

Cinéma et genres :
l'émergence d'un point de vue féminin
sur le désir

Charlotte Cayeux

Mémoire de Master 1

Université Paris III

UFR Cinéma et Audiovisuel

Directeur de recherche : Alain Bergala

Juin 2009

Remerciements

Je remercie en premier lieu mon directeur de recherche Alain Bergala.

Merci, pour leur aide matérielle ou leurs conseils, à Judith Cahen, Claude Guillon, Guillaume Jumel, Pierre Martin, David Séchaud et particulièrement à François Fillastre.

Introduction

C’E MÉMOIRE constitue une réflexion sur la façon dont la mise en scène cinématographique parvient à exprimer un point de vue féminin, à la fois sur le désir (suscité ou ressenti) et sur la dualité masculin/féminin. La problématique du « genre » (masculin ou féminin) constitue donc un axe majeur de ce travail : si l’idée d’une position spécifiquement féminine face au désir constitue un des présupposés d’une réflexion de ce type, la question du statut des genres (quelle part de culturel, de biologique dans la constitution des genres ?), des causes de l’altérité, sera nécessairement posée. La notion de « féminité » ne sera pas pensée ici comme une essence immuable mais comme une construction sociale, à différencier du sexe biologique.

L’émergence d’un point de vue féminin au cinéma sera étudiée sous deux angles, éventuellement mêlés : d’une part, le point de vue de personnages féminins, d’autre part celui de réalisatrices. C’est pourquoi j’ai choisi de confronter des réalisations d’hommes et de femmes, de façon à cerner les éventuelles spécificités des mises en scène de femmes étudiées, et d’éventuels traits caractéristiques de la mise en scène « masculine » du désir. Il s’agira d’étudier quels procédés filmiques semblent privilégiés pour prendre en charge une certaine norme masculine, et quels autres procédés apparaissent plutôt comme des alternatives (qu’elles soient le fait d’hommes ou de femmes) à cette norme.

J’ai d’autre part décidé de restreindre ma filmographie au cinéma moderne de l’après-guerre et au cinéma occidental. Dans le cadre d’un mémoire de master, il n’est pas possible de traiter sérieusement et de façon comparative la question des rapports hommes/femmes dans l’ensemble des sociétés ; cela nécessiterait un travail de documentation sociologique trop important. Aussi je préfère m’en tenir ici à un cinéma qui s’ancre dans la société où j’évolue moi-même, pouvant saisir plus facilement les enjeux sociologiques, philosophiques,

et idéologiques de la représentation des femmes et du désir. *L'Empire des sens* fait seule exception : il m'a semblé que ce film avait été assez novateur par sa mise en scène de l'érotisme, qu'il avait suffisamment influé sur le cinéma y compris occidental pour justifier qu'il figure dans ma filmographie.

J'ai choisi de me restreindre également au cinéma moderne (le film étudié le plus ancien, *El* de Buñuel, datant de 1952), à partir du moment où se produit d'une part un processus de déstarification dans le cinéma qui permettra de mettre en scène des corps de femmes ordinaires et le désir de façon plus crue, d'autre part et conjointement un rapport autre à la « réalité », qui vient déstabiliser le rapport du récit au réel¹.

Il s'agira d'observer, de 1952 à aujourd'hui, l'évolution des façons de mettre en scène la féminité dans son rapport au désir. Cette problématique nécessite de s'intéresser à un corpus assez large de réalisations, féminines et masculines, fictionnelles et éventuellement documentaires, et de genres divers.

Pour donner un aperçu des différentes tentatives, je m'intéresserai aussi bien à des films d'auteur, connus et reconnus (*Monika* d'Ingmar Bergman, *El* de Luis Buñuel, *Vertigo* d'Alfred Hitchcock, ...), qu'à des œuvres moins diffusées (Chantal Akerman, Judith Cahen, ...) jusqu'à des réalisations de série B (*A Gun for Jennifer* de Todd Morris, *Day of the woman* de Meir Zarchi, ...). Le but étant de pouvoir confronter des démarches très diverses, effectuées à l'intérieur de différents modes de production (même si ces modes de production ne seront pas en eux-mêmes analysés, faute de place).

Une des impasses qu'il me semble falloir éviter face à un sujet de ce type est la tentation idéologique : il ne s'agit pas, par exemple, de considérer les films uniquement en fonction de leur adhésion ou non à des valeurs féministes. Ma démarche est d'essayer de les analyser en restant au plus près des formes filmiques, d'étudier la façon dont l'esthétique des œuvres et leur propos sont liés.

Je m'écarte en ce sens des études de genre (la « nouvelle critique anglo-américaine ») traduites en français et présentées par Noël Burch², qui s'appuient essentiellement sur l'analyse des structures du récit et des dialogues. Mon but est de privilégier au contraire les

1. cf. BERGALA Alain, *Monika d'Ingmar Bergman : du rapport créateur-créature au cinéma*, Yellow Now, 2005, p. 11-14.

2. BURCH Noël, *Revoir Hollywood : la nouvelle critique anglo-américaine*, l'Harmattan, 2007.

moyens spécifiquement cinématographiques (rapport du cadre aux corps, rapport champ/hors-champ, découpage-montage, traitement du son, ...) par lesquels peut apparaître un point de vue de femme sur le désir.

C'est donc sous un angle avant tout esthétique que j'aborderai les films, en cherchant à définir le lien particulier du cinéma à l'expression du désir et de ses ambivalences, aussi bien que les singularités de chaque œuvre, et leurs implications en termes de discours. La question des dialogues et du scénario pourra être intégrée à certaines analyses mais ne constituera pas un axe d'approche prédominant.

D'autres disciplines que l'analyse de films seront convoquées dans cette recherche. La psychanalyse notamment et en particulier les écrits de Lacan sur le désir féminin pour tenter d'appréhender les fondements de l'altérité. Je m'appuierai également sur des études plus sociologiques, comme celles de Judith Butler autour de la construction sociale des genres. Une réflexion d'ordre plus philosophique sur les liens entre corps et esprit, à partir des textes de Merleau-Ponty (et en particulier lorsqu'il réfléchit sur les liens entre sa philosophie et le cinéma) constituera un troisième axe de réflexion théorique.

Il s'agira d'étudier de quelle façon certains films de la filmographie, de par leur structure ou certains éléments de mise en scène, engagent formellement certaines de ces idées.

J'ai choisi de diviser mon travail en deux parties principales. La première, assez courte, proposera un aperçu historique de la mise en scène du désir féminin, à travers quatre films qui me semblent constituer des jalons importants : *Monika* d'Ingmar Bergman (1953), qui présente une réelle rupture dans la façon de filmer un corps de femme et met en scène les ambiguïtés d'une posture féminine face au désir ; *Je tu il elle* de Chantal Akerman (1974), œuvre de femme où la cinéaste se met elle-même en scène et filme en particulier une scène d'érotisme très audacieuse ; *Exhibition* de Jean-François Davy (1975) qui permet d'aborder quelques questions spécifiques au genre documentaire ; et enfin *L'Empire des sens* de Nagisa Oshima (1976), qui constitue la première œuvre de fiction — non pornographique — basée essentiellement sur des scènes de sexe explicite.

Cette première partie me permettra de dégager quelques problématiques essentielles relativement à la mise en scène du désir féminin. La seconde reprendra certains des éléments dégagés en regard cette fois d'une problématique plus précise, celle de la « clivage » : entre les êtres (à travers la dualité masculin/féminin) et dans l'être (la dualité du personnage

féminin face au désir).

Ces deux angles d'approche seront développés à travers quatre sous-parties, partant de la mise en scène de l'altérité entre les sexes à celle de l'être scindé. La première évoquera la façon dont la dualité masculin/féminin apparaît dans la structure même et le jeu des points de vue dans *El* de Luis Buñuel et *Vertigo* d'Alfred Hitchcock.

Dans la seconde j'analyserai deux films qui mettent à jour de façon très différente la construction sociale des genres : *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman et *La Révolution sexuelle n'a pas eu lieu* de Judith Cahen.

Ma troisième sous-partie sera consacrée au genre *rape and revenge* : en m'appuyant sur quelques films qui me paraissent emblématiques, j'étudierai les différentes formes que prend la mise en scène de l'antagonisme homme/femme à travers la représentation du viol et de sa vengeance.

La quatrième abordera pour finir la question de l'individu scindé dans une dualité amour/désir, corps/esprit. Je m'intéresserai plus particulièrement ici à l'évolution du jeu des actrices et à la façon dont il révèle, en-dehors des dialogues eux-mêmes, l'ambivalence profonde des personnages.

Partie I

Quelques jalons historiques dans la représentation du désir des femmes

DANS la première partie de ce travail je tenterai de repérer et d'analyser quelques œuvres-phares par rapport à l'évolution de la représentation du désir féminin au cinéma. Dans un premier temps j'étudierai *Monika* d'Ingmar Bergman, film novateur en 1953 sur la question de la représentation du désir et d'un point de vue féminin.

Les trois autres films auxquels je m'intéresserai dans des parties successives ont été réalisés à de très courts intervalles au cours des années soixante-dix, dans une période qui se singularise par une libération relative des mœurs — notamment par rapport au statut des femmes — et un intérêt grandissant pour les questions de l'érotisme et de ses représentations artistiques. *Je tu il elle* de Chantal Akerman, en 1974, constitue une étape décisive au regard de notre problématique, en tant qu'œuvre de femme abordant frontalement la sexualité. En 1975, la réalisation par Jean-François Davy d'*Exhibition* ouvre de nouvelles perspectives notamment par le traitement de l'érotisme à l'intérieur du genre documentaire et par la prise de parole directe d'une femme sur son rapport à l'érotisme. Enfin, *L'Empire des sens* de Nagisa Oshima apparaît en 1976 comme un film fondateur quant à la possibilité de filmer le sexe frontalement mais sur un mode non pornographique, en produisant un discours sur les rapports entre homme et femme, amour et désir.

I.1 *Monika*

la dualité masculin/féminin vue du point de vue d'un personnage féminin

Réalisé en 1953, *Monika* est apparu à sa sortie comme un film audacieux relativement à sa mise en scène érotisée du personnage féminin principal. Son caractère novateur réside aussi dans le fait que le récit privilégie le point de vue de ce personnage — qui se combine à celui du cinéaste, et exprime essentiellement le rapport ambigu entre son propre désir et celui des hommes.

Le film relate la rencontre de deux adolescents, Monika et Harry, qui tombent amoureux et décident de quitter leur travail pour aller vivre quelque temps sur une île. A leur retour, Monika est enceinte et Harry retrouve un emploi pour subvenir aux besoins de sa famille. Mais Monika ne supporte ni sa maternité ni ses conditions d'existence et finit par quitter sa famille.

La toute première apparition du personnage de Monika dans le film se fait sous le signe de la séduction. Un panoramique vers le bas fait apparaître le personnage de dos devant une glace. On ne voit d'abord pas son visage. Puis elle se retourne et nous apparaît de face dans le reflet du miroir. Elle sort un tube de rouge à lèvres, hésite, se jette un regard dans le miroir, range finalement son rouge à lèvres, puis se retourne et s'éloigne. La caméra ne bouge pas et nous la voyons donc s'éloigner de dos jusqu'au fond de la salle puis sortir (cf. figure I.1 page suivante).

Ce plan commence en contre-plongée sur l'enseigne au-dessus du miroir qui désigne le lieu de travail de Monika avant d'effectuer son panoramique. Cette contre-plongée suivie d'un mouvement qui glisse vers le bas pour nous donner à voir le personnage de dos, puis l'immobilité de la caméra pour filmer son va-et-vient expriment d'emblée tout le poids du

social sur l'individu et son corps. Les déterminations sociales — à travers le travail, la famille, la maternité — seront des thématiques importantes du film.

FIGURE I.1 – *Monika* : première apparition de Monika.

Cette première scène exprime aussi par ses seuls éléments de mise en scène la relation ambiguë qui liera Monika au personnage d'Harry, et qui constitue l'élément central de l'intrigue. L'évolution du corps dans l'espace et par rapport au cadre semble déjà correspondre à l'impossibilité, pour le personnage d'Harry et pour le spectateur, de « posséder » Monika. Au début du plan, un personnage masculin passe devant la glace et nous la cache un instant. Elle nous apparaît ensuite de dos, puis uniquement dans le miroir. Dans la dernière séquence du film, elle aura totalement disparu du cadre et de la vie de Harry. Ainsi, si le film est globalement mis en scène du point de vue de Monika, elle apparaît finalement comme un personnage qui ne se laisse pas totalement appréhender. Cette manière de mettre en scène le personnage correspond à son caractère libre et révolté, opposé par le film aux structures sociales pesantes qu'elle fuit les unes après les autres (refus du travail, puis des responsabilités familiales).

Le jeu autour du miroir, l'image narcissique de Monika vérifiant son maquillage et sa gestuelle dévoilent déjà l'ambivalence du personnage par rapport à sa sensualité. Lorsqu'elle s'éloigne du cadre, sa démarche présente des caractéristiques du jeu de l'actrice tout au long du film : son déhanchement nonchalant, sa manière de se pencher en marchant et de se toucher la jambe comme pour remonter ses bas. Cette gestuelle à la fois très provocante dans sa sensualité mais libre et insolente correspond à un rapport complexe aux hommes et à l'érotisme, entre attitudes aguicheuses et désir d'indépendance.

La première rencontre entre les deux personnages a lieu juste après, dans la scène du café. Cette scène confirme le caractère déterminé et passionné de Monika et place le spectateur « de son côté ». C'est elle qui guide la scène, et c'est sur ses mouvements que se calent ceux de la caméra. A nouveau, Monika apparaît d'abord de dos, derrière le personnage masculin qu'on voit de face au premier plan. Lorsqu'elle se lève et fait quelques pas pour chercher un briquet, la caméra opère un panoramique latéral pour suivre son mouvement et laisse Harry sortir du cadre, puis le laisse y entrer à nouveau lorsqu'elle s'assoit à ses côtés. La caméra reste ensuite fixe pour filmer le dialogue entre les deux personnages, en plan rapproché taille. Cette échelle de plan et la fixité de la caméra permettent de mettre en valeur la gestuelle des personnages et le rapport qui s'instaure entre eux ; elles

mettent en valeur la gestuelle entreprenante de Monika lorsqu'elle se rapproche d'Harry. Les regards et les sourires nombreux de Monika, ses gestes par exemple lorsqu'elle prend la main d'Harry et au niveau du dialogue l'initiative de l'invitation au cinéma en font un personnage très corporel, à l'inverse d'Harry beaucoup plus effacé, qui apparaît d'emblée comme un personnage sympathique mais assez fade. Le choix de les filmer à l'intérieur du même cadre met en valeur cette opposition d'attitudes. Les premières phrases de Monika évoquent l'ennui du travail et du quotidien, qu'elle oppose à la venue du printemps et à son désir de voyage, et annoncent la partie centrale du film où le couple quitte la ville et va vivre quelque temps sur une île. Dans cette deuxième partie les paysages et les éléments naturels seront associés à l'épanouissement de la sensualité de Monika. La caméra suit Monika lorsqu'elle se lève et quitte le café, mais reste dans le café et la laisse quitter le cadre. Elle reste un moment immobile sur les vieux hommes attablés qui évoquent à nouveau la venue du printemps. Puis un raccord cut nous ramène sur le visage d'Harry ébahi. Ce jeu de points de vue condense celui qui se trame au niveau de la totalité du film : si l'on s'identifie davantage au personnage de Monika, celui-ci apparaît finalement toujours comme fuyant et c'est avec Harry que l'on reste, plus familier mais moins attirant.

Tout au long du film, la sensualité de Monika s'exprime par des éléments de jeu qui signalent l'ambiguïté de son rapport aux hommes, et évoluent de la nonchalance aguicheuse à l'agressivité fière. Son déhanchement, le mouvement précis et récurrent lorsqu'elle se penche et semble replacer son bas comme le chewing-gum qu'elle mâche avec ostentation dans de nombreuses scènes soulignent en permanence cette dualité entre les sexes et sa posture complexe entre offensive (regards effrontés, gestuelle provocante, féminité affichée) et défensive (agressivité plus ou moins contenue, fierté affichée comme en réponse à de possibles attaques).

Cet aspect du personnage est particulièrement bien illustré dans la scène où l'on voit Monika harcelée physiquement sur son lieu de travail. Cette scène est filmée en plan-séquence, ce qui permet de mettre en valeur l'évolution des corps à l'intérieur de l'espace commun. Le parcours en forme de cercle qu'effectue Monika est continuellement mis à mal par l'attitude des trois hommes qui tentent de la toucher et de l'embrasser. On peut remarquer que ces hommes ne sont absolument pas individualisés : ils n'apparaissent pas dans d'autres scènes du film, et l'on a du mal à la première vision à déterminer combien de personnages différents sont concernés (les personnages sont filmés surtout en plans moyens

et leurs mouvements de chassé-croisé créent une certaine indistinction). Ils apparaissent donc comme les représentants d'une certaine attitude masculine de prédateur machiste dans laquelle Monika baigne.

La circulation du désir associé au mépris est mise en scène de façon subtile par les rapports entre les corps et le cadre. La caméra cadre Monika et un de ses collègues quand elle fume sa cigarette. Lorsqu'elle se précipite au fond de la salle après l'entrée impromptue du supérieur, la caméra reste à sa place et Monika demeure présente à l'arrière-plan. Mais la distance ainsi créée entre elle et le collègue indélicat est presque aussitôt effacée par l'irruption dans le cadre d'un autre collègue qui contraint le personnage de Monika à retourner au premier plan. Ce qui est ainsi mis en scène, c'est à la fois la contamination du désir qui se transmet de l'un à l'autre, et son caractère profondément impulsif : Monika passe littéralement de mains en mains.

La contrainte exercée sur le corps par le travail, et signifiée par le rythme de la scène — contorsions de Monika montée sur un tabouret, puis pause cigarette interrompue, etc. — est donc redoublée par celle exercée par les corps masculins. Le point de vue mis en place par la distance de la caméra par rapport aux personnages empêche toute identification aux hommes de la scène : pas de plans rapprochés sur leurs visages, et pas de gros plans sur le corps convoité. La distance permet de mieux exprimer la détresse du personnage féminin sans que la caméra lui fasse subir une seconde fois ce qu'il subit dans la diégèse. A la fin du plan, lorsque Monika se relève de l'espèce de bac où l'a fait tomber le dernier « agresseur » et qu'elle se dirige vers le miroir pour se recoiffer, la caméra continue de la cadrer de dos mais ne s'approche pas d'elle, ce qui amplifie finalement le sentiment de l'agression sexuelle. Ce geste immédiat de se recoiffer devant la glace correspond à une tentative de réappropriation de son corps, de « remise en ordre », fréquent dans le film comme je l'ai déjà souligné.

Le récit du film se divise en trois parties principales, la partie centrale se présentant comme un îlot de liberté et d'érotisme, coupé des réalités matérielles mais nécessairement destiné à ne pas durer. Le lieu géographique de cette partie se présente d'ailleurs sous la forme d'une île, clairement séparée du reste du monde (associé à la vie quotidienne des personnages) par le fleuve à franchir, et provoquant l'isolement physique des personnages.

Cette partie centrale peut être elle-même structurée en deux phases. Il y a d'abord la phase d'utopie, où la sensualité des personnages s'épanouit en phase avec la nature et loin

des contingences matérielles. En particulier, ce moment de liberté s'oppose clairement au monde du travail mis en scène dans la première partie du film — comme l'annonçait déjà sous forme de prolepse l'allusion que faisait Monika à la naissance du printemps qu'elle opposait à la tristesse du lieu de travail dans la seconde scène étudiée et située dans le café — et cette opposition se manifeste essentiellement par le corps. Un certain nombre de plans au début de cette seconde partie n'apportent pas d'éléments au récit lui-même ; ils mettent en scène l'épanouissement du corps de Monika, momentanément libéré des contraintes sociales. La première séquence alterne des plans larges sur les corps et des gros plans sur les visages. Dans le plan d'ensemble où le bateau arrive sur l'île, Monika est filmée debout à l'avant du bateau, les bras suspendus en l'air dans l'attente du rivage. Cette posture du corps un peu tordu sera récurrente dans cette partie centrale et semble correspondre à un corps qui n'est plus contraint et se découvre lui-même. La première nuit des amants sur l'île fait l'objet d'une ellipse que signifie un fondu au noir qui prend une résonance très érotique : il crée un rythme qui est celui d'une immersion. Le bruit de l'eau se fait entendre avant l'apparition de l'image et correspond à un mouvement sensuel de va et vient ; le plan qui suit et donne à voir le plancher du bateau inscrit la scène dans le domaine de la sensation et de la matière. Bergman filme ensuite le réveil de Monika. Un gros plan assez long sur son visage permet d'en capter les mouvements (sourire qui s'esquisse, bâillement, . . .) en leur conférant une grande sensualité. Ce plan d'éveil fonctionne effectivement au niveau du récit comme un passage qui éveille les personnages à leur sensualité. Les plans qui suivent et mettent en scène Monika dans le paysage proposent un type de cadrage (presque uniquement des plans larges) et de rythme (assez longs plans qui suivent les déplacements du corps) singuliers par rapport aux autres parties du film. Monika apparaît cheveux défaits dans ses vêtements de nuit, d'une façon qui contraste avec la sensualité plus réglée de la première partie. Ses postures évoquent un corps qui se libère : étirements très ostentatoires, impulsivité (le personnage se met à courir par moments), démarche un peu étrange avec les bras en l'air et le dos qui se cambre. Ce n'est pas un corps « sage » qui est mis en scène mais un corps qui laisse s'exprimer ses sensations. Les contre-plongées dessinent un corps presque statuaire qui se détache sur le ciel. Globalement, cette partie du film alterne des plans larges sur les corps et des gros plans sur les visages mais pas de gros plans sur des parties du corps. Le film met en scène le désir et la sensualité de Monika à travers le point de vue désirant du cinéaste, qui se singularise par rapport à la norme dans la façon de filmer le corps (dans la scène d'harcèlement au travail, Bergman refusait de faire s'identifier le spectateur aux

personnages masculins et de découper le corps selon leur point de vue). Ce n'est pas un érotisme « sophistiqué » et réglé sur les fantasmes masculins mais une sensualité qui libère le corps de la femme.

Dans son ouvrage sur *Monika*¹, Alain Bergala souligne le rapport particulier qui se crée dans cette séquence entre le cinéaste et son actrice, rapport de désir qui se réalise à l'insu du personnage d'Harry et crée un moment de pur filmage du corps absolument hétérogène au reste du récit :

« Bergman entend bien jouir pour son propre compte de la présence de Monika dans ce paysage où il l'a transplantée pour les besoins du scénario. Il lui faut dans un premier temps neutraliser le rival, Harry. La chose est aisée : il va l'écarter provisoirement de la fiction en le laissant dormir dans le bateau pendant qu'il va jouer avec Monika, en tête à tête, et avec sa complicité pleine et entière (...). Bergman et sa créature profitent de ces quelques minutes de répit de la fiction, où le seul personnage disponible est hors-jeu et ne peut pas les voir, pour jouer au chat et à la souris comme des enfants ou des amoureux. »

Bergman parvient à filmer son personnage à la fois comme corps désirant et désirable : le regard désirant du cinéaste, palpable dans sa mise en scène, lui laisse assez de liberté pour qu'il ne soit pas réduit à être objet de désir, et c'est aussi la force des désirs de Monika que Bergman met en scène.

Par la suite un glissement imperceptible nous mène vers une seconde phase, négative. Le caractère utopique de la situation vécue auparavant apparaît comme tel : la vie en « autarcie » à deux ne peut se prolonger. C'est d'ailleurs le personnage de Monika qui exige le retour à une vie « confortable », rêvant le rôle de femme au foyer élevant son enfant tandis qu'Harry gagnerait leur vie de façon satisfaisante. Ce second rêve que formule tel quel Monika (durant la première phase de cette partie) sera partiellement réalisé dans la troisième partie du film, la laissant plus insatisfaite encore — de même que celui du voyage à deux formulé dans la première partie tourne court dans celle-ci et se révèle insuffisant. Les causes de l'insatisfaction perpétuelle de Monika sont en partie sociales, mais plus profondément que la pauvreté et l'inconfort c'est son désir de liberté qui lui rend insupportable la vie aussi bien sur l'île que dans le cadre de la famille (qui correspond à la troisième partie) et apparaît comme l'obstacle fondamental au couple de Monika et Harry.

1. BERGALA Alain, *Monika de Ingmar Bergman : du rapport créateur-créature au cinéma*, yellow now, 2005.

Il est d'ailleurs intéressant de constater que le passage de la phase de fusion entre les personnages à celle où Monika commence à reprocher injustement à Harry leur situation difficile s'effectue après qu'elle ait appris sa grossesse. Comme si un élément étranger était venu rompre l'union fusionnelle du couple. Or la maternité de Monika dans la dernière partie sera mise en scène comme un poids pour le personnage, une situation non désirée qui vient transformer le rapport à son propre corps : « Je suis devenue affreuse », dira-t-elle après l'accouchement.

De façon significative, les signes physiques de la grossesse de Monika font l'objet d'une ellipse totale entre la deuxième et la troisième partie. Et après l'accouchement qui a lieu hors-champ, Harry verra d'abord Monika puis le bébé séparément. D'emblée la figure de la maternité tend à être effacée par le montage. Et à la fin du film, Monika effacera effectivement cet enfant de sa vie.

La figure du bébé intervient donc comme l'élément qui fait peu à peu basculer le point de vue produit jusqu'alors par le film. Si le spectateur s'identifiait davantage au personnage de Monika tout au long des deux premières parties, le début de la troisième nous place progressivement dans celui d'Harry. Cette dernière partie fera peu à peu basculer le point de vue global, jusqu'à ce que le personnage de Monika disparaisse complètement du cadre et de la diégèse, nous laissant avec Harry et l'enfant. Ce changement de point de vue permet de mettre en scène de façon très émouvante la révolte de Monika, qui s'oppose à la « bonne volonté » du personnage d'Harry, qui travaille dur pour nourrir sa famille et s'intégrer dans le schéma traditionnel de la société. Ce basculement dans le point de vue d'Harry est comme une manière de signifier au spectateur : Monika se fiche de votre jugement et de votre bonne morale. Et la « fuite » de Monika à la fin du film est effectivement mise en scène comme un défi adressé à la fois à la vie que lui propose Harry et au spectateur lui-même. Le sentiment de rupture et de révolte en est d'autant plus fort, davantage que si l'on était resté jusqu'à la fin dans le point de vue de Monika. Malgré le changement de point de vue, à la fin du film Harry demeure un personnage « sympathique », et Monika celui sur lequel peuvent se plaquer les désirs du spectateur.

Ce défi, exprimé implicitement tout au long du film dans le jeu corporel de l'actrice, est déjà frappant dans la fameuse scène qui a lieu dans un bar où Monika, qui s'apprête à tromper Harry, effectue un regard caméra et prend directement à parti le spectateur. La longueur du gros plan sur le visage de Monika et la progressive prise d'autonomie du plan par rapport à son contexte réaliste (fond qui devient noir peu à peu, musique diégétique

parasitée par des sons plus inquiétants qui contrastent avec la mélodie enjouée et confèrent à la scène une gravité implicite) lui crée comme un arrière-plan un peu fantasmatique où résonnent les désirs.

Cette scène apparaît un peu comme le pendant de celle du début déjà décrite où Monika est harcelée par ses collègues hommes. Là aussi, le personnage masculin est complètement effacé par le montage (il se réduit à un bras qui tend une cigarette et un briquet puis à un visage filmé de profil et entièrement dans l'ombre — quand celui de Monika en face est éclairé). Dans les deux scènes la figure de l'homme n'est absolument pas individualisée, mais assimilée au « masculin » auquel Monika se confronte, que ce soit par le dédain ou le jeu de séduction. La suite de plans qui suit où se succèdent des enseignes lumineuses signifie à la fois les multiples aventures de Monika et cette idée d'interchangeabilité des figures masculines.

On voit donc qu'un des enjeux majeurs de *Monika* est la mise en place d'un point de vue féminin qui se manifeste essentiellement par la question du désir et de la sensualité, et que la structure du film confronte la figure féminine au « masculin ». Les ambiguïtés de l'attitude de Monika face au regard masculin désirant (celui qu'incarnent les figures masculines anonymes, en opposition au personnage individualisé qu'est Harry), entre séduction et mépris, volonté d'indépendance qui peut passer par le refus de se « donner » ou au contraire par la multiplication d'aventures provoquées, constituent un des axes du film. L'analyse des procédés cinématographiques employés par le cinéaste pour mettre en place ce point de vue met en lumière le rapport particulier du cinéma au désir et aux sens, à la matière en général. Joseph Marty² écrit dans son ouvrage consacré au cinéma de Bergman, dans un chapitre qui examine les différences fondamentales entre cinéma et littérature :

« Bergman fait vibrer, frémir, tressaillir de joie ou d'horreur la matière qu'il appréhende. Qualifier son cinéma d'intellectuel, c'est faire abstraction de la pâte avec laquelle il travaille : un faisceau de lumière générateur d'images. »

Et plus loin :

« Le sens ne livrera son secret que lorsque les sens, d'abord, se seront laissés atteindre et mettre en mouvement. »

Ce rapport particulier du cinéma au corps et à la matière qui constitue une de ses spécificités fondamentales sera un des axes de ma réflexion sur la mise en scène du désir « féminin ».

2. MARTY Joseph, *Ingmar Bergman, une poétique du désir*, éd. Du Cerf, 1991.

I.2 *Je tu il elle*

une écriture « féminine » ?

Je tu il elle est le premier long-métrage de Chantal Akerman réalisé en 1974, dans une période de revendications féministes fortes, peu après 68 et le mouvement d'émancipation de la jeunesse. Celui-ci passe entre autres par un rejet des structures que sont la famille et le mariage, et des rôles traditionnellement assignés à l'homme et à la femme au sein du couple. Le film sort juste avant la loi Weil relative à l'avortement.

Difficilement situable entre l'expérimental et la narration « classique », il a connu un faible succès critique à sa sortie et a été redécouvert avec celui de *Jeanne Dielman* l'année suivante. Ce film constitue à mon avis un jalon essentiel dans l'histoire de la mise en scène d'un point de vue de femme sur le désir et les « genres », Akerman faisant partie des rares cinéastes femmes à avoir abordé frontalement ces thématiques. La notion d'« écriture féminine » demeure problématique, parce qu'elle postule une sorte d'essence du féminin, quand un certain nombre de théoriciennes féministes — dont Judith Butler³ — démontrent de façon convaincante le caractère socialement construit des genres, qui sont à différencier du sexe biologique, et font apparaître le dualisme masculin/féminin comme une construction qui sert la maintenance d'un ordre hétérosexuel. Partant de ces analyses, je pense qu'on peut analyser le film de Chantal Akerman comme la construction d'un point de vue de femme, sans recourir à l'idée d'une essence de la féminité.

Dès l'apparition du titre, *Je tu il elle* met en question la notion de genre. Les pronoms « je », « tu » et « il » apparaissent verticalement sur la gauche de l'écran. Seul le « elle » est singularisé par son emplacement sur la droite, isolé des trois autres pronoms, indiquant d'emblée l'interrogation autour de la notion de féminin qui sous-tend le film. On peut noter aussi que le « il » s'oppose au « elle » par son alignement sous les pronoms non genrés

3. BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, la Découverte, 2006 (Routledge, 1990).

« je » et « tu », comme si le « elle » prenait la marque du singulier ou du contingent en opposition au « il » qui se situerait du côté d'une prétention à l'universel. Cette façon de faire apparaître le titre graphiquement situe donc d'emblée le film dans une problématique autour de la question des genres et du rapport genre/personne.

Le film se divise ensuite en trois parties relativement autonomes (elles constituent un seul récit mais on passe de l'une à l'autre abruptement et sans que soient faites dans chacune des allusions aux deux autres).

