moins une contrainte universelle « indiscutable », la contrainte narrative. Dans toute forme

---

102 Roger Odin, *Les espaces de communication*, op. cit., p. 26-28.

de communication, la tendance est de faire appel au récit. Au cinéma et en littérature, la configuration du récit constitue une pratique habituelle ou universelle. Même le cinéma expérimental n'exclut pas complètement le récit ou continue d'y faire appel. Pour être en mesure de comprendre ce genre ou ce type de récit particulier, le spectateur comprend qu'il s'en distingue. Cela ne l'empêchera pas de reconnaître des parts narratives ou d'avoir tendance à narrativiser l'intervention associée au style du réalisateur. Le film *Pink Flamingos* fait appel au récit. Nous en avons tracé les grandes lignes plus tôt. Cependant, voir *Pink Flamingos*, c'est participer à une expérience. C'est vivre une émotion forte, dans la mesure où il ne s'agit plus de se faire raconter une histoire grâce à de beaux personnages. Il s'agit, au contraire, de se faire montrer des situations dans lesquelles ils interviennent de manière brutale ou immotivée. Sur le plan éthique, le récit de *Pink Flamingos* est intolérable. Lorsque les Marble séquestrent des étrangères dans leur sous-sol pour les forcer à donner naissance, la référence au viol et au trafic humain est claire. Comment se fait-il que le spectateur soit amené à en rire plutôt qu'à s'en offusquer ? Comment une scène de viol, d'inceste ou de cannibalisme peut-elle déclencher l'hilarité ? Pour tolérer le film et y adhérer, le spectateur doit pouvoir faire abstraction de la contrainte narrative. Nous ne contredisons pas Odin quand il dit que la contrainte narrative est universelle. Le fait de désobéir à cette contrainte, c'est tout de même admettre que la contrainte narrative existe. Plus précisément, le spectateur de *Pink Flamingos* considère le récit comme un moyen de jouir des images et non comme une fin en soi. Le récit n'est donc pas évacué mais plutôt utilisé. Même s'il ne croit pas au récit, le spectateur joue, de manière superficielle, le jeu de la fiction. N'étant pas entièrement plongé dans cette fiction, il regarde les événements se dérouler avec une certaine distance. Quel que soit le contexte qui entoure la projection, le spectateur « entre » dans le récit, mais d'une manière inhabituelle.

La contrainte de la langue, au sens large, influence également la perception ou le point de vue imposé au spectateur par le film. De façon générale, la langue employée par les actants de la communication change forcément la compréhension du contexte dans laquelle elle intervient. Au cinéma, on parlera plutôt de langage cinématographique en ce sens que le cadre, la valeur des plans, leur durée et leur assemblage constituent, en quelque sorte, une grammaire que le spectateur

interprète. Dans *Pink Flamingos*, ce langage est maladroit : les images sont souvent mal cadrées et surtout, le montage s'affiche. Les coupes entre les plans sont franches et les transitions, souvent brutales. Le spectateur, habitué à une certaine syntaxe cinématographique, sera heurté par les bouleversements de la syntaxe privilégiée dans le film. Hormis une certaine sensibilité au mauvais goût, le sous-genre du *midnight movie* n'a pas de codes langagiers précis. C'est un sous-genre axé sur une manière très particulière de témoigner de la société et de ses travers. L'esthétique employée pour y arriver varie d'un film à l'autre. On peut parler également de langue en ce sens qu'au cinéma, les répliques prononcées par les personnages imposent un rythme et un sens particuliers. Caractéristique du film-culte, les répliques sont récupérées par les spectateurs. Retournées ou renvoyées à l'écran lumineux, elles constituent pour ainsi dire une nouvelle pratique de la langue, dans la mesure où elle est offerte en partage à la communauté que forment les spectateurs. Nous verrons, un peu plus loin, comment l'appropriation des répliques par le spectateur crée cette langue, dont on a dit qu'elle est commune à l'ensemble des spectateurs de la salle, et comment elle fait de cette contrainte universelle une contrainte non-naturelle.

### **3.3. Contraintes non-naturelles : l'espace de communication**

Les contraintes non-naturelles sont celles qui nous intéressent davantage, car elles nous permettent de considérer l'environnement filmique et le contexte de la projection du film. Les contraintes non-naturelles sont extérieures à la communication elle-même. Les questions de la culture, de la race, de l'âge, du sexe ou de l'éducation du spectateur en font partie. Il serait toutefois hasardeux de chercher à dégager un spectateur-type de *Pink Flamingos* et de le faire en fonction de ces critères. Une analyse de ce type mènerait forcément à des questions d'identité individuelle impossibles à retracer dans le cadre du présent mémoire. La lecture qui se fie au contexte de la lecture – à l'identité d'un spectateur empirique – nous mettrait face à une multitude de contraintes différentes qui varient d'un spectateur à l'autre. La conduite esthétique du spectateur se verra considérablement transformée selon qu'il soit homosexuel ou hétérosexuel, homme ou femme, américain ou hispanique, etc. Roger Odin propose, pour simplifier l'analyse, de remplacer la notion de contexte par celle d'espace de communication :

Face au « contexte », notion floue qui recouvre un ensemble hétérogène de contraintes (un ensemble non-maîtrisable par le discours analytique), un espace de communication est une *construction* effectuée par le théoricien. C'est dire que quoique puisse laisser entendre le mot même d'espace, un espace de communication n'a rien de concret. Il est déjà moins éloigné de la notion d'« espace mental » telle que l'a construite Gilles Fauconnier (1984), mais, outre que son fonctionnement concerne des unités bien plus larges que la phrase, il n'a pas le statut cognitif que lui donne cet auteur. Ici, c'est le théoricien qui choisit l'axe de pertinence qui assure la consistance de l'espace de communication sur lequel il va travailler ou qu'il va utiliser comme outil d'analyse<sup>103</sup>.

Cet axe de pertinence nous permettra de déduire différentes postures spectatorielles que le contexte du film – celui de l'institution du *midnight movie* – impose. Un choix est bien sûr, relativement subjectif. Nous retiendrons ainsi certaines postures qui nous paraissent plus pertinentes que d'autres dans le cadre du *midnight movie*. Pour mieux comprendre quelles contraintes le contexte de la projection de minuit impose à ses spectateurs, notre attention portera sur l'ambiance qui règne dans la salle lors de ces projections. Autrement dit, l'axe de pertinence sur lequel nous nous basons est tourné vers le spectateur. C'est d'environnement filmique dont il s'agit. Le concevant, nous cherchons à définir, puis à analyser, l'espace de communication qui se dessine entre le spectateur et le *midnight movie*.

### **3.4. Mise en contexte : le *midnight movie***

Notons, d'entrée de jeu, que le film *Pink Flamingos* est tolérable et appréciable parce que sa réception se fait de manière collective. Vu en groupe, le film *Pink Flamingos* est tenu pour ludique et peut même susciter une certaine euphorie. Le film crée ou appelle ainsi un espace de communication qui lui est propre. La participation du spectateur dans *Pink Flamingos* dépasse la simple intention admise par Waters de provoquer une réaction. Le *midnight movie* repose, nous le verrons, sur une réappropriation du film par son spectateur. Le phénomène des projections de minuit est difficile à dater de façon exacte. Dans un article où il tente d'établir une « socio-histoire du film-culte », Martin Barnier fait remonter la tradition jusqu'aux années 1940 :

Cette tradition de passer un film après vingt-trois heures, et de ne rassembler qu'un public de passionnés qui goûtent le privilège, et le délicieux frisson, de voir un film alors que les gens

---

103 *Ibid.*, p. 40.

(« honnêtes ») dorment, existe au moins depuis les années 1960, à Paris, à Londres et dans les grandes villes américaines. Aux États-Unis, où, depuis les années 1940, la télévision passe des vieux films d'horreur à minuit, les fins de semaine, les *midnight movies* deviennent une spécialité. Depuis les années 1950, les *drive-in* proposent des programmes d'une nuit entière consacrés à des films à petit budget, faits pour les adolescents et les jeunes adultes et limités à des genres très ciblés : horreur, rock, « sexe » (mais pas de pornographie), motards, surfeurs, etc. Producteur et distributeur, Roger Corman a fait circuler dans ces séances spéciales de *drive-in* des films étrangers « difficiles », comme ceux de Bergman, ou, au début des années 1970, Marguerite Duras, en plus de ses propres lots de films d'horreur. Mais ces parkings avec écran n'incitent à aucune dévotion cinéphilique. Les séances « nuit complète » des *drive-in* sont très prisées par les adolescents américains (permis voiture à seize ans), parce qu'elles permettent les relations sexuelles pour les jeunes couples n'ayant pas d'autre refuge que leur voiture<sup>104</sup>.

Nous sommes encore loin des séances passionnées propres à la culture du *midnight movie*. Un exemple nous permettra toutefois de mieux saisir les nuances entre ce que Barnier décrit et la « projection de minuit » à laquelle nous référons. Dans leur excellente recherche sur le phénomène, Hoberman et Rosenbaum<sup>105</sup> soulignent comment *El Topo* (A. Jodorowsky, 1970) a marqué l'émergence d'une nouvelle forme de projection nocturne. Le film, un western surréaliste aux allures de récit initiatique, contraste avec le cinéma de l'époque. Alors que les cinéastes d'avant-garde se tournent de plus en plus vers l'expérimentation formelle et picturale<sup>106</sup>, Jodorowsky réalise un film mystique d'une rare violence. Il prend ainsi par surprise les partisans de la contre-culture *hippie*.

L'aventure du *midnight movie* débute, toujours selon Hoberman et Rosenbaum, lorsque Ben Barenholtz, alors propriétaire du Elgin Theater à New York, assiste à une projection privée de *El Topo* au Museum of Modern Art :

Barenholtz attempted to purchase the American rights and, failing that, persuaded *El Topo's* novice distributor, music producer Alan Douglas, to begin previewing the film midnights at the Elgin. [...] He [Barenholtz] figured that the midnight showings during the week – 1:00 a.m. on Fridays and Saturdays – would attract hipsters, encourage a sense of « personal discovery » and stimulate word of mouth. On all three counts, his instincts were sensationally correct. *El Topo* premiered on the night of December 18, 1970, and ran

---

104 Martin Barnier, « Chantons sous la toile. Pour une socio-histoire des films-cultes », dans Philippe Le Guern [dir.], *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvre culte*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 70.

105 J. Hoberman et Jonathan Rosenbaum, *op. cit.*, p. 77-109.

106 Nous pensons ici, entre autres, à Kenneth Anger, Andy Warhol et Stan Brakhage.

continuously, seven nights a week, through the end of June 1971<sup>107</sup>.

