

ENS Louis-Lumière
La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12
93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité Cinéma, promotion 2020–2023

Soutenance de novembre 2023

“AIMER DES FILMS QUI NE M’AIMENT PAS”

Relecture féministe de l’histoire de la cinéphilie française pour
repenser son regard critique et sa pratique de cinéma

Ines Clivio



Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : Foutu Cormoran

Directeur de mémoire : Michel Marx
Directrice externe de mémoire : Héloïse Pelloquet
Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Élise Domenach

“J’ai pris conscience que les films que j’adorais ne m’aimaient pas. On me dira que c’est pas grave, parce que c’est bien de vivre les aventures des autres, enfin bon ça commence à bien faire de ne pas être regardée. De ne pas être vue”

Céline Sciamma¹

¹Boomerang, “Céline Sciamma comme un jeu d’enfant”, entretien avec Céline Sciamma par Augustin Trappenard, France Culture , 31 mai 2021

REMERCIEMENTS

Ma gratitude va d'abord à mon directeur de mémoire Michel Marx, pour ses retours à des heures impossibles, sa bienveillance, son humour salvateur en ces temps obscurs. Merci pour son oeil aiguisé et ses dizaines d'heures de relecture.

Elle va aussi à Héloïse Pelloquet, ma directrice externe et ma sauveuse, pour sa générosité d'abord, ses conseils, et tous ses films qui m'inspirent et me permettent de croire que le cinéma peut être sincère et doux.

Elle va enfin à Emmanuelle Genoud, pour avoir été ma plus fidèle alliée tout au long de cette écriture. Pour l'inspiration de ce sujet. Pour les dizaines d'heures passées à lire, commenter, surligner, reformuler, trier ce travail. Pour son soin, pour sa patience, en Bretagne, à Paris, à Bandol, et partout où ce mémoire a voyagé. Pour son amitié, et pour son amusement.

Je remercie aussi tout particulièrement Elsa Rivière-Poupon, sans qui la PPM de ce mémoire n'existerait pas, et sans qui cet hiver aurait été bien triste. Sans qui, aussi, j'aimerais sans doute un peu moins faire des films.

Immense merci aux comédien-nes Valentine Cadic et Baptiste Carrion-Weiss, je n'aurais pas imaginé meilleures Clémence et Armel. Merci à Anton Belyakov pour avoir illuminé la Manche en entier, merci à Elouan Boulestreau, Marthe Pitous, Félix Timsit et Guénoles Loterie et à leurs diables de matos tout terrains, merci à Andréa Coudon pour avoir écumé tous les greniers bretons du Morbihan.

Merci à l'équipe régie pour ses croque-monsieurs qu'on n'oubliera jamais, Héloïse Beau-Reder, Emmanuelle Genoud, Noal Boissonnet et Maxence Benoît. Merci à Nicolas Cury pour son aide et son sérieux. Merci à Nelly Boussellier et Sreesti Sheikh pour leur regard aussi avisé que leur oreille, à Baptiste Aubert et Thibaud Carcy pour leur intelligence de montage et leur douceur.

Merci à Camille Martin-Donati pour son talent, sa rigueur, sa poésie, sa sensibilité. Je remercie aussi tous les autres P'tits Gourmands, Hadrien Fauré, Aurélie Clément ; et encore Philippine Hury, Romain Charousset et Jean-Baptiste Vialard.

Merci d'avoir rendu mes trois années (et demie) à Louis-Lumière pleines de gaieté.

Et merci à mes petits parents, et leur indéfectible soutien envers et contre toutes mes bêtises, leur confiance qui donne de la force.

RÉSUMÉ

S'il est désormais admis dans l'art que la perspective est une interprétation du réel et non sa représentation objective, il est encore difficile de formuler en France un tel raisonnement sur l'influence du genre (masculin ou féminin) sur les productions culturelles. L'universalisme français dont la cinéphilie se prévaut serait neutre, et le féminisme partial. Mais si nous postulions que l'universalisme est également partial ? Que loin d'être neutre, il est le produit d'une norme masculine et hétérosexuelle ? Et que s'il n'est jamais questionné, il continuera d'effacer d'autres imaginaires ?

Dans ce mémoire, je propose de relire la cinéphilie à l'aune de ce postulat : comment la grille de lecture de la cinéphilie a empêché d'autres formes d'analyse d'exister (de genre, culturelle) ; comment différents schémas de domination ont été perpétués à travers les siècles et les arts, puis reconduits dans les films aimés par la cinéphilie jusqu'à aujourd'hui.

Comprendre finalement pourquoi une majorité de films ne m'a très longtemps pas "regardée", moi et beaucoup d'autres femmes.

Mais aussi comment certains films aujourd'hui me regardent.

MOTS-CLÉS

féminisme - féministe - modernisme - cinéphilie - masculin - hétérosexualité - genre - hétéronormativité - histoire des représentations - Nouvelle Vague - Cahiers du Cinéma - schéma narratif - histoire du cinéma - imaginaires - archives

ABSTRACT

While it is now accepted in the art world that perspective is an interpretation of reality and not its objective representation, it is still difficult to formulate such a thinking in France about the influence of gender (male or female) on cultural productions. The French universalism on which cinephilia prides relies would be neutral, while feminism would be partial. But what if we assumed that universalism is partial as well? Far from being neutral, that it is the product of a masculine and heterosexual norm? And if it is never questioned, that it will not leave room for other imaginaries?

In this thesis, I propose to consider cinephilia from a critical perspective in the light of this assumption: how the cinephilia reading grid prevented any other form of film analysis (gender, cultural) from existing; how multiple narrative patterns are perpetuated across the arts and the centuries; how the films beloved of cinephilia have reconveyed, in more "distinguished" forms, male domination so far.

To eventually understand why for a very long time the majority of these films didn't "look" at me, and neither many other women.

But also how certain films look at me today.

KEY WORDS

feminism - feminist - modernism - cinephilia - masculinity - heterosexuality - gender - heteronormativity - history of representations - Nouvelle Vague - Cahiers du Cinéma - narrative pattern - history of cinema - imaginaries - archives

Quelques définitions avant de commencer la lecture

GENRE

Substantif masculin, du latin *gēnus* (« sorte, espèce, race, famille, origine ») et dérivé dans l'usage de l'anglais *gender*.

S'est substitué à "sexe" pour s'écarter de la vision essentialiste de la différence des sexes. Le genre au sens "gender" n'est donc pas une donnée biologique mais une construction sociale, comme l'avait déjà théorisé Simone de Beauvoir ("*On ne naît pas femme, on le devient*") et comme l'expliquent les travaux des neurobiologistes (Catherine Vidal, notamment) sur la plasticité cérébrale (c'est-à-dire la non programmation génétique des garçons et des filles à la naissance, et le cerveau qui se modifie en permanence, quel que soit le sexe). Le genre en tant que concept est aussi un rapport de pouvoir qui considère que les sexes sont socialement différents et qu'ils sont hiérarchisés selon une domination des hommes sur les femmes (dans la quasi-totalité des sociétés connues).

PATRIARCAT

Substantif masculin, dérivé de patriarcal

Dérivé de sa définition littérale de "pouvoir des pères", la notion permet désormais de définir les rapports de genre comme des rapports sociaux de pouvoir et de domination (E. Macé, 2015). Dans un article fondateur publié en 1981, la chercheuse féministe Christine Delphy rappelle que l'adjectif "patriarcal" est couramment utilisé en littérature, mais repris en 1970 par le féminisme qui crée le substantif "Patriarcat" pour décrire, analyser et agir contre "un système d'exploitation généralisée des femmes".

BOYS' CLUB

Informel, issu de “good old boys’ club”, réseau d'alumni issus d'écoles privées pour garçons en Angleterre

Réseau informel privé largement ou exclusivement masculin dont les membres, socialement homogènes, s'entraident dans le milieu professionnel à travers des relations amicales de solidarité. *“On constate l'absence des femmes, on pense leur effacement ou leur domination, leur humiliation, leur sacrifice... mais est-on capable de penser l'omniprésence masculine? [...] Une non-mixité si vaste, si étendue, si généralisée, si ordinaire, en somme, qu'elle passe inaperçue”*²

² DELVAUX Martine. *Le boys' club*, éditions du remue-ménage, 2019.

NOTE SUR LES SPÉCIFICITÉS D'ÉCRITURE

Je conçois le corps de ce mémoire comme un texte pouvant amener à réfléchir sur :

1. La manière dont les œuvres, à la fois par la mise en récit et par la mise en image, fabriquent des normes de genre qui perpétuent une vision essentialiste (genre=sexe) et permettant jusqu'à aujourd'hui une domination d'un genre (masculin) sur l'autre (féminin).
2. Les raisons de la difficulté éprouvée en France (enseignement, presse spécialisée) de faire cohabiter une telle pensée (féministe d'après notre définition) avec une pensée sur le cinéma.

De telles réflexions peuvent amener à repenser la forme même de l'écriture, sur deux points.

INCLUSIVITÉ

Il s'agit par l'usage de ce type d'écriture de critiquer la violence imposée à la langue française qui veut que depuis le XVII^{ème} siècle "*le masculin le remporte sur le féminin*"³ ; et cela par la mise en pratique d'une écriture plus inclusive. J'en choisis une forme non "normée" puisqu'il n'existe pas encore de norme à ce sujet (faut-il en établir une ?), mais qui utilise les modalités d'écriture suivantes.

1. Privilégier les accords de proximité aux accords masculinisants⁴. Soit sera pris de combiner l'accord de proximité avec l'ordre alphabétique : "celles et ceux + masculin" mais "les chercheurs et chercheuses + féminin".
2. Privilégier les mots épécènes, c'est-à-dire non-genrés (ex: cinéphile, cinéaste, journaliste, etc)
3. Utiliser le point médian (ex: chef-fe), quand l'accord de proximité ne me semble pas satisfaisant.

³ VIENNOT Eliane, "*Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! Petite histoire des résistances de la langue française*", Éditions iXe, 2014

La chercheuse Eliane Viennot rappelle que la règle utilisée aujourd'hui est l'expression de la "*violence imposée à la langue française*" par ceux qui ont entrepris de la modifier pour qu'elle témoigne de la plus "*grande noblesse du sexe masculin*"; aucune de leurs interventions en ce sens n'allait de soi. "*Cette règle que nous apprenons à l'école primaire, et que l'on croit consubstantielle au français, a été mise au point au xvii^e siècle [...] Les textes d'ancien français attestent tous les cas possibles. L'accord peut se faire au féminin, au masculin, au pluriel ou au singulier. Le plus souvent, l'accord se fait avec le mot le plus proche (règle de proximité)*"
<https://www.elianeviennot.fr/Querelle.html>

⁴ VIENNOT Eliane, "Pour un langage non sexiste, les accords de proximité"
<http://www.elianeviennot.fr/Langue-proxi.html>

SUBJECTIVITÉ

Lors de la première rédaction de ce mémoire au “nous”, j’ai senti la nécessité de passer de nombreuses fois à la première personne sans m’y autoriser, craignant que le “je” ne vienne faire perdre du crédit à l’académisme du travail ; après m’être rendue compte comme on oublie une évidence, qu’une des problématiques de ce mémoire était précisément une remise en question de l’académisme (du regard cinéphile) et que par ailleurs mon sujet portait déjà dans son titre la marque de la subjectivité “aimer des films qui ne m’aiment pas”, j’ai décidé de reprendre l’ensemble de mon mémoire en intégrant plus naturellement ma subjectivité.

“Je” apparaît principalement dans les introductions et conclusions des chapitres, mais aussi dans chaque partie, comme le témoin d’un cheminement individuel, voire intime, qui a dirigé ma progression analytique.

Table des matières.....	7
INTRODUCTION / De voir à être vue.....	9
CHAPITRE I. CREVER LES YEUX DES SPECTATEUR·ICES : REVOIR L'HISTOIRE DE LA CINÉPHILIE.....	15
<i>Introduction</i> : un débat difficile à la radio.....	16
1.1. Le cinéma pour le cinéma, ou comment est né le boys club cinéophile.....	17
1.1.1. La cinéphilie des années 20 : l'art de masse dérobé par l'élite.....	18
1.1.2. La cinéphilie de Bazin : formalisation des premiers principes cinéphiles.....	20
1.1.3. La cinéphilie Nouvelle Vague : disparition du sujet, mythification de l'auteur.....	22
1.1.4. Pourquoi il n'y a pas eu de Jeunes Turques.....	26
1.1.5. Le cinéma sans la cinéphilie ? Regards hors de France.....	28
1.2. L'art pour l'art, ou le modernisme au pouvoir.....	30
1.2.1. Modernisme : “esthétisant, volontiers dépolitisant et foncièrement masculiniste”.....	31
1.2.2. La cinéphilie est-elle un avatar du modernisme ?.....	34
1.2.3. La Nouvelle Vague au ministère de la Culture.....	35
<i>Conclusion</i> : Pourquoi Catherine Breillat n'est pas une artiste universelle.....	37
CHAPITRE II. RÉAPPRENDRE À VOIR : L'HISTOIRE DE L'ART POUR ÉDUCER SON REGARD À L'HISTOIRE DES FILMS.....	39
<i>Introduction</i> : le jour où Hermione Granger m'a déçue	40
2.1. Des schémas et des hommes : ce que m'ont enseigné nos classiques de la littérature.....	42
2.1.1. Schéma n°1 La femme cède toujours à l'amour (l'homme non).....	43
2.1.2. Schéma n°2 La femme démiurge ne crée rien, elle détruit.....	44
2.1.3. Schéma n°3 La femme “englué” l'homme.....	45
2.1.4. Schéma n°4 La rêverie tue les femmes et rend les hommes géniaux.....	48
2.1.5. Schéma n°5 Osez donc être des hommes pour voir.....	5
2.2. Petite typologie de la femme en image : “déesse”, “pute”, “paillason”, “chatte”.....	53

2.2.1. De l'amoureuse au paillason.....	54
2.2.2. De la déesse à la pute.....	63
Conclusion : “Est-ce que les femmes doivent être nues pour entrer au Metropolitan Museum ?”.....	66
CHAPITRE III. REVOIR DES FILMS QUI NE ME REGARDENT PAS : LE MASCULIN L'EMPORTE.....	69
Introduction : ce que je n'ai pas regardé.....	70
3.1. Avalanche de désir hétérosexuel et masculin ou la cinéphilie pré-Nouvelle Vague.....	71
3.1.1. Pin-up en morceaux.....	72
3.1.2. La femme libre (sexuellement seulement).....	76
3.2. Masculin/féminin : la Nouvelle Vague est-elle vraiment moderne ?.....	83
3.2.1. Personnages masculins de la Nouvelle Vague Boys' club de héros Baudelairiens.....	85
3.2.2. Personnages féminins de la Nouvelle Vague Catherine aurait pu être une héroïne.....	94
3.2.3. La Nouvelle Vague des femmes contre les femmes de la Nouvelle Vague.....	105
3.3. “C'était une autre époque” ? Actualisation du regard masculin dans le cinéma d'auteur contemporain.....	109
3.3.1. La haine : sujet humaniste ?.....	111
3.3.2. La fin de l'innocence des femmes.....	112
3.3.3. “Je te hais ma petite fille”.....	117
Conclusion : C'est notre époque.....	120
CHAPITRE IV. NOUVEAUX REGARDS ET TENTATIVE DE MISE EN PRATIQUE.....	123
Introduction : Le balcon du Louxor et les images manquantes.....	124
4.1. Une même démarche, une pluralité de regards.....	126
4.1.1. “Parler une langue neuve qui parle de choses très anciennes”.....	128
4.1.2. “Nein !”.....	138
4.2. Foutu Cormoran : randonner seule, c'est politique (mais pas assez ?).....	145
4.2.1. Construction du personnage de Clémence.....	146
4.2.2. Où est passée la séquence 6 ?.....	151
CONCLUSION / Déconstruction, reconstitution.....	156
Bibliographie et filmographie.....	159
Table des illustrations.....	170
Dossier de PPM.....	173

INTRODUCTION / DE VOIR À ÊTRE VUE

Dans leur ouvrage *Cinéphiles et cinéphilies*, Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto définissent le cinéophile comme “une personne qui aime particulièrement le cinéma, qui défend le cinéma qu’il aime”. Il définissent aussi la cinéphilie : “le fait de tous ceux qui s’attachent au plaisir cinématographique et le cultivent grâce à la multiplicité des échanges”. Enfin en définissant les cinéphilies, ils caractérisent d’autres formes que “la” cinéphilie, celle venue de la critique des années 1950, “parisienne”⁵, en bref la cinéphilie savante et, partant, académique.

Suivant ces définitions, je peux affirmer avoir été “la cinéophile de “la” cinéphilie”, ma cinéphilie s’étant construite principalement dans la perspective du concours d’entrée à l’ENS Louis-Lumière et donc dans l’idée qu’il me serait nécessaire, pour répondre aux attentes universitaires, de posséder une “culture légitime”⁶.

Cette cinéphilie légitime, je me la suis appropriée individuellement : n’ayant suivi aucun cours de cinéma, c’est uniquement à partir des informations disponibles sur les sites⁷ des différentes écoles que j’ai eu accès à la culture du cinéma, filmique et critique.

Ayant épinglé sur le mur en face de mon bureau tous les réalisateur·ices⁸ de la “liste des 208 films qu’il faut avoir vus” dispensée par la Femis, acheté un certain nombre de livres de la bibliographie fournie par Louis-Lumière, je me suis appliquée à voir, à lire, cocher mes petits papiers et noircir d’analyses mes carnets. Ainsi ai-je progressivement tissé la toile de “ma” cinéphilie.

⁵ BAECQUE Antoine de. *La Nouvelle Vague, Portrait d'une jeunesse*. Flammarion, 2019.

⁶ BOURDIEU Pierre. *La Distinction, Critique sociale du jugement*, Les Editions de Minuit; 1979. D’après Bourdieu, il existe une culture légitime dominante (clairement séparée de la culture commune) et la culture scolaire relève de la culture légitime (et transmet celle-ci)

⁷ Bibliographie disponible pour la préparation du concours de Louis-Lumière : http://www.ens-louis-lumiere.fr/sites/default/files/2021-11/ENSLouis-Lumi%C3%A8re_El%C3%A9mentsDeBibliographie_Cin%C3%A9ma_2021.pdf // Liste de films disponibles pour la préparation du concours de la Femis, écrite par Alain Bergala :

https://www.femis.fr/IMG/pdf/liste_des_208_films_edition_de_2008.pdf

⁸ (7 réalisatrices pour 201 réalisateurs justifient-elles l’écriture inclusive ?)

Prenant petit à petit mon autonomie vis-à-vis de ces conseils académiques, j'ai commencé à plutôt suivre les notes de bas de page d'un livre, qui m'emmenait vers un autre livre, puis vers un réalisateur, qui par les multiples rétrospectives du quartier latin me conduisait encore à un autre réalisateur, et cela en toute "liberté", au fil de mon désir de spectatrice.

En réalité, en développant petit à petit mon individualité comme cinéophile, j'étais en fait en train :

- 1) **d'intégrer la logique de "boys' club"** issue de cette pratique de "la" cinéphilie, c'est-à-dire suivant les conseils de cinéophiles hommes recommandant d'autres cinéophiles hommes. Ainsi en bonne élève se croyant indépendante, je suis passée d'une première lecture d'André Bazin¹⁰ aux critiques des *Cahiers du Cinéma* des "Jeunes Turcs" de la Nouvelle Vague, Godard¹¹, Truffaut¹², Rohmer¹³, Rivette¹⁴, renvoyée au grand livre d'entretien Hitchcock/Truffaut¹⁵, amenée plus loin par Alain Bergala¹⁶, retrouvant finalement là sa liste des 208 films qui avait démarré mon parcours, et refermant la boucle du cinéma d'auteur sur elle-même, qu'il m'avait semblé pourtant parcourir en totale liberté. Bref d'assimiler "la" cinéphilie en la faisant mienne, conviction renforcée par le fait qu'elle me semblait venir de mes choix et pas d'un enseignement.
- 2) **de forger ma conviction qu'il existait une manière de voir et de hiérarchiser les films** selon un critère de forme uniquement, et que toute autre forme d'analyse (de ses formes narratives, de son contenu par exemple) revenait à nier au cinéma sa spécificité et a fortiori à l'abaisser.

Toutefois les années d'études passant, à mesure que je m'éloignais des exigences académiques, je développais un goût inconditionnel pour un cinéma plus contemporain, **un plaisir de spectatrice que je n'éprouvais devant aucun des "grands" de "la" cinéphilie** : l'adolescence farouche d'une Ava (Léa Mysius), ou d'une Marie, transie d'amour sans être jamais faible (*Naissance des Pieuvres*, Céline Sciamma), la trentaine cynique et proluxe de Sofia (*la Femme de mon frère*, Monia Chokri), la jubilation intérieure de l'impassible Jeanne (*Tout le monde aime Jeanne*, Céline Devaux), l'immense solitude à la fois choisie et subie de Rachel dans les rues

⁹ Voir définition dans la préface.

¹⁰ BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf, coll. 7ème art, 1976.

¹¹ GODARD, Jean Luc, BERGALA, Alain. *Les années Cahiers (1950 à 1959)*, 1989.

¹² TRUFFAUT, François. *Les films de ma vie*. Flammarion, 2012.

¹³ ROHMER Éric, HERPE Noël. *Le sel du présent: chroniques de cinéma*, 2020.

¹⁴ RIVETTE Jacques, ARMAS Miguel, CHESSEL Luc. *Textes critiques. Post-éditions*, 2018.

¹⁵ TRUFFAUT François, SCOTT Helen. *Hitchcock/Truffaut*. Édition définitive, Paris, Gallimard, 1993

¹⁶ BERGALA, Alain. *La création cinéma*. Yellow Now, 2015.

de Paris (*Les enfants des autres*, Rebecca Zlotowski). Cette liste de films qui reviennent sans cesse dans ma pratique (inspiration de scénario, inspiration d'idées de découpage, de montage, d'univers de couleur), me faisaient aussi découvrir une autre manière de mettre en scène, dans laquelle je me sentais "à la bonne place" en tant que spectatrice, où je me sentais "regardée".

Ce que j'avais écrit à Céline Sciamma en 2019 en témoigne :
"C'est que, je crois, je n'avais jamais ressenti ça avant devant une œuvre. Ressenti plus que senti, parce que votre film n'a pas sonné une seule fois en moi, comme simplement quelque chose qui touche, une unique corde qu'on fait vibrer et qui s'arrête. Ça a sonné, puis ça a résonné dans tout mon cœur".

Que recherche-t-on en tant que spectateur-ices en entrant dans une salle de cinéma ? L'altérité, la ressemblance ? Les deux ? Je me souviens d'un de nos profs de l'école, qui nous avait dit le premier jour de classe qu'il s'attendait à un choc esthétique à chaque fois que les lumières s'éteignaient. Il n'avait parlé ni d'altérité, ni de ressemblance, et je crois pouvoir affirmer que ça aurait semblé hors-sujet d'en parler dans son cours.

Pourtant, parler de choc esthétique sans parler de ressemblance et d'altérité, c'est admettre qu'une spectateur-ice peut disposer d'un corps (comment sinon ressentir le "choc"), mais d'un corps parfaitement indifférencié entre lui (homme entre 45 et 55 ans) et moi. Puisque j'ai un corps, j'ai un passé, j'ai une individualité ; c'est donc aussi par le biais de l'altérité et de la ressemblance qu'un film me provoque un choc (et une émotion, et de la colère, et du désir...).

Cette question sur mes attentes de spectateur-ice m'amène à une intuition plus importante : **le fait que je retrouve tant d'altérité et si peu de ressemblance dans les œuvres**. Comment avoir accès en entrant dans une salle de cinéma aux expériences qui appartiennent au genre féminin montrées avec un regard empathique et d'égal à égal ?

On pense en premier lieu à des expériences induites par le "sexe féminin", c'est-à-dire l'avortement, les règles, la vieillesse (exception faite de l'orgasme, bien souvent filmé - mais de quelle manière ? - celle de Jean-Luc Brisseau¹⁷, qui "*nous révèle à chaque film la même histoire, celle des mystères de la féminité résumée en un girl number masturbin élevé au rang mystique*"¹⁸ ?) Mais aussi de manière moins essentialisante au sexe de la femme, à des thèmes qui peuvent caractériser le statut de femme dans un environnement social : la solitude, l'amitié, le voyage, la retraite, le chômage, la dépression... Et encore des thèmes déjà largement

¹⁷ Condamné à 1 an avec sursis suite à l'accusation de 4 femmes pour agression sexuelle lors "d'essais érotiques" et qui avait déjà bien avant Polanski fait apparaître (avec une violence qu'il est aujourd'hui difficile de lire) combien la critique cinéphile défend au nom de l'auteur de cinéma les agissements de l'homme.

¹⁸ BOURCIER Sam, *Queer zones : la trilogie*, Amsterdam, 2018

parcourus mais sur lesquels il est possible de poser un autre regard : l'adolescence, la rencontre amoureuse, le rapport à la famille...

