



**“ Réinventer la transgression, interroger la norme :
stratégies de démarcation dans le secteur indépendant
du cinéma américain contemporain ”,**

Adrienne Boutang

► To cite this version:

Adrienne Boutang. “ Réinventer la transgression, interroger la norme : stratégies de démarcation dans le secteur indépendant du cinéma américain contemporain ”,. Les Cahiers de l’Afeccav, 2012. hal-03401687

HAL Id: hal-03401687

<https://univ-fcomte.hal.science/hal-03401687>

Submitted on 25 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Réinventer la transgression, interroger la norme :
stratégies de démarcation dans le secteur indépendant du cinéma
américain contemporain**

Adrienne Boutang - Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Au cours des années 1990-2000, la production par les studios américains de films destinés spécifiquement à un public adulte¹ et, plus généralement, la confusion croissante des limites entre secteur indépendant et *mainstream*, ont conduit le secteur indépendant à surenchérir pour se démarquer de films de studio empiétant sur son territoire. L'étude de deux films indépendants récents montrera comment cette volonté de démarcation a abouti à la création d'un ensemble de contre-normes, produisant une esthétique cohérente basée sur des procédés récurrents, et testant les limites de tolérance d'un public blasé. *Ken Park* (Larry Clark, 2002), cherche à réactiver chez le spectateur un malaise devant les représentations de la sexualité et de la violence banalisées dans le secteur *mainstream*. *The Center of the World* (W. Wang, 2001) joue de la frustration et de l'ellipse pour interroger l'opposition entre normalité et déviance.

Larry Clark : le spectateur pris au piège, entre implication et malaise.

Nombre de films indépendants récents peuvent se comprendre en réaction aux normes hollywoodiennes de représentation de la sexualité, apparues notamment dans les *erotic thrillers*. L'ouverture de *Kids* (1995) est un bon exemple de construction volontaire de représentations sexuellement explicites visant à susciter le malaise chez le spectateur. Tant au niveau thématique que du point de vue de la mise en scène, la séquence prend le contrepied des codes esthétiques et moraux intériorisés par le spectateur. Il s'agit d'une scène de sexe entre deux adolescents, mineurs, et contrairement à ce qui se passe dans les films de studio, les comédiens ont l'âge de leurs personnages, et penchent même plutôt du côté de l'enfance. Le lien à l'enfance sera souligné dans la narration, lorsque le jeune homme raconte à un ami qu'il a vu des photos d'elle datant de l'an passé, où elle avait encore « l'air d'un bébé ». Le film s'empare donc de la figure ambivalente de la Lolita et accentue, dans le scénario et dans les dialogues, ce qui en elle peut être moralement perturbant pour le spectateur, thématissant la question de la proximité avec l'enfance, et dramatisant la virginité du personnage. Autant d'éléments thématiques qui visent, à l'intérieur du film, et suivant une stratégie qu'on

¹Validée par l'adoption de la catégorie NC 17, dont l'utilisation par les studios devait cependant être de courte durée (Sandler, 2007).

retrouvera systématiquement dans les collaborations entre L. Clark et son jeune scénariste Harmony Korine, à accentuer volontairement tous les éléments donnant à l'échange sexuel un caractère tabou et dérangeant. La stratégie, toujours identique, consiste à rendre une représentation, potentiellement aguichante (« *prurient* », en anglais), gênante, voire insoutenable, en soulignant les éléments tabous qu'elle comporte.