Car si les projections nocturnes ne constituent pas une nouvelle pratique, la tradition engendrée par *El Topo* est toutefois significative. Projeté après minuit parce que « too heavy to be shown in any other way<sup>108</sup> », *El Topo* attire instantanément un public passionné, libre et, pour la plupart, cinéphile. Ce public en quête de découvertes assiste aux projections plusieurs fois. La salle de cinéma se sacralise et devient le lieu d'un rituel. Le public de la scène *underground* new-yorkaise, amoureux de Warhol et d'Anger, plonge dans le *midnight movie* avec voracité. Après le succès d'*El Topo*, plusieurs dirigeants de salle partent à la recherche du prochain film qui attirera le même public. La visée est d'abord commerciale : les projections, peu chères, permettent aux salles de cinéma de remplir leurs coffres. Mais, avec le temps, le *midnight movie* devient une véritable quête pour les exploitants. C'est à qui trouvera la manne nouvelle, le prochain objet que le public du *midnight movie* pourra adorer : « L'œuvre doit être la plus bizarre possible, rejetée par la critique officielle, inconnue du grand public, provocante politiquement, socialement et sexuellement... pour trouver ses fans<sup>109</sup> ». Le film doit déranger ou dérouter le spectateur. Le spectateur du *midnight movie* va au cinéma dans l'intention de participer à une « expérience » collective limite. Dans la plupart des projections de minuit, le film « semble beaucoup plus enclin à être *supporté* qu'*apprécié*<sup>110</sup> ». C'est ici que la notion de collectivité prend une importance capitale. L'expérience de réception du spectateur étant partagée, celle-ci est influencée par les autres spectateurs. En situation de doute quant à l'intérêt de certaines images, le spectateur sera amené à s'appuyer sur son entourage :

Il y a parfois des images dont la tonalité affective nous plonge dans l'embarras (est-ce émouvant ou grotesque ?). Si d'autres spectateurs nous entourent, nous pouvons leur laisser le soin de trancher, à moins que leur présence nous empêche de manifester publiquement les symptômes physiques d'un choix de tonalité que nous aurions sans eux fini par faire (rire à cette scène un peu trop tragique, laisser couler une larme dans ce film *pourtant* léger, etc.). Le regard d'autrui, selon de nombreux psychologues, a surtout pour effet de faire choisir plus

---

107 J. Hoberman et Jonathan Rosenbaum, *op. cit.*, p. 93.

108 La citation est tirée de la première bande-annonce du film, retranscrite par Hoberman et Rosenbaum dans *Midnight Movies, op. cit.*, p. 80.

109 Martin Barnier, *loc. cit.*, p. 71.

110 Xavier Mendik et Steven Jay Schneider, *loc. cit.*, p. 211. Notre traduction.

souvent une stratégie d'évitement, non seulement parce que le nombre de personnes dilue la responsabilité, mais aussi parce que la foule constitue un public potentiel de juges et de guides<sup>111</sup>.

L'assentiment général contribue à faire accepter ce qui, dans d'autres circonstances filmiques, aurait été inacceptable. Le spectateur est ainsi volontairement choqué, ébranlé, décontenancé par les propos du film. L'effet de groupe permet d'accepter ces aspects du film en créant une certaine distanciation par rapport au film et une identification à ses pairs. Sa solitude face à l'écran le confronterait, au contraire, à ses propres limites. Elle mettrait en question sa propre tolérance face aux scènes dans lesquelles une violence gratuite s'exprime.

### 3.5. Le film comme expérience collective

L'inclusion du spectateur dans un groupe en train de se prêter à une même expérience collective n'est pas propre au *midnight movie*. Lorsqu'il est vu en groupe, tout film invite peu ou prou à ce genre de rapport. Une comédie visionnée dans une salle de cinéma suscitera chez le spectateur l'impression de faire partie d'une collectivité. Je ne ris pas seul, mais avec d'autres. Je partage mon rire avec le reste de la salle. Par contre, cette communication entre les spectateurs ou cette relative interaction des spectateurs entre eux est, dans ce cas, réduite, puisque le spectateur, plongé dans le noir, se trouve progressivement coupé de ses capacités d'interagir avec les autres spectateurs. À défaut, il dérangera ses pairs. C'est l'objet-film qui le dirige pendant que, hypnotisé par l'image, le spectateur est bercé par la fiction. Christian Metz précise :

La situation filmique porte en elle certains éléments d'une inhibition motrice, et elle est en cela un petit sommeil. Le spectateur est relativement immobile, il est plongé dans une relative obscurité et, surtout, il n'ignore pas la nature *spectaculaire* de l'objet-film et de l'institution-cinéma dans leur forme historiquement constituée : il est d'avance décidé à se constituer en spectateur (fonction dont il tire son nom), en spectateur et non en acteur (les acteurs ont leur place assignée, qui est ailleurs : de l'autre côté du film) ; pendant la durée de la projection, il sursoit à tout projet d'action. [...] Chez le spectateur véritable, les manifestations motrices se réduisent peu à peu : changements de position dans le fauteuil, modifications plus ou moins conscientes de l'expression du visage, commentaires éventuels à mi-voix, rire (si le film, volontairement ou non, le provoque), poursuite en pointillé [...] d'une relation verbale ou gestuelle avec le voisin de fauteuil, etc. Le propre de la situation institutionnelle de spectacle est d'empêcher les conduites motrices de suivre très avant leur cours normal, même dans les

---

111 Laurent Jullier, *Interdit aux moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma*, Paris, Armand Collin, 2008, p. 96.

cas où la diégèse du film pourrait en appeler à des prolongements actifs [...]. Dans les conditions ordinaires de la projection, chacun a pu observer que le sujet en proie à l'état filmique (surtout lorsqu'est assez forte l'emprise de la fiction sur son fantasma) se sent comme engourdi, et que les spectateurs, brutalement rejetés par le ventre noir de la salle dans la lumière vive et méchante du hall, ont parfois le visage ahuri (heureux ou malheureux) de ceux qui se réveillent<sup>112</sup>.

Dans le cas du *midnight movie*, cette réduction de la motricité est beaucoup moins importante. Le spectateur du *midnight movie* est actif. Il réagit au film. Il rit, bien sûr. Il crie ou se met à huer au moment où certains passages défilent. Bref, il choisit souvent d'y participer. Par sa démesure, son humour, ses qualités et, le plus souvent, par ses défauts, le film invite le spectateur à prolonger son esthétique. Le spectateur prolonge les dialogues en y ajoutant son propre humour. Il répond aux personnages ou prononce avec eux des paroles déjà connues. Le cas le plus célèbre reste celui du *Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975). Lors des projections du film, les spectateurs incarnent les personnages devant l'écran. Ils chantent avec eux. Par le biais des « dialogues en contrepoint<sup>113</sup> », ils interpellent les personnages. Ils utilisent également des accessoires, par exemple du riz qu'ils lancent sur l'écran lors d'une scène de mariage. Une fausse interaction se crée ainsi entre les actants. Cherchant à témoigner de ce genre de rituel spectatoriel, plusieurs chercheurs l'ont associé à celui du culte religieux. Le film *Pink Flamingos* est ainsi un film culte. Mais l'expression « film culte » gagne encore à être précisée. Le succès d'un « film culte » se développe généralement en dehors des critères de l'institution cinématographique. Il s'agit d'un film qui, à cause de son sujet ou de son traitement, attire un nombre surprenant de spectateurs. Dans cette perspective, *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) et *La guerre des étoiles* (Georges Lucas, 1977-1983) peuvent être considérés comme des films cultes. Ces œuvres, initialement destinées à un public restreint, ont obtenu un succès qui a dépassé leurs seules qualités cinématographiques. Il s'agit, somme toute, de succès de popularité. Dans le cas du « culte » suscité par un *midnight*

---

112 Christian Metz, « Le film de fiction et son spectateur », dans *Communications*, vol. XXIII, n° 1 (1975), p. 119.

113 L'expression est de Louis Farese, un professeur américain, qu'on considère l'inventeur du concept. Constatant que le rythme des dialogues se perd dans certaines scènes du *Rocky Horror Picture Show*, Farese ajoute des interpellations directes envers les personnages, insultes, jeux de mots et doubles sens. Rapidement, le public du *Rocky Horror Picture Show* adopte ces répliques. La tradition est encore largement suivie lors des projections du film (d'après Martin Barnier, *loc.cit.*, p. 73).

*movie*, c'est le spectateur qui crée le film<sup>114</sup>. Le film est, pour lui-même, souvent peu intéressant : c'est ce que le spectateur en fait, et comment il le fait qui en font l'intérêt. De la même manière, c'est dans son appropriation du film que le spectateur trouve son plaisir. Le film est apprécié en fonction d'un rituel auquel le spectateur se prête. Le public de *Pink Flamingos* réagit au film avec un certain mysticisme :

It was a real kind of New York late-night crowd. It was a crowd that, you know, stayed up until 3 or 4 o'clock in the morning, and that was used to going to the Electric Circus one night and Elgin [Theater] another. It was very exciting to see them because they almost were like people praying in some mosque or synagogue or something. They would stand up in the middle of the theater and sort of rock back and forth reciting the lines from the film, much the same way the *The Rocky Horror Picture Show* worked. The script itself became a kind of mantra that people got a big kick out of yelling back at the screen<sup>115</sup>.

Comme devant l'objet d'une adoration religieuse, le spectateur, devant le silence de l'actant-film (élevé au rang d'objet de culte), l'interprète. Le film acquiert ainsi une nouvelle présence, une personnalité propre. Parce qu'il ne répond pas, c'est au spectateur d'établir, dans son esprit, le dialogue. Somme toute, le *midnight movie* prévoit la place qu'occupera le spectateur. Par la suite, ce dernier charge le film de sa propre identité, de son expérience et de ses intérêts. Le spectateur n'est plus « immobile et muet », mais, au contraire, actif et particulièrement loquace. Il réagit, et c'est de cette réaction que toute la situation de communication – ou de non-communication, dirait Odin – se construit. Remarquons que notre espace de communication est un espace limité à la réception<sup>116</sup>. Au terme de la réception, le spectateur participe à un film qui est déjà terminé au moment de sa projection. Les actants, spectateur et film, « communiquent » en fonction d'une convention. Pour que l'espace de communication du *midnight movie* existe, le spectateur doit faire abstraction du silence de l'écran en prenant sur lui de le faire agir. Mieux, il doit désobéir aux règles de la projection traditionnelle. Pour être en mesure de communiquer avec le film, le spectateur du *midnight movie* s'arrange pour connaître le film, de sorte qu'il puisse simuler une interaction avec lui. Le spectateur idéal du *midnight movie* a vu le film à de nombreuses reprises. Il en connaît la

114 D'après Sal Piro, dans *The Transylvanian*, cité par Martin Barnier, *loc. cit.*, p. 74-75.

115 Robert Shaye, fondateur et président de New Line Cinema, cité par Frances Milstead, Kevin Heffernan et Steve Yeager dans *My Son Divine*, *op. cit.*, p. 70.

116 En ce sens que le seul sujet capable de dire *je* devant le film, pour reprendre la citation de Metz, c'est le *tu* de l'énonciation filmique, à savoir le spectateur.

mécanique et se charge de la partager avec le plus grand nombre possible de spectateurs qu'il fréquente. Le spectateur participatif sait à quoi s'attendre. Il est ainsi en quête d'une émotion qu'il a déjà ressentie, qu'il recherche et qu'il souhaite partager avec l'autre. C'est en cela que nous pouvons parler d'une expérience collective. L'enthousiasme de ce spectateur n'a souvent pas de limites. Au-delà des qualités du film, le spectateur du *midnight movie* en apprécie les défauts, les manques ou les trous narratifs. Son plaisir ne naît pas de l'erreur elle-même. Il ne vient pas du fait qu'il lui est possible de prendre le film en défaut, puisque les défauts lui font plaisir. C'est la répétition du défaut ou de l'erreur qu'il reconnaît et qu'il amplifie qui l'enivre. Le spectateur apprécie l'erreur parce qu'elle l'autorise à intervenir et ce, même si son intervention est sans effet sur le film. Pour que le film devienne objet culte, le spectateur « doit être en mesure de le briser, de le disloquer, de le démonter afin de pouvoir n'en retenir que certaines parties, indifféremment de leur relation originale avec l'ensemble<sup>117</sup> ». C'est sur cette idée que repose la conduite esthétique du spectateur : il « disloque » le film pour ne retenir que les images qui ont frappé son imaginaire.