C'est donc en voyant ces films-là, qui ont "résonné", c'est-à-dire en plaçant ma sensibilité en tant que femme lesbienne au centre du film, et non en la niant, que je me suis rendu compte de combien j'avais "*aimé des films qui ne m'aimaient pas*". C'est-à-dire que j'avais aimé et inconditionnellement des films qui **d'une part, résonnaient pour "d'autres"** (c'est-à-dire un spectateur masculin hétérosexuel, presque exclusivement, et pour reprendre la citation de Céline Sciamma en première page : "*ça commence à bien faire*"), et qui **d'autre part ne résonnaient pas du tout pour moi**, même quand ils le prétendaient, répétant à l'envi les mêmes schémas de représentation sur les personnages féminins, y compris dans les films où le personnage principal est une femme.

Je me rendais compte que j'étais une spectatrice, alors que jusque-là, je n'aspirais qu'à être spectateur.

"Depuis que les humains vont au théâtre, depuis que l'écriture existe, les femmes sont réduites à se désolidariser de leur sexe, à le mettre entre parenthèse, sous peine de se couper de la masse des oeuvres, qui, même lorsqu'elles ne sont pas foncièrement ni systématiquement misogynes leur raconte la misère des femmes" dit Colette Audry dans sa préface à *la Poétique du mâle*.¹⁹

PROBLÉMATISATION

Qu'est-ce qui explique cette "désolidarisation" si naturelle, et pourtant si violente, quand je constate combien ma position a été différente devant un film de Yngvild Sve Flikke (*Ninjababy*, 2022) plutôt que de Joachim Trier (réalisateur de *Julie en 12 chapitres*, 2021), qui parlent pourtant tous les deux d'une jeune femme norvégienne libre et indécise ? Et pourquoi jamais cette perspective n'a été au centre de mon regard ni dans l'appréhension d'un film, ni dans la réflexion pratique qu'induit la réalisation d'un film ?

La dimension du genre a-t-elle participé, tout autant que l'invention de la perspective²⁰ en peinture ou autres révolutions de l'histoire de l'art, à construire la culture patriarcale que nous produisons et consommons aujourd'hui ?

Et si oui, qu'est-ce qui dès lors caractérise les choix de représentation, et de mise en scène de ces films qui ne "m'ont pas aimée" comme de ceux qui m'ont tant "regardée" comme spectatrice ? Et comment intégrer ces questionnements dans ma propre pratique ?

¹⁹ COQUILLAT Michelle. *La poétique de mâle*, Gallimard, 1982

²⁰ ARASSE, Daniel. *Histoires de peintures*, 2004.

En France, enrichir les représentations au cinéma est assimilé à des quotas honnis dans la République de l'égalité, à la fin de la liberté de création, à une injonction sociétale. Mais je crois que les représentations s'intègrent dans la question plus large de l'enrichissement de l'**imaginaire**. Je crois qu'il s'agit non seulement de raconter d'autres histoires, mais de les raconter autrement, grâce à une plus grande diversité de voix. *“On s'inscrit dans cette filiation-là, on ne demande pas une place, on tente de proposer d'autres fictions, d'autres rapports entre les personnages”*.²¹ disait Céline Sciamma en réponse à la question *“Quelles histoires nous reste-t-il à raconter ?”* d'Augustin Trappenard.

Dans cette perspective, je décide de mener une **relecture “féministe”**, basée sur le postulat qu'il existe un rapport de domination homme/femme. Il ne s'agit bien sûr pas d'accuser là ni cinéastes ni critiques de perpétuer consciemment un rapport de domination. Mais je crois que nous portons tous et toutes **en nous une culture qui s'est constituée sur une domination patriarcale**²², que les féministes ont été les premières à rendre visible, par la critique des rapports de genre comme des constructions socioculturelles et non comme des données de nature. C'est dans cette perspective que j'ai décidé de parler de “relecture féministe” et non de relecture “genrée” ou “sexuée” de l'histoire de la cinéphilie.

RÉSUMÉ DU PLAN

Je ferai d'abord une étude historique de la formation de “la” cinéphilie, pour montrer comment, en instituant le cinéma comme art autonome et en mythifiant la figure du cinéaste, elle a empêché toute autre forme d'analyse de film (de genre, culturelle) d'exister ; comment elle m'a **crevé les yeux** sur les films que j'ai aimés et aussi sur ceux que j'aurais pu aimer. (chapitre 1)

Je chercherai ensuite à distinguer différents schémas de représentation qui sont à l'œuvre dans la littérature et la peinture, qui non seulement ont inspiré les films que j'analyserai ensuite, mais m'ont aussi permis **d'apprendre à regarder** autrement les grandes œuvres de notre histoire de l'art officielle. (chapitre 2)

Regarder en face la forme de cinéma qui est née par la cinéphilie, partant de la Nouvelle Vague jusqu'à des auteurs contemporains comme Arnaud Desplechin, me permet pourtant de montrer combien dans ses choix de scénario, de mise en scène ou de comédien·nes, cette forme de cinéma a reconduit sous d'autres formes plus “distinguées” et subtiles, la domination masculine jusqu'à aujourd'hui, en

²¹ SCIAMMA Céline, interviewée par Augustin Trappenard, *Boomerang*, France Inter, “Céline Sciamma comme un jeu d'enfant”, 31 mai 2021
<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/boomerang/celine-sciamma-comme-un-jeu-d-enfant-1785405>

²² Voir définition dans la préface.

dépit de toutes les évolutions sociales survenues depuis 1959 (Palme d'or pour *Les 400 coups*). (chapitre 3)

A partir de ce questionnement critique, je découvrirai enfin comment certaines cinéastes inventent de **nouveaux regards** pour offrir de nouvelles représentations et comment elles peuvent investir notre pratique en général et la mienne en particulier, dans le cadre de ma PPM. (chapitre 4)

CHAPITRE I.

CREVER LES YEUX DES SPECTATEUR·ICES :
REVOIR L'HISTOIRE DE LA CINÉPHILIE

Introduction : un débat difficile à la radio...

“On n’a pas parlé esthétiquement du film. On vient d’avoir un débat sociétal, philosophique, politique si on veut autour de Mektoub my love. Donc n’attaquez pas trop la critique, ces pauvres petites choses dont tout le monde se fout, et qui essayent juste de maintenir l’idée que le champ esthétique appellerait des commentaires spécifiques.”

François Bégaudeau, au micro d’Olivia Gesbert, débat sur *Mektoub my love* avec Iris Brey, mars 2018²³

C’était il y a 5 ans que j’entendais pour la première fois ce débat ; conversation difficile à écouter, et qui tranchait résolument avec les débats habituels sur le cinéma tant il me semblait que les deux parties ne parlaient pas du même objet.

D’un côté, François Bégaudeau, critique de cinéma et auteur du roman qui inspire le film de Kechiche *La blessure vraie*, qui n’avait “pas envie de rentrer dans un débat moral. Parce que précisément l’enjeu de l’esthétique, c’est d’inventer sa propre morale. Et l’art n’est pas justiciable des problèmes moraux qui ont cours dans la société.” De l’autre, Iris Brey, critique également, autrice de *Sex and the series: sexualités féminines, une révolution télévisuelle*, qui répondait que c’était en effet un problème ne pas s’interroger sur le fait que “toutes les femmes chez Kechiche rentrent dans deux catégories, mère nourricière ou pute”.

Deux ans après ce débat, Iris Brey publie un essai : *Le regard féminin, une révolution à l’écran*. La réception critique à la sortie du livre ne fait que renforcer l’impression que j’avais qu’il existait deux terrains ; celui de la critique, pur de tout “débat sociétal”, qui crée son propre champ d’étude (esthétique) sur l’objet autonome qu’est le film ; et dans le camp adverse, celui de la critique féministe, “moral”, voire moralisant, et surtout qui ne parlerait pas de cinéma. Jean-Philippe Tessé, rédacteur au *Cahiers du Cinéma*, ne dit pas autre chose quand il écrit de Brey “qu’en un sens il n’y a pas de dialogue possible avec elle puisque nous ne parlons jamais des mêmes choses”.²⁴

²³ BEGAUDEAU François, BREY Iris interviewés par Olivia GESBERT, *La grande Table*, France Culture, “Le désir à l’écran, il est libre Kechiche”, 28 mars 2018 <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-1ere-partie/le-desir-a-l-ecran-il-est-libre-kechiche-5858288>

²⁴ TESSÉ Jean-Philippe, “Un drôle de regard” (critique du livre *Le Regard féminin, une révolution à l’écran*) art. cit., *Cahiers du Cinéma*, (n° 765), avril 2020

Ce livre de Brey, parce qu'il a eu un certain succès dans les universités et dans les milieux féministes, me semble avoir cristallisé une sorte de "guerre entre cinéphiles et féministes"²⁵ (pour reprendre le titre de l'article d'Alexandre Moussa), ou plutôt une guerre entre l'analyse esthétique et l'analyse féministe, c'est-à-dire l'étude du genre et surtout des inégalités entre les genres dans un film.

Cinéphile vs féministe : comme s'il n'était pas impossible d'être les deux (un·e cinéphile peut être féministe) mais qu'il était en revanche impossible de mêler les deux concepts dans l'analyse d'un film (la cinéphilie ne peut pas être féministe). Comme si **sans ôter la légitimité d'une analyse féministe sur le cinéma, la critique traditionnelle ne considère simplement pas que la cinéphilie en soit le lieu.**

J'ai cru pendant longtemps que cette scission féministe/cinéphile était un débat d'opinion sans importance. On adhérait à un camp ou l'autre, qu'importe. **Sauf que le camp cinéphile ne partage pas, et que c'est lui qui domine les médias et l'enseignement.** D'où vient qu'on ne trouve dans aucune émission classique de radio sur le cinéma (*Plan Large*, *Bienvenue au club* sur France Culture, *La dispute* sur France Inter) de telles analyses ? A mon échelle, d'où vient par exemple le fait que la seule personne qui nous ait parlé d'un film sous le prisme du genre à l'ENS Louis-Lumière entre 2019 et 2023 ait été notre professeure d'anglais ? Ou que la bibliographie de la préparation au concours ne contienne à ce moment-là aucun ouvrage sur le sujet ? Pourquoi finalement l'analyse de genre semble être une "menace" contre la cinéphilie, ou du moins lui ôter de son autonomie comme discipline ?

Ces questions ne sont pas sans conséquences ; **je crois pouvoir dire que mon regard et ma pratique ont été largement influencés par les films étudiés en école de cinéma et le discours qui leur est attaché, par les critiques que j'ai lues et qui m'ont fait ou non aller voir certains films, les aimer ou non.** Quand je lis que les *Cahiers du Cinéma* mettent "zéro sur dix" à Cannes à *Portrait d'une jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019), que j'ai 21 ans, et une indéfectible foi dans le jugement des rédacteurs, je sais déjà en rentrant dans la salle de cinéma que je vais juger le film que je vais voir.

Pour moi, et peut-être pour d'autres, la cinéphilie est une religion. S'écarter d'un de ses dogmes (l'art n'a pas de sexe) est une trahison de la plus haute importance. Dans ce premier chapitre, je veux comprendre pourquoi la critique féministe semble inconciliable avec la cinéphilie. Je choisis de trahir.

²⁵ MOUSSA Alexandre, "De la guerre entre cinéphiles et féministes en général, d'Iris Brey en particulier", *Critikat* [en ligne], 5 mai 2020.
<https://www.critikat.com/panorama/analyse/de-la-guerre-entre-feministes-et-cinephile-s-en-general-et-diris-brey-en-particulier/>

1.1. Le cinéma pour le cinéma, ou comment est né le boys club cinéphile

Pour comprendre l'hermétisme actuel de la cinéphilie, il faudrait en revenir à ses origines. A commencer par sa définition. "Cinéphile". "Phile" l'ami, le passionné, l'amoureux. Cinéphile, l'amoureux du cinéma. En revanche, pas de peinturophilie, pas de photographophilie ni de littératurophilie. La cinéphilie est donc une forme d'exception dans la culture, car il ne s'agit pas seulement d'aimer le cinéma ; il s'agit d'en parler. Je disais "religion" en introduction. Comme une religion, la cinéphilie se prêche.

"Le cinéma a besoin que l'on parle de lui. Les mots qui le nomment, les récits qui le racontent, les discussions qui le font revivre, modèlent sa véritable existence. L'écran de sa projection, le premier et le seul qui compte, est mental : il occupe la tête de ceux qui voient les films pour, ensuite, en rêver, en partager les émotions, en pratiquer la mémoire, la discussion, l'écriture. Que serait Chaplin sans les textes d'André Bazin, Sudden Fear sans la première notule écrite par François Truffaut, Hitchcock sans les entretiens réalisés par Claude Chabrol et le même Truffaut ?" écrit Antoine de Baecque dans son Histoire de la cinéphilie.²⁶

La parole autour du cinéma est donc ce qui définit la cinéphilie : cinéclubs, revues spécialisées, entretiens avec réalisateur-ices, mais aussi débats entre spectateur-ices, dans un café, devant la salle de cinéma, dans la salle de cinéma, entre deux revues adverses, entre deux journalistes adverses d'une même revue etc...

J'ai envie de partager l'emphase de Baecque. Pourtant pour revenir aux origines de la cinéphilie, il me semble qu'il faille plonger plus en avant dans son histoire, et de manière plus critique. Découvrir que la cinéphilie s'est construite comme un mouvement élitiste et esthétisant qui a relégué le sujet du film à un débat d'opinion (1, 2, 3). Rappeler qu'elle a été fondée par des rédactions exclusivement masculines (4), et qu'elle est peut-être finalement une forme de "boys club" qui n'a permis aucune alternative critique (5).

²⁶ BAECQUE Antoine de. *La cinéphilie : histoire d'un regard, invention d'une culture (1944-1968)*, Fayard, 2003.

1.1.1. La cinéphilie des années 20 L'art de masse dérobé par l'élite

J'ai souvent entendu Desplechin répéter au début de chacun de ses entretiens radio combien il s'était rebellé contre sa famille, ne suivant pas la rituelle lecture de Proust à 15 ans : *“j'ai choisi les arts populaires contre les arts nobles”*²⁷.

Populaire à ses débuts, le cinéma était même en passe de devenir l'art de masse par excellence²⁸. Je repense aux photos dans les livres généraux sur l'histoire du cinéma de ces Film Palaces, immenses et somptueuses salles de centre-ville, néo-byzantins ou style Renaissance, égyptiens ou aztèques, ces cinémas qui rassemblaient à chaque séance plusieurs milliers de spectateur·ices comme le Louxor, le Grand Rex (tous deux encore ouverts), le mythique Gaumont Palace “plus grand cinéma du monde” (qu'on aperçoit dans *les 400 coups*, place de Clichy), le Parisiana “roi des cinémas”, et toutes ces immenses salles aux 1000, 2000, 5000 sièges construites pour accueillir les masses des villes grandes et moyennes, toutes classes sociales confondues, qui se pressaient à ses portes tous les jours. Le cinéma était donc fait pour les masses, vu par les masses.

Jusqu'à ce que des écrivains intellectuels s'en emparent. Parmi eux, Aragon, Jean Epstein et surtout Louis Delluc. **Ce sont eux qui arrachent le cinéma à son identité populaire et inventent la cinéphilie.** Ils procèdent en plusieurs temps.

D'abord, ils déplacent l'intérêt des fonctions narratives du cinéma vers sa forme. C'est l'invention de la “photogénie” (des paysages, des objets, des gestes, des visages).

“Dans un affreux petit cinéma de Clermont-Ferrand, j'ai vu la sensibilité populaire. Le charme de l'écran épanouit violemment le goût des foules, si rebelles à se laisser cultiver par tout autre art. Quelques centaines d'ouvriers et de femmes simples s'attachèrent à la délicatesse d'un petit film japonais, sans action, fait de gestes, de fleurs et de papiers décorés. [...] Vous croyez peut-être que ce public s'émue surtout du drame ou de ses péripéties feuilletonnesques ? C'est à peine s'il y prit garde. Il vécut une heure de joie rien que pour les robes d'Irène Castle, l'harmonie des ameublements, et la grâce

²⁷ DESPLECHIN Arnaud, interrogé par Laure ADLER, *Hors Champs*, France Culture, “Semaine spéciale Cinéastes (1/5) : Arnaud Desplechin”, 11 mai 2015
<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/hors-champs/semaine-speciale-cineastes-1-5-arnaud-desplechin-7614315>

²⁸ BOSSÉNO Christian-Marc. “La place du spectateur”, *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°46, avril-juin 1995, p. 143-154

remarquables des accessoires.”²⁹ écrit Delluc, prônant aussi que le Beau qu’il décrit est universel et réside dans sa forme.

Ensuite ils valorisent l’auteur. A une époque où le cinéma est encore relativement anonyme (constitué moins par un homme que par une équipe), Delluc pratique un incessant “name-dropping” : ainsi des Allemands Robert Wiene (*Caligari*) ou Fritz Lang (*Les trois lumières*), des Américains Thomas Ince (*Civilization*), Mack Sennett (*Mabel fait du cinéma*), Griffith (*Intolérance*) ou Georges Fitzmaurice (*Le fils du Cheikh*), à qui il attribue les moments de beauté plastique de l’œuvre, oubliant par là le caractère éminemment collectif de leur création (en particulier de l’industrie californienne).

Enfin, ils élèvent le cinéma au rang des autres arts, par comparaison. A propos de *Caligari* : “nous en emportons cette impression de classicisme que nous donna, par exemple, *Le sacre du printemps*, d’Igor Stravinsky.”³⁰

Delluc, Aragon, Epstein se saisissent donc de l’objet populaire qu’est le cinéma en 1920, et lui attribuent une valeur esthétique. Ainsi ils “l’annexent”³¹ à la pensée élitiste, par un “détournement”³² au sens surréaliste, comme l’analyse Noël Burch, c’est-à-dire “détourner un objet [ici le cinéma populaire] de ses fins en lui accolant un nouveau nom et en le signant, ce qui entraîne sa requalification [du peuple vers l’élite]”³³ (Breton).

C’est “la conviction que l’on trouvera plus dans le réel caché que dans le donné immédiat” (Bachelard)³⁴ qui fait que le cinéma des masses peut être “requalifié” en œuvre d’art, et être finalement saisi par l’élite à peine né.

Cette requalification sera reprise après lui et instaurée en loi cinéphile à la génération suivante, avec André Bazin.

1.1.2. La cinéphilie de Bazin

Formalisation des premiers principes cinéphiles

A la fin des années 1940, les ciné-clubs se multiplient surtout dans les milieux très cultivés parisiens : les “mardis du Studio Parnasse” animés par

²⁹ DELLUC Louis. *Ecrits cinématographiques 1 : Le cinéma et les cinéastes*, Cinémathèque française, Paris, 1985.

³⁰ DELLUC Louis. op. cit

³¹ BURCH Noël. *De la beauté des latrines*, L’Harmattan, 2007.

³² BURCH Noël, op cit.

³³ BRETON André. *Crise de l’objet*, 1936.

³⁴ BACHELARD Gaston. *Le nouvel esprit scientifique*, 1934.

Jean-Louis Cheray, les jeudis, au “Ciné-Club du Quartier latin” animés par Maurice Schérer (futur Eric Rohmer), les dimanches matins, le “Cercle cinémane” au Cluny-Palace, animé par François Truffaut alors âgé de 16 ans, et encore toutes les séances du Colisée, du Studio de l’Étoile ou de la Pagode animées par Bazin, Sadoul, Astruc, Daquin, et bien sûr la Cinémathèque d’Henri Langlois, où se formera la future Nouvelle Vague.

Dans ce contexte, la force d’André Bazin est de se situer à la croisée de la plupart de ces chemins : militantisme culturel des ciné-clubs populaires, élitisme intellectuel des Jeunes Turcs, cinéphilie catholique.

Il se retrouve en 1951 tout naturellement au centre de l’organe principal de la cinéphilie française encore aujourd’hui, les *Cahiers du Cinéma*. Mais Bazin écrit aussi pour d’autres journaux (*Arts, l’Écran français...*).

Autant de textes qui forment ce qu’un de ses héritiers Eric Rohmer appelle la “*somme de Bazin*”, articles, essais, critiques qui dessinent une pensée “*éparpillée dans un fatras de revues, d’hebdomadaires, de plaquettes*”.

André Bazin est “l’homme-carrefour”³⁵ de la cinéphilie française d’après-guerre, et c’est peut-être pour cette raison que sa pensée charpente toute l’analyse actuelle du cinéma (Qu’est-ce que le cinéma ?³⁶ qui réunit ses différents articles est un des livres majeurs conseillés dans les concours d’école de cinéma aujourd’hui et aussi le premier que j’ai lu).

Je trouve donc essentiel de l’analyser pour en comprendre l’influence sur les débats actuels. Entre milliers d’autres enseignements qu’il a développés dans ses ouvrages, en voici trois qui peuvent nous intéresser.

(i) L’art cinématographique est un art spécifique, qui appelle à une analyse du “style” (forme) plutôt qu’une analyse du contenu

Le cinéma se définit par le “style” individuel des réalisateurs : “*qualité plus rare au cinéma que dans les autres arts parce qu’étant l’expression la plus intime de la personnalité du créateur, la complication des techniques et les multiples collaborations ainsi requises s’interposent entre le réalisateur et son œuvre*”.³⁷

C’est-à-dire qu’à l’intérieur du système de production, des scénarios de commande, des équipes de centaines de technicien-nes, des stars, des décors en studio, des genres, il existerait une sorte de signature, reconnue

³⁵ BAECQUE Antoine de. Op cit

³⁶ BAZIN André, *Qu’est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf, coll. 7ème art, 1976.

³⁷ BAZIN André. *Le Cinéma français de la Libération à Nouvelle Vague (1945-1958)*, Paris, Éditions de l’Étoile, 1983.

de film en film, cette fameuse “mise en scène” (le mot est sacralisé par la cinéphilie parisienne des années 1950) qui plierait la matière collective du film à la mesure intime et irréductible de chaque “auteur de film” (mot aussi sacralisé à cette époque). Ce qu’il démontre avec le “*trio sacré de la cinéphilie*”³⁸ que sont les “auteurs” Rossellini, Welles et Renoir.

(ii) Il faut valoriser le “je” dans la critique de cinéma

Vers la fin de sa vie, reclus hors de Paris, Bazin va, plutôt que de construire une pensée théorique, se raconter lui-même, sans hésiter à s’impliquer intimement dans cette écriture.

En décrivant avec amour les fétiches apparus dans certains films, en projetant sa propre vie dans le film, en montrant l’adéquation de son propre corps avec celui de l’acteur admiré, **Bazin place donc la subjectivité au centre de l’analyse.** Cette subjectivité sera largement reprise par les critiques qui lui succéderont et encore aujourd’hui. On ne prône pas la neutralité dans l’analyse de cinéma. **On ne dit seulement pas que cette subjectivité, le “je” de la critique est souvent un “je” masculin et hétérosexuel, qui oriente le visionnage et l’appréciation d’un film en ce sens.**

(iii) Néanmoins, le sujet du film compte, a un impact dans la société

Ainsi refusera-t-il toujours de considérer Hitchcock ou Hawks comme de grands créateurs : *“l’intelligence formelle de la mise en scène qui se cache derrière l’idiotie des scénarios que l’on a proposés à Hawks, ne doit pas pour autant nous faire fermer les yeux sur l’idiotie en question”*³⁹.

Ceux qu’on nommera les “Jeunes Turcs” et qui formeront la Nouvelle Vague ne se préoccupent absolument plus de *“l’idiotie des scénarios”*. Désormais, *“le fond d’un film, c’est sa forme”*⁴⁰. Et c’est cette pensée qui restera encore aujourd’hui enseignée et valorisée.

³⁸ BAECQUE Antoine de, op cit

³⁹ BAZIN André. “Comment peut-on être hitchcocko-hawksien ?”, *Cahiers du Cinéma*, n°44, février 1955, p. 17-18

⁴⁰ BAECQUE Antoine de, op cit.

1.1.3. La cinéphilie Nouvelle Vague Disparition du sujet, mythification de l'auteur

C'est par la posture dite "hitchcocko-hawksienne" (en référence aux deux réalisateurs américains populaires Hawks et Hitchcock) que s'affirme la différence majeure entre la cinéphilie de la Nouvelle Vague et la cinéphilie de Bazin.

Leur manifeste est posé par Truffaut : *"Je ne crois pas aux bons et aux mauvais films, je crois aux bons et aux mauvais metteurs en scène. [...] Les différences d'un film à l'autre, un scénario plus ingénieux, une meilleure photo, je ne sais quoi, n'ont pas d'importance, car ces différences tiennent justement à cet apport de l'extérieur, plus ou moins d'argent, un plus ou moins long temps de tournage.*

*L'essentiel est qu'un cinéaste intelligent et doué demeure intelligent et doué quel que soit le film qu'il tourne."*⁴¹

La "Politique des auteurs" défendue par les Jeunes Turcs est donc une sorte d'hyperbole du "style" de Bazin : l'idée selon laquelle **il n'y aura plus de films mais des auteurs de films**. Plus non plus de genres de cinéma, western, policier, mélo, mais *"un cinéma en soi, et même je le concède, une vue de l'esprit"*⁴² (Rohmer), qui transcende le genre par le génie.

