

***The Substance* de Coralie Fargeat : pour une
esthétique de l'excès**

Alice Guillot-Lefevre

Pour citer cet article :

Guillot-Lefevre, Alice. 2025. « *The Substance* de Coralie Fargeat : pour une esthétique de l'excès », *Postures*, dossier « Mesures de la démesure », n° 41, en ligne, <<https://revuepostures.uqam.ca/?p=9960>>, consulté le xx/xx/xxxx.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue Postures notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

Depuis le début des années 2020, en France, le cinéma de genre connaît un regain d'intérêt dont témoigne un certain nombre de films : *Animale* (2024) d'Emma Benestan, *Teddy* (2021) de Ludovic et Zoran Boukerma, *Le Règne animal* (2023) de Thomas Cailley, *Grave* (2016), *Titane* (2021) et *Alpha* (2025) de Julia Ducournau, *En attendant la nuit* (2024) de Céline Rouzet, etc. Ces cinéastes convoquent le fantastique et l'horreur et positionnent la métamorphose des corps au cœur de leurs récits, tout en offrant une conversation *queer* sur les rapports de genre et de classe, la sexualité, l'âge ou l'écologie. Ces thèmes mobilisent notamment le *body horror*, sous-genre de l'horreur qui se distingue par sa violence graphique excessive¹, afin de reconsidérer les représentations normatives des corps. La métamorphose de ces corps favorise l'imaginaire et la naissance de monstres spectaculaires, créés par le biais d'effets numériques, de prothèses et/ou de maquillage. Ces figures sont pour la plupart des créatures issues de la littérature fantastique (loup-garou, ogre, vampire, etc.) et du fantasme de l'être amélioré (cyborg, mutant, etc.), qui bousculent les frontières de la « norme » humaine.

Une de ces cinéastes, Coralie Fargeat, s'attache à « enlever les limites de la réalité pour épouser plutôt les règles ou les codes du film, qui permettent justement d'aller jusqu'au bout, d'être dans l'excès, d'être dans le grandiloquent, le côté opératique » (Fargeat 2024a). Avec trois films seulement, le court-métrage *Reality+* (2014) et les deux longs-métrages *Revenge* (2017) et *The Substance* (2024), Fargeat impose son cinéma comme l'activateur d'un commentaire analytique et réflexif sur les questions de genre. Cet article cherche d'ailleurs à montrer comment l'esthétique de l'excès développée par Coralie Fargeat dans *The Substance* permet de déconstruire les normes de genre et de dénoncer les mécanismes misogynes qui façonnent le regard porté sur les corps féminins. Le film confirme l'intérêt du cinéma contemporain pour le *body horror*, les transgressions corporelles et les excessivités narratives, visuelles et sonores. Le récit y est forgé dans la violence des gestes et la libération d'une

¹ À ce sujet, voir « Film bodies : gender, genre and excess », dans *Film Quarterly*, vol.44, n°4, 1991. URL : <https://www.jstor.org/stable/1212758?seq=2>.

parole socialement ancrée (le contexte contemporain post #MeToo). Demi Moore incarne Elisabeth Sparkle, ancienne vedette de cinéma devenue animatrice de *Sparkle Your Life* (émission télévisée d'aérobique) qui tombe progressivement en désuétude. Son désir de renouer avec la gloire l'incite à s'injecter un produit révolutionnaire (la Substance) censé engendrer une meilleure version d'elle-même impliquant un autre corps, une nouvelle entité tout à fait parfaite, nommée Sue et interprétée par Margaret Qualley. Le film est nourri de références culturelles, du mythe de la fontaine de Jouvence au *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde. Il s'inspire aussi de véritables injonctions de la société contemporaine : les diktats du corps idéal, les leurre du regard, le dégoût qu'inspire la vieillesse, tous ces mécanismes sociaux qui justifient, protègent et encouragent la domination masculine, car qu'il soit maigre ou gros, lisse ou ridé, « un corps féminin dans l'espace public n'est jamais neutre. Il est regardé, commenté, désiré » (Fargeat 2024b).

Le *body horror*, dont Coralie Fargeat se saisit, investit la notion d'excès, c'est-à-dire tout « ce qui dépasse une mesure moyenne, une limite fixée ou ordinairement admise » (Dictionnaire de l'Académie Française 2000). Jacqueline Penjon complète ainsi cette définition : « L'excès est donc une façon de se heurter aux limites, un processus poussant à aller voir si quelque chose se trouve au-delà » (Penjon 2005). Chez la cinéaste, la forme excessive est double : celle, plastique, d'une forme de violence graphique et d'images provocantes, repoussantes et transgressives, et celle, narrative, d'un axe réflexif portant sur les comportements et regards misogynes de la société contemporaine. Autrement dit, l'excès mis en scène par le *body horror* touche « à la limite du supportable, à la limite du spectateur » (Comolli 2005, 123-124), il est un ensemble esthétique doublé d'une pensée critique à l'égard des représentations sociales, comme l'explique Fargeat : « genre films are political. For me as a filmmaker, they are a great way to confront political and personal matters through the lens

of entertainment, fun, and excess² » (Fargeat 2024c, 4). En s'attachant à l'étude du récit, des personnages, ainsi qu'aux différents choix scénographiques, cette contribution voudrait examiner les mécanismes narratifs et esthétiques qui imposent l'excès comme la fenêtre critique à partir de laquelle sont questionnées les représentations de genre au sein du film *The Substance*.

Pour une généalogie de *The Substance* : l'excès en héritage

Reality+ : naissance d'une obsession pour le corps parfait

La libération des corps, des discours et des formes parcourt, de film en film³, le travail de Coralie Fargeat. La récurrence d'enjeux et d'images conduit à considérer ses projets précédents comme l'héritage d'un univers cinématographique singulier. Si chaque film développe ses propres récits, l'esthétique de l'excès façonnée par Coralie Fargeat ressort d'un programme plastique fondé sur des critères classiques tels que « la répétition, l'accumulation, [...] une démarche additive [qui] mènent à un excès » (Comolli 2005, 123). Son court-métrage *Reality+* (2014) en est le premier acte : dans un futur proche, un programme éponyme permet à ses adhérent·es de remplacer leur enveloppe corporelle par un avatar personnalisable, imposant une certaine beauté comme la norme à respecter. Le film est traversé par la question du démesuré : le dédoublement des corps devant le miroir lorsque le protagoniste, Vincent, paramètre son idéal (Vincent+), les immenses tableaux publicitaires flottants promouvant le programme, ou encore la foule dense de visages déformés et accentués dans la boîte de nuit, etc. Ce conte de jeunesse éternelle est prolongé dans *The Substance*, film dans lequel on retrouve cette même « pression aujourd'hui environnante [qui]

² « Les films de genre sont politiques. Pour moi, en tant que réalisatrice, ils sont un bon moyen de confronter les sujets politiques et personnels à travers le divertissement, l'amusement et l'excès » (Je traduis).

