



HAL
open science

La “ Marche de la honte ” ou le rejet du procès en indécence par l’exhibition d’un corps féminin irréfutable

Benjamin Champion

► To cite this version:

Benjamin Champion. La “ Marche de la honte ” ou le rejet du procès en indécence par l’exhibition d’un corps féminin irréfutable. GRAAT On-Line, 2019, Le corps dans tous ses éclats, 22, <http://www.graat.fr/16Champion.pdf>. hal-03448790

HAL Id: hal-03448790

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03448790>

Submitted on 25 Nov 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.



GRAAT On-Line #22 – October 2019

**La « Marche de la honte » ou le rejet du procès en indécence par l'exhibition
d'un corps féminin irréfutable**

Benjamin Campion

Université Paul-Valéry Montpellier 3

S'il fallait compter le nombre de fois où *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019) a suscité la polémique en raison de ses scènes de sexe – et, plus spécifiquement, de ses scènes de violence et de sévices sexuels –, nous y serions encore bien après le passage de l'hiver tant attendu. De débats enflammés sur les responsabilités sociales et morales des auteurs et du diffuseur de la série en diatribes véhémentes sur ses devoirs « émotionnels et communicationnels » (Delorme, 2018, 9), l'adaptation télévisuelle des romans de George R. R. Martin n'a pas manqué de retranscrire (à ses risques et périls) la virulence et la subversivité des écrits qui lui ont longtemps servi de matière première.

C'est avec ces reproches en tête que je vous propose d'étudier la « Marche de la honte » (ou « Marche de l'expiation ») qui conclut l'épisode *Mother's Mercy* (5.10¹) et la cinquième saison de *Game of Thrones* – du moins pour ce qui concerne le personnage de Cersei Lannister. Provisoirement empêchée par l'Église catholique de Saint Nicholas de Dubrovnik (Croatie) pour son mode de représentation jugé sacrilège, puis dénigrée par certains lecteurs-spectateurs pour son manque de fidélité au cinquième tome de la saga de George R. R. Martin (*A Dance with Dragons*, 2011), et enfin accusée de renforcer le déséquilibre de nudité frontale qui sévit comptablement entre hommes et femmes dans la série en réifiant une autre de ses figures féminines centrales, cette scène témoigne pourtant d'une conscience aiguë de la part des auteurs de *Game of*

Thrones – et, par extension, des dirigeants de HBO – de la liberté de « révéler, de choquer et de blasphémer » (L’Observatoire de la liberté de création 2018) dont ils ont (encore) la chance de bénéficier, tout en sachant que celle-ci peut à tout moment se retourner contre eux et se transformer en arme de pure attraction sensationnaliste.

L’hypothèse que j’entends développer ici – en m’appuyant notamment sur les travaux de Mikhaïl Bakhtine au sujet de l’image grotesque du corps chez Rabelais (1970) – porte à la fois sur l’intégration diégétique de cette marge de manœuvre corporelle et sur le déplacement de la charge licencieuse qu’opère *Game of Thrones* en renvoyant l’obscénité attendue de la nudité frontale au rang de figuration littérale. Parce qu’elle fend la foule en gardant obstinément la tête haute, Cersei expose et affirme un corps irréfutable – quand bien même celui-ci n’appartient pas à son interprète, Lena Headey, mais à une doublure, Rebecca Van Cleave, sur lequel des effets spéciaux en images de synthèse sont venus greffer numériquement le visage de l’actrice principale. « J’avance donc je suis » : c’est précisément parce qu’elle se *drape* de sa nudité physique et émotionnelle que Cersei parvient à vider son exhibition forcée de la dépravation et de la perversion dont l’accablent le Grand Moineau, la Foi Militante et la populace qui lui crache son mépris à la figure. Sa nudité est une armure ; l’obscène, c’est les autres.

I/Une parade anti-carnavalesque

1/Descente aux Enfers

Telle la Jeanne d’Arc de Carl Theodor Dreyer (*La Passion de Jeanne d’Arc*, 1928), Cersei apparaît face au peuple dépossédée de sa couronne, le cheveu rugueusement taillé, le regard tourné vers le lointain d’une échappatoire qui semble alors inatteignable (Fig. 1 à 5). Sous le choc de sa sentence à venir mais habitée, sous le joug de ses bourreaux mais convaincue de sa probité, elle s’apprête à payer très chèrement le prix de ses actes passés. Cependant, l’histoire de Cersei n’est pas celle d’une assomption mais d’une *descente aux Enfers*. Si elle fixe les oiseaux qui surplombent son royaume comme Jeanne ceux qui viennent symboliquement se poser sur la croix de son royaume à elle (le royaume de Dieu, Fig. 6 et 7), Cersei n’est pas appelée à rejoindre les cieux mais à fendre la foule massée en contrebas – passage obligé de sa reprise de hauteur incarnée par le Donjon Rouge qui lui fait face, situé au même niveau

topographique qu'elle (comme pour réaffirmer son rang social) mais semblant alors désespérément inatteignable. À l'élévation spirituelle de Jeanne s'oppose ainsi présentement sa propre « chute dans le borbier » (Thiellement, 2018, 77), rabaissement social qui la force à se mêler à ce peuple qu'elle dédaigne en raison des échelons de noblesse et de dignité qui les séparent.

En termes sémiotiques, des raccords de regard établissent clairement l'« ocularisation interne secondaire » (Gaudreault et Jost, 2017, 216) des plans de la Grande Colline d'Aegon et des tours du Donjon Rouge auxquels tente désespérément de se raccrocher Cersei lors de sa « Marche de la honte » depuis le grand Septuaire de Baelor (Fig. 8). Le statut énonciatif des plans d'oiseaux de *La Passion de Jeanne d'Arc* est plus nébuleux car, en l'absence de raccords de regard explicites, ils peuvent tout aussi bien être assimilés à des « ocularisations zéro » (2017, 217) vues par aucune instance intradiégétique. Une différence qui atteste la prise sur les événements dont continue de bénéficier Cersei malgré le terrible châtement qu'elle est en train de subir ; à l'inverse, Jeanne continue d'apparaître physiquement à l'écran mais semble d'ores et déjà avoir rejoint le « narrateur invisible » (2017, 39) au moment d'être acheminée vers le bûcher. Bien que mise à nu, bafouée, humiliée, Cersei refuse de toutes ses forces d'endosser l'habit du martyr que nul ne comprend, là où Jeanne donne l'impression de se résigner à embrasser sa destinée.

Sur le plan topographique, la trajectoire de Cersei est également opposée à celle de la Jeanne de Dreyer telle qu'il nous en dépeint le procès et l'exécution sommaire. Cette dernière est systématiquement filmée en contreplongée face aux visages hargneux et vitupérants de ses juges et de ses geôliers qui déversent (visuellement) leur intarissable acrimonie sur elle, comme pour mieux asseoir leur vertu et l'ascendant naturel que celle-ci est censée leur conférer sur l'accusée (Fig. 9 et 10). À l'inverse, Cersei domine la foule lorsqu'on lui ôte abruptement sa tunique de fortune pour exposer son corps « vicié » à la colère du peuple – lequel laisse alors échapper une interjection collective synonyme de stupéfaction unanime (Fig. 11 et 12). Cersei se retrouve ainsi littéralement confrontée à la « voix de la raison », *vox populi* ponctuellement omnipotente dont l'absence d'individualité contraste ostensiblement avec la singularité du corps de la pécheresse, dénudée sans ménagement par deux septas en réponse à un signe de tête du Grand Moineau.