Sur le plan formel, le film prend également le contrepied des principes de la représentation *mainstream* de l'acte sexuel, qui proscriit la nudité frontale, et surtout privilégie la fragmentation par le montage, situant l'acte sexuel sur le plan de l'imaginaire, du fantasme, plus que de la représentation réaliste, mais aussi les plans rapprochés, impliquant plaisamment le spectateur dans la scène, au lieu de le mettre dans une position distanciée de voyeur. Le recours au son réel, sans musique, contribue, dans *Kids*, à situer la séquence au présent, là où Hollywood, notamment dans les *erotic thrillers*, déréalise les situations en ayant recours à une musique de fosse qui donne à la séquence une atmosphère romantique – cet « interlude musical » (« musical sexual interlude ») repéré et défini par Linda Williams². La séquence, filmée entièrement en plan large, crée donc un effet de mauvaise distance, qui donne une impression de réalisme plus grande, tout en refusant d'impliquer totalement le spectateur dans l'interaction sexuelle. Le cadrage dévoile la nudité des deux personnages, mais non leurs parties génitales, ce en quoi le film se différencie des codes du cinéma pornographique ; il n'y a aucune coupe et l'acte est mené jusqu'à son terme. On n'est pas ici dans une sexualité fétichisée comme dans les *erotic thrillers* : les personnages sont entièrement nus, filmés en plan large, la caméra est statique, il n'y a quasiment pas de coupes, et l'éclairage est naturel, loin des stylisations clair obscur des *erotic thrillers*. L'emploi d'un plan fixe, insistant sur la continuité d'une performance qui dépasse le cadre de la fiction, confère à la séquence une dimension de réalisme frappant, approchant du documentaire, et, vu le contexte, de la pornographie amateur. Cette volonté de continuité sans ellipse situe *Ken Park* dans la lignée des films d'avant-garde, comme par exemple le *Blue Movie* d'Andy Warhol (1969). Ce type de films combine une dimension sulfureuse, naissant de la représentation d'actes sexuels explicites, à une esthétique de cinéma d'avant-garde, consistant à laisser les « *dull bits* », les temps morts, à l'intérieur de la séquence : réalisme de la bande-son, « temps réel », intégrant les moments d'ennui, maintien des moments de transition pendant lesquels les comédiens changent de position. On retrouve chez Larry Clark ce refus de la coupe et de l'ellipse ; mais il fonctionne ici comme élément ambivalent, car il est intégré dans une narration plus classique. Le décalage se fait entre une dimension transgressive, aguicheuse, et la volonté de placer le spectateur dans une position désagréable, voire intenable, qui lui interdit de s'impliquer plaisamment dans le spectacle.

² Linda Williams, *Screening Sex*, Duke University Press, 2008, p. 83.

Adrienne Boutang : Réinventer la transgression, interroger la norme : stratégies de démarcation dans le secteur indépendant du cinéma américain contemporain

Dernier point qui est en opposition totale avec les canons hollywoodiens de représentation : l'association entre sexualité et souffrance, et la dissociation entre sexe et affects, deux éléments qui contrastent avec la chair joyeuse hollywoodienne, et avec la dissolution de la sexualité dans la romance, récurrente. Le sexe est, chez Larry Clark, délié du plaisir et des sentiments amoureux – l'accent étant mis soit sur le cynisme inquiétant du personnage masculin (Casper, autoproclamé « chirurgien de vierges »), soit sur la souffrance des personnages féminins – le film s'achèvera sur une scène de viol, filmée en plan large, sur une jeune fille en coma éthylique. En outre, le sexe sera très rapidement chargé d'une connotation macabre, le spectateur découvrant avant les personnages que Casper est porteur du virus du sida. Tant au niveau de la mise en scène qu'au niveau du scénario, donc, tout est fait pour que le plaisir éventuel pris par le spectateur devant un spectacle plus explicite que ceux qu'offrent les films de studio soit contrecarré par un malaise diffus.

Dans *Ken Park*, sorti en 2002, on retrouve cette stratégie consistant à interposer entre un spectacle potentiellement lascif et le plaisir du spectateur un filtre de malaise lui interdisant de s'impliquer de manière agréable dans la séquence sans éprouver un sentiment de gêne. Les deux séquences qui suivent partagent un élément frappant : elles comportent toutes deux des scènes sexuelles (sans pénétration) non simulées, et sont filmées de manière à ne laisser aucune ambiguïté quant à la réalité extradiégétique des actes représentés : réalité du contact entre une femme adulte et un adolescent, dans le premier cas ; masturbation non simulée dans la seconde séquence, ce que vient attester, suivant les conventions du cinéma pornographique, l'éjaculation en direct devant la caméra.

