

Laurelou Fontaine

Une double enquête : désir, violence et néo-noir dans *In The Cut*

Traumavertissement : ce texte contient des descriptions de violences physique et sexuelle

In the Cut, film néo-noir érotique réalisé par Jane Campion, reçoit un accueil critique largement défavorable au moment de sa sortie en 2003. On lui reproche notamment l'inefficacité de son intrigue criminelle. Philip French du *Guardian* est d'avis que « the plotting and police procedural aspects of *In the Cut* are perfunctory and unconvincing. » (2003, s.p.) Dans sa critique publiée par *The Stranger*, Bradley Steinbacher écrit : « it aims to be a sexual thriller with a feminist tweak [...], but the film, while certainly sexual on more than one occasion, is rarely thrilling. » (2003, s.p.) Sur son site web, le journaliste Roger Ebert va plus loin : « Meg Ryan does such an effective job of evoking her sexually hungry lonely girl that it might have been better to just follow that line and not distract her and the audience with the distraction of a crime plot. » (2003, s.p.) La critique, en réduisant *In the Cut* à un thriller raté en raison de son sujet érotique, échoue à comprendre le projet de Campion. Dans son adaptation du roman de Susanna Moore (1995), la réalisatrice cherche à faire dialoguer enquête et érotisme en détournant les dualités du film noir classique : détective et femme fatale, victime et meurtrier, bien et mal. En adoptant le point de vue de Frannie, personnage joué par Meg Ryan, à la place du traditionnel détective masculin, Campion mobilise le désir féminin comme moteur d'une autre enquête : celle où la recherche de savoir s'effectue à partir d'une exploration par le corps, le regard et la vulnérabilité. L'enquête criminelle, la figure du détective et l'attrait qu'ils exercent sur l'imaginaire du film noir deviennent les paramètres de l'exploration des désirs romantiques et sexuels de la protagoniste. Sa recherche est davantage dirigée vers la connaissance de soi, précipitée par la violence, que vers la résolution rationnelle du crime. Par ce projet néo-noir, Campion dissèque l'évolution des rapports de pouvoir entre masculinité et féminité, une tension qui parcourt notamment ses films *Sweetie* (1989) et *The Piano* (1993), en la déplaçant cette fois dans l'univers typiquement masculin du crime et de la police. Il s'agira ainsi de montrer qu'*In the Cut* déconstruit les dynamiques de pouvoir traditionnelles entre hommes et femmes et brouille les dualités du genre du noir.

LE DÉSIR DE SAVOIR : QUÊTE DU DÉSIR FÉMININ DANS UN UNIVERS MASCULIN

« To be running breathlessly, but not yet arrived, is itself delightful, a suspended moment of living hope. Suppression of impertinence is not the lover's aim. Nor can I believe this philosopher really runs after understanding » (1986, p. XI), écrit Anne Carson, poétesse et classiciste, dans l'introduction de son essai sur la nature douce-amère du désir amoureux, *Eros the Bittersweet*. Pour Carson, le mouvement des philosophes vers la vérité est comparable à celui de la personne qui aime vers l'objet de son affection, puisque tous deux se délectent davantage de la prolongation de leur quête, qui est l'espace du désir, que de l'atteinte de son objet. Un mouvement similaire se retrouve dans *In the Cut*, mais la quête extatique que laisse entrevoir Carson est cette fois assombrie par un danger mortifère, typique du film noir.



Dans le néo-noir de *Campion*, Frannie, professeure de littérature, devient, malgré elle, enquêtrice sur son propre désir, en même temps qu'elle se retrouve plongée dans l'enquête d'un féminicide brutal ayant eu lieu dans son quartier. Cette double enquête d'une femme désirante dans un monde hétéronormé et largement masculin est empreinte de danger. Ce qui attire la protagoniste devient aussi ce qui peut la détruire. Le film s'ouvre chez Frannie, où sa sœur Pauline et elle écoutent des chansons d'amour et partagent leurs rêves romantiques. Pauline apparaît aventureuse, poursuivant ses fantasmes jusqu'au bout, allant jusqu'à harceler un homme marié qui l'a quittée. Frannie, au contraire, s'enferme dans son imagination, espérant que les mots lui montrent le chemin à suivre vers ce qu'elle désire. Les confidences des deux sœurs laissent transparaître un paradoxe : leur désir d'une relation amoureuse continue à exister malgré leur déception à l'égard des romances hétérosexuelles. Cet espace domestique fonctionne comme lieu de solidarité féminine où elles peuvent exprimer cette tension, sans danger immédiat. Frannie reçoit un bracelet de sa sœur (*Campion*, 2003, 28:00), censé symboliser le désir de l'amour partagé, et représenter physiquement leurs espoirs. À ce stade du film, ce désir d'une relation apparaît davantage comme une promesse de bonheur pour le futur que comme une menace.