Quand la Pucelle d'Orléans subit aveuglement les affres de sa foi inébranlable, Cersei doit de son côté répondre de ses « mensonges » et de ses actes de « fornication » (selon les termes du Grand Moineau², Fig. 13). Sur ce second tableau, il est cependant à noter qu'elle confesse un adultère insignifiant avec son cousin Lancel Lannister tout en refusant d'admettre sa relation incestueuse avec son frère jumeau, Jaime – comme si l'amour véritable qui étreignait cette union la rendait paradoxalement plus difficile à révéler au grand jour. Cersei situe ainsi l'un des principaux péchés qui lui sont reprochés sur un plan sentimental, là où la Foi Militante et le peuple sous son emprise déplorent une consommation interdite de la chair – ladite « fornication ». Si la mère du roi Tommen (né de sa relation incestueuse avec Jaime) souffre intérieurement d'aimer son frère jumeau, la Foi des Sept lui reproche donc quant à elle de rendre cet amour tangible par l'acte sexuel lui-même.

2/La noblesse d'en haut, la roture d'en bas

C'est à la lecture de cette distinction ontologique du respect des normes sociales que la nudité frontale de la « Marche de la honte » prend tout son sens. Comme je le signalais précédemment, bien qu'en posture extrêmement désavantageuse, Cersei commence – géographiquement parlant – par prendre la « populace » de Port-Réal de haut (Fig. 14). Avec ou sans sa tunique, elle symbolise le pouvoir, la noblesse, le raffinement, par opposition à l'asservissement, à la trivialité et à la grossièreté des petites gens qui l'attendent de pied ferme pour lui scander leur haine. Selon les termes de Mikhaïl Bakhtine, elle incarne le « haut » du corps (la tête), quand le peuple déchaîné laisse libre cours à l'expression viscérale du « bas » du corps (les organes génitaux, le ventre et le derrière, 1970 : 30). À rebours de la tradition carnavalesque, le corps brusquement mis à nu de Cersei (celui-là même qui déclenche l'ire de la foule qui le découvre avec effarement, Fig. 15 à 17) se range donc topographiquement du côté de la respectabilité, de l'honorabilité, de la majesté. Le haut du corps rabelaisien, c'est dans le cas présent la *nudité toute entière* de Cersei. Face au tumulte qui s'annonce, la reine expiatoire s'efforce de rester digne, même si cela doit passer par la révélation de son intimité au sens le plus charnel du terme.

Sa descente dans la « fosse » ne s'apparente par conséquent nullement à une parade carnavalesque. Pas de « monde à l'envers » (1970, 335) ici, pas de « hiérarchie

corporelle renversée » (1970, 307) ni de « négation positive » (1970, 400) teintant de grotesque la terrible exhibition forcée de Cersei sous les monceaux d'insultes et de débris de ses contempteurs (Fig. 18). Nous sommes bien dans le registre de la colère, de la catharsis, bref de la tragédie. Si Cersei se voit exposée à travers la ville basse tel un monstre de foire, elle refuse obstinément de servir d'attraction à ses habituels sujets placés à titre très provisoire aux commandes (bien que répondant à une autre forme de pouvoir : celui de la Foi Militante). Filmée de dos ou de face, jamais elle n'établit de contact oculaire direct avec son spectateur – que celui-ci soit diégétique ou extradiégétique (Fig. 19). Contrainte de se montrer, elle refuse de *montrer* (sous la forme non pronominal du verbe) ce que le peuple attend d'elle : le signe patent d'une bassesse physique, donc morale. À Tom Gunning qui établit que le cinéma d'attraction « étale sa visibilité et accepte de sacrifier l'apparente autonomie de l'univers de la fiction si cela lui permet de solliciter l'attention du spectateur » (2006, 57), Cersei oppose un refus catégorique de s'affranchir d'une diégèse afférente à son rang royal, et par là même d'offrir une stimulation directe au public venu assister à sa déchéance. Si attraction il y a, elle refuse d'en être l'objet : c'est une résistante.

À l'inverse de *Twin Peaks* (ABC/Showtime, 1990-2017), de *Carnivàle* (HBO, 2003-2005) et de *Lost* (ABC, 2004-2010) qui, toutes, travaillent à *détruire* leur personnage principal dans sa représentation afin de soumettre le spectateur à une expérience déstabilisante de contre-initiation – ce que Pacôme Thiellement nomme la « Voie de la Main gauche » (2018, 78) –, *Game of Thrones* réhabilite au *climax* de son cinquantième épisode une Cersei détestable de prime abord (souveraine impitoyable, mère manipulatrice, épouse adultère et incestueuse) en nous soumettant par procuration à la redoutable pénitence qu'il lui est sommé d'endurer. Une épreuve dont, paradoxalement, elle ne ressort pas détruite mais *instruite*, investie d'une nouvelle mission : châtier à son tour ceux qui lui ont fait subir pareille humiliation. La « honte » qu'entend abattre le Grand Moineau sur Cersei s'avère donc totalement inopérante : celle-ci assume au contraire plus que jamais les actes délictueux qui lui sont reprochés. Au « détrônement carnavalesque accompagné de coups et d'injures » (Bakhtine, 1970, 368) qui vise à rabaisser et à ensevelir la royauté qu'incarne Cersei, répond ainsi le refus de cette dernière de tomber dans la bouffonnerie. À la « procession des dieux morts » (1970, 390) appelée de ses vœux par un peuple sous influence s'oppose la

dignité irréfutable de son corps, lequel ne finit par ployer qu'une fois à l'abri des regards inquisiteurs. Son corps ne constitue par conséquent pas une faiblesse : ce serait justement de la faiblesse de ce corps que naîtrait le danger d'endosser l'indécence qui lui est si avidement reprochée. Tout le dilemme de la distinction entre contenu explicite et pornographique se trouve synthétisé dans cette scène : le problème n'est pas la nudité en tant que telle (le fait d'être nue ne rend pas Cersei indécente *de facto* ; c'est même tout le contraire, en l'occurrence), mais la manière de mettre cette nudité en scène.

3/Cersei face au jugement populaire

L'attraction à proprement parler se situe en réalité du côté de la plèbe, qui ne manque pas de saisir l'occasion unique qui lui est offerte là de se venger de l'implacable Cersei. Car, contrairement aux témoins qui assistent avec effroi au jugement puis à la mise à mort de Jeanne d'Arc chez Dreyer (l'un de ces témoins s'exclamant finalement : « Vous avez brûlé une sainte ! »), ceux qui conspuent Cersei avec une véhémence pleine de rancœur se rangent manifestement derrière l'autorité cléricale. Les juges de Jeanne d'Arc se *reportent* sur le peuple de *Game of Thrones* : l'attraction ne s'incarne dès lors plus dans le visage pustulé, édenté et boursoufflé des accusateurs et des geôliers égrillards de la pucelle d'Orléans (effet de réel implacable renforcé par le refus de Dreyer de voir ses acteurs maquillés, Fig. 20 à 22), mais dans les mimiques libidineuses d'une population survoltée conviée à laisser libre cours à ses pulsions les plus primaires. En résulte un déchaînement d'impudeur et d'indécence qui, plutôt que de renverser les normes sociales établies, ne fait que les renforcer : même au plus profond de sa détresse, Cersei refuse de se vautrer dans la fange qui lui est jetée à la figure, aux pieds et tout le long du corps.

Lors de sa longue traversée des bas-fonds de Port-Réal, se répand en effet sur elle toute la bile et toute la vilénie dont elle-même est jugée coupable. Pour en arriver là, la transition est d'abord sonore : de la stupeur mutique de la foule dépenaillée commence par émerger une première insulte libératrice (« Salope³ ! »), puis c'est au tour d'une pluie d'injures toutes liées à la fornication de s'abattre sur Cersei comme une volée de bois vert. Sommée de continuer d'avancer sans coup férir, celle-ci est traitée de « catin », de « putain », de « baiseuse de frère » ou encore de « garce »⁴

(Fig. 23 à 25). Seulement accompagnées du tintement de la cloche qu'agite à intervalle régulier la septa qui suit Cersei en prononçant trois occurrences du mot « honte⁵ » (une musique extradiégétique ne sera d'ailleurs autorisée à refaire son apparition que dans les dernières secondes de la scène), ces éructations acquièrent une résonance décuplée lorsqu'à la parole perfide se joint un geste non moins évocateur. Celui, d'abord, d'une jeune femme aux seins généreux qui s'exhibe le buste en avant, cape grande ouverte, en hurlant : « Je me suis tapé moitié moins de bites que la reine⁶ ! » (Fig. 26 à 28). Puis celui, non moins outrancier, d'un homme dans la force de l'âge qui accourt au-devant de Cersei, baisse subitement sa culotte et expose son long pénis dandinant en expectorant : « Je suis un Lannister, suce-moi⁷ ! » (Fig. 29 à 31) Dans les deux cas, tandis que la foule continue d'agonir, de railler, de calomnier, de pointer du doigt et de cracher sur la pécheresse sans défense, une ocularisation interne nous place dans la peau de cette dernière comme pour confirmer la sentence suivante : les Enfers sont bel et bien en train de se déchaîner sur elle.