La séquence la plus visuellement frappante – au point d'avoir constitué l'affiche du film en France – montre une relation sexuelle entre un jeune adolescent et une femme adulte. Ici encore, les dialogues sont conçus pour souligner la perversité de la séquence, en accentuer la dimension transgressive. Le jeune homme compare les prestations sexuelles de la mère et de la fille, avant de constater que leurs odeurs corporelles intimes sont les mêmes. L'effet produit est le même que dans *Kids* : produire un texte ambivalent, à la fois visuellement aguichant, et thématiquement dérangeant pour le spectateur, à qui on rappelle sans cesse, de manière parfois redondante, qu'il assiste à un spectacle interdit. La mise en scène et le cadrage sont également conçus pour amplifier le malaise d'un spectateur habitué à la dislocation par le montage des scènes sexuelles explicites : plans larges, et, comme on l'a vu précédemment, plans longs, sans musique, insistant sur la continuité d'une performance et la réalité concrète du contact entre les personnages et, par-delà, les comédiens. La fragmentation opérée par le montage dans les films *mainstream* a en effet pour conséquence de mettre le spectateur à distance raisonnable, de créer un récit en quelque sorte toujours déjà rétrospectif, loin de la proximité charnelle produite ici par le plan long. Le montage non chronologique y évite les recours à une alternance champ/contrechamp qui soulignerait trop concrètement les rapports entre les personnages. Une telle fragmentation ne nuit en rien à l'intelligibilité des situations,

mais en atténue la portée. La scène de *Ken Park* est à l'inverse cadrée et montée de manière à éviter toute possibilité de déréalisation du spectacle, à ramener le spectateur à la réalité concrète du contact sexuel entre les personnages.

Le film de Larry Clark joue, enfin, sur le mélange des registres, empruntant ses codes visuels au cinéma pornographique – notamment l'apparence de l'actrice féminine, *bimbo* au corps parfait, bronzé et intégralement épilé, tout en choisissant pour jouer le jeune homme un adolescent frêle et pâle, qui tendrait inversement à faire basculer la séquence du côté du naturalisme. Le contraste entre ces deux corps, qui semblent appartenir à des univers diégétiques différents, accentue encore le malaise provoqué par la situation. La caractéristique principale du passage tient donc au caractère explicite et continu d'une représentation, qu'on attendrait plus fractionnée et au moins partiellement hors champ, en mélangeant une dimension naturaliste empruntée au cinéma d'avant-garde des années 1970, et des canons corporels dérivant du cinéma pornographique. Ainsi la séquence place le spectateur dans une position ambiguë, qui l'implique et le met à distance en même temps.

La dernière séquence marquante du film montre un jeune adolescent en train de se masturber, en plan large, dans sa chambre, à quelques mètres de ses grands-parents. Encore considérée comme une pratique déviante dans la majorité des films *mainstream*, la masturbation a fait l'objet d'une tolérance accrue dans la décennie 1990 (Sandler, 2007)³. L'enjeu de la séquence de *Ken Park* est de redonner toute sa portée transgressive à une représentation qui, sans avoir pleinement perdu son caractère dérangeant, a fait l'objet d'une relative acceptation dans des œuvres *mainstream*. Premier élément, l'articulation du sexe et de la souffrance. La tonalité de la séquence est sombre, et le plaisir y prend une dimension inquiétante : le visage du jeune homme, qui s'est enroulé le cou dans une écharpe, apparaît convulsé autant de souffrance que de plaisir. D'autre part, la séquence est filmée entièrement en plan long, sans coupe, ce qui va lui permettre de comporter à la fin, une scène d'éjaculation en direct, explicite. Linda Williams fait de ce type de plan – « money shot » en anglais – le signe servant à identifier le genre pornographique⁴. En effet, l'éjaculation en direct, outre son caractère explicite et visible, inscrit inévitablement, lorsqu'il n'y pas de montage apparent, une séquence sexuelle dans une dimension réaliste et documentaire. Ici encore, le réalisme de la continuité spatio-temporelle est utilisé dans une perspective transgressive visant à la fois à mettre le spectateur à distance (en l'absence de toute musique empathique) et à le rendre témoin visuel d'une scène où il n'a pas sa place.