"L'auteur" ne naît toutefois pas seul ; il s'élabore par une minutieuse mythification de réalisateurs "confisqués" par l'élitisme des Jeunes Turcs au cinéma grand public (Hawks, Samuel Fuller, Hitchcock, Nicholas Ray, Leo Mc Carey...).

"L'itinéraire d'un auteur est, à chaque reprise, à peu près semblable; un cinéaste, certes connu mais incompris, ou insoupçonné en tant qu'artiste dans son propre pays, est mis en valeur par la cinéphilie parisienne. On y voit ses films, on les remarque, les revues s'en emparent à coups de critiques et de filmographies commentées, bientôt des programmations spéciales sont organisées par quelques salles. Puis le cinéaste lui-même est contacté, invité à Paris par certains ciné-clubs, longuement rencontré et interrogé. L'entretien paraît, accompagné d'un ou plusieurs textes mettant en valeur sa manière, sa mise en scène repérée de film en film, parution espérée de préférence dans les Cahiers du Cinéma, la petite revue (5 000 exemplaires) à couverture jaune créée en avril 1951, la référence première des cinéphiles.

Dès lors, le cinéaste est devenu un «auteur de film »."

⁴¹ TRUFFAUT François. Arts, n° 619, 15 mai 1957.

⁴² ROHMER Eric, cité dans TRUFFAUT François. *Le Plaisir des yeux : écrits sur le cinéma*, Editions Cahiers du Cinéma, 1987.

Je repense à l'exemple d'Hitchcock, qui me semble être un de ces "itinéraires" classiques.

Ainsi, dans un article de *L'Écran français* datant de 1949 : *"Hitchcock peut filmer n'importe quelle histoire, dans n'importe quel lieu, avec n'importe qui, ce qu'il en sortira est un produit bien fait, bien fini, mais surtout griffé d'une manière inimitable"*. **L'absence de sujet est même ce qui caractérise la modernité** : *"Le temps du sujet pur est passé. Le cinéma avance et c'est tout. Ceux qui ne prendront pas ce tournant resteront en arrière comme restent en arrière les représentants du dernier carré du cinéma muet"*⁴³.

Peu importe le sujet, puisqu'Hitchcock se dévoile dans la forme de ses films. **D'abord en tant qu'individu**. Hitchcock serait un "je suprême", un pur auteur, qui nous parle de lui, dit Godard. Ce que la nouvelle génération voit chez Hitchcock, ce n'est pas un film, c'est Hitchcock qui fait son autoportrait en cinéma ; c'est l'intimité d'Hitchcock qui se donne à voir sous un masque formel, et dont l'étude nous en dit plus sur le créateur qu'un scénario.

Mais aussi en tant que penseur, philosophe. C'est aussi par la forme qu'il parle de l'âme humaine, dit Rohmer. *"Dans ce numéro, consacré au plus brillant des techniciens [...] qu'on ne s'étonne point trop de trouver au lieu de l'affreux jargon des studios, les termes plus nobles et plus prétentieux d'âme, de Dieu, de diable, d'inquiétude, ou de péché. Je vois le sourcil du lecteur se froncer. Passe pour Renoir, Rossellini, Buñuel, qui ne dédaignent pas le trait philosophique, mais ce maître humoriste mérite-t-il, revendique-t-il même, un tel excès d'honneur ?"*⁴⁴

Défendu avec force par de plus en plus de critiques (les Jeunes Turcs, Rohmer, Godard Rivette, Truffaut et finalement même Bazin), Hitchcock glisse doucement vers le statut d'auteur jusqu'au milieu des années 50.

Le "Hitchbook" (*Hitchcock par Truffaut*⁴⁵), vient achever de créer le mythe. Le récit que fait Antoine de Baecque de sa rédaction et la forme du livre, qui s'appuie principalement sur des photogrammes choisis par Truffaut pour accompagner le texte, témoigne du volontarisme de son auteur Truffaut pour "élever" Hitchcock.

*"Tout se passe comme si les photogrammes étaient chargés d'impressionner le lecteur du livre en venant à l'appui des mots – trop légers, trop humoristiques, trop anecdotiques – du maître Hitchcock. [...] Les images viennent percer le corps du texte, s'insèrent violemment entre les mots, conduites par la maquette "acérée" de l'ouvrage, afin de saisir le lecteur, de le convaincre par les sens et la vision"*⁴⁶.

Depuis le milieu des années 50 à aujourd'hui, la cinéphilie s'est donc débarrassée de toute analyse socio-culturelle : *"qui dira en effet, en dehors de*

⁴³ TACHELLA Jean-Charles, THEROND Roger, "Hitchcock se confie", *L'Écran français*, n°187, janvier 1949.

⁴⁴ ROHMER Eric. "Numéro spécial Hitchcock", *Cahiers du Cinéma* n° 39, octobre 1954.

⁴⁵ TRUFFAUT François, SCOTT Helen. *Hitchcock/Truffaut*. Édition définitive, Paris, Gallimard, 1993.

⁴⁶ BAECQUE Antoine de, op cit

Sadoul [critique communiste très militant], ce qu'est un « sujet estimable » ?” raille Antoine de Baecque. Me revient certes en mémoire la période maoïste des *Cahiers du Cinéma*, souvent bafouée par ses héritiers, (par exemple “il incombait donc aux deux Serge, Daney et Toubiana [rédacteurs en chef post maoïsme] , de tirer du bouillon une revue devenue presque illisible, pour la ramener à l'air libre et à sa vocation première : la critique d'un cinéma qu'elle avait un peu perdu de vue.”⁴⁷). Je repense aussi aux films politiques de Jean-Luc Godard qui, “en passant par le militantisme (militantisme hétérodoxe et parfois marxiste tendance Groucho), a quitté sa position avantageuse d’auteur”. **Mais pour aller vers quoi, me répond Antoine Guillot dans Plan Large sur France culture ?** “Pour conquérir celle d’un artiste retiré du monde et plongé dans l’étude de son art, le cinéma, de son Histoire, et partant de celle de l’humanité toute entière. C’est cette période, où il n’a jamais cessé d’inventer de nouvelles formes, tâtonnant souvent, parfois jusqu’à l’outrance qui donnera bien plus tard les Histoire(s) du cinéma”⁴⁸ Même la période la plus politique de la cinéphilie est analysée par le prisme de la forme. Se confondent aussi dans cette période, histoire de la cinéphilie et histoire de l’“humanité”. **Mais de quelle humanité parle-t-on ?**

Si je décide de braver l’interdit du scénario, je découvre rapidement un schéma commun à beaucoup des films de la cinéphilie des Hitchcocko-hawksiens, en suivant la recherche de John Hess : celui d’un héros masculin qui se révèle à lui-même à la fin du film. On est loin du récit de “l’humanité”.

“Le récit avait toujours comme prémisse la situation d’un personnage totalement isolé. [par exemple, Johnny Guitare de Nicholas Ray, L’Inconnu du Nord-Express d’Alfred Hitchcock et Europe 51 de Roberto Rossellini]. Au fur et à mesure que l’histoire avance, nous constatons que le héros, à la faveur d’un concours de circonstances exceptionnelles, souvent violentes, est amené à prendre conscience des aspects les plus bas et les plus humiliants de sa personnalité. [...] Ce mouvement narratif de la “solitude morale” à l’auto-révélation et finalement au salut, [...] se retrouve dans tous les films prisés par les tenants de la Politique des auteurs.”⁴⁹

Je crois donc que la focalisation qu’a imposée la Nouvelle vague sur “la singularité et de la dynamique du geste créateur” (pour reprendre les termes donnés

⁴⁷ JOUSSE Thierry, rédacteur en chef des *Cahiers du Cinéma* 1991-1996, entretien avec Pascal Bonitzer et Thierry Jousse, “Épisode 1/9 : Des années Filipacchi aux années Mao, l’histoire des “Cahiers””, *Les Nuits de France Culture*, 24 mai 2020
<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/des-annes-filipacchi-aux-annes-mao-l-histoire-des-cahiers-par-pascal-bonitzer-et-thierry-jousse-4720094>

⁴⁸ GUILLOT Antoine, G comme Jean-Luc Godard, chapitre II : les années 1970, *Plan Large*, France Culture, 5 octobre 2019
<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/plan-large/g-comme-jean-luc-godard-chapitre-ii-les-annes-1970-3329128>

⁴⁹ HESS John. *Jumpcut*, n°1, 1974 (trad. 1998)

dans les “recommandations pour l’analyse de films” de la Fémis), permet aussi de **valoriser certains schémas narratifs sans jamais les expliciter.**

Voilà comment est née la cinéphilie. Elle est désormais mise en œuvre par tous et toutes. Mais il me semble qu’elle n’a pas non plus laissé de place à une autre forme de critique de cinéma.

1.1.4. Pourquoi il n’y a pas eu de Jeunes Turques

Linda Nochlin s’est demandée en regardant les noms sous les toiles de tous les musées “*Pourquoi n’y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ?*”⁵⁰

Comme elle, je regarde les noms qui ont marqué la naissance de la cinéphilie, et je me demande de plus en plus “*Pourquoi n’y a-t-il pas eu de Jeunes Turques ?*”

Bien sûr, je pense immédiatement à Agnès Varda (le seul contre-exemple), mais Varda n’a jamais été cinéphile, et elle a réalisé son premier film en marge des Hitchcocko-hawksiens, et même en dehors de tout système de production. On n’a jamais vu Varda écrire à cette époque dans les *Cahiers du Cinéma*, ni dans *Positif*, ni dans *Arts*. En plus d’Agnès Varda, je trouve aussi quelques journalistes notables (Claude-Marie Trémois, rédactrice en chef de *Télérama* par exemple). Mais aucune spectatrice transformée en cinéphile critique et active, **du moins dans les organes officiels de la cinéphilie que sont les revues spécialisées.**

Quand Bazin propose à Nicole Védres (réalisatrice de documentaires) de participer au numéro “La femme et le cinéma”, elle décline, répliquant que les femmes ne sont “*pas concernées par les fantasmes masculins de l’Eternel Féminin*”⁵¹. Son ironie féroce témoigne aussi de combien elle considère que la critique est centrée autour du masculin hétérosexuel.

Il n’y a donc presque aucune participation des femmes à la cinéphilie savante qui est en train de s’élaborer dans les rédactions **exclusivement masculines**⁵² des *Cahiers du Cinéma*, de *Positif* ou d’*Arts*.

Or les cinéclubs étaient mixtes ; c’est donc le passage à l’écriture publiée qui ne s’est pas fait, par le même processus que soulignait Virginia Woolf dans *Une chambre à soi* (se demandant quel aurait été le destin de la soeur fictionnelle de

⁵⁰ NOCHLIN Linda. *Pourquoi n’y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?*, op. cit

⁵¹ BURCH Noël, SELLIER Geneviève. *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*. Paris, Vrin, coll. Philosophie et cinéma, 2009.

⁵² SELLIER Geneviève. *Chapitre II. La cinéphilie des années 1950* In : *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier*, Paris : CNRS Éditions, 2005. p.21-3

Shakespeare) : les filles sont encouragées à écrire sur elles (journal intime) mais pas à se sentir la légitimité de le faire pour les autres⁵³.

Je ne suis donc pas étonnée que la seule trace de la cinéphilie des femmes dont j'ai trouvé une archive est celle du courrier des lectrices de la revue populaire *Cinémonde* – une cinéphilie peu légitime donc. Ce seul héritage critique se fait sur un ton “badin”, à travers la paraphrase d'un journaliste. “L'homme-réponse” (qui se fait appeler “Oncle Talky”) ne cite jamais que quelques passages, et exige de ses lectrices (qu'il appelle ses nièces) l'utilisation d'un “pseudo” qui ôte de fait considérablement de la force à l'analyse. Ainsi de l'analyse des *400 coups* par “Cavalcade”.

*“Calvalcade, méfiante de nature, est allée voir les 400 coups avec certaines réserves mentales, qui se sont rapidement évanouies. [...] Truffaut n'a pas cherché à romancer son film ; aucun soucis de dénouement : Antoine face à la mer, n'a pas un visage extasié. Il réalise un vieux désir mais hélas, pas dans les conditions rêvées : il sait qu'il n'est pas libre, il prend conscience de son enfance gâchée, c'est pourquoi son visage est d'autant plus amer et sombre lorsqu'il se détourne de la merveilleuse pureté de la mer.”*⁵⁴

On oserait difficilement affirmer aujourd'hui que l'absence d'une cinéphilie critique des femmes est due à un manque de talent, d'intelligence ou d'esprit des femmes cinéphiles par rapport à leurs homologues masculins. Pourtant, à lire les courriers de *Cinémonde*, je pourrais le croire. En effet, la lecture nous montre combien “le style” cher à Bazin est ici altéré par la paraphrase, alors même que le propos est pertinent. Toutes les critiques de *Cinémonde* en témoignent : la subjectivité de chaque contributrice est écrasée par celle de “l'Oncle Talky”.

Je prends conscience de combien la cinéphilie “officielle” est aussi exclusivement masculine. Et je crois que cet héritage n'est pas sans conséquence, sur la “guerre” qu'il existe aujourd'hui entre “chapelle” cinéophile et “dissidentes” féministes, quand bien même aujourd'hui les rédactions ne sont plus exclusivement masculines⁵⁵.

⁵³ SANTRAILLE Joséphine. *Cinéphilie féminine ou féministe ? 1946-1964 : l'émergence d'une conscience de genre par l'exercice de la cinéphilie dans le “ Courrier ” des lectrices de Cinémonde et du Film complet*, Mémoire de Master 2 Recherche Cinéma, Esthétique et Création, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2023.

⁵⁴ “Courrier des lecteurs”, *Cinémonde*, n°1331, février 1960 cité dans SELLIER Geneviève. “La réception des films de la Nouvelle Vague dans le courrier des lecteurs de *Cinémonde*”, *Communication* [en ligne], vol.31/1, 2013 : <https://journals.openedition.org/communication/4951>

⁵⁵ Bien que cette idée soit encore un sujet de crispation, en témoignent les récentes frictions entre Emily Barnett des *Inrocks* et les rédactrices des *Cahiers du Cinéma*, nous rappelant qu'encore aujourd'hui, la critique est un milieu socialement très homogène, boys club majoritairement hétérosexuel, blanc, parisien, issu des classes cultivées.

Mais si en France, cette guerre est récente, voilà plus de soixante ans qu'elle est dépassée dans d'autres pays occidentaux.

1.1.5. Le cinéma sans la cinéphilie ? Regards hors de France

Ce qui me frappe le plus dans cette étude de la cinéphilie, c'est surtout de découvrir que **la révolte qui gronde aujourd'hui seulement en France avec par exemple Iris Brey, était déjà à l'œuvre dans les universités anglo-saxonnes dès les années 60**, au moment même où la cinéphilie en France s'ébattait joyeusement et sans contradictions.

Car c'est en 1964 qu'est fondé le "Center for Contemporary Cultural Studies" de Birmingham, et qu'on décide en Grande-Bretagne de s'intéresser aux pratiques culturelles des classes dominées et non plus seulement aux œuvres élues par les classes dominantes. En parallèle des mouvements féministes naissants de l'époque, une critique se forme donc sur un cinéma qui commence à être perçu comme un art officiel, élitiste et conservateur. La grille d'analyse des Jeunes Turcs est donc déjà remise en question, à la faveur d'une analyse scénaristique des œuvres et de l'observation ethnographique des spectateur-ices.

Cette approche résolument politique, qui va à l'encontre des interdits en vigueur en France est dévalorisée sous des étiquettes infamantes par la cinéphilie savante : "sociologisme vulgaire", "analyse thématique", "contenuisme"⁵⁶...

Pourtant, ces nouvelles analyses anglosaxonnes ne parlent pas que de sociologie, mais aussi comme leurs homologues Nouvelle Vague, de sensation de cinéma.

En atteste l'article fondateur qu'Iris Brey a remis dans l'actualité, "*Plaisir visuel et cinéma narratif*" de Laura Mulvey, écrit en 1975 (!) et qu'on peut résumer ainsi : les codes narratifs et filmiques du cinéma hollywoodien imposent le masculin à la fois comme **porteur de l'action** (le personnage), de la **narration** (éventuelle voix-off) et du **point de vue** (place de la caméra). Face à cette structure de personnage masculin, le personnage féminin se place en antagoniste, le plus souvent passif, et montré sous la forme d'un (beau) corps, comme un objet (le plus souvent morcelé) de ce regard. Voilà comment est défini le regard masculin (fameux "male gaze" pour reprendre le terme à la mode) à l'œuvre dans le cinéma (américain) qu'étudie Mulvey.

<https://blogs.mediapart.fr/emily-barnett/blog/050220/lettre-ouverte-aux-nouveaux-acquereurs-des-cahiers-du-cinema>

<https://blogs.mediapart.fr/les-redactrices-des-cahiers/blog/100220/les-redactrices-des-cahiers-du-cinema-repondent-la-lettre-ouverte-d-emily-barnett>

⁵⁶ BURCH Noël, op cit

L'interprétation qu'en fait Mulvey est à la fois féministe - le cinéma fabrique de la domination masculine en la naturalisant dans les représentations qu'il offre - et psychanalytique - ce regard masculin correspond au déplacement de l'angoisse de castration masculine sur les figures féminines. Si cet article a été depuis largement nuancé (surtout le regard psychanalytique), **il a le mérite, je crois, d'avoir montré que le cinéma de fiction est moins un reflet de la réalité sociale qu'une fabrique des normes de genre et des mécanismes de domination qui les sous-tendent.**

Depuis Laura Mulvey, je découvre que chercheuses et chercheurs ont développé nombre d'analyses genrées sur différents types de corpus (films d'une cinéaste particulier-ère, d'un genre, d'une star, d'une période, d'un public...), s'enrichissant plus récemment des études gays, lesbiennes et queer, et cela grâce à une vision de la culture largement acceptée dans les universités et les revues spécialisées⁵⁷.

Que s'est-il passé en France pendant tout ce temps ? Comme on l'a vu en introduction de ce chapitre : pas grand chose. Silence radio dans les arts, les médias, les facs, les écoles de cinéma, où la pensée d'auteur et du style issue de la cinéphilie continue de dominer.

Il me semble donc qu'il ne s'agit plus seulement d'expliquer la "guerre" entre cinéphiles et féministes, mais bien le retard de cette contestation en France, à de rares exceptions près (il faut ici rendre hommage aux travaux de Noël Burch, Geneviève Sellier, Eliane Viennot dont je parlerai par la suite).

D'autres questions s'ajoutent maintenant aux premières : comment expliquer que le regard féministe sur le cinéma reste toujours associé à une "contre" culture du cinéma en France (voire une "sous" culture, en attestent les rares débats entre cinéphiles traditionnelles et cinéphiles féministes qu'on peut trouver) ? Comment se fait-il, alors qu'il a été institué en objet d'étude officiel pour le cinéma ailleurs, qu'il soit encore en 2023 considéré par une majorité de cinéphiles comme "l'opium des connes" (pour reprendre les mots de Sam Bourcier dans son chapitre "Modernisme et féminisme" de l'ouvrage *Queer Zones*) ?

Peut-être que la réponse à ces questions se trouve dans un élargissement de la cinéphilie à sa généalogie "moderniste", qui s'inscrirait plus généralement dans une politique culturelle française universaliste.

⁵⁷ SELLIER Geneviève. "Gender studies et études filmiques : avancées et résistances françaises", *Diogène*, n°225, 2009, p. 126-138.

Je commence à penser que peut-être que l'exceptionnalisme de notre culture de cinéma est surtout un "exceptionnalisme du modernisme"⁵⁸ qui, aujourd'hui encore, influence nos productions et la manière dont nous les recevons.

1.2. L'art pour l'art, ou le modernisme au pouvoir

"Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid ; car c'est l'expression de quelque besoin ; et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. — L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines."

Théophile Gautier, Préface à *Mademoiselle de Maupin*⁵⁹.

Avant de commencer ce mémoire, le modernisme était un mot qui me rappelait tantôt des latrines (Gautier) ou des urinoirs (Duchamp), tantôt des blocs de béton empilés (Le Corbusier) tantôt des chaises inconfortables (par exemple celles de *Mon Oncle* de Jacques Tati), bref des choses disparates, mais qui ont le mérite de rappeler que l'idée de modernisme parcourt l'histoire de l'art.

Car si Théophile Gautier en écrit un manifeste dans sa préface en 1837, le modernisme va bien au-delà de cette date : c'est une doctrine majeure, esthétisante et élitiste qui irriguera non seulement la littérature et la peinture, mais aussi l'ensemble des politiques culturelles, touchant la musique, l'architecture, l'enseignement à tous les niveaux et bien sûr... le cinéma.

Quand la réalisatrice Catherine Breillat dit "je ne peux pas supporter qu'on m'appelle féministe" plus d'un siècle plus tard, c'est encore du modernisme qu'elle parle. Le modernisme me permet d'expliquer que la "guerre" cinéphile/féministe a 60 ans de retard en France. Mais aussi que les expositions sur Picasso ne parlent jamais de viol quand ses toiles en parlent bien souvent⁶⁰.

⁵⁸ BOURCIER Sam. *Queer Zones*, Vol 3, op cit

⁵⁹ GAUTIER Théophile. *Préface à Mademoiselle de Maupin, Double Amour*, Société belge de librairie, 1837.

⁶⁰ LEAMLU, BRIL Manon, "PICASSO = GROSSE MERDE", *C'est une autre histoire*, 6 octobre 2021, disponible sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=gsuLpUTs50c>

Le modernisme est la raison pour laquelle “*beaucoup de réalisatrices veulent être réalisateurs finalement. Des réalisateurs comme les autres*” (Stéphane Delorme, rédacteur en chef des *Cahiers du Cinéma*⁶¹ dans le numéro de 2012 intitulé “Où sont les femmes ?”).

On n'utilise guère ce mot de “modernisme” en France. On lui préfère la “modernité”, explique le chercheur franco-américain Noël Burch⁶², un mot qui vient de Baudelaire, et qui permet de faire croire qu'on parle là d'une donnée historique, le progrès. **Or le principal postulat du modernisme est que la beauté n'a pas de sexe, que l'art a sa propre loi, et que la seule case qui puisse exister est celle d'artiste. Ce qu'il cache, c'est que sous couvert d'être universel, l'art est masculin.** Mais il me semble qu'en disant modernité, on naturalise cette idéologie formaliste et élitiste, omniprésente en France dans ce qui s'écrit sur les arts et les lettres.

C'est pourquoi je trouve important de retracer au sein de l'histoire de la cinéphilie, une “*généalogie de la tradition moderniste particulièrement coriace*”⁶³, pour comprendre comment elle infuse notre regard critique comme notre pratique aujourd'hui au cinéma (et ailleurs), bien au-delà de ce qu'une préface écrite en 1837 l'aurait laissé croire.

Qu'est-ce que le modernisme ? Dans quel contexte est-il apparu et comment double-t-il l'inégalité ontologique de la différence homme/femme par une inégalité socio-culturelle (1) ? Le modernisme a-t-il donné naissance à la cinéphilie (2) ? Quel est son rapport avec la politique culturelle en France (3) ?

1.2.1. Modernisme : “esthétisant, volontiers dépolitisant et foncièrement masculiniste”⁶⁴

Revenons au début du XIX^{ème} siècle. A l'heure où “*la civilisation du journal*”⁶⁵ bat son plein; l'art devient indissociable de la critique : relayée dans les journaux qui s'impriment alors en milliers d'exemplaires, elle juge, tranche, met au placard œuvres et artistes en un coup de plume. “

Or, **une part importante de cette critique qui a droit de vie et de mort sur les dernières sorties artistiques promeut une conception de l'art comme ayant une**

⁶¹ DELORME Stéphane. Éditorial “Où sont les femmes ?”, *Cahiers du Cinéma*, n° 681, septembre 2012.

⁶² BURCH Noël. *De la beauté des latrines*, L'Harmattan, 2007.

⁶³ BOURCIER Sam. *Queer Zones*, vol 3, op cit

⁶⁴ BOURCIER Sam, *Queer Zones, la trilogie*, Amsterdam, 2015

⁶⁵ KALIFA Dominique, RÉGNIER Philippe, THÉRENTY Marie-Ève, VAILLANT Alain [dir.]. *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.

mission morale et sociale⁶⁶. Cette pensée de l'art "utile" se propage dans les journaux de droite comme de gauche, catholiques sociaux (*L'Avenir*), revues libérales (*Revue des deux mondes*, *Le Globe*), tribunes républicaines et socialistes (*Revue encyclopédique* de Pierre Leroux et Hippolyte Carnot, *la Revue républicaine*, *Revue du progrès*).

L'art "utile" s'inscrit en opposition à son courant contraire, l'art autonome et désintéressé, issu de la philosophie Kantienne. Selon Kant, le Beau se définit en le distinguant de l'agréable, qui satisfait des inclinations personnelles, et du jugement moral, qui satisfait un intérêt rationnel. **Le Beau lui, est parfaitement désintéressé ; il est contemplatif, il est son propre but. Il est donc une "finalité sans fin" qui prétend à l'universalité**⁶⁷. Cette pensée est reprise par les artistes romantiques du XIX^{ème} siècle.