Ce qui se présente à Cersei pendant ces longues minutes de parcours chaotique à travers la ville basse de Port-Réal, c'est précisément le corps grotesque au sens où le définit Bakhtine : « [Le grotesque] s'intéresse à tout ce qui *sort, fait saillie, dépasse du corps*, tout ce qui cherche à lui échapper. C'est ainsi que toutes les excroissances et ramifications y prennent une valeur particulière, tout ce qui en somme prolonge le corps, le réunit aux autres corps ou au monde non corporel. [...] Le rôle essentiel est dévolu dans le corps grotesque à ses parties, ses *endroits*, où *il se dépasse, franchit ses propres limites, met en chantier un autre (ou second) corps* : le ventre et le phallus. [...] La logique artistique de l'image grotesque ignore la superficie (la surface) du corps et ne s'occupe que des saillies, excroissances, bourgeons et orifices, c'est-à-dire uniquement ce qui fait franchir les limites du corps et introduit *au fond* de ce corps. Montagnes et abîmes, tel est le relief du corps grotesque ou, pour employer le langage architectural, tours et souterrains » (1970, 315-316, je reprends les italiques du texte original traduit du russe par Andrée Robel). Le phallus proéminent qu'expose sous les yeux de Cersei cet homme sorti quelques secondes de l'anonymat (remarque qui vaut également pour le figurant à qui il a été proposé de s'envoler à la dernière minute pour la Croatie afin de tourner la scène de la « Marche de la honte », Dean, 2015) franchit effectivement ses propres limites pour atteindre tant sur le plan visuel que mental la psyché de sa cible

désignée. De la même manière que l'assaillant en question s'extrait délibérément de la masse pour se mettre en travers de la route de Cersei, son membre tout à coup dévoilé et agité avec une exaltation malsaine fait littéralement *saillie* dans le but avoué de rendre la monnaie de sa pièce à l'impératrice tombée de son piédestal.

Ce geste indécent trouvera son prolongement dans la saison suivante de *Game of Thrones*, lorsqu'apparaîtront en gros plan (« brique élémentaire du langage du cinéma X » selon Laurent Jullier, 2008, 198) le pénis et les testicules d'un jeune acteur de théâtre de foire s'inquiétant d'y détecter la présence de verrues – sortes d'excroissances au carré venant remplir notre écran à l'occasion d'un passage sans transition de la représentation publique à l'intimité des coulisses où se changent sans façon les saltimbanques (*The Door*, 6.05, Fig. 32). Le parallèle avec le supplice de Cersei vaut d'autant plus que l'acteur de théâtre en question incarne nul autre que son fils mort empoisonné, Joffrey, dans une farce bouffonne jouant de nombreux codes canoniques de la comédie grotesque : « corps dépecé, organes détachés du corps [...], boyaux et tripes, bouches grandes ouvertes, absorption, déglutition, boire et manger, besoins naturels, excréments et urine, mort, enfantement, premier âge et vieillesse » (Bakhtine, 1970, 321). Entre les flatulences insistantes et les odeurs pestilentielles qui se dégagent parodiquement du corps des représentants de la royauté, auxquelles il convient d'ajouter les grossièretés, les accents concupiscent, les baffes qu'ils adressent ou reçoivent avec une exagération redoublée par des effets sonores des plus rudimentaires, les exécutions mises en scène à l'aide d'accessoires en carton-pâte et les seins de la jeune première que l'on dévoile sans raison apparente (en grossier écho à la mise à nu de Cersei avant sa « Marche de la honte »), voilà en effet l'art populaire du théâtre de foire plus que jamais diégétisé (Fig. 33 à 36).

Comme le précise Stéphane Rolet, la mise en abyme du spectacle auquel nous avons-nous-même assisté en suivant la série depuis ses débuts (la décapitation de Ned Stark faisait par exemple partie des événements majeurs de la première saison) gagne en outre à confronter le regard principal d'Arya Stark (la fille cadette de Ned) à celui, secondaire, du public qui s'esclaffe sans restriction devant la bouffonnerie théâtrale des légendes dépeintes ou narrées *a posteriori* par la série et jouées ici sur scène (Cité par Champion, 2016). D'abord amusée par la caricature à laquelle se livrent allègrement les acteurs au jeu approximatif qui interprètent le roi Baratheon et son fils (illégitime)

Joffrey, Arya commence par suivre le mouvement général en mêlant son rire à celui du public qui se tient debout face à la scène où se déroule le spectacle. Mais son sourire se fige en un rictus amer lorsqu'elle vient à revivre par l'entremise de la farce ce qu'elle a déjà vécu (et nous avec) par l'entremise de la tragédie : l'exécution en place publique de son père accusé de haute trahison (*Baelor*, 1.09). Le raccord abrupt entre son visage outré et le pénis vérolé de l'acteur incarnant Joffrey (Fig. 37 et 38) nous renvoie alors à l'effroi éprouvé par Cersei lorsque s'affiche sous ses yeux le pénis lubrique de cet inconnu aux gesticulations impudentes qui lui intime de le « sucer comme un Lannister ». Bien que la considérant comme son ennemie jurée, Arya se retrouve à cet instant précis *dans la peau* de Cersei – indice supplémentaire de la non-porosité entre nudité frontale et pornographie, un corps totalement nu, actif et singularisé (celui de Cersei) endurent en l'occurrence la même souffrance perceptive qu'un corps vêtu, passif et noyé dans la foule (celui d'Arya).

Ainsi que nous le rappelle Isabelle Labrouillère : « L'obscénité pornographique présente un corps pris dans un réseau de représentations préexistantes qui se télescopent entre elles. Ne créant pas d'écart par rapport aux normes du genre, il n'a rien de subversif, la subversion supposant la mise en crise de la représentation, autrement dit un choc, un heurt, relayé ou non par le discours, mais s'inscrivant toujours dans un suspens préalable » (2017, 24). Qu'il soit produit par l'exhibition de parties génitales en place publique ou par le raccordement de la détresse d'une jeune fille orpheline aux verrues parasitant le pénis d'un acteur de théâtre interprétant le commanditaire de l'exécution de son père, le choc subversif de ces violentes confrontations dénote un refus pluriel de se laisser absorber par le grotesque de la calomnie et de la farce de baraque foraine. Une observation qui s'applique autant aux héroïnes de *Game of Thrones* qu'à la chaîne qui produit et diffuse la série, comme nous allons le voir dans la seconde partie de cette étude.

II/Mise en scène métatextuelle de l'obscénité

En refusant de se voûter face au déferlement de haine qui l'assaille de toutes parts, en s'efforçant de ne pas (trop) baisser les yeux malgré la violence du spectacle qui s'impose à elle, en privant la foule répugnée des gesticulations obscènes qui la conforteraient dans ses convictions, Cersei use de la dernière arme à laquelle elle

puisse encore avoir accès : la non-satisfaction des attentes de ses détracteurs. À l'inverse de Jeanne d'Arc dont la fossette tremblotante, la bouche entrouverte, les yeux humides roulant en tous sens, les pupilles dilatées et le regard halluciné donnent à voir une proie *imprégnée* des vices dont l'accablent ses intraitables accusateurs chez Dreyer, elle confronte ses contempteurs à une armure corporelle sans faille dont l'absence d'aspérités intensifie encore la rancœur et l'envie d'en découdre (Fig. 39 et 40).