³ Kevin S. Sandler, *The Naked Truth, Why Hollywood Doesn't Make X-rated movies*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey et Londres, 2007, p. 164.

⁴ Linda Williams, *Hard Core, Power, Pleasure and the Frenzy of the visible*, University of California Press, 1999 (1989 pour la première édition) pp. 93-94.

Adrienne Boutang : Réinventer la transgression, interroger la norme : stratégies de démarcation dans le secteur indépendant du cinéma américain contemporain

On peut ainsi dégager de l'étude de séquences des films polémiques de Larry Clark des stratégies cohérentes de confrontation aux canons *mainstream* de représentation de la sexualité. Au niveau macro structurel, l'ancrage des scènes sexuelles dans un contexte narratif qui interdit l'implication complète du spectateur : connotations incestueuses, jeunesse des personnages et des comédiens qui les interprètent, situations perverses de manipulation et de prise de pouvoir cynique. Plus généralement, le sexe est rarement représenté comme plaisant, les récits insistant sur la souffrance des personnages. Autant d'éléments qui permettent aux représentations de la sexualité de se démarquer à la fois (par leur caractère concret) des scènes sexuelles *mainstream*, et des films pornographiques, dont ils reprennent le caractère explicite, mais nullement la recherche joyeuse d'une harmonie sexuelle préétablie.

On peut à présent étudier une autre stratégie de démarcation, mise en œuvre dans *The Center of the World*, réalisé par Wayne Wang en 2001. Au lieu de jouer de la surenchère provocatrice le film met en place un mécanisme de dilution et de frustration, et joue avec les codes de l'esthétique *soft core*.

***Center of the World* de Wayne Wang : « Last tango with pretty woman »?**

Center of the World raconte l'histoire d'un jeune milliardaire qui loue les services d'une stripteaseuse, lui proposant de la payer pour passer quelques jours de vacances avec lui à Las Vegas, et lui consacrer quatre heures par jour. Il est bien spécifié d'emblée qu'ils n'auront pas le droit de coucher ensemble, la stripteaseuse précisant qu'elle n'est pas une prostituée. La singularité du film soulignée par les dialogues et rappelée à plusieurs reprises, réside dans le « contrat » établi entre les personnages qui leur interdit tout passage à l'acte ; autrement dit, jusqu'au basculement qui s'opère vers la fin du film, le personnage masculin se trouve exactement dans la position du spectateur, autorisé à regarder, mais pas à toucher.

Le film joue ici sur la frustration du spectateur, en lui refusant la représentation de l'acte sexuel, tout en exploitant par ailleurs une imagerie qui se rapproche du fétichisme softcore, voire hardcore, exhibant la nudité de la jeune stripteaseuse, et utilisant son corps de manière extrêmement sexuelle. C'est donc la combinaison d'éléments appartenant au genre pornographique et de l'organisation consciente, maîtrisée de la frustration du spectateur - la narration se dérochant comme la stripteaseuse - qui permet au film de se constituer un profil singulier, se détachant à la fois des films *mainstream* – par son caractère explicite - et du genre pornographique – par son refus de représenter ce qui est censé constituer l'intérêt et la fonction du genre, la représentation de l'acte sexuel.