Frannie bascule hors de cet univers protégé de fantaisie en raison de ses recherches sur le *slang*, qu'elle décrit elle-même comme toujours « violent or sexual » (*Ibid.*, 04:14). Par le biais de ses recherches, elle aborde l'univers sombre qui la fascine, se servant de son intellect comme d'un bouclier, dans un mélange de désir et de réticence (Verhoeven, 2009, s.p.). Pour en apprendre davantage sur le *slang*, elle rencontre l'un de ses étudiants dans un bar à l'atmosphère trouble, baigné dans la lumière verdâtre et rouge des néons (*Campion*, 2003, 06:00). Durant leur conversation, l'étudiant, rendu confiant par l'atmosphère du bar, qui encourage le relâchement des normes sociales, lui partage sa croyance selon laquelle le tueur en série John Wayne Gacy n'aurait pas commis les meurtres qu'on lui impute. D'emblée, Frannie semble hors de son environnement, déplacée dans un espace masculin où la violence latente et le regard des hommes déterminent les interactions. Ce basculement de Frannie vers un univers de violence masculine se produit à l'intersection de son intrusion dans le bar et de l'apparition de figures menaçantes et meurtrières. Elle passe de la sécurité de son appartement et de la salle de classe, des lieux où elle maîtrise les codes, à une zone de danger où c'est le pouvoir masculin qui domine. C'est à ce moment que le désir de Frannie commence à se confondre avec une enquête. Dans *Neo-Noir as Post-Classical Hollywood Cinema* (2020), Robert Arnett conclut que le néo-noir se reconstruit moins à ses signes formels qu'à sa volonté de mettre en scène un malaise souvent moral et sexuel propre à son époque, articulé par l'ambivalence du héros, la violence stylisée, l'état onirique et la reconfiguration de la femme fatale, figure dangereuse du noir alliant séduction et manipulation (p. 194-195). *In the Cut* illustre précisément ce malaise en plaçant l'exploration du désir romantique féminin dans le décor de l'enquête d'un féminicide. Ce faisant, le rapport hétérosexuel apparaît comme un synonyme d'incertitude et de danger, une idée qui sera approfondie dans la seconde partie de cette analyse.