Comme le rappelle Bakhtine, « le *corps grotesque* est un *corps en mouvement*. Il n'est jamais *prêt* ni *achevé* : il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps ; de plus, ce corps absorbe le monde et est absorbé par ce dernier » (1970, 315). C'est ce que laissent apparaître la bouche bée et les yeux exorbités de Jeanne, caractéristiques centrales de l'image grotesque du corps en ce qu'elles attestent respectivement l'ouverture d'un « abîme corporel béant et engloutissant » et une « tension purement corporelle » (*Idem*). *A contrario*, le corps de Cersei demeure en tout point hermétique : l'harmonie et l'intégrité qui s'en dégagent visuellement (*l'image renvoyée à l'autre* constituant ici un facteur clé de perpétuation) témoignent d'une douleur intériorisée qui refuse d'affleurer, de bourgeonner, de saillir, de se donner en spectacle et de satisfaire ainsi les attentes d'un public amassé au-dehors comme dans les gradins d'une arène où se tiendraient des jeux du cirque (Fig. 41).

Pour prendre toute la mesure de ce geste de défiance commis par Cersei (et, dans son sillage, la série et son diffuseur), il convient à présent de dépasser le cadre purement diégétique pour étudier les techniques de mise en scène corporelle de cette « Marche de la honte ». Comment le « collage » numérique du visage de Lena Headey au reste du corps de sa doublure ponctuelle s'affranchit-il de la duplicité justement reprochée au plus haut point à Cersei ? En quoi les libertés prises par les auteurs de la série vis-à-vis du texte original de George R. R. Martin servent-elles la défense de Cersei dans le procès en indécence qui lui est intenté ? Que peut-on en déduire sur la réponse artistique qu'apporte la chaîne HBO aux attaques morales dont elle est la cible, et sur la manière dont elle articule son discours éditorial autour d'un nivellement de valeurs souvent jugé hautain et clivant ?

1/Deux corps unis dans l'adversité

Au sujet de l'image du corps grotesque, Bakhtine écrit encore ceci : « Le grotesque ignore la surface sans faille qui ferme et délimite le corps pour en faire un phénomène isolé et achevé. Aussi, l'image grotesque montre-t-elle la physionomie non seulement externe, mais aussi interne du corps : sang, entrailles, cœur et autres organes. Souvent encore, les physionomies interne et externe sont fondues en une seule image. [...] Les images grotesques édifient un corps bicorporel. Dans la chaîne infinie de la vie corporelle, elles fixent les parties où *un maillon est engagé dans le suivant, où la vie d'un corps naît de la mort d'un autre, plus vieux* » (1970, 316).

De prime abord, la fabrication du corps nu de Cersei lors de la « Marche de la honte » semble conformer celui-ci à l'imagerie grotesque telle que la définit en termes à la fois physiques et cosmiques Bakhtine : un corps bicorporel, dont la chair écorchée porte les stigmates des immondices et des coups portés par la foule, et dont les pieds meurtris laissent une traînée de sang sur les pavés poussiéreux (Fig. 42 et 43). Un corps double, qui engage un maillon jeune et tonique (la « doublure corps » de Rebecca Van Cleave, âgée de 27 ans au moment du tournage) dans le suivant, plus âgé et plus las (celui de Lena Headey, alors âgée de 41 ans). D'un point de vue technique, le corps de Cersei se compose en outre effectivement de deux entités distinctes – un corps nu et un corps couvert d'une combinaison couleur peau – dont la nudité assemblée donne l'impression de fondre en une seule et unique image les physionomies interne et externe de Cersei.

Le trucage consistant à fusionner ces deux corps pour n'en présenter qu'un seul contredit toutefois une telle lecture des images. Car ce qui apparaît à l'écran n'est autre que Cersei dans *toute son intégrité physique* – et peu importe que l'on aperçoive ou non les « coutures » numériques sur le cou filmé en gros plan de Headey/Van Cleave : sauf à voir la matière fictionnelle basculer dans le registre de la parodie, rappelons que la « foi poétique » (Coleridge, 1817, chap. XIV) est une condition *sine qua non* de sa réception spectatorielle. Bien qu'artificiellement concaténé, le corps de Cersei répond en réalité aux critères de définition du canon décent des temps modernes tel que le caractérise Bakhtine en s'appuyant sur la littérature européenne « officielle » des

quatre derniers siècles : il est « parfaitement prêt, achevé, rigoureusement délimité, fermé, montré de l'extérieur, non mêlé, individuel et expressif » (1970, 318).

Notons tout de même deux dissonances qui vont nous permettre d'affiner notre analyse. Bakhtine complète son propos en indiquant, d'une part, que toutes les manifestations apparentes de la vie intime du corps du nouveau canon sont « soigneusement éliminées » (*Idem*), et d'autre part que ledit corps ne conserve « plus aucune trace de dualité » (1970, 319). Or, non seulement le corps de Cersei apparaît entièrement nu à l'écran, de face comme de dos (il nous est ainsi montré « dans la plus grande intimité », pour reprendre une expression quelque peu éculée), mais il porte en outre une trace actoriale de sa dualité, bien que celle-ci soit totalement intégrée et fondue dans la représentation formelle. Avec sa doublure omniprésente dont le corps nu se confond à celui de son interprète principale, *Game of Thrones* vient astucieusement se positionner entre les productions cinématographiques et télévisuelles de l'ère pré-numérique (qui avaient couramment recours à des *body doubles* dont les plans de nudité plus ou moins frontale, tournés séparément, étaient greffés aux plans « convenables » des acteurs principaux par le biais du montage) et les *blockbusters* contemporains de science-fiction hollywoodienne, confrontés pour leur part à une « grande peur de l'organique » (Chauvin, 2017, 28) qui les pousse de plus en plus à « [vitrifier] le sensible et le désir derrière le paravent de la technique » (*Idem*) et à assimiler la peau de leurs héroïnes à une « hygiénique combinaison de plongée [qui], lorsqu'elle se déchire, [ne laisse apparaître] ni chair ni os, [mais] juste un tissu synthétique qui s'effiloche » (2017, 29).

2/Infidélité « salvatrice » au roman

Si je me suis jusqu'ici concentré exclusivement sur *Game of Thrones* en tant que « série de HBO » (les deux termes étant aussi indissociables que le corps de Rebecca Van Cleave et le visage de Lena Headey dans la « Marche de la honte »), portons un instant notre attention sur son rapport aux romans originels de George R. R. Martin. Chez ce dernier, Cersei commence par afficher le même orgueil et la même détermination que son homologue télévisuelle avant d'affronter son chemin de croix (« Je suis reine, et non une putain des quais », Martin, 2013, 94 ; « Je suis une lionne. Je ne tremblerai pas devant eux », 2013, 254). Mais la dureté de l'épreuve la fait ployer

moralement à plusieurs reprises : bien que possédant une plus grande liberté d'action (c'est elle qui décide de se débarrasser de sa robe et de commencer à avancer), elle ne tarde pas à reconnaître ses torts (« J'ai péché et je dois expier », 2013, 255), à reprocher à une septa de ne pas lui avoir donné de sandales (« Vous auriez pu m'en donner, m'accorder au moins cela », 2013, 258), à culpabiliser en croyant reconnaître le visage de défunts victimes de ses exactions passées et, même, à implorer à voix haute la grâce de la Mère (« Je vous en prie [...]. Que la Mère ait pitié. J'ai confessé », 2013, 259). En dépit de son abnégation, elle finit d'ailleurs par craquer publiquement, éclatant en sanglots avant de pousser un cri aigu, de se couvrir les seins d'un bras, de se cacher la « fente » de l'autre et de courir à perdre la raison, trébuchant par deux fois jusqu'à se traîner à quatre pattes sous les rires moqueurs de la foule environnante. En se donnant malgré elle en spectacle au « bon peuple » de Port-Réal, Cersei en vient à contenter celui-ci au-delà de ses plus folles espérances.