La première correspond au « je » et met en scène un rapport au corps qui interroge son inscription dans un genre. Dans un espace/temps indéterminé, le personnage féminin interprété par Chantal Akerman s'adonne à des actions sans but apparent (vider la pièce de ses meubles, écrire à un destinataire inconnu, manger du sucre dans un geste de répétition boulimique). En voix off et d'un débit absolument monocorde, elle les commente au passé composé, mais toujours en décalage (les précèdent la plupart du temps), appuyant le sentiment d'absurdité par cette non-concordance voix/image. Par ce procédé, la voix n'a pas pour effet de personnaliser la gestuelle du personnage mais au contraire de marquer son caractère vain. Cette partie évolue selon un processus de dénudation progressive : pièce qui se vide, corps qui se débarrasse de ses vêtements, comme s'il s'agissait de se défaire de tout élément surajouté (y compris dans l'expérience de la temporalité, où l'on finit par ne plus savoir très bien combien de temps s'est écoulé) pour rechercher une sorte d'état « vierge ».

Les vêtements que le personnage porte avant de se dénuder peuvent être qualifiés d'androgynes (amples et informes), et globalement le personnage ne présente aucun signe particulier de « féminité » — hormis les formes du corps même de l'actrice. La féminité n'est signalée que par l'allusion au cycle menstruel (les vingt-huit jours écoulés), donc dans son aspect purement biologique et non en référence au genre féminin. Par ailleurs, l'actrice-réalisatrice est toujours filmée en plan moyen, jamais en gros plans ou plans rapprochés sur le visage. D'où la sensation d'un corps qui tend à se désindividualiser, produite aussi par la prédominance du factuel et la quasi absence d'émotions dans ce que décrit la voix off. En ce sens, ce début de film questionne bien la notion de « personne », lorsqu'elle se dégage de l'inscription quotidienne dans le temps et dans l'espace (perte des repères temporels, bouleversement de l'agencement de la pièce), mais aussi de l'inscription dans le genre : absence d'un Autre quelconque — hormis le destinataire au sexe indéterminé de la lettre — et de « miroir », jusqu'à la fin de cette première partie où, après avoir surpris le regard

d'un inconnu au dehors, le personnage examine son propre reflet dans la porte-fenêtre puis quitte le lieu. Le « je » se constitue à partir du regard d'un « tu » possible, et ce « je » n'est pas d'emblée marqué par le genre, que chaque partie du film contribue à rendre trouble.

La seconde partie met en scène le « il » du film, un personnage masculin qui apparaît surtout comme exemplaire d'une position « masculine ». Peu individualisé (pas de nom, visage souvent dans l'ombre, quasi absence de paroles en-dehors de la scène où il se livre), le récit qu'il fait de sa vie sexuelle offre une réflexion plus générale sur les rapports entre genres, notamment à travers la dichotomie du désir de l'homme entre l'épouse qui n'est plus désirée, et les amantes qui ne peuvent exister que dans le cadre de relations fugitives.

Le discours de l'homme est entièrement filmé en plan fixe, et du point de vue du personnage féminin, celui-ci apparaissant en amorce. Cette présence corporelle, bien que le personnage ne prononce aucune parole, place bien cette scène comme un portrait d'homme fait d'un point de vue de femme, le point de vue du personnage féminin incarné par la réalisatrice relayant en quelque sorte son point de vue de cinéaste-femme. Le sentiment de misère affective et sexuelle qui émane du discours de l'homme est particulièrement sensible dans le plan précédent où le personnage féminin le masturbe hors-champ, pendant qu'il lui donne des indications très crues sur le geste à faire. La femme est absente de l'image, mais la caméra reste située à sa place — comme pendant l'ensemble de cette partie — nous donnant à voir la scène de son point de vue (d'un point de vue presque optique), ce qui produit une espèce de distance bienveillante par rapport au personnage masculin. Le fait que la caméra ne cadre que l'homme, qu'il soit le seul à parler et à « diriger » et qu'il regarde droit devant lui, donne l'impression d'une scène érotique profondément solitaire, contrastant fortement avec la scène homosexuelle de la troisième partie. Paradoxalement, l'invisibilité et le silence de la femme rendent la présence de son regard plus intense. Elle est renforcée par la durée du plan et l'absence de coupes pendant cette scène, mais aussi par le plan rapproché sur le visage de l'homme qui crée un sentiment d'intimité fort et met en scène le désir de la femme d'une façon qui rompt avec celles qui signifient habituellement le désir « masculin » : pas de découpage du corps, sentiment d'unité créé par le montage et la durée et attention portée au visage. A cet égard, le plan dans les toilettes où l'homme se rase devant la femme est particulièrement éloquent : les deux personnages sont présents dans le champ, l'homme au premier plan en plan rapproché taille et de profil à la caméra, et la femme un peu derrière de face. La femme ne quitte pas des yeux l'homme et le désir

qu'elle semble éprouver pour lui ne s'exprime par aucun morcèlement. Ce type de plan qui met l'accent sur la distance spatiale entre les personnages et sur le positionnement des corps dans l'espace (pas de coupe quand le personnage masculin s'éloigne pour uriner : les deux personnages continuent d'être cadrés ensemble puis on revient à la configuration initiale mais dans le même plan) est fondamentalement différent du type de gros plans en vue subjective sur des parties du corps des femmes récurrent sous diverses formes dans le cinéma.

Ainsi pendant tout ce « portrait d'homme » que constitue cette partie, l'altérité liée au rapport homme/femme est centrale. C'est elle qui rend si émouvante la « confession » de l'homme qui porte sur son rapport aux femmes et au désir. Ce portrait d'un homme vu par une femme constitue une expérience de cinéma originale.

Enfin, la troisième partie de *Je tu il elle* correspond très logiquement au « elle » annoncé par le titre (le « tu » pouvant être associé au destinataire inconnu de la lettre dans la première partie, ou au spectateur auquel Akerman s'adresse). Comme pour les parties précédentes, l'action se résume en une phrase : le personnage joué par la cinéaste se rend chez une amie, qui l'accueille d'abord froidement puis lui offre à manger. Le film s'achève le lendemain matin, après une assez longue (dix minutes environ) scène d'amour entre les deux femmes.

Cette scène érotique est composée de trois plans, le passage de l'un à l'autre correspondant à une courte ellipse (cf. figure I.2 page suivante). Mais il n'y a pas de coupes à l'intérieur de ces trois unités temporelles. Le premier et le dernier plan sont des plans moyens, celui du milieu se situe entre le plan moyen et le plan américain, les deux femmes s'embrassant étant filmées en plongée et à l'envers (les visages au premier plan). Contrairement à la scène de masturbation dans la partie précédente, les positions sexuelles apparaissent dans le champ. Cela rend cette scène à la fois très crue et moins dérangeante que l'autre : le fait d'être filmée dans son ensemble (sans partie « cachée »), sans fragmentation et comme des tableaux lui confère un certain « naturel », en tout cas une absence d'« obscénité » — alors que c'était le caractère hors-champ de la masturbation qui semblait nécessaire pour éviter justement l'obscénité dans la scène avec l'homme, dont le rapport à l'érotisme et aux femmes semble pour le moins ambigu : la présence hors-champ de la femme durant cette scène crée le sentiment d'une certaine pudeur, qui rend d'autant plus troublant le monologue où l'homme se livre ensuite. Au niveau de la durée, de la fixité des plans et de l'absence de coupes, l'effet est le même dans la scène homosexuelle et l'on peut dire qu'il

propose une vision de l'érotisme qui rompt avec les mises en scène habituelles.

FIGURE I.2 – *Je tu il elle* : la scène érotique en trois plans fixes.

Ce type de montage a trois effets principaux. D'une part, l'absence de coupes intensifie le mouvement du désir et le met en scène dans sa dimension temporelle, capte l'attention sur ses différentes « phases » à l'intérieur de chaque plan sans rompre le rythme. Ce qui confère un certain « réalisme » à la scène. D'autre part, le fait de filmer les deux femmes à distance égale, sans épouser le point de vue optique de l'une ou de l'autre, les place en quelque sorte à égalité dans la scène érotique renforçant le sentiment d'une union (union brutale cependant, qui prend presque la forme d'un combat) et d'un partage, quand dans la scène hétérosexuelle de la seconde partie la présence de la caméra entre les deux personnages semblait signifier une certaine distance entre eux. Enfin, l'unité créée par le montage s'oppose à la fragmentation pornographique et semble refléter un autre type de désir, plutôt du côté de la personne totale que du corps morcelé.

L'utilisation du son dans cette scène en particulier crée un effet assez déstabilisant. Alors que les personnages sont filmés en plans moyens, les bruits de draps et les murmures se donnent à entendre sous la forme d'un gros plan sonore qui ne correspond pas au point de vue visuel et crée une insistance en même temps qu'un décalage. L'absence totale de musique ajoute une ampleur particulière à ces sons et les rend plus crus. Bien que le choix du noir et blanc contribue à esthétiser la scène et à l'ancrer dans une vision qui dépasse l'anecdote, elle demeure très « incarnée », notamment par l'utilisation de ces bruits de corps insistants (baisers, contact des corps avec les draps, soupirs, etc.).

Je reprends les quatre points proposés par Jean Narboni dans son article « La quatrième personne du singulier⁴ » pour montrer en quoi cette scène de *Je tu il elle* diffère profondément d'une scène porno : le commentaire off qui introduit la scène (« *Elle m'a dit que je devrai partir au matin* »), la connaissance d'une limitation dans le temps s'opposant à l'« éternitarisme » des films porno ; la présence de deux femmes dont l'une est la réalisatrice ; la fixité du cadre et la longueur des plans s'opposant à la fragmentation ; l'insistance des bruits qui s'opposent au silence ou à la musique extra-diégétique habituels. Plus globalement, je dirais que l'audace de la scène s'oppose à l'artificialité constitutive

4. NARBONI Jean, « La quatrième personne du singulier », Cahiers du cinéma n° 276, mai 1977, p. 5-14.

des films X, qui selon Patrick Baudry⁵ mettent en scène non la sexualité vécue mais un « spectacle pornographique » qui s'en distingue absolument, se différenciant par là aussi du phénomène purement voyeuriste. La scène du film d'Akerman se distingue de la pornographie par deux dimensions apparemment paradoxales : elle est à la fois plus « réaliste » dans le traitement des corps et du temps, et plus « symbolique », s'intégrant par la structure du récit à une réflexion sur le rapport du « je » à « l'autre » (la structure en boucle relevée par Narboni — pas de prologue ni d'épilogue, première phrase du film prise en son milieu (« *...et je suis partie* ») — conforte l'idée d'une réflexion générale et cyclique sur la personne et sur le sujet féminin plutôt que celle d'un récit chronologique), quand la pornographie se caractérise entre autres par l'absence fondamentale de hors-champ et de récit (cf. Baudry).

La convergence de ces différents éléments de mise en scène crée effectivement une esthétique et un rapport à l'érotisme autres, qui se singularise par rapport aux mises en scène masculines prédominantes fonctionnant souvent sur le découpage des corps et correspondant aussi à une construction sociale du désir.

5. BAUDRY Patrick, *La Pornographie et ses images*, Armand Colin, 1997, p. 95

I.3 *Exhibition*

Une expérience documentaire

Ce film de Jean-François Davy constitue une expérience singulière dans la mise en scène des désirs et du rapport à l'érotisme d'une femme. La forme documentaire, les allers-retours entre scènes « prises sur le vif » ou « mises en scène » (avec tous les degrés possibles entre ces deux démarches), propose une réflexion intéressante sur les possibilités et limites du cinéma et de l'image, et sur l'ambiguïté du concept de « vérité » (ici, vérité d'un être).

C'est en 1975 que Jean-François Davy entreprend un documentaire sur l'actrice Claudine Beccarie, connue en France uniquement pour ses prestations dans des films pornographiques. Le point de départ du cinéaste, explicité dans le film, c'est une interrogation sur la façon dont on peut être amené à devenir acteur porno. Mais le film se focalise sur la personne de Claudine Beccarie, et plutôt qu'une étude sociologique sur le milieu du porno il brosse le portrait — nécessairement lacunaire — d'une femme dans son individualité, avec ses contradictions et ses zones d'ombre.

Le générique du film constitue une mise en abîme du dispositif cinématographique. Il engage déjà un regard distancié en donnant à voir le travail de conception du film après le tournage. Des images du matériel de montage en fonctionnement, ainsi que des images déjà tournées sur l'écran de travail apparaissent. Un double régime d'images, donc, mettant en relief l'écart temporel et tout le travail de construction du film qui en fait bien autre chose qu'un simple reportage « pris sur le vif ».

Pendant ce temps, la bande son nous fait entendre les voix enregistrées de Claudine Beccarie et Jean-François Davy (correspondant donc aux images sur l'écran de la salle de montage), tantôt dans leur débit normal, tantôt transformées par les manipulations techniques (accélérés, ralentis, retours en arrière, etc.). Manière encore de présenter d'abord le pur procédé technique d'enregistrement du réel, par le son et par l'image, mais aussi son caractère manipulable : autrement dit, le film instaure une distance critique immédiate

vis-à-vis des images et des sons, nous rappelant que si les scènes que nous allons voir sont bien les empreintes de scènes qui ont eu lieu, elles procèdent nécessairement d'une élaboration, d'un point de vue particulier.

La dynamique du montage de ce générique, avec de nombreuses coupes et des mouvements de caméra accompagnant les gestes de celle qui doit être la monteuse ou les mouvements des machines, reproduit en quelque sorte la dynamique du travail documentaire sur le personnage de Claudine Beccarie, qui se construit en grande partie au moment du montage. Et effectivement, *Exhibition* présente un important travail de montage d'images, de conjugaison de différents temps, de confrontation entre scènes plus ou moins improvisées, plus ou moins construites.

Dans la première scène du film, qui se déroule dans la même salle de travail, Davy confronte Claudine Beccarie à une scène déjà tournée (à des images d'elle-même, donc) et filme ses réactions. Ce dispositif instaure ainsi comme un second degré de mise en scène où le réalisateur interroge son propre film. Des plans au présent sur Beccarie regardant et commentant les images alternent avec des plans sur l'écran où défilent ces images — avec à l'intérieur de ce second régime d'images une alternance entre les plans dans lesquels le cadre de l'écran reste visible, et ceux dans lesquels ce cadre est effacé, où les images prennent toute la place et nous transportent en quelque sorte dans le présent de la scène filmée. Ces procédés relativisent l'« objectivité » du portrait dressé, en font quelque chose de profondément lié à un *point de vue* (celui du réalisateur, celui de Claudine Beccarie, forcément « incomplets » et conditionnant celui du spectateur).

Les images qui dans cette séquence appartiennent aux scènes déjà filmées sont elles mêmes divisées et alternées en deux types : les plans de Beccarie face à la caméra, répondant aux questions du cinéaste relatives à ses émotions et à sa vision de la pornographie (plans d'interview typiques), et des images de l'actrice au travail (images pornographiques, préexistantes).

La séquence présente donc un triple niveau de mise en scène du personnage : premièrement, Beccarie dans son utilisation courante à usage pornographique (l'image publique), deuxièmement, Beccarie tenant un discours personnel sur ce métier, et troisièmement Beccarie réagissant face au montage de ces deux premiers types d'images. Comme s'il s'agissait d'une tentative pour lui rendre au maximum son individualité, en lui laissant la parole à chaque étape de l'élaboration du film, et la préserver en quelque sorte du

regard masculin de Davy, empreint d'un certain désir et conditionné nécessairement par l'image de l'actrice de film X. On verra que le film se tisse d'un bout à l'autre par ces deux désirs conjointement : désir du cinéaste (désir de filmer le corps qui se manifeste de façon évidente dans les scènes où Jean-François Davy s'essaie à la mise en scène érotique (ou pornographique ? On reviendra à ce questionnement central)), et désirs de Claudine Beccarie convoqués par le cinéaste à la fois en paroles et en actes (autoportrait verbal autour de sa vision d'un érotisme différent de la pornographie traditionnelle, de ses fantasmes et scènes sexuelles mi-jouées mi-improvisées).

Dans cette première séquence, le passage des images déjà tournées d'un régime à l'autre (on pourrait dire au passé puis au présent) est appuyé par la bande sonore : le tic-tac qui donne corps au processus de finition du film et marque le passage du temps disparaît dans ce second régime d'image. Cela contribue aussi à modifier le rapport du spectateur aux images. Devant ces plans où la voix de Claudine Beccarie résonne soudainement dans le vide sonore que crée l'interruption du tic-tac, on ressent le charme exercé par l'actrice sur le cinéaste, et l'image semble soudain projetée dans un temps comme arrêté : c'est la force de fascination du cinéma que Davy met ainsi en scène. Par ces retours aux plans de Claudine Beccarie regardant ces images objets de notre voyeurisme, le cinéaste prévient en quelque sorte le spectateur et révèle les ambiguïtés de toute approche documentaire : les frontières floues entre le « mis en scène » et le « pris sur le vif », l'impossible objectivité totale, etc.

Si la présence inhabituelle à l'écran de la monteuse nous rappelle le caractère fabriqué de tout film, si documentaire soit-il, la façon d'apparaître et de se mettre en scène du cinéaste expose en quelque sorte sa manière de procéder en tant que documentariste : un compromis entre une présence très directive (apparition physique régulière, insistance des questions posées à Claudine Beccarie, mise en place de situations diverses) et une volonté de laisser à l'actrice un espace d'expression — orale et corporelle — aussi grand que possible.

Loin de chercher à proposer cet espace par une pseudo-neutralité, un effacement du réalisateur, il pousse Beccarie à se découvrir à nous et à elle-même à la fois en pointant du doigt ses contradictions, sa mauvaise foi parfois et ses ambiguïtés face à son métier et à son rapport à l'érotisme. D'un certain point de vue, le rapport qu'il crée entre eux est proche du rapport de certains cinéastes de fiction à leurs acteurs : la parole dénuée de tout cadre de Claudine Beccarie n'aurait pas tellement d'intérêt (elle ne produirait que l'image sans recul qu'elle voudrait donner d'elle-même) ; c'est le cinéaste qui par son regard plus distancié (mais toujours subjectif) parvient à l'inclure dans une réflexion plus générale sur

le corps en particulier et son utilisation par le cinéma.

Dans cette salle de travail, Davy projette donc devant Beccarie des scènes déjà tournées la mettant en scène. Il lui explique sa démarche : elle sait que la scène qui se tourne fera partie du film, et dans quelle optique, et se prête au jeu. Après la projection de ce bout de film, elle exprime au cinéaste son malaise et tente maladroitement de l'expliquer. Pendant cette scène, le point de vue de la caméra alterne, de façon à faire s'identifier le spectateur au « personnage » qu'est Claudine Beccarie : elle filme les images en train d'être regardées par l'actrice, coïncidant ainsi avec son « point de vue » optique, puis celle qui regarde. Cette façon de faire confère comme un surcroît d'humanité et de complexité au personnage : l'image qu'elle nous donne d'elle-même à l'intérieur de la scène qui lui est montrée, déjà interrogée par le cinéaste qui la filme, est alors interrogée à un second niveau.

La façon de filmer le « personnage » dans cette scène correspond à un désir de faire naître des émotions et une réflexion critique à partir de sa seule présence physique à l'écran, de ses réactions corporelles. On le voit très nettement en examinant le découpage de cette scène. Beccarie apparaît d'abord en plan moyen, aux côtés de Davy et de la monteuse. Lorsque celle-ci lance le bout de film, la caméra opère un zoom avant de façon à avoir Beccarie dans le cadre en plan rapproché taille, au moment où elle se penche en avant pour mieux voir les images qui commencent à défiler. Puis on passe au plan sur l'écran, qui projette un bout de scène pornographique la mettant en scène puis un plan rapproché d'elle interviewée par Davy — le son de l'interview unifiant toute la scène avec ses trois types d'images. Retour fugace au visage de Beccarie filmée en plan rapproché poitrine : la caméra capte un sourire d'amusement faisant écho à l'interview. Puis on repasse aux plans sur l'écran. Après un plan de scène pornographique, nouvelle coupe et retour sur Beccarie dans la salle de montage. Filmée d'abord en plan rapproché taille, la caméra opère à nouveau un zoom avant pour serrer de plus près le visage : elle capte les sourcils froncés et l'expression crispée. Même schéma qui se répète : passage aux plans sur l'écran, retour au plan rapproché sur l'actrice qui se redresse l'air de plus en plus crispé après la vision d'un plan pornographique. Et encore une fois : plan sur l'écran, retour sur Beccarie qui rit dans la salle de montage amusée par ses propres propos, puis encore plans sur l'écran (visage de Beccarie — plans pornographiques — visage de Beccarie) et enfin retour sur l'actrice au présent de la scène qui commente celles visionnées. Après quelques minutes le

même jeu d'alternance reprend (jusqu'à la fin de cette séquence).

Ces zoom utilisés apparaissent vraiment comme l'expression concrète du désir du cinéaste envers celle qu'il tente d'appréhender à travers un vrai travail de cadrage, de montage. Ils illustrent l'essence même de l'acte de filmer et du rapport filmeur/filmé. En même temps, la présence à l'écran de Jean-François Davy, distancé donc du regard de la caméra, réinstaure aussi une distance entre le spectateur et le film, celui-là étant amené à intellectualiser le processus de création. Il « assiste » au type d'échanges entre le cinéaste et l'interviewée qui préside à la mise en scène. On peut dire que le film fonctionne sur la confrontation des discours et des désirs du cinéaste et de celle qu'il filme, et que cette confrontation totalement assumée est mise en scène dès cette première séquence.

La transition par le son entre la dernière image citée de la scène déjà filmée et le retour au personnage dans la salle de montage se fait par un procédé de chevauchement de la voix de Claudine Beccarie : sa voix dans l'« espace/temps » de la salle de montage débute pendant le plan précédent correspondant à un autre espace/temps et brouille le discours qui se donnait à entendre. La sensation un peu désagréable que cela produit pour le spectateur n'est pas gratuite : c'est une façon de lui rappeler que la vérité est plus complexe qu'il n'y paraît et que les discours de Beccarie elle-même ne sont pas à prendre pour argent comptant. A de nombreuses reprises dans le film, Davy insistera sur ces contradictions ou ambiguïtés dans les prises de parole successives du personnage.

Il n'est pas anodin de considérer à quel moment du discours cette transition s'effectue. Elle a lieu un peu après que l'actrice ait affirmé avec assurance face à la caméra son absence de pudeur et qu'elle se considère « libérée » sexuellement. Ses réactions face au montage des scènes pornographiques et de discours comme celui-ci crée un fort contraste, qui relativise l'assurance et la liberté affichées. Si ces réactions à froid n'avaient pas été filmées et incluses dans le film, il est certain que notre « connaissance » du personnage aurait été encore plus superficielle. C'est bien la superposition de différentes strates de mise en scène (comme on l'a vu, Beccarie actrice porno/Beccarie interviewée en tant que personne et sur son métier d'actrice X/Beccarie interviewée sur le travail de montage de ces deux premiers types d'appréhension) qui permet de révéler un rapport complexe au désir et au sexe (notamment dans les dualités érotisme/pornographie, amour/désir, ...). A ce stade du film et par ce travail de montage, l'ambiguïté entre une attitude de revendication d'un métier méprisé, qu'on présente comme nécessitant une parfaite liberté sexuelle (une sexualité « saine » et

sans tabou), et la conscience d'être montrés « *comme des bestioles* », est manifeste. Beccarie affirme bien que son malaise provient du montage même, de la confrontation des images. Le travail du montage comme production de sens (ici par la confrontation d'un discours à une « réalité ») est ainsi explicité par un discours sur les procédés mêmes du cinéma. Ce qu'affirme par la même occasion cette séquence, c'est le caractère insuffisant d'une image seule comme d'un discours isolé dans l'appréhension d'une réalité toujours en question.

Durant tout le film, les images hétéroclites sont reliées par les voix in ou off de Jean-François Davy et Claudine Beccarie. Les images pornographiques, images sans voix et sans discours, sont ainsi humanisées : Claudine Beccarie n'apparaît plus uniquement comme objet de désir mais comme porteuse elle-même de désirs singuliers. Le dispositif récurrent dans le film qui consiste à superposer à des images du corps de Beccarie des passages d'interview en voix off où elle est amenée à produire un discours critique sur ce corps et l'utilisation qu'en fait la pornographie, exprime l'insuffisance des seuls éléments visuels (Claudine Beccarie est une actrice, et même lorsqu'elle est prise à partie en tant que personne le rapport à la caméra est nécessairement aussi de l'ordre d'une mise en scène de soi) et discursifs (les contradictions du discours que j'ai déjà évoquées).

La position du cinéaste par rapport à son sujet tout au long du film présente un mélange de dirigisme et de volonté de capter des réactions ou des « aveux » spontanés. Cela se manifeste en particulier dans un type de dispositif employé à plusieurs reprises : c'est l'« improvisation » des « acteurs » dans un contexte créé par le cinéaste. C'est le cas notamment de la scène où Davy filme Beccarie et une autre actrice dans une scène érotique qu'elles « vivent » et qui se différencie des scènes d'autres films intégrées où Beccarie intervient en tant qu'actrice. Évidemment, cette confrontation de scènes pose des questions essentielles par rapport au cinéma en général, et à la représentation du sexe en particulier : les scènes de film porno ne sont pas seulement « jouées », elles sont nécessairement vécues si l'acte sexuel n'est pas simulé, et à l'inverse les scènes « vraies » ne le sont plus de par la présence d'une caméra. On peut lire tout *Exhibition* sous l'angle de cette double problématique.

Dans son texte « En marge de « L'érotisme au cinéma » »⁶, André Bazin formule ce

6. BAZIN André, « En marge de « L'érotisme au cinéma » », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, éd. Du Cerf, 2002 (réédition)

rapport entre cinéma et érotisme ou sexualité et pose quelques jalons pour une réflexion plus poussée. Il se penche plus particulièrement sur la question de la représentation de gestes sexuels non simulés, évoquant la conviction de son ami Domarchi selon qui toute « émotion sexuelle concrète » devant la caméra est incompatible avec « les exigences de l'art ». En effet, cet aspect constitue une donnée à part dans la représentation cinématographique : comme il le remarque, une scène violente par exemple dans un film policier est feinte. On n'exige pas des acteurs qu'ils meurent réellement, bien que la mise en spectacle de la mort ou de la violence existe sous diverses formes, et que Bazin la rapproche de la pornographie. On peut cependant relativiser les propos de Bazin en remarquant qu'un acteur qui pleure ou qui rit dans son jeu « subit » réellement les données physiologiques des pleurs ou du rire, ce qui n'est pas jugé a priori malsain. La mise en parallèle avec les scènes de meurtre semble aussi excessive, parce que c'est alors le caractère irréversible du geste qui le rend réhibitoire.

Ce que Bazin dit plus loin en substance, c'est que l'on *peut* a priori *exprimer* tout type de relation sexuelle, à condition de recourir aux « conditions d'abstraction du cinéma », c'est-à-dire à condition de ne pas tomber dans le documentaire. La distinction est faite entre le dire (le cinéma peut tout exprimer), et le montrer (il ne peut pas tout montrer).

D'où découlent un certain nombre de questions essentielles. Le caractère gênant (éventuellement condamnable) de la pornographie est-il lié fondamentalement à la non simulation des actes représentés ?

Ici, c'est précisément par une dimension documentaire que Davy tente de proposer un érotisme différent de la « pornographie ». Il est à remarquer d'ailleurs que cette notion de documentaire évoquée par Bazin est extrêmement ambiguë : la pornographie l'est peut-être en ce sens qu'elle filme l'acte sexuel en train d'avoir lieu, mais elle ne l'est généralement pas du tout parce que la sexualité mise en scène est fantasmatique (selon Patrick Baudry, cette dimension de « spectacle » fait partie des critères du genre pornographique — je reviendrai plus tard sur son ouvrage *La Pornographie et ses images*).

Pour revenir à la scène d'érotisme lesbien dans *Exhibition*, on peut remarquer en premier lieu l'ambiguïté de son statut pour le spectateur au départ : la mise en scène se donne à voir à travers la voix de Jean-François Davy qui introduit la scène et la situation, mais on ne connaît pas tout de suite son degré de fictionnalité, et c'est seulement lorsque le cinéaste interroge les deux femmes après cette scène sur ce qu'elles viennent de vivre que l'on comprend que c'est le cinéaste qui a provoqué cette situation tout en laissant

les deux femmes « improviser », à partir d'un « cannevas » très rudimentaire. Le fait de comprendre cela après avoir vu la scène se dérouler nous fait prendre conscience du caractère indéterminable d'une telle scène en-dehors d'un discours qu'on lui attache a posteriori. L'image ne nous donne pas en soi d'informations sur le ressenti des personnages ni sur le contexte de tournage. Si l'on prend cette scène isolément, impossible de savoir si elle est totalement « jouée » ou pas, de même que plus tard lors de la scène de masturbation l'échange qui suit entre Beccarie et Davy révèle la part de simulation. Autrement dit, Davy a conscience que les images en soi ne transmettent aucune vérité, et que seul un travail de montage et de confrontation d'images et de discours peut permettre si ce n'est de révéler la vérité d'un être — insaisissable, surtout relativement aux désirs —, du moins de poser un certain nombre de questions.

On peut dire cependant de la manière de filmer cette scène qu'elle se différencie d'une scène pornographique-type⁷. Elle ne « découpe » pas les corps : une certaine attention est portée aux visages, et les gros plans sont pris dans la fluidité des mouvements de caméra (panos-travelling horizontaux) qui reconstituent l'unité des corps. Les coupes ne se font pas sur des détails corporels, « pornographiques », mais opèrent un recentrage sur les visages (lorsque les deux femmes s'embrassent, ...), ou au contraire un recul qui replace les corps dans un plan plus large (lorsque Claudine Beccarie se relève, ...). Les mouvements de caméra qui glissent sur les corps dans un va et vient gauche/droite humanisent les corps en considérant l'érotisme à travers le corps total. Par ailleurs les points de vue de caméra choisis ne correspondent pas aux points de vue traditionnels de plans pornographiques, car ils ne recherchent pas le cadrage le plus excitant dans les critères de la pornographie : il ne s'agit pas de montrer les détails corporels de la façon la plus visible, frontalement. En ce sens, la caméra ne relaie pas vraiment les désirs voyeuristes des spectateurs, ou disons que si elle les accompagne elle ne les résout pas. Il ne se passe pas ici le phénomène de « saturation » décrit par Patrick Baudry :

« Le porno fait voir du *déjà su*. La seule différence qu'apporterait le film pornographique serait, tautologiquement, qu'il montre ce qui ne se montre pas d'ordinaire. En somme, il est en lui-même le vecteur de sa nouveauté. Il n'apporte rien sauf sa production, qui produit cet apport, mais sans surprise.

7. Cela est vrai jusqu'à présent, mais la pornographie est en mutation depuis l'arrivée des caméras dv qui permettent des réalisations beaucoup moins chères et parfois l'économie d'un producteur. Il en résulte un « style » autre, avec des plans beaucoup plus longs notamment.

Ou encore la seule différence résiderait — mais l'on ne s'éloigne pas de la tautologie — dans cette manière de voir qui lui est consubstantielle : le gros plan, l'agrandissement du coït, l'étalage sur plusieurs mètres carrés de l'acte de la copulation, ou dans l'espace plus restreint de l'image télévisée, la focalisation agrandie sur une sorte de « chirurgie » sexuelle. La qualité du porno ne se dégage pas d'une quantité d'images : elle est liée intrinsèquement à cette quantité et au caractère massif de ses vues. C'est ainsi que le second degré se réduit au minimum, que le sens disparaît à peu près de l'espace pornographique, et que l'interprétation — « Qu'est-ce que l'auteur a voulu dire ? » — n'y trouve plus d'emploi⁸ . »

On voit qu'à la fois au niveau de la scène prélevée que de son intégration au reste du film, la démarche de Davy se différencie nettement des particularités du genre pornographique évoquées par Patrick Baudry. Il ne s'agit pas là de mettre en scène des performances sexuelles. Le côté « pris sur le vif » (pas de découpage préétabli) et la liberté gestuelle laissée aux deux femmes à l'intérieur d'une situation donnée apportent forcément une dimension particulière à l'érotisme de la scène : le cinéaste tend à capter quelque chose des émotions corporelles. Il ne s'agit pas de construire des plans pour satisfaire les désirs des spectateurs (démarche pornographique de base), mais de laisser se révéler une « vérité » possible de l'érotisme lesbien et en particulier de l'érotisme de Claudine Beccarie. A l'échelle du film entier, l'inclusion de scènes de ce type à l'intérieur d'un documentaire discourant sur le sexe et l'érotisme annule évidemment toute complaisance possible du spectateur, confronté à la « personne » Claudine Beccarie et obligé en quelque sorte de conserver un regard distancié.