Ainsi d'un côté, on trouve le romantique, pour qui "*l'art a sa loi*"⁶⁸ (*Préface aux feuilles de l'automne*, Victor Hugo) ; de l'autre, le journaliste qui voit dans l'art "*une représentation idéaliste de la nature et de nous-mêmes, en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce*", et lui assigne une "*mission morale et hygiénique*"⁶⁹ (Pierre-Joseph Proudhon). Pour la philosophie de l'art utile, l'art doit contribuer au progrès de la civilisation et à la moralisation du peuple, et l'artiste a une responsabilité.

Si certaines romantiques découvrent dans cette philosophie de l'utile une nouvelle voie pour l'art (Lamartine s'engage dans une carrière politique, George Sand fonde la *Revue indépendante*, journal d'art engagé socialement), d'autres s'y opposent catégoriquement.

Les chevaliers du modernisme se nomment Baudelaire, Flaubert et Théophile Gautier, dignes héritiers de Kant, combattant l'art utile et la complaisance des romantiques repentis Sand ou Lamartine, qui portent atteinte à l'art : "*il n'y a qu'un utilitaire au monde capable d'arracher une plate-bande de tulipes pour y planter des choux*".⁷⁰

Pour eux, l'art fonde une morale supérieure à la morale de la vie quotidienne. Dans les notes à l'intention de son avocat, en vue de son procès contre son recueil *les Fleurs du mal* pour "outrage à la morale publique et aux bonnes mœurs", Baudelaire différencie la "*morale positive et pratique à laquelle tout le monde doit obéir*" de la "*morale des arts*". L'artiste n'est pas seulement au-dessus

⁶⁶ SAPIRO Gisèle. "Aux origines de la modernité littéraire : la dissociation du Beau, du Vrai et du Bien", *Nouvelle revue d'esthétique*, n°6, 2010/2, p. 13-23.

⁶⁷ KANT Emmanuel. *Critique de la faculté de juger [1790]*, Première Partie, Paris, Gallimard, collection GF Flammarion, 1995.

⁶⁸ HUGO Victor, *Les feuilles d'automne*, 1830.

⁶⁹ PROUDHON Pierre-Joseph. *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Garnier, 1865.

⁷⁰ GAUTIER Théophile, op cit.

des lois, il doit même refuser de s'y soumettre : *“si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique ; et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise”*⁷¹ dit Baudelaire.

Mais je crois que le positionnement du modernisme vise surtout à se démarquer de la culture de masse émergente. Flaubert par exemple (j'y reviendrai en seconde partie) se moque de madame Bovary qui dévore des romans populaires. L'art pour l'art se dresse donc contre une culture de masse qui bêtifierait, aliénerait. Or **l'association masse = foule = féminin**⁷² n'est pas que le fait de Flaubert.

Je la trouve dans la préface de Germinie Lacerteux, les frères Goncourt attaquent *“les petites oeuvres polissonnes, les mémoires de fille, les confession d'alcôves”*⁷³, et valorisent par opposition le bon roman *“sévère et pur”*.

Je la trouve en Allemagne, dans le premier numéro du journal moderniste *Die Gesellschaft*, où le rédacteur en chef Michael Georg Conrad veut libérer la littérature et la critique de *“la tyrannie des débutantes bien élevées et des vieilles filles”*, en rétablissant une *“masculinité sérieusement en danger”* par la *“bravoure”* de la pensée⁷⁴.

Je trouve encore pêle-mêle la *“maudite racaille de femmes-scribouillards”* (de l'écrivain américain Nathaniel Hawthorne), et les *“traits féminins”* des foules (du médecin psychologue Gustave Le Bon) : *“la simplicité et l'exagération de la foule ont pour conséquence qu'une cohue ne connaît ni le doute ni l'incertitude : comme une femme, elle passe tout de suite aux extrémités”*⁷⁵

Mais de tous, c'est Nietzsche qui a exprimé le caractère féminin des masses le plus frontalement : *“le danger pour les artistes, pour les génies, c'est la femme : les femmes adoratrices le mettent en présence de la corruption . Il n'y en a guère parmi eux dotés de la force de caractère qu'il faut [...] : bientôt, ils s'abaisseront au niveau des femmes”*.

Il illustre le propos par son dédain du théâtre (par ailleurs, un des rares espaces qui allouait aux femmes un rôle de premier plan par l'interprétation) : *“personne n'amène au théâtre le meilleur de son art [...] car il y manque la solitude ; tout ce qui est parfait ne souffre aucun témoin. Au théâtre, on devient peuple, troupeau, femelle, pharisien, bétail d'électeurs, client, idiot”*.⁷⁶

Or, et c'est là ce qui m'intéresse, **ce dénigrement de la masse et son association au caractère féminin apparaît précisément au moment où les masses**

⁷¹ BAUDELAIRE Charles. *L'Art Romantique*, 1859.

⁷² SELLIER Geneviève, VIENNOT Eliane (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004.

⁷³ GONCOURT Edmond de, GONCOURT Jules de. *Préface de Germinie Lacerteux*, Charpentier, Première Edition, 1889, p.5-8.

⁷⁴ *Die Gesellschaft*, vol. I, n°1, 1902

⁷⁵ LE BON Gustave. *La psychologie de la foule*, Paris, 1895

⁷⁶ NIETZSCHE Friedrich. *Le cas Wagner, Nietzsche contre Wagner*, 1889

ne sont seulement composées d'hommes mais aussi de femmes : c'est au milieu du XIX^{ème} siècle qu'a lieu ce qu'on appelle communément la première vague du féminisme en Europe, avec la bataille pour l'obtention du droit de vote et d'égalité d'accès à l'éducation. En 1850, la loi Falloux impose l'ouverture d'une école pour filles dans toutes les communes de plus de 800 habitants, et en 1861 la première femme décroche son bac.

Ce peuple de femmes que Huysen appelle "*l'autre modernité*" face à la modernité masculine et élitiste incarnée par Baudelaire ou Gautier, il faut l'endiguer parce qu'il menace, et cela en lui dédaignant le droit à l'art. **En créant une inégalité socio-culturelle (masculin élite / féminin masse), le modernisme renforce donc l'exclusion des femmes de l'art.**

A ce stade de l'analyse, je peux déjà lister les caractéristiques du modernisme. Une compilation des réflexions de Burch et d'Andreas Huyssen⁷⁷ aboutit à la liste non exhaustive suivante :

- l'art pour l'art, opposé à l'utilité de l'art, sans aucun rapport avec la morale
- une passion pour l'expérimentation formelle, relativement illisible pour "la masse" (Mallarmé, Stein, Joyce, Pound, Guyotat)
- une conscience foncièrement individuelle, jamais collective ;
- une volonté de se distinguer par le style, par opposition à une conception linéaire, textuelle, de contenu ;
- primauté de l'esthétique
- le rejet des récits genrés féminins, qui auraient en commun la passion du mélodrame, parleraient de leurs sentiments et feraient dans la psychologie, et plus généralement le rejet de la culture de masse.

Voici brossé le portrait du modernisme. Or les caractéristiques du modernisme ne sont pas étrangères à la cinéphilie telle qu'on l'a définie précédemment.

1.2.2. La cinéphilie est-elle un avatar du modernisme ?

Je lis le texte sur la nécessaire "*solitude*" "*sans témoin*" de l'artiste de Nietzsche de 1889, et je reconnais Alain Bergala, qui écrit en 2015 : "*que le coeur de la création de cinéma y est aussi solitaire qu'en peinture ou qu'en littérature*", qui prône

⁷⁷ HUYSEN Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Post-modernism, Bloomington et Indianapolis*, Indiana University Press, 1986. Trad. Fr de Noël Burch : "Féminité de la culture de masse, l'autre de la modernité", in SELLIER Geneviève, VIENNOT Eliane (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004.
Huysen est l'une des références en matière de critique du modernisme avec Burch, Jameson et Williams

une analyse de l'oeuvre d'une artiste "dans ce qu'elle a d'intime, de solitaire, d'enclos dans sa tête"⁷⁸

Je lis "culture de masse" et je retrouve "l'opium du peuple" que fustigeait Delluc dans les années 20, la télévision hier, les plateformes aujourd'hui.

Je lis "primauté de l'esthétique sur la morale" et ce sont tous les débats sur l'affaire Polanski qui reviennent, ou ceux sur Kechiche : "Je suis pas là, à ce micro, pour être le défenseur moral de Kechiche. Je m'en fous de savoir si Kechiche est un salaud sur l'échelle de Richter de la saloperie de 1 à 10, et d'ailleurs peut-être qu'il est à 10, et alors ? Moi, je veux parler de Mektoub my love" tonne François Bégaudeau en 2018⁷⁹.

Je lis "une conscience foncièrement individuelle, jamais collective", et je retrouve toute la ligne éditoriale des Cahiers du Cinéma, de Positif et la bataille de lion livrée aux féministes, qui abaissent le cinéma et abêtissent les oeuvres, même celles qu'elles chercheraient à défendre, comme Iris Brey avec Chantal Akerman⁸⁰ d'après une tribune des Cahiers d'avril 2020 : "avant et au lieu d'être un female gaze, s'il en est un, ce regard est celui de Chantal Akerman, cinéaste, et que c'est à ce titre qu'il nous importe à nous tous, nous enrichit, nous touche". Dans ce même texte qui date de 2020, je découvre la "volonté de se distinguer par le style" des modernes, et la Politique des auteurs toute entière, et aussi "la passion pour l'expérimentation formelle" qu'on retrouve dans la cinéphilie Nouvelle Vague puis dans la Nouvelle Vague et leurs héritiers et héritières.

Plus j'avance, plus je commence à penser que ce modernisme masculin et élitiste est non seulement au cœur de la cinéphilie, mais de la politique culturelle de production des œuvres toute entière.

1.2.3. La Nouvelle Vague au ministère de la Culture

Si le modernisme est au cœur de la cinéphilie, c'est peut-être grâce à la cinéphilie que le modernisme investit la politique culturelle. Car le cinéma d'auteur va devenir une "affaire d'Etat"⁸¹. En effet, l'émergence de la Nouvelle Vague coïncide avec l'arrivée au pouvoir du général de Gaulle dont l'impact sur la politique culturelle avec son ministre André Malraux prend un nouveau tournant, basé sur deux grands piliers.

⁷⁸ BERGALA Alain, *La création cinéma*, op. cit

⁷⁹ BEGAUDEAU François, BREY Iris interviewés par Olivia GESBERT, op. cit

⁸⁰ TESSÉ Jean-Philippe. "Un drôle de regard" (critique du livre *Le Regard féminin, une révolution à l'écran*) art. cit., *Cahiers du Cinéma*, avril 2020, (n° 765)

⁸¹ SELLIER Geneviève. "Chapitre III. Le cinéma d'auteur" dans *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éd., coll. Cinéma & Audiovisuel, 2005.

- 1) L'avance sur recettes, qui donnera à la Nouvelle Vague l'argent pour produire ses films, une aide encore effective aujourd'hui, qui sélectionne sur commission les films que l'Etat souhaite faire exister financièrement, et par là légitimer artistiquement. Noël Burch analyse cette politique comme une greffe sur le cinéma d'une logique de légitimation culturelle issue de la littérature et des beaux-arts, dont Malraux et son *Musée imaginaire* incarnent à la fois l'exemple et la synthèse. **Avec l'avance sur recettes, l'État légitime donc la vision auteuriste issue du modernisme de la Nouvelle Vague.**

- 2) **la politique patrimoniale, qui devient centrale car c'est ce qui donne à la "puissance moyenne" française un "rayonnement culturel mondial" (et donne naissance à "l'exception française"⁸²).** Ainsi Malraux prend-il en charge la sauvegarde des films au même titre que celle des châteaux et des églises, et promeut cette invention française du "cinéma d'auteur" mondialement, notamment à travers le Festival de Cannes.

Parallèlement, à la fin des années 50, **les tenants d'un art engagé (politiquement à gauche) capitulent devant les tenants de "la liberté de création"**. Au parti Communiste par exemple, le Comité central d'Argenteuil en 1966, conclut que le Parti renonce "à toute conception utilitariste" de l'intellectuel et laisse la "liberté de création totale"⁸³.

Après Mai 68, la jeunesse veut s'affranchir du caractère bourgeois de la culture traditionnelle, mais aussi de la culture de masse : d'où **l'institution d'une radicalité qui privilégie l'avant-garde, les recherches formelles et la transgression des conventions.**

Enfin, le tournant socialiste de Mitterrand en 1980 et l'institution de Jack Lang au Ministère de la Culture banalise définitivement le modernisme comme **politique officielle de l'Etat, et l'idéal Républicain que l'art peut être le ciment de la société, un lieu d'utopie promouvant l'élévation à la culture légitime des masses.** Et ainsi construit-on des équipements culturels voués à des spectacles ignorés du public local (Bob Wilson chef de file de l'avant-garde du théâtre new-yorkais à Bobigny par exemple). Est-ce cela l'"*exception culturelle française*" ? Exceptionnelle par la permanence de sa philosophie moderniste 200 ans plus tard ?

⁸² "Le patrimoine, facteur de rayonnement culturel de la France dans le monde et objet d'action diplomatique" Cours d'histoire géo de terminale, en ligne.

<https://www.maxicours.com/se/cours/le-patrimoine-facteur-de-rayonnement-culturel-de-la-france-dans-le-monde-et-objet-d-action-diplomatique/>

⁸³ VIGREUX Jean. "Waldeck Rochet et les intellectuels", *Nouvelles FondationS*, n°3-4, 2006/3-4, p. 139-141.

Conclusion : Pourquoi Catherine Breillat ne fait pas des films de fille, et pourquoi je n'ai pas vu *In the Cut*

Qui a dit : “je n’aime pas le cinéma réaliste, quand on le cantonne à dire des choses convenues, étriquées, moralistes. L’art moraliste enlaidit et rétrécit les gens. Mais l’Art est moral car il les embellit, porte un regard sur eux qui les épanouit, les transfigure”⁸⁴ ? Catherine Breillat en 2023 ou Théophile Gautier en 1835 ? A l’issue de ce chapitre, si on ne lit pas la note de bas de page, la question peut se poser.

Car je crois que Catherine Breillat, dont les scénarios sont publiés aux *Cahiers du Cinéma*, les entretiens chez Capricci, le dernier film vu et débattu sur trois émissions de France Culture, est une sorte de “première de la classe moderniste”⁸⁵. Et c’est au modernisme que je pense désormais quand je la vois dire “je ne céderai pas aux nouveaux ayatollahs de la morale”⁸⁶, s’ériger contre la “doxa féministe de son époque”, en faisant dire à ses héroïnes violées “mon corps ne m’appartient pas” (*Romance*, 1999). C’est au modernisme que je pense aussi quand je vois que dans ses films, la force d’une femme se mesure à l’aune de la monstruosité de son désir et à la victoire de son mensonge (*L’été dernier*, 2023). C’est au modernisme que je pense quand je l’entends dire que “le pouvoir du metteur en scène est absolu, il est le regard des choses”⁸⁷, que les “interprètes qui font de leur corps un instrument, matériaux dans la construction de l’oeuvre, sont modelés comme de la terre glaise par la volonté du metteur en scène”⁸⁸, parce que finalement *Je ne crois qu’en moi*⁸⁹. A lire que le modernisme est “esthétisant, volontiers dépolitisant et foncièrement masculiniste”, je me dis que ça pourrait bien être aussi un de ses mantras pour son cinéma. Cinéphilie, modernisme, politique culturelle française se relient et semblent tracer une constellation qui caractérise le regard dominant sur le cinéma en France. Et qui, je crois pouvoir l’énoncer désormais, m’a “crevé les yeux” jusqu’à maintenant, en n’autorisant aucune remise en question, surtout pas féministe.

Et voilà que je me frotte les yeux, et que je repense à ce cours d’anglais de première année à Louis-Lumière où la professeure nous parle de l’introduction de *In the Cut* (2003) de Jane Campion, où la mise en scène ne cesse d’insister sur le point de vue de voyeur, qui annonce la prédation d’un criminel tueur de femmes qui sera le sujet du film. Je me souviens du trouble que j’ai ressenti.

⁸⁴ BREILLAT Catherine. Dossier de presse, *L’été dernier*, 2023.

⁸⁵ BOURCIER Sam. *Queer Zones*, op cit

⁸⁶ STRAUSS Frédéric, entretien avec Catherine Breillat, *Télérama*, publié le 17 septembre 2023

⁸⁷ *Corps amoureux*, op cit

⁸⁸ *Corps amoureux*, op cit

⁸⁹ JOUDET Murielle. *Je ne crois qu’en moi, la traversée très mouvementée d’un parcours unique dans le cinéma français*, entretiens avec Catherine Breillat, Capricci, 2023



Fig 1 et 2 : Paris 2020, série "Volés", Ines Clivio
Paris, 1959, Saul Leiter

A ce moment-là, j'épousais dans ma pratique ce type de point de vue "voyeur", "prédateur", copiant les photographies de Bernard Plossu, de Saul Leiter avec des séries que j'appelais "Volés" : "Vol : d'une nuque, d'une démarche, d'un regard." Il n'y avait pas que des femmes, ce qui expliquait le titre au masculin. Mais si les "regards" étaient ceux des hommes que je croisais, les "démarches" et les "nuques" étaient réservées aux femmes. Je me souviens du trouble que j'ai ressenti à être précisément cet "homme menaçant" que Champion dénonçait. Et quand une partie de la classe s'est réunie pour voir le film ensemble, j'ai refusé l'invitation. Je me disais que j'avais mieux à faire que de "voir un film de fille". Film de fille, parce qu'il énonçait une mise en question du regard qui me semblait si naturel. Film de fille et film moral, donc pas vraiment du "vrai" cinéma. La preuve, c'était que Champion n'était pas sur la liste des 208 films de la Fémis.

Je n'ai pas vu *In the Cut*. Mais même si j'y étais allée je suis aujourd'hui persuadée que je ne l'aurais pas vu. Parce qu'il dérangeait la place à laquelle je m'étais trouvée pendant tout mon apprentissage artistique, du cinéma à la littérature ; parce qu'il m'offrait un point de vue dont je ne voulais pas sur mon propre regard. Parce que mon regard avait besoin de réapprendre à voir, pour voir *In the Cut*.

CHAPITRE II.

RÉAPPRENDRE À VOIR :
L'HISTOIRE DE L'ART POUR ÉDUQUER SON
REGARD À L'HISTOIRE DES FILMS

Introduction : le jour où Hermione Granger m'a déçue

J'avais 8 ans quand j'ai vu naître l'épisodique désir entre Hermione Granger et Viktor Krum dans *Harry Potter et la Coupe de feu*⁹⁰. Ce n'était que l'affaire de quelques dizaines de pages, d'un bal de rien du tout et l'aventure reprenait, mais j'en étais malade. Devant cette nouvelle Hermione en robe, gênée et rougissante, je cherchais la trace de la courageuse qui remontait le temps pour avoir mille vies dans le livre précédent. J'étais déçue de mon héroïne parce qu'elle avait été, même pour seulement quelques pages, amoureuse.

Et ce n'est pas la seule.

A 12 ans, j'étais plus déçue encore de Bridget dans *Quatre filles et un jean*⁹¹, qui s'entraînait de moins en moins au foot, et allait de plus en plus draguer l'entraîneur. Déçue aussi à 13 ans de Katniss qui finit par vraiment aimer Peeta dans *Hunger Games*⁹². Déçue à 15 ans de Lisbeth Salander dans *Millenium*⁹³ qui se laissait aller aux charmes de Mikael Blomkvist et à 19 ans, déçue de Max et d'Eleven dans *Stranger Things*⁹⁴ et de leurs mièvreries avec les garçons de la bande. Encore maintenant, je suis un peu déçue par l'histoire d'amour entre Irène et Jacques dans *Une jeune fille qui va bien*⁹⁵, ou entre Madeleine et Antoine dans *De grandes espérances*⁹⁶.

J'étais en colère contre ces héroïnes qui "cédaient" à l'amour, quand bien même dans beaucoup d'œuvres j'étais passionnée par ces histoires. **Mais là, c'était différent** : elles n'étaient pas des amoureuses dont l'objet du livre ou du film était de raconter l'amour ; elles étaient des héroïnes avec leurs aventures d'héroïnes et ce que l'amour signifiait pour moi, était peut-être de leur retirer leurs aventures. Je ne les considérais alors plus comme mes alter-ego potentiels ; tout se passait comme si, au moment précis où **des personnages féminins tombaient amoureuses alors qu'elles avaient une histoire indépendante de l'amour, elles redevaient "des filles"**.

Je suis sûre que si elles n'avaient pas été des personnages féminins, j'aurais regardé tendrement cette parenthèse amoureuse dans la vie du héros, sans lui en tenir rigueur ; **car pour un héros, je n'aurais pas craint qu'il ne se voue complètement à l'amour.**

⁹⁰ ROWLING JK. *Harry Potter et la coupe de feu*, Gallimard, 2001

⁹¹ BRASHARES Anne. *Quatre filles et un jean*, Gallimard jeunesse, 2002

⁹² COLLINS Suzanne. *Hunger Games*, Pocket jeunesse, 2009

⁹³ LARSSON Stieg. *Millenium tome 1 : l'homme qui n'aimait pas les femmes*, Actes Sud, 2006

⁹⁴ DUFFER Brothers. *Stranger Things saison 1* (2016)

⁹⁵ KIBERLAIN Sandrine. *Une jeune fille qui va bien* (2021)

⁹⁶ DESCLOUS Sylvain. *De grandes espérances* (2023)

Il me semble maintenant que ce qui me mettait en colère, **c'était le schéma des femmes qui cèdent à l'amour qui revenait me frapper de plein fouet alors même que je l'avais presque oublié.**

Ce schéma n'est pas le seul qui oriente mon regard ; dans *Psychanalyse des contes de fée*, Bruno Bettelheim montre combien l'enfant qui lit des contes trouve, au sein des histoires, **des dizaines de schémas**. C'est-à-dire qu'en apparence, il y a l'histoire, ses personnages. Et en creux, il y a le schéma : “[l'enfant] a besoin d'une éducation, qui subtilement, par des sous-entendus, lui fasse voir les avantages d'un comportement conforme à la morale, non par l'intermédiaire de principes éthiques abstraits, mais par le spectacle des aspects bien tangibles du bien et du mal, qui prennent alors toute leur signification.”⁹⁷

Ces schémas n'appartiennent bien sûr pas qu'aux contes ; ils existent dans toutes les œuvres. “Quand nous croyons agir librement et avec autonomie : nous retrouvons au fond de notre inconscient individuel et collectif, les normes établies par nos héros, les systèmes et les solutions”⁹⁸ exposées dans nos œuvres d'enfant comme d'adulte.

Et je crois que ce sont les schémas invisibles des œuvres qui en font des puissantes **fabriques de normes de genres, et peut-être même fabriques des genres tout court**. D'Iphigénie qui accepte héroïquement d'être sacrifiée pour qu'Agamemnon aille faire la guerre à Troie en disant “la vie d'un seul homme est plus précieuse que celle de mille femmes”⁹⁹, à Bridget qui abandonne le foot pour l'entraîneur, il y a dans les deux cas la proposition d'une assignation à une place spécifique pour le personnage féminin. Et ce n'est pas du côté ni de la guerre, ni du foot.

Les œuvres fabriqueraient donc le masculin et le féminin. Pourquoi pas ? L'affirmation est forte, et mérite d'être étayée. Il faut bien entendu qu'on pense avant tout le genre non comme le sexe biologique¹⁰⁰ mais comme le résultat de la construction culturelle dans laquelle nous sommes plongées, c'est-à-dire le résultat des “**technologies sociales**”¹⁰¹ (Teresa de Lauretis) que sont “les discours institutionnalisés, les pratiques critiques comme les pratiques quotidiennes”, par exemple... les œuvres. Partant de là, dire que le masculin et le féminin se définissent par les technologies sociales, c'est donc dire que **c'est la représentation des genres qui constitue les différences entre les genres**, leurs “performances”¹⁰²

⁹⁷ BETTELHEIM Bruno. *Psychanalyse des contes de fée*, Robert Laffont, 1976.

⁹⁸ COQUILLAT Michelle. *La poétique de mâle*, Gallimard, 1982

⁹⁹ HINSTIN Gustave. *Théâtre et fragments. Tome second*. Paris, Hachette, 1923

¹⁰⁰ Suivant la définition posée dans la préface, à revoir si besoin pour lire cette introduction.

¹⁰¹ LAURETIS Teresa de. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press, 1987.

¹⁰² BUTLER Judith. *Défaire le genre*, Paris, Amsterdam, 2006, traduction par Maxime Cervulle.

respectives (être féminine et être masculin), autrement dit que **le genre ne préexiste pas à sa représentation dans les contes, les livres, les films, la BD, la peinture, la photographie et toutes les manières possibles de créer.**

Voilà peut-être comment réapprendre à voir : en débusquant ces schémas qui constellent l'histoire officielle de l'art. En racontant une autre histoire de l'art, qui n'est pas celle des mouvements artistiques, celle linéaire et enseignée au lycée.