Comme en atteste ce bref résumé des pages couvrant la sentence, force est de constater que le propos de George R. R. Martin se veut ici plus « naturaliste » que celui de son adaptation sérielle. Cersei a beau avoir du sang bleu qui coule dans les veines, elle ne vaut pas mieux que les mendiants et les putains de Port-Réal pour lesquels elle n'éprouve pourtant que dégoût et mépris. Plus encore, la différence est d'ordre *physique* : pour Martin, la déchéance de Cersei passe foncièrement par une désacralisation du corps ramené à l'usure et à l'enlaidissement que doit endurer tout un chacun. En témoigne ce passage crucial de son récit : « Pourtant, elle ne se sentait pas belle. Elle avait le sentiment d'être vieille, usée, sale, laide. Son ventre présentait des vergetures, conséquence des enfants qu'elle avait portés, et ses seins n'étaient plus aussi fermes que lorsqu'elle était plus jeune. Sans camisole pour les maintenir, ils s'affaissaient sur sa poitrine. *Je n'aurais pas dû faire ça. J'étais leur reine, mais à présent, ils ont vu, ils ont vu, ils ont vu. Jamais je n'aurais dû les laisser voir.* Vêtue et couronnée, elle était reine. Nue, saignante, boitant, elle n'était qu'une femme, pas si différente de leurs épouses, plus proche de leurs mères que de leurs jolies petites pucelles de filles. *Qu'ai-je fait ?* » (2013, 260).

La série et le roman ont en commun de mettre l'accent sur *l'image* renvoyée à l'autre, sur l'aura quasi mystique que peuvent conférer l'apparat et l'inaccessibilité de la royauté. En se mêlant au peuple, en se mettant à son niveau, Cersei risque à tout

moment d'être ramenée à l'état de simple mortelle et, par conséquent, de perdre son pouvoir d'impératrice. Le choix d'exposer la véritable nature de son corps s'avère dès lors décisif. Quelle que soit la suite du récit, Martin destitue (au moins partiellement) Cersei en étalant au grand jour ses vergetures et ses seins tombants. Tel est le sens de la remarque formulée par un gamin de passage qui découvre son corps sans éclat : « C'est pas la reine, [...] elle est aussi ridée qu'maman. » (2013, 258) À l'inverse, la série *idéalis*e sciemment l'image de Cersei en adjoignant (et non simplement en doublant) au visage de son interprète habituelle le corps d'un mannequin aux formes harmonieuses et à la peau sans défauts : celui de Rebecca Van Cleave. Ce corps immaculé (au sens épidermique du terme) est celui d'une reine - d'une déesse, pourrait-on dire. L'impression de perfection surréelle qui s'en dégage, dont il importe au final peu de savoir si elle est fidèle ou non au récit de Martin (adapter n'est pas transposer), constitue l'ultime rempart de Cersei face à l'abjection de ses milliers d'opposants : c'est elle qui la maintient en vie en tant que personnage influent de la série. Tant que son corps demeure une forteresse imprenable, tant que les coups ne l'atteignent pas - ne *l'amochent* pas -, elle peut continuer d'aller de l'avant.

Sarah Buchanan fait, à ce titre, fausse route lorsqu'elle écrit qu'il est « assurément sujet à controverse que [le corps de Lena Headey] ait été remplacé par celui d'une femme plus jeune, quand on sait que l'humiliation subie par Cersei dans les romans de George R. R. Martin tient en partie au fait de dévoiler publiquement les défauts de son corps » (2015). Chercher la controverse revient en l'occurrence à plaquer un discours idéologique sur une fiction dont il convient en premier lieu, pour peu que l'on ambitionne de l'écouter plutôt que de parler à sa place, d'interroger le sens et la portée des représentations. Dénoncer une infidélité au texte original dont l'objectif inavoué consisterait à esthétiser la nudité d'un personnage (tel que le sous-entend Buchanan) revient non seulement à outrepasser la définition et la trajectoire sérielles de ce dernier, mais aussi à dénigrer hors contexte des initiatives qui n'ont en soi rien de répréhensible : plier le texte d'une œuvre littéraire originale à ses propres intentions artistiques fait en effet partie intégrante du travail d'adaptation audiovisuelle, sans compter que magnifier un corps (féminin ou masculin) ne signifie pas nécessairement nier sa fragilité et sa friabilité - encore moins sa *vérité*. On ne le répétera jamais assez : tout est affaire de contexte.

Les auteurs de la série ont d'ailleurs mis un soin tout particulier à représenter de manière répétée et durable les « estropiés, bâtards et choses cassées » (pour reprendre le titre de son quatrième épisode, « Cripples, Bastards, and Broken Things » en version originale) qui peuplent l'imaginaire de George R. R. Martin. « Dans une série télévisée, il est bien rare de rencontrer une si importante galerie de bâtards et de handicapés, de naissance ou bien suite à une maladie ou à une tentative criminelle », note à ce sujet Stéphane Rolet (2014, 118). De géants devenus simples d'esprit en Immaculés émasculés dès l'enfance, de guerriers balafrés en jeunes filles atteintes de « léprose », d'eunuques châtrés dans un lointain passé en garçons virevoltants rendus paraplégiques, *Game of Thrones* étudie l'infirmité et la difformité sous toutes leurs coutures, qu'elles soient intégrées à la diégèse dès le début de récit ou s'imposent *a posteriori* à des personnages dont le processus de réécriture s'opère progressivement sous nos yeux.

Cependant, Cersei se trouve sur l'autre berge de cette authentique « foire aux monstres » : elle est celle qui pointe *l'autre* du doigt et assimile autoritairement ses failles corporelles à une impossibilité de s'élever sur l'échelle sociale. Là où *Carnivàle*, autre série de HBO située dans un passé chaotique (en l'occurrence, celui du Dust Bowl et de la Grande Dépression de l'Amérique des années 1930) s'évertue à « normaliser le corps grotesque » (Burkhead, 2015, 144) en nous plongeant dans le quotidien d'une foire itinérante soumettant femme à barbe, homme-lézard, femme-scorpion et autres sœurs siamoises au regard mi-fasciné mi-révuilé de badauds tenant à en avoir pour leur argent, *Game of Thrones* met à l'inverse ce corps *voulu grotesque* en relief afin d'en étudier tous les ressorts et toutes les aspérités. Plus que la beauté (dont les canons évoluent de toute façon d'une époque à l'autre), la série de « Renaissance fantasy » (Rolet, 2014, 16) questionne la *vitalité* du corps : ce qui rend si infaillible la reine Cersei (même provisoirement éjectée de son piédestal), c'est l'impression de bonne santé, de pérennité et d'harmonie qui se dégage de son enveloppe corporelle. À la physionomie famélique et pouilleuse de la populace dont elle attise à chaque pas un peu plus la haine par sa seule présence s'opposent son port altier, ses formes amples et sa peau soyeuse, autant d'atouts naturels auxquels tous les crachats et toutes les immondices du monde ne pourront manifestement rien changer.

