



**LYCÉENS ET
APPRENTIS
AU CINÉMA**

DISPOSITIF NATIONAL D'ÉDUCATION AUX IMAGES
RÉGION HAUTS-DE-FRANCE

2021/2022

LIVRET ENSEIGNANT

PEARL

UN FILM DE ELSA AMIEL

SOMMAIRE

03 INTRODUCTION

04 GÉNÉRIQUE & SYNOPSIS

05 > 06 BIOGRAPHIE

07 > 09 DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

10 > 13 ANALYSE DU RÉCIT

14 > 17 ÉTUDE ESTHÉTIQUE

18 > 21 APPROCHE THÉMATIQUE

22 > 23 ANALYSE DE SÉQUENCES

**Rédacteur en chef**Bruno Follet*
Pour CinéLigue Hauts-de-France**Lycéens et apprentis au cinéma Hauts-de-France**Pilotage et coordination Académie d'Amiens : Acap - Pôle régional image
Coordination Académie de Lille : CinéLigue Hauts-de-France**Auteur de ce dossier**

Youri Deschamps**

RemerciementsElsa Amiel,
Unité de Production,
Bande à Part Films,
Pictanovo, Corinne Woittequand**Crédits photos**Unité de Production -
Bande à Part Films - D.R.**Conception et réalisation**

Guillaume Bergeret

CopyrightCinéLigue Hauts-de-France
Lycéens et apprentis au cinéma
Hauts-de-France**Publication**

Novembre 2019

* **Bruno Follet** : Coordinateur Lycéens et apprentis au Cinéma pour l'Académie de Lille, Bruno Follet est intervenant professionnel en ateliers de réalisation, et formateur en écritures audiovisuelles et cinématographiques, du scénario au montage. Il est aussi rédacteur, auteur et scénariste, sound designer et monteur.

** **Youri Deschamps** : Dirige la revue *Éclipses* depuis 1994 et collabore ponctuellement à plusieurs autres revues et collections d'ouvrages sur le cinéma (dont *Trafic*, *Positif*, *Contrebande* et *CinémAction*). Conférencier, animateur et programmeur de ciné-clubs, il intervient régulièrement comme formateur et rédacteur de livrets pédagogiques dans le cadre des différents dispositifs nationaux d'éducation à l'image. Il est par ailleurs l'auteur d'un livre sur *Blue Velvet* de David Lynch (éditions du Céfal, Liège, 2004).

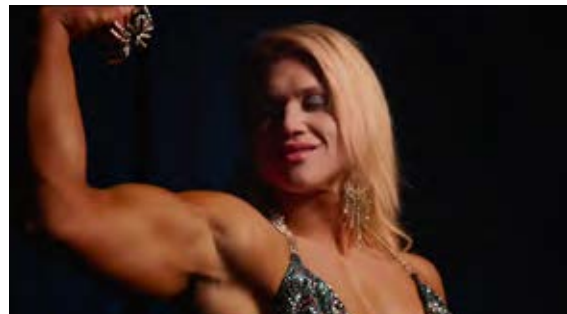
INTRODUCTION

HALTÈRES EGO

Aussi surprenant que cela puisse paraître de prime abord, l'essor du culturisme est étroitement lié à un moment-clé de l'histoire du cinéma.

En effet, dans les années quatre-vingt, le film d'action américain se taille la part du lion sur les écrans en mettant en valeur des héros aux gros bras qui sauvent le monde grâce à leur force surhumaine. En cette fin de guerre froide, ce type de protagoniste incarne alors idéalement la volonté de puissance des États-Unis autant qu'il symbolise l'appétit hégémonique du système capitaliste. Les plus célèbres parmi ces titans de celluloid sont Sylvester Stallone (la série des *Rambo*) et Arnold Schwarzenegger (*Terminator* et *Commando* notamment). Ce dernier s'est d'ailleurs d'abord illustré comme le meilleur athlète de bodybuilding pendant de nombreuses années : il a remporté sept fois le titre de « Mister Olympia » (le plus prestigieux concours) et a grandement contribué à la popularisation de cette discipline sportive dès 1977, avec *Arnold le magnifique* (*Pumping Iron*, de George Butler), un documentaire semi-fictif qui devient vite un véritable phénomène dans le milieu des pratiquants (pour lesquels Schwarzenegger restera pendant longtemps une importante source d'inspiration). D'une manière générale, pendant toute la décennie 80, le corps est roi et le muscle est salvateur. Le docudrame de George Butler connaîtra même une suite en 1985, consacrée cette fois aux athlètes féminines se préparant pour la « Caesar World Cup » (*Pumping Iron II : The Women*). Cinégénique par essence parce que spectaculaire en soi, le bodybuilding a ensuite continué d'alimenter sporadiquement d'autres types de fiction, comme la comédie *No pain,*

no gain (2013) signée Michael Bay. Le cinéma français s'est également intéressé au sujet, quoique plus tardivement et de façon plus marginale. Citons par exemple *Vivre me tue* (2002), de Jean-Pierre Sinapi, dans lequel le personnage interprété par Jalil Lester a recours au sur-dopage pour atteindre son objectif de transformation physique ; ou bien encore *Bodybuilder* (2014) de Roschdy Zem, avec Yolin François Gauvin, authentique sportif aux multiples récompenses (triple champion de France et champion du monde en 2013). Si la discipline a nourri de nombreux films un peu partout dans le monde, elle s'y décline cependant quasi-exclusivement au masculin, comme on pouvait s'y attendre. L'originalité et la force immédiate de *Pearl* consiste ainsi à soulever le poids des représentations habituelles et à retourner les idées reçues, en investissant l'univers du culturisme au féminin, inédit pour une majorité de spectateurs. Cette idée, Elsa Amiel l'a eue en découvrant les images du photographe Martin Schoeler, qui a consacré une série entière aux femmes bodybildeuses (*Female Bodybuilders*, 2007). Pendant près de sept ans, la réalisatrice s'est alors rendue dans les compétitions pour se documenter et établir des liens avec les athlètes et les différentes fédérations. Ce travail de recherche ne pouvait faire l'économie de la durée, car « *le monde du culturisme est assez fermé et parfois méfiant* »¹, confie la cinéaste. C'est pendant cette longue phase d'immersion qu'elle rencontre Julia Förý, une jeune pratiquante née en 1990, qui a participé à son premier concours à l'âge de vingt-trois ans avant d'être sacrée championne trois ans plus tard dans la catégorie « Women's Physique »² par la Fédération Internationale de



bodybuilding et de fitness. Deux ans après leur première entrevue, la réalisatrice décide de donner le rôle principal à Julia Förý, ce qui constitue la première gageure de *Pearl*, avec tous les risques et les contraintes que cela induisait³. « *Faire appel à une actrice professionnelle était exclu, car il est impossible d'atteindre ce niveau physique à moins d'un entraînement intensif dont le résultat est par ailleurs irréversible* »⁴, précise Elsa Amiel. « *J'ai donc recontacté Julia, je lui ai parlé du projet dans ses grandes lignes et lui ai proposé un essai. J'ai été très impressionnée par son intelligence et sa sensibilité [...] C'était un pari, mais nous l'avons relevé, toutes les deux* »⁵.

De son côté, Julia Förý avoue ne pas avoir accepté immédiatement la proposition : « *Je n'ai pas répondu aux premières sollicitations des membres de l'équipe, parce que je me disais que ça allait encore être le même truc, les mêmes préjugés... Mais quand j'ai parlé personnellement avec Elsa, j'ai senti qu'elle voulait faire quelque chose de différent, de nouveau sur le bodybuilding féminin* »⁶. Julia devient donc « l'haltère ego » de Léa, et la débutante à l'écran donne la réplique à un acteur réputé, Peter Mullan. La fiction se frotte dès lors au documentaire, en un dialogue aussi fécond qu'harmonieux, témoignant de la belle

“ PENDANT TOUTE LA DÉCENNIE 80, LE CORPS EST ROI ET LE MUSCLE EST SALVATEUR”.

ambition de ce premier long métrage, où il s'agit essentiellement de questionner le genre (qu'est-ce que la féminité ?) et la construction de l'identité (qu'est-ce qu'être soi ?). Le film place ainsi au centre de son dispositif un corps atypique, qui dérange autant qu'il fascine, tout en conférant au personnage la dimension d'une héroïne de tragédie antique. Si *Pearl* s'aventure dans un microcosme aussi particulier, c'est donc finalement pour développer une problématique on ne peut plus universelle. Ce qui n'est pas la moindre des nombreuses qualités de ce film sensible et inspiré ■

1 - In Dossier de presse du film.

2 - Les compétitions de bodybuilding féminin comportent trois catégories, qui se distinguent notamment par le volume musculaire nécessaire pour pouvoir concourir. Ces trois catégories sont les suivantes : « Bikini », « Figure » (ou « Bodyfitness ») et « Women's Physique », laquelle requiert le développement physique le plus important.

3 - Le tournage du film devait notamment respecter les trois entraînements quotidiens de Julia Förý, lesquels représentent six heures de travail par jour.

4 - In Dossier de presse du film.

5 - Ibid.

6 - Interview vidéo de Julia Förý, www.brut.media, 21 janvier 2019.

PEARL

Elsa AMIEL. 2018. France/Suisse.
VOST. 80mn. Scope. 5.1

FICHE TECHNIQUE

Réalisation : Elsa AMIEL
Scénario et dialogues : Elsa AMIEL, avec la collaboration de Laurent LARIVIÈRE
Produit par : Caroline NATAF, Bruno NAHON
Producteur associé : Lionel BAIER
Coproducteur : Michel MERKT
Montage : Sylvie LAGER, Caroline DETOURNAY
Directeur de la photographie : Colin LÉVÉQUE
Premier assistant réalisateur : Emmanuel GOMES DE ARAUJO
Script : Louis SEBASTIEN
Casting : Juliette DENIS, Emilie DELBÉE
Décor : Valérie ROZANES
Costume : Yvette ROTSCHEID
Maquillage : Ferouz ZAAFOUR
Son : Marc VON STÜRLER, Béatrice WICK, Alexandre WIDMER
Post-production : Astrid LECARDONNEL
Musique originale : Fred AVRIL
Supervision musicale : Pascal MAYER, Steve BOUYER
Distribution : Haut et Court
Sortie française : 30 janvier 2019



SÉLECTIONS EN FESTIVALS

Festival international du film de Rotterdam (Pays-Bas, 2020)
 Festival du film de Taipei (Taiwan, 2019)
 Festival du film de Tribeca (New York, États-Unis, 2019)
 Festival international du Film de Moscou (Russie, 2019)
 Festival du film francophone de Vienne (Autriche, 2019)
 The Alliance Française French Film Festival (Australie, 2019)
 Festival international du film de Rotterdam (Pays-Bas, 2019)
 Rendez-vous du cinéma français à Paris (France, 2019)
 Black Nights Film Festival de Tallinn (Estonie, 2018)
 Festival Européen du Film de Séville (Espagne, 2018)
 BIFF (Corée du Sud, 2018)
 Venice Days (Italie, 2018)

FICHE ARTISTIQUE

Julia FÖRY (Léa Pearl)
Peter MULLAN (Al)
Arieh WORTHALTER (Ben)
Vidal ARZONI (Joseph)
Agata BUZEK (Serena)

Une production UNITÉ DE PRODUCTION – BANDE À PART FILMS – En coproduction avec RTS RADIO TÉLÉVISION SUISSE – Avec la participation du CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'IMAGE ANIMÉE – Avec le soutien de L'OFFICE FÉDÉRAL DE LA CULTURE (OFC) – Avec la participation de CINÉFORUM et le soutien de la LOTERIE ROMANDE – Avec les soutiens de PICTANOVO, de la RÉGION HAUTS-DE-FRANCE en partenariat avec le CNC – la RÉGION GRAND EST et STRASBOURG EUROMÉTROPOLE, en partenariat avec le CNC – la RÉGION NORMANDIE, en partenariat avec le CNC – SUISSIMAGE – En association avec HAUT ET COURT DISTRIBUTION – MK2 FILMS – ARTE/COFINOVA 14 – COFINOVA 14 – INDÉFILMS 6.

SYNOPSIS

L'Eden Palace accueille le « Heaven Contest », une prestigieuse compétition internationale de bodybuilding. Pendant la durée de la manifestation, le grand hôtel se transforme ainsi en un Olympe bigarré où afflue une clientèle peu commune, dont Léa Pearl, laquelle s'apprête à concourir pour le titre de « Miss Heaven », après quatre années d'un entraînement acharné et intensif. Elle est assistée par son coach personnel, Al, lui-même ancien culturiste, qui lui impose une discipline draconienne de chaque instant. Ils sont venus pour gagner et rien ne saurait les dévier de leur objectif. Al veille donc jalousement sur sa protégée et espère bien, grâce à elle, revenir sur le devant de la scène et renouer avec le succès. Mais à quelques heures de la finale, le passé de Léa refait subitement surface. Ben, son ex-mari, débarque à l'Eden Palace accompagné de Joseph, leur fils, que Léa n'a pas vu depuis qu'elle a fait le choix de tout quitter pour se consacrer exclusivement à sa préparation physique. À l'insu de l'entraîneur, Ben entre en contact avec Léa et la supplie de s'occuper de Joseph le temps qu'il se rende au stade de foot pour y revendre des tickets. Elle refuse, mais Ben trouve un moyen détourné de lui laisser l'enfant. Ne sachant trop que faire, Léa sollicite l'aide de Serena, une bodybildeuse qui travaillait jadis avec Al. Conquise par l'adorable Joseph, Serena accepte puis finalement se défait, si bien que l'ancienne vie de Léa est dévoilée au grand jour. Désormais au courant de la situation, Al se met en colère et se débarrasse de l'encombrant petit garçon en le confiant aux soins de la réceptionniste de l'hôtel. Le gamin trompe la vigilance de l'employée et finit par retrouver sa mère dans l'une des salles de l'hôtel, au moment où elle se produit face à un important sponsor qui pourrait financer sa carrière. Constatant la présence de Joseph, Léa interrompt alors brusquement sa démonstration et, sans donner d'explication, elle saute dans un taxi avec l'enfant en direction du stade pour y rejoindre Ben. Mais ce dernier reste introuvable parmi la foule des supporters. Malgré tout, Joseph ne veut pas céder et refuse de repartir. Il s'énervé et entre en crise, puis se calme lorsque Léa manque de s'en aller sans lui. Plus tard, mère et fils se rapprochent autour de la table d'un restaurant.