### 3.6. Subjectivité et « masochisme » spectatorial

Il y a, dans le *midnight movie*, une aura de mystère, une « *shock value* » éthique ou esthétique qui en ouvre l'interprétation. Beaucoup de films placés sous l'appellation du *midnight movie* abordent des thèmes sexuels ou grotesques. Ce n'est pas par hasard. Pour créer la distance nécessaire à notre espace de communication, le film se doit de transgresser les règles sociales. Ce faisant, il invite le spectateur à réagir, voire à interagir avec lui. Le film devient une expérience collective et subjective. Deux modes de réception coexistent : une réception intime (subjective), qui n'appartient qu'au spectateur, et une réception de groupe (collective), qu'il partage et affiche afin d'adhérer au groupe de spectateurs. *Pink Flamingos* interpelle le spectateur, réveille en lui des sensibilités nouvelles en suscitant généralement chez lui un sentiment d'abjection. Choqué, dérangé par la représentation du laid ou de la violence, le spectateur prend conscience de sa place dans le film. Il est à même de vérifier l'impact de son interaction avec le film. L'écran fait habituellement autorité, au cinéma, car il est l'unique source de l'énonciation. *Pink Flamingos*

---

117 Umberto Eco, « Casablanca : Cult movies and intertextual collage », dans *SubStance*, vol. XIV, no. 2 (1985), p. 4. Notre traduction.

pervertit cette autorité en donnant au spectateur le droit (et même le devoir) d'intervenir sur le film. L'objet « culte » ne l'est donc qu'à moitié. Il l'est au moment où il invite le spectateur à se prêter à un rituel et à répéter des habitudes spectatoriennes éprouvées. Il ne l'est pas au moment où le spectateur prend pouvoir sur le film, voire qu'il lui fait violence. Ainsi, nous ne pouvons être entièrement d'accord avec Gaylyn Studlar lorsqu'elle aborde la question du masochisme du spectateur :

Following Deleuze's early work, Studlar (1988) posits that the cinematic apparatus serves as a « dream screen » that causes regressive spectatorial pleasures hearkening back to the infant's experience of perceived union with the pre-oedipal (or oral) mother representing plenitude. Existing prior to conceptualizations of castration, lack, and language, the pre-oedipal mother serves as a powerful figure capable of controlling the infant's survival via control of access to the breast (or other forms of nourishment). The child's position of submission and powerlessness evokes a masochistic unpleasure linked to fantasies of repetition and fetishism (from the constant *fort/da* action of the breast), continually delayed (orgasmic) gratification (through suspense), painful humiliation of superego constraints (to symbolically expel the patriarchal father whose genitility comes between mother and child), and a bisexual identification with the mother's body. As a form of (un)pleasure open to male and female spectators alike, cinema unleashes these repressed desires for symbiotic re-union with the mother's body as the spectator's ego boundaries are temporarily dissolved and he/she is fixed in a submissive position of inability to control the dreamlike images being projected, while identification with onscreen characters remains bisexually fluid and constantly shifting<sup>118</sup>.

Bien que la répétition et le fétichisme constituent des caractéristiques importantes de la lecture du film culte, la quête du déplaisir, dans le cas de *Pink Flamingos* comme dans bon nombre de *midnight movies*, est le fruit d'une volonté consciente de posséder le film. Cette quête ne dépend plus d'une autorité de l'écran (et, du coup, d'une soumission du spectateur), mais, comme nous l'avons mentionné plus tôt, d'un certain plaisir à déconstruire le film, à se le réapproprier par le biais d'une performance spectatorielle. Bien que le film culte soit souvent « surévalué » (comme le souligne David Church), le spectateur conserve toujours une certaine distance avec le film. Dans le cas du film à l'étude, la posture du spectateur tient plus de l'ironie, du comique – ou, encore une fois, du spectaculaire – que d'une réception filmique quelconque. Le plaisir de la représentation tient, pour le spectateur habitué au *midnight movie*, au fait de se savoir en terrain de connaissance

---

118 David Church, « Notes Toward a Masochizing of Cult Cinema. The Painful Pleasures of the Cult Film Fan », dans *Off Screen* [en ligne], [http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/masochizing\\_of\\_cult\\_cinema/](http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/masochizing_of_cult_cinema/) [Site consulté le 5 septembre 2013].

et de donner libre cours à ses commentaires. Ce faisant, le masochisme dont il a été question est bien relatif.

### 3.7. Postures spectatoriennes issues du contexte

À la lumière de ces réflexions sur l'espace de communication de la projection de minuit, nous sommes en mesure de déduire une série de postures spectatoriennes sollicitées par le *midnight movie*. Nous en nommerons trois qui nous paraissent essentielles : une posture de spectacle, une posture esthétique et une posture collective. Nous avons déjà dit que le *midnight movie* privilégie une posture de spectacle. Le film se voit et se donne à voir en tant que construction. Pour pleinement apprécier le *midnight movie*, le spectateur est invité à observer une certaine distance avec le film. Cette dernière dépend autant de la dimension spectaculaire du film lui-même que de la participation active du spectateur. Détaché du statut prétendument hypnotique de l'écran, le spectateur est en mesure d'apprécier véritablement les défauts du film et de prendre en considération les images qu'il lui donne à voir. Elles se présentent, pour ainsi dire, à la manière de tableaux dans la mesure où le film est agrémenté d'actions éparses ou peu enclines à renforcer une narration menant à la création d'un univers continu, homogène ou vraisemblable. Le spectateur emprunte aussitôt une posture esthétique. Les tableaux ou la relative indépendance des séquences donnent à voir des personnages dont les actions sont souvent peu justifiées. Lorsque le spectateur partage avec les autres son impression de *Pink Flamingos*, c'est en fonction des images qu'il a vues, non du récit qui lui a été raconté. *Pink Flamingos*, c'est ce film dans lequel un homme, déguisé en femme, mange les excréments d'un chien, dans lequel un poulet est utilisé lors d'un accouplement, dans lequel une femme obèse est habillée en bébé, etc. Devant de tels tableaux ou de telles scènes, le spectateur du film se prête moins au récit qu'à l'effet que ces images ont sur lui et sur les autres spectateurs de la salle. La dimension éthique de ces images est mise à l'écart, dans la mesure où le rire et l'enthousiasme sont le lot des spectateurs. Le film est vu de manière dans une posture

collective, par opposition à l'idée d'une posture intime<sup>119</sup>. Les réactions de la collectivité entourant le film priment ici sur l'individu. En adhérant au groupe qui observe le film, le spectateur accepte, le temps de la projection, de faire fi de sa propre sensibilité au profit d'une émotion offerte en partage avec le groupe. En se soumettant aux contraintes de la représentation – qui, paradoxalement, le contraignent à être libre –, il accepte, souvent sans le savoir, de voir le film selon un angle précis. Le spectateur est appelé à considérer l'abject, l'horreur, l'étrange ou le comique comme autant de valeurs ajoutées. Jusqu'à maintenant, le spectateur de *Pink Flamingos* que nous avons abordé est celui qui accepte unilatéralement le propos, l'humour, les transgressions et les défauts du film. L'environnement filmique influence son point de vue. Dans le contexte du *midnight movie*, le spectateur construit le film jusqu'à l'amener au rang d'objet culte. Il existe, bien entendu, un autre spectateur. Il s'agit de celui qui, dès le départ ou progressivement, refuse le contrat qu'on lui a proposé. Nous le nommons le spectateur confronté au film.

---

119 Nous parlons ici d'une posture *intime* plutôt que d'une posture *privée* (qui ferait écho au *mode privé* d'Odin). La *posture intime* désigne la réception du film vu par le spectateur individuel, en fonction de ses propres critères. La *posture privée* désigne plutôt un groupe de spectateurs qui adhèrent à une même lecture – c'est le cas du *midnight movie*.

## 4. LE SPECTATEUR CONFRONTÉ AU FILM

### 4.1. Le film vu selon une posture intime

La persuasion sociale<sup>120</sup> qui peut s'enclencher lors d'une projection en salle n'est pas une mécanique infaillible. Il y a des spectateurs qui, devant la complexité éthique de *Pink Flamingos*, refusent de se soumettre au contrat de lecture proposé – même si sa réception s'appuie sur la pratique peu coutumière d'une projection de minuit, dans une atmosphère festive. Il y a également des situations qui favorisent cette posture négative à l'égard du film. Le spectateur qui, volontairement ou non, n'adhère pas à la posture spectatorielle du groupe ou celui qui regarde le film en projection privée est plus sensible au défi éthique que le film représente. Le spectateur qui dit apprécier le film n'est pas pour autant totalement indifférent aux transgressions dont il est témoin. Son rire est aussi une forme de réaction teintée de malaise. L'objet de la spectature, dit Martin Lefebvre<sup>121</sup>, « est et n'est pas le film ». Au-delà de sa construction narrative, de ses qualités esthétiques et du propos qu'il tient, le film est co-construit par le spectateur, sur le plan du sens, à partir d'une série d'impressions. C'est la raison pour laquelle le spectateur ne se souvient jamais de l'entièreté d'une œuvre filmique ou de l'entièreté d'une conversation. Il a toutefois un pouvoir de mémoire face au film et ne retient que les moments qui l'ont marqué. Il se trouve quoi qu'il en soit au bout de la situation de communication filmique et exerce son esprit critique face au film. Le film affecte le spectateur, tout spectateur. Il lui revient de céder ou non aux affects qu'il suscite. Comme le film *Pink Flamingos* est provoquant sur le plan éthique, il est susceptible de placer le spectateur dans un dilemme. Comment expliquer à quelqu'un qui ne l'a pas vu, le plaisir que nous avons pu ressentir devant *Pink Flamingos* ? Se risquer à un résumé, ce serait mettre en évidence ce que le récit a d'abject. Parce que le film fait joyeusement abstraction de son récit et des abjections qu'il comprend, il invite le spectateur à faire de même. Le film projeté en salle et les permissions accordées au spectateur l'invitent à répondre à l'invitation du film et à suspendre ses questionnements éthiques. Le spectateur qui regarde le film de façon intime n'y arrive pas toujours. Si le spectateur est, au contraire, absorbé par l'environnement ou le contexte de la

---

120 L'expression est tirée de Laurent Jullier, *Interdit aux moins de 18 ans, op. cit.*, p. 134.

121 Martin Lefebvre, *op. cit.*, p. 26.

projection, la distance qu'il a avec le film devient détachement. Il est important, à ce stade, de rappeler que, lorsque nous parlons du spectateur confronté au film, nous ne réduisons pas l'analyse à celle d'un spectateur qui le rejette tout bonnement. Il s'agit ici d'une posture de refus. Tout spectateur s'avère confronté, d'une manière ou d'une autre, aux images que *Pink Flamingos* lui impose, peu importe l'enthousiasme qu'il peut démontrer devant ce déplaisir. Il est susceptible d'agir « contre » le film et d'éprouver un certain déplaisir. Il est vrai, toutefois, que l'exemple du spectateur qui n'adhère pas au film, ne s'y reconnaît pas, voire refuse de le voir et de l'apprécier, évoque, de manière claire, la posture critique propre à tout spectateur. Il s'agit, autrement dit, d'une posture usuelle que le film *Pink Flamingos* risque d'encourager. Le film invite à opter pour des postures spectatoriennes opposées au film.