Dans un autre registre, David Hockney et Martin Gayford, dans leur *Histoire des images*¹⁰³, tentent de rapprocher des œuvres contemporaines et anciennes, créant **une histoire de l'art non chronologique**, qui permettrait de faire apparaître de nouveaux réseaux de connexion, comme entre une esquisse chinoise et Rembrandt par exemple.

Peut-être pourrais-je, à la façon de Hockney et Gayford, moi aussi écrire une **“Histoire des Schémas”** pour lier les histoires filmées à celles qu'on a lues, les images qu'on voit à celles qui ont été peintes et prendre conscience que la domination du masculin sur le féminin n'est pas uniquement liée au fait que “c'était une autre époque”, mais qu'elle se perpétue à travers les œuvres, de la littérature à la peinture, du XVIème à aujourd'hui, de siècles en siècles, de décennies en décennies : “*eadem semper, sed aliter*”¹⁰⁴ (toujours la même chose, mais sous d'autres formes).

C'est cette “Histoire des Schémas” qui m'apprendra peut-être à voir les films qui ne m'ont pas aimée avec un regard neuf.

2.1. Des schémas et des hommes : ce que m'ont enseigné les classiques de la littérature

“Voilà établies des relations schématiques qui mettent dans le même sac : [pour l'homme], l'individu, la conscience, la création, la divinisation et l'horreur de la mort. [Pour la femme], l'espèce, le maintien de la race, la société, la reproduction, la sexualité, la mort. La simple énumération du sac féminin nous fait frémir... Mais c'est ce que toute notre littérature nous crie aux oreilles.”

Michelle Coquillat, *La Poétique du mâle*, Gallimard, 1982

¹⁰³ HOCKNEY David, GAYFORD Martin. *Une histoire des images*, Ed. Solar, 2017

¹⁰⁴ SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, 1819

Mon “Histoire des Schémas” commence par la littérature. En lisant Michelle Coquillat, je découvre qu’il est possible que la littérature, en différenciant hommes et femmes (de manière essentialiste, mais également culturelle, intellectuelle, sociale, etc.), ne cesse de postuler un “ordre des choses” : le créatif est réservé à l’homme, et la femme assignée à sa fonction reproductive. J’ai relu mes classiques et me suis questionnée sur ce postulat à travers cinq schémas : (1) la femme dévouée à l’amour, (2) la femme créatrice de chaos, (3) le héros romantique menacé par la douceur passive de l’amour, (4) la rêverie en fonction du genre, et enfin (5) le danger que représente les femmes qui sortent de leur “condition” (et tendent à devenir “trop hommes”).

2.1.1. Schéma n°1

La femme cède toujours à l’amour (l’homme non)

Je commence par ce schéma, parce que c’est de celui-ci qu’il me semble encore aujourd’hui le plus difficile de s’éloigner, comme je l’ai évoqué en introduction avec mes héroïnes qui “cèdent” à l’amour. Un exemple se trouve dans *Le Cid* de Corneille, (écrit en 1672).

Dans *le Cid*, Rodrigue est amoureux de Chimène, mais les codes de l’honneur le contraignent à venger son père en tuant celui de son amoureuse en duel. Pour l’honneur encore, alors qu’elle est toujours amoureuse de lui, Chimène demande que Rodrigue soit exécuté. Finalement, il sauve le royaume, il est réhabilité, et Chimène l’épouse, non sans que Rodrigue ne gagne (toujours noblement), un dernier duel contre l’autre prétendant de Chimène. Rodrigue est donc un héros dans tous les sens du terme : personnage principal, couronné d’honneur, faisant preuve de courage et triomphant. Par le destin de son personnage masculin, Corneille nous dit : les choses rentrent dans l’ordre grâce au pouvoir créateur de l’action d’un homme. En effet, Rodrigue se caractérise par son “honneur”, son sens du devoir, son courage, son “coeur”. “*Rodrigue as-tu du coeur ?*” lui demande son père pour le faire combattre pour lui contre le père de Chimène.

S’il avait choisi son amour, il aurait été lâche. Il choisit l’honneur et tout finit par rentrer dans l’ordre.

Et les femmes ? Elles n’ont pas ce courage. Certes, Chimène pourrait être perçue comme tout autant héroïque que Rodrigue ; car malgré la force de son amour, elle aussi a de l’honneur, et demande la mort de son amant. Mais sa parole n’a aucun pouvoir (créateur, réparateur) : même si elle demande sa mort, Rodrigue ne meurt pas. Elle-même espère de toute façon que parler n’aura pas d’effet : “*va*

songe à ta défense [tue Don Sanche], pour “forcer mon devoir, pour m’imposer silence” lui dit-elle avant son dernier duel contre Don Sanche. “Forcer mon devoir”, “m’imposer silence”, autrement dit, pour me donner tort. D’ailleurs, ce n’est même pas la parole de Chimène, c’est la parole de son père à travers elle : “sa valeur [celle de Don Gormas] pour se faire entendre au plus juste des rois, par cette triste bouche m’empruntait ma voix”.

Enfin le fameux “va, je ne te hais point” nous renseigne sur la faiblesse de coeur de Chimène : à Rodrigue qui lui répond “tu le dois”, elle dit “je ne puis” [te haïr]. **L’eut-elle haï, l’eut-elle tué, qu’ils auraient été égaux dans le pouvoir créateur**, dans cette capacité à réordonner le monde, qui fait du héros un être transcendant. Mais au contraire, elle lui reste attachée, son amante avant tout, sa “côte” après tout, pour rappeler la pensée biblique de la Genèse (Dieu crée l’homme puis prend une de ses côtes pour créer la femme à partir de l’homme). Un tel rapprochement n’est pas sans fondements, tant l’influence de la Bible est au coeur de la littérature occidentale du XVIIème siècle¹⁰⁵.

Il me semble que Chimène n’est pas aussi héroïque que Rodrigue, loin de là. Elle cède son honneur à son amour. Et comme je l’évoquais en introduction, il est plutôt rare de ne pas voir ce schéma dans les récits mettant en scène une femme.

C’est pourquoi, le choix de montrer des personnages féminins qui choisissent l’honneur plutôt que l’amour en étant amoureuse dans *Portrait de la jeune fille en feu* (Céline Sciamma, 2019) est profondément nouveau. J’y reviendrai au chapitre 4.

Mais dans une bonne partie des récits qui m’occuperont pendant ce mémoire, la femme ne cède pas seulement à l’amour : elle aussi est un danger pour l’homme.

2.1.2. Schéma n°2

La femme démiurge ne crée rien, elle détruit

Si pour Corneille, les personnages remettent de l’ordre, chez Racine en revanche, les choses ne finissent jamais bien : mort, suicide, sang, désespoir, voilà le final tragique racinien. Et comme on le sait en nommant ses pièces *Andromaque*, *Iphigénie*, *Phèdre*, *Bérénice*... Ces héros créateurs de chaos sont bien souvent des héroïnes. **Ce schéma de la femme destructrice parce qu’elle a le pouvoir se retrouvera largement dans le cinéma d’auteur, chez Truffaut dans *Jules et Jim*. J’y**

¹⁰⁵ ARMOGATHE Jean-Robert. *Bible de tous les temps n°6, Le grand siècle et la bible*, Editions Beauchesne, 1989.

reviendrai en 3.2.2. Voyons comment il s'articule dès le XVIIème siècle avec l'exemple de Phèdre.

Phèdre éprouve une passion dévastatrice mais à sens unique pour son beau-fils, Hippolyte (qui n'est pas seulement de son fait : c'est la faute de Vénus qui a maudit sa lignée). Elle finit par l'avouer, mais son mari Thésée revient à ce moment-là. Pour la protéger, sa nourrice Œnone diffame Hippolyte, et Phèdre ne la dément pas. Thésée, fou de rage, tue Hippolyte en invoquant Poséidon. A la suite de quoi, dévastée de ce qu'elle a provoqué, Œnone se suicide. Puis à son tour soumise à son insupportable culpabilité, Phèdre se suicide, non sans cruauté, puisqu'elle avoue avant de s'empoisonner à Thésée qu'il a tué son fils à cause d'un mensonge qu'elle a laissé répandre.

Dans cette histoire, Phèdre a donc un éminent pouvoir créateur, puisqu'en déclarant sa passion (acte I, scène 2, à Œnone), elle se dote d'un pouvoir de mort issu du pouvoir divin (de Vénus) sur les autres personnages. C'est un personnage féminin puissant (reine de surcroît). Mais son pouvoir est créateur de chaos : c'est par sa faute qu'Hippolyte est tué par son père, qu'Œnone se suicide, et que Thésée finit malheureux.

A l'issue de cette tragédie, Racine se retire pendant 12 ans. A son retour, il écrit la tragédie en cinq actes *Athalie* : la Reine Athalie, qui pensait avoir éliminé tous les prétendants à la couronne, est finalement détrônée par un héritier réapparu, et exécutée. Par cette pièce, Racine montre qu'après avoir craint la force créatrice de chaos des femmes, il rétablit l'ordre : il remet les femmes à leur place "*Reine, sors de ce lieu redoutable d'où te bannit ton sexe et ton impiété*"¹⁰⁶ et les hommes : "*n'oubliez jamais que les rois dans le ciel ont un juge sévère, l'innocence un vengeur et l'orphelin un père*"¹⁰⁷. Et voilà le sens de l'ordre et de la justice enfin retrouvés chez Racine.

Quelle leçon semble donner Racine ici ? Que lorsque la création est entre les mains des femmes comme chez Phèdre, elle est amorale, violente, sanglante, injuste et abominable, et quand elle incombe à l'homme (Joad qui met en scène la machination pour tuer Athalie), elle est ordonnée, puissante et admirable.

2.1.3. Schéma n°3

La femme "engluée" l'homme

L'homme n'est pas toujours héroïque dans les récits ; c'est vrai. Mais ce n'est pas Arnaud Desplechin qui a inventé le héros fragile, un peu poitrinaire, et

¹⁰⁶ RACINE. *Athalie*, Acte II, Scène 2, 1691

¹⁰⁷ RACINE. *Athalie*, Acte V, Scène 8, 1691

trop sensible de Paul Dédalus (*Comment je me suis disputé...*, *Trois souvenirs de ma jeunesse* etc).

Comprendre d'où viennent les héros sensibles me permet de contextualiser l'héritage porté par Dédalus, le panel de personnages tristes et timides joués par Vincent Macaigne, ou encore le Serge du *Beau Serge* (Chabrol, 1956), sur lesquels je reviendrai plus en détail au troisième chapitre.

Les héros romantiques apparaissent au moment où la révolution copernicienne et galiléenne¹⁰⁸ change le rapport au divin : on passe du cosmos ordonné, qui règle toute l'existence autour d'un Dieu créateur, du mouvement des astres jusqu'à la croissance des plantes, et bien sûr à la différence entre hommes et femmes, à un monde qui cesse d'être naturellement orienté.

C'est à ce moment qu'il devient nécessaire de maintenir une frontière et de préserver le pouvoir créateur. C'est ce que Rousseau va postuler : il va associer ontologiquement création et masculinité, et définir les femmes à l'inverse par la contingence, la reproduction. Et expliquer cela par une différence de nature, de biologie, indépassable donc par la culture.

“La femme et l'homme sont faits l'un pour l'autre, mais leur mutuelle dépendance n'est pas égale : les hommes dépendent des femmes par leurs désirs ; les femmes dépendent des hommes et par leurs désirs et par leurs besoins ; nous subsisterions plutôt sans elles qu'elles sans nous. Pour qu'elles aient le nécessaire, pour qu'elles soient dans leur état, il faut que nous le leur donnions, que nous voulions le leur donner, que nous les en estimions dignes ; elles dépendent de nos sentiments, du prix que nous mettons à leur mérite, du cas que nous faisons de leurs charmes et de leurs vertus. Par la loi même de la nature, les femmes, tant pour elles que pour leurs enfants, sont à la merci des jugements des hommes : il ne suffit pas qu'elles soient estimables, il faut qu'elles soient estimées ; il ne leur suffit pas d'être belles, il faut qu'elles plaisent”¹⁰⁹.

Aucune capacité créatrice pour les femmes, il faut les exclure radicalement de ce domaine, le danger qu'elles représentent étant bien réel : *“Jamais peuple n'a péri par l'excès du vin, tous périssent par le désordre des femmes”¹¹⁰.*

Dans cette perspective, l'homme seul peut créer et a fortiori s'élever au-dessus des autres. C'est la pensée de l'artiste maudit qui s'établit solidement après Rousseau avec le romantisme du XIXème, et que nous enseigne par exemple Baudelaire dans ses poèmes.

¹⁰⁸ BILLOUET Pierre, “Rousseau peut-il comprendre Émile ?”, *Le Télémaque*, 2003/1 (n° 23), p. 133-148.

¹⁰⁹ ROUSSEAU Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755.

¹¹⁰ ROUSSEAU Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert*, GF Flammarion, 1967

*“Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l’archer ;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l’empêchent de marcher.”¹¹¹*

Dans la France post-révolutionnaire, la religion cesse peu à peu d’être le sujet principal des arts, et le recul des traditions de l’ancien régime donne davantage l’importance à la notion d’individu. Ce bouleversement de repères politiques, sociaux et culturels entraîne un renvoi de l’homme sur ses propres faiblesses, et un repli des hommes artistes sur leurs sentiments - qui sont ensuite exaltés dans leur art¹¹². Place, avec le romantisme, au penseur inspiré, au prophète solitaire qui n’accepte plus comme lien social que la fraternité des artistes. Le “prince des nuées” est au royaume des esprits auquel lui seul peut accéder ; pour créer, il lui faut donc se détacher de son corps. Selon Baudelaire, l’artiste accoucheur d’œuvres immortelles sait se détacher de son corps, et même de ses désirs. L’artiste qui bande ne crée pas, suggère Baudelaire en disant que “plus l’homme cultive les arts moins il bande” ou encore que “foutre c’est entrer dans un autre et l’artiste ne sort jamais de lui-même”¹¹³. Or “la femme ne sait pas séparer l’âme de son corps. Elle est simpliste comme les animaux. Un satirique dirait que c’est parce qu’elle n’est que corps”¹¹⁴.

La figure du héros romantique est donc celle d’un créateur (de lui-même ou d’une œuvre) qui aspire à l’autonomie totale, par opposition à la femme qui a besoin des autres pour exister et qui menace de l’attirer vers sa contingence. C’est dans cette perspective que pour les héros créateurs, les femmes deviennent un danger “d’engluement”, c’est-à-dire qui les empêche de s’accomplir.

C’est ce schéma de pensée issue de Rousseau et du romantisme que je trouve par exemple dans *Les Souffrances du jeune Werther* (1774). Werther est amoureux fou de Charlotte, qui l’aime tout autant mais a promis d’épouser un autre homme, Albert, qui est en voyage.

Quand Albert revient, Werther s’enfuit pour oublier. Alors que Charlotte est maintenant mariée à Albert, il revient, possédé par un amour qui le dévore, alors même qu’il le sait impossible. Désespéré, il finit par se suicider.

Derrière l’argument d’un amour impossible, il me semble que c’est surtout la capacité créatrice du héros qui est mise en péril par sa rencontre avec Charlotte :

¹¹¹ BAUDELAIRE, l’Albatros, *Les fleurs du mal*, 1861

¹¹² BEAUZAC Julie. “Les sacrifiées du romantisme”, *Vénus s’épilait-elle la chatte?*, avril 2022

<https://www.venuslepodcast.com/episodes/les-sacrifi%C3%A9es-du-romantisme>

¹¹³ BAUDELAIRE Charles. *Fusées - Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes*, Édition d’André Guyaux, 1887, XXXIX

¹¹⁴ BAUDELAIRE Charles. *Fusées - Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes*, Édition d’André Guyaux, 1887, XXVII

Werther meurt moins de ne pouvoir épouser la jeune fille qu'il aime, que de la dissolution de son énergie vitale dans cet amour qui le rend dépendant d'autrui. Charlotte, qui a "la douceur d'un ange" représente donc bien le danger d'engluement. Il ne peut pas être un individu autonome et l'aimer à la fois. Il lui faut choisir.

2.1.4. Schéma n°4

La rêverie tue les femmes et rend les hommes généiaux

La sensibilité masculine de Werther est donc au cœur de la pensée romantique du XIXème. Car la rêverie qu'elle permet fait intégralement partie du processus de création. C'est par elle que le poète transcende sa finitude, comme l'écrit Victor Hugo :

*“Mon esprit plongea donc sous ce flot inconnu,
Au profond de l'abîme il nagea seul et nu,
Toujours de l'ineffable allant à l'invisible...
Soudain il s'en revint avec un cri terrible,
Ébloui, haletant, stupide, épouvanté,
Car il avait au fond trouvé l'éternité.”¹¹⁵*

Seulement, la rêverie est chose dangereuse pour qui ne peut l'endurer. *“Car la pensée est sombre ! Une pente insensible // Va du monde réel à la sphère invisible”*

Qu'on laisse donc les femmes prendre cette pente, n'étant pas des créatrices, la rêverie ne fera rien de moins que les tuer.

Ainsi Flaubert signe-t-il avec *Madame Bovary*, un des plus estimés de tous les portraits de femmes qui ont traversé l'histoire de l'art, et peut-être aussi un des plus cruels. Intéressant à étudier, tant il a fait l'objet d'adaptations qui, si elles ont donné des visages moins veules à leurs héroïnes (Isabelle Huppert par exemple chez Chabrol en 1991) continuent de nourrir des scénarios de manière plus ou moins ironique (Gemma Boveri en anglaise insatisfaite chez Anne Fontaine en 2014), sans jamais questionner l'oeuvre. Pour autant, l'original comme les adaptations continuent de véhiculer en 2021 (téléfilm France 2, réalisé par Didier Bivel), la même image de la rêverie chez la femme.

¹¹⁵ HUGO Victor. *La pente de la rêverie - Les Feuilles d'automne*, 1830.

Car Madame Bovary, c'est une jeune femme qui a tant lu de "romans à l'eau de rose" (prémises de la culture de masse) qu'elle restera toujours insatisfaite : de son mariage, de ses amants, de ses enfants. Et qui, n'ayant de recours ni dans l'adultère, ni dans l'extravagance des dépenses, ni dans la maternité, finira par se suicider. Bovary meurt, parce qu'elle s'est laissée aller au rêve.

Ainsi, alors qu'un Romain Gary était exhorté par sa mère à ne rien faire d'autre que la grande oeuvre à laquelle il est promis¹¹⁶ (pendant qu'elle travaille et finira par en mourir pour le lui permettre), Emma Bovary est sévèrement punie pour sa rêverie, qui chez elle se transforme en mollesse. "Dédaigneuse du réel" dit George Sand d'elle, car elle se complait dans la rêverie, s'y endort-même, femme donc incapable de la féconder en oeuvre : "elle s'assoupit doucement à la langueur mystique qui s'exhale des parfums de l'autel".

Pourtant, on m'avait enseigné que "Bovary c'est moi". Moi Flaubert, moi homme. Par cette citation, l'auteur nous dit qu'il éprouve la plus grande identification à son héroïne.

*"Flaubert a éprouvé de manière obsédante, comme son héroïne, l'ennui et la mélancolie, pour des raisons diverses comme sa maladie nerveuse (il souffrait d'une forme d'épilepsie), sa solitude à Croisset pendant de longues années, ou encore ses deuils. "Le désespoir est mon état normal.", dit Flaubert. De la même façon que son héroïne, il a vécu le décalage entre ses aspirations et la trivialité de la vie sociale au milieu du XIXe siècle. Comment y échapper ? Par le rêve, mais aussi par la révolte, comme le fait Emma Bovary. Il y a une solidarité avec son héroïne."*¹¹⁷ peut-on encore aujourd'hui entendre sur France culture.

Sauf que : **Flaubert écrit, Emma se suicide.** En disant "Bovary, c'est moi", ce que nous dit surtout Flaubert, c'est que **chez les hommes, la passivité, la rêverie, si elle est combattue, violentée, fécondée par la volonté active et imaginative du créateur, fait advenir une oeuvre** : c'est Flaubert écrivant, luttant contre sa sensibilité pour accoucher d'une oeuvre. Mais la femme est incapable "par nature" d'y faire face ; glissant doucement dans la pente de la rêverie, elle s'y enfouit et en meurt. De sorte qu'en figurant un personnage de rêveuse, Flaubert en fait le roman le plus dévastateur sur non seulement l'aliénation des femmes à la culture de masse, mais aussi l'impuissance créatrice féminine. Et même, à une époque où un projet de loi est formulé pour interdire aux femmes d'apprendre à lire¹¹⁸, Flaubert

¹¹⁶ GARY Romain. *La promesse de l'aube*, 1960.

¹¹⁷ WINOCK Michel, interviewé par Alain Finkielkraut, *Répliques*, France Culture "Madame Bovary, c'est qui ?" 19 février 2022
<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/repliques/madame-bovary-c-est-qui-1953420>

¹¹⁸ Projet de loi de 1801, par Sylvain Maréchal.

nous montre plus ou moins qu'il vaudrait mieux pour elles en effet, qu'elles ne sachent pas lire.

2.1.5. Schéma n°5

Osez donc être des hommes pour voir

Le dernier schéma de littérature que j'étudierai et que je retrouverai dans plusieurs films de la cinéphilie classique, est aussi sans doute la plus tragique ; car elle offre aux spectatrices un modèle alternatif de femme, émancipée, en marge de la société qui l'assigne à la passivité.

C'est par exemple Monika, l'héroïne de Bergman dans le film éponyme, à laquelle je reviendrai en 3.1.3. Pour résumer, Monika est libre, s'enfuit vivre hors de la société avec son amant. Qu'arrive-t-il finalement à Monika ? Elle finit dans un bar miteux à coucher avec n'importe qui (elle se "donne") et l'amant qui ne l'a pas "tenue" finit "comme une femme" à garder leur enfant qu'elle a abandonné. C'est exactement ce genre de destin qu'on voit déjà à l'œuvre chez les héroïnes les plus émancipées de la littérature, chez Balzac par exemple.

Dans *Mémoires de deux jeunes mariées*, roman épistolaire de Balzac qui relate l'échange entre Louise et Renée, élevées ensemble au couvent strict des carmélites, à partir de leur "entrée dans le monde", deux destins sont confrontés : d'un côté, celui de Louise, l'émancipée, qui va avoir deux maris qu'elle soumettra complètement à sa volonté. De l'autre, celui de Renée, la dévouée, qui épouse un homme qu'elle n'aime pas mais qui accède au bonheur par la maternité. Cette amitié entre un personnage extravagant et un autre plus sage fait penser à la structure de *L'une chante l'autre pas* d'Agnès Varda. Toutefois, le livre de Balzac n'a en rien la portée féministe du film de Varda.

Chez Balzac, en plus des dizaines de pages exaltées sur la maternité par le personnage de Renée, ainsi que tous les autres aphorismes qui indiquent la voie de la "vraie" féminité aux lectrices, **le destin du personnage de Louise règle son compte à l'émancipation féminine pour de bon.**

Quand le roman commence, Louise dit à Renée :

"Je fais baisser les yeux au plus hardi des jeunes hommes".

Ou encore *"Je ne me sens pas le moindre respect pour quelque homme que ce fut, fût-ce un roi. Je trouve que nous valons mieux que tous les hommes, même les plus illustres. Oh comme j'aurais dominé Napoléon, comme je lui aurais fait sentir, s'il m'eût aimé, qu'il était à ma discrétion"*

Je trouve extrêmement plaisant de lire de tels propos dans la bouche d'une femme du XIX^{ème}. Et donc, quelque peu révoltant de voir ce que Balzac fera de ce personnage subversif et en marge des représentations de femmes habituelles.

Très vite dans le roman, Louise rencontre son premier mari, Felipe. Elle lui fait vendre son cheval d'abord. Puis elle lui cache ses sentiments pour lui avant de l'inviter à la rejoindre dans le parc la nuit - attitude qu'elle qualifie elle-même "*d'infâme*" et "*mystérieuse*" (on retrouvera là des caractéristiques de la femme fatale comme j'y reviendrai avec la peinture en 2.2.1). Elle procède ainsi jusqu'à posséder Felipe tout à fait "*je tiens dans ses mains le fil de sa pensée*", et surtout jusqu'à devenir son égale : "*je puis penser tout haut avec lui. Il est un autre moi. Je suis pour lui la plus belle partie de lui-même*".

Erreur fatale d'avoir voulu "contrarier" sa nature. Balzac va nous le montrer en plusieurs étapes.

D'abord ayant aboli la différence naturelle et nécessaire entre hommes et femmes, Louise n'est plus vraiment une femme. Doit-on s'étonner alors de voir qu'elle est stérile ? La fausse couche et la stérilité reviennent beaucoup chez les femmes émancipées, comme Catherine dans *Jules et Jim* (1962), Pascale dans *La vie des Morts* (1991), Julie dans *Julie en 12 chapitres* (2022), comme je le découvrirai bientôt dans mes analyses.