Le corps de Cersei n'est donc en aucun cas érotisé – ce qui apparaîtrait particulièrement déplacé dans le cadre d'une affliction aussi humiliante que la « Marche de la honte », dont la perspective déféminisante n'est pas sans rappeler l'exhibition infâmante des femmes tondues, souvent dénudées, invectivées et souillées par la foule à la Libération de 1944. Son corps est *anobli*, dans le sens où il affiche une « façade, [une] surface close » (Bakhtine, 1970, 337) sur laquelle viennent irrémédiablement buter ses assaillants débraillés et bien moins soucieux de la convenance. Parce qu'elle n'affiche aucune faille physique, parce qu'elle refuse de livrer un corps grotesque – le sien, s'il en était autrement – en pâture à la plèbe déchaînée, la repentante (de façade, une fois encore) vient à bout de son calvaire sans jamais se compromettre. C'est en les révélant par l'image et le son, en les faisant converger en un corps-forteresse totalement inébranlable, que les auteurs de la série sont parvenus à faire leurs ces deux caractéristiques fondamentales de Cersei, et à transcender ainsi un texte originel dans lequel elle ne pouvait résister indéfiniment à la pression extérieure et finissait par afficher piteusement sa honte devant des observateurs hilares. D'aucuns déduiront sans doute de cette option télévisuelle que noblesse n'est qu'apparat ; mais il est également permis de considérer que le refus de s'abaisser à l'indécence voire à l'obscénité dont on vous affuble sans parcimonie aucune constitue un moyen des plus redoutables de retourner l'accusation contre elle-même, et de placer ses porteurs face à leurs propres contradictions.

3/Force d'opposition fictionnelle

Voilà qui m'amène à élargir le propos et à interroger la politique éditoriale de HBO en tant que chaîne *premium* ayant eu le temps d'assimiler et de digérer les attaques qui se sont multipliées à son encontre depuis le milieu des années 1990, en premier lieu quant à son prétendu « problème des scènes de sexe » (Joyard, 2018), d'agression sexuelle (Blay, 2016) et de nudité frontale. Ainsi que j'ai tenté de le démontrer à travers mon analyse de la « Marche de la honte », plutôt que d'oblitérer ou, à défaut, de lisser ses programmes afin de les conformer à une lecture décontextualisée des images, la chaîne prend le parti d'intégrer la critique en vue de la constituer en véritable force d'opposition fictionnelle. En reportant l'indécence factuelle de Cersei sur un flot intimidant de spectateurs à la gestuelle parfois obscène,

HBO s'incarne non sans risque dans l'une des figures les plus emblématiques et les plus clivantes de son univers fictif, symbole d'un prestige pouvant être jugé hautain et arrogant dès lors que l'on en décorrèle l'étude des nuances et de la complexité afférentes.

Qu'à cela ne tienne : en opérant une translation diégétique de sa nudité « indécente » vers une frange populaire indigne de ses hautes aspirations, HBO retourne la question si délicate de la bienséance à l'envoyeur plutôt que de tenter d'y répondre frontalement – ce qui reviendrait dans tous les cas à se soumettre à la critique plutôt que de tenter de faire entendre sa propre voix. À la marche en avant imposée à Cersei s'oppose en effet une prise de position « sociale » de la repentante déclarée, qui s'affirme par la consistance de son corps en lieu et place de la lubricité qu'il lui est si sévèrement reproché d'avoir suscité à la moindre occasion sur son passage. Son histoire s'avère à ce titre bien différente des mythes (plus ou moins fondés) qui entourent Phryné, courtisane grecque du IV^e siècle av. J.-C. accusée d'impiété puis acquittée après que son avocat eut dévoilé son corps nu à la beauté subjuguante (Fig. 44), et Godiva, belle aristocrate anglo-saxonne du XI^e siècle qui aurait traversé les rues de Coventry à cheval, entièrement nue, afin de pousser (avec succès) son époux à baisser les impôts locaux empêchant les plus démunis de sortir de la misère (Fig. 45). Dans ces deux cas, le beau se substitue à l'indécent et l'emporte en dernier ressort sur le mesquin et le médisant. Cersei, elle, est engagée dans un acte de résistance qui vise à *supplanter* le beau pour entériner la tangibilité d'un corps rendu irréfutable. Sa beauté n'est pas une fin en soi ; ce qui importe, c'est que son corps conserve toute sa *décence*.

Pour reprendre une expression de Bakhtine au sujet de la logique corporelle et topographique du corps clownesque, HBO refuse de se lancer dans un « mouvement de roue, c'est-à-dire une permutation permanente du haut et du bas du corps et vice versa » (1970, 350). Exposer sans réserve son propre envers, accepter que « le derrière s'évertue obstinément à occuper la place de la tête, et la tête, celle du derrière » (*Idem*) reviendrait en effet à se mêler à la foule vitupérante, à adopter les postures les plus dégradantes et à expectorer sans vergogne que « Je me suis tapé moitié moins de bites que la reine ! » Or, une chaîne *premium* telle que HBO n'a pas vocation à mimer l'ignominie au premier degré ni à rejouer les tendances attractionnelles de ses concurrentes indirectes. D'autant que, depuis son *rebranding* entrepris en 1995, elle

s'est fixé pour objectif d'élever les enjeux artistiques de ses séries originales afin de justifier pleinement le coût de son abonnement et de satisfaire les attentes de ses clients en quête de « non-télévision » (c'est-à-dire de télévision se plaçant autoritairement au-dessus de la mêlée, sur le plan qualitatif s'entend).

La démarche peut paraître arrogante – à l'image de la Cersei télévisuelle refusant de demander grâce et de montrer que son corps est aussi faillible qu'un autre –, mais elle participe d'une politique de différenciation à long terme dont la perte de cohérence (ajoutée aux offensives exponentielles d'une concurrence de plus en plus agressive, tant en termes de volume de production que de tarifs d'abonnement) pourrait à tout moment entraîner un effritement du nombre d'abonnés, donc un ternissement de ce cachet à même d'assurer la stabilité d'un diffuseur dont le modèle économique ne repose pas sur les recettes de spots publicitaires. La « chute dans le borbier » qui attend Cersei une fois son corps déviant mis à nu est à ce titre symbolique de la menace qui pèse sur HBO chaque fois que la chaîne câblée s'aventure sur le terrain de la représentation-limite des corps sexuels. Car le risque est permanent de voir rabroués des images et des sons dont une lecture purement descriptive (par exemple : « Condamnée à se repentir au pied du grand Septuaire de Baelor, la reine déchue Cersei Lannister entreprend sa "Marche de la honte" entièrement nue sous les invectives de la population dépenaillée de Port-Réal ») ne suffira jamais à restituer tous les détails formels et toute la subtilité métatextuelle⁸.

Comme le rappelle Antoine Gaudin :

Ce que l'on appelle "représentation-limite" désigne un "lieu" d'images et de sons marquant la rencontre entre deux dynamiques : d'un côté, la liberté d'expression, la prise en compte de la diversité des désirs existants, éventuellement la transgression de tabous ou de frontières figuratives ; et de l'autre la censure, l'interdit plus ou moins explicite, la morale commune, répondant à certaines exigences sociales (pouvant être jugées plus ou moins justifiées selon les cas). [...] Cette notion repose sur un principe de *relativité* : ce qui fait le caractère limite d'une représentation, c'est avant tout le cadre référentiel dans lequel elle intervient » (2017, 8-9).

S'agissant d'une série mondialement connue et plébiscitée par le public adolescent, il va sans dire que *Game of Thrones* apporte une résonance particulièrement sensible à

des représentations pouvant paraître anodines dans des cadres référentiels à la portée plus restreinte (films d'art et essai, installations vidéo *underground*, etc.). En l'occurrence, la « Marche de la honte » n'implique pas d'actes de nature sexuelle – si ce n'est sous la forme de brèves suggestions lubriques, ainsi que je l'ai relevé dans ma description du comportement désinhibé et primaire du peuple de Port-Réal. Mais « l'effacement du corps [...] à l'œuvre dans la production hollywoodienne dominante » (Labrouillère, 2017, 21) rend par contraste prégnante son émergence dans les séries américaines, surtout quand celles-ci s'inscrivent dans des genres (ici, la *fantasy*) d'ordinaire accaparés par un cinéma à grand spectacle visant généralement à montrer les films au plus grand nombre, donc à ne pas prendre le risque de les voir interdits au public adolescent en raison de plans ou de scènes à caractère trop explicite.