## 4.2. À propos du déplaisir filmique

Il y a, dans le film de Waters, un aspect sacrificiel. Pour atteindre le rire communicatif et carnavalesque du spectacle, le spectateur doit accepter de recevoir l'irrecevable. Autrement, le dilemme dans lequel il se trouve deviendra, pour lui, bien inconfortable. Refuser le contrat de lecture, c'est subir le film plutôt que de l'utiliser. Le film, ayant établi des règles quant à sa réception, prévoit également des sanctions<sup>122</sup> pour celui qui refuse de les suivre. La principale sanction sera celle du déplaisir et d'un déplaisir croissant. Le film exige du spectateur qu'il co-construise le film. Sa lecture dépasse ainsi la simple assimilation des faits offerts en lecture par le film. Pour le spectateur dont l'intention est de consommer le film, et non d'effectuer ce travail de co-construction, *Pink Flamingos* ne peut être que décevant :

Selon le film, selon le spectateur, [les récits filmiques] sont susceptibles d'induire des réactions dans lesquelles se lit l'agacement affectif ou l'allergie fantasmagorique, et qui ne sont rien d'autre, quelque rationalisation que le sujet s'en donne, que des frustrations classiquement suivies d'agressivité contre l'agent frustrateur, ici le film lui-même. Le spectateur entretient avec le film une relation d'objet (de bon ou de mauvais objet), et les films, comme le disent déjà les formules courantes et énigmatiques que l'on emploie après les avoir vus, sont des choses que l'on « aime » ou que l'on « n'aime pas »<sup>123</sup>.

---

122 Roger Odin, « Pour une sémiotique du cinéma », *art. cit.*, p. 78.

123 Christian Metz, « Le film de fiction et son spectateur », *art. cit.*, p. 114.

Ce déplaisir filmique démontre la dimension fortement affective de la réception cinématographique. Confronté à l'image et au film, le spectateur peut, comme il a été dit, réagir de manière positive ou non. L'appréciation par une partie du public d'un film qui suscite l'indignation auprès d'une autre partie risque de la renforcer. Comment ce spectateur à côté de moi peut-il rire d'une situation aussi déplorable que celle que le personnage fait subir à un autre ? Comment se fait-il qu'il ne soit pas aussi affecté que moi par les images qu'il voit ? Comment ce film peut-il exister et être cautionné par quiconque ? Cette série de questions, légitimes, survient parce que justement le spectateur n'arrive pas à comprendre les tenants et aboutissants de la configuration filmique ou s'y refuse. Il y a déphasage du spectateur, dans la mesure où celui-ci n'est pas pleinement conscient de l'institution à laquelle appartient *Pink Flamingos*. Ce film rejette non seulement le cinéma narratif classique, mais les règles d'usage en société. Le film ne fait alors plus sens dans l'esprit du spectateur. Ce dernier assimile les défauts du film, sa grossièreté, ses faiblesses et ses manques à de plates erreurs. Indisposé par le film, le spectateur accumule les frustrations jusqu'à atteindre son paroxysme, la rupture. On peut affirmer, comme le fait Christian Metz, que c'est à la déception d'un fantasme que tient cette rupture<sup>124</sup>. Le spectateur déçu souhaitait voir un autre film. Il était en quête d'un récit plus éthiquement acceptable, d'une forme plus esthétiquement achevée, etc. Il ne faut toutefois pas oublier que le spectateur enthousiaste devant *Pink Flamingos* construit également le film sur le plan fantasmatique. La différence tient en ce que le fantasme du spectateur contre-culturel se trouve, en quelque sorte, réalisé par le film. Celui qui cherche à voir des images transgressives, dérangeantes ou choquantes sera servi. Celui qui cherche autre chose, une expérience d'élévation artistique par exemple, sera déçu.

### 4.3. Du déplaisir à l'abjection

Deux formes d'abjection entrent en jeu dans la réception de *Pink Flamingos* : une abjection interne (où l'abject, c'est *moi*) et une abjection externe (où l'abject, c'est *l'autre*)<sup>125</sup>. Dans le premier cas, l'horreur ressentie par le spectateur enthousiaste ou non provient non des images elles-mêmes, mais de ce à quoi elles renvoient. Lorsque des images scatologiques ou sexuelles sont montrées au

---

124 *Ibid.*, p. 115

125 D'après Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 9-25.

spectateur, c'est à ses propres déjections, à ses propres perversions, qu'il pense. Il est, au surplus, invité à concevoir le monstre à l'intérieur de lui et appelé à découvrir la finitude de son propre corps ou son animalité. Rares sont ceux qui embrassent le monstre de l'inconscient sans broncher. La réaction habituelle du spectateur, qu'il accepte ou non de voir ces images, est la même : le dégoût, le haut-le cœur. Le spectateur qui refuse de les voir le fait parce que, ultimement, elles représentent une menace :

Du point de vue topique, le déplaisir filmique peut provenir selon les occasions de deux sources distinctes, et parfois de leur action convergente. Il peut surgir du côté du Ça, que la diégèse du film n'aura pas assez nourri ; la satisfaction pulsionnelle est chichement mesurée, et il s'agit alors d'un cas de frustration proprement dite (frustration actuelle, en termes freudiens) : ainsi des films qui nous paraissent « ternes » ou « ennuyeux » ou « quelconques », etc. Mais l'agressivité contre le film – dont la forme consciente, dans les deux cas, consiste à déclarer qu'on ne l'a pas aimé, c'est-à-dire qu'il a été un mauvais objet – peut tenir également à une intervention du Surmoi et des défenses du Moi, qui prennent peur et contre-attaquent lorsque la satisfaction du Ça a au contraire été trop vive, comme il se produit avec des films « de mauvais goût » (le goût va devenir alors un excellent alibi), films outranciers, ou infantiles, ou sentimentaux, ou sadico-pornographiques, etc., en un mot les films dont on se défend (lorsque du moins on a été touché) par le sourire ou par le rire, par l'allégation de sottise, de grotesque ou d'« invraisemblance »<sup>126</sup>.

Reconnaître ces images, c'est, du même coup, rejeter une certaine idée de soi. C'est admettre une certaine sauvagerie. Le spectateur « carnavalesque » de *Pink Flamingos* ne demande pas mieux que d'envisager sa barbarie, dans la mesure où il le fait de manière superficielle et collectivement. Le rire grotesque se fonde sur l'incomplétude de l'homme, sur ses défauts, ses incapacités, en un mot ses manques. En un sens, refuser ce rire, c'est rejeter le déchet, l'inachevé, le transitoire. C'est interdire l'intervention de la mort au sein de la vie. L'abject est tout aussi menaçant dans le second cas, dans le cas où l'abject, c'est l'autre. L'opération, pour le spectateur, consiste alors à mettre à distance ce qui l'horrifie, à rejeter ce qui ne lui ressemble pas ou ce qui ne doit pas lui ressembler. Les personnages, spectaculaires et artificiels, lui sont alors étrangers. Ils n'appartiennent pas, ne peuvent appartenir, au monde réel auquel le spectateur s'identifie. La violence représentée à l'écran est permise, car elle constitue une altérité relativement aux pratiques sociales habituellement représentées à l'écran. Elle intervient dans le film *Pink Flamingos* sans véritable motif ou sans trouver des justifications narratives suffisantes :

---

126 Christian Metz, « Le film de fiction et son spectateur », *art. cit.*, p. 114-115.

Forcément, les images de violence et les scènes pornographiques engagent *l'autre* – même s'il s'agit de dessins ou d'images de synthèse. C'est que nous avons l'art de nous livrer à des *expériences de pensée* qui nous mettent dans des états équivalents à ceux qui seraient les nôtres s'il s'agissait de vraies situations. L'art de concevoir des *mondes possibles* : « dire que ça pourrait être moi ! que ça aurait pu m'arriver ! quelle horreur/quel bonheur ! ». C'est pourquoi étudier de telles images conduit toujours à parler d'éthique<sup>127</sup>.

Même en utilisant les plus fins détours de la distanciation, ce film qui choque ramène constamment le spectateur à sa propre individualité, à ses propres conceptions. C'est pourquoi il est difficile d'affirmer que le spectateur qui apprécie *Pink Flamingos* le voit de façon tout à fait désintéressée. En fait, c'est la confrontation de ces images à ses propres perceptions qui le séduit. Il recherche la sensation du choc, du dérangement. « L'abject est bordé de sublime<sup>128</sup> », nous dit Kristeva. Entre séduction et abomination, le spectateur, quel qu'il soit, est forcé de faire un choix : vais-je ou non regarder ces images ? Vais-je ou non me soumettre aux « pouvoirs de l'horreur » ?

#### 4.4. Le film comme rite initiatique

La quantité importante de fluides (vomissements, sang, sperme, salive) et de déchets (excréments, pourriture, cadavres) dans *Pink Flamingos* nous l'indique clairement : voir le film implique de se salir. Perçu comme épreuve, le film constitue, en quelque sorte, un rite de passage<sup>129</sup>. Afin d'être admis dans le groupe des spectateurs cultistes, celui qui regarde *Pink Flamingos* doit accepter de se frotter au sale, de se prêter au rituel de la souillure : « C'est d'être exclue comme objet possible, d'être déclarée non-objet du désir, d'être abominé comme ab-ject, comme abjection, que la saleté devient souillure et qu'elle fonde sur le versant, désormais dégagé, du « propre », l'ordre ainsi seulement (et donc : toujours déjà) sacré<sup>130</sup> ». L'humour ambigu de *Pink Flamingos* agit de manière à faire du sale l'objet de la moquerie. Un nouvel ordre vient de se constituer. Le spectateur doit y adhérer ou se résoudre à l'exclusion. Le spectateur traditionnel exerce un pouvoir

---

127 Laurent Jullier, *Interdit aux moins de 18 ans*, *op. cit.*, p. 6.

128 Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 19.

129 On dira d'ailleurs des nouveaux spectateurs du *Rocky Horror Picture Show* (J. Sharman, 1975) qu'ils sont « vierges » (*virgins*). À ce sujet, lire l'article de Kristina Watkins-Mormino, « The Cult and Its Virgin Sacrifice. Rites of Defloration in and at *The Rocky Horror Picture Show* », dans Jeffrey Andrew Weinstock [dir.], *Reading Rocky Horror*, *op. cit.*, p. 157-173.

130 Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 80.

de lecture. Le film lui appartient et, à ce titre, il peut se prêter à des manifestations qui en seraient plus ou moins inspirées : rires, interventions directes, « dialogues en contrepoint », récitations... Dans le cas du *midnight movie*, le spectateur abandonne superficiellement ce pouvoir au profit d'un pouvoir de lecture collectif. Le film appartient à la collectivité ; c'est ainsi à partir de la collectivité qu'il se laisse découvrir. L'acquisition de connaissances sûres à propos de son déroulement et les manifestations rituelles auxquelles le film invite en font un objet du culte. Dans le rapport culturel à l'abject, la notion de saleté renvoie, de fait, souvent à l'*autre*. Cet *autre* diffère, bouleverse l'ordre social et provoque le chaos. Le discours social sur l'homosexualité a ainsi longtemps constitué un catalyseur de catastrophes. Il en a été de même à propos des femmes tenues pour des symboles démoniaques. Le « rite de purification » sert ainsi « à écarter d'un autre tel groupe social, sexuel ou d'âge, par l'interdiction d'un élément sale, souillant ». On dira volontiers de *Pink Flamingos* qu'il est élitiste, en ce sens qu'il exclut certains types de spectateurs :

Qu'elle soit dédramatisée par le sérieux du travail universitaire ou à l'extérieur de l'université, qu'elle se trouve simplement lustrée par l'attitude *cool* ou le regard *camp*, la « lecture ironique des textes politiquement incorrects » est devenue un standard postmoderne. C'est pourquoi on trouve aussi des *ladettes*, jeunes femmes appréciant « au second degré » les films d'exploitation sexistes. Il y a même une pression qui s'exerce pour empêcher de revenir à une lecture au premier degré de ces œuvres *trash* ; les lire sérieusement, c'est ne pas avoir « compris la plaisanterie », c'est être *uncool* et donc *unhip* (pas dans le coup du tout...). Les sites spécialisés [et les communautés de spectateurs] présentent d'ailleurs comme un défi la capacité à passer outre un premier degré très dérangeant<sup>131</sup>.