À l'Eden Palace, la compétition débute. Léa rejoint Al, quand Ben fait irruption dans la salle et en vient à frapper l'entraîneur qui voulait s'interposer dans leur querelle. Une fois le calme revenu, les deux ex-conjoints s'expliquent sereinement. Joseph repart avec son père et ils quittent l'hôtel en voiture, sous le regard éploré de Léa. La bodybildeuse trouve tout de même la force de monter sur scène et en redescend victorieuse, pour la plus grande fierté de Al, qui lui donne rendez-vous le lendemain matin pour la conférence de presse. Mais le soir-même, Léa sort de l'hôtel avec tous ses bagages.

BIOGRAPHIE

LE CORPS À CŒUR

Née en 1979, Elsa Amiel débute sa carrière dans le cinéma à dix-huit ans en tant qu'assistante sur un film de Raúl Ruiz, *La Comédie de l'innocence* (2000). Elle travaille ensuite comme première assistante à la réalisation pour plusieurs cinéastes de renom, comme Bertrand Bonello (*L'Apollonide – Souvenirs de la maison close*, 2011 ; *Saint Laurent*, 2013), Noémie Lvovski (*Camille redouble*, 2011 ; *Demain et tous les autres jours*, 2016), Mathieu Amalric (*La Chose publique*, 2003 ; *Tournée*, 2010), Emmanuel Finkiel (*Nulle part, terre promise*, 2008 ; *Je ne suis pas un salaud*, 2015), ou encore Riad Sattouf (*Les Beaux gosses*, 2008). Ponctuellement, elle passe également devant la caméra. Comme actrice, on a ainsi pu la voir dans une petite dizaine de longs métrages (dont *Demain est un autre jour*, *Camille redouble*, *Nulle part, terre promise*).

Elsa est la fille de Jean-Pierre Amiel, célèbre « mime autour du monde », brillant disciple de Marceau et de Decroux, qui a rencontré le succès dès son premier spectacle, *Un jour la terre*, puis fondé la fameuse compagnie du « Théâtre du corps » en 1985. Pendant toute son enfance, Elsa Amiel grandit sur les planches en accompagnant son père sur ses spectacles. Elle suivra ensuite elle-même une formation aux arts de la scène (théâtre, mime et danse).

Premières images pour un dernier round

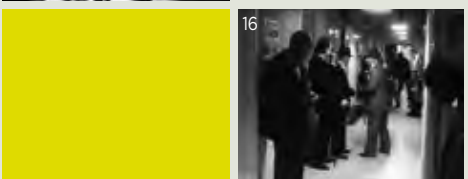
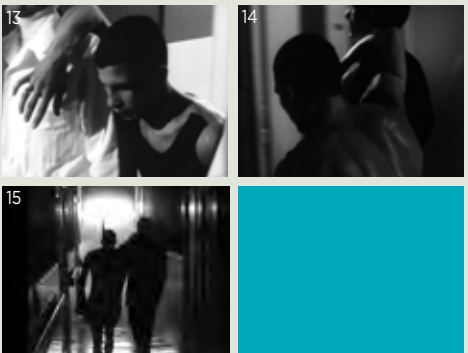
De cette fréquentation assidue de la pratique paternelle, le cinéma d'Elsa Amiel hérite d'un goût prononcé pour le langage du corps et ses expressions, dont témoigne déjà le premier court métrage qu'elle écrit et réalise en 2006. *Faccia d'Angelo* évoque les dernières heures d'un ancien champion (d'ailleurs interprété par Jean-Pierre Amiel), librement inspiré de Tiberio Mitri, boxeur mythique ayant connu la gloire puis la déchéance la plus totale. La forme hyper stylisée et quasi expérimentale de cette première réalisation très aboutie mérite que l'on s'y attarde en détails¹. Le prologue du film est constitué d'une série de



très gros plans sur différentes parties du corps d'Angelo (ses mains, ses yeux, son dos...), où le grain charbonneux de l'image en noir en blanc exacerbe les reliefs d'une peau parcheminée, semblable à celle d'un vieil éléphant [01]. Puis un coup de poing imaginaire lancé brutalement au protagoniste, qui en simule la réception, enclenche l'apparition du titre sur fond noir [02], comme sanctionnant métaphoriquement l'issue d'un round par KO. On retrouve ensuite l'homme allongé sur un lit, immobile, dans une chambre à l'ameublement sommaire [03]. Dans cet espace dépouillé et presque abstrait, Angelo est filmé comme un gisant, avant que des mains invisibles ne le recouvrent d'un drap blanc, tel qu'on le ferait sur un cadavre à la morgue [04]. Mais l'amorce du geste associé à l'angle de prise de vue agissent comme un leurre à retardement : on ne lui masque pas le visage et il ouvre les yeux, se lève puis se poste devant la fenêtre, face à son reflet sur la vitre [05]. Un autre homme entre, le rejoint et lui offre une cigarette silencieusement [06]. Mais dans le plan suivant, on

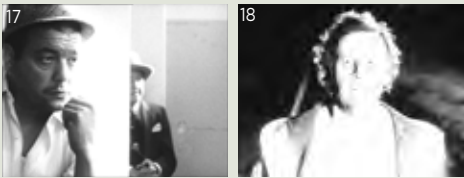


constate que le visiteur a disparu. De même, la fenêtre de la chambre donne tantôt sur les lumières de la ville, tantôt sur une surface noire insondable, qui n'est plus qu'un simple rectangle opaque, un écran subjectif à même d'animer les pensées d'Angelo. La bande son gronde d'un bruit de fond sur-mixé qui n'est pas sans évoquer les fameuses nappes bourdonnantes et anxiogènes du cinéma de David Lynch (*Eraserhead*, notamment). Puis un plan sur une pendule murale [07] sert d'embrayeur au déclenchement d'une ambiance sonore de combat de boxe, quand l'image ne montre qu'une chaise renversée et un lavabo [08]. Plus tard, Angelo inspecte le contenu de sa penderie et caresse l'étoffe de son peignoir de boxeur [09], qu'il revêt avant de s'asseoir sur son lit [10]. Là, il actionne à plusieurs reprises l'interrupteur de la lampe de chevet, ce qui conditionne l'actualisation

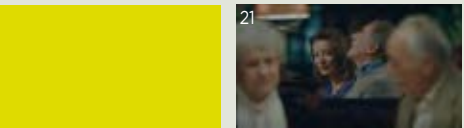
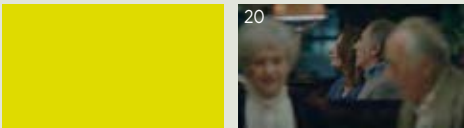


de réminiscences sonores par fragments courts. Angelo mime ensuite le laçage de ses chaussures de combat [11], puis ouvre la porte et s'avance vers le couloir, lequel laisse penser que l'action se déroule dans un milieu hospitalier. Arrivent deux infirmiers accompagnant un patient – en tous cas le pense-t-on dans un premier temps [12]. Mais à la faveur d'un panoramique horizontal, l'un des hommes en blanc disparaît de l'image, et celui que l'on croyait être un malade porte désormais un short et des gants de boxe [13 à 15]. Puis, selon le même principe, l'endroit se change en une salle de sport, laquelle s'anime alors de l'activité des différents habitués du lieu, vêtus comme dans les années 50... [16] Tout le développement de cet excellent court

¹ - Les deux courts métrages réalisés par Elsa Amiel sont consultables en ligne, aux adresses suivantes : <https://vimeo.com/96782457> (Faccia d'Angelo, 2006) ; <https://vimeo.com/98081551> (Ailleurs seulement, 2010).



métrage procède d'une pure syntaxe visuelle et sonore. Par le truchement de cadrages composés avec une grande précision et de mouvements d'appareil subtils [17], on accède ainsi à l'intériorité du protagoniste. Dans sa chambre, Angelo regarde son corps flétri par le temps et il y voit sa vie – et peut-être sa folie. Ses souvenirs, ses désirs, ses fantasmes défilent, se télescopent et l'entraînent vers son dernier combat. Vers ce moment trouble et fatidique où il se laisse emporter par la lumière aveuglante d'une locomotive qui fond sur lui à vive allure. [18]



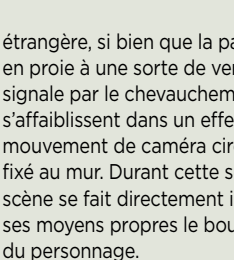
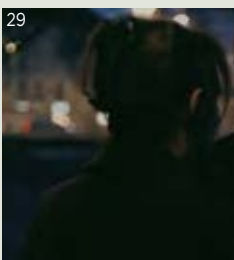
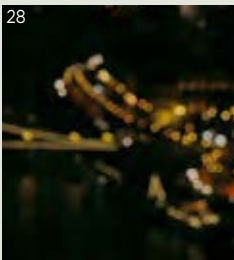
Les cernes de l'âme

Si le deuxième film court réalisé par Elsa Amiel adopte une dramaturgie plus classique, il n'en demeure pas moins tout aussi remarquable. *Ailleurs seulement* (2011) raconte le séjour à Budapest d'un couple d'âge mur, Joseph et Alice, où cette dernière doit subir une opération de chirurgie dentaire. La mise en scène focalise d'emblée sur le personnage de l'épouse et parvient à rendre palpable ce qui la préoccupe réellement, au-delà des obligations médicales qui ont décidé de ce voyage dans la capitale hongroise. Alice (Bérangère Bonvoisin), que l'on devine avoir été une très belle femme dans sa jeunesse [19], est tourmentée par les stigmates du vieillissement et la dégradation de son corps. Elle nourrit à cet égard une obsession muette, dont chaque étape de l'intrigue porte implicitement la trace et en constitue le symptôme. Par exemple, dès le jour de leur arrivée, lorsque les deux époux vont dîner au restaurant de l'hôtel, on les voit s'installer à une table depuis l'arrière-plan, tandis que les bords de l'image sont occupés par une assemblée de convives tous très âgés [20]. Leur curieuse importance à l'écran (alors qu'ils ne sont que des figurants qu'on ne reverra plus) parasite alors le déroulement de l'action principale pour le spectateur, avant de capter immédiatement l'attention d'Alice [21], dont le regard est ensuite attiré par une vieille dame qui se déplace avec une canne [22]. L'épouse est ainsi montrée dans un état de présence/absence permanent, où chaque situation vécue (même la plus anodine) est en fait perçue comme un écho, une résonnance de ce qui l'accable intimement et l'isole en son for intérieur (les conséquences physiques du passage du temps).



La scène du coucher, à l'issue de la première journée, est à ce titre particulièrement significative. Tandis que Joseph (Christophe Odent) lui adresse un geste tendre (il lui caresse les cheveux en lui souhaitant une bonne nuit), Alice tourne la tête vers le plafond, seule avec ses pensées, ce qu'exprime alors une progressive variation de mise au point, qui plonge dans le flou toute la partie de l'image occupée par le mari [23]. De même, le lendemain matin, dans le hall de l'hôtel filmé de loin et en légère plongée, les deux époux s'assoient dans des fauteuils situés aux extrémités opposées d'une grande table basse rectangulaire [24], laquelle remplit dès lors une fonction « d'échelle » permettant d'évaluer concrètement toute la distance qui les sépare. Le titre du film révèle à ce moment tout son sens : *Ailleurs seulement*, c'est-à-dire « ailleurs en étant seule » bien qu'accompagnée, « ailleurs » mais toujours « ici », avec ce qui hante et ce qui tourmente. Plus tard, Alice déclarera à Joseph qu'elle a « *l'impression de pourrir* ». « *J'ai vu ton regard. Tu fais semblant. Mais tellement mal* », lui reproche-t-elle. « *Maintenant, il faut juste éviter que je pourrisse trop vite* ».