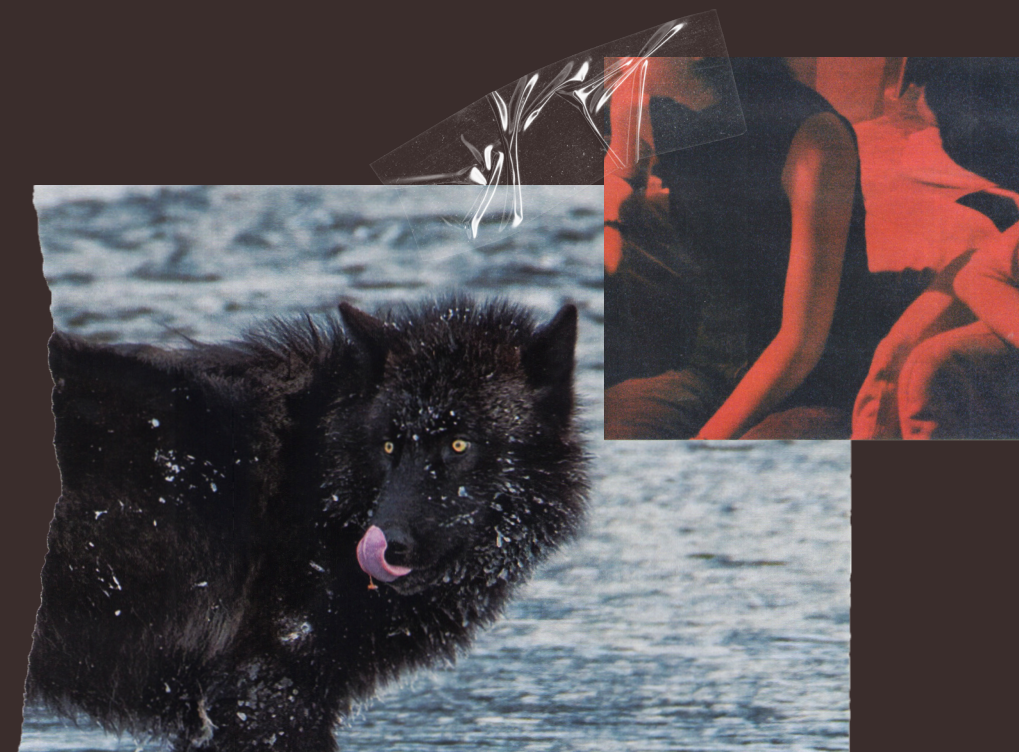
LE DANGER DE LA CONNAISSANCE :
SIGNES, FANTASME ET VIOLENCE

À la suite de la conversation avec son étudiant, Frannie s'esquive. Au détour d'un couloir du bar, elle tombe sur un homme, le poignet tatoué d'un trois de pique, recevant une fellation d'une femme que l'on ne voit que de dos, aux ongles manucurés et aux cheveux blonds. L'image possède une qualité de clair-obscur, et la lumière découpe et fragmente les corps (Campion, 2003, 08:36). Alors qu'elle était jusqu'ici surtout objet des regards, Frannie, dans un geste d'agentivité, devient voyeuse, son regard se porte vers le corps masculin exposé. Cette vision la bouscule, tout en éveillant en elle un fantasme sexuel. Carson écrit : « Eros is an issue of boundaries. He exists because certain boundaries do. In the interval between reach and grasp, between glance and counter glance, [...] the absent presence of desire comes alive » (1986, p. 30). Comme chez la poétesse, c'est la distance entre le connu et l'inconnu qui provoque le désir. Dans la scène du bar, l'identité de l'homme demeure dissimulée par les ombres, qui représentent cinématographiquement ces « limites » qui activent l'élan décrit par Carson. Le désir provoqué chez Frannie est à la fois fantasme sexuel et désir de mettre au jour l'identité du tueur. Cette scène met en marche la double enquête au cœur du film, en étant à la fois rencontre avec le tueur et confrontation du personnage avec son propre désir.