C'est en cela que la mise en abyme de cette fameuse « rencontre entre deux dynamiques » évoquée par Antoine Gaudin m'apparaît si significative de la conscience aiguë qu'ont les dirigeants et les artisans de HBO de la liberté (et des attentes que suscite cette liberté) de transgresser les tabous et d'enjamber les frontières figuratives offerte depuis sa naissance par le câble *premium* américain. Plutôt que de surenchérir sur les ébats sexuels ou, au contraire, de lisser son propos en systématisant une autocensure déresponsabilisante, HBO prend le parti (jusqu'à preuve du contraire) de diégétiser ses représentations-limites afin, d'une part, d'en interroger le bienfondé et, d'autre part, de s'en servir comme moteur narratif par translation induite. Les seins graveleux et les pénis flasques qui se mettent en travers du chemin de Cersei durant sa « Marche de la honte » en constituent une patente illustration : s'ils visent clairement à rabaisser la fautive en la soumettant à un « puissant mouvement vers le bas, vers les profondeurs de la terre et du corps humain, [...] vers les enfers » (Bakhtine, 1970, 367), s'ils usent volontiers de l'indécence pour détrôner la reine impure et l'ensevelir sous des pelletées de bouffonnerie carnavalesque, cette dernière résiste jusqu'au bout en opposant à ses offenseurs un corps inexorablement *décent*, rétablissant par ce biais une hiérarchie intemporelle imprégnée de la « tendance purement verticale de l'ascension et de la chute » (1970, 398).

En prenant de haut l'impudence de ses pourfendeurs, Cersei reporte sur eux le stupre dans lequel on l'accuse délibérément de se vautrer. Elle se conforme ainsi au canon corporel décent de l'art et de la littérature des temps modernes en dépit – ou,

devrais-je écrire, à la force – de sa nudité intégrale. À travers son exemple, HBO étaye sa volonté non pas d'atténuer la portée voire de masquer sans autre forme de procès la représentation-limite (ce serait la solution de facilité), mais au contraire d'injecter celle-ci dans sa diégèse afin d'en interroger les propres limites. Par cette in(tro)spection au carré, la chaîne entend placer la censure morale (à laquelle elle-même n'échappe pas, aussi affranchie soit-elle de la surveillance de la *Federal Communications Commission*) face à ses contradictions, tout en prolongeant sa mission éditoriale de défrichage des corps sexuels et de leurs représentations plus ou moins subversives. D'une pierre deux coups : l'objection et l'exploration, ou comment continuer à raconter des histoires... qui font toujours des histoires.

Conclusion

Dans son analyse détaillée de l'épisode *Mother's Mercy*, le site Internet de référence *Westeros* déplore le manque de réalisme du procédé ayant consisté à greffer numériquement le visage de Lena Headey au corps de Rebecca Van Cleave, avant de conclure : « Pour une fois, les ambitions formelles de la production n'ont pas tenu toutes leurs promesses. Il aurait été préférable de tourner l'ensemble de la scène avec Headey, en la cadrant de face au-dessus des épaules ou de dos au-dessus de la taille, après un plan initial de situation en nudité intégrale – cela aurait évité à certains spectateurs de "décrocher". Mais encore une fois, il s'agit de *Game of Thrones*, et la nudité constitue l'une des raisons qui poussent certaines personnes (les "pervers", comme doit regretter amèrement de les avoir surnommés un producteur exécutif de la série [dont le nom n'a pas été divulgué]) à regarder la série⁹ ».

Il est amusant de noter à quel point la rengaine déplorée par l'auteur de ces lignes – celle de la « gratuité » des scènes à caractère corporel voire sexuel de *Game of Thrones* – se fonde elle-même sur une rengaine imposant, par pur réflexe, de lui en adresser le reproche. Comme si la nudité frontale et son débordement composaient les deux faces d'une même pièce, interdisant tout encaissement sans obligation de régler au passage quelque substantielle taxe associée. Comme si la visibilité assumée de la nudité empêchait *de facto* le spectateur de se concentrer sur la « véritable histoire », perturbé qu'il serait par d'intempestifs *stimuli* sensoriels venant se glisser dans les pores de sa

peau. L'injonction de la dissociation : voilà le signal qu'envoie sans s'en rendre compte cette critique de *Westeros*.

J'ai pourtant tâché de démontrer que la nudité apparente de Cersei n'avait rien de facultatif, en ce qu'elle constituait une donnée fondamentale de son pouvoir de résilience. Se contenter de cadrer Lena Headey « de face au-dessus des épaules ou de dos au-dessus de la taille » n'aurait pas pour unique conséquence de faire perdre du sens à la scène ; cela l'annihilerait complètement. Car il faudrait dans le même temps supprimer les actes d'obscénité en ocularisation interne que j'ai mis en exergue dans le cadre de cette étude (les seins qui s'agitent sous les yeux de Cersei, le pénis qui se dandine devant elle d'un déhanchement libidineux), et ainsi renoncer à toute lecture métatextuelle des représentations-limites selon HBO. Et encore : même en tirant un trait sur cette mise en abyme des libertés et des restrictions censurales de la chaîne, dissimuler la nudité de Cersei par le biais du montage priverait les auteurs de la série de la possibilité de s'émanciper du texte matriciel de George R. R. Martin en idéalisant le corps de la pécheresse, c'est-à-dire en le rendant physiquement (donc hiérarchiquement) supérieur.

Sans compter que de tels cadrages nous convieraient sans cesse à tenter de résoudre l'éternel dilemme de « l'image manquante » : puisque l'on sait que la « Marche de la honte » s'effectue dans le plus simple appareil, pourquoi ne pas nous le montrer ? Une telle attitude ne reviendrait-elle pas à desservir une figure féminine centrale de la série, dont l'acte de résistance suprême consiste justement à renvoyer la probité de son corps-forteresse à la face de ses détracteurs les plus turpides ? La priver formellement de sa nudité intégrale n'équivaudrait-il pas, en fin de compte, à nier foncièrement son existence même ? Ce serait pire que de la censure – du révisionnisme. Cersei constitue pourtant assurément « l'une des raisons qui poussent certaines personnes à regarder la série ». Qu'elle soit entièrement nue ou chaudement habillée pour l'hiver, son orgueil constitue sa plus grande alliée. « Décrocher » de sa marche forcée en raison de sa nudité intégrale, c'est par conséquent ne rien comprendre aux femmes de sa trempe. Si vous baissez les yeux, ne comptez pas sur elle pour en faire de même.

BIBLIOGRAPHIE

Anon. « Assises du 6 octobre : retour sur les interventions », *Liberté politique*, 12 octobre 2018, consulté le 10 novembre 2018 : <http://www.libertepolitique.com/Actualite/Decryptage/Assises-du-6-octobre-retour-sur-les-interventions>.

Anon. « Ep510: Mother's Mercy », Westeros, 21 septembre 2015, consulté le 10 novembre 2018 : <http://www.westeros.org/GoT/Episodes/Entry/12375>.

Bakhtine Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.

Blay, Zeba. « HBO Still Doesn't Have A Good Answer To Its Rape Problem », *The Huffington Post*, 1^{er} août 2016, consulté le 10 novembre 2018 : https://www.huffingtonpost.com/entry/hbo-still-doesnt-have-a-good-answer-to-its-rape-problem_us_579f889ee4b0e2e15eb696a7.

Buchanan, Sarah. « 'It was the scariest experience' Lena Headey's body double reveals all on THAT GoT scene ». Dans *Express*, 19 juin 2015, consulté le 4 novembre 2018 : <https://www.express.co.uk/showbiz/tv-radio/585493/UNMASKED-Lena-Headey-nude-body-double-Game-Of-Thrones-series-five-finale>.

Burkhead, Cynthia. « An American Freak Show, an American Grotesque ». Dans Aloi, Peg et Johnston, Hannah E. (dir.). *Carnivale and the American Grotesque. Critical Essays on the HBO Series*. Jefferson: McFarland & Company, 2015, p. 142-151.