L'honnêteté du réalisateur consiste dans la transparence des procédés employés, et dans la parole rendue à Beccarie après chaque « expérience » documentaire entreprise. Après la scène décrite précédemment, Davy s'adresse aux deux femmes et leur demande si elles ont vécu là une expérience qu'elles avaient envie de vivre. Et Beccarie de rétorquer spontanément : « *Oh non, ça n'a rien à voir avec ce qu'on pourrait faire toutes les deux !* ». Elle pointe ainsi les limites de la démarche de Davy et de la démarche documentaire en général : à moins d'utiliser une caméra cachée au détriment des gens filmés, aucune scène documentaire ne peut donner à voir la Réalité telle quelle, a fortiori quand il s'agit de dévoiler la « vérité » de comportements humains. Davy exprime cette limite déjà par

8. BAUDRY Patrick, *La Pornographie et ses images*, Armand Colin, 1997, p. 155–156

son parti pris de ne jamais dissimuler sa présence derrière la caméra (interventions en voix off au début ou à la fin des scènes, regards caméra des acteurs, etc.).

La scène d'érotisme lesbien ci-dessus évoquée est suivie par une séquence en montage alterné, où d'autres plans érotiques des deux femmes alternent avec des plans documentaires « pris sur le vif » où Beccarie interview des spectateurs à la sortie d'un cinéma porno venant de diffuser un film la mettant en scène.

A l'intérieur de cette séquence, les plans érotiques changent de statut, et en particulier à travers le degré différent d'intervention du cinéaste. Les indications de celui-ci se font entendre en voix off coïncidant avec la temporalité des images : Davy « met en scène » complètement cette scène érotique et dirige les gestes des actrices. Ainsi la démarche est entièrement modifiée : si dans la scène précédente, le cinéaste se situe plutôt dans une démarche documentaire de non-intervention au niveau de la scène elle-même (l'intervention se faisant évidemment au montage, et peut-être avant le début de la scène filmée), dans le but jamais totalement atteignable de « saisir » quelque chose de l'érotisme féminin, la scène ici devient véritable expérience de cinéma érotique mis en scène. Autrement dit, si c'est le point de vue des femmes qui est au centre de la scène précédente, celle-ci exprime maintenant le point de vue et l'imaginaire de Davy cinéaste. La musique qui apparaît dès le premier plan en est un élément central, déréalissant : inquiétante, avec des scansions (martèlements sur un rythme noire pointée croche noire, qui produit une certaine tension), des sons aigus tenus et des bruits difficiles à définir proches du rugissement et du cri d'oiseau. Ces éléments sonores créent un sentiment d'angoisse que ne contiennent pas les images en elles-mêmes, ils dramatisent l'image. Mais le caractère artificiel de ces images, lié aussi à la fragmentation (des plans qui subvertissent la durée réelle, et des corps filmés davantage cette fois en gros plans), est en même temps pointé du doigt par le montage sonore et par le montage des images.

Au niveau du son, c'est la voix de Davy qu'on entend très faiblement sous la musique imposante et qui demande aux actrices de changer de position. Le fait d'avoir conservé cette marque du travail de mise en scène va évidemment dans le sens d'une mise à distance qui permet une réflexion sur le point de vue, le statut des images, etc. Mais la différence de niveau sonore semble exprimer le pouvoir de fascination des images (prépondérance de la musique dramatisante) et reléguer au second plan la « réalité » du tournage qui s'exprime malgré tout mais en sourdine.

Les trois premiers plans du micro-trottoir (le plan d'ensemble sur le cinéma porno suivi du plan où Beccarie montre une affiche de film à un spectateur, puis après un plan érotique celui sur les photos de films affichées) sont reliés par l'ambiance sonore aux plans érotiques. Cela investit les images de rue très « réalistes » d'une dimension sous-jacente, plus inquiétante, qui paradoxalement complexifie l'approche du « réel » à travers une vision fantasmatique (la musique qui accompagne le sexe fantasmé). Ce qui s'ajoute par ce biais à la présence purement corporelle de Beccarie, c'est l'imaginaire qu'elle suscite ou qui l'utilise. Au contraire, dans la suite de la séquence les deux régimes d'images (micro-trottoir et scène érotique) sont clairement opposés par le son. La musique cesse lorsqu'on passe aux plans d'interview devant le cinéma, et laisse une sensation de vide sonore avant que les sons d'ambiance de la ville (voitures, ...) et les voix reprennent pour nous leur intensité habituelle. Ce contraste crée une certaine violence qui amplifie en même temps qu'il sublime l'effet des gros plans à caractère pornographique. L'emploi de procédés cinématographiques comme le montage et l'utilisation de cette ambiance sonore permettent d'exprimer sur le personnage quelque chose que lui-même est incapable de verbaliser vraiment.

Au niveau du montage d'images, ce sont les coupes brutales entre images de micro-trottoir et images pornos qui encore une fois confrontent l'actrice à la personne, le monde fantasmatique au monde « direct ». La démarche de Davy, qui consiste à transmettre temporairement à Claudine Beccarie son rôle de documentariste — c'est elle qui s'adresse aux spectateurs et dirige les échanges — lui offre un espace d'expression et d'action sur le film qui contraste avec son statut d'objet du désir (du cinéaste et des spectateurs) dans les scènes sexuelles, et permet encore une fois de multiplier les points de vue sur le personnage.

Si l'on peut dire des plans sexuels de cette séquence qu'ils possèdent plusieurs caractéristiques qui les rapprochent de la pornographie la plus « traditionnelle » (irréalisme, plans rapprochés des parties génitales, fragmentation des corps et du montage ...), la façon dont ils sont traités dans la séquence et dans le film entier détruisent ou du moins atténuent l'effet pornographique.

Au niveau de la séquence, la très courte durée des plans et leur alternance avec des plans qui proposent un discours distancié sur le métier d'acteur porno entre autres empêchent une réelle immersion du spectateur dans le spectacle érotique. Les plans de micro-trottoir lui rappellent la réalité du contexte d'industrie pornographique et la non simulation. Au niveau

du film entier, aucune scène ne peut être complètement assimilée à de la pornographie, parce que le contexte général est un contexte d'interrogations autour du métier d'acteur porno et de l'image érotique ou pornographique qui crée nécessairement une distance de la part du spectateur. Le fait que Claudine Beccarie nous soit donnée à voir en tant que personne supprime d'emblée un des ressorts de la pornographie qui consiste en partie dans le caractère impersonnel des personnages.

Les plans de cette séquence ont donc un statut très particulier : ils donnent le sentiment d'être un des éléments de la recherche formelle du cinéaste en matière d'érotisme, mais de ne pouvoir être totalement assumés comme tels du fait du caractère documentaire du film et du portrait individualisé qu'il brosse de Claudine Beccarie.

La scène qui suit (mais faisant toujours partie de cette séquence alternant avec la scène de micro-trottoir) présente une troisième façon d'envisager une mise en scène érotique, avec les mêmes actrices. Cette fois, les choix de position et de cadrage sont à l'initiative à la fois de Davy et de Beccarie, et le travail de mise en scène est complètement explicité : ce que Davy filme, ce n'est pas le résultat de sa démarche mais la démarche elle-même. Il exprime en voix off ses choix de cadrage, et demande aux actrices de jouer réellement, en exagérant leurs expressions. Le cinéaste expérimente donc un panel de différentes postures face à une scène érotique à filmer, de l'« improvisation » à partir d'une situation donnée, à la direction totale en passant par une co-mise en scène par le cinéaste et son actrice.

Exhibition constitue donc une étape importante dans la mise en place d'un point de vue « de femme » au cinéma, passant par la forme documentaire et la prise de parole directe de Claudine Beccarie. L'hétérogénéité des séquences permet de confronter de façon intéressante les points de vue du cinéaste et de l'actrice, mettant ainsi en question le rapport homme/femme à travers le désir. Son originalité tient aussi dans le traitement de scènes érotiques ou pornographiques au sein d'un documentaire, mettant à jour l'ambiguïté (entre documentaire et fiction) du statut de telles scènes.

I.4 *L'Empire des sens*

Une approche autre de l'érotisme au cinéma

Sorti en 1976, un an après *Exhibition* et deux ans après *Je tu il elle*, *L'Empire des sens* d'Oshima bouscule le rapport du cinéma à l'érotisme en proposant un récit construit entièrement autour des événements érotiques qui lient les deux personnages principaux, une servante japonaise et le propriétaire de l'auberge où elle travaille tombés passionnément amoureux. L'évolution du couple constitue l'unique intrigue du film (aucune intrigue parallèle), et la relation entre les amants est essentiellement d'ordre érotique. Quasiment toutes les scènes qui réunissent les deux personnages — Sada et Kichi — comportent des gestes sexuels, et leur histoire d'amour est par là directement associée au désir charnel. Ainsi les phases de leur histoire dans le récit correspondent elles aux phases de leur relation érotique, qui devient de plus en plus mortifère jusqu'au meurtre final de Kichi par Sada.

L'Empire des sens est une fiction réalisée à partir du fait divers réel survenu en 1936, lorsque Abe Sada tue son amant Ishida Kichizō, lui coupe le sexe et les testicules qu'elle exhibe ensuite en ville, puis est condamnée à six ans de réclusion pour meurtre et détérioration de cadavre. Nagisa Oshima a pris connaissance pour l'élaboration de son film du procès verbal de l'interrogatoire auquel fut soumise Sada, et qui contient un long discours de celle-ci (en partie retranscrit dans l'extrait du plaidoyer d'Oshima en 1978 présent dans l'édition DVD Arte vidéo), où elle explique son geste comme un geste d'amour passionnel (« *je finis par être complètement amoureuse corps et âme* », « *ce que par amour je fus inéluctablement amenée à faire et qui m'a conduite à cet incident, ne se ramène pas seulement à l'érotomanie* »). Ainsi, ce point de vue exprimé par Sada sur sa propre passion, qu'elle décrit comme une passion « totale » (« corps et âme »), sera le point de vue dominant du film. L'ouverture du film met en scène le personnage féminin avant

la rencontre avec Kichi. Et la fin du film nous laisse avec Sada, après la mort de Kichi. C'est donc l'itinéraire de Sada qui mène le récit. Et à l'intérieur de chaque séquence, c'est elle globalement qui « mène le jeu » et tente d'exprimer verbalement l'évolution de ses émotions (jalousie, désirs insatiables, ...). Le personnage masculin reste plus mystérieux, et le spectateur s'identifie davantage à celui de Sada.

Le type de mise en scène choisi permet souvent de donner à voir les scènes sexuelles d'un point de vue distancié, ne correspondant pas au point de vue optique d'un des deux personnages. En effet de nombreuses scènes sont filmées en plans fixes et larges, qui constituent comme des tableaux sublimant les gestes érotiques.

Cette esthétique exprime finalement l'état psychique des personnages, qui se situe plutôt du côté de l'unité, de la coïncidence corps/esprit, de la fusion. Elle confère à la relation des personnages une dimension presque mystique et ancre la sexualité dans une quête d'absolu. La beauté des décors et des couleurs intenses (rouge vif prédominant, à connotation sexuelle) qui changent régulièrement et où se poursuit l'échange sexuel, la musique extra-diégétique très présente notamment durant les scènes sexuelles (musique qui participe à la dimension mystique du film) vont dans ce sens d'une sublimation de la sexualité, de même que les gros plans récurrents sur les visages des protagonistes qui sont un des éléments qui éloignent le film de la pornographie.

Dans la scène située à 32 minutes (édition DVD Arte Vidéo), durant toute la durée de l'acte sexuel la caméra reste focalisée sur le visage de Sada, filmée en plan rapproché. L'érotisme de la scène tient beaucoup au traitement lumineux et au travail sur les couleurs : le drap blanc très lumineux se détache sur un fond noir et met en valeur la couleur et la texture de la peau. L'arrière-plan flou fait ressortir le corps et le sculpte. Dans cette scène l'identification se fait clairement sur le personnage de Sada, et la focalisation sur son visage confère une gravité à la scène qui l'éloigne du simple libertinage. Selon Patrick Baudry, la place du visage dans le montage est d'ailleurs un élément important de différenciation entre érotisme et pornographie :

« Une différence essentielle entre le sexe ritualisé de la vie quotidienne et la pornographie tient dans la présence du visage ou sa disparition tendancielle. De même, la différence entre érotisme et pornographie (outre des différences de traitement juridique) peut-elle se situer relativement à la place que le visage occupe dans le montage de l'image et dans le montage du regard. Le corps se

voit *depuis* ou au moins *avec* le visage — il *s'envisage* — dans l'image érotique. Alors que le visage devient le « starter » d'une vision du clitoris dans l'image X. L'image érotique joue d'une intimité surprise ou offerte, et l'œil va du clitoris au visage dans le trouble climat d'une réciprocité. Tandis que l'image X force et satisfait un viol visuel, et que l'œil s'y saisit de la *tête* et de l'anus dans leur évidente équivalence. Si dans l'image érotique, c'est en fait le visage qui est érotique, c'est bien la disparition du visage en tant que tel, et éventuellement sa suppression, comme c'est souvent le cas, qui fait passer au registre de la pornographie⁹. »

Et en effet, dans *L'Empire des sens*, les corps ne sont jamais « sectionnés » et séparés des visages. Dans la scène où Kichi demande à Sada de le frapper (à environ 43 minutes), le découpage alterne des plans larges ou moyens qui donnent à voir la position des deux corps et des plans (rapprochés ou gros plans) sur les visages des amants, qui « psychologisent » la scène. Aucun plan qui correspondrait à des vues subjectives de l'un ou l'autre sur des parties du corps isolées, et c'est une caractéristique générale du film. Les corps sont bien vus *à partir* des visages.

La thématique centrale du film, qui structure le récit et la mise en scène, peut être formulée comme le désir des amants d'unité totale et impossible. C'est dans ce sens que se manifeste l'idée de dualité. Le fantasme de Sada — formulé au milieu du film et fonctionnant alors comme prolepse, puisque ce fantasme se réalise dans la dernière scène — en est la très claire illustration : tuer son amant et conserver en elle son sexe, en une fusion parfaite. Ce fantasme fonctionne sur le sentiment de complétude entre les sexes, mais d'une complétude impossible à réaliser tout à fait, et qui fait ainsi ressortir leur caractère duel.

Le rapport entre désir et mort, désir et souffrance, structure tout le récit. Les éléments perturbateurs qui interviennent dans la relation des amants ont trait à la jalousie malade : lorsque Sada surprend Kichi faisant l'amour avec sa femme au début du film, puis la séparation momentanée physiquement insupportable pour les amants. Ce fantasme de possession totale ne peut se réaliser vraiment que par la mort de son amant, qui fixe en quelque sorte son désir. D'autre part la progression du récit correspond à l'intensité croissante du désir des amants, qui semble mener de façon inéluctable à la mort : d'abord par l'enfermement des deux personnages qui se coupent du monde extérieur, les allusions

9. *La Pornographie et ses images*, p. 125–126

au fait qu'ils se nourrissent de moins en moins et s'épuisent physiquement, puis par les jeux érotiques qui mêlent de plus en plus plaisir et douleur (les scènes où Sada frappe et étrangle Kichi) jusqu'à la mort par étranglement qui correspond à une sorte de jouissance ultime. Le récit tout entier fonctionne autour de la concordance fragile entre désir et amour, la rupture possible de cet équilibre apparaissant comme une menace sous-jacente qui rend douloureuse cette concordance.

Deux figures de la mise en scène me semblent particulièrement éloquentes par rapport à la relation complexe des personnages. D'une part, la présence récurrente d'un tiers voyeur lors de scènes érotiques. Divers personnages secondaires surprennent les amants dans leurs ébats sans que ce regard semble les gêner. Au contraire, Sada affirme à plusieurs reprises qu'elle se fiche du regard des gens, et se révolte lorsqu'une servante lui apprend les commérages qui circulent sur eux. Son attitude apparaît ainsi comme une révolte face à une morale qui rend obscène la sexualité, et cette vision du personnage féminin est aussi celle qu'exprime le film lui-même de par sa mise en scène qui magnifie les scènes sexuelles les plus explicites. Cette dimension de révolte féminine est présente dès le début du film, lorsque Sada agresse sa patronne qui la réprimande (à l'insulte « *Une putain reste une putain* » Sada demande : « *Qu'as-tu contre les putains ?* »). Aussi, la présence d'un tiers dans le champ à plusieurs reprises souligne ce refus de s'aligner sur les codes sociaux, aussi bien que le caractère clos de la relation des personnages qui tend à constituer une sorte de monde autonome fermé sur lui-même. Paradoxalement, cette présence appuie le sentiment d'assister à des scènes intimes, mais en relativisant l'effet de voyeurisme : parce que les protagonistes semblent absolument indifférents au regard extérieur — celui du troisième personnage comme celui du spectateur —, le caractère pervers de celui-ci est en quelque sorte anéanti. De ce point de vue aussi le film se distingue de la pornographie : le spectateur ne voit pas de l'obscène, et le naturel avec lequel s'exhibent les amants — il n'y a ni honte ni souci de transgression dans leur attitude — n'offre aucune complaisance au voyeurisme.

FIGURE I.3 – *L'Empire des sens* : première utilisation du miroir.

La seconde figure est celle du miroir. Dans la scène où Sada formule le fantasme de couper le sexe de son amant (vers 50 minutes 52), la présence d'un miroir (dans les premier

et dernier plans de la scène) à l'arrière-plan, dans lequel se reflètent le visage de Sada et la bougie présente au premier plan a plusieurs fonctions. D'une part dans le premier plan — plan fixe assez long sur les deux personnages en plan rapproché taille — il place la scène du point de vue de Sada en redoublant son image, et d'autre part sublime la femme, exprimant dans le même temps le point de vue du metteur en scène fasciné. Le reflet dans le miroir permet également de mettre en scène la relation de pouvoir qui s'exprime déjà au niveau du dialogue par la possessivité menaçante de Sada envers Kichi : celui-ci se trouve pris entre Sada et son reflet (cf. figure I.3 page ci-contre). Mais plus fondamentalement, le miroir qui offre le visage de Sada de face alors que le « vrai » visage est caché par les cheveux et peu visible pour le spectateur, met en scène l'ambivalence du personnage féminin dans son mélange de bienveillance et de malveillance profondes à l'égard de son amant.

La figure du miroir intervient dans une autre scène érotique (vers 58 minutes) dans une optique différente. Le miroir situé derrière les amants qui s'étreignent permet de rendre visibles les deux visages, et crée une sorte d'unité et une équivalence entre les figures en nous faisant voir le couple depuis deux angles opposés (cf. figure I.4). En même temps, le second niveau de représentation que présente l'image reflétée (l'image d'une image donc, encore distancée des corps concrets par le médium de la caméra) creuse un écart entre ces corps qui sont déjà une image et leur reflet. Il met à jour en cela les limites de la représentation. L'unité que tente d'exprimer la composition de l'image est détruite par l'irruption indésirée d'un tiers, qui observe un instant les amants par la vitre brisée à l'instant par Kichi agacé de cette intrusion. L'antagonisme total entre le couple et le monde extérieur est ainsi exprimé à l'intérieur de cette courte scène.

FIGURE I.4 – *L'Empire des sens* : seconde utilisation du miroir.

L'Empire des sens propose ainsi une réflexion sur le désir à travers la dialectique fusion/séparation et la dualité homme/femme, et cela en privilégiant comme on l'a vu le point de vue du personnage féminin — à l'intérieur du récit lui-même et plus précisément dans un certain nombre de scènes-clef. Le film explore ces problématiques à travers des scènes principalement érotiques, proposant une manière radicalement nouvelle de considérer la mise en scène de l'érotisme au cinéma.

Un point commun fondamental entre les quatre films étudiés dans cette première partie

tient à l'équilibre obtenu dans la mise en scène de la figure féminine comme objet de désir/sujet de désir. La dualité qui sera étudiée plus précisément comme thématique dans la seconde partie de ce travail existe aussi à ce niveau préalable : dans ce rapport particulier entre metteur en scène et personnage, produisant des figures où s'entremêlent les points de vue, celui du personnage et celui du cinéaste. *Monika* et *Exhibition* constituent deux cas — l'un fictionnel, l'autre documentaire — particulièrement intéressants concernant l'imbrication du point de vue du cinéaste au moment même où il relaie celui de son protagoniste. Le rapport du cadre au corps produit une plus ou moins forte identification au personnage, et une plus ou moins grande implication du désir du cinéaste, certains effets de caméra ou de montage lui permettant de concrétiser ce désir (cf. l'utilisation du zoom dans *Exhibition*).

D'autres éléments de mise en scène apparaissent particulièrement importants dans des scènes à caractère érotique. Le rapport champ/hors-champ, dans la confrontation des deux scènes sexuelles de *Je tu il elle* et le rôle du tiers dans *L'Empire des sens* : dans le premier cas, il recoupe le rapport des personnages entre eux et à la sexualité, dans le second celui du couple au monde extérieur. Et la bande son, qui confère aux différentes scènes érotiques un statut très différent : dissociation de l'image et du son (*Je tu il elle*) ou redoublement de l'effet visuel par le son, matérialisation ou abstraction — parfois conjointes (voir les effets très contrastés des différentes scènes sexuelles d'*Exhibition*).

L'étude de ces quatre films permet également de pointer certains pôles dialectiques à travers lesquels la problématique d'une dualité dans le désir s'exprime (dialectique désir du personnage/désir du cinéaste, proximité/éloignement du personnage dans *Monika*, fusion/séparation dans *L'Empire des sens*).

Partie II

Le clivage (de l'être et entre les êtres) à travers le désir

DANS cette seconde partie, il s'agira de problématiser la question de la dualité dans le désir, à partir des principales idées dégagées de l'étude des films de la première partie, considérés comme emblématiques des manières très diverses de mettre en scène un point de vue « féminin ».

Cette seconde partie me permettra de mettre en parallèle, comme l'annonce son titre, la dualité *entre* les êtres à travers la construction des genres (première et deuxième parties), et l'être scindé à travers le désir comme antagonisme destructeur (troisième partie sur la représentation du viol et le genre *rape and revenge*) et à un niveau plus fondamental la dualité corps/esprit (quatrième partie). Il s'agira de questionner cette notion essentielle de « dualité » sous un angle sociologique (dans son caractère construit) mais aussi philosophique et politique, en s'interrogeant finalement sur ce qu'impliquent philosophiquement et politiquement les différents types de mise en scène des corps et du désir.

II.1 Dualité masculin/féminin : confrontation des points de vue

La problématique essentielle de ce mémoire tient à la façon dont le cinéma peut exprimer des points de vue différents, qui se référeraient aux genres masculin et féminin. Le postulat d'une recherche sur les mises en scène d'une dualité masculin/féminin à travers le désir est bien sûr qu'on puisse présupposer une spécificité de la sexualité et du désir féminins, que la psychanalyse a tenté d'appréhender. Les analyses de Freud sur la particularité du développement psychique des petites filles liée à l'absence de pénis, développées plus tard par Lacan autour de la dichotomie entre « avoir le Phallus » et « être le Phallus », l'homme ne pouvant accéder vraiment au Phallus symbolique qu'à travers la femme, pose surtout question par rapport aux causes d'une telle différenciation, biologiques et/ou culturelles. Lacan établit déjà une distinction entre sexe biologique, sexualité (le masculin du côté de la « jouissance phallique », le féminin de celui de la « jouissance autre » ou « jouissance supplémentaire »), et choix de l'objet du désir :

« Prenons d'abord les choses [...] du côté où se range l'homme. On s'y range, en somme, par choix — libre aux femmes de s'y placer si ça leur fait plaisir. Chacun sait qu'il y a des femmes phalliques, et que la fonction phallique n'empêche pas les hommes d'être homosexuels¹. »

La jouissance féminine est envisagée comme une jouissance « hors inconscient », sans localisation précise, plus diffuse donc que la jouissance masculine, moins limitable à un organe, telle que la décrit Colette Soler dans une étude sur Lacan :

« [...] D'où le couple de l'idiot et de l'extatique. L'idiot, qui jouit solitairement du Un, notamment de celui de l'organe ; l'extatique, au contraire, qui jouit on ne sait où, on ne sait pas de quoi, d'une jouissance délocalisée et dont la cause échappe. De celle-là, l'inconscient où foisonnent seulement les signifiants

1. LACAN Jacques, *Le Séminaire livre XX*, Encore, éditions du Seuil, 1975, p. 67.

et les images induites, ne sait rien. Elle s'éprouve, se manifeste dans l'expérience, mais ne se traduit pas en termes de savoir. Elle est jouissance réelle qui fait recel par définition. D'où son évocation dans une structure qui est nécessairement d'au-delà comme je l'ai dit précédemment — au-delà du phallus, au-delà de l'objet, au-delà de la consistance du dire —, et qui négative tout en-deça. Aussi est-elle sans mesure et le sujet s'en trouve t-il plutôt « dépassé ». La jouissance phallique, elle, ne dépasse pas le sujet. Je ne vais pas prétendre qu'elle est homéostatique, car elle peut déranger, se monter en *pathos*, on le sait, mais elle reste à la mesure du sujet, aussi bien que l'objet a, qui certes le divise, mais qui est aussi ajusté à sa béance. La jouissance autre, elle, fait la femme Autre, Autre absolu. Ce pourquoi Lacan peut dire ironiquement, dans *Encore*, que tout ce qui aime les femmes, qu'il soit homme ou femme, est hétérosexuel². »

La jouissance féminine se situe donc pour Lacan du côté de l'« au-delà », dans une région difficile à appréhender.

Cette différenciation formulée de manière assez obscure, et ne pouvant être évoquée que par le recours à l'« autre », s'autorise du constat d'une façon de désirer et d'un rapport à l'amour autres, qu'on place du côté du féminin. C'est à partir de ce constat d'une manière de désirer autre chez la femme, et à la fois de la femme comme Autre, que j'étudierai la façon dont l'altérité liée aux genres se met en scène dans deux films emblématiques.

El, réalisé par Luis Buñuel en 1952, et *Vertigo*, réalisé par Alfred Hitchcock en 1958, sont des films très différents mais qui présentent une structure proche en termes d'organisation du récit : dans les deux cas le film s'ouvre sur le point de vue du personnage masculin, mais au bout d'un moment il bascule dans celui du personnage féminin. Cette structure permet de mettre justement en évidence la question de la dualité entre les genres, qui dans les deux œuvres s'opère au niveau du désir.

El, « lui » en français, décrit la folie paranoïaque qui assaille le personnage principal, peu après son mariage, et qui prend d'abord la forme d'une jalousie malade vis-à-vis de sa femme. Le film débute sur la première rencontre entre les deux personnages. C'est du point de vue de l'homme que le coup de foudre est filmé, ainsi que la mise en place de leur relation jusqu'au mariage, qui fait l'objet d'une ellipse. Jusqu'à ce moment la narration se fait au

2. SOLER Colette, *Ce que Lacan disait des femmes : étude de psychanalyse*, éd. Du Champ lacanien, 2003, p. 44–45.

présent et de façon chronologique. Puis par le biais d'un tiers que la femme rencontre par hasard — l'homme qu'elle devait épouser avant de rencontrer son époux actuel — celle-ci prend le relai de la narration (effectuée jusqu'ici par une instance extra-diégétique) en faisant le récit des événements correspondant à l'ellipse. Durant une grande partie du film alternent le temps présent de l'échange entre le personnage féminin et son ex-amant, et celui du récit lui-même mis en images, par le biais donc d'analepses. Ce procédé narratif — ellipse puis retours en arrière — appuie l'écart entre les deux points de vue principaux dans le film, celui de l'homme et celui de la femme. L'ampleur de la folie de l'homme est d'autant plus sensible pour le spectateur qu'il s'était davantage identifié à lui dans la première partie du film. Le changement de point de vue général (il continue de varier en fonction des plans mais se trouve être maintenant globalement du côté de la femme) qui épouse celui de la « victime » fait ressortir à la fois le caractère inacceptable des agissements de l'homme (qui apparaissent comme les traits caractéristiques du machisme poussés à l'extrême) et la violence de sa folie, qui n'était pas encore patente au début du film. Mais si le spectateur est placé « à distance » du personnage masculin, il n'en reste pas moins le personnage principal, celui dont parle prioritairement le film, beaucoup plus que le personnage féminin qui apparaît surtout comme révélateur de la paranoïa de l'homme.

Après cette série d'analepses qui nous résumant les événements principaux qui ont eu lieu durant l'ellipse, le récit reprend le cours « normal » et chronologique de la narration à partir de l'entrevue, épiée par le mari. Ce retour brutal au point de vue de l'homme suspicieux marque l'antagonisme irréductible entre les deux personnages.

L'opposition entre le personnage masculin, Francisco, et sa femme Gloria, se fait surtout à travers la dialectique amour/désir : conflictuelle chez l'homme, unifiée chez la femme. La première scène du film met déjà en scène cette ambivalence chez Francisco. La première rencontre a lieu dans une église, où Francisco participe à une célébration religieuse. D'emblée, la tension est figurée entre désir charnel et idéalisme religieux. Le montage fait alterner pendant toute la scène plans « objectifs », presque documentaires, sur l'église et la masse des croyants, plans centrés sur le personnage de Francisco et plans perçus de son point de vue. Cette dynamique exprime déjà le dualisme entre aspirations mystiques unifiantes et transcendantes et désirs individuels.

La première image du film sur laquelle se superposent les mots du générique est celle d'un clocher d'église filmé en contre-plongée, figurant l'élévation à la fois religieuse et

paranoïaque (la première agression de Gloria par Francisco aura lieu du haut d'un clocher). Puis le premier plan après le générique est un long et lent panoramique-travelling qui suit les déplacements de deux groupes d'ecclésiastiques. Le raccord cut sur Francisco qui s'apprête à apporter l'eau bénite crée déjà une cassure rythmique par rapport à la fluidité du plan précédent : le plan reste fixe quelques instants (avant d'opérer à nouveau un mouvement panoramique lorsque le personnage s'éloigne pour verser l'eau), en plan rapproché taille qui individualise le personnage. Les regards et mouvements du personnage vers le lieu où il doit se diriger, tandis qu'il attend qu'on lui remplisse la cruche, contraste avec l'anonymat et la placidité des autres personnages (excepté Gloria) qui semblent tout à leur service. Lorsque Francisco se baisse et verse l'eau dans la bassine, un raccord dans le mouvement nous rapproche des mains et des pieds qui s'avancent aussitôt, la caméra anticipant en quelque sorte ici la pulsion scopique du personnage qui s'éloigne et quitte le champ. Le rapport entre découpage cinématographique et fétichisme apparaît déjà clairement.

Après que Francisco ait quitté le cadre, un rapide mouvement de caméra nous rapproche encore davantage du pied que l'on asperge d'eau, dans un mouvement qui figure celui du désir pulsionnel, et qui introduit un élément (le désir) absent de la scène « objective ». La posture de la caméra opère un contrepoint par rapport à la description pure de cette scène, elle établit déjà un écart, entre les apparences sociales et la violence du désir. On peut remarquer au niveau du traitement sonore que le bruit de l'eau est à peu près le seul bruit diégétique qu'on entend distinctement dans la scène. Le parti pris général tend plutôt à dématérialiser les bruits au profit de la musique liturgique qui semble résonner dans le vide, ce qui appuie son caractère sacré et confère d'autant plus de gravité religieuse à la scène. Aussi le son de l'eau contribue-t-il à attirer l'attention sur ce pied fétichisé par la caméra.

Le raccord qui suit sur le visage en gros plan du jeune garçon à qui appartient le pied et qui était resté jusqu'alors hors-champ figure d'une certaine façon l'écart entre la partie et le tout dans le processus du fétichisme associé pendant tout le film au désir masculin, celui de la femme étant davantage associé à un désir « total », non indexé sur cette fragmentation du corps mise en scène ici. Ces deux manières différentes de désirer peuvent s'éclairer sous l'approche lacanienne par les citations de Colette Soler reproduites au début de ce chapitre, qui évoque cette différence sous l'angle de la localisation.