³ Les deux premiers projets de Coralie Fargeat ne se situent ni dans le *body horror*, ni dans l'esthétique de l'excès. En 2003, elle réalise son premier court-métrage, *Le Télégramme*, film d'époque adapté de la nouvelle éponyme d'Iain Crichton Smith. En 2007, elle co-réalise et joue dans *Les Fées cloches*, un programme jeunesse diffusé sur la chaîne TF1, qui suit les aventures de deux sœurs fées loufoques.

est de plus en plus forte [...] pour être de plus en plus beau, de plus en plus parfait, de plus en plus jeune » (Fargeat 2015).

Revenge : prémisses d'un combat contre la misogynie

Le premier long-métrage de Coralie Fargeat, *Revenge* (2017), se différencie de *Reality+* par son appréhension politique de l'excès. Du *rape and revenge* (viol et vengeance) au *body horror*, le film est chargé d'une urgence, celle de dénoncer des comportements abusifs dans le contexte post #MeToo⁴. La cinéaste investit ici le terme *hubris*⁵ dans une perspective sociale en considérant que « la démesure implique donc l'outrage : viols, violences diverses, mais aussi offenses à l'honneur ou au statut » (Demont 2006, 351). Invitée par son amant Richard dans une villa isolée au milieu du désert, Jennifer est violée par Stan devant le regard impassible de Dimitri, les deux collègues de Richard qui se sont invités à la villa. Par peur qu'elle ne dénonce leur crime, Richard la pousse d'une falaise pour la tuer. Jennifer survit à sa chute et décide de retrouver ses agresseurs pour les abattre. Elle renverse alors les rapports de pouvoir entre les hommes (dominants) et elle-même (dominée). Son agentivité est guidée par sa révolte, qui lui permet de réhabiliter son honneur et de retrouver sa place dans la société. Ce parcours de vengeance est aussi celui d'un excès visuel d'ordre symbolique, avec, par exemple, le désert infini et labyrinthique dans lequel les personnages se pourchassent. La forme du film emprunte, elle aussi, des codes de l'excès : le carton titre en lettres capitales qui occupe toute l'image⁶ annonce l'ampleur de la vengeance à venir, notamment la quantité de sang que les personnages répandent progressivement sur leur passage (jusqu'à l'abondance totale dans une séquence de fin où le sang recouvre les corps,

⁴ À ce sujet, voir « #METOO'S FIRST HORROR FILM : Male Hysteria and the New Final Girl in 2018's *Revenge* », Tim Posada, dans *Performing Hysteria : Images and Imaginations of Hysteria*, ouvrage dirigé par Johanna Braun, 2020. URL : <https://www.jstor.org/stable/j.ctv18dvt2d.13>.

⁵ Du grec ὕβρις, l'*hubris* est traduit par différent.es auteur.ices comme une forme de démesure. Pour Jean-Marie Mathieu ou Jean-Louis Perpillou, l'*hubris* renvoie au viol.

⁶ Une pratique qui n'est pas innovante mais qui rappelle les cartons de *Grave* et *Titane* de Julia Ducournau, collègue du cinéma de genre français pour qui l'excès et le grotesque sont également des outils esthétiques et discursifs.

les meubles et les murs). Chargés d'excessivités narratives, sonores et visuelles, les films *Reality+* et *Revenge* déploient une esthétique de l'excès dont la valeur politique tient au renversement des normes de beauté et des rapports de domination masculine. Ces deux premières fictions préfigurent l'accomplissement esthétique de *The Substance*, dans la manière dont sont abordés l'excès et ses différentes variations symboliques.

The Substance : entre jeunesse et revanche, réinvestissement des éléments antérieurs

Ainsi, dans *The Substance*, il s'agit avant tout d'une mise en fiction de réalités violentes vécues par la réalisatrice. Le film est à la fois un témoignage sur l'injonction à la beauté, comme le confie la réalisatrice : « personnellement, à chaque âge de ma vie, certaines représentations m'ont mise mal à l'aise par rapport à mon apparence » (Fargeat 2024b), et une critique de la misogynie écrasante, que Fargeat décrit ainsi : « tous les comportements toxiques, problématiques, qui sont ceux auxquels moi j'ai été confrontée dans plein de situations, dans plein de moments de ma vie » (Fargeat 2024a). Ce sont les commentaires désobligeants sur le physique d'une femme, sa sexualisation, les agressions sexuelles, l'âgisme, que la cinéaste met en scène dans ses films. Coralie Fargeat évoque ainsi « la nécessité [pour] ce film d'exister » (2024a), laquelle est partagée par le public. En effet, le succès du film⁷ s'explique par le réalisme des situations et des injonctions violentes, qui résonnent avec le vécu collectif des spectateur·ices, un constat que Fargeat formule ainsi : « because for more than 2000 years, women's bodies have been shaped and controlled by the desires of those who were looking at them...⁸ » (2024c, 3). Ce retentissement ouvre sur une

⁷ Présenté pour la première fois au Festival international du film de Cannes en mai 2024, *The Substance* vaut à Coralie Fargeat le prix du scénario. En France, lors de la première semaine d'exploitation, du 6 novembre au 13 novembre 2024, le film enregistre 213 190 entrées sur 270 copies (Allociné 2024). Il concourt ensuite dans cinq catégories à la 82^e cérémonie des Golden Globes, où Demi Moore y reçoit le prix de la Meilleure actrice dans un film musical ou une comédie. *The Substance* obtient également cinq nominations à la 97^e cérémonie des Oscars, dont celle de la Meilleure réalisatrice pour Coralie Fargeat et de la Meilleure actrice pour Demi Moore. Enfin, à la 50^e cérémonie des Césars du cinéma, il est nommé dans la catégorie Meilleur film étranger, n'étant pas éligible dans d'autres catégories, ayant été financé aux Etats-Unis.

⁸ « parce que depuis plus de 2000 ans, les corps des femmes ont été façonnés et contrôlés par les désirs de ceux qui les regardent... » (Je traduis).

nouvelle forme de démesure dans la réception du film, car « l'excès dans la représentation est le fruit commun d'une collaboration entre les auteurs (texte, mise en scène, interprétation) et le spectateur lui-même, disposé à prêter, à croire au-delà » (Comolli 2012, 123). Le public développe son propre excès à travers sa consommation d'images : de nombreux extraits du film sont devenus des *mèmes*⁹ sur les réseaux sociaux. Des baisers au vent envoyés par Elisabeth et Sue, à la réplique « there's been a slight misuse of the substance¹⁰ » d'Elisabeth, en passant par un plan de Sue noyée dans une robe en tulle, esquissant un sourire bouche fermée et les larmes aux yeux, les *mèmes* tirés de *The Substance* connaissent un effet de viralité¹¹. Cette propagation fonde une nouvelle iconographie, qui déborde l'écran de cinéma pour résonner avec les utilisateur·ices et devenir un support de témoignage pour ceux qui investissent ces images de leurs propres vécus et références.