Campion, Benjamin. « Game of Thrones – Bilan de la saison 6 », *Des séries... et des hommes*, 26 juillet 2016, consulté le 28 octobre 2018 : <http://feuilletons.blogs.liberation.fr/2016/07/26/game-of-thrones-bilan-de-la-saison-6>.

Chauvin, Jean-Sébastien. « SF : la grande peur de l'organique ». Dans *Cahiers du cinéma*, n° 739, décembre 2017, p. 28-29.

Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*. Londres, 1817.

Dean, Rob. « Gaze upon the casting call for a male flasher on *Game Of Thrones* and despair », *The A.V. Club*, 19 juin 2015, consulté le 28 octobre 2018 : <https://news.avclub.com/gaze-upon-the-casting-call-for-a-male-flasher-on-game-o-1798280856>.

Delorme, Stéphane. « La corde sensible ». Dans *Cahiers du cinéma*, n° 742, mars 2018, p. 8-13.

Gaudin, Antoine. « Avant-propos ». Dans Gaudin Antoine, Goutte Martin & Laborde Barbara (dir.), *Théorème n° 28 : Représentations-limites des corps sexuels dans le cinéma et l'audiovisuel contemporains*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, p. 7-13.

Gaudreault, André & Jost, François. *Le Récit cinématographique. Films et séries télévisées*. Paris : Armand Colin, 2017 (1990).

Gunning, Tom. « Le Cinéma d'attraction : le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde », *1895*, n° 50, 2006, p. 55-65.

Joyard, Olivier. « Quand HBO veut résoudre le problème des scènes de sexe », *Les Inrockuptibles*, 6 novembre 2018, consulté le 10 novembre 2018 : <https://www.lesinrocks.com/2018/11/06/series/edito-series-sex-comedy-111141136>.

Jullier, Laurent. *Interdit aux moins de 18 ans. Morale, sexe et violence au cinéma*. Paris : Armand Colin, 2008.

L'OBSERVATOIRE DE LA LIBERTE DE CREATION, « Liberté de création : ne nous trompons pas de combat ! », *Libération*, 3 janvier 2018, consulté le 14 octobre 2018 : https://www.liberation.fr/debats/2018/01/03/liberte-de-creation-ne-nous-trompons-pas-de-combat_1620172.

Labrouillère, Isabelle. « De l'ombre à la lumière. L'avènement du corps obscène loin de la censure hollywoodienne ». Dans Triollet Christophe (dir.), *Darkness, censure et cinéma*. Vol. 2, « Sexe & déviances ». La Madeleine : LettMotif, 2017, p. 19-29.

Martin, George R. R. *Le Trône de fer*. Tome 15, « Une danse avec les dragons ». Paris : Pygmalion, 2013.

Rolet, Stéphane. *Le Trône de fer ou Le Pouvoir dans le sang*. Tours : Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Sérial », 2014.

Thiellement, Pacôme. *Trois essais sur Twin Peaks*. Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2018.

ILLUSTRATIONS

Figure 1.



Figure 2.



Figure 3.



Figure 4.



Figure 5.



Figure 6.



Figure 7.



Figure 8.



Figure 9.



Figure 10.



Figure 11.





Figure 12.



Figure 13.

Figure 14.



Figure 15.



Figure 16.



Figure 17.



Figure 18.



Figure 19.

Figure 20.



Figure 21.



Figure 22.



Figure 23.



Figure 24.



Figure 25.



Figure 26.



Figure 27.



Figure 28.



Figure 29.

Figure 30.



Figure 31.



Figure 32.



Figure 33.



Figure 34.



Figure 35.



Figure 36.



Figure 37.



Figure 38.



Figure 39.





Figure 40.



Figure 41.



Figure 42.



Figure 43.

Figure 44.



Figure 45.



TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figures 1, 2 et 3 : Jeanne d'Arc destituée, tondu, condamnée (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928).

Figures 4 et 5 : Cersei Lannister, tondu, porte son regard au loin (*Game of Thrones*, 5.10).

Figure 6 : Jeanne observe des oiseaux qui viennent se poser sur une croix.

Figure 7 : Cersei aperçoit des oiseaux qui volent à proximité du Donjon Rouge.

Figure 8 : Cersei vue « en train de voir » la Grande Colline d'Aegon.

Figures 9 et 10 : Rapport de domination visuel entre un accusateur et Jeanne d'Arc.

Figures 11 et 12 : Cersei domine la foule qui l'observe en silence.

Figure 13 : Le Grand Moineau exprime la sentence de Cersei.

Figure 14 : Contreplongée sur Cersei vue depuis la « fosse ».

Figures 15, 16 et 17 : Le corps de Cersei brusquement mis à nu par des septas.

Figure 18 : Cersei confrontée à la fureur du peuple.

Figure 19 : Cersei refuse d'établir un contact oculaire avec ses contempteurs.

Figures 20, 21 et 22 : Visage pustulés, édentés, boursouflés des accusateurs et des geôliers de Jeanne d'Arc.

Figures 23, 24 et 25 : Les habitants de Port-Réal, juges désinhibés et survoltés de Cersei.

Figures 26, 27 et 28 : Une jeune femme exhibe ses seins en invectivant Cersei.

Figures 29, 30 et 31 : Un anonyme agite son pénis devant Cersei en se réclamant des Lannister.

Figure 32 : Pénis et testicules d'un acteur de théâtre filmés en gros plan (*Game of Thrones*, 6.05).

Figure 33 : Les « viscères » du roi Robert Baratheon, victime d'un accident de chasse.

Figure 34 : Ned Stark se prend les parties à pleine main en poussant un gémissement libidineux.

Figure 35 : Tyrion Lannister place de force une main de Sansa Stark sur son entrejambe.

Figure 36 : Tyrion Lannister dévoile brusquement le buste de Sansa Stark.

Figures 37 et 38 : Raccord abrupt entre le regard outré d'Arya Stark et les parties génitales du jeune acteur interprétant Joffrey Lannister, le bourreau de son père.

Figures 39 et 40 : Deux visages qui expriment un rapport radicalement différent à l'hostilité ambiante.

Figure 41 : Le corps de Cersei, une « armure » que rien ne semble pouvoir atteindre.

Figures 42 et 43 : La chair souillée et ensanglantée de Cersei.

Figure 44 : Mise à nu de Phryné face aux Héliastes, peinte par Jean-Léon Gérôme (*Phryné devant l'aréopage*, 1861).

Figure 45 : Chevauchée nue de Godiva, peinte par John Collier (*Lady Godiva*, 1898)

NOTES

-
1. Par convention, tous les épisodes seront numérotés de la façon suivante : un premier nombre pour désigner le numéro de la saison, un point, puis un deuxième nombre pour désigner le numéro de l'épisode. Ainsi, « 5.10 » correspond au dixième épisode de la saison 5.
 2. « She has committed the acts of falsehood and fornication. »
 3. « Cunt! »
 4. « Whore », « bitch », « brother fucker », « slut ».
 5. « Shame ».
 6. « I've had half as many cocks as the queen! »
 7. « I'm a Lannister. Suck me off! »
 8. Lire, à titre d'exemple, les propos tenus par Maître André Bonnet, responsable de l'association Promouvoir, lors des Assises de la lutte contre la pornographie tenues à Paris en octobre 2018 : « Des séries récentes, comme *Game of Thrones*, ou *Westworld*, qui ont été vues par la majorité des jeunes, comportent une vision pornographiée de la sexualité, faite de violence, de domination, de destruction de l'autre » (Cité par Anon., 2018).
 9. « For once, the show's production ambitions outreached its grasp. It would have been better if they simply used Headey throughout, shooting from shoulders up or her upper body from the back, with only one establishing nude shot—it would have kept everyone "in the moment". But then again, this is *Game of Thrones*, and nudity is a part of why some people (the "perverts", as some executive producer perhaps now wishes he hadn't said) watch the show. » (Anon., 2015)