Le moment du coup de foudre est également mis en scène de façon à souligner le rôle du fétiche et l'ambivalence qui marque d'emblée la relation de l'homme à la femme. Le montage alterne plans sur Francisco, filmé en plan rapproché et sur un arrière-plan flou —

donc isolé visuellement de l'espace qui l'entoure tandis que le chant continue imperturbable, opposant le déroulement objectif de la scène au regard subjectif du personnage, et plans qui correspondent justement à ce point de vue psychique (les gros plans ne correspondant pas de façon réaliste à la distance qui sépare le regard de son objet). C'est d'abord les pieds des jeunes garçons que nous donne à voir le contre-champ du plan sur Francisco. Puis nouveau champ/contre-champ : Francisco tourne la tête et nous plaçant à nouveau entièrement dans le point de vue psychique de l'homme, la caméra glisse le long des pieds des ferventes assises au premier rang, faisant donc écho aux pieds du jeune garçon. La caméra glisse de gauche à droite, s'arrête quelques secondes sur une paire de chaussures féminines, reprend son mouvement un instant puis fait demi-tour pour se fixer sur la paire élue. La caméra remonte des pieds au visage de la femme à qui ils appartiennent. Gloria lève les yeux vers la caméra et les rabaisse aussitôt l'air gêné. S'ensuit une série de trois champs/contre-champs entre Francisco, filmé maintenant dans le même axe mais en gros plans qui figurent l'impact de la vision, et Gloria. Dès cette première séquence, le jeu de l'acteur interprétant Francisco — Arturo De Cordova — marque la profonde ambivalence du personnage par rapport à ses désirs : sa stature inflexible (il se tient toujours très droit, arborant un visage fermé et un regard sévère) est contrariée dans le dernier plan de ce champ/contre-champ par les mimiques qui soulignent le tourment qui accompagne l'éveil du désir : il détourne le regard, entrouvre les lèvres et opère quelques mouvements de tête hésitants comme pour reprendre ses esprits avant de retourner remplir la bassine. En l'espace de quelques secondes s'exprime l'égaré du personnage, qui semble déjà face à une impasse psychologique, entre idéalisme et désir charnel.

Cette ambivalence s'exprime parallèlement par l'attitude du personnage féminin, toute empreinte de pudeur : regards qui n'osent affronter celui de l'homme, attitude humble de la tête baissée, etc. D'autant plus que l'actrice — Delia Garces — a un physique assez « angélique », un visage pâle aux traits purs et réguliers. Ajouté à cela le contexte religieux de la rencontre et l'attitude fervente de la femme, celle-ci apparaît déjà en tant qu'objet de désir dans une position problématique : elle suscite le désir mais à travers son image de sainte.

Aussi l'attitude de Francisco à son égard sera-t-elle marquée tout au long du film par cette tension entre l'amour d'une sainte intouchable et la haine de la « putain » dès qu'elle s'humanise — tension représentative des ambiguïtés d'une posture masculine incapable de réconcilier amour et désir, écartelée entre des siècles d'idéalisme religieux et une façon

de désirer qui fonctionne comme on l'a vu davantage sur le morcèlement des corps que sur la totalité. Et effectivement, aucune scène d'érotisme n'aboutira dans le film : aucune tentative de matérialisation du désir (scène de la nuit de noces dans le train, scène pendant le repas où Francisco étreint compulsivement sa femme après avoir aperçu sous la table le pied fétiche, et qui tournent toutes deux au désastre) n'aboutit ; au contraire, le désir irréalisable de Francisco se transforme inmanquablement en mépris à l'égard de son objet.

De ce point de vue le personnage de Gloria s'oppose absolument à celui de Francisco, il ne se trouve pas ainsi divisé entre amour et désir. Ses propos lorsqu'elle raconte à son ancien amant les débuts de sa vie conjugale et la manière dont elle est filmée dans les scènes qui les illustrent expriment au contraire un sentiment de concordance, qui n'est brisée que par la folie de Francisco. La scène du train, premier souvenir relaté par Gloria, est d'abord mise en scène du point de vue de l'homme désirant : on le voit se diriger vers la chambre puis entrer, c'est donc lui qui nous y introduit. Puis il y a le plan sur le visage de Gloria vu du point de vue de Francisco, qui correspond au moment du basculement, où l'homme passe d'une attitude tendre à la haine, mêlant jalousie malade et dégoût de la sexualité : Francisco, ses lèvres à peine posées sur celles de Gloria, se redresse le corps raidi. Imaginant les aventures sexuelles passées de Gloria, l'exclamation de Francisco : « *On a dû te couvrir de baisers !* » semble manifester sa jalousie autant que l'idée d'un sacrilège, comme si la femme en avait été souillée. Cela se traduit aussi par l'attitude corporelle : les mains qui touchent les épaules de Gloria se raidissent progressivement jusqu'à les pincer violemment. Après cet échange, Francisco se couche en se détournant de Gloria, gâchant la nuit de noces. Plus tard dans le film, le seul moment où Francisco manifestera un élan sensuel envers sa femme aura lieu après la vision inopinée du pied de Gloria sous la table, donc du fétiche associé à l'église, et apparaîtra comme une attitude absolument déplacée.

Curieusement, ce plan du visage de la femme vu du point de vue de l'homme, parce que la manière dont le spectateur interprète l'expression de visage de la femme (les yeux fermés, dans une attitude d'abandon et de désir) diffère absolument de l'interprétation du mari paranoïaque, contribue plutôt à nous faire nous identifier au personnage féminin et prendre de la distance par rapport au personnage de Francisco, dont la réaction nous apparaît démesurée. Et c'est effectivement la scène du film où se manifeste clairement pour la première fois la paranoïa malade de Francisco.

Vertigo présente, par le biais d'une intrigue très différente et dans le cadre d'un film à suspense, une structure narrative proche de celle qu'*El* met en place. Le film se scinde également en deux parties principales, l'une qui installe le spectateur dans le point de vue de l'homme désirant, et la seconde lui révélant tout à coup et après un certain temps celui de la femme amoureuse. Dans les deux cas, le basculement brutal d'un point de vue à l'autre exprime formellement le fait que les deux personnages (masculin et féminin) ne se situent absolument pas dans le même rapport au désir, écart qui se creuse tout au long des deux films jusqu'à la rupture définitive : dans *El*, c'est Francisco qui se retire dans un monastère suite à une crise aiguë de paranoïa, dans *Vertigo* c'est la mort accidentelle de Judy/Madeleine.

La différence de proportion entre les deux parties dans les deux films correspond à leur différence en termes de genre. *El* se situe plutôt dans l'étude de comportement, aussi l'on passe rapidement (au bout d'une trentaine de minutes) dans le point de vue du personnage féminin, qui permet l'observation un peu distanciée. A l'inverse, le moment du basculement dans *Vertigo* a lieu au bout d'une heure et demi ; le spectateur demeure beaucoup plus longtemps dans le point de vue du personnage masculin puisque le mystère qu'incarne Madeleine et que cherche à percer Scottie est le ressort du suspense. Dans la première partie du film le spectateur s'identifie à l'homme, et il n'en sait pas plus que lui sur le personnage de Madeleine et sur la machination dont elle est l'instrument. L'adhésion du spectateur fonctionne sur son propre désir d'en savoir plus. Au moment du basculement, lorsque Scottie retrouve sans le savoir la femme qu'il a aimée et qu'il croit morte, le flash-back qui correspond au souvenir de Judy puis la voix off qui nous livre ses pensées bouscule le statut du spectateur en termes de connaissances : il en sait maintenant autant que le personnage féminin, et beaucoup plus que le personnage masculin. Le souvenir/flash-back répète la scène que nous avons vue précédemment du point de vue de Scottie, cette fois du point de vue de Judy, et le spectateur comprend la machination. La lettre lue en voix off que la femme écrit puis déchire nous apprend son amour et ses remords. Le fait d'élucider le mystère par cette intrusion dans les pensées du personnage féminin déplace l'intérêt du spectateur de l'intrigue première au comportement du personnage masculin auquel on s'identifiait jusqu'alors : au moment où le film devrait se terminer, où l'intrigue est résolue, l'attention se porte non plus sur une quelconque intrigue « objective » mais sur le mystère du désir qui éloigne les personnages au lieu de les rapprocher.

Comme dans *El*, la première rencontre entre les personnages met en scène le coup de foudre du personnage masculin. La scène a lieu dans le restaurant où l'ami qui l'a engagé pour suivre sa femme lui a donné rendez-vous afin qu'il la voie. Ici encore c'est d'un corps totalement idéalisé, d'une image, que tombe amoureux Scottie (aucun échange n'a lieu à ce moment là et les personnages restent à distance), et c'est cette première image de Madeleine qu'il cherchera désespérément à retrouver dans la seconde partie du film.

Le personnage féminin apparaît pour la première fois au spectateur après un lent mouvement de caméra très fluide qui part du personnage de Scottie, recule et traverse latéralement la salle, s'arrête un instant lorsque Madeleine entre dans le champ, puis opère un travelling avant pour s'en approcher. Ce mouvement très intéressant propose une interprétation originale du coup de foudre comme décentrement du sujet³, qui se distingue du traditionnel champ/contre-champ sur les figures en gros plans et exprime d'emblée l'importance du mystère et de la fascination dans le désir de Scottie. Le détour que fait la caméra au lieu de se diriger directement vers le personnage féminin figure cette distance dont il aura toujours besoin pour désirer Madeleine/Judy : une fois accessible et défaite de son auréole de mystère, Scottie ne pourra effectivement plus la désirer.

Le changement sonore au moment où Madeleine pénètre dans le champ et où la caméra commence son travelling avant, et qui se maintient jusqu'à la fin de la scène, exprime l'idée d'un transport vers un au-delà fantasmatique : les sons diégétiques (voix des clients, bruits de couverts, etc.) s'affaiblissent tout à coup pour laisser place à une musique extra-diégétique, dont les violons accentuent la tonalité mélancolique. L'idée de passage était déjà figurée par le plan d'ouverture de la séquence, avec ce travelling avant vers la porte d'entrée du restaurant qu'on n'identifiait pas au point de vue d'un personnage en particulier et qui semblait incarner une puissance obscure. Les fondus enchaînés entre ce plan et ceux qui suivent et précèdent — et entre beaucoup d'autres plans dans le film — créent aussi une atmosphère un peu onirique et le sentiment d'un personnage mu par ses désirs.

Le caractère progressif de la mélodie, qui s'élève dans les aigus et s'intensifie au moment où Madeleine s'arrête près de Scottie, figure le mouvement du désir comme une marée, avec ses temps forts. La musique a ici pour fonction à la fois d'exprimer le désir dans sa dimension la plus charnelle et de signifier la force du fantasme qui se cristallise sur le personnage de Madeleine. L'effacement des voix et des bruits confère à la scène un aspect fantomatique,

3. J'emprunte cette idée et cette expression à Alain Bergala, telle qu'il l'a formulée dans son cours sur le point de vue au cinéma.

ainsi qu'au personnage de Madeleine qui est mis en scène comme une « apparition » : on n'entend pas le son de sa voix ni le bruit de ses pas dans cette scène, ce qui tend à dématérialiser sa présence corporelle. Le gros plan en légère contre-plongée sur le visage de Madeleine qui se détache sur l'arrière-plan rouge et flou contribue à mettre en scène le personnage comme une idole éthérée. Or le personnage qui apparaît sous sa « vraie » identité dans la seconde partie du film (Judy) contraste fortement avec cette première apparition : Judy est plus sensuelle dans son accoutrement, plus « sexuelle » et même un peu vulgaire. Scottie recherchera en vain l'image fabriquée de Madeleine, focalisant sur des éléments précis et fétichisés : les cheveux blonds bien lissés avec le chignon en forme de spirale qui s'oppose à la coiffure moins domestiquée de Judy, le tailleur droit qui s'oppose de la même manière aux vêtements moins sophistiqués du personnage dans la seconde partie. Comme dans *El* avec le fétichisme du pied, le désir se cristallise sur des détails, le sujet ne pouvant se satisfaire d'une totalité qui ne contiendrait plus ces détails. Dans *El* comme dans *Vertigo*, la folie des personnages masculins (paranoïa malade dans un cas, recherche désespérée de l'image perdue dans l'autre) réside dans la dichotomie entre une image idéalisée de l'être aimé et sa réalité charnelle.

Dans la suite de la scène, une série de plans sur Scottie et Madeleine met déjà en scène l'impossibilité pour les personnages de faire coïncider leurs désirs, qui aboutira à leur séparation définitive par la mort de Madeleine/Judy dans la séquence finale, au moment même où une confrontation directe pouvait avoir lieu. A aucun moment ils ne sont filmés en même temps dans le cadre, et leurs regards ne se croisent jamais. Le montage met en scène ce jeu de regards (un plan montre Madeleine dont le regard semble se diriger vers Scottie, dans le plan suivant on voit celui-ci se détourner, etc.) qui figure déjà le malentendu fondateur et l'inaccessibilité fondamentale du personnage joué qu'est Madeleine (cf. figure II.1).

FIGURE II.1 – *Vertigo* : le chassé-croisé des regards.

Par la suite dans cette première partie, le personnage de Madeleine ne nous est présenté qu'à travers le regard voyeuriste de Scottie. Les scènes alternent des plans sur l'homme conduisant et des plans sur Madeleine filmés de son point de vue, lorsqu'il la suit dans la ville. Le spectateur ne possède pas plus d'informations sur Madeleine que le personnage masculin durant toute cette première partie, celle-ci apparaissant donc comme pur objet de désir. Le rapport inégal entre les personnages (on croit alors Madeleine innocente et suivie

sans le savoir) s'inverse au moment du basculement au détriment du personnage masculin : c'est bien lui qui était en réalité manipulé, victime de ses désirs aussi bien que d'une machination, tombé amoureux d'une femme en perte d'identité. Dans la dernière partie le rapport s'inverse à nouveau, Judy devenant l'objet à façonner de Scottie. Et c'est dans la dernière séquence, au moment où Judy a la possibilité d'apparaître pour la première fois à Scottie comme un sujet autonome, que l'accident survient. Dans *El*, à travers la jalousie malade, et dans *Vertigo*, à travers l'obsession d'une image, le désir des personnages masculins ne peut se satisfaire de la liberté irréductible du sujet désiré. C'est avant tout à travers cette dialectique sujet/objet que la dualité homme/femme se manifeste, du point de vue des hommes.

La séquence qui suit celle du restaurant et met en scène la filature de Madeleine fonctionne sur l'alternance entre des plans du trajet en voiture et quatre haltes qui apparaissent comme les étapes d'une sorte d'initiation : chez le fleuriste, au cimetière (en passant par l'église), au musée puis à l'hôtel. Les trois premiers lieux se relient autour de la thématique du culte — le modèle selon lequel va se construire l'adoration de Scottie pour Madeleine — et les deux premiers présentent la structure commune du passage à franchir avant d'accéder au lieu lui-même. Scottie traverse une sorte de cave sombre avant de découvrir au-dehors Madeleine parmi les fleurs ; il traverse ensuite l'église, très sombre elle aussi, avant de pénétrer dans le cimetière en plein air. Dans les deux cas on retrouve la dialectique obscurité/luminosité, lieu clos/lieu ouvert, et le franchissement d'une sorte de vestibule glauque pour atteindre le Beau, comme si cette configuration symbolisait l'inconscient du personnage et la cristallisation du désir sur le personnage de Madeleine.

L'importance du trajet (entre chaque étape les personnages sont filmés conduisant) correspond à celle de la quête. La quête d'une image idéalisée engendrée par le désir — et qui se cristallise sur le portrait de Carlotta, sur une image fixe et inanimée donc — se confond avec la quête policière qui anime cette partie du film et cherche à découvrir les rapports obscurs entre Madeleine et Carlotta. Dans la scène du musée, le travelling avant sur le chignon de Madeleine qui figure le mouvement du désir (et qui fonctionne comme le travelling d'*El* sur les pieds de Gloria) se répète aussitôt sur le chignon du portrait. Le fétiche tend à s'incarner en une pure image idéalisée. La thématique autour de ce rapport du désir à la mort s'incarne aussi bien dans la scène précédente du cimetière, par le gros plan sur la tombe où est inscrit le nom de Carlotta Valdès, le désir pour le personnage de Madeleine se satisfaisant momentanément de la connaissance d'éléments se référant à la

femme morte (la découverte du nom apparaissant comme l'acmé de la scène). Le désir de Scottie pour Madeleine est d'emblée lié à la fascination pour la mort, qui est feinte de la part de Madeleine mais contamine réellement le personnage masculin.

L'utilisation de la musique dans cette séquence de filature crée une atmosphère ambiguë et contrastée, qui exprime l'ambivalence du désir de Scottie. Les trois thèmes musicaux principaux du film apparaissent. Le premier thème, lorsque Scottie commence à suivre Madeleine en voiture, est le thème central qui correspond à l'intrigue « policière » ; la mélodie est lancinante et inquiétante et présente une structure en boucle, comme une question sans cesse répétée et sans réponse. Chez le fleuriste, le thème très romantique utilisé lors de la scène du coup de foudre revient, associé donc à l'amour de Scottie et contrastant totalement avec le thème précédent. Le troisième qui est le plus angoissant apparaît dans la scène du musée et s'associe à la fascination exercée par la morte. Le rythme immuable créé par les quatre notes qui se répètent discrètement (la même scansion rythmique se retrouvant dans le premier motif décrit), la phrase mélodique et lancinante (la montée et la descente liées par le legato, avec la durée plus ou moins équivalente des notes) qui se répète également et s'intensifie progressivement (par l'ajout régulier d'éléments musicaux et le crescendo) créent le sentiment d'avoir pénétré dans une sorte d'univers parallèle, envoutant et obsédant, qui est lié non plus au caractère intrigant du comportement de Madeleine mais plus profondément à la question de l'identité trouble et de la fascination morbide (Scottie désire non pas une femme mais une image pré-fabriquée qui est l'imitation d'une morte). Ces trois thèmes, bien qu'ils créent des atmosphères contrastées, présentent une structure commune (violons, legato, caractère répétitif . . . , se retrouvent dans les trois mélodies) qui unifie la séquence dans une sorte d'ambiance fantasmagorique, qui correspond à l'état d'esprit du personnage masculin. Le caractère quasi permanent de la musique, le fait que les sons d'ambiance (bruit du moteur, circulation, etc.) passent au second plan et les fondus enchaînés lorsque se produit une ellipse entre deux plans contribuent également à instaurer ce climat non réaliste. Les rapports troubles du désir au morbide, qui deviendront explicites dans la confrontation au personnage de Judy et dans la folie fétichiste de Scottie à la fin du film, sont donc déjà introduits par cette utilisation de la musique.

Les deux personnages féminins de *Vertigo* et *El*, Judy/Madeleine et Gloria, reçoivent un traitement assez similaire en termes de mise en scène. Contrairement au désir des hommes qui s'incarne à l'image (travelling avant sur l'objet fétiche dans les deux films,

nombreux plans sur les femmes depuis le point de vue optique ou psychique des personnages masculins, ...), il semble que le désir des femmes parvienne mal à s'incarner par les outils cinématographiques. Aussi, dans les deux cas, l'état d'esprit des femmes doit passer par le discours pour s'exprimer (discours de Gloria à son ami dans le premier film, et lettre de Judy lue en voix off dans le second). Cette absence de représentation directe du désir féminin s'explique bien sûr par le statut d'hommes hétérosexuels des réalisateurs, mais elle révèle peut-être aussi un rapport privilégié du montage cinématographique au désir masculin, construit notamment autour du fétiche, du découpage des corps et de la relation duelle entre amour et désir. La particularité du désir féminin dans *El* et *Vertigo* se situe dans son caractère non fragmentaire, et se manifeste de façon indirecte, sans pouvoir s'incarner en une image emblématique, ce qui est une manière de représenter indirectement son mystère.

Il s'ensuit une différence fondamentale dans le rapport entre désir et amour : si Scottie et Francisco vivent dans une dualité entre leur amour idéalisant et leur désir qui ne peut se réaliser sans le secours du fétiche, Gloria et Judy se rapprochent par l'adéquation entre désir et amour (voir la scène de la nuit de noces déjà citée d'*El*, et les scènes où Judy déplore l'absence de désir de Scottie : dans les deux cas l'attirance sexuelle des deux femmes apparaît comme un élan spontané de leur amour, dont la matérialisation est arrêtée par la froideur de Francisco et Scottie).

La mise en scène du point de vue du personnage féminin dans un second temps du film vient exprimer chaque fois l'impossible réalisation de leur amour, qui est le résultat de l'ambivalence de leur statut pour les personnages masculins. On peut remarquer l'absence de localisation de leur désir : peu de plans sur les personnages masculins pris de leur point de vue, comme si leur manière de désirer n'adhérait pas de la même façon au découpage cinématographique. Le désir des femmes semble se situer dans les deux films du côté d'une « totalité » qui ne se représente pas par le biais d'images-symboles (comme les gros plans des pieds ou du chignon représentent le désir des personnages masculins), mais s'exprime indirectement, par des formes du montage et du récit et non directement dans des images correspondant à un point de vue psychique.

La manière dont le désir du personnage masculin est mis en scène dans *El* particulièrement paraît assez emblématique du désir qui fragmente le corps de son objet et divise le psychisme du sujet désirant. Or cette façon de mettre en scène le désir coïncide effectivement avec le découpage cinématographique tel qu'il s'est développé essentiellement à partir de

Griffith, s'opposant aux scènes primitives au dispositif plus théâtral, produisant du sens et des émotions par le découpage de l'espace, des corps. La tentative de mise en scène la plus radicale, qui propose une réelle alternative dans sa façon de mettre en scène les corps et d'utiliser le montage, est à ma connaissance celle de Chantal Akerman avec *Je tu il elle* (cf. chapitre I.2). Les longs plans fixes et d'ensemble, sans découpage (les changements de plans correspondant à des ellipses), s'opposent à l'esthétique à l'œuvre dans la première séquence étudiée de *El* — les titres des deux films se faisant d'ailleurs écho autour de la nomination grammaticale des genres masculin/féminin. Il semble, en s'appuyant à la fois sur l'altérité entre les sexes telle que pensée par la psychanalyse, en particulier par Lacan et ses disciples et sur les différences de sensibilité entre hommes et femmes telles qu'elles s'expriment dans l'expérience commune, qu'il ne soit pas absurde de considérer l'expérience de Chantal Akerman comme une tentative de mettre en scène un point de vue « féminin » sur le désir.

Le médium cinématographique, parce qu'il travaille essentiellement sur le rapport du corps vivant au cadre, apparaît comme un art privilégié pour incarner ces sensibilités et ces manières de désirer propres à l'un ou l'autre genre. La question essentielle et insoluble, qui reprend le modèle de notre première question sur les causes biologiques et/ou culturelles de la constitution des genres masculins et féminins, porte sur la nature des liens entre désir masculin et découpage cinématographique : cette proximité tient-elle à une « essence » du cinéma, a-t-elle au contraire été produite par la main-mise sur ce mode de création des hommes de façon très majoritaire à ses débuts et jusque assez récemment, la majorité des films de femmes eux-mêmes ayant été conditionnés par la norme et calqués sur un modèle initialement créé par des hommes ?

La question s'avère d'autant plus difficile à trancher qu'aujourd'hui encore les cinéastes femmes demeurent très minoritaires, et que celles qui se confrontent directement à la question de la représentation du désir se font rares.

La cinéaste Jane Campion propose avec *In the cut* (2003) une réflexion sur le désir féminin, qui prend une forme très différente du style Akerman mais se singularise également par rapport aux mises en scène masculines majoritaires. La notion de désir non localisable, évoquée par Colette Soler à la suite de Jacques Lacan, semble figurée dans cette œuvre. Le type de cadrage caméra à l'épaule, les éclairages esthétisants et la focalisation sur le personnage féminin durant quasiment tout le film créent une ambiance extrêmement

sensuelle, qui semble « coller à la peau » du personnage. Le film sur toute sa durée construit une sensualité trouble, qui n'est pas associée exclusivement au personnage qui deviendra l'amant mais semble comme suspendue dans l'air, accentuée par le contexte morbide des meurtres en série qui constituent l'intrigue du film. Finalement, le suspense du film ne tient pas tant dans cette intrigue policière que dans le mystère du désir qui la sous-tend, dans ses rapports obscurs au morbide et dans sa troublante omniprésence. Une des originalités du film étant aussi de mettre en scène le personnage masculin comme objet de désir (la visibilité du sexe masculin étant d'ailleurs extrêmement rare au cinéma) et objet de mystère, le spectateur s'identifiant aux interrogations du personnage principal féminin.

Cependant, si les œuvres de quelques cinéastes femmes me semblent mettre en jeu une sensibilité autre, on ne peut pas pour autant associer de façon manichéenne celle-ci au sexe féminin comme une propriété intrinsèque. On retrouve d'ailleurs au cinéma la scission qui opère chez les militantes féministes : entre celles qui revendiquent une spécificité, une sensibilité qui se différencie de la mentalité masculine, et celles qui revendiquent les mêmes droits et comportements que les hommes. Cela se manifeste notamment par l'opposition entre les féministes anti-pornographie et celles qui revendiquent de faire du « porno féministe », comme la réalisatrice Ovidie. Ici, le féminisme ne concerne que le type de postures mises en scènes, l'« esthétique » demeurant celle très codée de la pornographie « traditionnelle », fonctionnant sur le découpage des corps et le très gros plan, et dissociant l'excitation sexuelle de tout affect. A cet égard, l'œuvre « masculine » de Nagisa Oshima, *L'Empire des sens* (chapitre I.4) propose une alternative à la mise en scène érotique bien plus intéressante selon moi que les appropriations par Ovidie et ses consœurs des codes de la pornographie. Le féminisme d'Ovidie se résume à ce qui est montré (il s'agit de mettre en scènes des postures autres que les fantasmes masculins habituels, de s'adresser à une « visionneuse » (cf. Patrick Baudry et sa *Pornographie et ses images*) potentielle. Les visées, et donc les façons de mettre en scène, demeurent les mêmes, et ne permettent pas une réappropriation de l'outil cinématographique lui-même.

J'applique ici au cinéma les définitions proposées par Jean Rollin pour différencier pornographie et érotisme :

« Il faut savoir différencier le roman dit érotique du texte pornographique. Ce dernier, publié plus ou moins clandestinement, vise uniquement à procurer une excitation physique au lecteur. C'est un palliatif — ou un aphrodisiaque —

à l'acte sexuel.

Le roman érotique, par contre, se propose d'atteindre, au moyen de données physiques, l'intellect du lecteur. Pour se faire il usera du style, exposera des idées, dégagera un caractère poétique ou tragique. Ainsi l'œuvre érotique de Georges Bataille est-elle essentiellement tragique. Une tragédie dans un contexte violemment poétique⁴ . »

Rattacher ces définitions simplement au caractère explicite de ce qui est montré me semble effectivement insuffisant (la notion d'obscénité étant somme toute très relative), et il me paraît plus pertinent de prendre en compte comme critère de différenciation les buts d'un film, utilitaristes dans le cas du genre pornographique. Peut-être peut-on concevoir la pornographie comme une caricature de la sexualité masculine, située du côté du plein et de l'évidence de l'image, quand l'image érotique, même la plus explicite, laisse place au non-dit et au non figurable.

La célèbre formule d'André Breton selon laquelle « *la pornographie, c'est l'érotisme des autres* » trouve à mon avis ses limites ici, du moins si l'on considère la pornographie en tant que genre avec ses codes stricts.

L'étude des films de cette première partie a permis de repérer quelques « outils » spécifiques au cinéma (notamment sa capacité à prendre en charge le point de vue optique ou psychique d'un personnage, ou successivement de plusieurs personnages, l'alternance de plans « subjectifs » et « objectifs », etc.) pour mettre en scène le désir et le rapport à l'autre qui se joue sous le signe d'une dualité, particulièrement dans les rapports hommes/femmes.

On voit que l'hypothèse d'un point de vue « féminin » ou « masculin » s'articule à deux niveaux éventuellement mêlés : la façon dont le cadre s'accorde au point de vue (optique ou psychique) d'un personnage, et celle dont la mise en scène relaie le point de vue érotisé du cinéaste sans passer par le biais du point de vue d'un des personnages (comme dans le cas de *Je tu il elle*). Il semble que l'expression d'un désir féminin, autre disons que le modèle masculin dominant, s'accommode mieux de cette seconde alternative, certainement parce que moins encline à la fragmentation.

4. ROLLIN Jean, « Littérature érotique », La Rue, n° 4, 1969.

II.2 La construction sociale du désir et du genre

Certains films de femmes parmi les plus « engagés » sur la question de la place de la femme dans la société mettent à jour le caractère construit de la notion même de « féminité ». C'est le cas de *Jeanne Dielman* et de *La Révolution sexuelle n'a pas eu lieu*, réalisés respectivement par Chantal Akerman et Judith Cahen. Tourné un an après *Je tu il elle*, dont on a vu comment il interrogeait la question complexe du genre, *Jeanne Dielman* aborde plus frontalement le thème du statut des femmes, à travers deux figures essentielles de la femme : la femme au foyer et la prostituée, que le personnage rassemble. Le film de Judith Cahen traite davantage de la question de l'ambiguïté même du genre, de sa construction sociale, de l'autonomie possible du genre par rapport au sexe, en amont de la construction sociale de la « féminité ».

Ces deux films de femme qui se penchent sur la notion de féminité et engagent une certaine forme de « féminisme » mettent chacun en place un dispositif radical, mais très différents l'un de l'autre. L'hyperréalisme d'Akerman, sur la représentation du temps notamment, s'oppose aux dimensions « fantastique » et burlesque du film de Judith Cahen. L'insistance d'un seul et unique niveau narratif chez Akerman (on suit les faits et gestes du personnage pendant tout la durée du film qui correspond à trois journées successives) s'oppose à la structure éclatée du récit de Judith Cahen (où alternent deux niveaux de « réalité »). L'observation distanciée dans *Jeanne Dielman* s'oppose à la représentation de la subjectivité d'Anne Buridan à travers la figuration de ses fantasmes. En utilisant des structures narratives aux antipodes l'une de l'autre les deux films parviennent à mettre en place un point de vue de femme sur ce qu'est être femme dans une telle société.

Jeanne Dielman, c'est quarante-huit heures de la vie d'une femme condensées en trois heures trente de projection. Femme au foyer se faisant un peu d'argent en se prostituant à domicile quand son fils est absent, Jeanne Dielman mène une vie réglée à la minute près et

entièrement consacrée à son rôle de ménagère. Le jour où le réveil sonne une heure plus tôt que d'habitude, l'emploi minutieux du temps se dérègle et l'angoisse surgit. Auprès de son client, Jeanne Dielman éprouve pour la première fois du plaisir. Le surgissement soudain du refoulé la mène au meurtre.

En comparant le résultat final de Jeanne Dielman et la première version du scénario — intitulée *Elle vogue vers l'Amérique* — on se rend compte que Chantal Akerman est passée d'une approche militante et féministe très appuyée à une réflexion plus profonde sur l'expérience du temps, où l'approche sociale rejoint des considérations plus universelles. Dans cette première version, le mari de Jeanne Dielman devait apparaître au début du film, quittant la maison après avoir déposé de l'argent sur la table de chevet. Le parallèle entre le mariage et la prostitution (à laquelle s'adonnait le personnage après avoir quitté son mari) était ainsi explicité, et la prostitution apparaissait presque comme une continuation de la relation entre mari et femme. Ce côté didactique a été fortement élagué dans la version définitive du scénario, où le point de vue féministe se manifeste de façon beaucoup moins explicite, à travers l'expérience du quotidien et non à travers des « événements » comme dans un récit classique.

L'autre changement essentiel est la suppression ou le passage hors-champ des personnages masculins. Dans la première version, plusieurs clients devaient être visibles. Dans la seconde, le personnage du mari disparaît, et hormis la dernière qui correspond à la dernière séquence du film, les passes ont lieu hors-champ. Le scénario a ainsi été recentré à l'extrême sur le personnage principal, que la caméra ne quitte quasiment pas. De cette façon le film épouse entièrement le point de vue de Jeanne Dielman, et les clients absolument pas individualisés apparaissent comme les représentants d'un comportement masculin type.