L'image d'Elisabeth Sparkle disparaît le jour de son anniversaire, puisque Harvey, son patron, lui explique : « at fifty, well, it stops¹² », avant de la licencier de *Sparkle Your Life*. L'effacement d'Elisabeth est appuyé par des images explicites : en quittant les studios, elle passe devant un panneau publicitaire géant – véritable dispositif d'écriture visuelle de l'excès, sur lequel elle vante les qualités d'un dentifrice promettant des dents plus brillantes – et regarde les ouvriers arracher son visage de l'affiche. Son regard est fixé sur le déclin de son exposition médiatique, puis une voiture qu'elle ne voit pas surgit et la percute. Pour Elisabeth, se voir ainsi retirée de la société est un choc, qui est concrétisé par l'accident. Elle en ressort indemne physiquement, mais est désormais convaincue que la figure publique d'Elisabeth Sparkle fait partie du passé. Un médecin l'ausculte, lui demande un autographe et souligne son anniversaire, des commentaires se voulant réconfortants, mais qui la ramènent à la clôture

⁹ À ce sujet, voir *Mémologie, Théorie postdigitale des mèmes*, Albin Wagener, Grenoble, Université Grenoble Alpes Éditions, coll. Humanités et édiatités, 2022.

¹⁰ « il y a eu un petit souci dans l'utilisation de la substance » (Je traduis).

¹¹ Sur le réseau social X, le *mème* du sourire forcé de Sue, partagé le 14 octobre 2024 par le compte @qualleyfiles, cumule 5,4 millions de vues et 22 000 likes en une semaine. Pour plus d'informations sur ce *mème* et son succès, voir : https://knowyourmeme.com/photos/page/4?gallery_cache_key=2972095.

¹² « à cinquante ans, ça s'arrête » (Je traduis).

inattendue de sa carrière. Un jeune infirmier, à la mâchoire carrée et à la peau lisse qui rappelle les avatars parfaits de *Reality+*, lui confie une clé USB sur laquelle est inscrite, en lettres majuscules blanches sur un fond noir, « THE SUBSTANCE ». D’abord hésitante, Elisabeth finit par céder à la tentation et regarde la vidéo publicitaire du produit, qui commence ainsi : « Have you ever dreamt of a better version of yourself? Younger. More beautiful. More perfect¹³ ». Le procédé est limpide : une injection génère une nouvelle et meilleure version de soi. La seule règle imposée par le produit est que la matrice (Elisabeth) et l’autre soi (Sue) doivent rester inconscientes une semaine chacune à leur tour, une contrainte à laquelle Sue déroge rapidement, entraînant des altérations physiques sur la matrice. En faisant naître son *better self*, Elisabeth se plie, contre sa volonté, aux exigences sociales. Quant à Sue, elle porte le même désir ardent d’être aimée et consent docilement aux injonctions. Pour passer le casting intitulé « Who will be the next Elisabeth Sparkle¹⁴ ? », elle se conforme aux critères physiques de la femme idéale et parvient à obtenir le poste, devenant l’animatrice de la nouvelle émission d’aérobique, *Pump It Up With Sue*. Sue s’inscrit alors dans l’iconographie de la poupée Barbie, mannequin aux cheveux longs et volumineux (ici bruns), aux traits européens, à la morphologie en X. Dans cette course à la beauté dans laquelle sont engagées Elisabeth et Sue, se mêlent la peur de la vieillesse et le besoin d’être aimées. *The Substance* propose ainsi une critique de nos standards de beauté en se ressaisissant des stéréotypes de la vieille femme laide et de la jeune femme belle, pulpeuse et sexualisée.

Modèles de personnages stéréotypés

La hag qui cuisine : image de la femme âgée

Pour Coralie Fargeat, faire jouer le personnage d’Elisabeth Sparkle par Demi Moore, « c’était confronter une actrice à sa pire phobie » (2024d), puisque la machine

¹³ « Avez-vous déjà rêvé d’une meilleure version de vous-même ? Plus jeune. Plus belle. Plus parfaite » (Je traduis). Cette phrase rythme également la bande-annonce du film.

¹⁴ « Qui sera la prochaine Elisabeth Sparkle ? » (Je traduis).

hollywoodienne se nourrit des corps jeunes et exclut les femmes vieillissantes. La cinéaste introduit une dégradation progressive du corps d'Elisabeth et exploite un sous-genre majeur du cinéma d'horreur marqué par la misogynie : l'*hagsploitation*¹⁵, aussi appelé *Grande Dame Guignol* ou encore *Psycho-Biddy*. Mettant en scène des femmes âgées dans les rôles d'antagonistes aux vies traumatiques¹⁶, ce sous-genre alimente le tabou et le dégoût de la vieillesse féminine que Coralie Fargeat s'emploie à dénoncer. Le récit d'Elisabeth s'apparente à celui de la figure stéréotypée de la *Grande Dame* que théorise Peter Shelley : « [an] unstable antagonist [who] may pine for a lost youth and glory¹⁷ » (Shelley 2009, 8). Son apparence est poussée à l'extrême avec sa transformation progressive, répondant aux stéréotypes de la *hag* (une insulte qui se traduit par « vieille sorcière »), tant sur le plan physique (doigt crochu, cheveux blancs hirsutes, rides) que narratif (mauvaise et jalouse d'une femme plus jeune, elle prépare des mixtures en ricanant et se parle à elle-même).

La dégradation du corps de la *hag* est exploitée dans plusieurs séquences du film, notamment celle de la préparation culinaire. Dans celle-ci, Elisabeth se venge du dérèglement physiologique qu'elle subit à cause du déséquilibre créé par Sue. Cuisinant avec frénésie tout en écoutant une entrevue télévisée de son autre soi, elle s'acharne sur ses préparations, essayant de se débarrasser de la jalousie qui la ronge. Le montage alterné produit ici un effet satirique, avec l'enchaînement de plats cuisinés et d'images tirées de *Pump It Up With Sue* : les plis texturés de l'aligot effilé et Elisabeth qui vide la dinde sont assimilés aux courbes des hanches et des fesses de Sue. Lorsque cette dernière raconte au journaliste une enfance inventée dans laquelle *Sparkle Your Life* occupait une place centrale, Elisabeth fait flamber

¹⁵ À ce sujet, voir « Attack of the Horror Hags », Ken Hanke, dans *Scarlet Street*, no. 49, 2003. URL : <https://scarletstreetmagazine.blogspot.com/2019/06/no-49-2003.html>.

¹⁶ À ce sujet, voir « What Ever Happened to My Peace of Mind ? Hag Horror as Narrative of Trauma », Tomasz Fisiak, dans *Text Matters – a Journal of Literature, Theory and Culture*, no. 9, 2019. URL : <https://philpapers.org/rec/FISWEH>.

¹⁷ « [une] antagoniste instable [qui] pourrait regretter une jeunesse et gloire perdues » (Je traduis).

des boudins noirs et mélange une douzaine d'œufs, armée d'un batteur électrique dont le bruit évoque celui d'une tronçonneuse. Isolée, elle s'adresse au téléviseur.