Bien qu'elle soit initialement fondée sur les uniques qualités réceptives du spectateur, l'exclusion repose également sur des facteurs d'âge, d'orientation sexuelle, de genre, etc. Par ses multiples transgressions, le film agit comme un agent d'exclusion. Il exclut ceux qui ont l'habitude d'exclure certaines personnes à cause de leur âge, de leur orientation sexuelle ou de leur genre. La collectivité ou la communauté de spectateurs cultistes se pose comme une « autorité » au-dessus du film<sup>132</sup>. Elle a « compris la plaisanterie » et en tire parti. Elle attribue un sens au film, celui du spectacle, et interdit à quiconque de le lire d'une autre manière. De cette exclusion dépend la constitution symbolique du nouvel ordre social, certes chaotique, de *Pink Flamingos*. Le spectateur qui le rejette

---

131 Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, op. cit., p. 195.

132 Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, p. 110.

tend à lui imposer une mauvaise lecture. Le spectateur qui refuse le film choisit d'agir contre le film. Ainsi il serait faux de penser que de lire le film sur le plan éthique constitue une chose impossible, une lecture erronée. Il s'agit simplement d'une contravention à la lecture modélisée ou prévue par le film et son spectateur.

#### 4.5. Une exclusion idéologique

Plusieurs seraient enclins à croire que par son caractère transgressif, le film accorde au spectateur toutes les permissions. Mais il est, à tout prendre, empreint d'un étrange conservatisme. Fermé à celui qui n'adhère pas à l'idéologie dominante – mettre en scène la violence et le tabou afin de les ridiculiser –, il se construit sur la base de l'interdit, mais bafoué. Nous avons le droit de tout voir, certes, même ce que nous ne voulons pas voir. Cette permission est accordée au spectateur à la condition qu'il refuse de s'investir dans le récit. Ce refus du récit constitue une proposition faite par le film puisque les actions y semblent gratuites. Le film fait appel aussi à des règles d'usage qu'il met à mal. Nous ne sommes pas loin de ce que Slavoj Žižek nous dit de la pornographie :

Pornography is, and it is, a deeply conservative genre. It's not a genre where everything is permitted. It's a genre based on a fundamental prohibition. We cross one threshold, you can see everything, close ups and so on, but the price you pay for it is that the narrative which justifies sexual activity should not be taken seriously. The screenwriters for pornography cannot be so stupid. [...] Obviously there is some kind of a censorship here. You have either an emotionally engaging film, but then you should stop just before showing it all, sexual act, or you can see it all but you are not allowed then to be emotionally seriously engaged<sup>133</sup>.

Le spectateur de *Pink Flamingos* ne peut pas s'investir émotionnellement dans le film. Il lui est toutefois possible de désirer superficiellement l'abject, le laid, le monstrueux, la violence. Par contre, si le film prône une certaine distance, une trop grande distance amènera le spectateur à s'en désintéresser complètement. Pour ce spectateur, la prochaine étape, c'est le dégoût. Dans ce cas, il fera l'« expérience paradoxale de la jouissance [qu'il percevra comme un abus], de la jouissance qui fait horreur<sup>134</sup> ». La jouissance de l'*autre* lui semblera horrible, barbare, nulle, idiote, parce

---

133 Slavoj Žižek dans Sophie Fiennes [réal.], *The Pervert's Guide to Cinema*, documentaire, Royaume-Uni / Autriche / Pays-Bas, Lone Star / Mischief Films / Amoeba Film, DVD, 2006, 150 min.

134 Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 569-570.

qu'incompréhensible à ses yeux. Cette altérité est menaçante pour lui parce qu'elle vient fondamentalement le confronter à un monde qui diffère du sien. Karl Rosenkranz donne un exemple de cet inconfort dans ce passage de son *Esthétique du laid* :

Cela est malsain, quand une époque *pervertie* physiquement et moralement, n'a plus assez d'énergie pour saisir le beau vrai mais simple, et veut jouir du piment d'une *corruption frivole* jusque dans l'art. Une telle époque aime les mélanges de sensations, qui contiennent une contradiction. Pour chatouiller les nerfs émoussés, on réunit les choses les plus inouïes, les plus disparates et les plus déplaisantes. *Les esprits tourmentés se délectent du laid, parce que pour eux c'est en quelque sorte l'idéal de leur état négatif*. Chasses aux bêtes sauvages, jeux de gladiateurs, enchevêtrements de corps lascifs, caricatures, mélodies sensuelles et amollissantes, instrumentations colossales, en littérature une poésie *de boue et de sang* (comme dit Marmier), tout cela est propre à de telles périodes<sup>135</sup>.

Rosenkranz, nous le voyons bien ici, est assez sévère envers les « adorateurs » du laid. Son jugement repose sur une association directe entre l'objet regardé et le sujet regardant. Dans cette perspective, celui qui observe l'abject ne peut être qu'abject lui-même. Cette association entre éthique et esthétique semble peu nuancée. Ce n'est pas qu'il n'existe aucun lien entre les deux ; c'est que, pour le spectateur de *Pink Flamingos* par exemple, l'application de règles éthiques ne se pose pas. Du moins, elle ne vient pas affecter négativement la réceptivité de l'œuvre, puisqu'il les interroge *a contrario* ou de manière paradoxale en refusant d'en interroger les principes.

#### 4.6. Éthique et affectivité du spectateur

Le spectateur en situation d'inconfort pourra justifier sa réaction par l'appel à la moralité ou plutôt à l'amoralité du film. « What kind of an education do you need to know trash when you see it ?<sup>136</sup> » demande la censureuse Mary Avara. Le jugement moral est fondé sur une impression immédiate, très proche en cela du commentaire esthétique (*beau/laid*). Le courant socio-institutionniste, en psychologie, « met à l'origine des sentiments moraux l'inscription du dilemme fondamental des êtres vivants les plus élémentaires mêmes, “ approcher ou éviter ” (*approach/avoid*)<sup>137</sup> ». L'affect étant au cœur d'une telle expérience, il n'est pas surprenant que cette

---

135 Karl Rosenkranz, *Esthétique du laid*, Belval, Circé, 2004, p. 78. Nous soulignons.

136 Steve Yeager [réal.], *Divine Trash*, documentaire, États-Unis, Fox Lorber, DVD, 97 min.

137 Laurent Jullier, *Interdit aux moins de 18 ans, op. cit.*, p. 132.

« intuition morale » puisse donner lieu à certains débordements. Devant l'impossibilité de justifier l'impression négative qu'il ressent envers le film, le spectateur se contente d'y réagir, sans nécessairement prendre la mesure de la complexité de son impression. Ce n'est que plus tard qu'il pourra, à son aise, reformuler le film dans ses propres mots et, du coup, lui faire subir son propre biais idéologique. Il pourra ainsi aisément le raconter en exagérant les traits ou en le caricaturant. C'est de la pure pornographie, dira-t-on à la sortie de *Baise-Moi* de Virginie Despentes (2000), excluant ainsi toute la dimension dramatique et narrative du film. Ensoulignant le caractère grossier des gestes qui sont posés et en faisant peu de cas du contexte narratif dans lequel ils le sont, le spectateur laisse libre cours à une violence langagière qui étonne parfois. Ainsi certaines critiques françaises d'*Antichrist* (Lars von Trier, 2009) font état d'un grand mépris à l'endroit du film et de son réalisateur. Certains critiques utilisent des figures marquées pour en parler. Avec son « esthétique de pub pour eau de toilette<sup>138</sup> », le cinéaste se fait « moraliste, donneur de leçons<sup>139</sup> ». Le film est « fumeux<sup>140</sup> », « indéchiffrable<sup>141</sup> ». Le cas de *Pink Flamingos* est intéressant parce qu'il est franchement provocateur et qu'il utilise des moyens absurdes pour arriver à ses fins. Le film, candidement, souhaite créer un effet. Ce que le spectateur « classique » rejette, c'est justement ce que le spectateur de *Pink Flamingos* recherche : l'effet pour l'effet, le spectaculaire pour le spectaculaire. Il est en quête d'un affranchissement des tabous et s'inscrit dans la tradition de l'humour carnavalesque.

En principe, le spectateur doit accepter de se donner au film. Il « s'engage à regarder<sup>142</sup> », « répond à la disponibilité du monde écranique par une véritable vocation<sup>143</sup> ». Le spectateur incapable de le faire reçoit le déplaisir filmique comme une trahison. Selon lui, le film devait nécessairement promettre quelque chose qu'il n'arrive pas à fournir par incompetence ou autre. Le dispositif filmique utilisé par le film institutionnel ou le film culte encourage, en principe, des

---

138 Pierre Murat, « Antichrist », dans *Télérama.fr* [en ligne], <http://www.telereama.fr/cinema/films/antichrist,381510,critique.php> [Site consulté le 28 mai 2013].

139 *Idem.*

140 Olivier Séguret, « C'est du Lars ou du cochon ? », dans *Libération* [en ligne]. <http://www.liberation.fr/festival-de-cannes-2009/0101568083-c-est-du-lars-ou-du-cochon> [Site consulté le 3 juin 2013].

141 *Idem.*

142 Francesco Casetti, *op. cit.*, p. 25

143 *Idem.*

réactions affectives permettant le passage du déplaisir au plaisir au moment où la trame atteint son paroxysme et sa résolution. Le contrat tracé entre film et spectateur tient au fait que le spectateur regarde le film à la condition qu'il lui montre ce qu'il veut voir ou voit habituellement. Lorsque le film ne répond pas à ses attentes, le spectateur peut – mais il ne le fera pas forcément – mettre fin à la relation spectatorielle. À ce moment, soit il quittera la salle, soit il restera, mais accusera le film de n'avoir pas rempli ses promesses. La confusion vient, dans le cas de *Pink Flamingos*, de ce qu'il constitue un texte de jouissance, et non un texte de plaisir<sup>144</sup>. Le texte de plaisir « me contente, m'emplit, [me] donne de l'euphorie<sup>145</sup> » : il est « confortable<sup>146</sup> ». Le film *Pink Flamingos* est texte de jouissance, dans la mesure où il place le spectateur, « en état de perte ». Il « fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, [de son] lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs<sup>147</sup> ». Le film prend le spectateur à partie, il le force à voir. Sa jouissance s'explique par là.