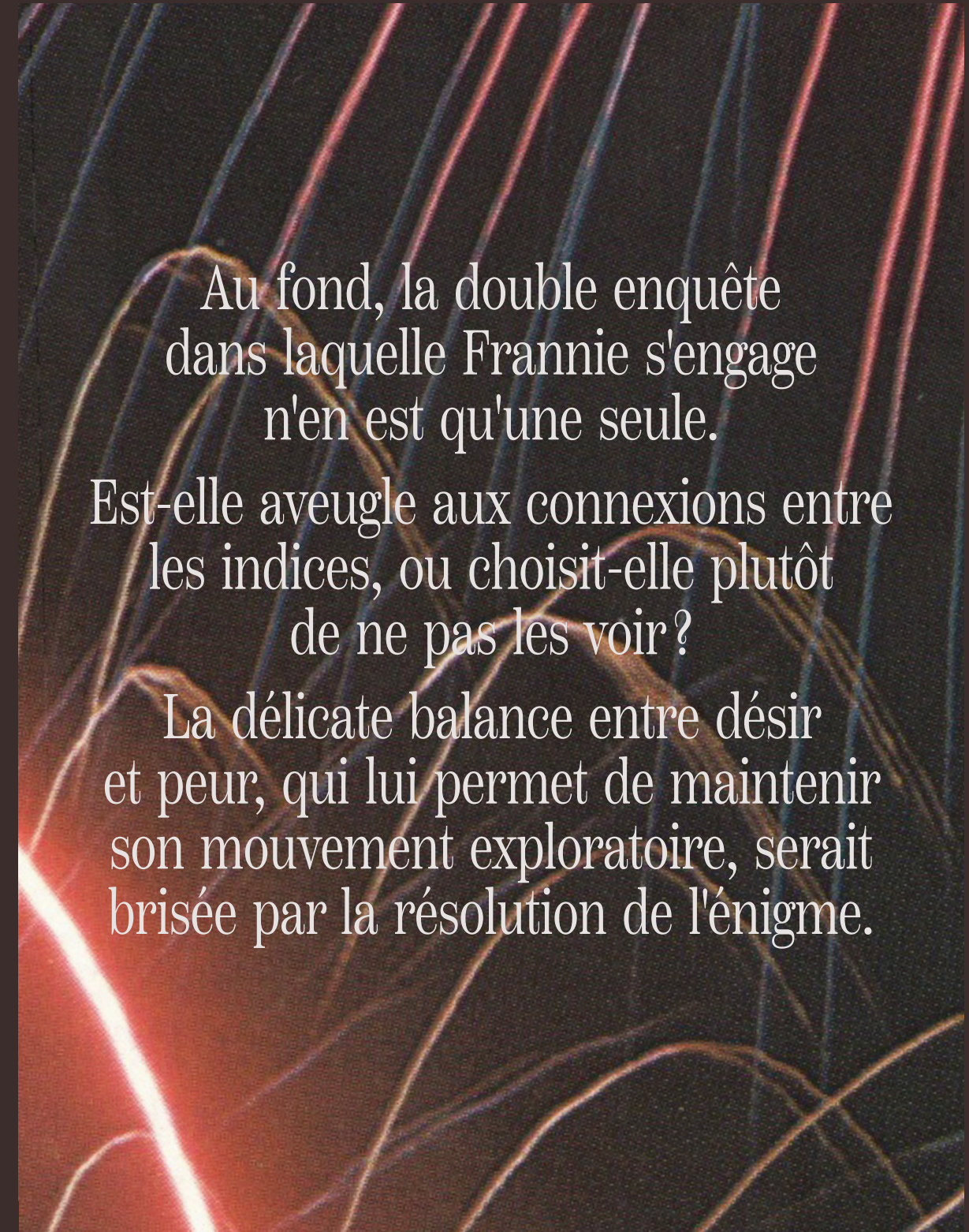
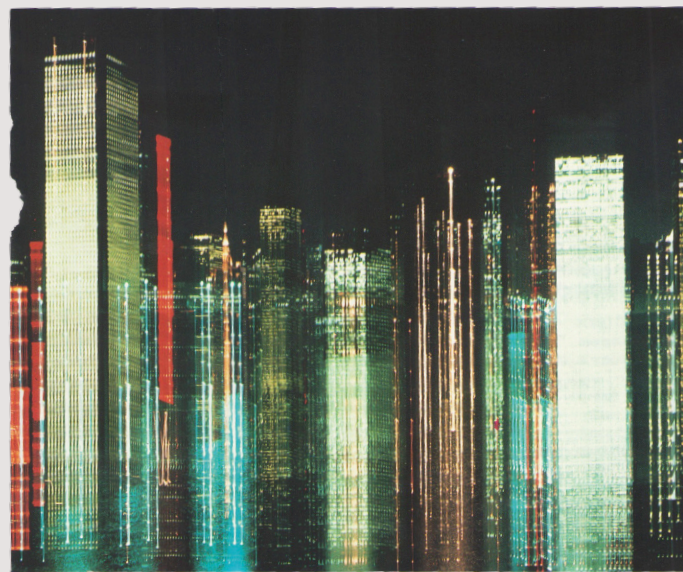
Plus tard, lorsque Frannie discute avec le détective Malloy, qui enquête sur le meurtre d'une femme blonde retrouvée démembrée, elle réalise que l'homme qu'elle a vu dans le bar est le meurtrier. Pire encore, elle s'aperçoit que Malloy possède le même tatouage que lui, et le soupçonne d'être le tueur. Il y a dès lors un brouillage des limites entre la figure du détective et sauveur que représente Malloy, et celle du tueur. L'attraction qui existe entre les deux personnages est indissociable de la méfiance qui s'installe entre eux. Plus précisément, l'intérêt de Frannie pour Malloy est plus qu'un simple désir romantique. Elle cherche activement à entrer dans une zone où son contrôle rationnel est affaibli, où le désir prend le pas sur la connaissance des intentions réelles du détective. Frannie est attirée par quelqu'un qui demeure potentiellement dangereux. Malloy est à la fois un sauveur et une menace, car il pourrait être le tueur, mais aussi car il l'entraîne dans un environnement de violence qui fragilise la capacité de Frannie à lire les signes clairement. Le désir devient alors une forme d'effacement partiel de soi. Frannie entre dans cette situation avec une illusion de contrôle, croyant n'« étudier » que le *slang* et observer le désir et la violence de l'extérieur, mais son désir la mène à y participer activement. Dans *In the Cut*, Frannie occupe ainsi une position qui emprunte à la figure du détective du roman noir, tout en la modifiant.