Le motif de l'isolement, de la fugue psychique, trouve son expression la plus intense lors de l'examen médical, où Alice est littéralement envisagée comme un corps altéré devant être restauré. Les prothésistes s'affairent autour de sa bouche [25] en s'exprimant dans une langue



étrangère, si bien que la patiente se retrouve en proie à une sorte de vertige interne, qui se signale par le chevauchement des voix, lesquelles s'affaiblissent dans un effet d'écho, et par un mouvement de caméra circulaire sur le luminaire fixé au mur. Durant cette séquence, la mise en scène se fait directement introspective et relaie par ses moyens propres le bouleversement émotionnel du personnage. Se perdre pour finalement se retrouver, telle sera l'issue de la trajectoire d'Alice. En errant seule comme une somnambule face au Danube [26 à 28], elle se reconnecte à elle-même et se rapproche de son mari [29]. Sélectionné dans plusieurs festivals (« Premiers plans » à Angers notamment), *Ailleurs seulement* possède l'assurance d'un style nuancé, atmosphérique et climatique, qui préfigure à bien des égards la réussite de *Pearl*, premier long métrage confirmant en outre que le cinéma d'Elsa Amiel a indubitablement « le corps à cœur » ■

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Les repères temporels figurant entre crochets sont exprimés en [Heure:Minutes:Secondes].

Ce découpage séquentiel voudrait répondre à un double objectif : tout d'abord, permettre une remémoration rapide et précise du film dans son intégralité ; ensuite, favoriser un repérage simple et aisé des principaux développements de l'intrigue et de son fonctionnement.



01 En corps et encore – Séquence Générique [00:00:00]

On entend d'abord le souffle haletant de Léa avant que ses muscles au travail ne se détachent de la pénombre de la salle d'entraînement. Elle soulève des haltères avec concentration et sa respiration se fait de plus en plus lourde à mesure de la prolongation de l'effort. Les paillettes dorées de son body s'animent à l'écran pour former les lettres du titre du film, « PEARL », qui s'affiche sur fond noir.



02 Al entre en scène [00:01:40]

Malgré une forte claudication qui l'oblige à marcher en s'appuyant sur une canne, Al parcourt les couloirs de l'Eden Palace d'un pas assuré. L'hôtel est animé par l'effervescence des derniers préparatifs du « Heaven Contest », une prestigieuse compétition internationale de bodybuilding. Des coulisses à la scène en passant par la réception, Al fend la foule, salue les athlètes, serre plusieurs mains, s'attarde devant un groupe de compétitrices en train de se prendre en photo, puis il emprunte l'ascenseur pour se rendre dans la chambre de Léa.



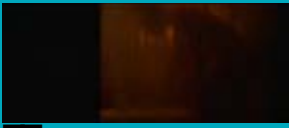
03 Trois cents grammes [00:02:43]

Allongée sur le sol de sa chambre, Léa effectue une série de « crunchs », un exercice de musculation des abdominaux. Bien que la jeune femme soit visiblement dans un état d'épuisement avancé, Al lui ordonne d'effectuer dix mouvements supplémentaires. Elle s'exécute malgré la douleur physique, puis il la fait monter sur la balance, laquelle indique trois cents grammes en trop, qu'il va donc falloir perdre. « *Tes pas assez sèche ! T'as bu de l'eau ?* », lui lance le coach d'un ton autoritaire et presque menaçant. Al baisse le niveau de la climatisation et se rend dans la salle de bain, tandis que Léa s'allonge sur son lit pour reprendre son souffle. Lorsqu'il revient dans la chambre, Al défait sa ceinture et pénètre Léa, sans autre forme de procès. Une fois le rapport sexuel accompli, il lui demande de remonter sur la balance. « *Ok, c'est mieux. Laisse mouiller* », lui conseille-t-il avant de quitter la pièce.



04 La pesée [00:06:00]

Al et Léa se rendent dans l'un des salons de l'hôtel qui a été aménagé pour la pesée des athlètes. Tandis que Léa prend place dans la file d'attente, Al est accosté par Serena, qui tente de lui faire du charme en mettant en avant sa plastique de culturiste et en vantant les qualités musculaires impressionnantes de la nouvelle protégée de l'entraîneur. « *Elle est énorme. Beau travail. Tu aurais pu faire ça avec moi* », commente-t-elle. « *Je ne suis pas là pour refaire le passé* », lui rétorque Al. Avant de partir, Serena lui demande avec insistance de passer la voir seule, qu'elle en a besoin. « *Rien que nous deux, comme au bon vieux temps* », précise-t-elle. Léa monte sur la balance, sous le regard de son coach et de celui de Ben, son ex compagnon, qui vient d'arriver à l'hôtel.



05 Sauna et confession [00:08:48]

Alors que Léa procède à différents exercices de musculation avant de se rendre au sauna, on entend Al en voix off qui s'adonne à une sorte de confession : « *Eden Palace. Je connais cet endroit par cœur. Je peux le parcourir les yeux fermés. Il n'y en a pas beaucoup qui peuvent dire ça. Ma sixième fois, je suis allé de ma chambre à la salle de compétition les yeux fermés. Véridique [...]. Je serai toujours là pour toi, tu le sais. Rien d'autre ne compte. Tu peux me faire confiance. Tu t'approches des Dieux. Personne ne sait le prix qu'on paie. Rien d'autre ne compte. Tu es prête* ».



06 Ben entre en scène [00:10:24]

Al et Léa attendent l'ascenseur. Lorsque les portes se referment, elles sont retenues in extremis par un enfant encapuchonné suivi de son père, qui n'est autre que Ben, l'ancien compagnon de la bodybildeuse. Le gamin insiste pour appuyer sur le bouton d'étage et son père le prend dans ses bras en lui ôtant sa capuche. « *Vous avez des enfants ?* », demande-t-il à Al, tout en lançant un regard vers Léa. À l'intérieur de l'habacle exigü, le malaise s'installe, mais aucun mot n'est échangé quant à la nature réelle de la situation. Le petit Joseph est visiblement impressionné par la stature de la jeune femme qui lui fait face. Il l'observe discrètement mais avec insistance. En sortant de l'ascenseur, constatant le trouble de Léa, Al lui demande ce qu'elle a. « *Rien* », lui répond-elle.



07 Séance photo [00:11:52]

Dans l'un des salons de l'Eden Palace où a lieu la séance de photo des athlètes, Léa est présentée à Scott, un important sponsor potentiel. Mais elle constate que Ben l'attend dans l'entrée. Elle trouve alors une excuse pour aller le rejoindre à l'écart, afin que Al ne se doute de rien. Pour rétablir un semblant de contact, l'ex-conjoint tente une manœuvre de chantage affectif en utilisant le petit Joseph, si bien que Léa s'énerve et met un terme anticipé à la conversation. Dans le salon de l'hôtel, les bodybildeuses défilent devant l'objectif des photographes. Quand vient le tour de Léa, elle se prête au jeu et gonfle ses muscles sous le crépitements des flashes. Soudain, elle s'aperçoit que du sang coule sur ses cuisses. Ses règles se sont déclarées, ce qui ne lui était pas arrivé depuis plusieurs années.



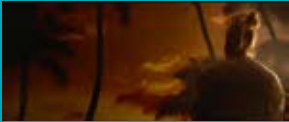
08 Confrontation avec Ben [00:15:23]

Léa se nettoie dans les toilettes tandis qu'à l'extérieur, Al la presse de revenir finir la séance pour la photo officielle. Elle se fâche et lui demande de la laisser seule. Ce qu'il fait. Arrive Ben qui insiste auprès de Léa pour qu'ils se parlent. La conversation a lieu dans les lavabos, en présence du petit Joseph. Ben tente de convaincre Léa de garder l'enfant pendant deux heures. Il lui explique qu'il doit aller au stade revendre des tickets d'un match important qui lui permettront de se renflouer financièrement. Mais Léa refuse : « *Il faut que je me concentre. C'est ma compétition. Ma finale* ». En guise d'ultime argument, Ben tente d'obliger Joseph à embrasser Léa (« *Embrasse la dame ! Embrasse ta mère !* »). Le petit se débat et se sauve en courant.



09 Faire le vide [00:18:09]

Léa reprend ses esprits dans sa chambre et évacue la tension en soulevant de la fonte à la salle d'entraînement.



1 0 Régime drastique [00:19:31]

À l'hôtel, Al veille au programme alimentaire rigoureux de Léa et lui prépare un breuvage à base d'œufs et de différentes substances chimiques. « *Ça va régler ton problème* », lui affirme-t-il. On frappe à la porte. Al va ouvrir et un homme lui remet un message. Léa l'interroge à ce sujet et il répond de manière évasive: « C'est Serena j'imagine. Elle n'a jamais su se passer de moi », ironise-t-il. Al sert à Léa ce qui sera son dernier verre d'eau jusqu'à la compétition. « *Après, tu feras comme si l'eau n'existait pas. Mode planète Mars* », la prévient-il. Lorsqu'il l'interroge sur sa détermination, Léa lui répond sans détours ni nuances: oui, elle veut gagner et elle mettra tout en œuvre pour y parvenir.

Dans sa chambre, Al lit le message dont il pense que Serena est l'expéditrice: « *Fais un effort. Chambre 725* ». Il avale un comprimé et sort de la pièce.



1 1 Chambre 725 : affrontement larvé [00:22:06]

Al frappe à la porte de la chambre 725, mais surprise, c'est Ben qui lui ouvre. Les deux hommes se toisent mais l'entraîneur ne relève pas les sous-entendus offensants de Ben au sujet de la condition physique actuelle de Al, qui passe son chemin.



1 2 Seuls avec la douleur [00:23:32]

La nuit, Léa souffre de douleurs musculaires. Elle frappe ses cuisses pour se soulager et elle pleure. Dans sa chambre, Al s'octroie une séance de bronzage devant une lampe à UV. Puis il se rend à sa fenêtre, où il observe un bodybuilder qui s'exerce. L'athlète possède ceci de particulier qu'il porte des prothèses orthopédiques à la place de ses jambes. Al mime les gestes du colosse diminué.



1 3 Préparation pour la compétition et début de rapprochement avec Joseph [00:26:17]

À l'Eden Palace, les participants se préparent pour la compétition. Léa se fait enduire le corps de « Tan », un cosmétique huileux pulvérisé sur la peau, qui efface les imperfections et brille sous les projecteurs. Dans le hall de l'hôtel, elle aperçoit Ben et Joseph qui sont à la réception. L'enfant la regarde. Pendant ce temps, Al quitte la chambre de Serena. Il réajuste sa ceinture. Selon toute vraisemblance, ils ont eu un rapport sexuel. Al rejoint Léa. Il lui procure des médicaments qui l'empêcheront d'avoir ses règles à nouveau et lui demande d'aller se préparer pour la rencontre avec Scott, le sponsor potentiel. Mais l'esprit de Léa est ailleurs, troublé par la présence de Joseph, qui s'est installé avec ses jouets sur la banquette située juste derrière eux. Lorsque la bodybildeuse se lève et quitte les lieux, le petit garçon la suit jusqu'à sa chambre. Dans le couloir de l'étage, il lui affirme que son père lui a dit qu'elle allait s'occuper de lui pendant son absence.



1 4 « C'est vrai que t'es ma mère ? » [00:31:29]

Dans la chambre, Joseph confie à Léa que son père risque une fois de plus de se faire « casser la gueule » au match. Léa essaye de trouver une cachette pour l'enfant dans la penderie, au cas où Al reviendrait. Joseph en ressort aussitôt et lui demande si elle va l'emmener au stade. Elle ne répond pas et se remet à faire des pompes en prenant appui sur un fauteuil. Joseph s'installe sur le lit et regarde sagement un dessin animé à la télévision. Puis, au bout d'un moment il lui demande: « *C'est vrai que t'es ma mère ?* ». Léa lui répond que c'est plus compliqué que cela. « *De toute façon, je préfère que t'es pas ma mère* », conclut-il. Al marche dans l'hôtel, au milieu des compétiteurs.



1 5 Léa demande de l'aide à Serena [00:33:01]

Léa rend visite à Serena et lui dévoile l'existence de Joseph, au grand étonnement de cette dernière, qui s'avère immédiatement conquise par l'adorable petit garçon. Tout en s'occupant du masque de beauté qui lui recouvre le visage, Serena confie qu'elle n'a jamais eu d'enfant, qu'elle a essayé mais qu'elle n'a jamais pu. « *Avant, je ne maîtrisais pas tout* », précise-t-elle. Léa demande à Serena si elle peut garder Joseph le temps que son père revienne.



1 6 Al découvre l'existence de Joseph [00:34:48]

Al rejoint Léa dans sa chambre. En l'aidant à ôter le maquillage de son dos, il évoque le moment de leur rencontre puis l'embrasse sur la bouche, d'une façon à la fois maladroite et délicate. Soudain, la sonnette de l'entrée retentit. Serena ramène Joseph, prétextant qu'elle ne peut pas le garder parce qu'elle doit se préparer pour la compétition. Al demande des explications au sujet de l'enfant. Léa finit par lui avouer qu'il s'agit de son fils. Le ton monte. Al enferme Joseph dans la salle de bain pour en savoir plus. « *Tu l'as abandonné ?* », lui demande-t-il à plusieurs reprises. Puis il ajoute: « *J'ai l'impression que tu t'es bien foutu de ma gueule. Tu me fais perdre mon temps. Je suis venu pour gagner* ». Tandis qu'il quitte la pièce, Joseph, toujours enfermé, tambourine à la porte et se met à crier de toutes ses forces: « *Laissez-moi sortir !* ». Léa reprend ses exercices de musculation tout en fixant longuement la porte de la salle de bain.



1 7 Joseph à la réception [00:40:31]

Ne sachant que faire de l'encombrant petit Joseph, Al le confie à la réceptionniste de l'hôtel pour qu'elle le surveille jusqu'au retour de son père.



1 8 Léa face à Scott [00:41:15]

Dans une salle de l'hôtel, Léa prend la pose en bikini pour les seuls yeux de Scott, le sponsor potentiel, qui évalue et apprécie sa musculature impressionnante.