#### 4.7. Manifestations du spectateur

Nous pouvons dire du cinéma qu'il se fait volontiers obscène, du fait qu'il « implique nécessairement le spectateur dans ce qu'il lui montre, en l'enfermant dans le noir pour le confronter directement, brutalement pourrait-on dire, à l'écran qui devient un instant son horizon unique<sup>148</sup> » :

[L]'image cinématographique est le support d'une attraction/répulsion : la peur de voir ne peut se détacher du désir de voir, pour ne plus avoir peur. Ce que nous dit Hellen [dans *Le Voyeur* de Powell], c'est que le pire, le plus obscène se trouve en deçà de l'image, la précède dans l'imaginaire du spectateur, dans son œil. Le pire est dans l'homme, lui qui est à l'origine de ces images estimées indécentes. Et l'image, si elle effraie [ou dégoûte, ou horrifie], rassure tout autant en nous montrant, en mettant en scène le fantasme, qu'il soit de plaisir ou de destruction. [...] Le cinéma ne fait que proposer, et le spectateur choisit de prendre ou non, de répondre ou non, et choisit sa réponse<sup>149</sup>.

---

144 Roland Barthes, *Le plaisir du texte, précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Seuil, 2000, p. 92.

145 *Idem*.

146 *Idem*.

147 *Idem*.

148 Estelle Bayon, *Le cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 99.

149 *Idem*.

Lorsque le spectateur choisit, consciemment ou non, de « ne pas [le] prendre », il se retrouve seul ou en minorité. Alors qu'autour de lui on rit, on s'esclaffe (« the more gratuitous the offence, the heartier the guffaw », se rappelle Darren Tofts<sup>150</sup>), celui qui choisit de ne pas répondre au film signale, du même coup, son incompréhension. Au cinéma, le rire est généralement la marque d'une cohésion, d'une relative complicité filmique : il est « la preuve patente, motrice et sonore, que je ne suis pas passé à côté, que j'ai saisi moi aussi ce qu'on m'avait tendu. Je ris parce que j'ai compris, j'ai bien compris parce que tout le monde rit<sup>151</sup> ». Dans le contexte d'une comédie, l'absence de rire prend alors la forme d'une manifestation. En ne riant pas, le spectateur souligne qu'il n'adhère pas au groupe des cinéphiles : « It is not funny, the acting is horrible and John Waters only prove he is an awful director with his trashy zooms and camera movements<sup>152</sup> ». Le commentaire, violent, laisse à supposer la déception du spectateur que le film ne corresponde pas à ses attentes. Le film devait être un autre film que celui qu'il est. Il a échoué, il n'a pas fait rire le spectateur. Habituellement, lorsque le film nous déplaît, nous sortons discrètement de la salle. Le film *Pink Flamingos* est susceptible de susciter d'autres réactions. Étant provocateur, le film peut encourager une réponse violente. Devant l'« outrage » incarné par le film, certains spectateurs ressentent le besoin d'évacuer ce que le film leur a fait subir. Le spectateur risque ainsi de répondre au film avec une certaine barbarie. L'émotion peut s'exprimer par langage. C'est le cas lorsque les spectateurs critiquent à voix haute le film ou lorsqu'ils invectivent les autres spectateurs. C'est également le cas lorsque, à la fin du film, ceux-ci se bornent à dire qu'ils n'ont pas aimé ou ont détesté le film, sans toutefois réussir à expliquer leur déplaisir. « *Tout* était mauvais ! » Le locuteur laisse entendre dans ce *tout* l'émotion complexe, les bouleversements divers et l'incompréhension qu'il a pu ressentir durant la projection du film. La violence exprimée peut être également physique. Le spectateur peut sortir de la salle avec fracas, casser le DVD ou lancer des objets vers l'écran.

Ce faisant, le spectateur évacue une rage et reconstruit, tant bien que mal, les barrières que

---

150 Darren Tofts, « The Terrain of the Unspeakable : *Pink Flamingos* and the Culture of Trash », dans *Meanjin*, vol. LI, n° 4 (1992), p. 814.

151 Daniel Percheron, « Rire au cinéma », dans *Communications*, vol. XXIII, n° 23 (1975), p. 190.

152 Commentaire d'un spectateur sur *Pink Flamingos* tiré de *Rotten Tomatoes* [en ligne]. [http://www.rottentomatoes.com/m/pink\\_flamingos/](http://www.rottentomatoes.com/m/pink_flamingos/) [Site consulté le 15 octobre 2013].

le film a ébranlées. Cette réaction rappelle la censure. Qu'elle soit personnelle ou étatique, la censure repose sur l'idée d'une préservation de l'ordre ou d'un retour à l'ordre. Le laid, l'abject sont menaçants parce qu'ils vont à l'encontre de l'idéologie. L'œuvre transgressive interroge le désir du beau et du bien en même temps qu'elle le ridiculise. Elle agit de l'intérieur, menace la structure sociale en laissant voir une autre possibilité, celle d'une démesure.

#### 4.8. Une confrontation au monde réel

Umberto Eco compare le texte à une stratégie militaire<sup>153</sup>. L'œuvre écrite, qu'elle soit littéraire ou filmique, implique, selon lui, le dessin d'un modèle d'adversaire. Cette stratégie est soumise à des impondérables ou à des éléments imprévisibles qui modifient la situation de communication. Dans *Pink Flamingos*, cet élément impondérable, c'est le spectateur qui ne rit pas. S'il ne rit pas, le spectateur ne peut pas participer à la construction du texte. Le film est tenu pour vil, lourd et pénible à regarder. Il est constitué d'une simple succession d'images dégradantes et éthiquement insupportables. Le prérequis essentiel du film *Pink Flamingos* tient au spectateur. Le défi est de taille, puisque, dans une certaine mesure, le film *Pink Flamingos* comporte, à cause du traitement des images ou de son absence de traitement, des parts documentaires. Bien que le spectateur sache que le film est fictif, il reconnaît la réalité de certaines images. Le poulet placé entre les corps nus des acteurs Danny Mills et Cookie Mueller est vivant au début de la scène, mort à la fin. Lorsque le personnage de Divine fait une fellation à son fils Crackers – entrecoupée d'un dialogue délirant sur l'amour maternel – il ne fait aucun doute que la scène est réelle, qu'elle a bel et bien eu lieu devant l'œil de la caméra. Les images ont ainsi valeur de document ou attestent de la réalité des situations présentées. Les images apparaissent, au surplus, crues ou dénuées d'éclairage particulier : « La création d'un film appartient au registre des événements réels ; elle engage de vraies personnes accomplissant de vrais gestes – seraient-ils ceux de cascadeurs ou de programmeurs de synthèse<sup>154</sup>. » Cette réflexion quant à l'avoir-été-là de l'image cinématographique<sup>155</sup> s'élargit bien sûr à toute image cinématographique impliquant violence,

---

153 Umberto Eco, *Lector in Fabula*, op. cit., p. 70.

154 Laurent Jullier, *Interdit aux moins de 18 ans*, op. cit., 86.

155 D'après ici, le terme de Roland Barthes dans *La chambre claire*, op. cit.

humiliation ou sexualité. Tout film n'est-il pas, de par sa nature même (je regarde sans être regardé), immoral ? Le cinéma ne constitue-t-il pas, comme l'exprime Slavoj Žižek, « l'art pervers par excellence<sup>156</sup> » ?

*Pink Flamingos* propose une expérience spectatorielle particulièrement difficile. Il paraît impossible de ne pas réagir aux offres qu'il fait au spectateur. Ce dernier ne peut balayer complètement ses questionnements éthiques évoqués ou ne pas les prendre au sérieux. Le faisant, il répond aux commandes du film. Le désintéressement esthétique, dont nous parlions en introduction, invite à le faire pour un temps. Force est de suspendre l'affect, de feindre le désintéressement pour apprécier les qualités du film. Mais *Pink Flamingos* nous apprend, au final, que tout film, même le plus commercial, confronte le spectateur au réel et à l'éthique. Le spectateur le plus hilare ressortira de *Pink Flamingos* en ayant questionné son propre rapport au film et aux sujets abordés. Sous les allures d'un exercice de style infantile, John Waters a réalisé un film qui questionne la conduite esthétique face au cinéma. Prendre ses distances par rapport au film, c'est aussi opter pour une position éthique. Ne pas en être conscient, c'est se fragiliser en tant que spectateur. C'est risquer de se laisser porter par le charme d'une idéologie. Et c'est, Corinne Rondeau le souligne, être envahi de l'illusion que le film nous appartient :

Chaque individu se tient derrière son ordinateur et sa télévision comme s'il tenait les pleins pouvoirs. En ce sens, il clôture son horizon sur la transparence du monde qui lui est proposée. Je vois tout et je veux tout voir. Être de chez soi au milieu du monde n'est pas une mauvaise affaire, mais l'affaire, c'est de savoir s'il est possible de faire quelque chose dans un monde transparent et de savoir s'il est possible d'y faire quelque chose dedans ! S'il y a du possible, celui-ci s'appelle consommation<sup>157</sup>.

Lorsque le spectateur est confronté au film, il prend conscience, en quelque sorte, de son absence de pouvoir sur le film. Il choisit alors soit de s'y inscrire (et de tenter, par des moyens détournés vus au chapitre 3, de se le réapproprier), soit de ne pas s'y inscrire (et alors il sort de la salle, critique, rejette). Les références au monde réel, flagrantes dans le film, viennent confirmer au spectateur qu'il « ne voit pas tout » et « ne peut pas tout voir ». Le film se présente comme un artifice, une

---

156 Slavoj Žižek dans Sophie Fiennes [réal.], *The Pervert's Guide to Cinema*, documentaire, Royaume-Uni / Autriche / Pays-Bas, Lone Star / Mischief Films / Amoeba Film, DVD, 2006, 150 min.

157 Corinne Rondeau, *loc. cit.*, p. 104.

convention à laquelle on adhère ou non. Toutefois, même s'il force à une extrême distance, même s'il emploie avec adresse les figures monstratives, le carnavalesque, le spectaculaire, *Pink Flamingos*, comme tout film, reste puissamment affectif.