Commentant le roman néo-noir dont ce film est l'adaptation, John Hodgkins explique que Frannie est comparable au détective classique qui doit déceler les fils d'un complot à travers un ensemble de fragments et de tromperies. Elle observe les indices et présages afin de leur donner un sens (2012, p. 55). Toutefois, là où les figures canoniques du noir reposent sur la puissance du regard, le roman insiste sur la vision faillible de Frannie, qui ne rend pas clairement la réalité : « Frannie cannot “see” the connections between these elements clearly, and is left searching for “signs to help me along” » (Hodgkins, 2012, p. 55). Il est possible d'avancer que le film souligne tout autant la faillibilité de Frannie face à ses déductions. Pour ce personnage rêveur, pris entre désir et crainte, les signes prennent la forme de fragments textuels qu'elle recueille dans un carnet. Dans le métro, cet espace transitoire, suspendu, propice à la rêverie, on la voit recopier des textes affichés au mur : « the still waters of the water under a frond of stars. The still waters of your mouth under a thicket of kisses » (Campion, 2003, 11:33). Plus tard, elle note le mot utilisé par Malloy pour décrire les meurtres : « disarticulated » (*Ibid.*, 16:29). Entre citations romantiques et détails macabres du meurtre, les signes que Frannie recueille se mêlent sans qu'elle n'arrive à identifier le meurtrier, ni à comprendre vers quoi la mène sa quête. Au fond, la double enquête dans laquelle Frannie s'engage n'en est qu'une seule. Est-elle aveugle aux connexions entre les indices, ou choisit-elle plutôt de ne pas les voir ? La délicate balance entre désir et peur, qui lui permet de maintenir son mouvement exploratoire, serait brisée par la résolution de l'énigme.



Dans la première partie du film, Frannie se situe au stade de la naissance de l'élan amoureux, cherchant dans chaque signe, non pas à connaître la vérité, mais à exalter son propre romantisme et la possibilité de continuer à avancer. Cette posture se modifie alors que le détective Malloy se trouve de plus en plus entremêlé à sa vie, envahissant son appartement, lisant ses poèmes romantiques soigneusement notés, l'enjoignant de monter dans sa voiture. Il devient à la fois guide dans l'univers obscur dans lequel Frannie bascule, et source potentielle de cette menace. Plus le film avance, plus les fragments textuels aperçus dans le métro cessent d'être porteurs de rêverie romantique pour accompagner la descente sans peur de Frannie vers l'obscurité : « now thinking back on the course of my passion, I was like one blind, unafraid of the dark » (*Ibid.*, 01:21:09). Miroirs déformés des fragments de texte romantique qu'elle collectionne, Malloy lui tend les photographies des fragments du corps de la victime (*Ibid.*, 21:42), ajoutant ces corps sanglants à la toile de symboles dans laquelle Frannie se retrouve emmêlée.

Durant leur premier rendez-vous romantique dans un bar, Malloy lui dit : « I can be whatever you want me to be » (*Ibid.*, 31:27). Puis il quitte son rôle de séducteur pour aller rabâcher des blagues misogynes avec son collègue Rodriguez, intégrant pleinement un univers masculin qui exclut Frannie. Elle quitte cet environnement hostile, mais il semble impossible à éviter : peu après son départ, elle se fait agresser par un voleur dans la rue, et perd l'une des breloques de son bracelet. Malloy la retrouve, et leur première relation sexuelle est initiée autour d'une mise en scène de l'agression que Frannie vient de subir, alors que Malloy se met dans la peau du voleur pour obtenir des indices (*Ibid.*, 38:29). Leur relation se renforce, et à la suite de l'assassinat de la sœur de la protagoniste, Malloy révèle qu'il n'arrive pas à résoudre l'enquête, en raison de l'inquiétude qu'il ressent pour Frannie (*Ibid.*, 1:37:45).