A un premier niveau, il faut donc souligner la construction d'un spectacle aguichant, qui, situé dans l'univers sulfureux du striptease, évoque l'iconographie softcore. Le film se

caractérise, dans sa première partie, par la combinaison de la stylisation et de l'explicite, de la nudité et du clair obscur ; il partage avec les thrillers érotiques hollywoodiens des années 1980-90 une représentation anti-naturaliste de la sexualité. Relèvent de cette esthétique la fétichisation extrême du corps du personnage féminin, le jeu entre monstration et exhibition à travers ses costumes (qui dénudent et voilent à la fois), la segmentation de son corps en gros plans très érotisés (lèvres, jambes, fesses), et un dispositif redoublant, à l'intérieur de la fiction, la dimension de spectacle, d'exhibition volontaire de son corps sous un regard masculin. Dans la mesure où ce style, hérité de l'*erotica soft*, a déjà fait l'objet d'une réutilisation par les films de studio, il devient nécessaire, pour un film indépendant, de se distinguer de ces représentations qui l'ont précédé. D'une part, le scénario interroge, par des dispositifs réflexifs, le voyeurisme ambigu de ces codes réduisant le corps féminin au statut de spectacle, et substituant aux corps concrets leur image sublimée et morcelée – sans toutefois renoncer à leur ambivalence initiale.

Outre la réflexivité, le film choisit de pousser plus loin ces codes, dépassant les limites de l'explicite. On peut relever, par exemple, lors du premier spectacle privé, un plan subjectif du personnage masculin sur les fesses de la danseuse revêtues de latex, et laissant apparaître – élément impensable dans le *mainstream* hollywoodien, tout particulièrement depuis le flop de *Showgirls* (Verhoeven, 1996) – quelques poils pubiens ; plus loin, une scène montre la stripteaseuse insérant une sucette dans son vagin. D'autre part, et suivant une logique inverse, en quelque sorte, le film va incorporer à sa narration un élément qui va jouer au contraire sur la frustration du spectateur : l'interdiction de l'acte sexuel, pendant les trois quarts du film, remplacé par des substituts déviants, à la fois sulfureux et frustrants. Cette combinaison entre l'explicite et la frustration apparaît également au niveau de la mise en scène. Le film joue davantage sur la suggestion implicite, voire la confusion, laissant le spectateur libre d'imaginer et de reconstruire ce qui se joue sous ses yeux (en opposition totale avec la stratégie du « tout montrer » qui était celle de Larry Clark) ; une séquence, sur l'interprétation de laquelle les critiques divergent, montre ainsi, en clair obscur, la jeune femme accomplir le fantasme de son client en passant un glaçon le long de son corps ; on ne verra à l'écran que, « *reaction shot* » évocateur, le visage convulsé de douleur du personnage masculin. Wang fait ici un usage de l'implicite et de l'ellipse qui diverge totalement de celui qu'on peut trouver dans le *mainstream* hollywoodien. Dans les *erotic thrillers*, les blancs sont à la fois pudiques et parfaitement reconstituables, transparents ; leur seule fonction est d'atténuer la force évocatrice des scènes sexuelles explicites. Là, au contraire, la représentation est à la fois paradoxalement obscène et opaque : il s'agit de ne pas tout montrer, de créer une représentation confuse, tout en clair-obscur, non pour atténuer, suggérer, mais pour laisser l'imagination du spectateur imaginer des perversités dont il n'aurait pas idée, proprement irréprésentables... et suggérer l'idée d'une perversité indicible, en combinant frustration du spectateur et imagerie corporelle explicite. La répartition entre ce qui est montré et ce qui est caché diffère ainsi de ce qu'elle est dans les films *mainstream*. Il reste au film à marquer plus

nettement sa singularité par rapport aux représentations *mainstream* de la sexualité, en inversant radicalement la stylisation du début pour basculer dans un style naturaliste. Dans la dernière partie du film, la mise en scène semble en effet déchirer consciemment sa façade stylisée, pour la remplacer par un style « cinéma vérité » qui contraste fortement avec l'esthétisation ambiguë de la première partie.

