

TEXTE D'ANALYSE
N°6/2026

MIRANDA PUZZOLANTE

PUBLICATION SUR LE SITE
WEB :
ÉTÉ 2026

AUTEUR·ICE :
MIRANDA PUZZOLANTE
DIPLOME·E DU MASTER EN
MONDES DE L'ART ET
CULTURE VISUELLE A
L'UNIVERSITE LIBRE DE
BRUXELLES

**LES PERSONNAGES FÉMININS ET LE
DÉTOURNEMENT DU FÉTICHISME DANS
LES FILMS DE CATTET ET FORZANI**

L'auteur·ice interroge la manière dont les personnages féminins dans les films d'Hélène Cattet et Bruno Forzani incarnent et détournent les mécanismes du fétichisme cinématographique. À partir d'approches issues des études féministes et de la théorie du cinéma, iel montre que les figures féminines ne sont pas soustraites aux logiques du fétichisme, mais participent à leur reconfiguration. Par le morcellement des corps, la prolifération des textures et la vitesse du montage, le désir cesse de se fixer sur une image stable pour se disperser dans l'ensemble de la matière audiovisuelle. Les personnages féminins demeurent ainsi les foyers privilégiés du regard tout en contribuant à déstabiliser les mécanismes qui cherchent à les constituer comme objets.

Introduction

Le cinéma a longtemps fait du corps féminin¹ un espace privilégié du fétichisme visuel, où le désir de voir se construit à travers la fragmentation, le cadrage et la mise en scène des corps. Comme le rappelle Émilie Notéris dans *Fétichisme postmoderne*, la notion de fétichisme recouvre des significations multiples : dans la sexualité, elle renvoie à une focalisation du désir sur certaines parties du corps, objets, matières ou attitudes investis d'une charge érotique particulière². Cette logique s'inscrit au cinéma dans les dispositifs mêmes de représentation, où le

regard organise la perception des corps féminins comme objets spectaculaires. Laura Mulvey a ainsi montré que ces figures occupent une position centrale en tant que support du *male gaze*³, tandis que Nina Power parle d'un « voyeurisme segmentaire »⁴. La question semble se poser de savoir comment représenter les femmes sans reconduire à des mécanismes de fétichisation ? Une première réponse consisterait à en neutraliser toute dimension érotique, mais cette suggestion devient insuffisante lorsque l'érotisation fait partie intégrante de l'œuvre. La réelle question devient donc la suivante : comment représenter les femmes en recourant à la fétichisation ? En la détournant.

Les films d'Hélène Cattet et Bruno Forzani, profondément marqués par les codes du *giallo*⁵, des films d'exploitation et des formes expérimentales d'un cinéma sensoriel, mobilisent ces logiques fétichistes tout en les détournant. Les figures féminines ne se laissent jamais réduire à des objets stables du regard, au contraire, elles débordent et mettent en péril les dispositifs qui cherchent à les fixer. Par-là, elles participent à leur propre instabilité perceptive. À partir d'une approche attentive aux caractéristiques du fétichisme, cette analyse examine les procédés formels et esthétiques à l'œuvre dans les quatre longs métrages du duo afin de montrer comment iels reconfigurent la représentation des figures féminines et détournent les logiques classiques du fétichisme.

Morcellement et gros plans : l'excès du détail

Le fétichisme cinématographique entretient un rapport privilégié avec le gros plan et le morcellement des corps. En isolant certaines parties : les yeux, lèvres, cheveux, vêtements ou accessoires, le regard fragmente les figures féminines afin d'intensifier leur charge spectaculaire et sensorielle. Les films de Cattet et Forzani, régulièrement produits en Belgique, reprennent cette logique, mais la poussent jusqu'à un point de saturation qui empêche toute fixation stable du désir sur les personnages féminins. Dans *Amer* (2009), cette esthétique accompagne le passage de l'enfance à l'âge adulte. Le corps de la protagoniste est sans cesse morcelé en détails : bouche, nuque, regard, reconduisant la logique fétichiste décrite par Laura Mulvey.

Bien que cette fragmentation ait lieu sur tous les personnages, la protagoniste demeure le sujet principal du corps en transformation devenant érotisé. Pourtant, cette accumulation de gros plans produit moins une érotisation stable qu'un trouble perceptif. Plus les détails s'accumulent, plus la figure qu'ils composent semble se dérober. Comme l'a montré Mary Ann Doane, le gros plan

tend à autonomiser le détail jusqu'à le détacher du corps auquel il appartient⁶ ; chez Cattet et Forzani, les fragments deviennent parfois presque abstraits, noyés dans le flou, le mouvement ou la saturation sensorielle. Lors d'une interview, Cattet et Forzani, ont exprimé que le gros plan dans leurs œuvres peut simultanément réifier et produire l'inverse⁷, et ainsi créer de l'intimité tout en maintenant une certaine distance.