Au fond, la double enquête
dans laquelle Frannie s'engage
n'en est qu'une seule.

Est-elle aveugle aux connexions entre
les indices, ou choisit-elle plutôt
de ne pas les voir ?

La délicate balance entre désir
et peur, qui lui permet de maintenir
son mouvement exploratoire, serait
brisée par la résolution de l'énigme.



Toute la relation entre Frannie et Malloy est définie par cette ligne fine entre désir et danger, où se mêlent figure du sauveur et de l'agresseur, victime et femme fatale. Selon Deb Verhoeven, alors que Campion s'identifie habituellement à ses personnages féminins, les entretiens de la réalisatrice laissent apparaître sa réticence à s'identifier à Frannie. Cette gêne semble liée à la complexité de ce personnage au sein du film noir et aux stéréotypes féminins associés au genre, tels que la femme fatale ou la victime (Verhoeven, 2009, s.p.). Or, ni Frannie ni Malloy ne correspondent pleinement aux personnages de la femme et de l'homme fatal, mais s'échangent plutôt le rôle. Frannie incarne une femme fatale néo-noire dont le désir sexuel rend l'homme vulnérable, mais sans être volontairement destructeur. Malloy, en homme érotisé qui entraîne la protagoniste vers un monde dangereux, s'apparente à un homme fatal. Ce brouillage des dualités, caractéristique de l'approche néo-noire de Campion du fantasme hétérosexuel, sera au centre de la suite de l'analyse.



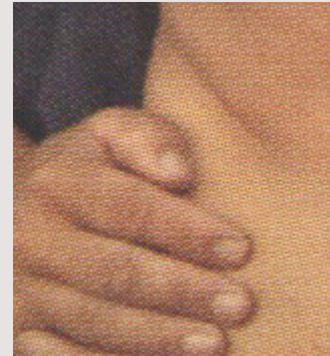
ENTRE PEUR ET DÉSIR, DANGER ET SURVIE

Lisa French explore les dualités dans le travail de Campion, qui ne les conçoit pas comme des forces en opposition, mais qui s'intéresse plutôt à ce qui existe entre elles, à la manière dont elles se complètent et s'entremêlent. Au sujet de la scène inaugurale du film où Frannie confond, dans une séquence onirique, une chute de pétales de fleurs avec de la neige, elle écrit :

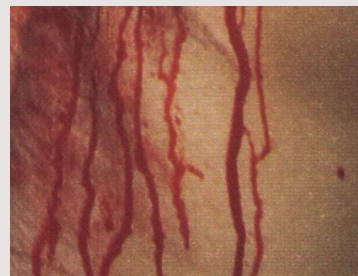
Frannie's fantasy has a dual nature, being her ultimate representation of romance, one that simultaneously embodies heartbreak and allure—just like the petals and snow which are not portrayed as opposites, but things that are alike ; this is the first inkling of a refutation of opposites—that things, or human identity, are neither binary, nor essential (French, 2007, f. 217).

Ce brouillage des frontières, qui s'installe entre toutes oppositions, existe aussi entre Frannie et Malloy. Plus les deux personnages se rapprochent l'un de l'autre, plus ils se rapprochent de ce qui les met en danger. Mais l'attraction de Frannie pour le détective, en qui elle voit la figure du tueur, n'équivaut pas à un désir d'être tuée. Elle cherche surtout à s'associer au pouvoir et à s'appropriier la force qui appartiennent au masculin dans le film noir.

Cette idée prend tout son sens dans la scène où Malloy emmène Frannie en voiture en forêt, une escapade qui apparaît risquée pour elle. Malloy lui remet une arme et lui apprend à tirer (Campion, 2003, 01:13:00). Il résiste à ses avances sexuelles et se contente de l'embrasser sous les arbres, faisant de cette scène un moment romantique, bien que teinté par la menace du tueur qui plane. Frannie est ici emmenée à s'identifier au masculin, occupant un rôle actif dans l'apprentissage de sa propre défense. Dans l'une des scènes finales du film, qui existe comme parfait parallèle de celle-ci, il y a à nouveau subversion des rôles hétérosexuels traditionnels. Malloy est menotté par Frannie, adoptant un rôle passif durant l'acte sexuel (*Ibid.*, 01:40:30). Lorsqu'elle trouve la breloque perdue de son bracelet dans la poche du détective, elle conclut qu'il est le tueur. Malloy est vulnérable et impuissant lorsque Frannie se retourne contre lui. Elle rejoint ensuite Rodriguez, collègue policier de Malloy, dans sa voiture. Dans cette situation, c'est Malloy qui doit s'identifier au féminin et accepter l'attente passive, sans possibilité de porter secours à Frannie.