Les images violentes, le rythme du montage saccadé, ainsi que la texture sonore participent d'une esthétique de l'excès. L'accumulation de tous ces effets filmiques crée une confusion entre les personnages, laquelle est redoublée par le jeu des actrices, lorsque Sue imite Elisabeth et que cette dernière la raille sur ses réponses, son ton, son attitude. Le montage permet également aux deux personnages de s'adresser l'une à l'autre au travers de l'écran de télévision : la matrice amorce la réplique « You have to...¹⁸ », complétée, dans le plan suivant et par son autre soi, par « ...control yourself¹⁹ ». La séquence culinaire révèle l'obsession d'Elisabeth pour cette représentation idéalisée d'elle-même, à qui elle voudrait tant ressembler alors qu'elle s'en éloigne de plus en plus. Après avoir imité Sue, elle se fustige et sombre dans un radotage, répétant inlassablement : « Stop it²⁰ ». Par la métamorphose progressive d'Elisabeth, Coralie Fargeat accentue « l'image de la vieille marâtre moche et méchante » (2024d), jusqu'à la figurer dans un corps déformé, chétif, bossu et recroquevillé, au visage ridé, aux dents abîmées et au crâne dégarni, entérinant l'opposition entre laideur et beauté.

La jeune femme sexualisée : du male gaze à la revanche d'une cinéaste

Sue est l'objet d'un autre regard misogyne mobilisé par Fargeat et tourné en ridicule : le *male gaze*²¹, un modèle de représentation voyeuriste et dominant qui sexualise le corps féminin pour le plaisir du spectateur masculin. Mis à l'honneur dans la séquence de tournage de *Pump It Up With Sue*, le morcèlement des corps par des gros plans (l'un des principes esthétiques majeurs du *male gaze*) présente les femmes comme des morceaux de chair, objets

¹⁸ « Il faut que... » (Je traduis).

¹⁹ « ...tu te contrôles » (Je traduis).

²⁰ « Arrête ça » (Je traduis).

²¹ Ce concept est popularisé par la théoricienne britannique Laura Mulvey dans son essai « Visual pleasure and narrative cinema », publié dans la revue *Screen* en 1975.

du désir masculin. Lors du casting, Sue prononce son prénom pour la première fois. Sa bouche (lèvres pulpeuses, *gloss* brillant et dents blanches) est filmée en très gros plan. L'image est mise sur pause, rembobinée deux fois, puis diffusée en boucle sur les écrans de quarante-cinq téléviseurs qui recouvrent le mur du bureau d'Harvey. Dès sa présentation, l'image et la parole de Sue sont immédiatement contrôlées et manipulées par les médias, pour en faire un « idéal absolu [du désir] hétérosexuel masculin, et même féminin, parce que quand on imagine une femme irrésistible de *sex-appeal*, c'est à cette poupée parfaite qu'on pense » (Bester 2024). Si elle participe à sa propre sexualisation, c'est parce que Sue incarne, plus que tout, le besoin de l'être humain de se sentir aimé. En mettant en opposition Elisabeth et Sue, Coralie Fargeat rappelle que l'appartenance à un groupe social dépend de l'apparence : « évidemment qu'on veut tous avoir une place dans la société, on veut tous être aimés, on veut tous exister » (2024e). Le récit de *The Substance* repose sur un pacte signé par des personnages qui vont tout tenter pour « ressembler à ces modèles en s'enfermant dans des carcans, dans des prisons, dans des contraintes » (Fargeat 2024e) en acceptant d'être sculptés selon des corps chimériques. Si les regards-caméra de Sue indiquent qu'elle est au fait de la manipulation de son image (puisqu'elle se débarrasse du regard scopique), ils sont cependant un moyen de montrer que la domination masculine surpasse la prise de conscience des abus ou, comme l'explique Fargeat, qu'elle est inébranlable : « how impossible it is for women to escape this, no matter how educated, strong- minded and independent we may be...²² » (Fargeat 2024c, 3).

Sue, tout comme Jennifer dans *Revenge*, se construit en suivant les stéréotypes de genre ou, selon la formule de Mary Ann Doane, au gré d'une « performance of femininity, a masquerade, by means of an accumulation of accessories²³ » (Doane 1981, 29) : elles sont

²² « à quel point il est impossible pour les femmes d'échapper à ça, peu importe que l'on soit éduquées, déterminées et indépendantes » (Je traduis).

²³ « performance de la féminité, une mascarade, au moyen d'une accumulation d'accessoires » (Je traduis).

toutes les deux des figures blondes et pulpeuses en mini-jupe, avec une sucette dans la bouche, et qui portent des lunettes de soleil et des boucles d'oreilles en forme d'étoile. D'un film à l'autre, Coralie Fargeat renverse cependant ce jeu de nymphette en convoquant le *body horror*, notamment lorsque Jennifer et Sue se révèlent pleines de rage pour se défendre de ceux qui les abusent : dans *Revenge*, Jennifer pourchasse ses agresseurs et les abat, la réappropriation de son corps passant alors par une vengeance sanguinolente. Dans *The Substance*, c'est le dérèglement du cycle hebdomadaire imposé pour l'utilisation de la Substance qui fait naître une grande violence entre les deux personnages. Le déséquilibre physiologique causé entraîne Sue, envahie par la rage et la frustration, à s'en prendre violemment à Elisabeth dans une séquence très *gore* : elle la frappe, la projette à travers le salon et la mutilé dans un déchaînement physique qui transforme la confrontation en véritable carnage. Outre le montage rapide et l'ambiance sonore intense, l'intensité grandissante du *body horror* de cette séquence est une sorte de « château de cartes qui va mener [au] bouquet final » (Fargeat 2024d) sanglant qui suivra. En effet, après s'être débarrassée de sa matrice, Sue observe son propre corps se décomposer progressivement : ses dents tombent, son oreille droite s'arrache et ses ongles se détachent de ses doigts. Animatrice du *New Year's Eve Show* (spectacle du Nouvel An, l'apogée de sa carrière) qui a lieu le soir-même, Sue a recours, dans ce moment de grande détresse, à la Substance pour faire naître un troisième corps à partir d'elle-même : Monstro Elisae. Chargée de vivre le rêve d'Elisabeth et Sue, Monstro Elisae est un personnage tout en excès dont les formes anormales (et l'humiliation qui lui sera réservée par le public du *New Year's Eve Show*) ne sont pas sans rappeler l'iconographie associée à Joseph Merrick, plus connu sous le nom d'« Elephant Man²⁴ ».

L'homme : figure de misogynie et agent de l'excès

²⁴ Joseph Merrick est un homme britannique du XIX^e siècle exposé dans des foires humaines et surnommé « Elephant Man » en raison de ses difformités. Il était porteur du syndrome de Protée, maladie génétique se manifestant par l'apparition d'hamartomes et de tumeurs déformant le corps. Ce nom provient de la mythologie grecque : Protée est une divinité marine au don de métamorphose. À ce sujet, voir les travaux du pathologiste Michael Cohen Jr.