La culmination du film est donc logiquement le moment de rupture du contrat initial : l'interdiction du passage à l'acte, les rapports entre les personnages devant demeurer ceux d'un spectateur face à une interprète. L'abandon du pacte de départ, qui maintenait le client à distance de la stripteaseuse, vient perturber l'équilibre fragile établi entre les personnages – mais il risque aussi de mettre en péril le statut du film, son « profil » sophistiqué, en accordant, en fin de compte, ce qui était censé être refusé : un rapport sexuel explicite, et un échange entre les personnages qui transgresse l'interdit initial. Le film abandonne à ce moment là son style visuel extrêmement travaillé pour adopter à la place un style « cinéma vérité ». La caméra portée, l'image floue et décadrée, et surtout une modification de la distance, donnent un désagréable sentiment de proximité, là où jusqu'alors la mise en scène, extrêmement contrôlée, maintenait une distance, y compris dans les gros plans, qui relevaient davantage de l'agrandissement fétichiste que du rapprochement.

Parallèlement à ces moyens qui relèvent presque du docufiction, le film prolonge sa stratégie de frustration du spectateur entamée dans la première partie. La vision de l'acte est d'abord remplacée par un gros plan sur le personnage masculin détaillant à la stripteaseuse comment il a l'intention de lui faire l'amour. Lorsque les actes succèdent au discours, la caméra reste braquée sur les visages des personnages. Dernière étape consommant la rupture du pacte instauré entre les personnages, sans pour autant gratifier le spectateur de la vision tant attendue d'un rapprochement physique et affectif entre les personnages, le basculement dans une forme de naturalisme dysphorique, avec une scène de viol, filmée en contreplongée, en plan moyen, sans musique, et soulignant la disjonction entre les personnages - on voit le visage de la jeune femme tourné vers la caméra, statique et inexpressif, et, tête coupée par le cadrage, le corps du personnage masculin, gesticulant de manière mécanique. La fin de la séquence accentue la disjonction des personnages, leur faisant occuper chacun un bord du cadre, tandis que la fille se masturbe silencieusement, par terre, sans qu'aucune partie de son corps ne soit visible – renversement intégral du dispositif du début du film. Le film en revient ainsi à une représentation réaliste de la sexualité, tranchant à la fois sur les fantasmes stylisés de la première partie, et sur les attentes du spectateur : puisque le moment qui devrait combler les attentes construites depuis le début du film est organisé de manière à contrecarrer le plaisir du spectateur, tant au niveau narratif (il s'agit d'un viol, les personnages sont séparés par des sentiments de haine et de rancœur qui l'emportent sur la dynamique du désir construite auparavant) que du point de vue de la mise en scène. Là encore, la différenciation par rapport

Adrienne Boutang : Réinventer la transgression, interroger la norme : stratégies de démarcation dans le secteur indépendant du cinéma américain contemporain

aux films *mainstream* passe par la construction de représentations sordides, aussi loin que possible d'une consommation joyeuse du désir.