Ce que *Jeanne Dielman* met en scène comme construction sociale de « la femme » serait plutôt une construction du non-désir. L'absence de désir est figurée par cette utilisation du hors-champ lors des passes qui s'ajoute à la répétition des scènes et à l'absence totale d'individualisation des hommes : le passage dans le hors-champ exprime le fait que pour Jeanne Dielman, il ne se passe précisément rien durant ces passes. Le hors-champ semble figurer le travail psychique du personnage qui serait de l'ordre du déni lors de « mauvais moments » à passer. Le spectateur ne voit pas ces scènes, comme si le personnage refusait lui-même de « voir ». Et effectivement, c'est seulement lors de la dernière scène, où la « cuirasse » que s'était fabriquée Jeanne se déchire et laisse ressurgir tout le refoulé, que la caméra pénètre dans la chambre et filme la passe.

Le « non-désir » ne se manifeste pas qu'en rapport avec le désir sensuel. Plutôt, l'absence de désir sensuel s'aligne sur une absence de désir générale qui se manifeste par le chronométrage exact de tous les gestes quotidiens qui supprime toute possibilité d'imprévu et de spontanéité. Ce rapport particulier au temps est exprimé par des choix de montage radicaux : de nombreuses scènes sont filmées sans coupes et beaucoup de gestes quotidiens filmés dans leur continuité (faire le lit, préparer le repas, etc.). Ce type de montage fait ressentir au spectateur le poids du temps qui passe et porte son attention sur tout ce qui est le plus souvent objet d'ellipses au cinéma. L'oppression des femmes n'est pas tellement désignée à partir d'événements particuliers et exemplaires (même si la prostitution prend dans le film une valeur symbolique et non documentaire) mais dans les détails les plus quotidiens. C'est l'intériorisation totale par le personnage de la place que lui accorde la société qui est ainsi mise en scène, quand un film féministe banal aurait sûrement eu recours à un certain nombre de figures d'opresseurs explicites et de situations exemplaires pour appuyer son propos.

La distanciation forte que met en œuvre le film par rapport au personnage de Jeanne Dielman fait écho à la distanciation du personnage vis-à-vis de lui-même. La caméra le filme essentiellement en plans moyens, jamais en gros plans. Elle ne produit pas de « psychologie » : non seulement le film ne cherche pas à identifier les causes inconscientes des agissements du personnage (il faudrait pour cela ne pas rester sans cesse focalisé sur lui dans un temps si limité), mais il ne met pas en place un découpage avec gros plans sur les traits du visage de l'actrice, qui exprimeraient ses émotions. Bien au contraire, le jeu de l'actrice Delphine Seyrig recherche l'inexpressivité la plus totale et se situe à ce niveau très loin du naturalisme en matière d'interprétation. De cette façon le personnage parvient à représenter « les » femmes : en effet on ne s'identifie pas tellement au personnage comme à une femme singulière (identification qu'aurait produite un montage et un jeu plus classiques avec l'attention portée sur les réactions du personnage) mais on la perçoit comme une représentante d'une condition féminine plus générale. Dans ce film comme dans beaucoup d'autres de la cinéaste, c'est par l'attention portée aux faits les plus anodins en apparence que la mise en scène rejoint l'universel. Ce phénomène de généralisation fonctionne d'ailleurs à deux niveaux : le personnage se comprend comme emblème *des* femmes en société patriarcale, mais le travail extrêmement précis sur la durée rend compte finalement d'une angoisse liée au temps qui n'est plus spécifique aux femmes, qui dépasse

la stricte question du genre féminin.

La distanciation caractéristique de cette mise en scène présente en même temps un point de vue fortement marqué. Le type de cadrage et de montage employés s'opposent totalement au cinéma classique de la transparence : la présence d'un point de vue subjectif fort et le caractère « fabriqué » de l'œuvre se font sans cesse sentir. Le film ne met pas en jeu les mécanismes traditionnels d'identification. C'est par ce mélange complexe d'extériorité et d'implication subjective que la représentation des gestes du quotidien dépasse l'anecdotique, et exprime la névrose produite par l'assignation à un genre dont la capacité de dévouement est la valeur principale. Le « genre » féminin est représenté à travers ses deux paramètres essentiels : les tâches qui lui incombent comme un fait naturel, et la femme-prostituée au service des désirs masculins. Et finalement, ces choix radicaux de mise en scène démontrent le caractère absolument non-naturel des gestes naturalisés, ils *déconstruisent* d'une certaine manière le genre.

En ce sens, *Jeanne Dielman* me semble pouvoir être mis en parallèle avec certaines théories de la déconstruction des genres. Dans son ouvrage *Trouble dans le genre* déjà cité, Judith Butler écrit :

« Le genre, c'est la stylisation répétée des corps, une série d'actes répétés à l'intérieur d'un cadre régulateur des plus rigide, des actes qui se figent avec le temps de telle sorte qu'ils finissent par produire l'apparence de la substance, un genre naturel de l'être. Une généalogie politique des ontologies de genre, si elle réussit, sera à même de déconstruire l'apparence substantive du genre en actes constitutifs, d'identifier et d'expliquer ces actes en fonction des cadres obligatoires posés par les diverses forces qui polissent l'apparence sociale du genre⁵. »

Et effectivement, ce que la mise en scène révèle par son insistance, c'est le caractère non anodin des gestes filmés, le fait qu'ils ne vont justement pas de soi. Et la progression du récit met à jour la névrose produite par l'intériorisation totale des normes de genre, leur effet extrême. Le film dévoile donc, non par un discours explicite mais essentiellement par l'expérience de la durée qui crée un sens au-delà du sens manifeste, le caractère profondément artificiel du processus de naturalisation du rôle de la femme. Le choix de l'actrice Delphine Seyrig, actrice très connue à l'époque et habituée à incarner des rôles

5. BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, la Découverte, 2006 (Routledge, 1990), p. 109–110.

de femmes sophistiquées, crée un contraste frappant avec le personnage ordinaire qu'est Jeanne Dielman, et nous questionne d'autant plus sur la notion de féminité qui produit avant tout des images et des représentations.

Jeanne Dielman est un film à principe fort. Aussi l'étude des six premiers plans suffit-elle à distinguer les choix esthétiques principaux. La première scène situe d'emblée la prostitution dans l'univers quotidien de la ménagère, le montage tendant à intégrer totalement celle-ci dans celui-là, comme une continuation logique. Dans le premier plan, on voit le personnage occupé dans sa cuisine. Une sonnerie retentit hors-champ, et Jeanne retire son tablier et quitte la pièce. On comprend deux plans plus tard qu'il s'agit de son client. L'intégration de la prostitution dans l'emploi du temps journalier est ainsi mise en scène, comme un moment parmi d'autres de la journée du personnage.

Comme l'ensemble du film, cette première scène est constituée d'une succession de plans fixes et de raccords cut qui nous font brutalement passer d'une pièce à l'autre. Le montage ne nous donne à voir de l'appartement du personnage que des espaces fragmentés (jamais de mouvement de caméra pour filmer le passage d'une pièce à l'autre ou l'ensemble d'une pièce), qui figurent sa vie compartimentée en tâches domestiques. De même, les raccords cut d'une pièce à l'autre expriment l'enchaînement précisément chronométré des gestes de Jeanne Dielman.

Le thème du corps-automate, dont les désirs sont absolument refoulés, se manifeste également par les choix de cadrage et de montage. Le premier plan est un plan moyen sur la femme dans sa cuisine. Le cadre reste fixe, et lorsqu'elle se déplace vers la caméra le haut de son corps passe hors-cadre. A la fin du plan, elle quitte complètement le champ et le plan reste vide quelques instants. Quasiment chaque plan du film continue ainsi quelques secondes après que le personnage ait quitté le cadre, laissant les passages du personnage d'un lieu à l'autre hors-champ. Cet effacement des passages de transition souligne le caractère réglé des activités qui se succèdent dans un ordre préétabli, le flottement ou l'entre-deux tendant à être aboli dans ce cadre rigide.

FIGURE II.2 – *Jeanne Dielman* : la première passe hors-champ.

La figure du hors-champ est également essentielle dans la manière dont est traité le rapport entre le personnage féminin et son client. Dans le second plan où Jeanne prend les vêtements de l'homme, celui-ci reste d'abord hors-champ tandis que la tête de la femme

est coupée par le cadre, figurant l'absence de personnalisation dans l'échange qui lie les personnages. Jeanne passe ensuite hors-champ pour déposer les affaires de son client, puis on voit les deux personnages traverser le couloir de dos et pénétrer dans la pièce du fond. Aucune parole n'est échangée, et l'homme est présenté comme un personnage totalement anonyme. Le plan suivant présente le même cadrage, mais une ellipse est figurée par le changement de lumière. Ce plan fonctionne en miroir par rapport au plan précédent, accentuant cette sensation de gestes automatisés et dépersonnalisés : les personnages reviennent vers la caméra, l'homme passe hors-champ pendant qu'il reprend ses affaires tandis que la tête de la femme est à nouveau sectionnée par le cadre (cf. figure II.2 page précédente).

La répétition de cette scène avec d'autres clients dans le film contribuera à exprimer aussi l'idée d'un comportement-type masculin, naturalisé mais construit en fonction des normes de genre. Cela se ressent notamment dans le quatrième plan, où l'homme et la femme sont cette fois filmés de profil en plan rapproché taille. Aucun mot ne s'échange pendant que l'homme remet son manteau, paie la femme et se prépare à partir. Il lui dit simplement avant de s'en aller : « *Alors, à samedi prochain* » d'une façon tout à fait courtoise. L'attitude des deux personnages est de politesse neutre. La femme sourit et tend assez vite la main pour recevoir son argent, indiquant le caractère professionnel et détaché de leur relation. L'homme est assez âgé, habillé comme un bourgeois, le type même de l'« homme respectable ». Ses manières sont celles d'un homme qui a du savoir-vivre. On est donc dans une représentation de la prostitution la plus ordinaire, bien loin des configurations les plus sordides. La façon dont est mis en scène cet échange prostitutionnel est absolument anti-sensationnaliste : l'acte en lui-même a lieu hors-champ, ne reste à l'image que les dehors respectables, ce qui souligne l'hypocrisie bourgeoise. La femme ne correspond pas à l'image cliché de la prostituée misérable et exploitée, et l'homme est une sorte de « monsieur tout le monde », pas spécialement antipathique. Le côté sordide de la situation s'en ressent d'autant plus fortement : ce qu'on voit contraste de façon dérangeante avec ce qu'on sait qu'il s'est passé. Et de cette façon la scène décrit l'acte de payer les services sexuels d'une femme comme un acte intégré aux mœurs, un peu honteux mais « normal ». C'est ce qu'exprime l'attitude corporelle du personnage masculin dans ce plan, qui est un peu gauche dans ses mouvements, toussant comme par gêne avant de rémunérer la prostituée. Elle pendant ce temps demeure placide, comme elle le sera imperturbablement jusqu'à la séquence finale. Ainsi les deux personnages donnent-ils le sentiment d'accepter mutuelle-

ment comme une évidence le rôle et le rapport qu'implique leur statut d'homme et de femme.

La régularité du style de montage et de cadrage, et le jeu sans aspérité de Delphine Seyrig suppriment toute possibilité de pathos dans l'évocation de la prostitution notamment, et lui confèrent une dimension plus générale et symbolique au-delà du fait anecdotique. En même temps, l'ellipse qui nous cache les scènes de prostitution alors que les gestes les plus insignifiants d'apparence sont le plus souvent filmés dans leur continuité leur donne une certaine gravité et un statut à part, qui préfigure le drame final et contredit leur apparence anodine pour le personnage. Ce que démontre le récit et le travail de mise en scène (en particulier par le rapport du corps de l'actrice au cadre), c'est que le statut des femmes ne va pas de soi ; qu'il est socialement construit, créateur de névroses lorsqu'il est parfaitement intégré.

La dernière séquence du film — après l'arrivée du dernier client — illustre très bien par sa mise en scène l'écartèlement du personnage entre désirs refoulés et construction sociale, dont l'ampleur ne peut mener qu' à une issue extrême.

Cette fois-ci, ce n'est pas la scène de prostitution en elle-même qui fait l'objet d'une ellipse, mais l'arrivée de l'homme. On passe directement du plan où la sonnerie retentit hors-champ à celui où Jeanne se déshabille face à son miroir. Ensuite, tous les plans seront séparés les uns des autres par de courtes ellipses : les moments qui précèdent et suivent directement l'acte sexuel notamment font l'objet d'ellipses. Le fait de ne pas filmer l'entrée du client mais de le filmer dans la chambre fait partie des éléments qui signifient durant cette troisième journée qu'un dérèglement s'est produit. Les ellipses avant et après la scène sexuelle contribuent à souligner l'absence d'individualisation dans l'échange prostitutionnel (accentué comme chaque fois par l'absence totale de paroles entre la prostituée et son client) et son caractère purement utilitariste. La durée du plan où les personnages font l'amour, filmé en plan rapproché avec l'homme de dos et Jeanne Dielman de face, permet de signifier que le plaisir qu'elle prend là est soudain et inattendu, brisant la carapace d'insensibilité que le personnage s'était forgée. Plus globalement, l'usage de ces courtes ellipses produit le sentiment de la suite implacable des événements qui se succèdent, comme une mécanique enclenchée par le retour du refoulé (cf. figure II.3 page suivante).

FIGURE II.3 – *Jeanne Dielman* : les ellipses de la scène du meurtre.

L'emploi du miroir dans le premier plan après l'arrivée hors-champ de l'homme et dans

celui pendant lequel a lieu le meurtre joue aussi un rôle important relativement au thème de la scission. Dans le premier plan, on voit au centre de l'image le reflet de face de Jeanne Dielman se déshabillant, avec en amorce sur le côté son corps de profil. Ce déséquilibre entre l'image reflétée qui prend l'essentiel du cadre et le corps « réel » morcelé au premier plan figure celui qui se joue en Jeanne Dielman, comme si face à son reflet elle se trouvait pour la première fois confrontée à une vérité d'elle-même qu'elle avait voulu nier. Dans le troisième plan, nous voyons à nouveau la scène à travers ce miroir. Jeanne se rhabille lentement en se regardant dans la glace, puis se dirige vers son client étendu sur le lit et l'assassine à coups de ciseaux. Le spectateur perçoit toute l'action dans le reflet, ce qui crée une distance qui supprime tout effet spectaculaire à ce qui constitue pourtant le climax du film. Cette façon de mettre en scène met ainsi l'accent sur les liens de causalité (c'est le refoulement causé par l'assignation à un modèle social puis le retour du refoulé à la conscience suscité par un micro-événement — le réveil qui sonne trop tôt et perturbe l'organisation du temps — qui provoque le meurtre).

Le plan final résume par sa composition même cette thématique de la scission (cf. figure II.4). Jeanne Dielman est assise dans la salle à manger, décentrée sur la gauche. Dans l'espace à droite du personnage, on voit posée sur la table la soucoupe dans laquelle était rangé l'argent de la prostitution, et qui prend maintenant une gravité qui était jusqu'alors dissimulée (par les ellipses comme par l'apparence imperturbable du personnage). Sur la table au-dessus de laquelle est assise Jeanne se reflète en symétrie le haut de son corps, créant une figure dédoublée. A l'intérieur de ce plan sont mis en regard la place sociale et le psychisme de l'individu. Ce plan dure très longtemps (près de six minutes) et ne donne à voir que l'attente, ce flottement que Jeanne Dielman durant les deux premières journées parvenait si bien à fuir — et qui place le personnage en face à face avec lui-même.

FIGURE II.4 – *Jeanne Dielman* : plan final.

Si *Jeanne Dielman* peut être étudié en tant qu'il met en scène une construction du « non-désir » chez la femme, le film de Judith Cahen pose la question du genre lui-même dans sa complexité. Comme Chantal Akerman dans plusieurs de ses films — et de façon particulièrement intéressante dans *Je tu il elle* (cf. chapitre I.2) — la cinéaste se met elle-même en scène. La présence de l'auteure à l'image, même si elle incarne un person-

nage de fiction — Anne Buridan — introduit nécessairement une couche supplémentaire d'« intimité » par rapport au type de narration utilisé (tout le film nous place dans le point de vue de ce personnage principal et un certain nombre de scènes nous entraînent directement dans ses fantasmes), qui influe sur la réception de l'œuvre. D'autant plus qu'Anne Buridan — allusion humoristique au paradoxe de l'âne Buridan, mourant faute de pouvoir choisir entre avoine et eau — est un personnage récurrent dans la filmographie de Judith Cahen. Cette coïncidence metteur en scène/acteur crée une sincérité troublante dans le jeu, particulièrement dans des œuvres comme celles de Judith Cahen et Chantal Akerman qui mettent en scène le désir, sous différentes formes. A noter aussi le fait que les interprètes de deux des autres personnages principaux du film (Julie et Lucien) ont préalablement participé à l'écriture du film (Hélène Frappat et Julien Husson).

Tourné en 1999, *La Révolution sexuelle n'a pas eu lieu* confronte les fantasmes du personnage féminin liés au corps et au sexe à son attitude « sociale », dans une société toujours imprégnée de culpabilité, de préjugés et de « tensions de genre ». Anne Buridan va avoir trente ans et tente de « ranger sa tête ». Elle utilise pour cela une machine qui lui permet d'accéder à un monde virtuel où ses fantasmes prennent corps.

La construction du film qui fonctionne sur une alternance de scènes « réalistes » (qui se passent en général dans l'appartement du personnage ou sur le lieu de travail : la radio qu'elle a montée avec des amis) et fantasmées met d'emblée l'accent sur le sentiment de dualité dans l'individu, entre son existence « objective » et sa vie psychique, et les ponts qui relient ces deux dimensions de l'être puisque les deux types de scènes parallèles se font régulièrement écho. Les scènes de fantasmes mettent en scène les personnages côtoyés régulièrement par Anne Buridan, tandis que le comportement du personnage dans la vie réelle est directement influencé par l'évolution des expériences menées.

L'influence de la machine est toujours négative : l'idée du calendrier qui prenne en compte les emplois du temps précis de chacun des membres de la radio, ou la volonté de faire « l'expérience don » en s'abandonnant entièrement à son ex-compagnon/collègue de la radio sont des échecs, parce que la démarche procède d'un besoin absurde et illusoire de tout ranger dans des cases. Besoin explicité par le programme d'expériences qui se divise en quatre catégories, allant du domaine le plus personnel au plus général : le corps, la sexualité, la relation, le collectif. La tentative de « manipulation positive » que constitue ce

programme tourne au désastre, parce que le corps refuse de se laisser complètement maîtriser.

L'intrigue du film est très resserrée, à la fois dans le temps et dans l'espace. Elle correspond à quelques jours de la vie d'Anne Buridan, ponctués par le va et vient du personnage entre éloignement solitaire « pour faire le point » et retour au collectif, et par la préparation des émissions de radio qui constituent l'enjeu du groupe social. Au point de vue de l'espace, les scènes de la « vie réelle » se divisent essentiellement entre le lieu de travail (la radio), et l'appartement d'Anne Buridan où elle procède à ses expériences. Ces resserrements participent au travail de condensation que met en œuvre le film. Aussi ne met-il pas vraiment en jeu une « histoire » avec rebondissements multiples (bien qu'il y ait progression d'un récit et quelques éléments de suspense autour de la découverte de la machine par les collègues et amis), mais plutôt une sorte de *synthèse* des contradictions d'une position féminine, la notion même de féminité étant présentée comme problématique.

L'acmé du film correspond à l'enregistrement de l'émission annoncé dès le début du film (constituant le fil conducteur principal du récit), où sont directement confrontés les deux niveaux d'existence du personnage, l'univers enregistré des fantasmes venant court-circuiter le déroulement normal de l'émission. La conséquence directe de l'événement est une remise en cause des fondements du groupe social. C'est à travers la question du désir qu'est traitée la confrontation de l'individu au social : ce sont les désirs qui circulent au sein du groupe qui constituent la matière des fantasmes individuels, et ces fantasmes qui menacent la continuation de la vie sociale. A la fin du film, le personnage renonce (au moins momentanément) à la machine et réintègre le groupe. Ce que dit déjà la structure du scénario, c'est cette ambiguïté du désir : qui est partout, auquel aucune vie sociale ne peut échapper, mais qui doit s'adapter nécessairement à la vie sociale — tout en étant façonné par elle.

A l'exception du prologue, le film se découpe en scènes de durée relativement courte et hétérogènes. Outre la différence de contenu entre les scènes réalistes et fantasmées, les scènes imaginaires n'offrent pas de continuité entre elles et passent d'un personnage à l'autre, d'un type de fantasme à l'autre. Les scènes correspondant à l'univers quotidien obéissent également à un rythme assez rapide, qui semble obéir lui-même en priorité aux mouvements du corps de l'actrice. Ce type de montage correspond au sentiment d'éparpillement (à

l'origine de l'expérience : faire le tri) et aux multiples ambiguïtés qui caractérisent le rapport du personnage féminin à son corps, à son désir et aux désirs qu'elle suscite. Il correspond également à l'élan vital, aux notions de mouvement et de changement qui sont du côté de la vie et du désir, qui imprègne tout le film, à l'exception des plans d'ouverture et de clôture qui créent comme un arrière-plan psychique, un fantasme permanent, sur le fond duquel la vie évolue.

Le prologue, avant l'apparition du titre à l'écran, tranche par son rythme avec « le corps » du film (cf. figure II.5). Seul le tout dernier plan rejoint au niveau de l'image l'atmosphère et le « dispositif » de ce prologue, formant comme une structure de boucle, et opposant peut-être la structure permanente de l'être, toujours mystérieuse et ne pouvant être dite que de façon imagée, et ce qui constitue la vie « objective », jalonnée d'étapes et de mutations, construite.

Les premier et dernier plans du film fonctionnent de façon inversée. Le premier est d'abord un plan d'ensemble fixe sur la mer, qui au bout d'un certain temps opère un zoom avant. Il nous fait alors découvrir un corps nu sur la plage, qui demeurerait invisible dans le plan d'ensemble. A l'inverse, dans le tout dernier plan la caméra reste fixe et c'est le personnage (l'homme travesti du prologue, gisant dans une rue, et collègue du personnage principal dans le « réel » de la diégèse) qui s'éloigne progressivement jusqu'à devenir une figure minuscule dans l'arrière-plan. Ces deux plans marquent le début et la fin de l'expérience : une plongée dans les fantasmes du personnage, destinés à demeurer toujours présents mais invisibles. La dimension de science-fiction du récit (la « machine » qui permet de vivre ses fantasmes par procuration, et prétend y mettre de l'ordre) offre donc la possibilité de mettre en images ce qui en réalité n'a pas vocation à être figuré de façon aussi précise.

FIGURE II.5 – *La Révolution sexuelle n'a pas eu lieu* : le prologue.

Le mouvement de zoom de ce premier plan figure donc le mouvement du fantasme désirant, relayé par le discours de la voix off : n'être rien qu'un corps, chosifié, disponible. Ce mouvement de caméra et la visibilité progressive du corps gisant expriment l'idée de strates, comme les trois strates psychanalytiques correspondant à la première topique de Freud : inconscient, pré-conscient, conscient, et celle d'une « accession » à la « vérité ». L'atmosphère lumineuse est bleutée, un peu glauque, et donne l'impression de l'aube. Cette luminosité particulière baigne tous les éléments de la scène à mesure que la caméra se rapproche du corps, plan par plan : dans le second plan (plan moyen sur le corps allongé)

et dans le troisième (plan rapproché), la couleur du corps de la femme tend à se fondre dans celles du sable et de la mer. Autrement dit, plus le regard s'approche de son objet, plus les contours de celui-ci deviennent incertains, tandis que comparé à ces deuxième et troisième plans, le premier plan avant son mouvement de zoom présente un décor beaucoup plus réaliste de par sa lumière.

La scène est à la fois fantasmagorique est très concrète. Fantasmagorique par rapport à son atmosphère (lumière, durée des plans, voix off, etc.). Mais les deux corps que l'on voit l'un après l'autre ont une présence très concrète à l'image : traces de sable sur l'un, de sang sur le visage de l'autre. Il est à noter qu'on est introduit dans le film d'abord par le son seul, avec le bruit très concret aussi des vagues et du vent. La sensation est celle du rêve : si le cadre, la situation peuvent donner un sentiment d'étrangeté, qui provient plutôt d'un décalage avec les habitudes, la présence des lieux, des objets et des corps est aussi physique que dans la vie diurne et donne le même sentiment de réalité. L'absence d'effets oniriques, habituellement utilisés pour mettre en scène les scènes fantasmées ou rêvées contribue donc paradoxalement à rapprocher cette scène du rêve, et de son aspect « réaliste ».

La luminosité qui tend à fondre la couleur du corps dans celles du paysage participe de la mise en scène du fantasme d'une dilution du sujet dans la vie végétale immuable. C'est la recherche d'un être purement corporel, détaché de toute singularité ou volonté, qui passe par ce fantasme d'un corps étendu et offert, qu'on *prend*.

Disponibilité figurée par le lent mouvement latéral qui balaie le corps de la tête aux pieds, et directement suivi, par un raccord sur les pieds, d'un autre plan sur un autre corps étendu dans une rue et qui remonte cette fois des pieds au visage. Cette succession de plans exprime l'interchangeabilité des corps : il s'agit d'être non pas ce corps mais un corps. Même procédé au niveau du son, avec le passage de la voix du personnage travesti à celle d'Anne Buridan. Cela participe au sentiment de désincarnation, avec le rythme lent et la platitude du débit. Le choix d'un personnage travesti n'est évidemment pas anodin. Outre les corps, ce sont les genres sexuels qui deviennent interchangeables, comme si la recherche était celle d'un état primaire, antérieur à la construction (toujours sociale) des genres. Pour autant l'identification au féminin demeure : il s'agit d'un corps de femme, et d'un corps d'homme se déguisant en femme, et la figuration d'un état de disponibilité passe par l'identification à une posture de femme. Autrement dit, s'il y a là résistance aux

catégories masculin/féminin, paradoxalement elle s'exprime à travers l'apparence féminine la plus outrancière (femme accessible à l'homme, démarche du travesti lorsqu'il s'éloigne s'apparentant à celle d'une prostituée, etc.).

Équivalence des plans qui suivent, à nouveau : un homme approche et prend dans ses bras le premier corps (celui de la femme), puis dans le plan suivant le même homme saisit le corps du travesti et l'aide à se remettre debout. Les plans avec le travesti semblent correspondre à la version négative des autres. Le corps n'est plus recouvert de sable mais de sang, le paysage maritime disparaît au profit du béton et le personnage masculin disparaît aussi vite qu'il est apparu. Ce personnage offre en quelque sorte la version plus « concrète » de cette fantasmagorie, et la réalité du corps dégradable, même si les plans qui le mettent en scène sont clairement situés aussi du côté du fantasme, notamment par le jeu très irréaliste du personnage masculin (posture figée, regard fixe vers la caméra, etc.). La chair qui s'offre et s'abandonne dans le premier plan devient une masse lourde et maladroitement dans le deuxième. L'aspect sordide de la disponibilité des corps s'ajoute au pur fantasme. Avec ces plans qui font intervenir le personnage masculin, la luminosité change brusquement et on passe à une lumière crue plus réaliste, qui ne permet pas de les différencier formellement des plans correspondant à la « réalité » du film.

Ainsi la fantasmagorie produite par ce prologue rejoint de façon inversée le fantasme d'être « un pur esprit » détaché du corps ; c'est la coïncidence du corps et de l'esprit qui est problématique.

Le dernier plan du prologue est à nouveau un plan de la plage, vide de personnages, sorte de décor de l'immuable s'opposant au tumulte de la vie quotidienne qui va suivre. La voix off de Judith Cahen : « *Je vais bientôt avoir trente ans, je n'ai plus une minute à perdre* » présente l'argument du récit et s'oppose au discours précédent à deux voix par l'affirmation d'un « je » et d'une prise de décision. Tension (entre un désir d'émancipation et de soumission) qui se décline tout au long du film à travers les diverses formes que prennent les épisodes de fantasmes, et rend compte des contradictions rencontrées par les femmes dans leur désir d'émancipation (entre rejet et appropriation de comportements « masculins » notamment).

Le dernier plan du film, qui donc fait écho à ce prologue, n'a plus le même statut. La réalité qui s'y joue devient comme un fond de toile — dont on sait qu'il existe mais sur lequel on ne s'appesantit pas, au contraire on y trace d'autres dessins — par la musique,

une chanson de variété, gaie et entraînante, hymne naïf à l'amour et au couple. Le cadre fixe de l'image s'oppose au caractère allant de la musique, figurant le « bagage » psychique qui constitue l'individu et le caractère évolutif de la vie de tous les jours.

Dans un style et une tonalité radicalement différents de ceux d'Akerman, Judith Cahen met aussi en scène la problématique du genre. Dès le prologue, le montage parallèle entre le corps de femme étendu nu et le corps d'homme travesti pose la question du rapport entre anatomie et construction du genre : qui est plus « femme », du corps gisant de « sexe féminin » ou du corps d'homme travesti exhibant tous les attributs vestimentaires de la « féminité » ?

De façon significative, le motif de la mascarade revient à plusieurs reprises dans le film. Dans la scène « réelle » où Anne Buridan se promène dans la gay-pride aux côtés de son père, il est explicite : c'est le côté festif du bouleversement des genres masculin/féminin à travers l'exhibition et le déguisement. L'ensemble des scènes fantasmées où le personnage travesti est mis en scène va dans ce sens, notamment celle où il « déguise » Anne Buridan en « femme » et l'encourage à danser de façon sensuelle. Dans cette scène, l'accoutrement du personnage féminin (une robe moulante on ne peut plus « féminine ») contraste avec ses vêtements habituels, plutôt androgynes (pantalons et gilet assez amples, qui ne valorisent pas les formes féminines). Sur le mode burlesque, la scène montre Anne Buridan se *déguisant* en femme et *apprenant* à être femme.

Judith Butler décrit ainsi le caractère tendanciellement subversif de telles pratiques parodiques :

« [...] il y a un rire subversif dans l'effet de pastiche produit par des pratiques parodiques, faisant de l'original, l'authentique et du réel eux-mêmes des effets. La perte des normes de genre aurait pour conséquence de faire proliférer les configurations du genre, de déstabiliser l'identité substantive et de priver les récits naturalisants de l'hétérosexualité obligatoire de leurs personnages principaux : l'« homme » et la « femme ». De même, la répétition parodique du genre révèle l'illusion de l'identité comme une profondeur irréductible et une substance intérieure. En tant qu'effet d'une performativité subtile, soutenue politiquement, le genre est en quelque sorte un « acte » qui ouvre sur des clivages, la parodie de soi, l'autocritique et des présentations hyperboliques du « naturel » qui, dans leur exagération même, en révèlent le statut fondamentalement

fantasmatique. »

Dans *La Révolution sexuelle n'a pas eu lieu*, l'humour parodique est dicté par le propos même du film, il en est la forme adaptée. La succession de scènes fantasmées autonomes par rapport au déroulement du récit dans le « réel » et très hétérogènes permet justement de représenter la multitudes des tendances et des fantasmes du personnage, dans leurs contradictions. Elles utilisent la caricature pour figurer des comportements typiquement « masculins » ou « féminins », comme cette scène où Anne Buridan déguisée en médecin examine les corps d'une ribambelle de jeunes femmes dont elle énonce froidement les défauts physiques. Ou bien celle où s'incarnant subitement dans un corps d'homme elle mime le comportement viriliste auprès des femmes. Toutes ces scènes tendant à exprimer l'écart entre sexe et genre, non sans rappeler l'*Orlando* de Virginia Woolf, roman burlesque sur l'androgynie où un personnage masculin se transforme en femme mais conserve ses désirs d'homme, présentant donc les caractéristiques d'un genre qui ne correspond plus à son sexe biologique. Chez Judith Cahen également, la dualité masculin/féminin s'exprime à l'intérieur de l'individu même.

Dans le film, l'incarnation du personnage à l'image, la présence corporelle de l'actrice donnent une densité particulière à la problématique des rapports corps/désirs/ représentations psychiques ...Le mode de narration employé à l'intérieur des scènes qui nous transportent dans le psychisme du personnage et qui combine subjectivité (on assiste à ses fantasmes) et regard extérieur (on voit le personnage évoluer) est particulièrement adapté pour exprimer ces ambivalences.