Le dernier personnage majeur du film est Harvey, le patron d'Elisabeth, puis de Sue, un homme à l'attitude vulgaire et à l'apparence disgracieuse, dont le prénom évoque les violences sexistes et sexuelles au sein de l'industrie cinématographique américaine. Dans la séquence du licenciement d'Elisabeth, Harvey dévore un bol de crevettes tout en expliquant à son interlocutrice qu'elle est désuète. Des postillons aux tâches de mayonnaise sur la nappe en passant par les cris, l'attitude d'Harvey détone avec le cadre du restaurant élégant, tout en surlignant la misogynie grotesque et ironisée par Fargeat. Le fond y est pesant de machisme, et la forme est une accumulation de procédés cinématographiques. Le cadrage et la légère plongée déforment son visage, et ses bruits de mastication inspirent le dégoût. Ses doigts gras plongent les crevettes dans la mayonnaise et les portent à sa bouche en plans très resserrés. Ce mécanisme est déjà présent dans la scène de viol de *Revenge* : quand Dimitri observe l'agression qu'il a surprise en entrant dans la chambre, tout en mangeant des oursons en guimauve, la mastication des bonbons est filmée en gros plan. Ces hommes – figures iconographiques de l'ogre – incarnent une forme de monstruosité qui leur est propre, protégés par une société complice dont les autres personnages sont victimes. La pertinence de la séquence réside dans ces très gros plans : filmée de plus loin, l'image ne rendrait pas compte de la violence de ces personnages infâmes. Cette figure est chargée d'une apparence ridicule et d'une puissance symbolique : il est un homme de pouvoir et décide du sort de ses collaboratrices.

La scène d'embauche de Sue se déroule dans le bureau d'Harvey. Lorsqu'il entre dans la pièce, la caméra est placée à hauteur du sol, derrière ses jambes écartées qui forment un triangle en amorce du plan²⁵. La composition place Sue dans cet espace encadré par les jambes d'Harvey tandis que le jeu de perspective réduit sa taille à celle d'un tibia. Cette image est celle de la première rencontre entre les deux personnages et renvoie directement au

²⁵ Ce genre de surcadrage est fréquemment utilisé pour les séquences de duels dans les westerns.

pouvoir qu'exerce Harvey sur Sue. Le travail sonore renforce également la domination du personnage : le bruit de ses pas, amplifié par le son métallique de ses santiags qui résonnent dans les couloirs annonce sa présence avant même d'être vu. Cette omniprésence auditive traduit son pouvoir d'occupation des espaces publics, qu'il s'agisse du cadre visuel ou sonore. Harvey est une figure misogyne banale, moquée par Fargeat à l'aide de mécanismes esthétiques communs : cadrage désavantageux, accentuation sonore des défauts, costumes volontairement grotesques.

« De la grandeur à la décadence » : scénographie du grotesque

Costumes : de la sexualisation à la misogynie

Coralie Fargeat explore le costume à travers des formes, des matières et des couleurs grotesques : trench-coat jaune canari en laine et viscose, robe de bal en tulle bleu, peignoir en velours noir floqué d'un dragon en sequins brodés, maillot de bain échancré en lamé rose, complet orange. Les pièces sont modelées comme les corps : leurs couleurs, leur mise en scène et la manière dont elles épousent les silhouettes contribuent à la construction des stéréotypes. Ainsi, dans les séquences où Sue porte son maillot rose échancré, la mise en scène s'attarde sur les galbes de son corps filmés en gros plan, tandis que l'usage du ralenti accentue encore la sexualisation du corps féminin. Le costume « participe à la construction d'une identité de genre, tantôt revendiquée, tantôt imposée ou refusée, et toujours variable selon l'âge, le statut ou le rang » (Cassagnes-Brouquet et Dousset-Seiden 2012, 10-11). Le travail d'Emmanuelle Youchnovski, costumière de *The Substance*, constitue dès lors le cœur d'une iconographie du genre, en renforçant la réflexion critique sur les modèles de corps proposés par le film. Progressivement, « le costume s'adapte, se modifie et évolue pour répondre aux sollicitations sociales » (Cassagnes-Brouquet et Dousset-Seiden 2012, 11). Les formes des costumes évoluent en parallèle des personnages : d'abord conçus pour exploser les

morphologies et soutenir le rêve du corps parfait, les costumes finissent par engloutir les personnages, lorsqu'Elisabeth et Sue perdent leur capacité d'amélioration physiologique.

Dans le cas d'Harvey, la couleur revêt une valeur symbolique d'oxymore : le complet orange qu'il porte pour le *New Year's Eve Show*, tout comme les décors dans lequel il est filmé (toilettes et couloirs également oranges), renvoient au caractère grossier et pesant du personnage. La couleur orange est choisie pour son attrait positif et sa référence à la vitalité, à la « chaleur, [la] joie, [le] tonus, [la] santé » (Pastoureau et Simonnet 2005, 114). Fargeat détourne ici cette symbolique positive pour souligner qu'Harvey incarne tout l'inverse : il n'a pas besoin de la Substance pour être la meilleure version de lui-même puisque, contrairement aux femmes, son apparence naturelle et ses manières (il parle fort, fume, insulte et reluque) ne sont jamais remises en question. Cette couleur est également celle d'une histoire des excès, utilisée selon des modes de surconsommation « sur les murs des cuisines jusqu'à l'écœurement » (Pastoureau et Simonnet 2005, 114), les sociétés occidentales ayant tellement « abusé de l'orangé [qu'il] est devenu symbole de vulgarité » (114). La couleur orange crée, par un effet d'oxymore visuel, la satire de ce personnage, qui se fond autant dans la couleur que dans l'ironie.

Le couloir, motif symbolique récurrent du cinéma de Coralie Fargeat

L'excès visuel attaché aux costumes est redoublé par celui des décors. Dans ses deux premiers films, les espaces dominant les personnages et la mise en scène accentue leur isolement et leur vulnérabilité : Vincent est englouti dans la boîte de nuit et Jennifer erre dans le désert. Le couloir constitue un *topos* important dans les récits de la cinéaste. Dans *Reality+*, lorsque Vincent croise d'autres utilisateur·ices du programme dans le couloir de la boîte de nuit, il est exposé à la facticité de sa nouvelle apparence et à la banalité des corps parfaits. Dans *Revenge*, une longue séquence de poursuite entre Jennifer et Richard se déroule dans le