Dans la scène finale de la confrontation entre Frannie et Rodriguez, le véritable assassin (*Ibid.*, 01:47:00), elle découvre ce vers quoi son désir la conduisait. Rodriguez l'entraîne dans un slow romantique, et son monologue sur l'amour révèle une violence à peine voilée : « you ever been in love? [...] I mean, all women want love, right? What about you? You want love? Wanna be kissed? My guess is, you want it so bad it hurts » (*Ibid.*, 01:50:28). Il aurait tout aussi bien pu dire : « wanna be killed? [...] you want it so bad it hurts », et la signification aurait été la même : l'union romantique implique une subjugation de la volonté féminine par la domination masculine.



Rodriguez demande Frannie en mariage et lui passe l'anneau au doigt avant le meurtre, exécutant une capture mortifère, dans une parodie horrifique du mariage. En travestissant le langage de l'amour, le rituel meurtrier de Rodriguez révèle la violence masculine au cœur du fantasme romantique hétérosexuel. C'est à ce moment que l'enquête du désir et l'enquête criminelle de Frannie deviennent une seule et même enquête. Au moment où elle doit absolument agir, Frannie rompt son indécision et comprend enfin ce vers quoi pointaient les signes. Dans le roman, l'échec de Frannie à interpréter à temps les indices et les motifs mène à son meurtre par Rodriguez (Hodgkins, 2012, p. 55). De son côté, Campion choisit d'imaginer une fin plus salvatrice. Joignant stratégiquement la passivité à l'action, Frannie prétend danser avec le tueur et l'embrasse, lui faisant croire à sa soumission, avant de lui tirer dessus. Couverte de sang, visage horrifié, elle retourne chez elle pour s'allonger dans les bras de Malloy, toujours menotté, visiblement défait (Campion, 2003, 01:53:00). Tous deux ont été changés par leur expérience respective, qui leur a dévoilé l'enchevêtrement de leur désir et de leur pire peur, mais ils sont en vie. Du film noir classique sous le code Hays, qui censurait fortement les représentations de sexualité et de criminalité à Hollywood, jusqu'au néo-noir plus graphique, la sexualité demeure une source de catastrophe dans ce genre, avance Foster Hirsch. Si les sanctions attribuées aux personnages ont évolué, le sexe reste associé à la violence et à l'autodestruction :



[Noir erotic thrillers] offer a vicarious release that, in a sense, endorses the value of sexual fantasy—so long as it remains fantasy. Seeing the consequences of what happens when their alter egos on the screen step out of sexual line, presumably spectators will either reform, if they have strayed, or continue to monitor their sexual behavior (Hirsch, 1999, p. 209).

Campion ne contredit pas cette idée, mais la rend plus ambiguë. Chez Campion, la relation hétérosexuelle n'est pas rédemptrice, ni purement destructrice. Elle constitue un brouillage où les rôles de genre et de pouvoir se déplacent. Elle rend ainsi possible une survie qui passe par une forme de contamination réciproque, plutôt que par la domination d'un genre sur l'autre. Les deux amants se sont entraînés vers l'anéantissement, mais leur union les en a sauvés. Sans Frannie, Malloy n'aurait sans doute pas réussi à découvrir l'identité du meurtrier. Il existait en trop grande proximité avec lui, en tant qu'ami et collègue. Par ailleurs, c'est Frannie qui a servi en quelque sorte d'appât, se plaçant de son propre gré sur le chemin du danger. Il a fallu que Malloy embrasse une forme de passivité féminine, en laissant les événements se dérouler hors de son contrôle, pour que le tueur soit vaincu. Parallèlement, Frannie n'aurait pas eu les moyens de se protéger de la menace sans Malloy, qui lui a appris l'auto-défense. La relation amoureuse est synonyme de danger, et paradoxalement de survie. Il n'existe aucune réponse simple dans l'œuvre de Campion. Les frontières traditionnelles entre les dualités du film noir y sont volontairement effacées, laissant la place à un univers instable où la menace de destruction devient également une possibilité de transformation.