Ces deux films pris en exemple présentent donc chacun un point de vue de femme sur le désir tel qu'il se construit socialement, et sur une féminité qui ne va pas de soi. Ils constituent tous les deux des œuvres audacieuses, à public restreint (le film de Judith Cahen n'est plus édité, celui de Chantal Akerman après être resté introuvable pendant des années vient d'être réédité l'an dernier dans un coffret regroupant quelques unes de ses premières œuvres). Les films de Judith Cahen ont été réalisés près de vingt après ceux d'Akerman que nous avons évoqués, mais à ma connaissance peu d'œuvres de femmes (diffusées) abordent ces questions de façon aussi radicale.

II.3 L'antagonisme extrême : le genre *rape and revenge*

Le genre *rape and revenge* (littéralement « viol et vengeance ») s'avère intéressant à étudier dans le cadre d'une réflexion sur la dualité entre les genres à travers le désir, en tant qu'il utilise comme ingrédients de base d'une part la représentation du viol (hétérosexuel uniquement dans les cas étudiés ici, mais j'ignore si des *rape and revenge* homosexuels existent), d'autre part celle d'une révolte féminine qui passe dans un second temps par l'accomplissement d'une vengeance.

Ce sont donc des films dont l'argument commun tient à l'antagonisme irréductible entre désirs féminin et masculin à travers l'acte du viol. Il s'agira de voir ici quelles problématiques générales ces films posent à la fois en termes de représentation cinématographique et de réflexion autour de la question du genre et du féminisme.

Le scénario de *La Source* d'Ingmar Bergman, réalisé en 1959, présente la structure typique de ce qui deviendra dans les années soixante-dix un sous-genre du film d'auto-défense : au Moyen-Âge, le père d'une jeune femme qui a été violée et assassinée entreprend de venger sa fille. Cet argument de base avec ses variantes (vengeance accomplie par la femme violée ou par un tiers, qui s'ancre ou non dans une volonté d'éradiquer le genre masculin dans son ensemble, etc.) se retrouve dans des films qu'on peut ainsi qualifier de *rape and revenge* mais qui peuvent aller du film d'auteur (*L'Ange de la vengeance* d'Abel Ferrara) au pur film de cinéma bis (*Thriller: a cruel picture*, réalisé par le suédois Bo Arne Vibenius en 1974, avec sa version intégrant quelques plans pornographiques ajoutés après coup, qui apparaît maintenant comme un archétype du genre et qui a plus ou moins influencé l'ensemble des films que j'évoquerai ici).

Je ne m'intéresserai dans ce chapitre qu'à des *rape and revenge* dans lesquels ce sont des femmes qui accomplissent leur vengeance, et où un point de vue féminin sur un désir d'homme destructeur est mis en scène. J'ai choisi de me concentrer sur quatre films dont

les différences scénaristiques et esthétiques permettent de dégager un certain nombre de problématiques liées à mon sujet : *Day of the woman* de Meir Zarchi (1978), *L'Ange de la vengeance* d'Abel Ferrara (1982), *A Gun for Jennifer* de Todd Morris (1995) et enfin le plus récent *Baise-moi* réalisé en 2000 par Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi.

Tous n'appartiennent pas strictement au genre (dans *Baise-moi* et *L'Ange de la vengeance*, les femmes ne se vengent pas directement de leurs agresseurs mais transfèrent leur vengeance sur la gent masculine dans son ensemble), mais en reprennent l'ossature et contribuent plutôt à accentuer la question de la dualité entre les genres. *Day of the woman* apparaît en revanche comme le prototype même du *rape and revenge*.

Day of the woman, intitulé aussi *I spit on your grave* (« Je crache sur ta tombe ») ou *Oeil pour oeil*, présente en effet un scénario très sobre et entièrement concentré sur l'évènement du viol puis de sa vengeance : une jeune écrivain vient passer ses vacances dans une grande maison isolée à la campagne. Elle est sauvagement violée par un groupe de villageois. Elle se venge en assassinant l'un après l'autre ses violeurs.

L'Ange de la vengeance (connu aussi sous le titre de *Ms 45*) met en scène le personnage de Thana, jeune femme muette qui subit deux viols consécutifs. Elle ne peut tuer ceux qui les ont perpétrés mais se venge des hommes en assassinant tous ceux qu'elle croise et qui font preuve d'un comportement machiste.

A Gun for Jennifer (d'abord intitulé *Dead men don't rape* : « les hommes morts ne violent pas ») présente une version « militante » du *rape and revenge* : ici, c'est un groupuscule de féministes qui repèrent puis assassinent des hommes ayant commis des viols ou tentatives de viol. Il s'agit dans une certaine mesure d'un film de couple, le scénario ayant été co-écrit par Todd Morris et sa compagne Deborah Twiss, à partir de sa propre expérience de strip-teaseuse. Ce film est avec *Baise-moi* le plus directement « féministe » de ce corpus.

Enfin, *Baise-moi* présente également la structure de base du genre : deux femmes, dont l'une a été violée et l'autre se prostitue, se rencontrent par hasard et partent en guerre contre le genre masculin, tuant après les avoir utilisés sexuellement les hommes qu'elles rencontrent.

Si les synopsis de ces films sont très semblables, des différences s'établissent surtout dans la manière dont la vengeance est envisagée : dans *Day of the woman*, la femme violée se venge de ses agresseurs. *L'Ange de la vengeance* et *A Gun for Jennifer* élargissent

la vengeance « aux violeurs » ; dans ces deux films un glissement se produit peu à peu qui élargit les victimes potentielles de la vengeance. Dans le premier, aux hommes qui la suivent et la draguent s'ajoutent au fur et à mesure des hommes qui sont jugés sur une attitude ou un propos fugitifs : ils vont de l'homme violent au simple dragueur un peu lourd et au mari qui engrosse sa femme sans prendre en considération ses désirs. La haine meurtrière de Thana se transpose sur le genre masculin associé dans sa manière même de désirer au machisme : les tentatives de séduction du photographe comme du patron sont elles-même perçues comme insultantes. C'est bien d'un antagonisme entre genres féminin et masculin, tel qu'il trouve son expression la plus violente à travers la sexualité, qui constitue la problématique principale de ces quatre films. Dans celui-ci, les différents personnages masculins qui interviennent permettent de figurer la misogynie sous ses différentes facettes.

A Gun for Jennifer présente un peu la même progression mais de façon plus abrupte. Si tout au long du film les hommes visés par le commando féminin ont commis des viols, la toute dernière scène laisse supposer que les dragueurs aux allures machistes qui les abordent dans le bar seront les prochaines cibles. Les comportements masculins de drague dans ce qu'ils ont de plus quotidien sont montrés comme l'un des signes d'une domination globale de l'homme sur la femme dans laquelle le viol s'inscrit.

Si la vengeance de la femme de *Day of the woman* se retourne uniquement contre ses agresseurs, la question plus large des genres est évoquée par d'autres biais. Le film opère un certain nombre de montages parallèles entre la femme seule, et le groupe d'hommes qui commettront le viol. L'importance du « groupe » place déjà les comportements individuels de ceux qui le composent sous l'influence d'un modèle viriliste. Le personnage du livreur de pizza qui fait le lien entre la femme et le groupe d'hommes auquel il cherche à s'intégrer est pris en porte-à-faux entre ses sentiments spontanés de compassion (aussi bien que sa lâcheté) et son désir de répondre aux critères de virilisme du groupe.

Les films diffèrent également en termes d'esthétique et donc de propos. Celui de Meir Zarchi se distingue par un réalisme cru. Il est extrêmement concentré dans le temps et dans l'espace : il relate quelques jours qui suivent le départ en vacances de Jennifer et se passe principalement dans la forêt qui borde la maison où elle s'est installée. Les personnages se réduisent quasiment au personnage principal qu'est Jennifer et au groupe des hommes qui vont la violer. Le réalisme assez distancié passe également par l'absence totale de musique extra-diégétique, le nombre restreint de gros plans et la longueur des scènes sans dialogues

qui met l'accent sur l'attente de la vengeance. Cette esthétique générale qui se caractérise par la sobriété de la mise en scène supprime tout effet spectaculaire et se focalise sur la description extérieure.

A l'opposé de ce type de narration et d'esthétique, *L'Ange de la vengeance* met en place un certain nombre de procédés qui tendent à épouser plus directement le point de vue du personnage de Thana, exprimant son univers subjectif. L'utilisation de la musique extra-diégétique qui ponctue les scènes les plus émotives (viols, meurtres, etc.) va dans ce sens, ainsi que les images fantasmées qui illustrent le cauchemar de Thana après le traumatisme des viols. Ce point de vue adopté correspond à une toute autre démarche, plus « psychologique » : l'attention est portée sur les mécanismes psychiques du personnage, sur le traumatisme du viol et le rapport impossible aux hommes qui s'ensuit. La « folie » de Thana est très bien illustrée par le tout dernier plan du film. Le soir de la fête d'Halloween, alors qu'elle commence à tirer sur les hommes, une des participantes surgit par derrière et lui assène un coup de couteau mortel. Thana se retourne prête à tirer sur son agresseur ; en découvrant la femme, elle interrompt son geste l'air stupéfait. Ce plan à lui seul est absolument éloquent sur la perte de tout principe de réalité de la part du personnage, la possibilité qu'une femme puisse condamner ses agissements étant dans son esprit inconcevable. Dans *Day of the woman*, le personnage féminin est assez peu caractérisé, il apparaît plutôt comme le représentant d'une posture de victime qui s'inverse. L'attention se porte davantage sur la description froide des actes de violence.

A Gun for Jennifer est très différent, déjà parce qu'il met en scène une vengeance collective et organisée, revendiquée par le groupe de féministes comme un acte politique. Ici, l'accent n'est porté ni sur la description froide (le film est assez dynamique et fondé sur l'action), ni sur la psychologie des justicières, mais sur l'élan de révolte à l'encontre du genre masculin. Cette forte émotivité, certainement due à la participation de l'actrice et co-scénariste Deborah Twiss, est contrebalancée par l'aspect auto-parodique qui instaure malgré tout une distance (peut-être aussi par le regard masculin donc plus distancié qu'apporte le réalisateur Todd Morris). Le parti pris principal est la réutilisation des codes du film noir, dans un contexte où ce sont des personnages féminins qui occupent les rôles principaux. Distance et auto-dérision dont manque absolument le film de Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, qui accule le spectateur aux agissements des personnages principaux sans aucun recul critique, ni par la manière de filmer comme dans *Day of the woman*, ni par la tonalité du film comme dans *A Gun for Jennifer*. La dernière scène de *L'Ange de la*

vengeance décrite ci-dessus, qui met le spectateur à distance du personnage principal par l'intervention d'un tiers féminin, ne trouve aucun équivalent dans *Baise-moi*, qui épouse sans recul les visées sexistes (renverser le rapport de force en transformant les hommes en objets sexuels qu'on humilie puis assassine) de ses personnages féminins et met en place une esthétique tape-à-l'œil et complaisante : musique extra-diégétique punk/ hardcore, ambiance trash, caméra qui s'applique à créer l'effet « amateur spontané » et appuyer l'aspect glauque . . . Ce sont avant tout des choix et insuffisances esthétiques de *Baise-moi* que proviennent les problèmes éthiques qu'il pose (complaisance, voyeurisme, mise en scène pornographique pour dénoncer l'univers de la pornographie, discours anti-hommes primaire, etc.).

Dans un de ses récents ouvrages intitulé *De la beauté des latrines*, Noël Burch propose un discours critique sur l'analyse de film et deux des exemples sur lesquels il s'appuie sont justement *Baise-moi* et *L'Ange de la vengeance*. Les conclusions qu'il tire à propos de ces deux films, et que je ne partage pas, me semblent révélatrices des faiblesses et des limites de sa position.

Burch se situe dans la mouvance de ce qu'il appelle la nouvelle critique anglo-américaine, dans laquelle le point de vue féministe est très ancré, et des *cultural studies* marxistes. Il critique — parfois avec un mépris assez désagréable — la prépondérance de l'analyse purement esthétique dans les études universitaires françaises, qu'il accuse d'être profondément misogyne, aussi bien que le modernisme en art :

« Très peu enclin aux lectures universalistes des phénomènes de société, j'admets cependant volontiers que cette réconciliation-interprétation entre cinémas classique et d'avant-garde *sur un terrain balisé par les émissaires de Cinephilia* s'étend aujourd'hui à tous les pays développés et au-delà. Ces « grands cinéastes » de l'esbroufe et de la dérision, les David Lynch, frères Coen et autres Peter Greenaway, qui surfent sur le snobisme d'un nouveau public petit bourgeois, ne sont-ils pas les rejetons de cette réconciliation . . . « postmoderne » ?

[. . .] Cette mise en abîme perpétuelle et stérile, ce nombrilisme corporatiste se réfracte à travers l'ensemble de l'institution, depuis la fascination des analystes pour l'auto-réflexivité textuelle (un film digne de ce nom « ne parle que » du cinéma) jusqu'au copinage de l'avance sur recettes et le népotisme qui règne

dans les métiers dits de création, en passant par la pratique de plus en plus répandue chez les réalisateurs à la mode de la citation des « classiques ».

[...] Comment s'étonner dès lors que des étudiants d'élite étasuniens, débarquant à Paris pour respirer le même air que Bazin et Metz (ou Foucault et Barthes !), trouvent que leurs professeurs de cinéma n'ont rien à leur dire ? Une pensée qui se mord la queue n'est mobilisatrice que pour un esprit très particulier, prédisposé au fétichisme cinéphile, un être jeune sans doute, imprégné des valeurs de l'universel masculin hexagonal⁶ . »

La posture de Burch pose à mon sens deux problèmes. Le premier tient à son manque d'argument solide pour justifier l'accusation de « masculinisme » faite au milieu universitaire et à la cinéphilie français en particulier. Cette accusation s'appuie sur les liens qu'il établit préalablement entre avant-garde artistique et masculinisme, lien qui ne me paraît pas davantage justifié, de même que l'idée selon laquelle les artistes femmes « possédant une conscience de sexe » ne s'y intéresseraient guère. Et même si l'on pouvait établir un tel schéma, je ne vois pas en quoi le fait d'émaner d'artistes femmes ajouterait automatiquement une plus-value à tel type de production. C'est oublier que la féminité même qu'il encense (sensibilité, refus de l'hermétisme et de l'abstraction⁷ est une construction sociale qui convient parfaitement à l'ordre établi.

D'autre part, un tel discours pose des questions plus fondamentales relativement aux choix de méthodes d'analyses, que j'ai dû me poser moi-même en élaborant mes axes de réflexion. La volonté de Burch de réhabiliter dans les analyses de films la question du scénario, des dialogues, des personnages ainsi que des conditions socio-économiques de production est intéressante et justifiable, mais il est regrettable que cette dimension plus sociologique soit présentée comme absolument opposée à l'étude formelle, alors que c'est plutôt selon moi vers une sorte de synthèse de ces différentes approches qu'il faudrait se diriger, le discours de l'œuvre émanant de la combinaison d'éléments aussi divers que les dialogues, le cadre, la lumière, les personnages, etc., dont il ne s'agit pas d'établir une hiérarchie.

Par ailleurs, le parti pris d'une approche « féministe » dans l'analyse me semble contestable. Outre le fait que le terme de féminisme n'est à aucun moment clairement

6. BURCH Noël, *De la beauté des latrines : pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, l'Harmattan, 2007, p. 70–71.

7. *Ibid.* p. 48

défini, le fait d'aborder les films à l'aune d'un point de vue purement politique risque de faire passer à côté de leur portée réelle et de les juger comme des tracts militants qu'ils ne sont pas, selon des critères moraux réducteurs.

Le paragraphe sur *L'Ange de la vengeance* me paraît éloquent :

« [...] Enfin, [lorsque Thana] accepte d'accompagner chez lui un photographe qui aurait peut-être envie de la molester mais à qui son revolver ne laisse pas le temps de passer à l'acte, les choses sont claires : ce film raille le *rape-revenge film*, cette femme n'est qu'une grande perverse pour qui le coût, c'est le meurtre. La façon dont la mise en scène érotise son corps aux moments de violence montre que ce film, s'il a pu piéger quelques féministes, s'il a pu amuser aussi quelques femmes qui aimeraient pouvoir régler leur sort à certains hommes, vise en fait un public masculin (celui que les affiches d'un film de ce type interpelle toujours) en jouant sur son ambivalence face à la violence féminine, à la fois excitante et inquiétante. En fait, loin de s'inscrire sans problème dans la série des *rape-revenge films*, ce film assez déplaisant annonce, sur un mode cynique, les enjeux complexes de la violence féminine du cinéma *mainstream* des années quatre-vingt dix⁸. »

On voit bien ici les faiblesses d'une lecture « féministe » et moraliste : le film n'est jugé que sur des éléments de scénario qui ont le tort, selon l'auteur, de révéler les ambiguïtés de l'attitude du personnage féminin vis-à-vis du genre masculin, et de ne pas présenter la vengeance comme une attitude féministe absolument légitime. Ce que Burch reproche finalement au film, c'est de ne pas être assez manichéen. Comme s'il était anti-féministe de figurer la névrose engendrée par le traumatisme du viol, et la haine généralisée des hommes comme une de ses conséquences morbides. Quant au reproche fait au film d'érotiser le corps de Thana — notamment avec la tenue combinant robe de nonne et bas résilles dans la séquence finale — pour complaire à un regard masculin, c'est à mon avis un total contre-sens : il s'agit bien plutôt de mettre en évidence les ambiguïtés du personnage entre refus de la posture féminine selon les fantasmes masculins et utilisation extrême des codes de la séduction féminine pour piéger les hommes (utilisation du maquillage et d'un accoutrement provocant pour mieux attirer les hommes). C'est la féminité même qui prend un statut ambigu, à la fois danger et arme pour la femme. Que le film reflète par la même occasion les ambiguïtés propres au désir masculin ne fait qu'apporter une couche

8. *Ibid.* p. 199.

supplémentaire de complexité, qu'on ne saurait reprocher au film.

Le rapport ambigu séduction/destruction, féminité/masculinité dans l'attitude du personnage féminin est d'ailleurs un point commun des films sélectionnés dans ce corpus. Jennifer dans *Day of the woman* utilise la séduction trompeuse pour attirer dans son piège les violeurs. Elle fait au moment de chaque vengeance semblant de s'offrir, se servant de l'attirance physique qu'elle suscite comme d'un pouvoir lui permettant de plier les hommes à sa volonté, renversant le rapport de force qui dans la première partie du film faisait de ses attraits physiques un danger pour elle-même.

L'ambiguïté n'est pas moindre dans *A Gun for Jennifer*, dans lequel les féministes activistes travaillent dans un bar où elles dansent et s'exhibent pour les clients mâles, dont elles châtient ensuite l'attitude sexiste, et où il arrive que la vengeance prenne précisément la forme d'un viol. L'appropriation de l'attitude machiste est à son comble dans *Baise-moi*, où la vengeance des deux révoltées consiste à se servir des hommes comme d'objets sexuels avant de les assassiner.

Les critiques de Noël Burch à l'encontre du film de Ferrara me semblent d'autant plus infondées que la construction et la mise en scène du film ne permettent aucunement de s'identifier aux personnages masculins, qui ne sont pas individualisés et apparaissent plutôt comme les représentants d'une attitude masculine généralisée. Le film maintient globalement le spectateur dans le point de vue du personnage de Thana, par le biais duquel un certain nombre de comportements d'apparence banale révèlent leur fondement misogyne. Le point de vue adopté par le film, loin de la railler, justifie cette accusation de misogynie. En revanche, le film introduit une distance salutaire dans la séquence finale de la fête décrite plus haut, et par le décalage de plus en plus grand entre les comportements et le meurtre qui leur répond, qui fait effectivement que le film ne présente pas la vengeance du personnage comme absolument saine et légitime. Le problème que pose la critique de Noël Burch, outre son inadéquation à mon avis à l'objet-film, est aussi politique : il est dans la légitimation (politique) même de la notion de vengeance.

Or l'éloge de *Baise-moi* fait par Noël Burch me semble le résultat des mêmes préjugés qui le font critiquer *L'Ange de la vengeance*, et mettent l'accent sur le contenu manifeste du film et son adhérence ou non au discours féministe au détriment des moyens esthétiques

employés.

Ainsi écrit-il dans le même ouvrage :

« Je ne peux me représenter sans mauvaise joie la déconfiture de cet aréopage de messieurs propres sur eux (le Conseil d'État) visionnant (jusqu'au bout ?) ce tract salutaire, et les efforts qu'ils font pour sublimer/refouler, derrière des considérations juridiques commodément abstraites, leurs sensations au vu de ces deux femmes de rien du tout usant d'hommes comme de godemichés jetables, les enculant, aussitôt usés, d'une balle de magnum, par exemple . . . « Baise-moi et meurs », c'est dur à entendre pour un homme « normalement constitué »⁹. »

On se retrouve confronté là à mon avis à deux problèmes, d'ordre politique et esthétique. D'une part, considérer comme un « tract salutaire » (d'un point de vue féministe) un film dont le principal ressort est le renversement des rôles masculin/féminin par l'appropriation d'un comportement sexiste, et qui présente donc la révolte féminine comme le résultat d'une frustration vis-à-vis du statut de l'homme, me semble au minimum sujet à débat. Le problème du film n'étant pas de mettre en scène un tel comportement mais de le faire sans jamais le mettre à distance. Toute l'esthétique de *Baise-moi* consiste au contraire à créer des effets d'emphase et d'empathie.

L'autre problème que posent les propos de Noël Burch, c'est précisément que le discours anti-hommes du film ne lui laisse aucun recul pour juger de la valeur artistique du film. Aussi n'émet-il aucune critique sur le jeu désastreux des actrices, les dialogues qui sonnent faux, l'aspect aléatoire du cadrage et la faiblesse du « tout montrer ».

Burch décrit en ces termes le rapport de *Baise-moi* à la pornographie :

« Or, de toute évidence, *Baise-moi* ne fait pas bander, et c'est exprès [. . .] Coralie Trinh Thi et les deux jeunes comédiennes sont des « hardeuses », et il est intéressant de voir que l'armature formelle du film évoque celle de ce genre tant calomnié, une suite de numéros clos [. . .]. Mais en même temps le film nous rappelle constamment qu'il refuse le porno. Au début du film, avant la rencontre des deux femmes, quand Nadine assure une passe, nous voyons par ses yeux, couchée dans « la position du missionnaire », un film à la télévision . . . à l'envers ; plus loin lorsque les deux copines partouzent avec deux hommes, elles échangent des regards complices et désabusés. Il est remarquable aussi

9. *Ibid.* p. 159.

que si l'on devine en filigrane une sensibilité lesbienne, le film ne montre aucun contact sexuel entre les deux amies. Je ne peux pas m'empêcher d'attribuer ce choix à une volonté de se distancer du film pornographique pour hommes (un pléonasme sous le patriarcat) où la scène d'amour lesbien est pratiquement un exercice imposé, compte tenu du voyeurisme saphique des habitués de ce cinéma¹⁰. »

Mais l'utilisation d'une esthétique pornographique va au-delà de la structure en numéros clos du film. Les scènes sexuelles (celle notamment qui a lieu vers 30 minutes de film, et où les deux amies couchent chacune avec un homme dans la même pièce) rassemblent souvent deux caractéristiques propres à bon nombre de productions pornographiques, telles que décrites par Patrick Baudry dans *La Pornographie et ses images* (cf. partie I) : la combinaison d'images crues (gestes non simulés, gros plans, etc.) et d'une mise en scène qui déréalise la scène (musique étrange, éclairage qui adoucit et rend plus mystérieuse la scène).

Or, ce type d'esthétisme déréalisant pose à mon avis plusieurs problèmes relativement au projet du film. Il crée d'abord un problème de distance : le résultat de ces effets combinés, c'est de « plonger » le spectateur dans la scène. Celui-ci est « emporté » par le rythme créé par la musique, le découpage, etc. Pas de place ici pour une vision un peu détachée des comportements dont nous sommes témoins, ce qui pose deux problèmes spécifiques : premièrement, cela supprime d'emblée toute possibilité de regard critique vis-à-vis des agissements des femmes vengeresses (autrement dit, on ne peut qu'être avec elles — à moins d'avoir décroché dès le début du film tant les actrices sont peu crédibles et la mise en scène maladroite), deuxièmement le but de telles scènes semble bien être d'« endormir » le spectateur (en particulier le spectateur masculin, et de ce point de vue j'aurais tendance à relativiser l'affirmation de Noël Burch selon laquelle ce film ne s'adresse pas aux hommes) pour mieux le malmener par la suite. En fait, l'effet est double et d'apparence contradictoire : il y a cet aspect sadique envers le spectateur (ce qui rend à mon avis très contestable la dimension pornographique de certaines scènes, mais qui correspond au parti pris des réalisatrices et redouble l'attitude des personnages : se donner pour mieux se venger ensuite), en même temps que l'ensemble du film baigne dans un esthétisme qui amoindrit l'impact de la violence, a tendance à en faire du spectacle plutôt qu'une réalité crue. Du coup, le propos féministe lui-même est affaibli : le film est vécu

10. *Ibid.* p. 161–162.

davantage comme une expérience sensorielle, dans laquelle sexe et violence ont tout à fait leur place et qui peut tout à fait satisfaire un regard masculin, que comme une prise de conscience de la souffrance féminine et de la révolte qu'elle peut produire. La surenchère d'effets annihile le sens, la violence spectaculaire nuit au propos révolté et le caricature.

Dans *Thriller: a cruel picture*, l'insertion de plans pornographiques dans l'une des deux versions pose le même type de problème d'ordre éthique. Ils interviennent à peu de reprises (à l'intérieur de quatre scènes courtes) et de façon très fugitive, lors des passes qu'effectue Jennifer, séquestrée et prostituée de force. Ici, l'effet produit n'est pas du tout le même : loin d'être (même involontairement) complaisants, ces plans renforcent l'impression de sordide, sans en faire du spectacle. Contrairement à la pornographie de *Baise-moi*, ils ne sont pornographiques que par leur teneur (très gros plans sur les organes génitaux), non par leur utilisation dans le montage, qui a pour effet de produire littéralement de l'obscène mais absolument pas dans un but excitant.

Des optiques très différentes peuvent effectivement occasionner l'utilisation de plans à caractère pornographique : dans *Les Idiots* de Lars Von Trier par exemple, le gros plan sur les organes génitaux qui dure à peine quelques secondes et n'intervient qu'à un seul moment du film n'a certainement pas d'effet pornographique, dans le sens défini par Jean Rollin (cf. chapitre II.1) de palliatif ou d'aphrodisiaque à l'acte sexuel (il n'est en tout cas pas cherché). Ce n'est pas la nature ou le contenu d'un plan « pornographique » qui peut poser problème, mais l'usage qu'il en est fait à l'intérieur d'un montage particulier et relativement à un propos dont il s'agit d'évaluer s'il le sert ou non.

Dans *Thriller*, la courte durée des plans autant que des scènes sexuelles dans lesquelles ils s'insèrent ainsi que le contexte de prostitution forcée mis en scène de façon très froide et du point de vue de la jeune femme (aucune identification possible aux bourreaux) ne leur permettent pas de produire un effet pornographique, autre que l'étalage de l'obscène correspondant aux situations elles-mêmes.

Pour autant, ces plans ne « fonctionnent » pas, et cela à mon avis pour deux raisons principales. La plus évidente est liée au statut d'insert de ces plans qui n'ont pas été tournés par les acteurs du film. Cette hétérogénéité manifeste par rapport au reste du montage rompt la continuité, nous « sort » brusquement du film et rend le procédé artificiel.

D'autre part, le trop-plein visuel qu'ils génèrent a tendance à révéler plutôt le manque

des images (on a beau voir en gros plans les organes sexuels, ils ne disent strictement rien de la scène), et à rendre les scènes plus abstraites, au lieu de rendre l'horreur palpable. On passe en effet de plans qui permettent l'identification au personnage de Jennifer à des plans vus de l'extérieur, qui correspondent à un point de vue typique de film pornographique, donc déshumanisés. Les plans sexuels dans lesquels on voit le visage du personnage sont bien plus efficaces : ils humanisent les scènes et en font ressortir toute la dureté par l'entremise du point de vue de la femme. Certains plans pris en légère contre-plongée et qui déforment les visages de Jennifer et de son client introduisent un trouble absent des gros plans finalement très « convenus » sur les organes génitaux.

Quant à la bande-son, elle fonctionne à l'inverse des inserts : là où ceux-ci produisent malgré le réalisme cru des images un effet d'abstraction, le caractère irréaliste des sons (bruits des respirations amplifiés, son extra-diégétique assez désagréable qui se présente comme une pulsation électronique répétée) correspond au point de vue subjectif de Jennifer et contribue à nous faire nous identifier à elle.

Les dimensions esthétique et éthique d'une œuvre sont indissociablement liées, c'est pourquoi les revendications de Noël Burch, en particulier réhabiliter le scénario, les dialogues et les personnages dans l'analyse de film, n'ont de sens que si ces éléments sont reliés à des éléments plus formels, puisqu'ils ne prennent véritablement sens qu'à travers la mise en scène. Qu'un scénario présente un discours féministe engagé, avec des personnages absolument orthodoxes, outre le fait que la volonté de faire passer un message ne soit pas toujours le plus intéressant en art (je préfère le discours de Ferrara à celui de Despentès), ce scénario ne devient efficace qu'en fonction de paramètres comme la place assignée au spectateur par la mise en scène, le point de vue et l'identification, le degré de distance ou d'empathie vis-à-vis d'une scène, etc. Or, si la révolte palpable dans *Baise-moi* m'est sympathique, il est évident pour moi que ses réalisatrices n'ont pas su trouver une forme appropriée. C'est un échec sur les deux plans : sa faiblesse en termes de réalisation et de direction d'acteur décrédibilise le propos, et le statut d'otage assigné au spectateur, l'absence de distance par rapport à la posture anti-hommes des personnages, confine à mon avis au sexisme. D'ailleurs, si le film est lui-même anti-hommes par son contenu et par son propos, il est frappant que toute l'esthétique du film emprunte à la pornographie, et en tout cas ne présente aucune tentative pour filmer autrement. Autrement dit, le film utilise formellement les moyens même qu'il dénonce théoriquement, de la même façon d'ailleurs

que ses personnages féminins se vengent en retournant contre les hommes leurs propres méthodes de domination, ce qui à mon avis constitue l'élément central de l'échec du film.

Dans la scène du viol (de Manu et d'une autre jeune femme, avant la rencontre avec Nadine), ce double échec me semble particulièrement visible. La faiblesse de cette scène est d'abord due à la médiocrité de la réalisation, en particulier de la direction d'acteur. Les cris et pleurs de l'amie, beaucoup trop démonstratifs et forcés, et le jeu faux de l'ensemble des acteurs produisent un effet presque grand-guignolesque, annule en tout cas l'effet-choc recherché et toute prise de conscience. L'utilisation du cadre contribue également à transformer la scène de viol en spectacle. Les mouvements de caméra, proches des corps, pour « rythmer » le déroulement du premier viol ne permettent aucune distance qui fasse prendre à la scène un sens plus universel sur la condition des femmes et frisent l'indécence : il y a là comme une complaisance à créer du rythme à partir de la représentation d'un viol.

Armand Gatti, écrivain et cinéaste anarchiste, poursuit en écrivant sa pièce sur Sacco et Vanzetti¹¹ un but essentiel. Sa problématique centrale peut se résumer de cette façon : comment faire pour que l'écriture de cette pièce sur les deux anarchistes ne les assassine pas une seconde fois ? Cette problématique, formulée ici dans un sens politique fort (ici comme dans l'ensemble de son œuvre, il s'agit pour Gatti de redonner la parole à ceux qui ne l'ont pas ou qui l'ont perdue, dans une démarche qu'il qualifie lui-même de « possibiliste », c'est-à-dire opposée à tout déterminisme), peut constituer un angle d'approche intéressant à appliquer à d'autres types de représentation. Au cinéma, la question prend un sens un peu différent en raison du « réalisme » intrinsèque de la prise de vue. Mais le rapport du cadre à la scène, de la scène au montage global, etc., parviennent plus ou moins à échapper au pur voyeurisme, à se « décoller » de la scène ou à lui faire prendre un sens autre que son sens le plus évident. Cela passe aussi par un rapport particulier aux personnages et à ce qu'ils subissent. D'une certaine manière, le problème de la scène du viol dans *Baise-moi* est qu'elle redouble par sa mise en scène et par l'utilisation du cadre le viol représenté. Au lieu de mettre à mal le voyeurisme du spectateur, elle l'entretient, créant de l'obscène¹² là où il ne devrait y avoir que de l'horreur.