## CONCLUSION

C'est sur l'idée d'une affectivité suscitée par le film que nous aimerions conclure ce mémoire. Le spectateur agit sur le film, le reconstruit, se le réapproprie. Il n'est pas confiné à la seule réception d'une œuvre. L'exemple de *Pink Flamingos* nous permet de voir que le spectateur possède un relatif pouvoir sur le film, mais que le trajet qu'il emprunte est modélisé par le film lui-même, par l'environnement dans lequel il est vu et par la sensibilité propre à chaque spectateur. Le film *Pink Flamingos* intéresse dans la mesure où il s'adresse au spectateur de manière particulière. Du chapitre 1, nous retenons que l'esthétique du film, qui emprunte à l'univers du *kitsch* sa dimension spectaculaire, initie avec le spectateur une relation de séduction et d'abjection. Nous avons vu que le « chant de sirène » ou le pouvoir de fascination du *kitsch* dans *Pink Flamingos* rate intentionnellement son coup, puisqu'il instaure une relation esthétique dans laquelle l'artifice est à ce point évident qu'il empêche le spectateur d'être complètement absorbé par les images. Le *kitsch* du film de Waters ne se comprend qu'en fonction d'un certain point de vue, apparenté au regard *camp* tel que Susan Sontag le définit. Le film met à profit sa propre spectacularisation dans le but d'offrir au spectateur un parcours particulier à suivre. Waters utilise le *kitsch* pour sa valeur transgressive en même temps que pour son pouvoir de distanciation. C'est au chapitre 2 que cette idée s'est précisée, lorsque nous avons abordé le travail de l'énonciation du film. L'énonciation du film dessine un modèle de réception fondé sur la participation et la distanciation. À la différence du film de fiction traditionnel, *Pink Flamingos* invite le spectateur réel, le spectateur du *camp*, qui s'intéresse au mauvais goût, à entretenir une relation participative avec le film. Le *camp* dépasse la question du goût, rappelons-le. Il ne s'attache pas particulièrement au dégoût, mais refuse d'en subir l'influence. Il sélectionne, parmi les objets de mauvais goût, ceux dont la mise en scène le tient en haleine. Le spectateur du *camp* veut sentir l'artifice, le reconnaître et se l'approprier. *Pink Flamingos* annonce ses couleurs dès son ouverture par une utilisation forte de stratégies interpellatives (voix *off*, narration, adresses directes) et monstratives (mise en scène, cadrage approximatif, interprétation fautive, musique extradiégétique). Cela étant, la provocation qui a lieu n'aura certainement pas le même impact que dans un film réalisé de manière plus traditionnelle

comme *Salò*, que nous avons cité en exemple. Une des stratégies les plus importantes employées dans *Pink Flamingos* tient à la sollicitation d'un rire grotesque qui repose sur ce que les personnages font de leur corps et le fait que leur rapport avec les objets du monde est singulier. Ce qui est senti, pensé et/ou vécu l'est de manière superficielle, avec plus ou moins de profondeur. Prenant appui sur le texte filmique, le spectateur du *camp* – et, par conséquent, du *midnight movie* – s'intéresse ainsi moins au récit qu'à la façon dont il est mis en scène. Pour accepter de participer au film, le spectateur se distancie forcément de la trame narrative prévue par le film qui met à profit des scènes abjectes. C'est l'artifice, le rituel, le faux-pas qui font la valeur du film. Le film autorise le spectateur à intervenir, à participer au film. Le contexte dans lequel *Pink Flamingos* est vu, l'ambiance permissive et éclatée des soirées de projection nocturnes, répond à cet appel implicite du film, sans doute en dépassant les attentes que le film classique attribuait au spectateur idéal. Le contexte dans lequel *Pink Flamingos* est vu change forcément la réception. C'est ce que nous avons vu au chapitre 3. Le film transgressif, abject, voire obscène, provoque des réactions. Celles-ci peuvent être enthousiastes – c'est le cas de ces spectateurs qui adhèrent au contrat de lecture et le lisent en fonction du modèle dessiné par le film et le contexte d'une projection nocturne. Conçue comme une expérience collective, la projection du film s'inscrit dans une tradition de « projections de minuit » où le spectateur est invité à intervenir, à réagir et, surtout, à désobéir aux habitudes de la projection cinématographique classique. Ici, le spectateur parle, crie, rit, hue, selon son bon plaisir et sans restriction. Ou plutôt, presque sans restriction : l'essentiel de cette expérience collective est tout de même de devoir se plier à un consensus collectif. Ainsi, le rire de *Pink Flamingos* est puissant lorsqu'il est partagé par un groupe de spectateurs, d'où le fait que la projection privée lui rende rarement justice. Le spectateur s'approprie le film de diverses façons : il le définit comme spectacle (posture du spectacle), le déconstruit, le fragmente (posture esthétique) et enfin, le partage avec d'autres (posture collective). Le spectateur peut toutefois emprunter une autre posture : il s'agit d'une posture intime ou critique, qui forcément s'inscrit *a contrario* avec l'esprit de collectivité propre au *midnight movie*. Comme pour répondre à cette possibilité d'un regard intime sur le film, *Pink Flamingos*, comme bon nombre de films de même acabit, prévoit des sanctions pour le spectateur qui désobéit à ses propositions. Le principal

risque encouru par ce spectateur est de ressentir une forme de déplaisir qui n'est ni joyeux ni festif. Cet aspect, que nous avons vu au chapitre 4, se développe de plusieurs façons : nous avons vu comment le film joue de l'abjection du spectateur et comment il opère, par sa matière et son propos, une distinction entre les spectateurs, selon qu'ils adhèrent ou non à l'humour particulier de *Pink Flamingos*. Nous revenons ainsi à l'idée d'une lecture *camp*, voire élitiste du film : « To understand bad taste one must have very good taste<sup>158</sup> », signale Waters.

Ainsi, au bout du trajet de la communication, le spectateur est responsable de « prendre » ou de « ne pas prendre » le film. Mais il le fait en réponse à la fois au modèle spectatorial qu'on lui propose de suivre, au contexte dans lequel il voit le film et à son propre questionnement éthique. Le spectateur qui « prend » ou « ne prend pas » lit le film en fonction de son affect et de son rapport éthique aux images qui lui sont présentées. Suivant le trajet dessiné par le spectateur, l'environnement et les critères éthiques qui sont les siens, nous pouvons affirmer que le spectateur est susceptible d'afficher plusieurs postures face au film. La figure du spectateur est, selon nous, plurielle. Il est à la fois un spectateur modèle ou une instance abstraite forgée par le film et un spectateur réel se situant au bout de la situation de communication. S'il possède un grand pouvoir par rapport au film, il serait faux d'affirmer qu'il possède tous les pouvoirs. Le spectateur reconstruit le film en fonction de configurations qui tendent à le modéliser. Il peut toutefois choisir de se soustraire à certaines de ces configurations, feindre d'en faire abstraction, mais il ne pourra en aucun cas ignorer leur existence.

Somme toute, le spectateur réel constitue une figure plurielle et insaisissable au terme de l'analyse. Il est un amalgame de plusieurs postures spectatoriennes susceptibles d'être empruntées dans l'avancée du film ou toutes à la fois. Dans le cas de *Pink Flamingos*, le spectateur qui apprécie le film n'en est pas moins confronté aux questionnements éthiques qu'il provoque. Il prend position par rapport au film, même (surtout) lorsqu'il affirme ne pas prendre position. De fait, tout spectateur possède un pouvoir par rapport au film qu'il voit. L'inverse est aussi vrai : tout film exerce, sur le spectateur, une certaine influence. La confrontation entre les deux instances de la situation de « non-communication » filmique, comme y pensait Odin, incite, ultimement, à en

---

158 John Waters, *op. cit.*, p. 2.

imaginer une autre, moins directe. Malgré l'immutabilité du support écranique, le spectateur peut « interagir » avec le film, « agir » sur lui. Il peut céder au pouvoir du film. Le faisant, il participe à sa construction. Pour être en mesure de s'approprier le film, le spectateur se construit une image de ce film. Il se le représente. Il l'intègre, comme le souligne Martin Lefebvre<sup>159</sup>, dans son musée imaginaire, il découpe le film en diverses figures qui l'impressionnent au point qu'il les garde en mémoire. Tout film a ainsi une portée affective. Il repose sur une appréciation esthétique, qui dépasse toutefois la dualité du bon ou du mauvais. Le spectateur qui regarde un film l'envisage en fonction du modèle qu'il dessine, du contexte où il le voit et en vertu de sa propre affectivité. Son intérêt pour le film tient à la manière dont il observe ces différentes postures et à la conduite esthétique qu'il choisit d'emprunter. Comme nous l'avons souligné en introduction, l'appréciation esthétique du film dépasse donc largement la question de sa légitimité en tant qu'œuvre artistique. Elle ne dépend pas non plus de son respect des critères du beau, du vrai ou de l'idéal. Bien qu'il puisse sembler plus ou moins intéressant sur le strict plan artistique, le film *Pink Flamingos* est susceptible de susciter un intérêt en vertu de ces motifs de réflexion, voire un refus en vertu de ces mêmes questions. Qu'il exige du spectateur une distance, un désintéressement ne signifie pas que le film exclut tout rapport critique ou affectif. Mettre de côté la critique ou l'affect, c'est aussi exprimer une certaine critique à l'endroit des considérations qui ont trait au beau et au laid et faire preuve d'une forme d'affect. En ce sens, le désintéressement esthétique est toujours une construction.

Refuser de s'engager dans un film, de se soumettre au contrat de lecture qu'il propose, c'est aussi, d'une certaine manière, fuir le questionnement éthique auquel il nous renvoie. Le film *Pink Flamingos* participe, sur ce plan, à un véritable questionnement. Outrepasant les règles éthiques usuelles, il invite le spectateur à y penser. Si le malaise ressenti devant certaines images de *Pink Flamingos* est parfaitement légitime, il n'en reste pas moins que, par la gratuité de ses provocations, le film encourage une réflexion à propos de ce qui doit ou non être montré à l'écran. Au terme de la projection, le film nous dit que tout peut être montré, mais que c'est au spectateur de construire ou de choisir, parmi les modes de représentation, ceux qui stimulent son intelligence ou son affect :

---

159 Martin Lefebvre, *op. cit.*

Celui qui se refuse à voir, ou en tous cas qui censure ces images, c'est lui qui est indécent. Claire Denis explique cela : son malaise l'a privée d'un morceau du film, et elle a ressenti une honte, celle de n'avoir pas répondu au film, d'avoir été une spectatrice déloyale en refusant un instant ce qui lui était proposé. On ne peut évidemment obliger quelqu'un à regarder ce genre de films, mais le cinéma propose, donne, et le refuser, c'est « fuir », pense Catherine Breillat. Il faudrait regarder pour répondre car on nous parle de nous, même si cette réponse est négative et choquée, et ne pas priver d'autres de leur droit de réponse, ou ne pas faire l'erreur de se complaire dans la morale<sup>160</sup>.

Enfin, nous pouvons dire que *Pink Flamingos* commet un autre sacrilège, peut-être plus grave encore. Il charme. Par une mécanique d'appropriation et de séduction, il interroge les conditions de la jouissance du spectateur qui sont au cœur de l'expérience de réception :

Alors qu'autrefois la jouissance, conçue comme une manière de s'approprier le monde et de s'assurer de soi-même, justifiait l'expérience artistique, celle-ci n'est plus considérée bien souvent à présence comme authentique que lorsqu'elle a dépassé le stade d'une quelconque jouissance pour s'élever au niveau de la réflexion esthétique. C'est dans les théories esthétiques posthumes de Theodor W. Adorno que l'on trouve la critique la plus virulente à l'encontre de toute expérience artistique liée à la jouissance. Celui qui cherche et trouve une jouissance dans l'œuvre d'art est, dit-il, un philistin : « Il se trahit quand il parle, par exemple, du plaisir de l'oreille (*Ohrenschmaus*). » Qui n'est pas capable de purger de toute jouissance qu'il a pour l'art situe celui-ci tout juste dans le voisinage des productions de la gastronomie ou de la pornographie<sup>161</sup>.

La jouissance du spectateur ne repose pas seulement sur une mécanique consommatrice. Elle est au cœur de toute réception critique, même la plus distanciée. La distance ou le désintéressement esthétique repose sur un choix du spectateur de ne pas s'investir émotionnellement, ce qui, au final, reste de l'ordre de l'artifice. Le critique qui essaie de voir un film populaire sans s'y investir émotionnellement, espérant ainsi rendre compte le plus fidèlement de ce que le film est en soi ne fait pas autre chose que ce que nous avons vu. Il suspend son implication affective dans le but d'apprécier l'œuvre. Le résultat peut être concluant ou au contraire, handicapant pour le film. *Pink Flamingos* exige du spectateur qu'il suspende juste assez ses considérations intimes pour se confondre à l'opinion consacrée de la salle autour de lui. S'il va trop loin, ou pas assez loin, le film lui déplaira.