On le voit, les deux cinéastes examinés plus haut cherchent, par des voies différentes, à se distinguer des représentations *mainstream* de la sexualité, tout en évitant autant que possible la confusion avec le genre pornographique. Par-delà la question de la réussite esthétique des films, le problème posé est bien celui de la possibilité d'une place entre les représentations *mainstream* de la sexualité et les représentations pornographiques. Les cinéastes courent le risque, suivant la stratégie choisie, de se voir reprocher leur complaisance dans le sordide racoleur, leur recours à des stratégies empruntées au cinéma d'exploitation (pour Larry Clark), ou au contraire (pour Wang) leur manque d'audace : de nombreux critiques ont ironisé sur le fait que Wang ait eu recours à des doublures pour les scènes les plus osées du film. Premier constat donc, l'étroite marge de manœuvre pour les cinéastes positionnés aux marges d'Hollywood, dans un contexte de confusion économique croissante entre studios et indépendants – produisant cette zone économique hybride qu'on a identifiée sous le nom d'*Indiewood*. Deuxième constat, la nécessaire récurrence de stratégies de démarcation similaires, dont on a vu qu'elles étaient, pour beaucoup, constituées « en réaction » aux canons hollywoodiens – en particulier, la volonté récurrente de travailler le malaise du spectateur, son déplaisir, de l'impliquer de façon désagréable et souvent troublante. Peut-être faut-il voir dans cette insistance sur la souffrance, le malaise, associés à la sexualité, une conséquence de la distinction légale opposant les représentations obscènes (« *prurient* », ou « aguichantes ») aux représentations « légitimes » de la sexualité, jouant un « rôle social réel » (« *redeeming social value* »). En mettant l'accent sur la souffrance et le malaise, on permettrait à des représentations explicites d'acquérir une forme de légitimité, en conférant aux œuvres où elles s'insèrent le statut d'œuvres sérieuses – quitte à faire de ces récurrentes visions de la « triste chair », à terme, des poncifs aussi aisément identifiables que les représentations des studios dont ils cherchent à se distinguer. Dans l'œuvre de Larry Clark se retrouve la double rhétorique paradoxale héritée du cinéma d'exploitation : utiliser des représentations sensationnalistes puisant dans une esthétique *underground* de l'exhibition publique de l'intime⁵, mais aussi réactiver un dégoût du corps et de la sexualité aux accents fondamentalement puritains. Si le cinéma de studio n'accepte de représenter le corps qu'à travers le filtre d'une iconographie glamour édulcorant les corps et les contours, le cinéma indépendant s'attache de son côté à légitimer ses représentations érotiques en les entourant d'un filtre naturaliste tout aussi conventionnel. Deux manières, peut-être, de contourner le tabou d'une représentation à la fois directe et joyeuse, de la corporalité.

⁵ Aux liens évoqués plus haut entre Larry Clark et Warhol, on peut rajouter l'ancrage de Clark dans une esthétique *underground* de l'intimité exhibée, le reliant directement à des auteurs comme Nan Golding.

Adrienne Boutang : Réinventer la transgression, interroger la norme : stratégies de démarcation dans le secteur indépendant du cinéma américain contemporain

Il convient, pour élargir le questionnement, de se demander s'il est possible d'envisager des représentations de la sexualité (et, plus généralement, des thématiques sensibles) constituant des alternatives aux canons hollywoodiens, qui ne soient pas construites uniquement en réaction à ces canons – si, en somme, on peut trouver, dans le spectre indépendant contemporain, des œuvres traitant de la sexualité sur le mode de l'écart constructif, et pas nécessairement de la provocation réactive, et déjouant la norme de manière plus inventive. En conclusion, et en guise de nuance et d'addendum aux remarques précédentes, on évoquera donc la dernière scène de *Ken Park*, véritable utopie érotique, mais aussi les corps féminins montrés crûment, sans toutefois de fétichisation complaisante, de la part de cinéastes féministes contemporains (Holofcener, Cholodenko). Ou bien encore, nous renverrons les lecteurs aux débordements explicites, mais ludiques et joyeux, de *Shortbus* (John Cameron Mitchell, 2006).

Bibliographie

King, Geoff, *Indiewood, USA (Where Hollywood meets Independent Cinema)*, I.B.Tauris, 2009.

Sandler, Kevin S., *The Naked Truth (Why Hollywood doesn't make X-rated Movies)*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey and London, 2007.

Williams, Linda, *Porn Studies*, Duke University Press, 2004.

Williams, Linda, *Screening Sex*, Duke University Press, 2008.