A l'esthétique de *Baise-moi* s'oppose la mise en scène dépouillée à l'extrême de *Day of the woman*, qui produit un effet très différent. L'effet de distanciation¹³ permet une

11. GATTI Armand, *Chant public devant deux chaises électriques*, Paris, éd. De l'Arche, 1966

12. Du latin *ob-scenus*, qui signifie à la fois « devant la scène », et « à la place de la scène ».

13. Dans la vision brechtienne, la distanciation s'oppose à l'empathie : il s'agit d'éviter que le spectateur,

réflexion plus détachée des rapports hommes/femmes, en même temps que le travail sur la durée implique le spectateur plus profondément.

Le film se présente en trois grandes parties. La première décrit l'arrivée de Jennifer dans le village, sa rencontre avec les hommes qui la violeront puis les moments de solitude qu'elle passe à l'air libre, commençant la rédaction d'un roman. Un montage alterné nous donne à voir le personnage féminin, la plupart du temps seul dans la forêt qui borde la maison, puis le groupe d'hommes et leurs discussions « viriles ». Ce montage alterné exprime déjà la dualité entre hommes (au pluriel) et femme (au singulier), entre individu et groupe. Aux yeux des personnages masculins, Jennifer n'apparaît en effet qu'en tant que représentante de La femme, mystérieuse et inquiétante, objet de désir et de mépris, et méprisable précisément parce que désirable. Par ailleurs, les personnages masculins n'agissent durant tout le film et particulièrement durant les séquences de viol collectif qu'en fonction du groupe auquel ils appartiennent. Par ces partis-pris scénaristiques le film insiste d'emblée sur la dimension sociale du viol et de la construction des genres. La partie centrale met en scène les viols et le harcèlement subis par Jennifer. Dans la dernière partie le personnage féminin exécute sa vengeance en assassinant un par un ses agresseurs.

Chacune des trois parties attire l'attention sur la mise en scène du corps de la femme, par la prépondérance des plans larges et la rareté des dialogues entre autre. De nombreuses scènes ne présentent pas d'intérêt direct du point de vue de l'histoire (très condensée) mais servent à la fois à créer un sentiment particulier de la durée et à mettre en valeur le rapport du corps à l'espace. L'évolution du récit se perçoit aussi à travers l'évolution du corps. Dans la première partie, le corps de Jennifer est mis en valeur dans sa féminité et dans son « adhérence » à l'environnement : lors de la scène où elle rencontre pour la première fois certains des hommes à la station-service, son attitude (elle va et vient tranquillement pour se dégourdir les jambes, avec des gestes souples, souriant en voyant les deux hommes qui jouent comme des enfants et discutant d'un ton jovial mais ferme) et son physique (robe d'été légère et courte, cheveux bien coiffés à l'arrière, rouge à lèvres vif et chaussures à talons, ...) expriment une assurance calme et une sensualité épanouie. Plus tard, l'actrice (Camille Keaton) est souvent filmée en maillot de bain prenant le soleil dans la forêt qui entoure la maison. Une scène annonce dans la première partie celle qui ouvre la seconde : Jennifer est allongée en maillot dans un hamac. C'est cette image d'une parfaite communion

hypnotisé par l'émotion, perde de vue le caractère d'œuvre d'art de ce qui se joue devant lui.

du corps dans l'espace que détruit l'arrivée en bateau à moteur des hommes, moyen de transport qui symbolise déjà l'attitude conquérante. Le bruit fait fuir la femme, comme un animal traqué. Cette scène se répète au début de la seconde partie, à ceci près que Jenyfer est alors allongée sur une barque, et qu'elle ne peut plus fuir à l'arrivée des hommes.

La partie centrale du film est composée de scènes de viol qui alternent avec des passages où Jennifer se traîne dans la forêt pour retrouver la maison. Dans l'ensemble de cette partie et dans ces scènes en particulier, le personnage est réellement mis en scène comme une bête traquée. La métaphore de la chasse est évidemment suggérée par le contexte de la forêt, la présence du groupe d'hommes et le piège tendu par eux à Jennifer. La façon de mettre en scène le corps de l'actrice va également dans ce sens, et crée en même temps une présence physique proche de la figure du mort-vivant (cf. figure II.6). La corpulence de l'actrice, grande et particulièrement maigre, contribue à créer le sentiment dans cette partie d'un corps maladif et morbide. La façon dont il est « fabriqué » accentue celui d'un corps sauvage, qui contraste avec le corps sophistiqué qu'arborait le personnage dans la première partie : longs cheveux défaits, lèvres en sang, corps sali de terre, . . . Enfin, le jeu même de l'actrice et la façon dont elle est filmée (gros plans sur les pieds qui avancent, corps filmé en plan large pour souligner sa faiblesse, etc.) produisent l'image d'un corps qui se traîne, et évoquent le corps-zombie. Comme la figure du zombie, le personnage semble ici réduit à un corps souffrant, à sa pure animalité, ce qui correspond bien sûr à une tentative pour figurer le traumatisme du viol.

FIGURE II.6 – *Day of the woman* : le corps-zombie.

Dans la troisième partie, le personnage de Jennifer apparaît d'une troisième façon, qu'on peut résumer ainsi : c'est le retour au corps sophistiqué du début, avec les conséquences de ce qui s'est produit entre temps. C'est maintenant un corps volontairement aguicheur qu'exhibe Jennifer, consciente des pouvoirs qu'il lui procure. Le naturel est remplacé par le calcul de la vengeance à venir, comme l'exprime notamment le geste de la main qui joue avec les cheveux dans une attitude provocante et manipulatrice, lorsque Jennifer va chercher à la station-service le « meneur » de la bande. L'ambiguïté fondamentale de l'attitude féminine face au désir masculin est suggérée par ces trois phases, ainsi que le malentendu profond entre hommes et femme dans le film : l'attitude perçue par l'homme comme une attitude de soumission constitue en fait dans la troisième partie l'arme principale dont

peut user la femme. Dans la première, ce qu'il lit de la même manière comme le signe sûr d'une « disponibilité » est en réalité celui d'une assurance tranquille et d'une sensualité épanouie. La profonde ambivalence du personnage féminin vis-à-vis du regard masculin après avoir subi les viols est commune à l'ensemble des femmes vengeresses des films retenus dans ce corpus : leur vulnérabilité autant que leur pouvoir est lié à leur statut de femme.

Les quatre scènes de violence sexuelle — puisque chacun des hommes va prendre son « tour » de plaisir dans la partie centrale — mettent en scène la mise à mal de la figure du champ contre champ dans la représentation du viol qui fait perdre tendanciellement à la femme (par le regard masculin) et à l'homme (par le regard qu'il porte sur elle) leur statut d'être humain.

La première scène de viol est très découpée : 22 plans très courts qui alternent gros plans séparés de l'homme et de la femme, plans rapprochés des deux personnages, et quelques plans sur deux des autres personnages masculins qui participent à la scène en tenant la femme. Les corps ne sont filmés (en plans d'ensemble) qu'avant et après le viol, aucun plan de viol ne risquant donc d'être érotisé. Ce type de découpage tranche avec le reste du film où les gros plans sont plutôt rares et le rythme beaucoup plus lent. Ce caractère hétérogène instille déjà formellement le sentiment d'un malaise profond, de l'impossibilité de filmer les scènes de viol de la même manière que les autres scènes. Les changements fréquents de plans interdisent au regard de se reposer sur une image stable. Peut-être plus fondamentalement, la figure du champ contre champ dans un tel cadre exprime, à l'opposé de son utilisation plus conventionnelle, l'annulation de toute possibilité d'« échange » entre l'homme et la femme (cf. figure II.7 page ci-contre). Son caractère presque incongru dans le contexte d'un viol souligne la disparition de la figure de l'Autre. Cette problématique peut être posée de cette façon parce que la mise en scène ne privilégie pas le point de vue du violeur ou de la violée ; elle figure plutôt la séparation radicale. Les plans, de plus en plus rapprochés à la fin de la scène, sur les deux autres « participants », permettent d'intégrer à la scène un point de vue de l'« entre-deux » : ils se situent à la frontière entre conscience (leur expression gênée) et inconscience (ils n'en participent pas moins à la scène et prendront bientôt la place du violeur). La façon dont les différents viols sont mis en scène met précisément en jeu cette thématique du *passage* (à l'acte et à la barbarie). La figure de Matthew, le garçon un peu débile que les autres veulent déniaiser (et qui est le prétexte initial au viol collectif), joue un rôle important à cet égard : il n'a pas perdu

toute conscience des actes auxquels il prend part, et les plans sur lui pendant les scènes de viol font intervenir un point de vue encore un peu « extérieur » qui rend plus palpable l'atrocité de l'acte.

FIGURE II.7 – *Day of the woman* : la figure du champ/contre-champ.

La seconde scène de viol présente le même type de montage rapide mais en alternant essentiellement des plans moyens sur l'ensemble du groupe et des plans rapprochés sur les « observateurs » de la scène, en particulier Mattew et le « leader » du groupe (qui perpétrait le viol dans la scène précédente). L'absence de gros plans alternés sur les visages du violeur et de sa victime comme dans la première scène décrite semble concrétiser l'idée d'un cap franchi dans la bestialité et l'implication irréversible de l'ensemble des membres du groupe, y compris de Mattew qui était le seul personnage récalcitrant. Les nombreux plans sur le visage du leader portent l'attention du spectateur non plus vraiment sur l'acte du viol (sa répétition procure le sentiment d'une saturation et des limites de l'image en elle-même, filmer une scène de viol n'impliquant pas automatiquement qu'on en exprime l'horreur) mais sur la question à la fois du voyeurisme et de la responsabilité passive. Ses expressions de visage passent au cours de la scène de la fascination un peu gênée — liée au passage de la posture d'« acteur » à celle de « spectateur » — à la jouissance clairement assumée, figurant à nouveau le mouvement d'un franchissement. Sa présence floue à l'arrière-plan, observant la scène, dans les plans rapprochés sur le violeur, dessine une trajectoire du regard (de l'observateur vers l'homme qui commet le viol) qui véhicule les problématiques de la représentation et de l'identification, faisant écho à l'intérieur de la scène à celles qui concernent le rapport du spectateur au dispositif de la scène (cf. figure II.8 page suivante). Une distance indispensable est créée, la mise en scène de ce regard n'étant pas suivie de plans sur ce qui est vu, ce qui supprime heureusement toute identification aux désirs masculins.

FIGURE II.8 – *Day of the woman* : le dispositif en miroir.

Ce personnage à l'arrière-plan apparaît d'ailleurs en miroir par rapport au spectateur, contraint d'observer lui aussi la scène. Sa posture de voyeur est ainsi signifiée mais son voyeurisme n'est pas nourri par les images du viol. La succession rapide de plans pris de différents angles et confrontant les différents personnages permet de ne pas épouser le point de vue de l'un d'entre eux et que la scène conserve pour le spectateur son caractère

révoltant et « étrange ».

Les hurlements de Jennifer — d’abord un long cri guttural qui s’éteint lentement, puis des hurlements scandés qui laissent place au bout d’un moment au silence prostré du personnage, mouvement qui souligne l’impuissance de la voix et l’impossible échange — jouent aussi un rôle important au niveau de la réception de la scène : ce sont des bruits très matérialisés qui participent du caractère brut et « réaliste » de la scène.

Les deux dernières scènes de viol — perpétrés donc par les deux autres personnages masculins, Matthew et Stanley — révèle de façon encore plus frappante la scission entre points de vue féminin et masculin à travers le malaise qu’engendre l’expression de l’individualité de Jennifer.

Dans la première scène qui concerne Matthew, cela passe par le regard. Pendant un certain temps, le visage de Jennifer est totalement effacé par le montage qui alterne gros plans sur celui du personnage masculin et plans d’ensemble où l’on voit le « couple » entouré du groupe d’hommes. La « disparition » du visage de Jennifer correspond à son évanouissement dans la diégèse. Les gros plans inquiétants sur le visage de Matthew, en contre-plongée déformante, et filmés du point de vue du personnage féminin, mettent donc en scène un point de vue impossible en termes de vision réaliste (Jennifer ne peut le voir) mais qui donne à voir le point de vue psychique qu’« aurait » Jennifer sur son agresseur (cf. figure II.9). Le spectateur s’en rend compte a posteriori, lorsqu’un des hommes réveille la femme en lui versant de l’alcool sur la bouche. Pour la première fois alors son visage est filmé, et au moment même où elle ouvre les yeux Matthew se retire « impuissant ». C’est donc à nouveau l’impossible échange de regards qui est ici mis en scène.

FIGURE II.9 – *Day of the woman* : l’insoutenable regard.

Dans la dernière scène de viol où c’est le personnage de Stanley qui prend le relai, le premier plan est un plan rapproché sur Jennifer, avec au premier plan le bras de Stanley tenant une bouteille. C’est donc un plan filmé du point de vue du personnage masculin, et dans lequel Jennifer s’adresse directement à lui en invoquant sa pitié. Il est suivi comme dans la scène précédente de gros plans sur le visage de Stanley du point de vue psychique de Jennifer (en contre-plongée plus prononcée encore, qui rend vraiment le visage monstrueux) alternés avec des plans larges où les trois autres hommes apparaissent dans le champ. Ce qui se passe après la prise de parole de la jeune femme, c’est une crise de violence de Stanley

qui va provoquer la désapprobation des autres hommes y compris du personnage-meneur. Or ce qui génère ce malaise général, ce n'est pas assurément la violence à l'égard de Jennifer, malmenée sans scrupules depuis le début, mais la perte de contrôle de lui-même du personnage de Stanley, qui rompt avec l'insouciance affichée par l'ensemble des hommes jusqu'alors et révèle une fissure, dément l'apparence de toute-puissance (les gros plans en contre-plongée sur le visage déformé dans les deux scènes révélant à la fois la puissance et le profond déséquilibre des personnages). C'est bien l'affirmation de Jennifer comme personnage individualisé, prenant l'homme à parti en tant qu'individu responsable, pouvant choisir de participer ou non au viol collectif, qui génère le trouble. Dans ces deux scènes, l'alternance des gros plans sur Matthew puis Stanley et des plans larges figure d'ailleurs la scission entre le contexte collectif du viol et ce qui se joue individuellement pour les deux personnages.

L'étude du genre *rape and revenge* s'avère assez intéressante par rapport à ma problématique, d'une part parce que c'est un genre basé entièrement sur la question de la dualité hommes/femmes à travers le désir, d'autre part par la diversité des effets et des discours qui sont produits à partir d'une même trame scénaristique. Le problème n'est pas en effet le contenu de certains de ces films, mais la façon de mettre en scène, plus ou moins complaisante. La question essentielle, c'est ce qu'on choisit de montrer ou de laisser hors-champ, et le point de vue qu'on adopte (le type d'identification qui se produit).

Je pense que l'étude de ce genre est aussi particulièrement propice à montrer les limites d'une posture « féministe bornée » face aux films : elle conduit facilement au manichéisme, refusant par exemple d'envisager les ambiguïtés féminines et se cantonnant à l'analyse du scénario. Une telle posture ne permet pas toujours de conserver un recul suffisant par rapport aux œuvres et rend parfois insensible aux effets produit par des éléments de mise en scène plus précis, et liés plus intrinsèquement à l'art du cinéma. L'idéologie d'un film ne réside pas exclusivement dans son scénario et ses dialogues, elle s'exprime aussi bien et parfois plus profondément dans des choix de cadrage.

II.4 Dualité désir/amour, corps/esprit

« L'amour sublime implique la plus complète liberté sexuelle. Sans elle, les possibilités de choix demeurent dérisoires. Elle trouve ainsi sa justification dans le but qu'elle permet d'atteindre. Tel n'est pas le cas aujourd'hui, la liberté sexuelle restant dissociée de l'amour sublime [...]. Le rempart des préjugés sexuels a été franchi, mais il dissimulait une fondrière, jadis insoupçonnable, dans laquelle les êtres risquent de s'enliser ; Au lieu de l'ascension à laquelle invite l'amour sublime, la licence sexuelle sans horizon ne peut que diminuer l'être humain tout autant que les tabous les plus stricts [...].

Loin de moi l'idée d'opposer la moindre barrière à cette liberté sexuelle nouvellement acquise, puisque l'épanouissement de l'amour sublime n'est concevable que dans une société délivrée de toute entrave. Il n'en reste pas moins que cette concession a été accordée par un monde hostile à l'amour et à toute liberté réelle, parce qu'elle ne menace ni sa structure ni ses idéaux et détourne un instant les hommes de conquêtes plus substantielles. Fidèle à lui-même, ce monde se devait de dissocier le contenu du contenant en les opposant l'un à l'autre pour maintenir l'esprit et la chair séparés et hostiles, comme il persiste à diviser le cœur et la raison et dresse les hommes les uns contre les autres.¹⁴ »

La question des rapports entre corps et esprit rejoint des préoccupations d'ordre philosophique autant que politique. Des siècles de morale religieuse et le développement de la logique capitaliste ont contribué à faire concevoir l'un et l'autre comme deux entités distinctes, posture bien pratique pour parvenir à mieux asservir les hommes. Cette question demeure centrale dans les discours de révolte face à l'ordre capitaliste et à la morale dominante.

La posture poétique de Benjamin Péret, qui s'inscrit dans la mouvance surréaliste, souligne les liens entre dualité corps/esprit et dualité amour/sexualité ou amour/désir. La question de l'émancipation de l'individu à travers le désir est à l'heure actuelle un sujet de

14. PÉRET Benjamin, « Le noyau de la comète », introduction à l'*Anthologie de l'amour sublime*, Albin Michel, 1988.

débats houleux au sein même des milieux féministes, entre ceux qui tendent à déconnecter la sexualité de l'amour, et ceux qui conçoivent l'émancipation de l'individu à travers la « réconciliation » du corps et de l'esprit. Pour les premiers, les seconds se situent toujours dans une conception idéaliste et empreinte de religiosité de l'Amour ; pour les seconds, les premiers en concevant le corps comme un instrument qu'on peut mettre à distance réalisent l'issue la plus extrême de la logique capitaliste. Toute œuvre est marquée par ce contexte social et philosophique et joue un double rôle : celui de miroir de la réalité sociale, celui de relai ou de critique de l'idéologie dominante. Ces dimensions philosophiques et politiques ne se manifestent pas uniquement au niveau de la structure scénaristique des films mais parfois plus subtilement à travers des éléments précis de mise en scène des corps (cadre, jeu d'acteur, ...).

La problématique du rapport désir/amour, corps/esprit, est au cœur du film de Jean Eustache, *La Maman et la Putain*. Elle apparaît, au-delà des dialogues et du scénario, dans des éléments très précis de mise en scène et notamment à travers le jeu de l'actrice Françoise Lebrun. La manière dont le corps et la voix évoluent dans le temps et les rapports du corps au cadre, éléments purement cinématographiques, prennent en charge dans le film la thématique du clivage de l'être (féminin) à travers le désir masculin.

Des éléments de jeu récurrents expriment d'emblée l'ambiguïté du personnage féminin. Certains effets de contraste tiennent aux particularités physiques de l'actrice : ses grands yeux et la franchise de son regard contrastent en effet avec son aspect fragile. La construction du personnage de Veronika repose beaucoup sur le mélange entre une apparence assez évanescence (cheveux blonds, peau pâle, corps mince et élancé, ...) et la façon qu'elle a de fixer du regard le personnage d'Alexandre durant tout le film. Le maquillage et les vêtements mettent en valeur son aspect très soigné et féminin : maquillage des yeux très visible qui appuie le caractère très direct de ses regards, jupe et long châle noir qui souligne sa minceur et les mouvements de son corps lorsqu'elle marche, etc. Le physique très particulier de l'actrice, qui évoque douceur et fragilité, crée un contraste qui révèle la complexité du rôle lorsqu'il est mis en rapport avec le texte du personnage et sa « psychologie ».

L'idée d'un personnage à la fois très fragile et très cru, qui sera confirmée par son texte, se dégage d'abord d'une attitude purement corporelle, qui revient régulièrement : c'est le geste de croiser ses bras contre elle qui exprime un certain repli, ou du moins le besoin d'une protection, et s'effectue en même temps qu'un regard insistant voire provoquant à

l'adresse du personnage d'Alexandre (on peut remarquer ce geste dès la première apparition de Veronika à la terrasse d'un café). De même, lorsque Veronika est filmée marchant de dos, il se dégage une certaine grâce de sa manière de marcher, à la fois décidée (elle marche d'un pas rapide et se tient très droite) et distinguée (elle semble mesurer ses pas, et ses vêtements donnent l'impression de quelqu'un qui travaille son apparence).

Ce jeu contrasté se retrouve dans les intonations de la voix, notamment dans les apparitions uniquement sonores du personnage, lorsqu'Alexandre lui téléphone après cette première rencontre (le fait de faire apparaître le personnage d'abord uniquement visuellement puis uniquement par le son contribue d'ailleurs à exprimer son caractère intrigant, du point de vue du personnage masculin). Le fait d'entendre la voix hors-champ la met en valeur comme phénomène physique, en-dehors de ce qu'exprime le texte. La voix de Françoise Lebrun est une voix douce, plutôt aiguë et assez fine. Sa façon de parler ici est plutôt celle d'une voix qui ne porte pas, sans tonus physique, ce qui appuie l'aspect fragile qui caractérise déjà le timbre de voix lui-même, d'autant plus par contraste avec celle du personnage masculin. Assez souvent, les fins de phrase semblent tomber et rester en suspens, ce qui évoque le côté un peu désabusé de quelqu'un qui n'attend pas grand-chose de ses rencontres (ce qui là encore sera confirmé plus tard par le texte mais s'exprime déjà ici dans la manière de parler). Le jeu sur les intonations présente une dynamique particulière : mélange de phrases ascendantes et descendantes, des phrases dites de façon assez nonchalante puis tout à coup des mots qui sont dits avec plus d'entrain. Ce jeu de l'actrice prend déjà en compte les subtilités du personnage : la scène n'est pas jouée avec une seule intention clairement identifiable, et on n'arrive pas trop à décider dans quelle mesure le personnage semble enthousiaste ou indifférent. Les intonations données au texte créent une parole assez musicale ; ce n'est pas une parole rectiligne mais qui ne cesse au contraire de monter puis redescendre — type de jeu d'ailleurs très différent de celui des deux autres personnages féminins, ce qui fait ressortir le sien par contraste. On peut remarquer aussi un certain contraste entre l'emploi de mots familiers et le ton plutôt élégant, ce qui participe de l'aspect ambigu du personnage. Cet effet, qui se retrouve dans l'ensemble du film, est dû aussi au texte qu'on sent très littéraire (la démarche d'Eustache n'est pas une démarche naturaliste, et si le jeu des acteurs est expressif il ne cherche pas à « faire vrai »).

Tout au long du film, le personnage de Veronika semble se livrer peu à peu, ce qui se manifeste autant par sa présence physique que par son texte. Un changement dans

l'attitude corporelle et verbale est visible par exemple dans la scène du bar qui suit le repas au restaurant (environ une heure cinq après le début du film). Les deux personnages sont filmés en plan rapproché — alors que pendant la première conversation Veronika était toujours filmée en gros plan et que son corps semblait statique — ce qui permet de valoriser ses gestes. Ses mouvements, sa façon de tenir sa cigarette ou de bouger la tête au cours du dialogue sont toujours effectués avec une certaine grâce, très féminine. Sa voix, même si l'intonation est plus assurée que dans les scènes précédentes, va également dans ce sens : elle n'est jamais forte même lorsque le personnage s'anime ou parle sur un ton amer — lorsqu'elle évoque ses expériences sexuelles — et demeure globalement dans la même nuance (pas d'impulsions ou de contrastes dans la manière d'émettre les sons). Par contre, lorsqu'elle raconte l'anecdote du médecin avec qui elle a couché, son ton s'anime : elle insiste sur les mots les plus crus (« *baiser* », ...) et appuie davantage ses fins de phrase. Ses paroles sont ponctuées par des gestes (changements de direction des regards, mouvements de la main avec la cigarette, ...) qui correspondent à une plus grande implication corporelle par rapport aux scènes précédentes. En même temps, cette gestuelle continue de donner le sentiment d'un corps introverti, notamment par sa manière de baisser la tête et garder ses bras contre elle (à plusieurs reprises dans le film elle fait ce geste de croiser les bras et lorsqu'elle marche elle garde souvent ses mains réunies contre elle).

D'un côté, son ton plus assuré et son rire franc traduisent un changement d'attitude et l'idée qu'une intimité s'est créée entre les personnages. Mais son attitude générale conserve certains éléments de jeu présents dès sa première apparition. Dans cette scène le jeu de l'actrice continue à exprimer l'ambivalence du personnage, avec à la fois une évolution de la gestuelle qui évoque une plus grande ouverture (la relation avec Alexandre devient plus intime) et une attitude générale qui semble toujours tendre vers un certain repli. Sa façon de jouer n'exprime pas un seul état mais une position d'entre-deux, celle d'un personnage tiraillé entre des mouvements contraires : la sympathie que lui inspire Alexandre et son histoire personnelle qui la rend un peu réticente.

Le personnage de Veronika est troublant aussi par ce mélange d'expressions crues et très directes, d'une liberté de langage lorsqu'elle parle de sexe, et la fragilité qu'elle dégage. Ce contraste exprime une dualité plus profonde du personnage, à la fois symbole de liberté sexuelle et de son échec, ou de son insuffisance. Lorsqu'elle raconte l'anecdote du médecin, ses expressions crues et directes vont de pair avec un ton acerbe que l'actrice emploie dès que le personnage évoque sa vie affective et sexuelle. Cette façon impudique d'en parler

n'est pas associée à une idée d'épanouissement liée à une « libération sexuelle » mais au contraire à la lucidité du personnage sur sa propre vie et ses expériences plutôt glauques. Le jeu de Françoise Lebrun exprime une franchise dérangeante, d'autant plus par son contraste avec le caractère réservé du personnage, par rapport à une vision masculine qui sépare les « putes » d'un côté et les « femmes respectables » de l'autre.

Dans ce passage où c'est Veronika qui raconte, le caractère littéraire du texte se fait particulièrement sentir. L'émotion naît de cette distance qui se crée vis-à-vis du personnage, et de celle du personnage par rapport à lui-même. Cette distance permet d'éviter un ton trop emphatique, et apporte une « vérité » qui se crée autrement que par l'imitation d'émotions stéréotypées. L'aspect littéraire permet d'universaliser les personnages, et fait en sorte que ce qu'ils expriment ne soit pas totalement collé à eux mais prenne un sens plus général.

La scène du « monologue » de Veronika, qui est celle où le personnage monopolise la parole le plus longtemps et qui constitue le moment où la problématique essentielle du film — la dualité sexe/amour, femme libérée/femme objet, femmes/hommes, . . . — est explicitée à travers son discours, marque une rupture réelle dans le jeu de l'actrice. C'est une scène où le personnage s'extériorise beaucoup. Elle prononce les phrases en appuyant les syllabes et en marquant les consonnes, et particulièrement celles des mots les plus crus (« *pute* », « *baiser* », . . .). Le corps est aussi très impliqué et manifeste la souffrance de façon très physique : le visage en larmes est presque grimaçant (il perd ses traits doux et réguliers) et la voix très matérialisée (beaucoup de soupirs, sanglots, gémissements, et des respirations très marquées). Cette forte présence du corps matérialisé confère à la scène un côté très impudique.

Le travail de l'actrice sur les intonations divise la scène en différents fragments correspondant à différentes émotions (colère : « *Mais qu'est-ce que ça veut dire, « pute » ?* », ironie : « *Qu'est-ce que tu crois ? C'est pas triste, hein, c'est super gai !* », « *Les super couples libres : tu baisses de ton côté, chéri, je baise de l'autre. On est super heureux ensemble, on se retrouve.* », tristesse : « *Je crois qu'un jour un homme viendra, et m'aimera, et il me fera un enfant parce qu'il m'aimera.* »). Cela procure à la scène un rythme scandé, avec des accélérations, et des retombées, des phrases avec une prononciation ascendante ou descendante. La voix de l'actrice est par moments vraiment projetée lorsqu'elle exprime sa colère (« *et je me fais baiser par n'importe qui* »), parfois les fins de phrase semblent

mourir (« *si on a envie de faire un enfant qui nous ressemble* ») et exprime l'épuisement du personnage.

Les éléments de mise en scène (décor minimaliste, caméra peu mobile et filmant en plans rapprochés, place fixe des personnages) confèrent une certaine sobriété à la scène qui la rend plus pesante. La fin du monologue est filmée en plan rapproché fixe sur Veronika, les autres personnages étant hors-champ, ce qui concentre l'attention du spectateur sur les attitudes de la jeune femme. Elle est filmée assise contre le mur, la tête posée contre celui-ci dans une attitude de grande lassitude. Son seul mouvement est celui de sa tête qu'elle balance sans arrêt d'un côté à l'autre : c'est un geste simple mais qui par son insistance participe aussi du caractère très physique et impudique du jeu.

Les caractéristiques spécifiques du cinéma (filmer le corps mouvant, à travers un cadre lui-même changeant) en font un art particulièrement apte à représenter le désir, celui du personnage qui s'exprime à travers le corps de l'acteur, et celui du metteur en scène qui se manifeste dans les choix de cadrage et de mise en scène.

Dans le cas d'une œuvre réalisée par une femme, la question de l'expression du désir féminin s'explore donc à un double niveau, comme j'ai tenté de le faire au sujet du film de Chantal Akerman *Je tu il elle* (cf. chapitre I.2) . Le troisième long-métrage de Catherine Breillat, *36 fillette*, réalisé en 1988, présente quelques similitudes de facture : c'est l'œuvre d'une femme qui aborde la question des rapports hommes/femmes en adoptant le point de vue d'un personnage féminin et qui filme frontalement le corps féminin désirant — ce qui semble finalement assez rare dans les œuvres masculines, y compris celles qui adoptent avec intelligence et sensibilité un point de vue de femme face au désir masculin.

36 fillette peut être classé parmi un genre de films qu'on pourrait qualifier de « films d'adolescentes », mettant en scène la naissance du désir (ressenti et suscité) et l'ambivalence des comportements qu'il crée. *Monika* de Bergman, réalisé en 1953 (cf. partie I) et *À nos amours* de Pialat réalisé en 1983, constituent deux films-phare par rapport à cette thématique. Une caractéristique commune de la mise en scène dans ces trois films est la prépondérance de la présence physique des actrices relativement aux choix de cadrage : leur propos passe avant tout par le corps des actrices et la façon dont le cadre permet de saisir à travers lui les contradictions des personnages. Les trois personnages féminins de ces films — Monika, Suzanne et Lily — se rapprochent par leur comportement un peu déluré. Exhibant leur féminité, leur attitude équivoque est à la fois aguicheuse et révoltée. Il est

assez significatif que les seuls garçons « gentils » dans chacun de ces films sont ceux qui les ennuient ou finissent par les ennuyer, et qu'elles sont immanquablement attirées par ceux qui les respectent le moins (même si cette opposition est moins claire dans le cas de *36 fillette*).

Sous certains aspects, *36 fillette* présente une certaine « radicalisation ». Le scénario est extrêmement resserré et se concentre sur quelques jours des vacances de Lily, jusqu'à la réalisation de son objectif : son dépucelement. Ses agissements vont dans ce sens pendant tout le film et en constituent l'unique intrigue. Radicalisation de la mise en scène aussi : le style du film est extrêmement minimaliste, et attentif avant tout à l'évolution physique du personnage féminin (absence d'effets trop visibles, pas de recherche d'esthétisme, ...).