Affirmons, pour conclure, que tout film est destiné à être consommé. Ses qualités provoquent la réflexion. Ceci est vrai dans le cas des films narrativement construits de manière à

---

160 Estelle Bayon, *op. cit.*, p. 128.

161 Hans Robert Jauss, *Petite apologie de l'expérience esthétique*, Paris, Allia, 2007, p. 13-14.

émouvoir, enseigner, témoigner, etc. Mais c'est aussi le cas de films qui, comme *Pink Flamingos*, se chargent de montrer, de séduire ou de susciter l'abjection.

# BIBLIOGRAPHIE

## I. Ceuvre filmique étudiée

WATERS, John, *Pink Flamingos*, film, États-Unis, Alliance Atlantis / Fine Line Features, DVD, 1972, 108 min.

## II. Autres œuvres filmiques citées

JODOROWSKY, Alejandro [réal.], *El Topo*, film, Mexique, Producciones Panicas, DVD, 1970, 124 min.

MEYER, Russ [réal.], *Faster, Pussycat ! Kill ! Kill !*, États-Unis, Eve Productions, DVD, 1965, 85 min.

PASOLINI, Pier Paolo [réal.], *Salò or the 120 Days of Sodom*, Italie, PEA Produzioni Europee Associate / Les Productions Artistes Associés, DVD, 1976, 117 min.

PERRY, Frank [réal.], *Mommie Dearest*, États-Unis, Warner Home Video, DVD, 1981, 129 min.

POWELL, Michael [réal.], *Peeping Tom*, Royaume-Uni, Anglo-Amalgamated Productions, DVD, 1960, 101 min.

SHARMAN, Jim [réal.], *The Rocky Horror Picture Show*, États-Unis, Twentieth Century Fox, DVD, 1975, 96 min.

WATERS, John [réal.], *Female Trouble*, film, États-Unis, New Line Cinema, DVD, 1974, 97 min.

WATERS, John [réal.], *Mondo Trasho*, film, États-Unis, Dreamland Studios, DVD, 1969, 95 min.

WATERS, John [réal.], *Multiple Maniacs*, film, États-Unis, New Line Cinema, DVD, 1970, 90 min.

## III. Références sur John Waters et *Pink Flamingos*

CHUTE, David, « Still Waters », dans James Egan [dir.], *John Waters : interviews*, Jackson, Presses Universitaires du Mississippi, 2011, p. 93-104.

HARRIES, Andy [réal.], « John Waters “ The Pope of Trash ” », dans *The Incredibly Strange Film Show*, émission télévisée, États-Unis, Channel X Production, 5 août 1988, 45 min.

MACDONALD, Scott, « John Waters’ Divine Comedy », dans James Egan [dir.], *John Waters : interviews*, Jackson, Presses Universitaires du Mississippi, 2011, p. 71-92.

MENDIK, Xavier et Steven Jay SCHNEIDER, « A Tasteless Art : Waters, Kaufman and the Pursuit of “ Pure ” Gross-Out », dans Xavier Mendik et Steven Jay Schneider [dir.], *Underground U.S.A. Filmmaking Beyond the Hollywood Canon*, Londres / New York, Columbia University Press, 2002, p. 204-220.

MILSTEAD, Frances, Steve YEAGER et Kevin HEFFERNAN, *My Son Divine*, New York, Alyson Books, 2001, 192 p.

ROTELLO, Gabriel [réal.], « Pink Flamingos » dans *Movies That Shook the World*, émission de télévision, États-Unis, World of Wonder, 30 décembre 2005, 21 min.

TOFTS, Darren, « The Terrain of the Unspeakable : *Pink Flamingos* and the Culture of Trash », dans *Meanjin*, vol. LI, n° 4 (1992), p. 809-818.

WATERS, John, *Shock Value. A Tasteful Book about Bad Taste*, Philadelphie / Londres, Running Press, 2005, 256 p.

YEAGER, Steve [réal.], *Divine Trash*, documentaire, États-Unis, Fox Lorber, DVD, 97 min.

#### IV. Réception spectatorielle (cinéma, théâtre, littérature)

BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, 192 p.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte, précédé de Variations sur l’écriture*, Paris, Seuil, 2000, 129 p.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 247 p.

BOURDIEU, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 670 p.

CASETTI, Francesco, *D’un regard l’autre. Le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, 205 p.

ECO, Umberto, *Lector in Fabula, ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris,

Grasset, 1985, 315 p.

ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992, 406 p.

FIENNES, Sophie [réal.], *The Pervert's Guide to Cinema*, documentaire, présentation de Slavoj Žižek, Royaume-Uni / Autriche / Pays-Bas, Lone Star / Mischief Films / Amoeba Film, DVD, 2006, 150 min.

GARDIES, André, « Le moment spectaculaire dans la narration cinématographique », dans Christine Hamon-Sirejols et André Gardies [dir.], *Le spectaculaire*, Lyon, Aléas, 1997, p. 119-127.

GARDIES, André, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, 155 p.

JAUSS, Hans Robert, « Petite apologie de l'expérience esthétique », dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, 305 p.

JULLIER, Laurent et Jean-Marc LEVERATTO, *Cinéphiles et cinéphilies. Une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Collin, 2010, 128 p.

LEFEBVRE, Martin, *Psycho. De la figure au musée imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 1997, 254 p.

METZ, Christian, « L'énonciation anthropoïde », dans *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*, Paris, Klincksieck, 1991, p. 11-36.

METZ, Christian, « Le film de fiction et son spectateur », dans *Communications*, vol. XXIII, n°1 (1975), p. 108-135.

ODIN, Roger, *De la fiction*, première édition, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 183 p.

ODIN, Roger, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », dans *Réseaux*, vol. XVIII, no 99 (2000), p. 49-72.

ODIN, Roger, *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2011, 159 p.

ODIN, Roger, « Pour une sémio-pragmatique du cinéma », *Iris*, vol. I, no. 1 (1983), p. 67-82.

PERCHERON, Daniel, « Rire au cinéma », dans *Communications*, vol. XXIII, n° 23 (1975), p. 190-201.

PICON-VALLIN, Béatrice, « Le spectaculaire de masse : du théâtre au cinéma », dans Christine

Hamon-Sirejols et André Gardies [dir.], *Le spectaculaire*, Lyon, Aléas, 1997, p. 63-72.

ROY, Lucie, « Fictionnalisation et historicisation ou le paradoxe de la violence (im)matérielle », dans Lucie Roy, Richard Bégin et Bernard Perron [dir.], *Figures de violence*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 123-135.

V. Esthétique (laideur, kitsch, transgression, camp)

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, 471 p.

BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, 306 p.

BAYON, Estelle, *Le cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007, 289 p.

BROCH, Hermann, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Paris, Allia, 2001, 38 p.

CĂLINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987, 395 p.

ECO, Umberto, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2011 [2007], 453 p.

FOUCAULT, Michel, « A Preface to Transgression », dans *Language, Counter-Memory, Practice*, Ithaca, Cornell University Press, 1977, p. 29-52.

GAGNEBIN, Murielle, *Fascination de la laideur. L'en-deçà psychanalytique du laid*, Seyssel, Champ Vallon, 1994, 333 p.

GUSEVICH, Miriam, « Purity and Transgression : Reflections on the Architectural Avantgarde's Rejection of Kitsch », dans *Discourse*, vol. X, no. 1 (automne-hiver 87-88), p. 90-115.

JULLIER, Laurent, *Interdit aux moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma*, Paris, Armand Collin, 2008, 253 p.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1983, 247 p.

LE GRAND, Eva [dir.], *Séductions du kitsch. Roman, art et culture*, Montréal, XYZ, 1996, 184 p.

OLALQUIAGA, Céleste, *Royaume de l'artifice. Émergence du kitsch au XIX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Fage, 2008, 256 p.

RONDEAU, Corinne, « Les cercles de la honte. Cinq remarques sur l'espace et le corps dans *Salo ou les 120 jours de Sodome* de Pier Paolo Pasolini », dans Murielle Gagnebin et Julien Milly [dir.], *Les images honteuses*, Seyssel, Champ Vallon, 2006, p. 91-106.

ROSENKRANZ, Karl, *Esthétique du laid*, Belval, Circé, 2004, 407 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Les célibataires de l'Art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996, 400 p.

SONTAG, Susan, « Le style "camp" », dans *L'œuvre parle. Œuvres complètes V*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2010, p. 421-450.

## VI. Cinéma *underground*, film-culte et contre-culture américaine

BARNIER, Martin, « Chantons sous la toile. Pour une socio-histoire des films-cultes », dans Philippe Le Guern [dir.], *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 67-85.

CHURCH, David, « Notes Toward a Masochizing of Cult Cinema. The Painful Pleasures of the Cult Film Fan », dans *Off Screen* [en ligne], [http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/masochizing\\_of\\_cult\\_cinema/](http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/masochizing_of_cult_cinema/) [Site consulté le 5 septembre 2013].

ECO, Umberto, « Casablanca : Cult Movies and the Intertextual Collage », dans *SubStance*, vol. XIV, no. 2 (1985), p. 3-12.

EPSTEIN, Rob et Jeffrey FRIEDMAN [réal.], *The Celluloid Closet*, documentaire, États-Unis, Home Box Office, DVD, 1995, 101 min.

HOBERMAN, J. et Jonathan ROSENBAUM, *Midnight Movies*, New York, Da Capo Press, 1991, 348 p.

LAGRAVENESE, Richard et Ted DEMME [réal.], *A Decade Under the Influence : The 70s Films That Changed Everything*, documentaire, États-Unis, The Independent Film Channel, DVD, 2003, 180 min.

NOGUEZ, Dominique, *Une renaissance du cinéma : le cinéma « underground » américain. Histoire, économie, esthétique*, Paris, Klincksieck, 1985, 429 p.

SAMUELS, Stuart [réal.], *Midnight Movies. From the Margin to the Mainstream*, documentaire, États-Unis / Canada, Stuart Samuels Productions / IFC Canada, DVD, 2006, 88 min.

SARGEANT, Jack, *Deathripping. The cinema of transgression*, Londres / San Francisco, Creation Books, 1995, 256 p.

WATKINS-MORMINO, Kristina, « The Cult and Its Virgin Sacrifice. Rites of Defloration in and at The Rocky Horror Picture Show », dans Jeffrey Andrew Weinstock [dir.], *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 157-173.

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew, « Heavy, Black, and Pendulous. Unsuturing *Rocky Horror* », dans Jeffrey A. Weinstock [dir.], *Reading Rocky Horror. The Rocky Horror Picture Show and Popular Culture*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, p. 71-85.

## VII. Autres références

MURAT, Pierre, « Antichrist », dans *Télérama.fr* [en ligne], <http://www.telerama.fr/cinema/films/antichrist,381510,critique.php> [Site consulté le 28 mai 2013].

ROTTEN TOMATOES, *Pink Flamingos* [en ligne]. [http://www.rottentomatoes.com/m/pink\\_flamingos/](http://www.rottentomatoes.com/m/pink_flamingos/) [Site consulté le 15 octobre 2013].

SÉGURET, Olivier, « C'est du Lars ou du cochon ? », dans *Libération* [en ligne]. <http://www.liberation.fr/festival-de-cannes-2009/0101568083-c-est-du-lars-ou-du-cochon> [Site consulté le 3 juin 2013].

ANNEXE 1 : IMAGES TIRÉES DU FILM *PINK FLAMINGOS*  
(JOHN WATERS, 1972)