1 9 Joseph s'échappe [00:42:30]

Derrière le comptoir de la réception, Joseph passe le temps comme il peut en jouant avec une pomme de pin et l'élastique d'une valise. Alors que la réceptionniste est occupée avec des clientes, il en profite pour s'échapper.



2 0 Joseph déambule seul dans l'hôtel [00:43:10]

Joseph se glisse dans l'ascenseur et se retrouve coincé entre deux bodybildeuses aux jambes entièrement tatouées. Absorbées par leur conversation, les deux femmes ne remarquent pas la présence de l'enfant. Dans un étage, Joseph arpente le couloir des chambres. À travers une porte ouverte, il voit une femme de ménage ramasser un haut de bikini et l'étaler sur sa poitrine en se regardant dans le miroir. Il redescend par l'escalier de service et y croise un athlète assis sur les marches. L'homme est en train de pleurer et a les yeux rougis par les larmes. Le colosse exploré se tourne vers Joseph, lequel lui déclare tout de go: « *Mon père y dit qu'y a que les tapettes qui pleurent* ». Le gamin poursuit son chemin et l'homme sanglote de plus belle. Joseph arrive à proximité de la salle où Léa enchaîne les poses devant Scott. Il entre, regarde la prestation de sa mère et se positionne derrière l'une des bâches de plastique translucide qui recouvrent les murs. Là, il ouvre la bouche et aspire la bâche. Léa interrompt sa démonstration, attrape son peignoir et sort de la salle avec le petit. Alors que Scott et Al se demandent ce qui se passe, Léa et Joseph quittent l'hôtel en taxi pour se rendre au stade. Le téléphone portable de Léa sonne, mais elle ne répond pas.



2 1 Devant le stade [00:46:43]

La foule des supporters s'amasse et s'agite devant le stade. Léa et Joseph tentent de retrouver Ben, sans succès. Le portable de Léa sonne toujours sans qu'elle ne décroche. Joseph reste persuadé que son père va venir et refuse de s'en aller. Léa l'oblige à la suivre en l'attrapant par le bras, ce qui provoque une crise de nerfs: « *Tes pas ma mère !* », lui répète-t-il plusieurs fois en hurlant. Blessée, Léa hésite puis se résigne à monter seule dans un taxi. « *Tas pas le droit !* », lui lance le gamin en essayant de l'empêcher de partir. Submergée par la tension, Léa se met à crier à son tour, tandis qu'à l'extérieur, Joseph va s'asseoir sur le rebord d'une jardinière. De son côté, excédé par ses appels laissés sans réponse, Al défonce les vitres d'une voiture avec sa canne. Léa rejoint finalement Joseph et s'assied à côté de lui. Il lui demande si elle est triste. Elle répond par l'affirmative. Après un long silence, Joseph déclare qu'il a faim...



2 2 Au snack-bar [00:51:08]

Léa et Joseph sont installés à la table d'un diner. L'enfant raconte qu'il habitait chez sa grand-mère, mais depuis que cette dernière est décédée, il vit désormais dans la voiture avec son père ou bien dans des hôtels. La conversation porte ensuite sur la passion du gamin pour les super-héros, et il demande à sa mère si elle est plus forte que Spider-Man. Le corps hors normes de la bodybildeuse ne passe pas inaperçu parmi les clients du restaurant, qui la regardent avec insistance ou moquerie. Léa commande des glaçons pour elle et un steak pour Joseph. Comme il peine à couper sa viande avec les couverts, Léa prend alors l'assiette, mord dans le steak, retire le morceau de viande de sa bouche et le tend à Joseph. Il hésite puis finalement le mange. À la seconde bouchée qu'elle lui donne, l'hésitation disparaît. Le portable de Léa sonne une nouvelle fois. Elle serre l'appareil de toutes ses forces comme si elle voulait l'écraser. Le petit Joseph se penche ensuite sur la table et caresse la main de sa mère, qui lui rend son geste.



2 3 Le soir de la compétition [00:55:48]

L'heure de la compétition est arrivée. Léa rejoint l'Eden Palace avec Joseph et retrouve Al, qui feint de les ignorer sous le coup de la colère. Les athlètes défilent sur scène. En coulisses, Serena demande à Al si elle a ses chances de parvenir en finale. Le jugement de son ancien coach est sans appel: « *Non Serena. Tu n'as plus la fraîcheur de la jeunesse. Mais t'es tenace* ». Les larmes aux yeux, la compétitrice éconduite prend congé en prétextant devoir téléphoner à sa mère. Ben fait irruption dans la salle. Joseph lui saute dans les bras. Une dispute éclate entre les deux ex-conjoints. Ben s'emporte avec virulence et donne un coup de poing à Al lorsque ce dernier tente de s'interposer. Une bagarre se déclenche et Ben est maîtrisé par un groupe de bodybuilders. Léa confie Joseph à Serena pendant qu'elle passe devant le jury.



2 4 Sous le soleil avec Serena [01:00:40]

Serena emmène Joseph à la piscine intérieure de l'hôtel. L'endroit est plongé dans la pénombre. Pour le consoler, elle improvise un jeu: ils font « comme si » ils étaient sur la plage. Serena l'entendit alors de crème solaire, déplie un parasol, puis ils s'installent sur un transat pour « bronzer ». Allongé à côté de Serena, Joseph a mis des lunettes de soleil. « *Ça fait du bien !* », conclut-il d'un air complice.



2 5 Ben et Léa sur le parking de l'hôtel [01:01:51]

À l'extérieur de l'hôtel, sur le parking, Ben et Léa s'expliquent calmement. On apprend que Ben élève seul Joseph depuis quatre ans. Il reproche à Léa d'avoir sacrifié sa vie de famille pour assouvir son ambition personnelle. La conversation se poursuit à l'intérieur de la voiture. « *Une fois dans ta vie, demande-moi ce que je veux, moi* », lui lance Léa. « *Pour moi, t'es toujours celle d'avant. Tu peux te cacher derrière Léa Pearl, tu resteras toujours Julia* », poursuit-il. Elle conclut, en ouvrant son peignoir: « *Je ne suis plus celle que tu as connue [...] Maintenant je suis ce corps* ».



2 6 Dans les bras [01:04:48]

Dans une salle de réunion de l'hôtel, Joseph est dans les bras de sa mère. Il pose sa tête sur son épaule et ferme les yeux. Léa évoque le jour de sa naissance en le serrant contre elle.



2 7 Départ de Joseph [01:05:42]

Sur le parking de l'hôtel, Léa dépose Joseph sur le siège arrière de la voiture de Ben. Elle l'embrasse et lui caresse le visage. La voiture démarre et s'en va. Seule sur le parking, Léa pleure. Tout près d'elle, adossé contre un mur, un bodybuilder en maillot de bain mange des blancs d'œufs silencieusement. Léa s'approche et pose sa tête contre ses pectoraux.



2 8 Léa en finale [01:07:21]

Dans les coulisses, Léa s'apprête à monter sur scène. « *Fais-toi plaisir* », lui chuchote Al à l'oreille en lui caressant les cheveux. En pensée, elle se remémore l'instant passé avec Joseph et ce moment où l'enfant l'a appelée « Maman ». Sur scène, massive et sculpturale, Léa enchaîne les différentes poses avec les autres finalistes de sa catégorie. Al assiste au spectacle, visiblement fier de sa protégée et du travail qu'ils ont accompli.



2 9 Première victoire [01:10:38]

Dans le hall de l'hôtel, Al et Léa se dirigent vers leurs chambres, trophée en main. « *Tes rentrée par la grande porte [...]. Grâce à toi, il y a eu la septième fois* », lui déclare le coach en montant l'escalier. Face à l'ascenseur, Léa confie son trophée à Al, qui lui rappelle que la conférence de presse a lieu à 9h30 et qu'il la réveillera à 8h. Les portes de l'ascenseur se referment sur Léa.



3 0 Septième victoire [01:12:00]

Al parcourt l'hôtel de l'ascenseur jusqu'à la scène en fermant les yeux. Il prend place sur l'estrade face à une salle vide, le trophée à la main.



3 1 Départ de Léa [01:12:54]

Léa quitte l'Eden Palace avec sa valise et son sac.

3 2 Générique de fin [01:13:23]

Les crédits du générique s'enchaînent sur fond noir. La couleur du lettrage fait apparaître les reflets pailletés du costume de scène de Léa Pearl.

[Fin à 01:16:54]

ANALYSE DU RÉCIT

MYTHOLOGIES



« **T**u t'approches des Dieux », s'exclame Al lorsqu'il s'adresse en pensée à Léa Pearl, sa moderne Athéna prête à régner sur un Olympe sportif où il a lui-même excellé jadis. Mieux, les mensurations impressionnantes de cet épigone à la chevelure blonde imposent presque la comparaison avec Héraclès, le plus grand héros de la mythologie grecque, lequel peut d'ailleurs être considéré comme le véritable précurseur du culturisme, dans la mesure où la statuaire qui lui est consacrée représente pour ses contemporains l'idéal du développement musculaire. D'une manière générale, la pratique du bodybuilding réactive l'imaginaire antique en une performance « live », comme en témoigne de façon manifeste la phase de « *Posing* » pendant les concours, où les athlètes sont placés en ligne face aux juges et conviés à mettre en valeur leur musculature par une série de postures codifiées qui s'inspirent de l'art gréco-romain. En procédant à une immersion dans les arcanes du milieu, *Pearl* est donc à son tour traversé par tout un réseau de références mythologiques et canoniques, qui influent directement sur ses choix d'écriture, sa facture dramatique et sa forme narrative.

Les trois unités

Remarquons tout d'abord que le film obéit à la règle dite « des trois unités »¹, héritée du théâtre de l'antiquité puis généralisée pendant la période classique. Boileau en a résumé le principe dans l'un des vers de son *Art poétique* (1674) : « Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli / Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli ». À l'origine, ces contraintes de composition visent à renforcer l'illusion en réduisant l'écart entre l'action et la représentation.

Le déroulement narratif de *Pearl* est ainsi gouverné par un objectif unique : gagner la compétition. Dès lors, le récit exclut (ou réduit à la portion congrue) toute excroissance digressive en concentrant l'intérêt dramatique sur un seul but. Si bien que la présence de Joseph à l'hôtel n'engage pas le développement des intrigues secondaires attendues (pas de flashback ou de séquences explicatives, par exemple). L'arrivée de l'enfant constitue simplement un obstacle qui doit être contourné (on tente constamment de l'écarter, de le cacher et de s'en débarrasser) afin que l'action principale puisse être entérinée. « Rien d'autre ne compte », répète Al lorsqu'il exhorte Léa à faire preuve d'une détermination sans faille et toujours plus affirmée. Dans l'économie dramatique du film, le personnage de l'entraîneur est le garant autant que le gardien de cette unité d'action.

« Un seul fait accompli », « en un jour », écrivait Boileau dans son poème didactique. Pour les dramaturges du 17^{ème} siècle, il s'agissait alors d'entretenir un semblant de coïncidence entre la durée de la fiction et celle de la représentation. De la même manière, toute l'intrigue de *Pearl* se déroule le jour du Heaven Contest. Ce recours à l'unité de temps permet notamment de souligner l'une des particularités du bodybuilding : il nécessite une préparation physique très longue, contraignante et douloureuse, pour obtenir un résultat qui sera finalement évalué en quelques minutes par le jury. Le déroulement de cette journée décisive s'enraye une première fois lorsque la balance indique que

Léa pèse trois cents grammes de trop pour pouvoir concourir dans sa catégorie [S_q.03], puis la tension se précipite quand sa vie antérieure menace de diluer le présent dans le passé – et risque donc d'annihiler tous les efforts accomplis pendant plusieurs années. Le « contre la fonte » se double alors d'un « contre la montre ».

La règle de l'unité de lieu découle des deux précédentes et constitue l'un des partis-pris les plus frappants (et efficaces) du film. À l'exception de deux séquences (celle du stade [S_q.21] et celle du snack-bar [S_q.22]), *Pearl* explore les potentialités d'un endroit unique : l'Eden Palace. Un choix qui permet de définir immédiatement le milieu du culturisme comme microcosme à part entière, monde en soi, clos voire étanche, régi par ses propres normes et ses propres lois. Si bien qu'à l'intérieur de l'hôtel, Léa est une diva respectée et admirée (« *Elle est énorme ! Beau travail !* », s'extasie Serena en félicitant Al [S_q.04]), mais à l'extérieur de l'hôtel, Léa est un paria (voir la séquence du snack-bar où elle est dévisagée puis moquée par les clients). La « planète monde » dont elle est issue possède en effet ses propres critères d'appréciation physique, lesquels entretiennent peu de rapports avec la norme ordinairement partagée. L'Eden Palace est donc opportunément nommé : il constitue un véritable phalanstère réunissant une communauté unie par des valeurs et des intérêts communs, où le corps se conjugue exclusivement et continuellement au singulier.

Corps à fiction, corps affliction

La plastique extrême de l'héroïne concentre tous les enjeux du film. Par extension et ramifications, elle sert également de moteur, de carburant à la conduite du récit. Pour s'accomplir et se réaliser, celle qui s'appelait autrefois Julia s'est transformée en Léa Pearl, accouchant d'elle-même en quelque sorte, avec tous les sacrifices que cela suppose. Lorsque le film commence, la métamorphose est déjà accomplie et toutes les péripéties découleront invariablement de cette condition corporelle



particulière, de manière directe ou indirecte, comme on peut le mesurer dès les premières scènes.