corridor de la maison et amorce la fin du film, et donc celle de la chasse. Coralie Fargeat explique avoir pensé cette séquence dans « un dénuement extrême : en gros, ils ont deux flingues, un couloir et voilà, ils se courent après » (2021). Jennifer est en sous-vêtements et Richard est totalement nu ; leurs seuls appareils sont la poussière, la sueur et le sang qui les recouvrent. Les deux personnages s'enfoncent dans ce dédale, détruisant tout sur leur passage. Leur rage est organique, presque animale. Avec tout le sang répandu, le lieu prend des airs de boyau. Dans *The Substance*, œuvre du « toujours plus », deux couloirs occupent une place majeure. Le premier, interminable, est celui des studios de tournage des émissions : tout en longueur et de couleur orange, il constitue, selon Fargeat, le « lieu symbolique d'une carrière qui défile, avec tous ces posters affichés dans le studio de télé » (Fargeat 2024d). De nombreuses affiches de *Sparkle Your Life* – montrant Elisabeth plus jeune – sont accrochées sur les murs de ce couloir qu'elle traverse après son dernier tournage, y croisant d'ailleurs trois collègues qui ne manquent pas de lui rappeler son anniversaire. Les affiches seront décrochées pour être progressivement remplacées par celles de *Pump It Up With Sue*. Le second couloir est celui de l'appartement d'Elisabeth, sombre, courbé et labyrinthique, au sein duquel, dit la réalisatrice, « les personnages ruminent leurs vies, leurs états d'âme, leurs zones d'ombre, en marchant dans cette partie plus sombre, plus longue de l'appartement » (Fargeat 2024d). À chaque couloir son type de violence : dans le premier, ce sont les mots qui transpercent les personnages (Elisabeth congédiée par Harvey, Monstro Elisabue qui est persuadée d'entendre le public l'aimer alors qu'elle marche seule) ; dans le second, à l'instar de *Revenge*, Sue poursuit Elisabeth pour l'abattre. De la simple zone de passage qu'est le couloir, Coralie Fargeat s'est « amusée à faire de cet espace un lieu sans fin » (2024d). Le couloir est aussi un lieu caractéristique de la logique misogyne du film : lorsque Sue – encombrée par sa robe en tulle et en train de perdre ses dents – croise Harvey et ses financeurs, celui-ci prononce l'injonction finale – « pretty girls should always smile²⁶ » –

²⁶ « les jolies filles devraient toujours sourire » (Je traduis).

avant de reluquer un groupe de danseuses qui passent. Cette scène marque leur dernière rencontre et la dernière réplique qu’Harvey adresse à un personnage féminin.

La mise en scène du lieu permet également d’appuyer les stéréotypes par des images-chocs, souvent soutenues par un souci des contraires : opposition des corps, des âges, des genres, des statuts sociaux, etc. Une phrase du film, « Respect the balance²⁷ », confirme cette idée, en rappelant la règle fondamentale d’équilibre qui régit l’usage de la Substance. Le local où celle-ci est livrée – et où Elisabeth se rend donc à plusieurs reprises – est composé de deux espaces très différents, qui s’inscrivent dans le principe d’opposition entre beauté et laideur que vivent les personnages. Le premier, l’entrée du lieu, se trouve dans le renfoncement d’une ruelle sale ; le rideau métallique, abaissé à mi-hauteur, empêche de laisser entrer la clientèle debout²⁸. Le second, la salle où Elisabeth récupère les colis, est tout l’inverse : les néons éclairent d’un blanc froid cette pièce spacieuse et entièrement vide (à l’exception des casiers parfaitement alignés des client·es). Ces deux espaces que tout oppose évoquent également le parcours d’Elisabeth. En effet, « l’avant » cinquante ans est représenté par cette boîte blanche, lisse, alors que « l’après » cinquante ans s’incarne dans le désordre et la décrépitude, renforçant « cette idée de passage de la grandeur à la décadence » (Fargeat 2024d).

D’un corps à l’autre : Monstro Elisasue

Monstro Elisasue, troisième *better self* du film, est un être monstrueux constitué d’amoncellements débordant de chairs et de membres débordants. Elle porte dans son dos la preuve d’un *hubris* partagé : le visage d’Elisabeth encastré, dans son omoplate droite, la bouche ouverte comme pour hurler. Cette image évoque directement l’homoncule de

²⁷ « Respectez l’équilibre » (Je traduis).

²⁸ Cet effet de décor était déjà présent dans *Reality+* à l’entrée de la boîte de nuit, lieu réservé exclusivement aux utilisateur·ices du programme.

Penfield²⁹, représentation iconographique d'un visage criant de la même manière. Si tout le film s'attache à « défier le “ bon goût ”, franchir les bornes de ce qui est considéré comme tel, [et à] provoquer le scandale » (Sibireff 2009, 20), c'est ce personnage qui incarne le grotesque le plus total. Ce corps défie toute limite : « on n'observe pas seulement la présence d'un excédent : ce surplus est de trop, voire scandaleux » (Sibireff 2009, 15). Filmé à plusieurs reprises en contre-plongée, le corps déformé de Monstro Elisasue est amplifié dans sa dimension titanesque par ce choix de cadrage. Les prothèses utilisées étant conséquentes, Margaret Qualley, qui incarne le personnage, a dû porter un costume très contraignant et passer six heures par jour en maquillage. Elle confie d'ailleurs : « “It was torture [...] It was grueling to embody. But the purity of the soul at that moment was so refreshing³⁰” » (Qualley 2024).

Ce monstre inventé, qui ne correspond à aucun idéal humain, se maquille, se coiffe et se pare, puis rejoint le tournage du *New Year's Eve Show*. La démarche de Coralie Fargeat qui consiste à « aller jusqu'au bout de quelque chose qui ne peut se clore que dans un état paroxystique, un peu cathartique aussi » (2024d) trouve son aboutissement dans la séquence du bain de sang, où « tout » explose. Sur scène, Monstro Elisasue expose ses mutations au public de l'émission, un groupe qui incarne les attentes collectives de la société. Le montage est excessivement rapide³¹ et l'ensemble sonore envahit la séquence (hurlements des personnages, saturation du mixage). Le corps de Monstro Elisasue se répand en sang et en viscères partout dans la salle, tandis que le rouge inonde les images qui s'accumulent en surimpression. L'excès est ici la marque d'une « violence qui entamerait le dispositif

²⁹ Représentation déformée du corps humain, l'homoncule est une carte d'étude du cortex moteur, développée avec les recherches du neurologue Wilder Penfield. L'illustratrice Eleanor A. Swezey réalise une représentation de l'homoncule, publiée dans *The Cerebral Cortex of Man*, Wilder Penfield et Theodore Rasmussen, 1950. À ce sujet, voir le chapitre « Naissance de l'homoncule » dans *Hubris : La fabrique du monstre dans l'art occidental*, Jean Clair, 2012.

³⁰ « “c'était de la torture”, explique Qualley. [...] “C'était assez éreintant de l'incarner. Mais la pureté de son âme à ce moment était si rafraîchissante » (Je traduis).

³¹ De l'image de Monstro Elisasue projetée au sol à celle du couloir ensanglanté après qu'elle se soit enfuie (une durée de deux minutes et quarante-deux secondes de film), le montage compte plus d'une centaine de coupes.

cinématographique lui-même » (Comolli 2005, 199), en ce que le chaos est total : esthétique et diégétique. Afin de recouvrir de sang les corps et les décors, Coralie Fargeat a, une fois de plus, convoqué la démesure, comme elle l'explique : « 21 000 litres de sang, c'est le record absolu pour un film » (2024f). Pour la cinéaste, la réponse aux injonctions de conformité sociale passe par la déflagration visuelle de *Monstro Elisae* : « Having this explosion of blood and guts was a way to externalize the violence that I feel all those gazes and this beauty pressure put on » (Fargeat 2024g).