La problématique de l'être scindé à travers le désir est déjà palpable dans la structure du scénario, et la façon dont s'opposent la scène entre Lily et le quadragénaire sur qui elle a jeté son dévolu, où elle ne parvient pas à passer à l'acte (vers la fin du film) et la toute dernière scène du dépucelement par le jeune homme (l'« *espèce de grande girafe rousse* ») pour lequel Lily n'a aucune attirance physique. Dans la première, Lily est attirée par l'homme mais n'est pas prête mentalement ; dans la seconde, elle n'a pas envie mais a décidé de coucher avec le garçon. Le manque de maîtrise de son corps dans la première scène et la non-coïncidence entre corps et esprit, elle le comble paradoxalement dans la seconde en achevant cet écart. Par ailleurs, les réactions des deux hommes — déjà physiquement opposés — présentent aussi deux visions opposées qui manifestent toute l'absurdité d'une opposition corps/esprit dans ses deux extrêmes : d'un côté, le quadragénaire qui considère que si le corps a envie « y a qu'à essayer », de l'autre la conception romantique du jeune homme qui, découvrant qu'il vient de dépucelement Lily, s'exclame : « *Ah, mais alors . . . tu m'aimes ?* ».

Mais cette problématique se marque aussi plus directement sur le corps et dans la voix de la jeune actrice, Delphine Zentout. Au niveau de ses caractéristiques physiques, elle associe un visage assez juvénile et un corps de femme, avec des formes très affirmées. Ce mélange se retrouve au niveau de l'habillement, dans le contraste entre les vêtements sexy que porte Lily le soir où elle rencontre l'homme, et la salopette peu féminine et assez enfantine qu'elle porte le jour suivant — qui elle-même contraste par l'aspect négligé qu'elle donne à Lily (la ceinture qui pendouille sans grâce...) avec ses formes qu'elle met en valeur.

Cette apparence de l'actrice — naturelle et soulignée par le choix des habits — permet déjà d'exprimer la position malcommode du personnage, sa situation d'entre-deux (en tant qu'adolescente et jeune fille désirable).

L'utilisation de la voix et de ses intonations manifeste également une certaine ambiguïté du personnage. Son côté « inculte », qui apparaît à travers son langage familier et son accent, appuie son aspect « brut », très direct. Mais son caractère décidé, facilement agressif et plein de vitalité est sans cesse remis en cause par l'espèce de lassitude qu'expriment régulièrement ses intonations : voix trainante, avec des fins de phrases qui descendent, comme si parler devenait épuisant.

Ces deux aspects du personnage (quand elle s'adresse à son frère, c'est le premier qui prend le dessus ; à l'inverse, quand elle rencontre le personnage joué par Jean-Pierre Léaud — seul personnage du film qui s'intéresse à elle — l'agressivité s'estompe et ne reste qu'une voix pleine de désillusions) alternent dans ses échanges avec l'homme, qui apparaissent clairement sous l'angle d'un rapport de pouvoir. Dans la première scène à l'hôtel, l'attitude de Lily alterne entre une espèce d'apathie et une agressivité intermittente qui lui permet de garder l'homme à distance et de conserver une maîtrise sur les événements. Ce comportement ambigu correspond à l'ambivalence entre désir physique et refus mental.

Cette scène est assez représentative des choix de mise en scène et du point de vue adopté dans ce film. La caméra reste centrée sur la fille durant toute la scène : quand l'homme va préparer la boisson pour Lily, c'est lui qui quitte le champ, plus tard pendant la scène plus intime, il quitte également le cadre lorsque la jeune fille s'éloigne. De façon plus générale, il n'arrive que très rarement dans le film qu'un plan nous donne à voir l'homme sans Lily. Ce choix en termes de point de vue accentue l'opposition entre les personnages : la complexité du comportement de Lily face au désir s'oppose à l'évidence du désir pour l'homme.

Catherine Breillat privilégie les plans réunissant les deux personnages (très peu de plans sur Lily seule, et aucun sur l'homme seul). L'absence de découpage type champ/contre-champ permet de centrer l'attention sur le conflit de Lily avec elle-même davantage que sur celui entre les personnages, et annule tout effet de dramatisation classique.

La distance de la caméra par rapport aux personnages correspond toujours plus ou moins à la distance physique des personnages entre eux : au début de la scène, la caméra reste à distance parce que les corps eux-mêmes restent à distance ; dans la seconde partie de la scène, les personnages sont filmés en plans rapprochés lorsque les corps se rapprochent.

Ce choix d'un cadrage qui épouse les mouvements des corps accentue l'érotisme de la scène, de même que la façon très crue dont s'exprime le désir de l'homme par les respirations et les intonations de la voix. La longueur de la scène et les silences entre les répliques contribuent aussi à son caractère impudique, et à exprimer l'enjeu de pouvoir entre les personnages : régulièrement une réplique « innocente » de l'homme provoque l'éloignement de Lily (comme lorsqu'elle répond à ses compliments sur son corps de femme et ses seins en particulier par l'affirmation : « *Tout ça c'est pas vrai. Les sentiments ça a pas de tour de poitrine.* »)

Le point de vue féminin qu'adopte la mise en scène ici renverse le schéma masculin habituel : c'est le point de vue de Lily qui est privilégié, et la sensualité de l'homme est mise en valeur de façon assez impudique. Aucun plan ne donne à voir le corps de Lily du point de vue de l'homme. L'enjeu de la scène et du film dans son ensemble est bien le désir « féminin », qui s'exprime par d'autres biais que le découpage « traditionnel » avec succession de plans rapprochés sur le corps objet de désir. Le corps désirant supplante ici le corps désirable, comme si, d'une certaine façon, le parti pris de la cinéaste d'épouser le point de vue de la jeune fille ne permettait aucun compromis au film avec le désir de l'homme.

La scène du film de Judith Cahen *La Révolution sexuelle n'a pas eu lieu* (cf. chapitre II.2), où un personnage masculin imaginaire découpe la chair d'Anne Buridan pour en faire des apéricubes, est particulièrement parlante sur cette question du rapport corps/esprit, et de façon plus implicite sur la façon dont elle peut influencer sur les revendications féminines (cf. figure II.10 page suivante).

Cette scène utilise le même type de luminosité bleutée que dans le prologue, qui crée une atmosphère irréelle. Son aspect inquiétant est appuyé par le son du vent qui souffle assez discrètement, cette discrétion même créant un effet plus sournois et menaçant, comme le débit de l'homme d'autant plus effrayant qu'il n'est pas déterminé mais obséquieux.

Le premier plan qui ouvre la scène est un plan moyen sur un lit où est allongée Anne Buridan, endormie. C'est un plan fixe, qui confère à la scène une certaine épaisseur, et le personnage masculin apparaît hors-champ, par les bruits de pas et de la porte et le changement de lumière occasionné par l'ouverture de la porte. Le fait de ne pas voir d'abord le personnage masculin accroît le sentiment de son pouvoir.

Puis est inséré un plan du prologue (le travelling latéral sur le corps féminin étendu sur la plage), avec le même discours en voix off (« *Vous me voyez ma chair vous appartient, ma*

chair et le reste, vous pouvez tout prendre ») mais énoncé par une autre voix masculine qui continue de réaliser formellement la séparation du corps fantasmé de toute individualité. Ainsi la scène qui suit apparaît-elle comme une illustration grossie du fantasme fondateur du récit. Le montage opère ensuite un raccord cut sur un plan rapproché des mains de l'homme qui commence à tracer des lignes au couteau sur la cuisse du personnage féminin. Le visage de l'homme est toujours hors-champ : il est mis en scène d'abord uniquement dans sa fonction absurde de découpeur de chair, réduit à son instrument.

Puis le montage s'accélère un peu. On repasse à nouveau à l'échelle du premier plan de la scène qui nous donne à voir la posture des deux personnages (l'un toujours allongé et l'autre penché sur lui). Ce plan est très court et au moment où Anne Buridan sursaute et se redresse un raccord mouvement amène à un plan rapproché taille sur le personnage féminin de face et l'homme de dos. La courte durée de ce plan moyen et son enchaînement avec des plans plus rapprochés où le ciseau et la situation de découpage n'apparaissent pas dans le cadre soulignent l'indécence de la situation, ce montage exprimant une sorte de pudeur gênée. Suit un champ/contre-champ sur les deux personnages, le visage de l'homme étant plus souvent filmé au cours de la scène que celui du personnage principal, ce qui appuie la sensation de la perte d'identité d'Anne Buridan et le pouvoir sur elle de ce personnage imaginaire. Celui-ci arbore tout au long de la scène un visage grimaçant, comme figé dans une expression de dégoût, et une voix nasillarde.

FIGURE II.10 – *La Révolution sexuelle n'a pas eu lieu* : la scène des « apéricubes ».

Le rapport entre les deux personnages est mis en scène comme un rapport d'attraction-répulsion, du point de vue de chacun d'eux. Le comportement ambigu de la femme se manifeste par une posture du corps sur la défensive (buste légèrement relevé, qui recule lorsque l'homme approche son visage ; expression de fascination et d'effroi du visage qui ne quitte pas des yeux l'interlocuteur et reste comme figé par la surprise) et une approbation par la parole qui contredit cette posture. Ses dernières paroles, qui sont des paroles d'abandon (« *Le don, oui, absolument !* »), sont entendues tandis que le visage reste invisible, le personnage étant filmé de dos : ce plan met en scène une totale dichotomie entre l'expression du corps et celle de la volonté — par la dissociation de la parole et du visage et par la contradiction entre langage gestuel et langage verbal — autrement dit entre le désir et l'intellect. Après ce plan d'abandon formulé verbalement, le contre-champ donne à voir le visage devenu muet du personnage féminin, qui détourne son regard de la vision de l'homme (elle penche sa tête vers le lit de façon à ne plus faire face à l'homme) et

semble fermer les yeux. L'attitude du corps est donc celle d'une acceptation fataliste qui tente littéralement de se voiler la face.

L'attitude masculine n'est pas moins ambiguë. Aussi bien par ses propos (« *Il faut aller au bout de son travail. [...] C'est ça, le don.* »), que par sa gestuelle (geste de découper mis en scène comme un acte purement « scientifique » : attitude appliquée, gestes lents et consciencieux pour tracer les traits, etc.), le personnage semble obéir à un programme beaucoup plus qu'à un désir. En même temps tout le corps du personnage exprime la chair et la matérialité la plus brute : corps gras, expression dégoûtée et dégoûtante, visage transformé par les grimaces, voix qui pèse sur les mots, . . .). Les sourires, la voix traînante et assez faible, donnent un sentiment d'obséquiosité : l'attitude est d'autant plus inquiétante qu'elle n'est pas agressive. Ainsi il semble que ce personnage exprime paradoxalement la chair dans une démarche intellectuelle mécaniste.

Cette scène apparaît ainsi comme la caricature d'une certaine forme de relation homme/femme, où les désirs individualisés disparaissent au profit d'une soumission volontaire du côté de la femme, et de besoins mécanistes du côté de l'homme — schéma qui correspond assez bien au rapport prostitutionnel. La scène se termine par un gros plan du visage de l'homme concentré sur son travail, les traits tendus dans une expression répugnante. Le fait de finir sur le point de vue de l'homme ajoute au malaise de la scène, qui met en scène par ce travail sur le point de vue la soumission du personnage féminin.

Le retour au « réel » s'effectue par un raccord cut. Le cri hors-champ de la femme dans le dernier plan de l'homme, suivi d'un plan moyen sur le corps allongé d'Anne Buridan dans sa chambre réelle, crée un décalage entre les deux ordres de réalité (on s'attendrait à voir le personnage se redresser immédiatement) qui crée un sentiment de scission. Suit un plan rapproché d'abord vide, puis le visage du personnage qui se redresse apparaît progressivement dans le cadre. L'arrière-plan flou, l'apparition du visage par le bas de l'écran, la lenteur des gestes lorsqu'elle touche son oreille qui saigne, confèrent au plan un aspect fantomatique, qui correspond au retour difficile du personnage dans le monde « objectif ». Les traces physiques de la scène fantasmée indiquent que même la dimension imaginaire passe par et agit sur le corps. A la fin du plan le corps disparaît du cadre et on l'entend tomber hors-champ : le mouvement du corps dans le cadre a mimé le retour au réel puis la fuite à nouveau dans l'imaginaire.

Le bref échange des deux personnages à propos du corps et de sa propriété dans la scène

des apéricubes (« *Mais mon corps m'appartient* », « *Oh non, pas ici !* », « *Ici ou ailleurs, mon corps n'appartient quand-même pas à tout le monde !* », « *Votre corps n'appartient à personne, mademoiselle, ni à vous, ni à moi. Qu'est-ce que c'est que cet instinct de propriété ?* ») traite sur le mode absurde le sentiment d'une dualité du corps et de l'esprit caractéristique des sociétés occidentales, et insufflé aussi bien par la religion que par l'idéologie capitaliste. La séparation opérée par les propos de la femme entre son corps et son être (dissociation contenue déjà dans les formules féministes type « *Mon corps m'appartient* » ou « *Mon corps n'est pas une marchandise* ») présente le corps comme un objet pouvant être tenu à distance. L'absurdité de l'affirmation « *Votre corps n'appartient à personne. Ni à vous, ni à moi.* » souligne finalement celle de la femme revendiquant la possession de son corps. En faisant le don de son corps, c'est à son individualité même qu'elle renonce, ce qui est mis en scène par le jeu du point de vue qui efface peu à peu le personnage féminin.

Cette idée fondamentale du corps à partir duquel tout l'être se joue est notamment à la base de la pensée de Merleau-Ponty et de ses analyses sur le cinéma. Dans « *Le cinéma et la nouvelle psychologie* », il écrit :

« Cette psychologie et les philosophies contemporaines ont pour commun caractère de nous présenter, non pas, comme les philosophies classiques, l'esprit et le monde, chaque conscience et les autres, mais la conscience jetée dans le monde, soumise au regard des autres et apprenant d'eux ce qu'elle est. Une bonne part de la philosophie phénoménologique ou existentielle consiste à s'étonner de cette inhérence du moi au monde et du moi à autrui, à nous décrire ce paradoxe et cette confusion, à faire voir le lien du sujet et du monde, du sujet et des autres, au lieu de l'expliquer, comme le faisaient les classiques, par quelque recours à l'esprit absolu. Or, le cinéma est particulièrement apte à faire paraître l'union de l'esprit et du corps, de l'esprit et du monde et l'expression de l'un dans l'autre¹⁵. »

Le rapport particulier du cinéma à ce type de philosophie par rapport à d'autres formes d'art est bien sûr lié au filmage de corps mouvants à l'intérieur d'un cadre changeant, qui fait que l'émotion et le discours du film proviennent en grande partie de l'évolution des corps dans l'espace, donc du rapport de l'individu au monde et aux autres individus physiquement

15. MERLEAU-PONTY Maurice, « *Le cinéma et la nouvelle psychologie* », in *Sens et Non-sens*, Nagel, Genève, 1961, p. 105.

perceptibles. Le cinéma est donc particulièrement apte à explorer frontalement la question du désir, d'une façon qui mêle souvent subtilement désir du cinéaste et désir du personnage.

Dans *La Révolution sexuelle n'a pas eu lieu*, on remarque que si la plupart des scènes traitent explicitement du désir, elles ne sont jamais vraiment érotisées. Le fait que la cinéaste se filme elle-même (et se mette en scène de façon assez peu « féminisée », avec des vêtements et une allure un peu androgynes) situe déjà le film dans l'analyse distanciée des fantasmes mis en scène, la tonalité générale du film — humour, décalage et scènes parodiques (parodie de film porno, de l'attitude virile sous diverses formes, etc.) — allant aussi dans ce sens. Ce que le film exprime par là, c'est la difficulté à se sentir un être uni et cohérent. Si comme l'affirme Merleau-Ponty le cinéma est particulièrement apte « à faire paraître l'union de l'esprit et du corps », dans les sociétés occidentales marquées par la haine du corps et le mythe de l'Esprit transcendant il est aussi particulièrement apte à exprimer la difficile réconciliation de l'esprit et du corps.

Merleau-Ponty écrit plus précisément, au sujet des moyens spécifiques au cinéma :

« Le sens du film est incorporé à son rythme comme le sens d'un geste est immédiatement lisible dans le geste, et le film ne veut rien dire que lui-même. [...] c'est par la perception que nous pouvons comprendre la signification du cinéma : le film ne se pense pas, il se perçoit.

Voilà pourquoi l'expression de l'homme peut être au cinéma si saisissante : le cinéma ne nous donne pas, comme le roman l'a fait longtemps, les pensées de l'homme, il nous donne sa conduite ou son comportement, il nous offre directement cette manière spéciale d'être au monde, de traiter les choses et les autres, qui est pour nous visible dans les gestes, le regard, la mimique, et qui définit avec évidence chaque personne que nous connaissons.[...] Pour le cinéma comme pour la psychologie moderne, le vertige, le plaisir, la douleur, l'amour, la haine sont des conduites¹⁶. »

Dans les trois films étudiés, la scission de l'être et toute l'ambivalence d'une posture féminine face à son propre désir et à celui qu'elle suscite, s'expriment essentiellement, au-delà de la structure scénaristique, à travers la présence corporelle des actrices, la façon dont leurs mouvements évoluent par rapport au cadre et tout au long du film, par la matérialité de leur voix. On touche là à la spécificité même du cinéma : son pouvoir

16. *Ibid.* p. 103–104.

d'enregistrer les mouvements de corps vivants, à produire comme le souligne Merleau-Ponty du sens et des émotions à partir des comportements, de la matérialité des corps.

L'autre spécificité essentielle du cinéma tient à la possibilité de varier le rapport de la caméra au corps. Celui-ci correspond à l'implication physique du cinéaste dans l'espace scénique. Ce rapport entre présence physique et mouvante de l'acteur et variation du point de vue de la caméra, qui apporte en quelque sorte une seconde couche de matérialité, éclaire les liens particuliers du cinéma à la représentation du désir dans toute sa complexité. Il y a un lien ontologique entre le médium cinématographique et la thématique du désir, lié au rapport créateur-créature particulier au cinéma, tel que l'envisage Alain Bergala :

« Ce que l'on voit sur l'écran, ce que l'on en reçoit d'émotion, ne relève jamais du seul double face énonciation-énoncé, mais toujours aussi, et physiquement, d'un rapport créateur-créature sans échappatoire et sans équivalent dans un autre art¹⁷. »

La façon dont se fait le rapport cadre/corps dans le film confère une plus ou moins grande expressivité au jeu des acteurs, et le propos du film s'exprime plus ou moins à travers cette présence physique. Dans *La Maman et la Putain* et *36 fillette*, on a vu que les cinéastes mettent en place un type de mise en scène qui centre l'attention du spectateur sur cette présence dans le cadre davantage que sur une intrigue (mise en scène dépouillée, choix de cadres en fonction de l'expressivité des corps plutôt que d'une tension dramatique, etc.). L'ambivalence des personnages transparaît à travers des éléments très précis de jeu (gestuelle et intonations), qui évoluent en cours de film. Le rapport des personnages aux hommes et au désir s'exprime essentiellement dans leur manière d'être, de bouger, dans la voix et ses intonations plus encore que dans les dialogues. La scène étudiée de *La Révolution sexuelle n'a pas eu lieu*, si elle met en place un type de découpage plus « intellectuel » (dans l'économie d'un film qui fonctionne sur le montage de séquences hétérogènes) présente un discours sur le rapport corps/esprit essentiellement à travers les postures physiques des personnages. Une telle thématique est particulièrement passionnante à étudier au cinéma, ses moyens expressifs lui permettant de l'incarner directement.

17. BERGALA Alain, *Monika d'ingmar Bergman : du rapport créateur-créature au cinéma*, Yellow Now, 2005, p. 44.

Conclusion

J'AI construit ce travail de recherche autour de deux grands axes, souvent mêlés dans l'étude des films choisis : les mises en scènes du désir féminin, et celles de la dualité masculin/féminin. Le parti pris commun à l'ensemble des analyses étant de s'intéresser en particulier à la façon dont un point de vue féminin apparaît dans ces films.

L'étude des films de la première partie a permis de montrer la façon dont s'imbriquent deux points de vue sur le désir, celui du cinéaste et celui du personnage, le point de vue du personnage se combinant nécessairement au regard que porte sur lui le cinéaste. Dans *Monika*, le regard désirant et très palpable de Bergman sur son personnage féminin crée une configuration particulièrement intéressante. *Je tu il elle*, dans lequel la cinéaste Chantal Akerman incarne son personnage principal, s'est avéré aussi un exemple assez éloquent sur la question du rapport cinéaste/acteur/personnage, et sur les deux modalités possibles de l'expression d'un point de vue féminin dans les films de femmes : celle qui concerne le désir du personnage féminin, et celle qui s'exprime dans la mise en scène elle-même, correspondant au regard désirant de la cinéaste.

La question du point de vue recoupe celle du statut des corps, désirants et/ou désirables, l'un annulant souvent l'autre (les films étudiés qui parviennent à mettre en scène les désirs de personnages féminins souvent ne relayent pas le regard désirant des personnages masculins, *Monika* apparaissant comme un cas particulier où les désirs du personnage et les désirs envers lui ne s'annulent pas nécessairement l'un l'autre).

La comparaison entre mises en scènes du désir masculin et féminin a montré certaines spécificités respectives, la représentation du désir féminin, qui fonctionne moins sur le fétichisme et le découpage des corps, semblant plus difficilement s'incarner en images-symboles

(cf. le pied dans *El* de Buñuel, le chignon dans *Vertigo* de Hitchcock, ...et les chemins détournés, moins directement visuels, par lesquels se manifestent le désir des personnages féminins dans ces films).

La confrontation de films aussi divers que *Je tu il elle*, *Exhibition* (Jean-François Davy) et *L'Empire des sens* (Nagisa Oshima) m'a aussi permis de dégager quelques différences fondamentales entre pornographie et érotisme, qui ne tiennent pas tant à ce qui est montré qu'à la façon de mettre en scène, et dans quel objectif — la pornographie en tant que genre ne pouvant à mon avis, de par ses exigences utilitaires, prendre en charge un quelconque « point de vue » sur le désir.

Je me suis également intéressée à la façon dont un discours sur le genre s'inscrit dans la structure même de certains films : sur l'altérité masculin/féminin (dans *Vertigo* et *El*, à travers la structure en deux parties correspondant aux points de vue masculin puis féminin), la dimension de construction sociale de la « féminité » (les rôles sociaux imposés à la femme et la façon dont ils sont intériorisés dans *Jeanne Dielman* d'Akerman, où c'est le rythme et le traitement du temps qui expriment l'idée que cette féminité ne va pas de soi ; l'ambivalence du genre dans *La Révolution sexuelle n'a pas eu lieu* de Judith Cahen où la structure éclatée et l'utilisation de scènes fantasmatiques permettent de mettre en scène les désirs contradictoires du personnage), et l'antagonisme entre les genres à travers l'acte du viol dans des films de rape and revenge, où la structure viol/vengeance exprime déjà la dualité hommes/femmes — autour du désir — à son paroxysme. L'étude de certains films de rape and revenge a été l'occasion d'une réflexion sur les questions éthiques qui découlent de différents choix esthétiques. Je me suis intéressée en particulier au statut du spectateur, et à la façon dont les films tombent dans la complaisance ou parviennent à instaurer une distance suffisante.

J'ai cherché, à travers l'analyse du jeu des actrices dans *La Maman et la Putain* (Jean Eustache) et *36 fillette* (Catherine Breillat) en particulier, à souligner la spécificité du cinéma, qui consiste dans l'équilibre entre expressivité du corps des acteurs et du corps du cinéaste à travers ses choix de cadrage, de rythme, etc., et son rapport privilégié à la question du désir et du rapport hommes/femmes. Les ambiguïtés des personnages apparaissent surtout dans ces films au niveau de l'évolution de la gestuelle et du parler des actrices,

dans la matérialité du corps.

Au cours de ce travail j'ai pu formuler quelques questions générales, auxquelles il semble impossible d'apporter une réponse définitive, mais qui constituent peut-être un cadre intéressant pour tenter de dégager quelques problématiques liées à la représentation du désir d'une part, plus précisément à celle d'un point de vue féminin d'autre part, au cinéma.

Quelle légitimité à parler d'« écriture féminine » ? Cette question pouvant se poser relativement à toutes les formes d'art.

Quel lien entre le découpage cinématographique et le fonctionnement du désir masculin ? Ce lien est-il constitutif du cinéma, ou s'est-il construit culturellement, par la main-mise, à ses débuts, des hommes sur cette forme d'art ?

Pourquoi si peu d'alternatives réelles, aujourd'hui encore ? Est-ce parce que les formes dominantes ont été en grande partie intégrées par les femmes elles-mêmes ?

Évidemment, des questions plus fondamentales les sous-tendent, qui ne sont pas liées directement au cinéma : quelle réalité accorder à la différence des genres, en matière de désir en particulier ? Quels fondements psychologiques, culturels ?

Ce travail aura j'espère permis de dégager quelques formes alternatives, de confronter réalisations féminines et masculines notamment, et de souligner en quoi le cinéma s'avère particulièrement apte à mettre en scène la dualité entre les genres, et l'ambivalence d'une position féminine face au désir.

J'espère aussi avoir montré qu'une démarche anti-sexiste peut s'incarner dans les formes trouvées par les cinéastes, aussi bien, et je pense plus profondément, que dans le propos explicite des films.

Une thématique aussi complexe que celle du désir féminin et de la dualité entre les genres au cinéma mériterait que l'on convoque pour l'étudier d'autres disciplines que l'analyse esthétique que j'ai privilégiée ici, la sociologie et la psychanalyse notamment.

Il est certain aussi que je n'ai pu aborder ici la question d'un point de vue féminin sur le désir qu'à travers une filmographie assez restreinte : il serait intéressant d'approfondir ce travail en fournissant une recherche beaucoup plus importante de films de femmes, notamment de films indépendants, non accessibles dans les grands circuits de distribution.

Non seulement parce qu'on a vu que le nombre de productions féminines restait relativement faible, mais aussi parce que les alternatives à la norme ont peut être plus de chances de s'exprimer dans un système de production moins contraignant, moins soumis aux impératifs économiques.

Filmographie

Films de femmes

AKERMAN Chantal

Je tu il elle

Belgique, 1974

Scénario : Chantal Akerman

Avec : Chantal Akerman

AKERMAN Chantal

Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles

France-Belgique, 1975

Scénario : Chantal Akerman

Avec : Delphine Seyrig

BREILLAT Catherine

36 fillette

France, 1988

Scénario : Catherine Breillat, d'après son roman éponyme

Avec : Delphine Zentout, Etienne Chicot, Olivier Parnière, Jean-Pierre Léaud

CAHEN Judith

La Révolution sexuelle n'a pas eu lieu

France, 1998

Scénario : Judith Cahen, Julien Husson, Santiago Amigorena, Hélène Frappat

Avec : Judith Cahen, Alberto Sorbelli, Eva Husson, Serge Bozon, Hélène Frappat

CAMPION Jane

In the cut

États-Unis, 2003

Scénario : Jane Campion et Susanna Moore, d'après son roman

Avec : Meg Ryan, Mark Ruffalo

DESPENTES Virginie et TRINH THI Coralie

Baise-moi

France, 2000

Scénario : Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi, d'après le roman de Virginie Despentes

Avec : Raphaëlla Anderson, Karen Laucaume

Films d'hommes

BERGMAN Ingmar

Monika (Un été avec Monika, Monika et le désir)

Suède, 1952

Scénario : Ingmar Bergman, Per Anders Fogelsröm, d'après son roman *L'Été avec Monika*

Avec : Harriet Anderson, Lars Ekborg

BERGMAN Ingmar

La Source

Suède, 1960

Scénario : Ulla Isaksson

Avec : Birgitta Peterson, Gunnel Lindblom, Max von Sydow

BUÑUEL Luis

El (Tourments)

Mexique, 1952

Scénario : Luis Bunuel, Luis Alcoriza, d'après le roman de Mercedes Pinto

Avec : Arturo De Cordova, Delia Garces, Luis Beristain

DAVY Jean-François

Exhibition

France, 1975

Avec : Claudine Beccarie

EUSTACHE Jean

La Maman et la Putain

France, 1973

Scénario : Jean Eustache

Avec : Françoise Lebrun, Jean-Pierre Léaud, Bernadette Lafont

FERRARA Abel

L'Ange de la vengeance (Ms.45)

Etats-Unis, 1982

Scénario : Nicolas St. John

Avec : Zoë Lund, Bogey, Albert Sinkys

HITCHCOCK Alfred

Vertigo (Sueurs froides)

États-Unis, 1958

Scénario : Alec Copple et Samuel Taylor

Avec : Kim Novak, James Stewart

MORRIS Todd

A Gun for Jennifer (Dead men don't rape)

États-Unis, 1996

Scénario : Todd Morris et Deborah Twiss

Avec : Deborah Twiss, Benja Kay, Rene Alberta

OSHIMA Nagisa

L'Empire des sens

Japon, 1976

Scénario : Nagisa Oshima

Avec : Eiko Matsuda, Tatsuya Fuji

PIALAT Maurice

À nos amours

France, 1983

Scénario : Arlette Langman, Maurice Pialat

Avec : Sandrine Bonnaire, Cyril Collard, Maurice Pialat

VIBENIUS Bo Arne

Thriller: a cruel picture (They call her one eye, Hooker's revenge)

Suède, 1974

Avec : Christina Lindberg, Heinz Hopf, Despina Tomazani

VON TRIER Lars

Les Idiots

Danemark, 1998

Scénario : Lars Von Trier

Avec : Bodil Yorgensen, Yens Albinus, Anne-Louise Hassing

ZARCHI Meir

Day of the woman (I spit on your grave, Oeil pour oeil)

États-Unis, 1978

Scénario : Meir Zarchi

Avec : Camille Keaton, Eron Tabor, Richard Pace

Bibliographie

Ouvrages et articles sur le cinéma

BAZIN André, « En marge de « L'Érotisme au cinéma » », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, éd. Du Cerf, 2002 (réédition)

BERGALA Alain, *Monika d'Ingmar Bergman : du rapport créateur/créature au cinéma*, Paris, yellow now, 2005

BAUDRY Patrick, *La Pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin, 1997

BURCH Noël, *Revoir Hollywood : la nouvelle critique anglo-américaine*, Paris, L'Harmattan, 2007

BURCH Noël, *De la beauté des latrines : pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris, l'Harmattan, 2007

MARTY Joseph, *Ingmar Bergman, une poétique du désir*, Paris, éd. Du Cerf, 1991

NARBONI Jean, « La quatrième personne du singulier », *Cahiers du cinéma* n° 276, mai 1977

MERLEAU-PONTY Maurice, « Le cinéma et la nouvelle psychologie », in *Sens et Non-sens*, Paris, Nagel, 1961

NINEY François, *L'Épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2002

Ouvrages de psychanalyse

LACAN Jacques, *Le Séminaire livre XX, Encore*, Paris, éd. Du Seuil, 1975

RIFFLET-LEMAIRE Anika, *Jacques Lacan*, Mardaga, 1977

SOLER Colette, *Ce que Lacan disait des femmes : étude de psychanalyse*, Paris, éd. du Champ Lacanien, 2003

Ouvrages de sociologie/politique

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006 (Routledge, 19990)

GUILLOIN Claude, *Je chante le corps critique : les usages politiques du corps*, H&O, 2008

Ouvrages de philosophie

MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et Non-sens*, Paris, Nagel, 1961

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964

PÉRET Benjamin, « Le noyau de la comète », introduction à l'Anthologie de l'amour sublime, Albin Michel, 1988

Littérature

GATTI Armand, *Chant public devant deux chaises électriques*, Paris, éd. De l'Arche, 1966

ROLLIN Jean, « Littérature érotique », *La Rue* (revue de la Fédération Anarchiste), n° 4, 1969

WOOLF Virginia, *Orlando*, Stock, 2001 (1928)

Table des matières

Introduction	5
I Quelques jalons historiques dans la représentation du désir des femmes	9
I.1 <i>Monika</i>	
la dualité masculin/féminin vue du point de vue d'un personnage féminin .	11
I.2 <i>Je tu il elle</i>	
une écriture « féminine » ?	21
I.3 <i>Exhibition</i>	
Une expérience documentaire	27
I.4 <i>L'Empire des sens</i>	
Une approche autre de l'érotisme au cinéma	39
II Le clivage (de l'être et entre les êtres) à travers le désir	45
II.1 Dualité masculin/féminin : confrontation des points de vue	47
II.2 La construction sociale du désir et du genre	63
II.3 L'antagonisme extrême : le genre <i>rape and revenge</i>	79
II.4 Dualité désir/amour, corps/esprit	100
Conclusion	115
Filmographie	119
Bibliographie	124