Cette logique atteint son paroxysme dans la scène du bus, où les gros plans sur les peaux, poils, souffles et contacts physiques produisent une sensation d'étouffement avant toute reconnaissance spatiale. Le morcellement devient ainsi une expérience perceptive intrusive. En rejoignant les réflexions de Laura U. Marks et Vivian Sobchack sur les dimensions incarnées du cinéma⁸, le morcellement peut être compris comme une intensification de la perception sensorielle : le spectateur·ice n'adopte plus une position de distance optique, mais s'engage dans une expérience perceptive incarnée où l'image sollicite une attention corporelle accrue. Dans *Amer* (2009), la protagoniste n'est jamais uniquement objet du regard. Les gros plans sur ses yeux instaurent un renversement : elle devient également observatrice, perturbant la logique fétichiste qui cherche à la fragmenter. Le détournement du fétichisme ne réside donc pas dans sa disparition, mais dans le fait que la figure féminine participe activement à la perturbation du regard qui cherche à la constituer comme objet.

Dans *Reffet dans un diamant mort* (2025), cette logique se rejoue de manière plus explicite. La tueuse concentre les codes du fétichisme perçu comme féminin : les aiguilles des talons sont tranchantes, les ongles rouges vernis sont acérés, la longue chevelure dense contient du barbelé. Et surtout, le visage de la tueuse est multiple, comme un enchevêtrement de masques qui la rendent monstrueuse. Le personnage condense le fantasme fétichiste tout en empêchant la fixation.

Enfin, le travail sonore participe pleinement à cette dispersion du désir. Leurs films, entièrement reconstruits en postproduction, agissent comme une extension du gros plan visuel : respirations, frottements de cuir, bruissements de vêtements, impacts métalliques ou souffles rapprochés, composent une véritable macro-sensorialité. Comme l'a montré Michel Chion, le son ne se contente pas d'accompagner l'image, il en intensifie la perception en renforçant les effets de présence et de matérialité⁹. Cette proximité sensorielle rejoint les analyses de Linda Williams sur les dimensions excessives de l'expérience corporelle, où voix, souffles et détails acoustiques débordent la seule visibilité des corps¹⁰. Le désir ne se fixe alors plus sur une figure féminine stable, mais circule dans l'ensemble des textures visuelles et sonores qui saturent l'expérience

perceptive.

Les textures et matières du désir

Nous l'avons vu plus haut, dans les films de Cattet et Forzani, le corps féminin est rarement donné comme totalité unifiée. Il est constamment médié par des surfaces : cuir, tissus, métal, verre, qui deviennent des vecteurs du désir. Ces matières prolongent la présence des personnages féminins et participent à leur pouvoir de diffusion du désir. Comme le montre Giuliana Bruno, le cinéma peut être pensé comme une expérience de surface, où l'image fonctionne moins comme représentation que comme espace de circulation des textures. Pour elle, l'écran cinématographique fonctionne comme une surface sensible, comparable à une toile ou une peau, où circulent affects et projections. Laura U. Marks prolonge cette idée avec la notion de « visualité haptique »¹¹, où l'image sollicite une perception qui privilégie la proximité, la texture et le contact perceptif, plutôt que la distance optique. Chez Cattet et Forzani, les surfaces absorbent le regard plutôt qu'elles ne le dirigent, décentrant toute fixation.

Dans *Laissez bronzer les cadavres* (2017), les corps deviennent des surfaces plastiques quasi picturales, traversés par la lumière. Dans plusieurs séquences oniriques baignées d'un ciel bleu et écrasées par un soleil irradiant, le personnage de « la femme dorée », apparaît nue, filmée en contre-plongée et en contre-jour, au point que ses traits deviennent indistincts. Son corps se réduit alors à une silhouette, oscillant entre présence et abstraction. Elle reste centrale et fonctionne moins comme objet du désir que comme foyer de projection. De même, dans *L'Étrange couleur des larmes de ton corps* (2014), une scène de voyeurisme bascule dans une dimension photographique expérimentale lorsque la figure féminine observée est déplacée du monde réel vers un monde fantasmatique où son corps devient une surface du désir surréaliste. Les corps féminins cessent alors d'être uniquement les supports d'une fixation érotique stable, ils deviennent les points à partir desquels celui-ci se disperse dans l'ensemble des surfaces filmiques.

Le rythme, la mort du désir figé

Le fétichisme suppose une suspension du regard pour permettre sa fixation. Que ce soit par une forme d'arrêt, de lenteur, ou de temps suspendu, le désir doit se fixer sur un objet, un détail ou une surface. La question n'est donc plus seulement celle de ce qui est regardé, mais de la

possibilité même de regarder suffisamment longtemps pour constituer un objet fétichiste. Or, chez Cattet et Forzani, cette possibilité est continuellement contrariée par un montage rapide, qui empêche toute stabilisation perceptive. Les figures féminines, du fait de leur mouvance constante, ne parviennent pas à être un foyer stable.