En multipliant les gros plans et les angles de prise de vue sur *Monstro Elisae*, la mise en scène conçue par Coralie Fargeat réinvestit le corps morcelé sans le sexualiser, pour déployer un regard critique sur la norme et l'hors-norme. Enfin, « le cadrage en plan rapproché ou en gros plan de ses victimes précède et annonce leur disparition physique imminente » (Ansen-Lallemand 2005, 61). Après l'explosion du corps de *Monstro Elisae*, le visage d'Elisabeth – encadré dans son dos – se déplace péniblement sur le sol, à la manière d'une astérie, jusqu'à son étoile sur le *Hollywood Walk of Fame*, avant de se désintégrer complètement. Coralie Fargeat soumet les corps à des fragmentations tout au long du film, mais, avec cette image du visage arraché, elle met en scène une disparition à la fois visuelle et organique, qu'elle décrit ainsi : « bodies here are going to be tyrannized, ridiculed, destroyed, the same way I truly believe society destroys women with all the rules that we are silently taught to follow³² » (Fargeat 2024c, 4).

Entre l'excès du *body horror* et le grotesque des figures de la masculinité toxique, Coralie Fargeat mobilise l'humour noir. Celui-ci se manifeste à la fois visuellement, à travers des séquences de chorégraphies inspirées du *slapstick*³³ et l'exagération des stéréotypes

³² « les corps ici vont être tyrannisés, ridiculisés, détruits de la même manière que, j'en suis profondément convaincue, la société détruit les femmes avec toutes les règles qu'on nous enseigne à suivre en silence » (Je traduis).

³³ Le *slapstick* est un genre d'humour qui repose sur l'exagération de la violence physique, et qui caractérise le cinéma burlesque américain.

jusqu'au ridicule. Cet humour transparait dans la dénomination même des corps monstrueux, notamment « Monstro Elisasue », dont le nom résulte de la fusion des corps et des identités des deux personnages. D'autres appellations traduisent l'humour noir à travers des filiations culturelles : « Gollum » – personnage des romans et des films *Le Seigneur des Anneaux* soumis à une lourde métamorphose physique qui affecte son caractère – est le prénom donné au corps squelettique d'Elisabeth après les nombreux dérèglements de la Substance ; et « Le Blob³⁴ » désigne le tout dernier être, cette forme vivante mystérieuse uniquement composée du visage d'Elisabeth arraché au corps de Monstro Elisasue. L'humour du *body horror* impose une poétique du ridicule et de l'absurde où les corps n'arrêtent jamais de se transformer. Cette mutation excessive et loufoque est l'un des ressorts comiques du film : « Because I don't know any stronger weapon than satire to show the world the absurdity of its own rules³⁵ » (Fargeat 2024c, 4). *The Substance* est traversé par cette satire, qui cible les regards misogynes, le dégoût et la peur du corps, ainsi que le désir illusoire du corps parfait. Pour le public, rire répond au besoin de se libérer des différents malaises que provoque le film.

Pour un cinéma de l'excès

Les corps monstrueux qui naissent dans *The Substance* s'apparentent à l'*hybris*, entendue comme la transgression et la démesure, et se rattachent également aux « notions de désordre, de violation, d'excès » (Dalleau 2004, 92). En mettant en scène des images profondément inscrites dans le *body horror*, Coralie Fargeat s'applique à détourner les codes genrés. Son cinéma reprend des figures classiques du cinéma de genre (la nymphette, la *hag*) et des images clés (le bain de sang, le monstre construit en prothèses), qu'elle pousse jusqu'à la caricature. La duplication (principe même de la Substance), la transformation (rupture de l'équilibre nécessaire) et la déformation (naissance d'un monstre et, avec lui, d'une figure

³⁴ Ni animal, ni plante, ni champignon, le blob (*Physarum polycephalum*) est un organisme unicellulaire, généralement de couleur jaune, capable de prendre différentes formes.

³⁵ « Parce que je ne connais pas d'arme plus puissante que la satire pour montrer au monde l'absurdité de ses propres règles ». (Je traduis).

grotesque) participent d'une expérience cinématographiquement organique que Fargeat décrit ainsi : « je cherche à provoquer une sorte de transe, une expérience viscérale, opératique, presque poétique, parce qu'elle est énorme dans son excès » (Fargeat 2024h, 25). Cette mécanique, la cinéaste la développe méthodiquement de film en film. Le regard critique qu'elle porte sur les rapports sociaux est indissociable de l'articulation qu'elle établit entre les questions de genre et les codes du cinéma de genre. Avec *The Substance*, Coralie Fargeat s'est fait une place dans un cinéma où l'image ne parle pas, elle hurle. L'excès est la condition d'une libération des mots, des corps et des consciences. À ce sujet, elle dit d'ailleurs : « leaning all the way into the excess, I want to free my inner monster³⁶ » (Fargeat 2024c, 4). L'excès est aussi affaire de violence : celle des thèmes et sujets que le film aborde, des stéréotypes incarnés par les personnages-types, et du grotesque qui traverse la scénographie. Cette logique trouve son apogée dans la figure totalisante de l'excès : Monstro Elisae.

Bibliographie

Académie française, 2000. *Dictionnaire de l'Académie française*. Paris : Fayard. 9^{ème} édition, 1986-2024, Tome 2. <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E3247> (page consultée le 13 octobre 2024).

Allociné. 2024. Page « Box Office » de *The Substance*. <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-300680/box-office/> (page consultée le 24 octobre 2024).

Allociné. 2024. Page « Récompenses » de *The Substance*. <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-300680/palmares/> (page consultée le 24 octobre 2024).

ANSEN-LALLEMAND, Selen. 2005. « Esthétique de l'informe dans le Septième Art : émergence et invention d'un corps critique ». *Marges*, vol.4 : 69-83. <https://journals.openedition.org/marges/732> (page consultée le 07 novembre 2024).

CASSAGNES-BROUQUET, Sophie, DOUSSET-SEIDEN, Christine. 2012. « Genre, normes et langages du costume ». *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, no.36, 7-18. <https://shs.cairn.info/revue-clio-2012-2-page-7?lang=fr> (page consultée le 18 décembre 2024).

CHEVALIER-CHANDEIGNE, Olivia. 2014. *La philosophie du cinéma d'horreur : effroi, éthique et beauté*. Paris : Ellipses, coll. Culture pop.

³⁶ En m'appuyant sur l'excès jusqu'au bout, je souhaite libérer mon monstre intérieur » (Je traduis).

CLAIR, Jean. 2012. *Hubris : La fabrique du monstre dans l'art occidental*. Paris : Gallimard, coll. Connaissance de l'inconscient.

COMOLLI, Jean-Louis. 2012. *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique : 2004-2012*. Lagrasse : Verdier, coll. Art, architecture, cinéma.