DÉSARTICULATION DES RAPPORTS ENTRE LES GENRES

Dans *In the Cut*, Jane Campion investit l'univers du film noir en y plaçant un personnage féminin en position de sujet, en transformant une enquête pour meurtre en une exploration du désir féminin. L'observation, par Frannie, de ce monde de domination masculine, traversé par le crime et la violence, amène le film à suggérer que ce qui relie le désir féminin au danger n'est pas simplement une volonté autodestructrice, mais une quête de puissance et de savoir. Paradoxalement, ce savoir ne peut être obtenu qu'à travers la perte d'une perception stable. Ce désir n'est jamais aboli par la violence, mais l'intègre, en faisant un sujet de curiosité, d'attraction et d'effroi. Le savoir obtenu est sombre : le meurtre du véritable coupable par Frannie agit comme une révélation de la violence masculine sous le vernis du fantasme romantique hétérosexuel. La figure du meurtrier n'est pas isolée, mais une représentation extrême de la violence masculine diffuse qui se retrouve dans tout le film. Elle est visible dans les interactions quotidiennes de Frannie avec les hommes de son entourage, dans les espaces sociaux qu'elle traverse et dans les dynamiques hétérosexuelles de désir. Cette révélation représente également un renversement des dynamiques de pouvoir, où la relation amoureuse devient un lieu de porosité entre les êtres. Campion s'oppose à un imaginaire hétéronormé qui enferme la femme dans une position de victime et d'objet du désir masculin, et l'homme dans le rôle de perpétrateur de la violence. Sous son regard, ce sont également les oppositions du film noir classique, telles que plaisir et souffrance, bien et mal, homme et femme, qui deviennent perméables. *In the Cut* fait du néo-noir un lieu où l'exploration du désir féminin et la poursuite de la relation romantique ne mènent ni à une punition ni à une rédemption, mais révèlent la violence à l'œuvre et la possibilité d'une transformation des rapports entre les genres. Le film ne résout pas les contradictions qu'il présente, mais il les assume. Dans *In the Cut*, l'intérêt de l'enquête n'est pas d'identifier le tueur, mais de révéler un monde où désir, connaissance et violence sont indiscernables, et où survivre revient moins à comprendre qu'à savoir exister dans ce monde instable où se brouillent les limites. ♦

BIBLIOGRAPHIE

Arnett, Robert (2020), « Conclusion », dans *Neo-Noir as Post-Classical Cinema*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, p. 193-200.

Campion, Jane (2003), *In the Cut*, 1h 59m.

Carson, Anne (2023 [1986]), *Eros the Bittersweet*, Oxford, Princeton University Press, coll. « Princeton Classics », 208 p.

Ebert, Roger (octobre 2003), « In the Cut », *RogerEbert.com*, en ligne, < <https://www.rogerebert.com/reviews/in-the-cut-2003> >, consulté le 28 octobre 2025.

French, Lisa (2007), « In the Cut. Another social vision », dans « Centring the female. The articulation of female experience in the films of Jane Campion », thèse de doctorat, School of Applied Communication, Royal Melbourne Institute of Technology, f. 211-238.

French, Philip (novembre 2003), « In the Cut », *The Guardian*.

Hirsch, Foster (1999), « Wounds of Desire », dans *Detours and Lost Highways. A map of Neo-Noir*, New York, Limelight Editions, p. 179-209.

Hodgkins, John (automne 2012), « A Dark-Adapting Eye. Susanna Moore, Jane Campion, and the Fractured World of Postmodern Noir », *College Literature*, vol. 39, n°4, p. 46-68.

Moore, Susanna (1995), *In the Cut*, New York, Knopf, 179 p.

Steinbacher, Bradley (octobre 2003), « An Unfortunate Cut. Meg Ryan Bares All in the Name of Bad Art », *The Stranger*.

Verhoeven, Deb (2009), *Jane Campion*, New York, et Londres, Routledge, coll. « Routledge Film Guidebooks », 273 p.