À la suite d'Eisenstein, le montage peut être pensé comme un processus conflictuel, où la juxtaposition et la collision des plans produisent du sens par confrontation plutôt que par continuité narrative¹². Les films du duo en radicalisent la logique, par des ruptures constantes, des multiplications de coupes abruptes, des changements d'échelle et de temporalité. Comme l'a montré David Bordwell, l'activité spectatorielle repose sur la formulation constante d'hypothèses et d'attentes à partir des informations fournies par la narration¹³. Or ici, les attentes sont sans cesse déjouées. Même le gros plan, dont Béla Balázs soulignait la puissance expressive et la capacité à révéler l'intériorité d'un visage¹⁴, se trouve ici détourné : les informations visuelles et sonores s'accumulent plus rapidement qu'elles ne peuvent être pleinement assimilées, produisant une expérience de surcharge sensorielle. Les personnages féminins continuent dès lors à attirer le regard, mais jamais assez longtemps pour qu'il puisse se fixer durablement sur eux.

La scène citée plus haut de *L'Étrange couleur des larmes de ton corps* (2014) illustre parfaitement cette logique ; elle contient un enchaînement d'environ soixante plans en vingt-quatre secondes, empêchant toute stabilisation. D'une toute autre manière, la scène de combat de *Reflét dans un diamant mort* (2025), mentionnée également plus haut, répond aussi à cette logique : le montage effréné suivant la musique transforme la scène en flux discontinu où les attributs fétichistes de la tueuse ne peuvent jamais se fixer. La scène est en outre interrompue par une autre temporalité du récit, créant une frustration perceptive qui empêche toute contemplation continue. À cette rupture s'ajoute une dimension parodique : la violence, le rythme et la synchronisation presque chorégraphique entre musique et mouvements transforment progressivement l'affrontement en caricature des scènes d'action et des fantasmes auxquels il emprunte pourtant ses codes.

Conclusion

Les films d'Hélène Cattet et Bruno Forzani ne cherchent pas à abolir le fétichisme, ni à soustraire les figures féminines aux mécanismes du désir. Iels en reprennent au contraire les codes : fragmentation, stylisation, surcharge sensorielle, pour les pousser jusqu'à un point où leur

efficacité devient instable. Les personnages féminins demeurent au centre des fantasmes qui structurent le regard, mais elles ne s'y laissent jamais réduire : elles participent à la dispersion du désir dans l'ensemble de la matière audiovisuelle du film. Le fétichisme n'est dès lors plus un dispositif de fixation, mais un régime de circulation. En transformant les corps en surfaces mouvantes, les détails en flux sensoriels et le regard en expérience constamment déstabilisée, Cattet et Forzani reconfigurent profondément les modalités de représentation des figures féminines au sein d'un imaginaire pourtant hérité des formes les plus fétichistes du cinéma de genre.

Notes

¹ L'emploi du terme « féminin » dans cet article est entendu comme une construction socio-discursive et visuelle historiquement située, plutôt que comme une essence naturelle ou une identité stable. Son emploi ne vise pas à reconduire une binarité de genre et inclut les personnes trans et non-binaires dans la mesure où elles peuvent également être concernées par ces régimes de représentation.

² É. Noteris, *Fétichisme postmoderne*, La Musardine, 2010, p. 14-19.

³ Le concept de *male gaze* (« regard masculin ») désigne le dispositif par lequel le cinéma classique organise la représentation selon un point de vue masculin hétérosexuel, faisant des femmes les objets privilégiés du regard, du désir et du spectacle. Voir : L. Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 6-18.

⁴ N. Power, *La Femme unidimensionnelle*, Éditions Amsterdam, 2010 évoqué dans É. Noteris, cité plus haut, p.19.

⁵ Le *giallo*, tel que défini par Mikel J. Koven, désigne un sous-genre du cinéma italien issu des romans policiers populaires à couverture jaune, caractérisé par une forte stylisation visuelle, une importance du regard et une mise en scène souvent érotisée et fragmentée du corps : M. J. Koven, *La Dolce Morte : Vernacular Cinema and the Italian Giallo Film*, Scarecrow Press, 2006, p. 3-10 et 60-100.

⁶ M. A. Doane, « The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema », *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, vol. 14, n°3, 2003, p. 104-108.

⁷ M. Puzzolante, *Mise à mort et mise à nu des corps dans la postérité cinématographique du giallo* (mémoire), Université libre de Bruxelles, 2025, p. 151-152.

⁸ Voir respectivement : L. U. Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Duke University Press, 2000, p. 162-185 ; et V. C. Sobchack, *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, 1992, p. 3-45.

⁹ M. Chion, *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*, Nathan, 1990, p. 11-25 et p. 45-75.

¹⁰ L. Williams, *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy" of the Visible*, University of California Press, 1999, p. 121-125.

¹¹ En anglais « haptic visuality ». Voir : L. U. Marks, *The Skin of the Film...*, cité plus haut, p. 162-185.

¹² S. Eisenstein, *Film Form: Essays in Film Theory*, Harcourt, 1949, p. 45-63.

¹³ D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, 1985, p. 33-38.

¹⁴ B. Balazs, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*, Dover, 1970 [1945], p. 60-68.