Le film s'ouvre en effet sur le travail de ce corps d'exception, saisi plein cadre dans l'exercice de l'effort et la démonstration de puissance [01], avant d'être rapidement sanctionné, « pris en défaut » par l'intervention de l'entraîneur [02], qui trouve une solution au problème en usant d'un moyen engageant cette fois la trivialité organique. Comme la sueur n'a pas permis d'atteindre le poids souhaité, Al sollicite la future championne pour un rapport sexuel afin de provoquer un autre type de sécrétion et faire ainsi en sorte que l'indication de la balance devienne conforme [S_q.03]. Par la suite, le premier grand tournant du film organise la rencontre fortuite de ce « corps optimisé » avec un « corps étranger » en miniature, au sens biologique de l'expression : celui du petit Joseph, dont l'entrée en scène est particulièrement significative. Le gamin surgit emmitoufflé dans un peignoir de bain blanc qui le recouvre de la tête aux pieds [S_q.06]. La capuche de l'ample vêtement lui masque la totalité du visage [03], si bien qu'il apparaît sous l'aspect d'un véritable petit fantôme, dans un costume qui préfère le tissu éponge au drap traditionnel, de la couleur d'un linceul, qui figure alors le renoncement au corps biologique décidé par Julia quatre ans auparavant (l'abandon

de sa qualité de mère), au profit exclusif du corps athlétique inlassablement cultivé par Léa. Le geste liminaire de Joseph s'avère en outre nettement chargé de sens : il retient in extremis la fermeture des portes de l'ascenseur en s'interposant physiquement. De ce fait, il contrarie littéralement l'ascension de Léa [04], préfigurant de façon métaphorique le réveil de Julia et sa confrontation/réconciliation future avec son double athlétique. « Fruit du corps d'avant », Joseph devient ensuite le pivot des manœuvres plus ou moins délibérées de son père, qui l'utilise comme un appât pour tenter d'amorcer un rapprochement avec son ex-conjointe. De « corps étranger », l'enfant devient dès lors un « corps excédentaire » (il est tout de même confié à Julia malgré le refus de cette dernière, qui ne sait qu'en faire), quand Ben, de son côté, décide de jouer l'arlésienne parmi les supporters d'un match de foot. D'une certaine façon, c'est pour contrer le corps épanoui de Julia qu'il adopte cette stratégie de « corps évanoui » – il disparaît de l'intrigue pendant plusieurs séquences et ne fait son retour que le soir de la compétition. Mais celle avec laquelle Ben souhaite renouer n'existe plus. Léa lui fera entendre raison en avançant un argument de taille : « *Maintenant, je suis ce corps* » [S_q.25], lui prouve-t-elle en joignant le geste à la parole. Elle ouvre son peignoir pour qu'il puisse en juger, réaffirmant de la sorte la disparition de



Julia tout en revendiquant la prééminence de Léa Pearl. C'est par ailleurs cette transfiguration-même qui attire d'abord l'intérêt du petit Joseph. Comme il est passionné par les super-héros, l'aspect physique de la culturiste constitue pour lui un pôle d'attractivité naturel et tout désigné (il la voit comme l'incarnation de « L'incroyable Hulk »), qui entre immédiatement en résonance avec son imaginaire ludique.

Face à « Léa la surpuissante », il y a également « Serena la sénescence », pourrait-on dire en pastichant l'univers des comics dont l'enfant est friand. Bien que personnage secondaire, le corps de cette rivale sur le retour, marqué par le passage du temps, sera le vecteur d'un rebondissement majeur, dont les prémisses sont posées dès sa première apparition. Pendant la scène de la pesée [S_q.04], Serena tente effectivement de séduire son ancien coach en affichant de manière ostentatoire ses atouts de compétitrice dans la catégorie « Bikini »², et va même jusqu'à lui proposer ouvertement ses faveurs [05]. Serena nourrit une jalousie latente à l'encontre de Léa, ceci pour plusieurs raisons : parce que cette dernière a pris sa place auprès de Al, parce qu'elle est jeune et à l'apogée de son développement musculaire, et parce qu'elle concourt dans la section la plus élevée de la discipline (« Women's Physique »). Certes, Serena viendra ensuite en aide à son

“LE FILM S'OUVRE SUR LE TRAVAIL DE CE CORPS D'EXCEPTION, SAISI PLEIN CADRE DANS L'EXERCICE DE L'EFFORT ET LA DÉMONSTRATION DE PUISSANCE”.

² - Sur les différentes catégories du bodybuilding féminin, voir la note n°2 de l'introduction de ce dossier.

¹ - La lecture du scénario (lequel figure dans la partie « Documents de production » du DVD ROM du DVD pédagogique autour du film Pearl) indique qu'un important travail a été poursuivi dans ce sens lors du montage final du film.

ANALYSE DU RÉCIT



“ELLE RESTE
SINCÈREMENT ANIMÉE
PAR LA FLAMME
DE LA PERFORMANCE
ET CONVAINCUE
DE SA CAPACITÉ
À CONVAINCRE UN JURY”.

adversaire en acceptant de garder Joseph, mais ne s'agit-il pas d'abord d'une stratégie déguisée, voire inconsciente, destinée à satisfaire ultérieurement son appétit de vengeance ? Car en effet, lorsqu'elle change d'avis inopinément au sujet du service rendu, elle ramène l'enfant à un moment opportun [06], où elle sait qu'Al sera présent et découvrira alors l'existence de ce fils caché – un événement de nature à générer le conflit et à discréditer la favorite auprès de l'entraîneur. Plus tard, Serena saura faire amende honorable en s'acquittant de sa dette envers Léa. Elle prendra soin de Joseph en libérant poétiquement sa fibre maternelle jusqu'alors contrariée, par le truchement d'une fiction qu'elle improvise pour rassurer l'enfant, où la piscine intérieure de l'hôtel se transforme par le verbe en plage de bord de mer [Sq.24]. Lors de chacune de ses brèves interventions, Serena se révèle aussi touchante que pathétique. Malgré son âge et son corps outrancièrément « customisé », elle reste sincèrement animée par la flamme de la performance et convaincue de sa capacité à convaincre un jury, alors même que ses traits fanés et sa silhouette artificielle la



cantonnet inéluctablement sur la touche [07]. La dualité implicite qui caractérise sa personnalité et ses intentions s'étend du reste à l'ensemble des protagonistes du film, ainsi qu'au type de relations qu'ils entretiennent.

Pygmalion, Narcisse et Sisyphé

Comme on le mesure très tôt, la rigueur et le dévouement de l'entraîneur ne visent pas exclusivement le simple altruisme ou la seule transmission d'un savoir technique acquis au fil de l'expérience. Al est en fait une sorte de Pygmalion au tempérament pour le moins ambigu. Dans le mythe grec, Pygmalion est roi de Chypre et sculpteur réputé, qui se voue au célibat. Il reporte son amour frustré sur une statue de jeune fille dont il est l'auteur et supplie Aphrodite de lui procurer une femme qui ressemble à son œuvre. La déesse anime alors la statue de Galatée, qui devient l'épouse de l'artiste. Dans *Pearl*, Al est le « roi » de l'Eden Palace (il en connaît chaque recoin, dit-il, et peut parcourir l'hôtel les yeux fermés) et il est également « sculpteur » à sa façon : il façonne le corps de Léa muscle après muscle, en lui imposant un entraînement soutenu et un régime alimentaire draconien, lesquels conditionnent la vie entière de la jeune femme. Léa est donc sa « Galatée », la créature reflétant la toute puissance du créateur. S'il ne l'épouse pas, il en fait cependant sa maîtresse et son objet privilégié, celui par lequel il va pouvoir remporter sa septième victoire, par corps interposé. Al utilise Léa pour retrouver son prestige de champion par procuration, comme le démontre la séquence où il se rend seul sur la scène du Heaven Contest, le trophée en main, savourant son succès en solitaire devant une salle déserte [08]. Cette reconfiguration du mythe de Pygmalion



croise ainsi celui de Narcisse, dans la mesure où le coach s'éprend de lui-même en s'occupant de Léa, qu'il modèle à son image – ou plus exactement à son image passée. Car telle est bien la blessure narcissique qui accable le protagoniste : cette non-coïncidence entre son corps actuel et son corps virtuel, qu'il réactualise par l'entremise de sa protégée, laquelle fait finalement office de miroir dévolu à l'auto-contemplation d'un moi idéalisé. Al est aujourd'hui un homme diminué : il est atteint d'une claudication qui l'oblige à se déplacer avec une canne et il souffre probablement d'impuissance sexuelle, comme le laissent entendre quelques détails du film. En effet, juste avant de se rendre à la chambre 725 [Sq.10] pour répondre aux avances de Serena (il ignore alors que le message n'émane pas d'elle), on le voit avaler un médicament (sans doute un stimulant de type « Viagra »). De même, on remarque qu'il s'isole un instant dans la salle de bain [Sq.03] au moment où il s'apprête à solliciter Léa charnellement, ceci pour y absorber la même substance, selon toute vraisemblance. La scène où il observe l'athlète paraplégique [Sq.12] parachève dès lors le portrait de l'entraîneur en « colosse aux pieds d'argile ». Depuis la fenêtre de sa chambre [09], Al mime les postures d'exhibition exécutées par le bodybuilder aux tibias mécaniques [10]. Malgré le handicap, l'homme affiche fièrement un volume musculaire impressionnant [11],



témoignant d'un travail acharné autant que d'une force mentale inaltérable. Lors de cette vision presque surréelle, au cours de laquelle surgit également un plan de la massive Léa Pearl défilant face au jury [12], on devine que Al est alors en train de rassembler en lui toute l'opiniâtreté nécessaire pour atteindre son but [13]. D'une certaine façon, Léa sera sa prothèse, l'instrument de la restauration de sa mythologie personnelle. Même si, pour ce faire, la jeune femme doit vivre au quotidien une déclinaison du châtiment de Sisyphé. Comme le personnage de cet autre mythe antique, condamné à faire rouler éternellement un rocher en haut d'une colline, Léa doit à son tour constamment soulever de la fonte, jusqu'à ce que victoire s'ensuive. Et puis recommencer. Mais, comme le montre l'issue du film, sa victoire personnelle sera finalement tout autre : en quelque sorte, elle décidera de conjurer la légende vampirique de l'entraîneur, au profit de son libre arbitre (voir chapitre « Analyse de séquences ») ■



“FINALEMENT,
ELLE DÉCIDERÀ
DE CONJURER
LA LÉGENDE
VAMPIRIQUE
DE L'ENTRAÎNEUR,
AU PROFIT
DE SON LIBRE ARBITRE”.



ÉTUDE ESTHÉTIQUE

DEVANT ET DERRIÈRE LE MIROIR



1 - Les développements de ce chapitre tirent profit de la lecture des articles suivants : « Bodybuilding et sacralisation de l'identité », Taina Kinnunen, revue Ethnologie française, volume 34, 2004/2, Presses Universitaires de France, [<https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2004-2-page-319.htm>] ; « Des femmes colosses : performer la virilité ? » Martin Schoeller, « Female Bodybuilders », Mylène Bilot, revue Recherches féministes, volume 27, 2014, [<https://iderudit.org/iderudit/1025413ar>] ; « Le triangle d'incompatibilité du bodybuilding », Guillaume Vallet, Revue Sociologies, 13 novembre 2017, [<http://journals.openedition.org/sociologies/6337>].



Fiction rigoureusement documentée, *Pearl* plonge le spectateur au cœur d'un univers spécifique, gouverné par un mode de vie, des codes esthétiques et des attitudes qui lui sont propres. Temple du corps démultiplié, le monde du bodybuilding ne se cantonne pas cependant à l'exaltation de la performance ou à l'exhibition glorieuse d'une nature surhumaine triomphante. Comme tout groupe structuré et hiérarchisé, il possède également son envers obscur et ses déviances, voire ses contradictions, que le film met subtilement en lumière à travers la trajectoire personnelle de l'héroïne. Porté par un souci vériste allié à une stylisation visuelle qui fait la part belle au symbolisme et à la métaphore, *Pearl* scrute le singulier pour mieux saisir l'universel, où l'on se rend compte en effet que les tares et les travers de ce microcosme sont finalement aussi ceux de la société contemporaine dans son ensemble, surtout lorsqu'il s'agit de les envisager sous l'angle de la condition féminine¹.