Ensuite, l'égalité supposée par les propos de Louise n'en n'est pas une. C'est une domination de Louis sur Felipe, voire, au vu de la soumission totale de Felipe, une anihilation, une objectification ; situation normale quand elle touche une femme, intolérable quand elle est subie par un homme. Elle conduit donc naturellement à... la mort de Felipe. Ainsi Felipe meurt d'un coup, de rien. Pas de maladie, pas de symptôme. Pour un auteur qui ambitionne de décrire "*l'immensité d'un plan qui embrasse à la fois l'histoire et la critique de la Société, l'analyse de ses maux et la discussion de ses principes*"¹¹⁹, on peut questionner Balzac sur l'arbitraire d'une telle mort, qui s'apparente plutôt à la justice immanente du créateur sur ses personnages. Ainsi semble-t-il nous dire : il n'avait qu'à pas se soumettre.

Puisque le mal est enclenché, il ne fera dès lors que se dérouler. Louise ne se lasse pas de dominer les hommes et trouve une nouvelle "proie" en la personne d'un jeune poète de quatre ans son cadet, qui porte un prénom de femme, puisqu'il s'appelle Marie Gaston. La relation de pouvoir entre les deux est inévitable, mais la faute est "pire" cette fois puisque c'est directement la création du poète qu'elle vise "*je suis le collaborateur de mon Gaston, et ne le quitte jamais, pas même quand il*

¹¹⁹ BALZAC Honoré de. *Avant-propos à la Comédie Humaine, Œuvres complètes de H. de Balzac*, A. Houssiaux, 1855, Tome 1 : "*L'immensité d'un plan qui embrasse à la fois l'histoire et la critique de la Société, l'analyse de ses maux et la discussion de ses principes, m'autorise, je crois, à donner à mon ouvrage le titre sous lequel il paraît aujourd'hui : La Comédie humaine. Est-ce ambitieux ? N'est-ce que juste ?*"

voyage dans les vastes champs de l'imagination". L'irréparable est accompli, Louise touche directement à ce qui lui est interdit, la création artistique.

Balzac va donc rétablir l'ordre en dieu vengeur. Par un enchaînement d'évènements implacables mais que l'auteur fait passer pour du hasard, Louise se suicide de jalousie, non sans apprendre cruellement avant de mourir que toute cette jalousie était infondée. La jalousie n'est pas choisie au hasard : ce sentiment semble souvent être la peur la plus ultime pour une femme prédatrice, le sentiment d'être "dépossédée" de sa proie par une autre femme (je retrouverai là encore *Jules et Jim*).

Ce que dit Balzac ici est simple : le destin s'abattra sur celle qui a osé défier l'ordre naturel des choses par le mal même qui l'a poussée à se détourner de sa nature, c'est-à-dire la jalousie (de vouloir être un homme en possédant un homme) ; Louise meurt donc de n'avoir voulu être assez femme, et tue au passage un amant sur deux (l'autre étant sauvé en lui échappant). Ainsi s'achève chez Balzac le "destin" d'une femme qui incarnait pourtant une tentative d'émancipation féminine.

Je me permets de développer le destin de Louise, parce qu'il est celui qui peut-être a fait le plus de mal à la représentation des femmes dans les récits. En "sautant" la femme émancipée, il en décourage toute tentative. On pourrait de la même manière énumérer bon nombre de classiques de la littérature française et en arriver à des constats similaires dans leurs représentations des femmes.

Je me rends compte en étudiant ce schéma que j'ai admiré et me suis construite sur la femme indépendante et passionnée de Louise, mais aussi de Mathilde de la Môle¹²⁰ ou d'Anna Karénine¹²¹ sans me rendre compte que leur destin tragique (mort, stérilité, suicide) me disait peut-être aussi qu'en tant que femme, que mon émancipation était vaine. Je me rends compte de combien ce schéma a eu de l'importance pour moi en tant que lectrice et combien il est dévastateur.

Mais mon "*Histoire des Schémas*" ne s'arrête pas là. Si la littérature m'a montré des structures narratives, la peinture de son côté m'a montré des motifs récurrents, des choix de représentation qui complètent cette histoire de l'art alternative en dressant une véritable "*typologie du féminin*"¹²² en image.

¹²⁰ STENDHAL. *Le Rouge et le Noir*, 1830

¹²¹ TOLSTOÏ Léon. *Anna Karénine*, 1877

¹²² BERGALA Alain, op cit.

2.2. Petite typologie de la femme en image : “déesse”, “pute”, “paillasson”, “chatte”

“Pour Picasso, il n'y avait que deux sortes de femmes, déesse ou paillasson. Au-delà de la misogynie et de la provocation, le propos renvoie à une tension, que montre l'œuvre, entre deux pôles dans la représentation du corps féminin : attraction et rejet, beauté et laideur, réalisme et acharnement pictural...”

Jacques Terrasa, *Déeses et paillassons : Les grands nus de Picasso*, 2010¹²³

Tout radicaux soient-ils, les deux “pôles dans la représentation du corps féminin” chez Picasso ne sont pas de son seul fait ; je les ai retrouvés de manière similaire dans d'autres formes de représentations. Au cinéma, ce sera, chez le portugais João César Monteiro, “la jeune fille ou la putain”¹²⁴ ; chez Abdelatif Kechiche “la femme bonne et nourricière, la pute”¹²⁵ ; chez Godard “la femme-enfant androgyne, [...] la meurtrière” ; chez Renoir (fils), “la femme-chatte et la Vénus”¹²⁶ ; en littérature, chez Zola “l'Être Femme [...], la déviante”¹²⁷.

La “typologie du féminin”¹²⁸ ne s'arrête donc pas à la misogynie établie d'un seul Picasso : elle parcourt les arts, les représentations et les époques. **Dans tous les cas, je retrouve une idée de distinction ; entre d'un côté, la femme douce allant de l'archétype de la femme victime et sacrifiée qu'il faut protéger à celui de la muse qu'il faut aimer (“femme-chatte”, “jeune fille”, “femme-enfant”) (1) ; de l'autre, la femme qui effraie par sa puissance (“femme fatale”, “déesse”, “meurtrière”), parfois rangée dans la catégorie des “putes” (neutralisées par l'insulte) (2).**

Voilà définis deux pôles simples de représentations des femmes en image, qui ont dominé la production picturale depuis la Renaissance, **et ont également volontairement délaissé les représentations de femmes engagées et fortes contemporaines de leur temps.**

¹²³ TERRASA Jacques. *Déeses et paillassons : Les grands nus de Picasso*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2010.

¹²⁴ BERGALA Alain “politique de la jeune fille”, op cit.

¹²⁵ BREY Iris interviewés par Olivia GESBERT, *La grande Table*, France Culture, “Le désir à l'écran, il est libre Kechiche”, 28 mars 2018

¹²⁶ BERGALA Alain. “Du modèle féminin comme désir de peindre”, op cit.

¹²⁷ BASTIN Fleur, “La femme dans le roman zolien : idéologies du style”, *Romantisme*, n° 161, 2013/3.

¹²⁸ BERGALA Alain, op cit.

2.2.1. De l'amoureuse au paillason

La première figure de cette typologie, c'est la jeune femme amoureuse douce, sacrifiée, issue du romantisme, représentée presque identiquement qu'elle soit guerrière ou reine (Jeanne d'Arc ou Cléopâtre), héroïne de fiction (Juliette de *Roméo et Juliette*), poétesse lesbienne (Sappho), comme le montre le corpus d'œuvres de l'exposition "Héroïnes romantiques", au musée de la vie romantique en 2022.

"On a constaté en fait, en constituant la liste d'œuvres de l'exposition, finalement qu'il y avait une sorte de modèle héroïque féminin qui se dessinait, et les grandes caractéristiques en fait de l'héroïne, on les retrouve d'une œuvre à l'autre. L'héroïne est souvent représentée la peau pâle, très pâle, diaphane, avec des vêtements aussi presque intemporels, [...], sorte de longue chemise blanche, très éthérée, avec une insistance aussi sur le drapé, avec des sortes de plis comme ça, presque mouillés, qui mettent en valeur le corps, les contours de la silhouette. [...]"

Elles sont souvent représentées, soit allongées, en train de mourir, ou en train de défaillir, de tomber, souvent dans les bras d'un homme. Et elles sont aussi représentées en cheveux comme on pouvait dire à l'époque, c'est à dire pas coiffées alors que justement ce qui caractérise les femmes romantiques [contemporaines du romantisme] dans les portraits c'est justement ces coiffures très élaborées, en chignon relevé sur la tête.

Et ce modèle héroïque est finalement contraire à ce qu'on pourrait attendre d'une héroïne en train d'agir ou en train d'être reconnue pour ses actions. Donc c'est intéressant aussi d'interroger ce portrait-robot de l'héroïne qui est en train de se dessiner d'un artiste à l'autre, comme s'il y avait un peu des codes alors qu'on parle vraiment d'artistes très différents, d'héroïnes aussi très différentes, que ce soit des héroïnes historiques, ou des héroïnes de fiction."¹²⁹

¹²⁹ RIO Gaëlle interrogée par BEAUZAC Julie. "Les sacrifiées du romantisme", *Vénus s'épilait-elle la chatte*, avril 2022



Fig 3 et 4 : La Mort de Cléopâtre, Jean Gigoux, 1874, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon // Roméo et Juliette (scène des tombeaux des Capulets), Eugène Delacroix, 1851, Musée national Eugène Delacroix, Paris

Les moments choisis pour parler de Cléopâtre ou de Juliette sont intéressants à relever : aussi riche que soit l'histoire de chacune, les peintres choisissent de représenter le moment où l'héroïne est morte "d'amour" et de manière érotisée (seins nus, étoffe blanche, corps offert), nous montrant par là "une sublimation de la relation amoureuse, et une idéalisation comme si les choses ne pouvaient pas se concrétiser sur terre en quelque sorte, et qu'il fallait que la femme soit morte pour comprendre finalement la force d'une relation ou d'un amour possible en fait."¹³⁰

Un "espace sacrificiel féminin"¹³¹ qui idéalise la mort des femmes, comme j'en ai trouvé par exemple chez Lars Von Trier, chez qui, dans ses débuts, les femmes sont fragiles et martyres et sacrifient leur vie, par amour pour les hommes autour d'elles comme dans *Breaking the Waves* (1996), "mélodrame érotique" où "c'est par bonté que Bess [l'héroïne] baise"¹³² avant d'être inhumée dans l'océan par son mari au son des cloches. Je pense aussi au poétique crime passionnel/féminicide en pleine mer de Leos Carax dans *Annette* (2021).

¹³⁰ RIO Gaëlle. Op cit.

¹³¹ TAHCHI Elie. *L'espace sacrificiel féminin dans le cinéma de Lars von Trier*, Mémoire de master en histoire du cinéma, Université de Montréal, 2014

¹³² LEFORT Gérard. "C'est par bonté que Bess baise. «Breaking the Waves», magnifique mélo érotique du Danois Lars von Trier", *Libération*, 15 mai 1996.

https://www.liberation.fr/culture/1996/05/15/c-est-par-bonte-que-bess-baise-breaking-the-waves-magnifique-melo-erotique-du-danois-lars-von-trier-_171682/



Fig 5 et 6 : Jan qui embrasse le cadavre de Bess, Breaking the Waves, Lars Von Trier, 1996 // Henri qui danse avec Ann avant de l'envoyer par-dessus bord, Annette, Leos Carax, 2021

Mais les amoureuses, les douces, les dociles, les défaillantes, les offertes, sont souvent sans amoureux. Si la littérature conduit son lecteur à l'identification à un personnage au fil de la lecture, le rapport entre regardeur/regardée dans un tableau ou dans un film est immédiat : **l'amoureux n'a pas besoin d'être incarné par un personnage pour qu'on figure une amoureuse**. Beaucoup d'héroïnes romantiques sont ainsi privées de leurs amants, alors même que la fiction les place en personnages principaux. Même chez Delacroix, Roméo se fond presque dans le noir de la cheminée, visage dans l'ombre, cheveux noirs, créant plutôt une ligne de regard autour du corps de Juliette.

L'amoureuse est donc directement l'objet du regard amoureux du peintre/spectateur, sans la médiation du personnage masculin de la fiction.

D'où la naissance du "regard face peinture" et ensuite du "regard caméra", et qui a précédé le romantisme, en figurant déjà des amoureuses sans amoureux ; et ainsi des regards échangés par Suzanne au bain, où Suzanne est l'objet du regard, vue par le spectateur et les vieillards concupiscent, qu'elle semble ignorer,

préférant rendre son regard au spectateur venu la contempler. Ainsi aussi de Monika qui rend son regard au cinéaste amoureux (Bergman).



Fig 7 et 8 : Suzanne au Bain, le Tintoret, entre 1550 et 1560, Musée du Louvre // Harriet Anderson dans Un été avec Monika, Ingmar Bergman, 1953

S'ajoute à l'échange de regard, **l'érotisation de plus en plus forte des modèles, et cela paradoxalement avec l'ajout de tissu.** Au XIX^{ème}, les femmes des tableaux commencent à se revêtir : elles ne sont plus des Suzanne, qui se donnent en entier, chez qui il n'y a rien de caché, rien à prendre qu'elles n'exhibent d'elles-mêmes. Je retrouverai cet érotisme du dissimulé dans la censure des années 1950, et y reviendrai en 3.1.1. Truffaut en critique nous fournit un exemple avec son article intitulé "fétichisme" : *"la jupe déchirée de Clara Calami dans Ossessione ; les bas d'Alice Fay dans L'Incendie de Chicago ; la guêpière d'Elina Labourdette dans Les Dames du bois de Boulogne ; et dans les films américains toutes les jupes fendues, plissées et étroites."*¹³³

Ainsi du tableau de Delacroix, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, dans lequel sont représentées trois femmes, pas vraiment dans "leur" appartement, mais dans le harem d'un corsaire turc. Le tableau, de plus de deux mètres, dégage une sensation d'érotisme plus forte encore que le nu : le regard de la femme à gauche, qui se sait regardée, est ici issu d'une anonyme, réelle, réaliste. Par ailleurs, leurs chaussures abandonnées dévoilent un premier déshabillage, désinvolte, sans pudeur, qui les rend plus réelles encore que si elles avaient été entièrement nues ; elles ne sont pas mythiquement et éternellement nues, elles sont femmes qui se déshabillent parce qu'il sera bientôt l'heure de faire l'amour.

On se détache ainsi d'une Suzanne biblique pour regarder simplement "des" femmes, dont on sait en outre que leur fonction est d'être offertes à l'homme (au harem dans la vie, au spectateur dans la peinture).

¹³³ TRUFFAUT François. "Fétichisme", *Cahiers du Cinéma*, n° 32, février 1954.



Fig 9 et 10 : Femmes d'Alger dans leur appartement, 1834, Musée du Louvre // La guêpière d'Elina Labourdette dans Les Dames du bois de Boulogne, Robert Bresson, 1945

Dès lors, l'érotisme devient central dans la peinture ; le désir va directement s'incarner dans un modèle anonyme, qui n'existe plus que pour son corps, dont la critique peut désormais louer les beautés physiques, charnelles sans s'embarrasser de symbolisme, d'histoires bibliques. Ainsi dans *Histoire de l'Art*, Elie Faure à propos des toiles d'Ingres fait écho à Maurice Zolotow en 1950 :

Faure : "Que de regards mouillés sous des paupières pesantes, que de bouches humides où tremble la volupté ! Que de tièdes chairs satisfaites sous le velours froid, le

satin raide, l'écharpe rêche, qui ne parvient pas à masquer l'affaissement languide du tronc, la taille grasse, le cou plein de murmures et de sanglots évanouis !”¹³⁴

Zolotow : “Cotten me dit une chose qui me fit une impression profonde, qu’il y avait certaines femmes qui, même habillées, avaient un halo de nudité. Il dit que c’était le secret du magnétisme de Marilyn Monroe à l’écran. Et il avait raison. Je suis maintenant convaincu que certaines femmes nous hantent parce qu’il émane d’elles le Nu Implicite. Marilyn Monroe est précisément l’incarnation de ce Nu Implicite”¹³⁵



Fig 11 et 12 : La grande odalisque, Ingres, 1814, Musée du Louvre // Marilyn Monroe dans Niagara, Henry Hathaway, 1953

De ce désir du peintre rendu explicite dans la représentation naissent les muses : soumises au regard du peintre amoureux, mais également dans un rapport de possédant/possédée. Elles sont douces, dormantes (en écho à la molle rêverie de madame Bovary), contemplatives de leur propre beauté. En témoignent

¹³⁴FAURE Elie. *Histoire de l'art : L'art moderne II*, Gallimard - Folio-essais, Paris, 1988.

¹³⁵ Maurice Zolotow. *Marilyn Monroe*, Gallimard, 1961.

les représentations que fait Picasso de Marie-Thérèse Walter : en train de dormir, lire, se regarder dans un miroirs, représentations de la femme passive, vaniteuse. La muse devient ainsi créature dans la vie et non seulement sur la toile, instaurant un rapport qui marquera longtemps les arts, celui de créateur/créature : “Ton amour, c’est l’amour d’un créateur ; le mien, celui d’une créature”, écrit Ada Gobetti à Piero Gobetti.¹³⁶

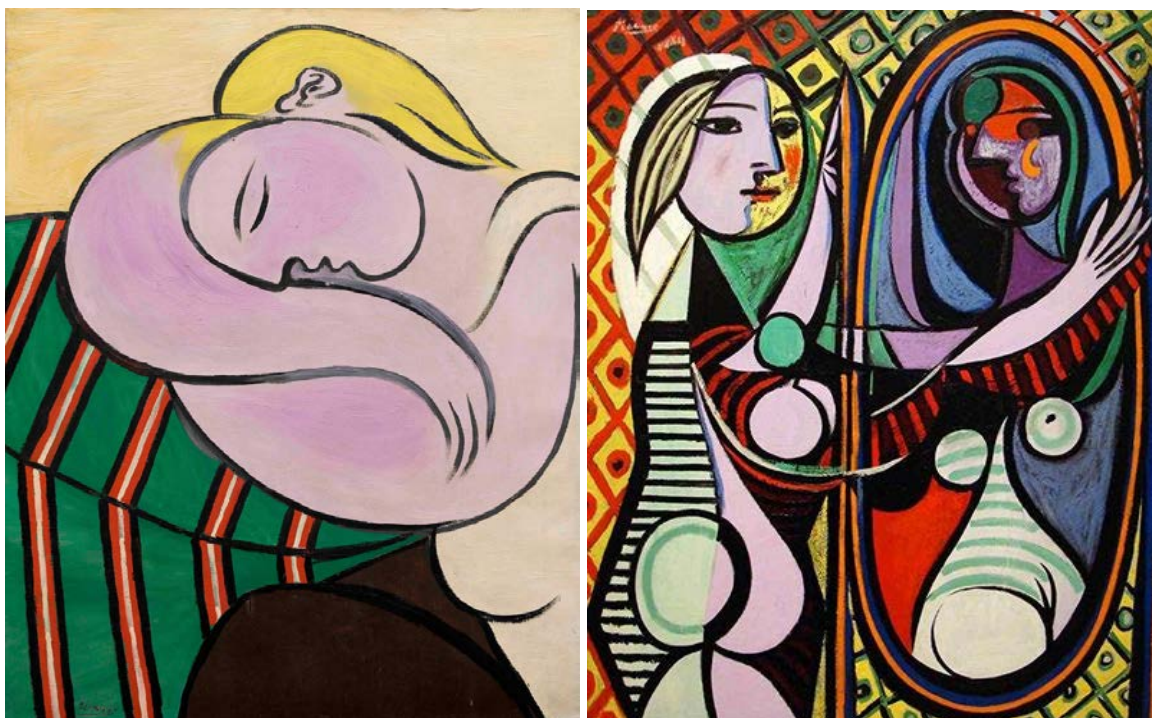


Fig 13 et 14 : Femme aux cheveux jaunes, 1931, Pablo Picasso, Musée Guggenheim, New York // La dormeuse au miroir, 1932, Pablo Picasso, Collection Nahmad

Le rapport entre la créature, à la fois soumise à son créateur et sublimée par lui, mais surtout consentante toujours à être regardée par lui, est au cœur de la peinture “amoureuse”. Mais c’est aussi ce qui fonde une grande partie du regard (masculin) au cinéma : l’analyse du “rapport créateur/créature”¹³⁷ est par exemple le titre de toute une partie du livre d’enseignement de l’analyse de l’ancien directeur de la Fémis Alain Bergala, où il développe à travers des films comme *Partie de Campagne*, *Belle de Jour*, *Vivre sa vie*, *Monika*, *les Oiseaux...* les différents regards qu’ont eu des cinéastes sur leurs actrices dans la fiction du film, c’est-à-dire les manières pour des créateurs de mettre en scène leurs créatures. Avec cela de particulier qu’au cinéma, on “part d’un corps réel, pour le rapprocher à

¹³⁶ “il tuo è amore di creatore e il mio di creatura”, Ada Gobetti qui, à la mort de Piero Gobetti, devient une figure de proue de l’antifascisme turinois, puis participe activement à la lutte contre les nazis et prend en main, le combat des femmes pour leur émancipation et pour la libération du pays, et devient vice-maire de Turin. La muse s’est réveillée.

¹³⁷ BERGALA Alain. “Rapport Créateur/créature” dans *La Création Cinéma*, 2015.

force d'artifices d'une image idéale". Ainsi peut-être des "femmes chattes"¹³⁸ selon l'appellation de Bergala pour parler des actrices au "charmant minois, petit nez retroussé", venues des toiles de Renoir père qui les a inventées et retrouvées dans les films de Renoir fils : "il n'y avait pas de femmes au nez retroussé dans les rues de Paris avant Auguste Renoir" disait Jean Renoir.



*Fig 15 et 16 : Simone Simon dans la Bête Humaine, Jean Renoir, 1938 //
Jeune fille blonde, Auguste Renoir, 1886, Collection privée*

Enfin, une fois les amoureux lassés, les muses des tableaux sont encadrées et les femmes sont jetées, ce que Picasso résume de manière la plus extrême : "chaque fois que je change de femme, je devrais brûler la précédente. Comme ça j'en serais débarrassé. Elles ne seraient pas toutes là à compliquer ma vie, et puis ça me redonnerait peut-être la jeunesse. On tue la femme, et on efface le passé qu'elle représente"¹³⁹.

Mais c'est aussi Anna Karina "modèle inexportable d'un seul créateur" ; Anna Karina dont le rapport avec Godard, comme l'analyse Geneviève Sellier, renvoie davantage à l'histoire de la peinture qu'à celle du cinéma : "en effet, non seulement Anna Karina "n'existe pas" avant Godard et a peu tourné après lui, comme le modèle favori d'un peintre peut retomber dans l'anonymat après avoir cessé de plaire, mais la première période de Godard est communément appelée "les années Karina" (Bergala, 1985), comme on a pu parler à propos de Picasso des "années Dora Maar", ce qui indique bien le lien organique qui existe entre les œuvres et la figure féminine qui les a inspirées."¹⁴⁰

Ainsi quand Picasso veut se "débarrasser" d'une muse (Marie Thérèse Walter), il la fait tuer en peinture par le Minotaure sous les yeux de sa nouvelle

¹³⁸ BERGALA Alain, "Du modèle féminin comme désir de peindre" op cit

¹³⁹ GILOT Françoise, op cit

¹⁴⁰ SELLIER Geneviève, Chapitre VIII. "Les femmes » de la Nouvelle Vague, entre modernité et archaïsme" dans : *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier*, Paris : CNRS Éditions, 2005

muse, Dora Maar. Godard lui, incarnant une masculinité moins prédatrice, préfère assigner des rôles de plus en plus meurtriers (comme dans *Pierrot le fou*, où elle provoque la mort du héros) : Picasso tue la femme en peinture, Karina tue l'homme en cinéma. De manière plus concrète, Godard la fait ensuite disparaître du paysage cinématographique, malgré quelques rôles comme *La Religieuse*, de Rivette en 1967, une carrière de chanteuse, deux réalisations (*Vivre ensemble*, 1973 ; *Victoria*, 2008), plutôt confidentielles dans le paysage public.

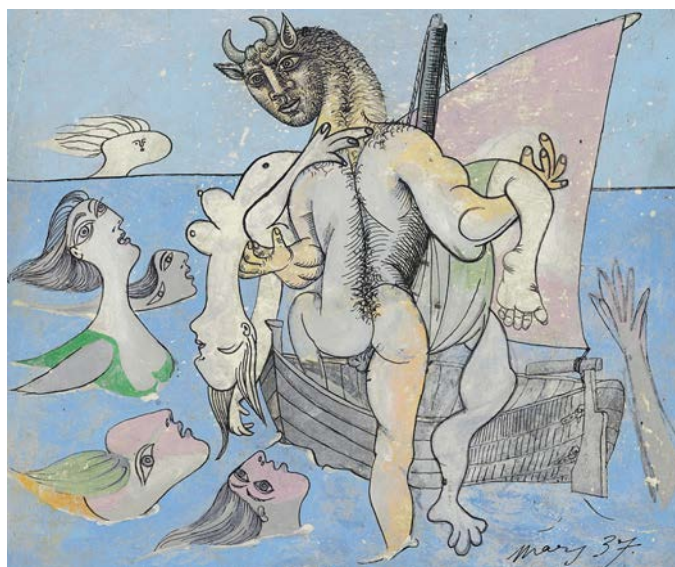


Fig 17 et 18 : Anna Karina dans Pierrot le fou, Jean-Luc Godard, 1965 // Baigneuses, sirènes, femmes nues et Minotaure, Pablo Picasso, 1937, Collection privée

Voilà le destin des femmes aimées des peintres illustré par Marie-Thérèse Walter : silencieuses et caressantes, jusqu'à ce qu'elles ne conviennent plus. Il faut alors les écraser, en faire des "paillassons". Mais le risque de voir les "femmes-chattes" se transformer en meurtrières comme dans *Pierrot le fou* pour Godard, dans *Dogville* avec Nicole Kidman pour Von Trier est grand et terrifiant : c'est pourquoi quand les femmes fatales sont représentées, il faudra bien souvent les neutraliser.