DALLEAU, Stéphanie. 2004. *Le monstre fabriqué dans la littérature occidentale au tournant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*. Thèse de doctorat – Littérature Comparée, sous la direction de Bernard TERRAMORSI, Université de la Réunion. <https://hal.science/tel-01154442v1> (page consultée le 06 mai 2024).

DEMONT, Paul. 2006. « *Hubris*, “outrage”, “anomie” et “démensure” de Gernet à Fischer : quelques remarques ». *Φιλολογία. Mélanges offerts à Michel Casevitz*, no.35, 347-359. https://www.persee.fr/doc/mom_0151-7015_2006_mel_35_1_2445 (page consultée le 27 novembre 2024).

DOANE, Ann, Mary. Été 1981. « Woman's Stake : Filming the Female Body ». *October*, vol.17, 22-36. <https://www.jstor.org/stable/778247> (page consultée le 26 mai 2024).

DUFOUR, Éric. 2006. *Le cinéma d'horreur et ses figures*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. Lignes d'art.

DUMOULIÉ, Camille. 2012. « Esthétique de l'excès et excès de l'esthétique ». *Malice*, no.3. <https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/esthetique-lexces-exces-lesthetique#anchor-odt-ftn29> (page consultée le 08 juillet 2025).

FARGEAT, Coralie. 24 février 2015. « Making-of *Reality+* ». *Vimeo*. <https://vimeo.com/120461314> (page consultée le 10 décembre 2024).

— 01 février 2021. « Coralie Fargeat, la revanche du genre ». *Trois Couleurs*, entretien réalisé par Juliette REITZER. <https://www.troiscouleurs.fr/cinema/coralie-fargeat-la-revanche-du-genre/> (page consultée le 11 décembre 2024).

— 25 mai 2024b. « Comment Coralie Fargeat a imaginé *The Substance*, le film d'horreur le plus fou de l'année ». *Vanity Fair*, entretien réalisé par Norine RAJA. <https://www.vanityfair.fr/article/rencontre-avec-coralie-fargeat-la-realisatrice-qui-a-fait-frissonner-le-festival-de-cannes-2024> (page consultée le 18 décembre 2024).

— 07 octobre 2024g. « How *The Substance* created its body of horrors and turned Demi Moore and Margaret Qualley into one of the year's best movie monsters ». *Vulture*, entretien réalisé par Matthew JACOBS. <https://www.vulture.com/article/the-substance-demi-moore-margaret-qualley-ending.html> (page consultée le 25 novembre 2024).

— 05 novembre 2024e. « Coralie Fargeat : “Le regard misogyne est le plus puissant piège” ». podcast *La 20^e heure*, *France Inter*, entretien réalisé par Eva BESTER. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/la-20e-heure/la-20eme-heure-du-mardi-05-novembre-2024-6988040> (page consultée le 15 novembre 2024).

— 06 novembre 2024d. « Coralie Fargeat : “J'aime créer des images assez fortes pour parler d'elles-mêmes” ». *Trois Couleurs*, entretien réalisé par Joséphine LEROY et Juliette REITZER. <https://www.troiscouleurs.fr/cinema/cinema-entretiens/coralie-fargeat-jaime-creer-des-images-assez-fortes-pour-parler-delles-memes/> (page consultée le 11 décembre 2024).

- 06 novembre 2024f. « Pour “*The Substance*”, Coralie Fargeat a utilisé 21 000 litres de sang, record absolu pour un film ». *France Info*, entretien réalisé par Laure WEISE. https://www.francetvinfo.fr/culture/cinema/sorties-de-films/video-pour-the-substance-coralie-fargeat-a-utilise-21-000-litres-de-sang-record-absolu-pour-un-film_6881726.html (page consultée le 13 novembre 2024).
- 06 novembre 2024a. « *The Substance* : dans les coulisses du *body horror* avec Coralie Fargeat ». *Konbini*. <https://www.youtube.com/watch?v=BDS43kdSTvc> (page consultée le 04 décembre 2024).
- novembre-décembre 2024h. « Entretien avec Coralie Fargeat ». *La Septième Obsession*, no.55, 24-27, entretien réalisé par Fleur HOPKINS-LOFÉRON.
- 2024c. Dossier de presse de *The Substance*. Working Title, Blacksmith, A Good Story. <https://files.eventival.com/455/documents/2774.pdf> (page consultée le 17 décembre 2024).
- FISIAK, Tomasz. 2019. « What Ever Happened to My Peace of Mind ? Hag Horror as Narrative of Trauma ». *Text Matters – a Journal of Literature, Theory and Culture*, no. 9, 316-327. <https://philpapers.org/rec/FISWEH> (page consultée le 05 novembre 2025).
- FLIS-TRÈVES, Muriel, FRYDMAN, René (dir.). 2015. *Mesure et démesure... Peut-on vivre sans limites ?*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. Hors collection.
- HANKE, Ken. 2003. « Attack of the Horror Hags ». *Scarlet Street*, no. 49, 32-42. <https://scarletstreetmagazine.blogspot.com/2019/06/no-49-2003.html> (page consultée le 05 novembre 2025).
- MULVEY, Laura. 1979. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Screen*, vol.16, n°3, 6-18.
- PASTOUREAU, Michel, SIMONNET, Dominique. 2005. *Le petit livre des couleurs*. Paris : Panama, coll. Points.
- PENJON, Jacqueline (dir.). 2005. *Trop, c'est trop. Études sur l'excès en littérature*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, Cahier no.12, CREPAL.
- POSADA, Tim. 2020. « #METOO'S FIRST HORROR FILM : Male Hysteria and the New Final Girl in 2018's *Revenge* ». *Performing Hysteria : Images and Imaginations of Hysteria*. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv18dvt2d.13> (page consultée le 27 mai 2024).
- QUALLEY, Margaret. 21 septembre 2024. « 'The Substance' stars discuss that 'beautiful' bloody finale (spoilers!) ». *USA Today*, entretien réalisé par Brian TRUITT. <https://eu.usatoday.com/story/entertainment/movies/2024/09/21/demi-moore-the-substance-movie-spoilers/75240970007/> (page consultée le 23 décembre 2024).
- SHELLEY, Peter. 2009. *Grande Dame Guignol Cinema : A History of Hag Horror from Baby Jane to Mother*, Jefferson, North Carolina, Londres : McFarland & Compagny.
- SIBIREFF, Anne-Marie. 2009. « L'excès, un défaut ? ». *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, no.77. <https://shs.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2009-3-page-13?lang=fr>. (page consultée le 27 novembre 2024).
- SARTHOU-LAJUS, Nathalie. 2023. « Vertus de l'excès ». *Études*, no.7, 5-6. <https://shs.cairn.info/revue-etudes-2023-7-page-5?lang=fr>. (page consultée le 05 février 2025).

WAGENER, Albin. 2022. *Mèmologie, Théorie postdigitale des mêmes*. Grenoble : Université Grenoble Alpes Éditions, coll. Humanités et édigitalités.