Libération de la femme « maximale »

Fort d'une écriture béhavioriste qui s'attache avant tout à l'observation des comportements en contexte, *Pearl* se garde bien de faire toute la lumière sur les zones d'ombre de son personnage, qui conserve jusqu'au bout sa complexité et une partie de son opacité. L'intérêt du spectateur n'en est que davantage mis en éveil et stimulé. Tout au long de l'intrigue, les motivations de Léa ne cessent d'être mises en tension, en question, sollicitant de notre part une position réflexive. Pourquoi a-t-elle donc décidé de couper tous les ponts avec sa famille au profit exclusif du sport ? Comment expliquer un choix si radical ? Comme on le comprend progressivement, le culturisme n'est finalement qu'un moyen, pas une fin en soi. Plus profondément, la décision de Léa réside dans le fait de pouvoir choisir au lieu de devoir subir, comme elle tente de le faire comprendre à Ben au moment de leur concertation dans la voiture [Sq.25] : « Une

fois dans ta vie, demande-moi ce que je veux, moi ». En devenant une bodybildeuse professionnelle, elle rompt avec les rôles sociaux communément imposés aux femmes : celui d'épouse (ou de compagne) et celui de mère. Construire son corps signifie dès lors construire son identité ; et pour ce faire, elle opte pour une discipline qui implique un style de vie global et un sacrifice à plein temps. Qui plus est, ce dévouement absolu porte sur une activité encore majoritairement pratiquée par des hommes, ce qui ne fait qu'amplifier l'incompréhension. Non seulement Léa adopte une attitude masculine (les époux qui quittent le foyer sont monnaie courante et ils ne sont pas stigmatisés pour autant), mais en plus elle s'adonne à un sport « viril », où la transformation physique a de surcroît pour effet de brouiller la frontière ordinaire entre les identités sexuées. En effet, comme le développement musculaire est historiquement et culturellement associé aux codes de la virilité



(agressivité, courage, endurance), sa déclinaison au féminin participe dès lors d'un travail d'altération et de transgression du corps normé. La bodybildeuse déroutte et dérange parce qu'elle perturbe les conceptions dominantes quant à la manière dont les définitions sexuelles s'inscrivent sur le corps. Le spectateur en fait plusieurs fois l'expérience dans le film, notamment au moment où Léa ôte son t-shirt [Sq.10], quant Al lui prépare le breuvage qui, dit-il, « va régler son problème » (son problème de femme – le déclenchement inattendu de ses menstruations). Là, le torse nu de Léa soumet à notre regard une véritable carapace musculaire associant hypertrophie du pectoral et atrophie du sein [01 et 02], ce qui fait ainsi basculer l'attractivité érotique vers une fascination mêlée d'appréhension, voire une certaine équivocité.

La scène de la séance photo [Sq.07] et celle du « Posing » [Sq.23] sont à ce titre particulièrement significatives. Sous le regard du photographe ou des juges, les compétitrices enchaînent les postures de rigueur, exprimant la fierté d'une musculature puissante tout en affirmant leur différence au regard du stéréotype normatif de genre [03 à 06]. Dans ces plans inspirés du travail photographique de Martin Schoeller (*voir* « Introduction »), l'attention se focalise sur le ventre haut, la prééminence abdominale et le tracé des pectoraux. Telles les walkyries, guerrières légendaires du folklore scandinave, ces athlètes apparaissent tour à tour merveilles et inhumaines, effrayantes et attirantes, violentes et séduisantes. Car ces « femmes colosses » produisent une dissonance prononcée entre le sexe (homme/femme) et le

genre (masculin/féminin), laquelle résulte d'une vision « androcentrée » tenue pour universelle par l'opinion commune. Dans l'inconscient collectif, un corps musclé est le symbole personnel suprême du pouvoir, et comme tout symbole de cette nature, sa possession a rarement été autorisée aux femmes. Par la production de corps extrêmes comme celui de Léa Pearl, le culturisme participe ainsi d'une mise à l'épreuve des modèles genrés, en déconstruisant/restructurant les représentations stéréotypées autant que les schémas psycho-sociaux les plus enracinés, notamment ceux liés à la masculinité hégémonique. Mais malgré tout, la trajectoire transgressive et la situation personnelle de Léa montrent qu'elle se retrouve finalement confrontée à un autre type d'assujettissement, qui revêt plusieurs formes.

Soumission de la virilité féminine

Comme on l'a vu (*voir* chapitre « Analyse du récit »), l'entraîneur de Léa est une sorte de Pygmalion dévoué mais ambigu, dont l'enseignement est loin d'être désintéressé. Lorsqu'il l'aide à se démaquiller avant de l'embrasser [Sq.16], Al lui fait bien comprendre qu'elle lui doit tout ce qu'elle est devenue, qu'il l'a en quelque sorte créée : « *Quand t'as commencé à soulever ces kilos dans cette salle, t'avais ce truc de ceux qui veulent rejoindre l'Olympe, sans savoir quels dieux il faut niquer pour ça. Je ne te connaissais pas avant et pourtant je t'ai reconnue. Je savais jusqu'où je pouvais t'amener. T'étais sur terre, mais tu avais besoin d'être mise au monde* ». Cette dernière réplique énonce clairement que le coach s'arroge la paternité de Léa Pearl, inscrivant un rapport d'autorité et de soumission implicite, là où l'investissement de la jeune femme consistait initialement en un projet d'affirmation personnelle et d'auto-construction de soi. Le vœu d'affranchissement s'est exaucé, mais il est assorti d'une clause de servitude consentie, qui confine parfois à une quasi réification, comme le montre la scène du rapport sexuel entre le « créateur » et sa « créature ». Tandis que Léa

ÉTUDE ESTHÉTIQUE



07



s'allonge sur le lit pour se reposer [07], on distingue Al qui revient de la pièce attenante par l'arrière-plan, tenu dans le flou [08]. Il sort du champ par la droite, puis l'un de ses bras entre dans le cadre par le haut et se pose sur le matelas au niveau du visage de Léa [09]. Un raccord cut enchaîne alors sur un très gros plan des yeux de la jeune femme, où l'on distingue les pores de sa peau perlée de sueur [10]. Par ce brusque changement d'échelle, l'acte sexuel en tant que tel fait l'objet d'une paralipse, c'est-à-dire d'une rétention de l'information logiquement entraînée par la situation et le type de point de vue adopté. La soudaine restriction du champ limite dès lors la perception de l'action. Quand le souffle et le pouls de Léa s'accroissent, un mouvement de caméra balaye horizontalement son visage, de telle sorte que l'on pourrait penser qu'elle est en train d'accomplir un exercice de musculation (d'autant que le mode de filmage est alors le même que celui de la séquence générique, où elle est montrée en plein travail). Cet effet de confusion est évidemment produit de manière délibérée, puisque l'acte charnel est ici engagé dans un but purement fonctionnel et pragmatique (perdre les trois cents grammes en trop). Léa est ainsi réifiée par son entraîneur, qui ne voit en elle qu'un vulgaire produit perfectible, ce que la mise en scène traduit par un cadrage tellement serré sur le visage de l'héroïne que ses traits ne sont plus identifiables [11]. Sur le fond comme dans la forme, le personnage est ici soumis à une entreprise de dépersonnalisation caractérisée, particulièrement éloquente quant au type de relation qui lie le maître à l'élève. Un degré supplémentaire est encore franchi lorsque

Léa est présentée à Scott pendant la session de photos promotionnelles. Le sponsor potentiel évoque la bodybildeuse en ces termes lorsqu'il s'adresse à Al : « *C'est ta pouliche ? [...] J'ai hâte de voir la marchandise* » [Sq.07]. Et effectivement, lors de la démonstration privée [Sq.20], Léa est littéralement exhibée comme une bête de course, où son corps est envisagé comme un bien de consommation dont on évalue la valeur marchande. Face au regard concupiscent de l'opulent client, Al remplit ici le rôle d'un « proxénète » vantant les atouts de sa meilleure « prostituée ». Réifiée et dépersonnalisée, Léa est désormais négociée, placée sous les lanternes avilissantes du petit théâtre de la marchandisation des corps. Au titre des phénomènes d'asservissement auxquels consent l'héroïne, on peut également ajouter l'addiction, laquelle se manifeste de deux façons différentes. Il y a d'abord la dépendance à l'entraînement, inévitable à partir du moment où la discipline est pratiquée à haut niveau, comme le confirment bon nombre de culturistes². En tant que bodybildeuse catégorie « Women's Physique », Léa est dans l'obligation physiologique de s'entraîner jusqu'à six heures par jour, d'une part pour conserver l'acquis musculaire et, d'autre part, pour le développer toujours plus [12 et 13]. « Bigger is better » (« Plus gros, c'est mieux »), tel est le crédo partagé par tous les accros à la fonte, dont le slogan du Heaven Contest – « Make it bigger » [14] – offre une déclinaison sous la forme d'une injonction. Par ailleurs, cette dépendance physique rencontre souvent la supplémentation chimique et le recours au dopage (prise de

stéroïdes anabolisants, d'hormones de croissance, d'insuline ou de diurétiques). Cet aspect transparaît dans le film après le déclenchement imprévu du cycle menstruel de la compétitrice. « *T'as changé mes doses ?* », demande alors Léa à son soigneur [Sq.08], lequel trouve alors une solution en agissant comme un quasi dealer de drogue. En effet, lorsque Al révisé le traitement qu'il lui administre, on le voit assis à une table sur laquelle figure une quantité importante de produits pharmaceutiques divers [15]. En quittant une norme sociale aliénante, Léa en rejoint finalement une autre, où le droit de disposer de son propre corps se révèle illusoire, tout comme le contrôle absolu de la transformation athlétique s'avère chimérique. Ainsi, le libre choix initial de l'héroïne est mis à mal et des effets d'engrenages négatifs s'enclenchent.



Bien qu'en apparence très « exotique » (minoritaire, donc a priori peu représentatif), le milieu du bodybuilding démontre au contraire à quel point il est clairement ancré dans le fonctionnement des sociétés capitalistes actuelles, pour le meilleur comme pour le pire parfois. La devise des aficionados de la musculation, « *Bigger is better* », apparaît ainsi comme une variation extrême du « toujours plus » (de travail, de performance, de consommation, etc.) imposé à chacun par le rouage néolibéral du monde contemporain. Ceci étant, quelle alternative pour Léa Pearl ? Pour se soustraire au système particulier qui l'asservit, elle va renaître une nouvelle fois, sans se renier, sans se mentir et sans son mentor.

2 - Sur ce point, voir l'article de Guillaume Vallet, Op. Cit.

D'une renaissance à une autre

Cette seconde renaissance s'enclenche en fait souterrainement dès le début du film. Pour s'en rendre compte, il suffit de suivre ce fil d'ariane que tisse la récurrence d'une particularité de décor qu'offre l'Eden Palace. En effet, on ne peut pas ne pas remarquer les multiples bâches de plastique qui recouvrent les murs de l'hôtel [16 à 22], que l'on perçoit distinctement à de multiples reprises : lorsque Al arpente les couloirs de l'endroit [Sq.02] ; pendant la pesée des athlètes [Sq.04] ; quand Léa se lave dans les toilettes [Sq.08] ; dans les lavabos lorsque Ben lui demande de garder Joseph [Sq.08] ; pendant l'exhibition privée pour Scott [Sq.18] ; dans les loges le soir de la compétition [Sq.23] ; et à la fin quand Al refait le trajet de la chambre à la scène en fermant les yeux [Sq.30]. À un premier niveau, cette particularité décorative répond à un souci de réalisme. En effet, tous les lieux qui accueillent des compétitions de bodybuilding couvrent les murs de plastique à des fins de protection, parce que les athlètes sont enduits de « tan », ce cosmétique huileux autobronzant et luisant, qui est également extrêmement salissant. À un deuxième niveau, ces bâches en plastique figurent la « seconde peau » que Julia a cultivé en devenant Léa Pearl. Et à un troisième niveau, ces pièces de fine matière



translucide métaphorisent une sorte de « voile placentaire » préparant la seconde renaissance de l'héroïne, comme le précise la séquence où Joseph arrive dans la salle où Léa effectue sa démonstration pour Scott [Sq.20]. À ce moment-là, l'activité à laquelle se livre le gamin est pour le moins évocatrice : il se glisse derrière l'une des bâches [23] puis il ouvre la bouche et aspire le film transparent en regardant la performeuse [24]. Si elle est d'abord considérée dans sa seule dimension ludique (l'enfant tue le temps en s'amusant), cette micro-action explicite en fait la fonction symbolique de l'élément de décor, qui tient lieu de véritable « placenta », organe essentiel aux échanges du fœtus avec la mère, notamment pour ce qui concerne la respiration, justement. Plus tard, en bonne logique métaphorique, la « communion nutritionnelle » entre Joseph et Léa fera l'objet d'une scène entière, celle du snack-bar³. Avant que l'enfant ne quitte l'Eden Palace, Léa renaît à son fils et ce dernier renaît à sa mère au cours d'une séquence dont l'économie figurative relève à la fois de l'accouchement et de la nativité [Sq.26]. Tout en évoquant le jour de la naissance de Joseph, Léa avance dans un couloir, filmée de dos en travelling. D'abord tenues dans le flou [25], les paillettes de son peignoir fourmillent à l'écran comme des reflets sur l'eau, en un miroitement de couleurs moirées avant de parvenir à la netteté [26]. La mise au point progressive évoque l'idée de gestation et de venue au monde. On croit d'abord que Léa progresse seule dans ce couloir utérin, jusqu'à ce qu'une main de Joseph vienne se poser sur son épaule et que l'on perçoive la



tête de l'enfant lovée sur sa poitrine [27]. Elle le porte en fait dans ses bras, et la manifestation de Joseph provoque alors un changement radical d'atmosphère visuelle : de la dominante bleutée du couloir, on passe directement à l'éclairage ocre de la salle de l'hôtel où l'action se poursuit [28]. La lumière froide se change en une ambiance uniformément chaude et dorée, évoquant la peinture religieuse (les scènes de nativité, précisément). Léa tient Joseph contre son ventre,



3 - À ce sujet, voir l'analyse de la séquence 22 du DVD pédagogique autour du film Pearl : « La vie privée des super-héros ».