2.2.2. De la déesse à la pute

Je trouve intéressant de noter que Picasso qui dit des femmes qu'elles peuvent être des déesses ou des paillasons a aussi fait une cinquantaine d'oeuvres titrées "Le Viol". Une des figures qui représente le plus le violeur est le minotaure, ce personnage mythologique, mi-homme mi-taureau, symbole de la sauvagerie de l'être humain (=masculin), incapable de dominer ses pulsions, qui vit caché dans un labyrinthe, et se nourrit de la chair des enfants qu'on lui offre en sacrifice ; il représente aussi le viol de manière plus contemporaine. Dans une grande majorité des cas, il représente dans la figure de la femme ses femmes à lui, Marie Thérèse-Walter par exemple (fig 19). Puisque la femme peut être une "déesse" semble nous dire Picasso, il faut donc la "tenir", comme il tient Marie Thérèse-Walter, comme il tient Dora Maar (fig 20).



Fig 19 et 20 : Minotaure (le viol), Pablo Picasso, juin 1933, Art Institute of Chicago // Le viol, Pablo Picasso, 1932, Collection privée

Il me semble que le viol, qu'il soit explicite ou non, est au coeur des représentations picturales : "L'art est une extension de l'imaginaire masculin. Ils ont créé l'art, le récit, pour se raconter, l'un à l'autre, des histoires de viol."¹⁴¹ Je crois pouvoir lier le viol ou l'idée de viol/violence/meurtre aux tableaux représentant des femmes fatales. Dans *Histoire de l'art*, Elie Faure, parle des femmes de Delacroix ainsi :

"Voici l'amour, avec le sens tragique qu'il prend chez quiconque est grand, les sombres fleurs au fond de l'ombre parfumée, les colliers sonnants sur la peau brûlante, les ventres ambrés sous l'ombre des cuisses secrètes, l'épouvantable attrait des fruits

¹⁴¹ COFFIN Alice. *Le Génie Lesbien*, Grasset, 2020.

profonds où le fort puise sa force et où le faible boit du poison, mais au bord de qui nul ne sait d'avance s'il est faible ou fort"¹⁴².

Avec le champ lexical de la nature, Faure nous présente des femmes qui offrent leurs "fruits profonds", qui enivrent l'homme au risque de le perdre. Des femmes fatales. C'est pourquoi Delacroix semble neutraliser ces terrifiantes femmes en peinture.

Que nous raconte dans cette perspective, le choix de peindre la mort de Sardanapale que Delacroix décrit ainsi : "Couché sur un lit superbe, au sommet d'un immense bûcher, Sardanapale donne l'ordre à ses eunuques et aux officiers du palais, d'égorger ses femmes, ses pages, jusqu'à ses chevaux et ses chiens favoris ; aucun des objets qui avaient servi à ses plaisirs ne devait lui survivre... " ?¹⁴³



Fig 21 : La mort de Sardanapale, Eugène Delacroix, 1827, Musée du Louvre

¹⁴² FAURE Elie. Histoire de l'art : L'art moderne II, Gallimard - Folio-essais, Paris, 1988

¹⁴³ DELACROIX Eugène cité dans le *Second supplément au livret du Salon de 1827-1828*



Fig 22 : Persée et Andromède,
Eugène Delacroix 1853, Staatsgalerie de Stuttgart

Que nous raconte celui de peindre le mythe d'Andromède (enchaînée à un rocher pour être dévorée par un monstre marin parce qu'elle était trop belle) nue et offerte, avec des yeux effrayés posés sur le spectateur, comme s'il était lui-même le monstre ? Et ridiculiser Persée, petit diable à la tête en bas, bien incapable de la sauver ? Il ne s'agit pas ici directement de sévices sexuels mais d'une femme, déshabillée, en passe d'être tuée, regardant avec terreur celui qui la regarde. A la même époque où Balzac écrivait la liberté de Louise pour mieux la punir dans *Mémoires de deux jeunes mariées*, Delacroix montre la dangerosité des femmes à sa manière, et les assigne à leur place dans ses représentations : elles sont fatales, mais "à notre disposition", pour que nous [hommes spectateurs], puissions dompter nos craintes

Il n'y a qu'à rappeler les textes critiques des années 50 pour se convaincre que ce fantasme archaïque de la femme comme "Autre fascinant et menaçant", incarnation d'une "Nature dévoreuse", toujours fatale à l'homme continue à se perpétuer. Dans les *Cahiers du Cinéma* n°30, intitulé "la Femme et le Cinéma", le dramaturge Jacques Audibert, se répand avec un lyrisme similaire sur Greta Garbo et Marlène Dietrich, "vamp" notoires.



Fig 23 et 24 : Marlène Dietrich dans *l'Ange Bleu*, Josef Von Sternberg, 1930 // Greta Garbo et John Gilbert dans *La chair et le diable*, Clarence Brown, 1926

Il parle à propos de *L'Ange bleu* de “la dévastatrice, inhumaine et taciturne conjuration femelle où le malheureux se perd”, “Marlène aussi bien que Garbo [...] sont la lumière, la torche, la récompense, [...] la délicieuse calamité.”

Ainsi en va-t-il de la figure de la femme fatale en peinture et au cinéma, telle qu'on la voit multipliée sur les murs des musées et les écrans de projection : la femme “fatale”, appelée ainsi en tant que fatale à l'homme qu'elle séduit et risque d'entraîner à sa perte, femme qu'il convient mieux de “tenir”, voire de neutraliser en peinture.

Conclusion : “Est-ce que les femmes doivent être nues pour entrer au Metropolitan Museum ?”¹⁴⁴

Ce que la typologie des femmes en image m'a fait comprendre, c'est surtout que les femmes-images **sont des femmes muettes**, “mises en sourdine”¹⁴⁵. Des femmes réelles qui ont été peintes, on ne saura presque rien, souvent seulement le nom, et toujours lié au peintre (Jeanne Hébuterne, la muse de Modigliani, Wally Neuzil, la muse d'Egon Schiele, Marie-Hortense Fiquet, la muse de Cézanne).

Ces femmes-images existent sous mes yeux mais je ne peux pas les faire parler. Elles sont condamnées à être le résultat d'un regard, occultées par leur statut de muse, “muse-éifiées”¹⁴⁶, enfermées dans leur image-objet sans objection possible.

Françoise Gilot¹⁴⁷, cinquième femme de Picasso (et la seule à l'avoir quitté) a parlé. Son témoignage est précieux parce qu'il nous offre enfin une alternative à l'image muette.

J'ai confronté sa parole avec un tableau qu'elle décrit et le résultat est saisissant. Alors que je regarde la profondeur des noirs, et la douceur de l'ombre du visage sur la peinture, je lis les sanglots du modèle.

¹⁴⁴ Guerilla Girls : groupe d'artistes féministes activistes fondé à New York en 1985

¹⁴⁵ BATTISTI Monica. op cit

¹⁴⁶ BATTISTI Monica. *Du côté de Galatée : En guise d'introduction*. Écritures, 2021, La “mus(e)ificazione” entre écriture de soi et littérature contemporaine”

¹⁴⁷ GILOT Françoise, LAKE Carlton. *Vivre avec Picasso*, 18/10, 2006.

“Une des rares litographies pour lesquelles j’ai véritablement posé (et qui est peut-être la plus naturaliste de toutes) est celle qui est reprise au catalogue de Murlot sous le numéro 195. Je me rappelle être restée là à sangloter, tout ce sombre après-midi de novembre, presque sans m’arrêter. Pablo trouvait cela très stimulant. “Votre figure est merveilleuse aujourd’hui, me disait-il en la dessinant. C’est un visage très grave””

Françoise Gilot, *Vivre avec Picasso*, 1965



*Fig 25 : Françoise sur fond gris - Pablo Picasso
19 Novembre 1950 - Catalogue Murlot 195/II*

L’immense naturel avec lequel j’ai désolidarisé l’image de la femme en peinture d’avec les femmes telles qu’elles sont vues, ou bien telle que je me perçois apparaît éclatante avec la confrontation parole d’une femme/femme-image.

La femme-image est une femme-image d’hommes. Elle n’a plus rien à voir avec les femmes qui ont posé. Une fois “transfigurées” par l’art, elles disparaissent pour ne devenir qu’une seule et même femme, vénale, fragile ou érotisée.

Au regard de ce constat, j’aimerais me poser la question de Linda Nochlin : *Pourquoi n’y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ?*¹⁴⁸ Pourquoi que des femmes-images ? Pourquoi si peu d’alternative à l’érotisme, la fragilité ou la vénalité. Pourquoi pas de portrait d’une Sophie Grangé (poétesse du XIXème), ou d’une Flora Tristan (journaliste de la même époque) à regarder dans les musées ?

C’est en me souvenant de la fin de *Portrait de la jeune fille en feu* que j’ai trouvé une réponse.

La scène figure Marianne, peintre, qui discute avec un amateur d’art à propos de son tableau exposé au Salon de la peinture représentant le mythe d’Orphée et d’Eurydice.

L’histoire se situe à la fin du XVIIIème siècle.

¹⁴⁸NOCHLIN Linda. *Pourquoi n’y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?* Londres, Thames & Hudson, 2021.

“Il est très bien cet Orphée. Il est en forme votre père.
- C’est mon tableau ; je l’ai inscrit sous son nom.
- On a tendance à le représenter avant qu’il ne se retourne ; ou après quand Eurydice meurt. Chez vous, on dirait qu’ils se saluent.”



Fig 26 : L'orphée de Marianne, Portrait de la jeune fille en feu, Céline Sciamma, 2019

Les femmes peintre ont donc existé me dit Sciamma ; elles ont seulement été effacées. En écoutant ce dialogue en 2019, on prend conscience que l’histoire de l’art a valorisé certaines représentations, en a effacées d’autres (inscrites sous des noms de père, de mari, de frère, ou tout simplement disparues des catalogues des salons après leur mort).

D’autres qui auraient pu représenter Orphée ou Andromède autrement, auraient pu prendre d’autres scènes de l’histoire que celle d’un homme faisant tuer ses femmes-plaisir, auraient pu regarder d’une autre manière les autres femmes, amies, amantes qu’elles auraient peintes, auraient pu prendre aussi d’autres sujets, d’autres amours, d’autres distances de regard.

D’autres représentations qui n’ont jamais formé mon regard.

Je commence à entrevoir la notion d’images manquantes, et je suis tentée d’y plonger tout de suite. Mais je crois qu’il me faut d’abord comprendre ce qui a formé mon regard en tant que cinéphile. Revoir les films que j’ai aimé. Les revoir avec mon *Histoire des Schémas* en tête, avec cette perspective d’analyse nouvelle, pour comprendre comment ils ont grandement participé à cette dissociation en tant que spectatrice que j’ai éprouvée sans m’en rendre compte jusqu’à maintenant.

CHAPITRE III.

REVOIR DES FILMS QUI NE ME REGARDENT PAS :
LE MASCULIN L'EMPORTE, MÊME SI C'EST UN
ARTISTE

Introduction : ce que je n'ai pas regardé

"La cinéphilie a donc regardé des films qui eux-mêmes regardaient, voire la regardaient. Et, à partir de cet apprentissage, elle a compris comment regarder à son tour"¹⁴⁹.

J'ai lu cette phrase d'Antoine de Baecque dans son livre *La Cinéphilie* alors que je terminais le premier chapitre de ce mémoire. Je l'ai lue une fois, puis une deuxième avant de me rendre compte de sa résonance avec mes propres formulations sur le regard. Lire ces mêmes formulations dans un livre publié, c'est comme si cela rendait possible l'idée théorique d'être "regardé-e" par un film. Et réciproquement de ne pas l'être.

En lisant cette phrase, je suis un peu jalouse de ceux que les films ont regardé, directement, sans détours. Et si je l'inversais ? Pour toutes celles et ceux qui n'ont pas fait partie de cette cinéphilie regardée. Que donnerait ce même enchaînement de regards pour les niées, les exclues du regard du cinéphile ?

"J'ai donc regardé des films qui eux-mêmes ne me regardaient pas. Et à partir de cet apprentissage, j'ai compris comment ne pas regarder à mon tour".

Et ainsi, je n'ai pas regardé autre chose que ce que la cinéphilie conseillait. Jee n'ai pas regardé Ida Lupino, Jacqueline Audry, Dorothy Arzner, Jane Campion et les autres "films de filles".

Mais je n'ai pas non plus regardé les schémas de domination qui débordaient des autres films, ceux sur lesquels tous avaient écrit et tous écrivent encore. Je n'ai pas regardé le mépris Godardien pour les autrices "Nouvelle Vague", je n'ai pas regardé l'écrasement de l'émancipation de Catherine dans *Jules et Jim*, je n'ai pas regardé la haine étouffante et amère des Sylvia, Junon, Elisabeth des films de Desplechin.

"Apprendre à voir, c'est déjà faire des films ; Apprendre à voir, c'est construire une représentation du monde où la volonté et la pratique du cinéaste sont en germe [...]". Ce n'est pas par nostalgie qu'il existe encore un mythe autour de la pratique de la critique, en particulier dans des revues historiques comme les *Cahiers du Cinéma* et *Positif* ; ce n'est pas par hasard que toujours aujourd'hui on lit dans les recommandations de l'analyse de film à la Fémis qu'on attend "des analyses elles-mêmes créatrices", à l'issue desquelles les correcteurices se demanderont s'ils ou elles auront "envie de voir les films qui pourraient être créés par l'auteurice de cette

¹⁴⁹ BAECQUE Antoine de. *La cinéphilie : histoire d'un regard, invention d'une culture* (1944-1968), Fayard, 2003.

analyse”.¹⁵⁰ C’est parce que la génération Nouvelle Vague a établi la solide croyance en la vertu initiatique du regard sur les films comme un moment non seulement d’inspiration, d’imprégnation, mais de véritable apprentissage de son propre regard de cinéma.

Et moi, il me semble maintenant que mon regard de cinéma est constitué de tout ce que je n’ai pas regardé. Tacheté de points aveugles, qui m’ont fait le croire entier, alors que je n’en connaissais qu’une infime partie.

J’ai envie de revoir les films qui ont formé mon regard de cinéma.

J’ai besoin de les voir pour répondre à cette question : si la cinéphilie ne m’a pas regardée moi, alors qui regarde-t-elle ?

3.1. Avalanche de désir hétérosexuel et masculin, ou la cinéphilie pré-Nouvelle Vague

En 1957, dans son “Nouveau traité de Bardot”, Claude de Givray commençait ainsi : “Je partage volontiers la profession de foi que François Truffaut fit un jour dans cette même revue, “Faisons nôtre cette définition de Jean-Georges Auriol : Le cinéma est l’art de faire faire de jolies choses à de jolies femmes.””¹⁵¹

Le propos me semble assez clair : la cinéphilie des années 50 et le regard posé sur les femmes au cinéma sont absolument liés. Antoine de Baecque dans son *Histoire de la cinéphilie* l’exprime bien en titrant un de ses chapitres “l’érotomanie cinéphile”. “Le cinéma enregistre des corps, leurs mouvements, leurs gestes, leurs émotions, leurs affects, leur beauté comme leur monstruosité. Et la femme, pour de nombreux cinéphiles, est l’expression absolue de cette faculté, l’incarnation même de leur amour du cinéma.”

Mais, pas plus que les critiques dont il commente les textes, il n’inclut le genre de la cinéphilie dont il parle dans son analyse. Pourtant le “je” de Claude Givray, est celui d’un critique hétérosexuel et masculin faisant référence à un “nous” hétérosexuel et masculin (François Truffaut, Jean-Georges Auriol), et s’adresse à un lectorat dont il présume bien entendu qu’il est, comme François Truffaut, Jean-Georges Auriol et Claude de Givray, hétérosexuel et masculin. Je ne suis pas leur “je”.

C’est pourtant ce “je” là qui est au cœur de la critique cinéphile qui va fonder mon regard. En premier lieu par l’exaltation du morceau féminin (1) et

¹⁵⁰ Recommandations pour l’analyse de film de la Fémis

https://www.femis.fr/IMG/pdf/nouvelles_recommandations_analyse_film.pdf

¹⁵¹ GIVRAY Claude de. “Nouveau traité du Bardot”, *Cahiers du Cinéma*, n° 71, mai 1957.

ensuite par l'exaltation toujours, mais cette fois de la "femme-moderne" libre et entière, d'une liberté qui se limite en vérité à sa seule liberté sexuelle, de surcroît aliénante (2).

3.1.1. Pin-up en morceaux

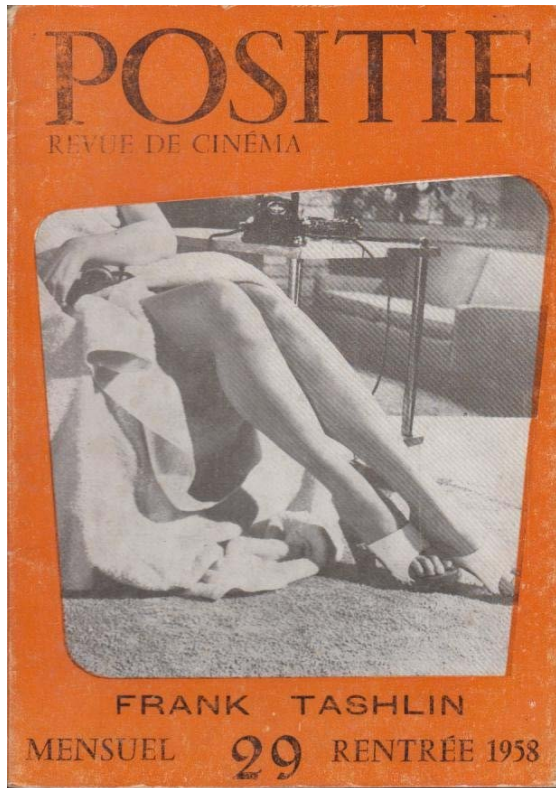


Fig 27 : Couverture de *Positif*, septembre 1958, "la plus belle couverture de revue cinéma que je connaisse"

"Que tu n'aimes ni les femmes maigres ni les pédérastes, c'est ton droit, mais cela ne doit plus apparaître dans les colonnes"¹⁵², écrivait à François Truffaut son rédacteur en chef d'Arts - non sans une certaine hypocrisie, puisque Truffaut peut bien penser ce qu'il veut tant qu'il ne le dit pas trop fort. Cette réaction témoigne que dans la critique cinéophile, la "discrimination" n'est pas autorisée.

En revanche, la "déclaration d'amour" l'est parfaitement. En témoigne la masse d'articles dans toutes les revues de l'époque, mille déclinaisons du même "hymne à la femme", pour lequel il semble au critique que le cinéma a été inventé, et peut-être plus encore le gros plan.

(citation d'Antoine de Baecque)¹⁵³

Je me rappelle d'Alexandre Astruc, qui affirme que "le cinéma a inventé le gros plan pour permettre à la foule de regarder mourir les femmes", ou encore d'Eric de Kuyper qui parle du cinéma hollywoodien qui "réussi à bouleverser ses spectateurs, qui vivent ce plaisir intense de ne pas savoir vraiment ce qui leur arrive, et qui pour se rassurer se racontent l'histoire du film [...]"

¹⁵² Lettre d'André Parinaud à François Truffaut, 5 novembre 1955, archives de François Truffaut, Films du Carrosse, dossier CCH 1 (1953-1957)

"Les lettres de plainte s'accumulent ces temps-ci, et je sais que ton humeur du moment ne va pas arranger les choses. Tu prends tes responsabilités, mais toutefois dès que le journal peut être impliqué, je te demande de rester prudent et de demeurer correct. Il y a des choses que tu dois éviter, et je t'interdis désormais d'employer dans tes articles publiés dans Arts [...] des discriminations à caractère physique ou sexuel. Que tu n'aimes ni les femmes maigres ni les pédérastes, c'est ton droit, mais cela ne doit plus apparaître dans les colonnes"

¹⁵³ BAECQUE Antoine de. La cinéphilie, invention d'un regard, op cit

Le cinéphile, lui, disait, au même moment : “Et as-tu vu le filet de salive qui tressaille au bout des lèvres de Marilyn dans ce gros plan magnifique ?”¹⁵⁴

Gros plan inventé pour filmer les femmes, mais aussi femmes qui justifient l'existence du gros-plan : “A force de parler et de vieillir, le gros plan était devenu un grain d'image entre d'autres grains. Voilà qu'à nouveau il nous saute à la gorge, il nous barbouille de présence, il nous compromet (oui, ainsi qu'un mari, qui les cache en rentrant, les traces de rouge, la marque des baisers, le parfum de sa maîtresse). Avec Marilyn Monroe, je retrouve la virginité de cœur de mes douze ans et les puissances du cinéma muet.”¹⁵⁵

Pour le cinéphile des années 50, femme au cinéma = gros plan. Et si je me rappelle que le gros plan coupe, fragmente, morcelle, je peux peut-être oser l'analogie suivante : **femme au cinéma = morceau.**

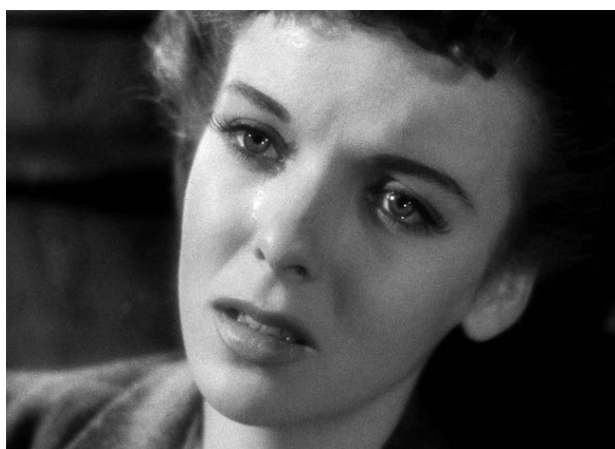


Fig 28 à 31

Ida Lupino dans le Vaisseau Fantôme, Michael Curtiz, 1947

Ingrid Bergman dans Casablanca, Michael Curtiz, 1942

Rita Hayworth dans Gilda, Charles Vidor, 1946

Joan Bennett dans La Femme à la plage, Jean Renoir, 1942

¹⁵⁴ BAECQUE Antoine de. *Le Cinéma des écrivains, recueil de témoignages*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma, 1995.

¹⁵⁵ AMENGUAL Barthélemy, “Marilyn chérie”, *Cahiers du Cinéma*, n° 73, juillet 1957.

Un morceau qu'on peut saisir, encadrer, posséder, collectionner, comme les cinéphiles collectionnent les noms de films, en témoigne l'éloge des jambes et de tout ce qui peut les découvrir/recouvrir chez Cyd Charisse par le critique Louis Seguin :

*“Ses jambes longues et minces, épanouies brusquement comme les tournesols de l'amour fou, Cyd les entoure de robes toujours merveilleuses : bleue et fendue dans Dans une île avec vous, jaune du Signe des renégats, en daim de Au pays de la peur, ivoire ou rouge dans Brigadoon, cachée sous une cape noire dans Deep in my heart, orange dans Bandwagon”.*¹⁵⁶



Fig 32 et 33 : Cyd Charisse dans Brigadoon, Gene Kelly, 1954 et dans The Bandwagon, Vincente Minelli, 1953

¹⁵⁶ SEGUIN Louis. *Positif*, n°20, 1954

La fragmentation du corps féminin est d'ailleurs l'essence même de l'érotisme qu'elle provoque.

“Une anatomie adéquate, un corps jeune et vigoureux, à la poitrine fermement provocante, ne sauraient pourtant définir la pin-up girl. Il lui faut encore cacher ce sein que nous ne saurions voir. [...]” nous dit Bazin dans son “entomologie de la pin-up”¹⁵⁷.

Cette fragmentation s'opère bien sûr aussi par les vêtements qui morcellent la peau, comme le gros plan morcelle le corps, comme autant de métonymies à sa nudité potentielle.

“Une saignée de bras, une portion de nuque, un pied nu, l'embranchement des doigts, les veines mystérieuses d'une clavicule, une belle main glissant sur une corde épaisse, une femme nue derrière une contrebasse ou jouant de l'orgue...” (“l'amour au cinéma” dans les *Cahiers du Cinéma*, décembre 1954).

Truffaut est lui aussi un apôtre du “détail”. L'article bien nommé “fétichisme” du même numéro des *Cahiers* qu'il écrit en propose une énumération particulièrement stimulante.