APPROCHE THÉMATIQUE

LE CORPS DANS TOUS SES ÉTATS



De sa préhistoire à l'époque actuelle, le cinéma a fait de la figure corporelle son enjeu fondamental. On peut même avancer qu'il a été inventé à cette fin : pour pouvoir enregistrer le mouvement et les transformations du corps, les documenter ou les imaginer dans tous leurs états et sous toutes leurs formes possibles, de la plus ordinaire à la plus spectaculaire. Qu'il s'agisse de faire rire (le burlesque), de provoquer les larmes (le mélodrame), de susciter l'effroi (le fantastique) ou de spéculer sur le devenir de l'humanité (la science-fiction), la passion anatomique du 7^{ème} art constitue en effet un réservoir de fictions qui semble inépuisable et constamment renouvelable.

Nous privilégierons ici seulement quelques titres ou cinéastes emblématiques, issus de périodes diverses, dont le propos recoupe pour tout ou partie les questions soulevées par *Pearl*, comme les développements qui suivent tentent de le montrer.

Corps atypiques

Lorsqu'il fait son retour à l'Eden Palace le soir de la compétition, Ben s'énervé et lance cette réplique à Léa : « *Vous êtes tous des putains de freaks à soulever votre fonte là !* ». L'emploi du vocable anglosaxon n'est pas laissé au hasard. On doit son passage dans le lexique francophone à la notoriété d'un film de Tod Browning, *Freaks, la monstrueuse parade* (1931), dont l'intrigue se déroule au sein d'une troupe de cirque composée d'artistes atteints de malformations diverses – les fameux « *freaks* », qui gagnent leur vie en s'exhibant de ville en ville. Tout comme Pearl est interprétée par une véritable championne de bodybuilding (Julia Förty), le casting de *Freaks* réunit d'authentiques « bêtes de foire », recrutées un peu partout dans le milieu circassien de la côte Est des États-Unis : un couple de nains (Harry et Daisy Earles), un cul-de-jatte (Johnny Eckardt), des sœurs siamoises (Daisy et Violet Hilton), un homme-squelette (Pete Robinson), un « torse vivant » (Prince Randian, qui ne possède ni bras ni jambes), une femme à barbe (Olga Roderick), une « femme-oiseau de Mars » (Koo Koo, en vérité atteinte de progéria), une maladie accélérant le vieillissement du corps), une hermaphrodite¹ (Joséphine Joseph ; on dirait aujourd'hui qu'elle était une « intersexuée ») et un groupe de « têtes d'épingle » (personnes souffrant de microcéphalie).

Freaks



À l'heure où le cinéma fantastique est rompu à l'artifice (trucages et maquillages des *Dracula*, *Frankenstein*, *King Kong* et autre *Momie*), Tod Browning mise lui sur le réalisme tératologique, ce qui a valu au film une réception très controversée, voire une interdiction dans certains pays (comme l'Angleterre). Qui plus est, dans le contexte du début des années trente, marqué par la Grande Dépression, cette humanité diminuée apparaît très nettement comme l'allégorie d'un corps social malade, ce qui n'a fait que renforcer le rejet du public (alors friand de divertissements favorisant l'évasion), à un tel point que *Freaks* fut rapidement retiré du circuit d'exploitation aux États-Unis. Pourtant, l'intrigue s'appuie sur un argument mélodramatique dans la veine du cinéma populaire de l'époque : le nain Hans délaisse sa fiancée Frieda pour la belle et grande trapéziste Cléopâtre. Maîtresse du colosse Hercule, cette dernière ne se soucie aucunement de l'amour du petit homme, jusqu'à ce qu'elle apprenne qu'il est l'héritier d'une grosse fortune. Par cupidité, elle joue la comédie des sentiments et accepte de se marier avec lui. Durant le banquet, Cléopâtre est autorisée à entrer dans le cercle fermé des monstres. Mais, sous l'effet de l'alcool, elle est révoltée par leur apparence et

Le casting de *Freaks*



se moque ouvertement d'eux. Les freaks décident alors de lui préparer une toute nouvelle carrière... Dans sa première partie, le film focalise sur la vie normale des êtres difformes, qui connaissent eux-aussi, comme tout un chacun, les soucis professionnels et les problèmes conjugaux. Browning défend l'idée que la monstruosité n'est pas affaire d'extériorité et qu'au-delà de leur aspect repoussant, ces personnages au physique atypique sont dotés de sentiments, d'intelligence et d'humour. La vraie monstruosité est intérieure, cachée sous les muscles d'Hercule et les formes suaves de Cléopâtre, qui par ailleurs s'avère être un personnage à la fois archétypal et totalement singulier. Présentée initialement comme une icône glamour féminine, elle acquiert de plus en plus rapidement les attributs de la masculinité. En effet, Cléo a l'air d'une femme mais elle agit comme un homme : elle renverse les rôles comportementaux traditionnels au sein du couple, tant avec Hans qu'avec Hercule ; elle usurpe leur statut dominant (physique et émotionnel en ce qui concerne le nain, décisionnel et autoritaire pour ce qui concerne sa relation avec le colosse) ; et elle ne cesse de démontrer à son soupirant qu'elle est meilleur homme qu'il ne pourra jamais l'être, gagnant ainsi la position peu commune de « femme phallique ». La vengeance que lui infligent les freaks à la fin confirme ce premier état de métamorphose, surtout si l'on considère l'ellipse de l'émasculatation d'Hercule, qui a pour conséquence un déplacement de la mutilation vers Cléo. Si bien qu'il ne s'agit pas tant de la profanation ou du viol d'une intimité convoitée, que de la modification radicale d'un corps séducteur et adultère, soudain dompté,

meurtri et amputé (et finalement « castré »). À tous points de vue, *Freaks* est un ovni et restera d'ailleurs un film maudit pendant très longtemps. Redécouvert dans les années soixante (soit à un moment où la jeunesse s'emploie à battre en brèche tous les diktats du conformisme), il est alors considéré comme un vibrant plaidoyer en faveur de la différence. Depuis, *Freaks* continue de poser la question du formatage des corps, de la frontière entre l'homme et le monstre, entre la norme et la marge.

Corps « minimale »

Parmi toutes les aventures métamorphiques qui font l'ordinaire du cinéma de science-fiction dans les années cinquante (où monstres et mutations traduisent d'une manière à peine voilée l'angoisse des américains face au péril atomique et à la menace communiste), il en est une qui retiendra particulièrement notre attention : celle de Scott Carey dans *L'Homme qui rétrécit* (1957) de Jack Arnold, dans la mesure où l'intrigue attendue se double d'un « scénario second » assez étonnant. Au cours d'une croisière dans le Pacifique avec



L'Homme qui rétrécit

son épouse Louise, Scott se retrouve enveloppé par un mystérieux nuage qui laisse sur sa peau un voile de paillettes dorées. Quelques mois plus tard, il constate avec stupeur que ses vêtements sont devenus beaucoup trop grands pour lui. Les médecins lui expliquent alors que cette curieuse crise de décroissance résulte probablement de l'exposition à une radioactivité très supérieure à la moyenne. Aucun remède ne peut le guérir de façon durable, si bien que Scott est condamné à rapetisser inexorablement, jusqu'à la disparition.

À première vue, *L'Homme qui rétrécit* n'offre qu'une énième variation sur un thème classique du genre, sauf si l'on s'attache aux détails de la situation de départ, lesquels se révèlent riches d'implications et de conséquences. En effet, seul Scott a été mis en contact avec le nuage radioactif, pas son épouse, pour une raison a priori triviale : Louise était alors occupée dans la cabine du bateau, afin de répondre à la demande insistante de son mari qui réclamait une bière pour égayer sa séance de bronzage sur le pont. Cette circonstance particulière de l'exposition fatale en dit long sur le comportement du chef de famille et ses habitudes vis-à-vis de sa moitié. On peut dès lors considérer que le rétrécissement de Scott n'est autre que la correction qu'il reçoit pour avoir traité son épouse en ménagère servile. Autrement dit, le machisme du personnage se voit sanctionné par une dévirilisation aussi progressive qu'implacable.

En effet, tandis que la femme au foyer se libère, l'éphèbe musclé se retrouve vite dans un corps de petit garçon fragile, avant de devoir élire domicile dans la maison de poupées de sa fille quand sa taille ne lui permet plus d'utiliser le mobilier à

FREAKS CONTINUE DE POSER LA QUESTION DU FORMATAGE DES CORPS, DE LA FRONTIÈRE ENTRE L'HOMME ET LE MONSTRE, ENTRE LA NORME ET LA MARGE.

1 - Ce type d'artiste de cirque portait une tenue « mi-masculine/mi-féminine » et bien souvent se musclait les bras d'un seul côté pour accentuer la division homme/femme.

APPROCHE THÉMATIQUE

L'Homme qui rétrécit



échelle réelle. Il n'est donc plus qu'un jouet dérisoire et ridicule, perdu dans l'immensité hostile de la demeure conjugale, au sein de laquelle il avait jadis l'autorité.

Mais malgré cela, « mini-Scott » se conduit toujours de la même manière et reste tout aussi dominateur et exigeant que par le passé. D'où une nouvelle sanction de la part de l'épouse brimée : par mégarde, elle laisse entrer le chat (un acte manqué ?), pour lequel Scott – désormais souriceau en cage – constitue évidemment une proie privilégiée. Il manque alors d'être dévoré par un simple animal domestique avant d'être remis à la cave (il ne sert plus à rien !), condamné aux tâches ménagères pour le restant de ses jours, puni en somme par là où il a pêché au début du film. En effet, sa vie dans la cave consiste désormais à préparer le repas (se procurer de la nourriture), à faire les courses (rassembler les provisions nécessaires), à s'occuper de son linge et effectuer des travaux de couture (se confectionner une tunique et l'ajuster à sa taille au fil des jours). On remarquera d'ailleurs que Scott, poussé par le chat, atterrit dans le panier à ouvrage de son épouse, et que tous les objets dont il se servira pour se défendre et assurer sa survie sont des outils utilisés pour des activités que l'on attribue généralement aux femmes (le dé à coudre, la paire de ciseaux, le fil, l'aiguille, les épingles, les allumettes de cuisine, etc.). D'une certaine façon, c'est donc à une redistribution métaphorique des rôles au sein du couple que l'on assiste finalement.

Comme on le voit, on peut faire sans difficulté une lecture sociétale du film, dont le sujet réel devient dès lors les rapports homme/femme dans la société américaine de la fin des années 50, c'est-à-dire à la veille des mouvements de revendications tous azimuts (et féministes notamment). En quelque sorte, Louise Carey s'échappe de l'asservissement dont elle est la victime en « imposant » à son mari une série « d'épreuves ménagères et monstueuses » ; une drôle de guerre des sexes en somme, qui se joue par le truchement de la science-fiction.

Ex-épouse modèle, Louise se transforme donc elle aussi, d'une façon peut-être plus radicale : en femme moderne, cette perle encore rare, qui « muscle » sa condition personnelle tandis que son époux, par un effet de retour de manivelle, se retrouve soumis à un devenir homoncule. Toutes proportions inversées, on considérera ainsi Scott le « minimale » comme l'ancêtre et l'envers symétrique de Léa Pearl la « maximale »².

Corpus Cronenberg : célébration de la nouvelle chair

À quelques rares titres près, la question du corps et de ses modifications innerve la totalité de la filmographie du canadien David Cronenberg. On pourrait résumer son œuvre par une phrase de l'écrivain William Burroughs (l'auteur du *Festin Nu*, adapté par le cinéaste en 1991), qui écrit ceci dans un livre intitulé *Révolution électronique* (1971) : « *Un corps n'existe que pour devenir d'autres corps* ». Effectivement, Cronenberg n'a cessé de filmer la mutation de l'humain, convaincu que ce dernier échappe à toute définition, faute d'être définitif. Ce qui l'intéresse, c'est le schisme opéré entre le corps et l'esprit. Dans chacun de ses films, il confronte l'apparence lisse des personnages avec ce qu'ils ressentent profondément à l'intérieur d'eux-mêmes et qu'ils découvrent suite à un changement qui prend souvent la forme d'une contamination, d'une métamorphose ou d'un accident comme dans *Crash* (1996), lequel explore la trouble fascination sexuelle liée aux corps accidentés et à la mécanique broyée.

Dans le monde moderne technologiquement (dés) organisé de Cronenberg, le corps et les organes sont refoulés comme l'inconscient l'était autrefois. Ils constituent une sorte « d'autre soi-même », que l'on ignore le plus souvent et qui pourtant dicte sa loi, nous « colonise » comme le feraient une intelligence animale, « un alien » ou une anomalie génétique. Le corps, toujours, est envisagé comme altérité radicale.

Dans ses premiers films (*Frissons*, 1975 ; *Rage*, 1977 ; *Chromosome 3*, 1979 ; *Scanners*, 1981 ; *Vidéodrome*, 1982 ou *La Mouche*, 1986), la mutation physique s'accompagne cependant toujours d'une interrogation sur la mutation mentale : suis-je moi-même ou suis-je le double de quelqu'un d'autre, monstre ou insecte ? Les personnages sont alors confrontés à la question de savoir si la transformation les améliore, les révèle ou bien les empêche d'être ce qu'ils sont vraiment.

Vidéodrome



Dans *Vidéodrome*, film visionnaire sur les médias, les images et leur irrésistible prolifération, l'un des protagonistes appelle de tous ses vœux le développement et la pérennisation de ce qu'il nomme « la nouvelle chair », qui renvoie à l'hybridation du biologique et du technologique. Cet alliage d'un nouveau genre, qui pourrait d'ailleurs définir l'essentiel du cinéma de Cronenberg, est à l'origine des scènes les plus marquantes du film, où l'on peut voir par exemple un pistolet se souder organiquement au bras de celui qui le saisit ; ou encore un téléviseur qui engloutit la tête de celui qui s'approche



La Mouche

Les Promesses de l'ombre



trop près de l'image en gros plan d'une bouche palpitante. Apothéose de cette « nouvelle chair », la transformation du héros en « magnétoscope humain », par le biais d'une fente qui a poussé dans son abdomen et dans laquelle il insère une cassette vidéo. L'horreur viscérale qui se dégage de ces images est loin d'être gratuite. L'imagination bio-fantastique se double en effet d'une réflexion sur les nouvelles technologies et leur domestication, qui n'est rien moins que prophétique si l'on considère l'addiction contemporaine au smartphone, appareil désormais « greffé » sur n'importe quel individu, dont il constitue comme une excroissance numérique naturelle.

Pour Cronenberg, l'enjeu pour le sujet est cependant toujours de recouvrer son autonomie, dans un monde où la technologie, la science et la psychologie assurent que tout est normal. C'est dans l'organisme, lieu de tension, que s'écrit et se construit le destin de l'homme. Si l'équilibre corporel est rompu, par l'effet d'un virus ou d'une expérimentation, la métamorphose s'installe, les cellules prolifèrent de manière incontrôlée et le corps devient le lieu d'une identité fuyante, foncièrement indéfinie. L'équilibre peut aussi être rompu sous l'effet de la maladie mentale. L'ombre gagne alors progressivement sur la lumière comme dans *Faux-semblants* (1988), ou bien la conscience devient insuffisante pour éclairer les traumatismes comme dans *Spider* (2007). La stabilité peut aussi

être entamée par l'engagement du personnage dans la drogue (*Le Festin nu*, 1991) ou dans le jeu (*eXistenZ*, 1999), ou encore dans la violence (*A History of Violence*, 2005). L'écriture dans le premier cas, l'amour et la famille dans les deux autres, peuvent alors constituer une alternative apte à enrayer la dégradation de l'individu. Dans *Les Promesses de l'ombre* (2007), c'est la maîtrise de son propre corps qui menace Nikolai, le protagoniste, qui s'avère capable de supporter tous les tatouages mafieux sans broncher et de subir de multiples coups de serpe sans mourir. Corps autoproclamé sans père ni mère biologique, Nikolai croit ne devoir son histoire qu'à lui-même ; c'est la fierté de ses tatouages, qui retracent son parcours gravé sur son épiderme. Mais sa mégalomanie et son « infailibilité corporelle » réussissent pourtant à peine à desserrer l'étau mortifère de l'organisation criminelle russe. Convaincu que la société s'appuie sur des structures qui dissimulent et qui refoulent, Cronenberg s'emploie à révéler les énergies brutes réprimées, à retrouver la connexion entre la chair, les instincts et la pensée. Le corps est ainsi pour le cinéaste le fait fondamental de l'existence, et c'est bien là la seule et véritable découverte que fait le scientifique dans *La Mouche* (1986), presque « à son corps défendant » pourrait-on dire. La recherche identitaire, l'ambivalence sexuelle et la transformation de l'individu demeurent les préoccupations principales du réalisateur de

CRONENBERG S'EMPLOIE À RÉVÉLER LES ÉNERGIES BRUTES RÉPRIMÉES, À RETROUVER LA CONNEXION ENTRE LA CHAIR, LES INSTINCTS ET LA PENSÉE.

Toronto. Autant de thèmes que l'on retrouve également dans *Pearl*, dont plusieurs scènes voisinent d'ailleurs ouvertement avec l'univers de Cronenberg, à commencer par celle où Al, l'entraîneur de Léa, observe depuis sa fenêtre le « Posing » d'un bodybuilder paraplégique. En effet, ce colosse de muscles et d'acier, qui porte des prothèses mécaniques à la place des tibias, pourrait très bien constituer l'une des manifestations de cette « nouvelle chair » dont le réalisateur de *Crash* s'est fait le prophète ■

ANALYSE DE SÉQUENCES

ALÉAS D'AL ET LÉA



Le segment final du film *Pearl* opère une pertinente disjonction entre la narration et la représentation, entre ce qui est raconté et ce qui est montré. En effet, si l'intrigue consacre le succès du tandem formé par Al et Léa, la mise en scène, elle, décline le motif de la déliaison et de la séparation. Immédiatement après la prestation de Léa sur la scène du Heaven Contest, on retrouve les deux protagonistes dans le hall désert de l'Eden Palace. La séquence s'ouvre sur un plan particulièrement déconcertant : au lieu de cadrer directement les personnages comme on s'y attend, la caméra avance en travelling et effectue un panoramique vertical vers les miroirs fixés au plafond, sur lesquels se reflète l'image d'Al et Léa, qui s'apprêtent à regagner leurs chambres [01 et 02]. Pendant plusieurs secondes, alors que les premières répliques sont déjà prononcées, les personnages sont donc montrés « à l'envers », dans l'obliquité de leur seule manifestation spéculaire. « *T'es rentrée par la grande porte, Léa Pearl* », déclare Al, tandis que le spectateur assiste à leur retour « par le plafond », « par la petite porte » en somme, comme si l'angle de pris de vue venait ironiquement contredire l'assertion de l'entraîneur. « *Grâce à toi, il y a eu la septième fois* », s'enorgueillit-il en se félicitant personnellement de la victoire de la jeune femme. On notera d'ailleurs que le trophée qu'elle tient en main produit alors un effet de quasi parallélisme avec la canne sur laquelle s'appuie le coach pour graver les marches de l'escalier [03]. Une rime visuelle entre deux attributs au symbolisme opposé (la force et la faiblesse) qui souligne le caractère dérisoire de cette appropriation abusive des mérites de la bodybildeuse, qu'Al considère comme le simple instrument de sa 7^{ème} victoire par procuration. « *La vie en grand. Elle est comme nous* », conclut-il. Mais ce « nous » n'est déjà plus d'actualité, comme l'exprime le renversement littéral de perspective



engendré par la mise en scène dans ce long plan de trente-deux secondes [04] : au succès de l'entraîneur par personne interposée, correspond ainsi le filmage indirect et inversé par miroir intercalé, qui constitue dès lors le signe avant-coureur du retournement ultime (le départ de Léa). D'ailleurs, la jeune femme ne répond pas et ne prononcera plus aucun mot jusqu'à la fin du film. L'essentiel se joue ailleurs que dans les mots et transite admirablement par les regards, les expressions du visage et la composition des images. Léa n'est pas dupe de ce qu'elle représente aux yeux de celui qui s'est imposé comme mentor tout désigné et exclusif. Silencieusement, elle lui confie alors son trophée [05], en adoptant une expression de gratitude mêlée de compassion, qui traduit aussi la rupture tacite du contrat, comme pour « solde de tout compte ». [06 et 07] Quand Léa entre dans l'ascenseur, la construction du cadre nous permet en quelque sorte d'accéder à ses pensées alors qu'elle demeure mutique. Les personnages se retrouvent en effet dédoublés une nouvelle fois, par l'intermédiaire d'un second miroir situé au fond de la cage d'ascenseur. La composition de l'image est telle que les deux protagonistes apparaissent dans la diagonale de l'écran, à la fois de dos et de face [08]. Léa se retrouve alors cernée par Al à l'avant-plan et par son reflet à l'arrière-plan. La mise en scène relaie ici la dramaturgie et permet une visualisation des enjeux : à ce moment précis, l'héroïne affronte la nature équivoque de sa relation avec l'entraîneur, comme l'exprime la disposition du plan, où elle est ni plus ni moins prise en étau par la dualité figurée de Al, lequel est à la fois un professionnel bienveillant et un pygmalion possessif, n'hésitant pas à instrumentaliser son égérie pour parvenir à

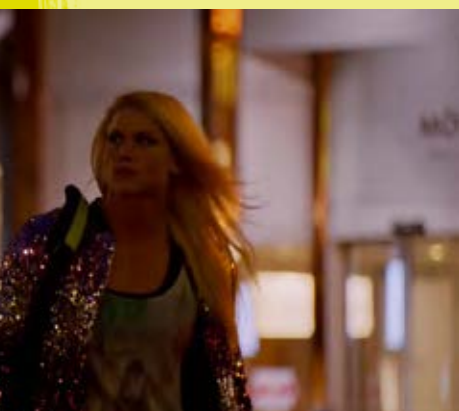
ses fins (voir chapitre « Étude esthétique »). Si bien que lorsque les portes de l'ascenseur se referment, c'est une page qui se tourne dans la vie de la jeune femme, laissant le vieil homme seul face à son propre reflet. [09] La scène suivante offre effectivement le spectacle d'une blessure narcissique ponctuellement soulagée, qui prend la forme d'un rituel aussi touchant que pathétique. Les yeux fermés [10], Al déambule dans les couloirs de l'Eden Palace qu'il connaît comme sa poche pour les avoir arpentés tant de fois par le passé (comme il le confie en voix off dans la **séquence 5**). Au sous-sol, il se fraye un passage à travers les bâches de plastique qui recouvrent les murs de l'endroit [11]. Comme on l'a vu (voir chapitre « Étude esthétique »), cette particularité du décor relève d'un souci de réalisme (les organisateurs de compétitions protègent ainsi les murs parce que les athlètes s'enduisent le corps de « tan » pour mettre leur musculature en valeur), mais procède également d'une volonté



de symbolisme (les bâches apparaissent comme la « seconde peau » que Julia a développée en devenant Léa Pearl). Ici, quand Al passe lentement à travers le voile translucide, progressant en aveugle de façon hiératique, la matière plastique éclairée par la lumière blafarde des néons lui procure l'allure d'un spectre se débarrassant de son linceul pour poursuivre son chemin. [12 et 13] La suite de l'action confirme que c'est bien de cela qu'il s'agit : tel un fantôme hanté par sa propre histoire, Al s'avance sur la scène du Heaven Contest pour savourer en solitaire sa « Septième victoire ». Saisi par l'émotion, il tente vainement d'étouffer ses sanglots et ses yeux se brouillent de larmes. Un gros plan de son profil [14] vient alors révéler l'autre visage de l'entraîneur despotique, qui laisse ici paraître sa fragilité tout autant que la profondeur d'une blessure intime, comme en témoigne le simulacre au travers duquel il renoue intérieurement avec son passé de champion. Vu depuis la salle vide, filmé en plan de demi-ensemble, Al se tient immobile face à un public imaginaire, le trophée dans une main et s'appuyant sur sa canne avec l'autre [15]. Derrière lui, deux écrans diffusent des images de traversée astrale. L'habillage vidéo du championnat, qui tourne toujours en boucle, s'avère ici particulièrement signifiant : il énonce métaphoriquement que l'univers du bodybuilding est un microcosme forlos (voir chapitre « Analyse du récit »), duquel on ne peut jamais véritablement sortir et dont on devient dépendant. Le vieil entraîneur en est la manifestation probante : en dépit de l'âge et du handicap physique (sa claudication), il rêve encore des podiums et trouve un réconfort provisoire dans les artifices d'une résurrection fantasmée.



Si l'on imagine que Al restera toujours enfermé dans les chimères du temps retrouvé, le choix de Léa se situe à l'opposé : elle prend la tangente et n'ira pas à la conférence de presse le lendemain, se soustrayant ainsi à l'emprise vampirique du protocole et du cycle des compétitions. Sa décision de s'extraire du milieu est figurée à l'écran par un effet formel éloquent : lorsque Léa sort de l'hôtel, la caméra suit sa progression en panoramique tout en la maintenant très longtemps dans le flou [16 et 17]. Quand elle s'avance droit vers l'objectif, elle accède alors progressivement à la netteté, ce qui formalise l'idée d'une seconde renaissance « à vue » [18 à 20]. Dans ce plan final, la mise au point est autant d'ordre technique que de nature existentielle ; elle synthétise en somme la trajectoire intime du personnage : Léa Pearl est un flou qui a trouvé ses contours. La ligne de fuite qu'elle trace laisse à l'écran un pan de ciel bleu et dégagé en guise d'image ultime [21]. Soit donc un horizon



choisi au lieu d'une promotion subie, ou en tous cas reformulée selon ses termes à elle. Certes, il s'agit d'une fin ouverte, mais tout laisse à penser que la décision de Léa va dans le sens d'une réconciliation entre vie personnelle et vie professionnelle. Selon toute vraisemblance, elle ne renonce à rien cette fois-ci : ni à la fonte, ni à son fils. Elle sera championne et mère de famille, mais sans doute loin de Al, ce « mauvais père » de substitution ■



LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

DISPOSITIF NATIONAL D'ÉDUCATION AUX IMAGES
RÉGION HAUTS-DE-FRANCE

2021 / 2022

Lycéens et apprentis au cinéma Hauts-de-France

laac-hautsdefrance.com

Pilotage et coordination Académie d'Amiens :

Acap - pôle régional image



Coordination Académie de Lille :

CinéLigue Hauts-de-France



Dispositif national mis en œuvre avec le soutien du Ministère de la Culture - DRAC Hauts-de-France, de la Région Hauts-de-France et du Centre national du cinéma et de l'image animée.

En partenariat avec le Rectorat des Académies d'Amiens et de Lille et la DRAAF Hauts-de-France.

Avec la participation des cinémas, lycées, CFA et MFR associés.