*“Poitrine de Jane Russell, Gina Lollobrigida, Martine Carol ; séant de Marilyn Monroe, Mae West, Lana Turner ; jambes de Marlène Dietrich, Betty Grable ; yeux de Lauren Bacall, Gail Russell, May Britt ; voix de Simone Simon, Joan Greenwood, June Allyson, Claire Guibert ; taches de rousseur de Katharine Hepburn ; zézaïement de Gloria Grahame ; la jupe déchirée de Clara Calami dans Ossessione ; les bas d'Alice Fay dans L'Incendie de Chicago ; la guépière d'Elina Labourdette dans Les Dames du bois de Boulogne ; et dans les films américains toutes les jupes fendues, plissées et étroites.”*¹⁵⁸

Fig 34 : Marilyn Monroe dans Les hommes préfèrent les blondes, Howard Hawks, 1953

Voilà pourquoi il s'offusque qu'on voie Marilyn Monroe nue en entier. De *Niagara* (1953) par exemple, où elle apparaît nue dans un lit (voir illustration, fig 8), Truffaut dit :

“Mais qu'est-ce donc alors que cet érotisme du dimanche qui ignore les jeux subtils, par quoi l'œil exercé apprend les angles convenables à révéler du soutien-gorge la matière, la couleur et partant la vie même de cette gorge. [...] Angles vifs, vivement saisis à la faveur d'un bras haussé pour une boucle remise. Dessins en diagonales, ourlets de petites culottes révélées par la démarche. Sous prétexte de jambes croisées ou

¹⁵⁷BAZIN André. “Entomologie de la pin-up girl”, *L'Écran français*, n° 77, septembre 1946.

¹⁵⁸TRUFFAUT François, *Cahiers du Cinéma*, n° 32, février 1954.

décroisées, le joli dentelé d'une combinaison nous ravit. Et les rafistolages compliqués, entrelacs idylliques, les liens mystérieux qui relient tous ces petits losanges de soie, quels sont-ils ? Nous les préférons deviner, comme par hasard, mystères longtemps guettés. Marilyn, s'il vous plaît, portez donc des dessous"¹⁵⁹.

C'est parce qu'en apparaissant ainsi Marilyn explose le cadre du gros plan dans lequel on veut l'enfermer. Par sa nudité frontale, elle fait "imploser le cadre des fétiches érotiques traditionnels de la cinéphilie classique".

Elle incarne un désir débordant, offrant son corps sans timidité, sans se parer ni de voilages, ni de fausses mines. Choc pour l'ancienne génération masculine, parce que Marilyn, impudiquement nue, défie non seulement la morale bourgeoise qui impose aux filles "convenables" réserve, docilité et virginité jusqu'au mariage mais aussi l'idée selon laquelle le désir débordant serait l'apanage des hommes, que ce sont les hommes qui embrassent, et les femmes qui sont embrassées.



Fig 35 et 36 : Ingrid Bergman dans Les Enchaînés, Alfred Hitchcock, 1946 // Jane Russel dans Le banni, Howard Hughes, 1942

Mais Truffaut se remettra de son choc premier et saura comme d'autres cinéphiles s'emparer de ce nouveau motif de la femme désirante et plus seulement désirée, limitant ainsi de beaucoup la représentation d'autres types de liberté.

3.1.2. La femme libre (sexuellement seulement)

En 1952 sort *Monika*. Il est intitulé d'abord en France *Monika et le désir*. Et on comprend pourquoi : le film raconte l'histoire d'une femme qui s'échappe de sa vie

¹⁵⁹ BAZIN André (à propos de Marilyn Monroe dans *Niagara*), *Cahiers du cinéma*, n°28, novembre 1953, p. 60.

pleine d'hommes autoritaires et de cris d'enfants avec un jeune amant au visage d'enfant, aussi beau qu'il lui semble soumis. Ensemble, ils passent l'été sur une île où ils vivent dans l'insouciance, jusqu'à ce que l'hiver les ramène à la ville.

Mais c'est Monika qui décide : elle qui entraîne Harry dans l'Eden d'une île déserte ; elle qui prend sa main, et la pose elle-même sur ses seins nus. Elle qui montre son corps, attire, entraîne, regarde, fait face à Harry, l'enjambe.

Monika est donc souveraine de son désir, plus libre que jamais, précurseuse suédoise d'une Marilyn américaine de 1953 nue sous ses draps qui faisait rougir Truffaut.

En outre, si avec Monika, on découvre une femme assumant son corps, sa nudité, ses désirs, son pouvoir sur les hommes, **on découvre aussi un metteur en scène montrant ouvertement son désir pour son actrice-personnage, et faisant un film à l'image de ce désir**. Désir d'une femme et personnage de cinéma deviennent donc un seul et même objet. Ainsi comprend-on peut-être la phrase d'ouverture du *Mépris* (1963) de Godard : *“Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs, Le Mépris est l'histoire de ce monde”*.

Monika est ainsi doublement “documentaire”. Il l'est dans son fond : il existe des femmes qui ne sont plus “convenables”, qui sont libres de désirer “comme des hommes”, et en voici une incarnation. Mais il l'est aussi dans sa forme : je suis amoureux de mon actrice et je le montre en le filmant. Avec Monika, on retrouve donc le regard amoureux du peintre sur sa muse qu'on a vu au second chapitre et le rapport “créateur/créature” analysé par Alain Bergala dans *la Création cinéma*¹⁶⁰. De la même manière que les amants de fiction sont évincés dans les toiles romantiques¹⁶¹, selon Bergala, Bergman, amoureux de son actrice, évince de son film le personnage masculin. Il *“opère soudainement un rapt d'actrice pour [son] propre compte”*.

La séquence où Monika se réveille pour la première fois sur l'île, est emblématique de cette éviction et du passage *“hors fiction”* du film : laissant le personnage d'Harry dormir dans le canot, Bergman reste à filmer son actrice, dans un jeu de “tu te rapproches, je m'éloigne, tu t'éloignes, je me rapproche, je me montre, tu te caches” etc...

*“Le traitement de l'intervalle [caméra/actrice] ne relève plus de l'univers fictionnel ni de l'énonciation, mais purement d'un enjeu personnel entre le cinéaste et sa partenaire actrice [...] Bergman s'en sert pour jouer à cache-cache, en tant qu'homme Bergman avec la jeune Harriet Anderson, qu'il met provisoirement en congé de son personnage de Monika”*¹⁶².

¹⁶⁰ BERGALA Alain. “Rapport Créateur/créature” dans *La Création Cinéma*, 2015.

¹⁶¹ Comme avec Ophélie morte et sans Hamlet dans la toile de *Ophelia* de Léopold Burthe (1852) inspirée de la pièce *Hamlet* de Shakespeare ; Miranda sans Ferdinand dans *Miranda* de John William Waterhouse (1916), inspirée de la pièce *La Tempête* de Shakespeare

¹⁶² BERGALA Alain, op cit

En outre, Harry est caractérisé comme un “enfant” par Monika, apparaît un peu “falot” (Bergala), et soumis aux désirs de son amante. Ce qui en fait un rival raisonnable pour Bergman.



Fig 37 à 40 : Photogrammes de Monika dans la séquence d'arrivée sur l'île

Pour Bergala, **non seulement l'amour, mais aussi le contrôle du metteur en scène sur son actrice/personnage est imbriqué dans la fiction** (on notera que dans son analyse, il exprime ce rapport de force sans jamais l'interroger).

Son analyse se base sur un texte de Julien Gracq intitulé *Les yeux bien ouverts*. Gracq présuppose que dans la vie, nous sommes soumis-es à la tentation d'être à la fois acteur-ice et spectateur-ice ; tentation d'être spectateur-ice impuissant-e qui regarde, et tentation d'être acteur-ice qui agit. Il nomme cette double tentation, le “démon sur la colline” : “celui qui regarde de très haut, invisible, commet une espèce de rapt invisible. Il possède magiquement, indûment”¹⁶³.

Détachement et possession, “démon”, c'est ainsi que Bergman apparaît souverain pour ses personnages. Ainsi par exemple, **quand Monika s'éloigne avec**

¹⁶³ GRACQ Julien. “Les yeux bien ouverts” dans *Préférences*, Editions Corti, 1961.

Harry en bateau, la caméra ne l'abandonne jamais, tout en la laissant s'écarter : Bergman "tient sa créature en longe avec la caméra"¹⁶⁴.



Fig 41 et 42 : Monika et Harry s'éloignant en bateau

Pendant tout le temps passé sur l'île, la liberté qui est laissée aux personnages dans la manière qu'a Bergman de les filmer (dans un espace de toute façon insulaire) est toute relative. Par exemple, quand Lelle, l'ancien amant de Monika, vient pour la récupérer, et que Harry le met K.O., Harry et Monika se saoulent pour fêter la victoire. Alors qu'ils boivent et braillent, la caméra s'éloigne brutalement d'un gros plan des deux pour les regarder d'immensément haut, "sans que rien n'impose cette décision scénaristiquement" (Bergala). Par ce geste de mise en scène, Bergman dirait à ses "créatures" : "à cette hauteur, vous ne pouvez pas échapper à mon regard. Mais à cette distance, je ne peux vous entendre, à peine voir ce que vous faites". Liberté et surveillance sans échappatoire, voilà le souverain metteur en scène qui rappelle que la liberté de ceux (et celles) qu'il filme est toute soumise à son regard à lui, et donc au spectateur qui regarde avec lui.



Fig 43 et 44 : Monika et Harry se saoulant dans la dernière séquence heureuse du film

¹⁶⁴ BERGALA Alain, op cit

Narrativement, cette prise de distance marque aussi le temps de la punition. Après cette séquence, les “créatures” de Bergman sont jetées hors du paradis de l’île : le manque d’argent se fait sentir, Monika se met à voler, se fait attraper, tombe enceinte, revient à la ville avec Harry. Comme le chantaient les Chats Sauvages dans *Derniers Baisers* (1962)

*“Quand vient la fin de l’été sur la plage
Il faut alors se quitter, peut-être pour toujours
Oublier cette plage et nos baisers”*

Après l’été, Monika épouse Harry, et il retrouve un emploi. L’ordre semble retrouvé. Mais Monika est trop libre pour cela.

Elle abandonne le gentil Harry et le laisse seul avec leur enfant pour aller coucher avec son ancien amant, et d’autres hommes (nous laisse supposer son geste), puisque jamais elle ne cessera d’être libre. Harry de son côté, passe “d’enfant” à “mère”, comme par punition d’avoir été soumis à sa femme.

Enfin, pour mieux marquer la provocation de la liberté souveraine de Monika, juste avant de coucher avec un autre homme, Bergman lui fait jeter un très long regard caméra. Toutes les lumières s’éteignent autour d’elle, ne laissant finalement voir que le visage de Monika, et ce puissant regard auquel il est impossible de se soumettre.



En nous regardant ainsi, Monika nous confronte à ses propres choix d’indépendance, de liberté, directement, là aussi “hors narration”, nous demandant “de quel droit me jugez-vous ?” : “à chaque spectateur, Monika demande personnellement : “soit tu restes avec moi, soit tu me condamnes et tu restes avec mon gentil mari”. ”¹⁶⁵

Fig 45 : Regard caméra de Monika

Mais “rester avec elle”, et accepter sa liberté, c’est aussi voir de quoi est faite cette liberté : car quand Monika nous jette ce regard qui sanctionne son indépendance à jamais, elle nous regarde depuis un bar affreux, plein d’ivrognes qui hurlent, juste avant de se donner à un homme qu’elle n’estime pas et qui ne l’estime pas non plus. Vouloir être libre ainsi, ce n’est pas vraiment l’être.

¹⁶⁵ BERGALA Alain. op cit.

Sa liberté n'est pas une liberté joyeuse, valorisée : elle semble être un besoin, une névrose, une pathologie, plutôt qu'un idéal choisi par elle. Une pulsion incontrôlable.

En nous regardant, elle nous dit donc aussi : "Je sais, je suis consciente". Et enfin peut-être : "qu'y puis-je ? Je suis une femme" (donc infâme, complèterait Godard¹⁶⁶).

Godard n'est d'ailleurs pas dupe sur la fausse liberté de Monika.

*"Il faut avoir vu Monika rien que pour ces extraordinaires minutes où Harriet Andersson, avant de recoucher avec un type qu'elle avait plaqué, regarde fixement la caméra, ses yeux rieurs embués de désarroi, prenant le spectateur à témoin du mépris qu'elle a d'elle-même d'opter involontairement pour l'enfer contre le ciel. C'est le plan le plus triste de l'histoire du cinéma."*¹⁶⁷

Le ciel ? Harry et la famille. L'enfer : la fausse liberté, laide, impure, névrotique que sa condition de femme ne lui permet pas de transcender, seulement de subir.

Finir le film ainsi, c'est je crois vouer le personnage de Monika à une déchéance certaine dans une liberté malade, névrotique. De sorte qu'après le générique de fin, le sentiment que nous laisse le film, c'est qu'il y aura toujours des femmes comme Monika, qui se donneront à des hommes qui ne les méritent pas, et qui le font parce qu'elles sont malades, et pas parce qu'elles sont libres. La liberté, elles s'y perdent.

Finalement, la prise de distance du "démon sur la colline" suivie du destin punitif des protagonistes me rappelle le retrait d'un Dieu face à des Adam et Eve qui l'ont déçu, ou l'intervention d'un Balzac qui fait mourir ses personnages subitement.

D'une part, par la faute d'Eve-Monika, trop libre. D'autre part, par la faute d'Adam-Harry, qui n'a pas su la tenir. Car en voulant prolonger l'idylle sur l'île où il est soumis à son amante, s'extraire de la société pour faire société (à deux, par l'amour), Harry n'a pas voulu "rendre" Monika à la vie et à son rôle de femme convenable et rangée. Ainsi, le sort s'abat sur lui aussi : on ne quitte pas ainsi les conventions (ni ne laisse une femme décider).

De la même manière que chez Balzac pour Louise et Felipe, Monika et Harry sont punis de l'émancipation "contre-nature" de Monika par le réalisateur.

Puisque la liberté ne convient pas à la condition des femmes, puisqu'encore elles sont aimées par des hommes qui ne les méritent pas, que méritent-elles ? Que

¹⁶⁶ Allusion à la dernière réplique de *Une femme est une femme* de Jean-Luc GODARD, 1961 : "Angéla tu es infâme" "Je ne suis pas infâme, je suis une femme !"

¹⁶⁷ GODARD Jean-Luc. "Monika", Arts, n°680, juillet 1958.

nous répond Bergman en évinçant les hommes de fiction de son histoire et étant ainsi peut-être le seul “personnage” digne de l’amour de Monika ? Peut-être que ce que les femmes libres comme Monika méritent, c’est d’être aimées par des hommes qui, comme Bergman, savent les “tenir en longe” (donc moins gentils qu’Harry).

Monika est donc une femme certes souveraine dans son désir, mais aussi il me semble possédée par ses pulsions, et finalement punie par celui qui écrit son histoire. Ainsi, en dépit de la sensation de “double documentaire” du film, *Monika* nous montre :

1. que la liberté du personnage est réduite à la seule liberté sexuelle aliénante.
2. que le regard masculin du cinéaste la filme aussi amoureuxment que cruellement.

Il me semble qu’il y existe une confusion entre l’idée de représentation “documentaire”, et le regard masculin du cinéaste qui influe largement cette représentation, sans qu’elle ne soit jamais questionnée. Cette confusion est, je crois, entretenue par une parole critique, qui comme celle que j’ai évoquée en introduction, comme celle aussi d’Antoine de Baecque, “naturalise” le désir hétérosexuel et masculin.

Or je crois que filmer les choses “telles qu’elles sont” et imbriquer le réel dans la fiction sans jamais questionner le biais hétérosexuel masculin de ceux qui mettent en scène ce réel est au coeur du geste de création de la Nouvelle Vague.

3.2. Masculin/féminin : la Nouvelle Vague est-elle vraiment moderne ?

“ Nous ne pouvons pas vous pardonner de n’avoir jamais filmé des filles comme nous les aimons, des garçons comme nous les croisons tous les jours, des parents comme nous les méprisons ou les admirons, des enfants comme ils nous étonnent ou nous laissent indifférents, bref, les choses telles qu’elles sont.”

Jean-Luc Godard, *Arts*, Avril 1959

Si le film de *Monika* est aujourd’hui entré au Panthéon de la cinéphilie, il n’en n’a pas toujours été ainsi. D’après les critiques cinéphiles qui voient le film

quand il sort en 1952, Bergman filme un peu trop *“les choses telles qu’elles sont”*¹⁶⁸ ; comme l’exprime le co-rédacteur en chef des *Cahiers du Cinéma* Doniol-Valcroze avec élégance, **Monika est trop réelle**.

*“Pas jolie, jolie, mais pas moche non plus. Assez bien roulée autant que sa vêtue genre sac de pommes de terre puisse en laisser juger. Plutôt mal lavée, fumant comme un troupier, la voix légèrement éraillée et avec ça attirant le mâle à une verste de distance”*¹⁶⁹.

Quatre ans plus tard, quand sort *Et dieu créa la femme* de Roger Vadim (1956), on découvre en Brigitte Bardot une autre femme souveraine de son désir comme l’était Monika, française cette fois. C’est là que les cinéphiles se rendront compte de la révolution dont Monika avait été précurseuse et que le film de Bergman entre dans l’histoire cinéphile.

“Comment avons-nous pu être aussi aveuglés ?” s’écrie Godard dans un article de 1958¹⁷⁰. *“Monika c’est déjà Et Dieu créa la femme, mais réussi de façon géniale, sans une faute, sans un accroc, d’une lucidité totale tant en ce qui concerne la construction dramatique et morale que sa mise en valeur, autrement dit, la mise en scène des corps”*.

Cette image du corps féminin, une fois vue et comprise, sera l’une des matrices de la Nouvelle Vague : le désir, la liberté, la nature, la provocation, la jeunesse. Elle la mettra en œuvre à travers des actrices comme Jeanne Moreau, Anna Karina, Bernadette Lafont etc.

*“Ce corps parvient, en une séquence, à dire à lui seul tous les possibles de la nouvelle femme : voilà la femme-document, celle qui illustre une nouvelle façon d’être, d’apparaître, ces gestes, ces poses, cette voix, cet idéal corporel, très éloignés des canons de la beauté années 1950.”*¹⁷¹ (Antoine de Baecque)

C’est au nom de ce réalisme des attitudes et des manières que *Monika* et *Et dieu créa la femme* sont célébrés par la critique cinéphile, en opposition à la production de cinéma de l’époque.

*“Pour ma part, après avoir vu trois mille films en dix ans, je ne puis plus supporter les scènes d’amour mièvres et mensongères du cinéma hollywoodien, crasseuses, grivoises et non moins truquées des films français. C’est pourquoi je remercie Vadim d’avoir dirigé sa jeune femme en lui faisant refaire devant l’objectif les gestes de tous les jours, gestes anodins comme jouer avec sa sandale ou moins anodins comme faire l’amour en plein jour, eh oui !, mais tout aussi réels. Au lieu d’imiter les autres films, Vadim a voulu oublier le cinéma pour “copier la vie”, l’intimité vraie”*¹⁷²

¹⁶⁸ GODARD Jean-Luc. *Arts*, avril 1959

¹⁶⁹ DONIOL-VALCROZE Jacques, *Cahiers du Cinéma*, n°36, juin 1954.

¹⁷⁰ GODARD Jean-Luc à propos de *Monika*, *Arts*, n°680, juillet 1958.

¹⁷¹BAECQUE Antoine de. *La cinéphilie : invention d’un regard, histoire d’une culture (1944-1968)*, Fayard, 2003.

¹⁷² TRUFFAUT François. *“Les critiques de cinéma sont misogynes, B.B est victime d’une cabale”*, *Arts*, décembre 1956

Il s'agit de montrer non plus une femme en morceau, fantasmée, irréaliste, mais plutôt une *“femme-document”*, qui pourrait retracer par le corps *“le journal intime des gestes et des désirs d'une jeune française de 1956”*, et qui constituerait finalement un *“documentaire filmé sur une femme de sa génération”*.

Ainsi la Nouvelle Vague à la suite de Bergman et Vadim, va chercher à représenter d'autres modèles de femmes, mais aussi d'hommes.

Et encore aujourd'hui, demeurent *“des icônes, des figures, des gestes, une morale : Belmondo passant le pouce sur ses lèvres, “Qu'est-ce que c'est dégueulasse”, un tournage dans la rue, la démarche d'une jeune femme, un regard vers la caméra, un accent délicieusement scandinave, un homme en polo, pantalon bien coupé se servant un verre de whisky...”*.¹⁷³

Grâce à cette imbrication entre réel et fiction, les représentations de la Nouvelle Vague sont tout de suite apparues *“modernes”* à la critique, en 1960 et encore aujourd'hui.

On a dit que la Nouvelle Vague était *“capable de styliser au présent le monde dans lequel vivaient les cinéastes qui l'ont créée”*¹⁷⁴. Qu'elle avait capté et créé tout à la fois *“l'air du temps”*, dans des *“documentaires sur”* Anna Karina, Belmondo, Jeanne Moreau... Que toute une génération a voulu s'y reconnaître, dans les allures, les accents, les livres lus par les personnages et les voitures qu'ils conduisaient.

Et pourtant, toute “synchrone” avec son temps qu'elle ait été, cette révolution dans les représentations n'a pas cessé de reproduire les schémas que j'ai croisés en littérature et en peinture.

Il ne s'agit bien sûr pas de remettre en cause l'importance de ce mouvement dans l'histoire de la création cinématographique française ; mais de me demander si la Nouvelle Vague a reconduit des représentations de genre sous couvert de modernité, et en mettant en scène une jeunesse nouvelle qui m'a caché une forme d'archaïsme dans ses représentations.

Comment par exemple, est reconduite la figure du héros romantique littéraire au cinéma (1) et de la femme émancipée dégénérée (2) ? Cette représentation *“documente”*-t-elle vraiment les femmes de l'époque (3) ?

¹⁷³ BAECQUE Antoine de. *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*. Flammarion, 2019

¹⁷⁴ BAECQUE Antoine de. op.cit

3.2.1. Personnages masculins de la Nouvelle Vague Boys' club de héros Baudelairiens

Si une nouvelle génération de femmes pré-Nouvelle Vague inspire les cinéastes de la Nouvelle Vague, c'est aussi en l'associant à une nouvelle génération d'hommes.

Le Monika des hommes, c'est James Dean.

Ce qui le caractérise c'est d'abord sa "nature" dit Truffaut : *"un acteur qui joue physiquement, charnellement, au lieu de tout filtrer par le cerveau [...] James Dean contredit cinquante ans de cinéma, chaque geste, chaque attitude, chaque mimique sont une gifle à la tradition psychologique."*¹⁷⁵

Il est aussi plein de défauts à l'image des héros romantiques, comme le Perdican de Musset : *"menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux et lâches, méprisables et sensuels"*¹⁷⁶. Pour autant, on ne leur en tient pas rigueur :

*"C'est un monde d'antihéros qui n'ont de problèmes qu'individuels dans un monde social stable et que l'on ne cherche pas à nous rendre sympathiques ; la seule participation demandée au spectateur étant de l'ordre de l'empathie, sans référence éthique [...] Ils vivent dans un quotidien absurde directement hérité de L'Étranger : nihilisme et absence d'altruisme."*¹⁷⁷

James Dean est donc fait ainsi : *"héros baudelairien"*, qui *"porte en lui, dans son personnage, notre propre ambiguïté, notre dualité, et toutes les faiblesses humaines"*. Il est *"la jeunesse actuelle tout entière : pudeur des sentiments, fantaisie de tous les instants, pureté morale, ivresse, orgueil et regret de se sentir "en dehors" de la société, refus et désir de s'y intégrer, et finalement acceptation (ou refus) du monde tel qu'il est."*

Voici le modèle Dean des héros de la Nouvelle Vague : *"indolent mais spirituel, macho mais bohème, amoureux nourrissant l'étrange paradoxe du séducteur malgré-lui"*¹⁷⁸, que les cinéastes appliqueront tant et si bien qu'on retrouve beaucoup des mots de Truffaut sur Dean dans ceux Desplechin sur Jean-Pierre Léaud : *"Je ne sais pas d'acteur plus fragile, et plus solide, dans le même mouvement que*

¹⁷⁵ TRUFFAUT François. "James Dean" dans *Les films de ma vie*, op. cit

¹⁷⁶ MUSSET Alfred de. *On ne badine pas avec l'amour*, 1834.

¹⁷⁷ SELIER Geneviève, Chapitre VI. "Une nouvelle génération entre romantisme et modernisme" dans *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier*, op. cit

¹⁷⁸ ARPIN-SIMONETTI Lisandro. *Pérennité du dilettantisme néo-vaguien. Rémanence et filiations des masculinités oisives dans le cinéma français*, Université de Montréal, 2016

Jean-Pierre Léaud. *Timide et si audacieux. Pudique et hâbleur. Vitesse et onirisme. Douceur et fièvre. Folie et précision. Masculin, féminin. Vrai, faux.*¹⁷⁹

Une grande majorité des films de la Nouvelle Vague se construisent donc à partir de ce modèle de jeune homme un peu menteur, un peu lâche, de l'âge du metteur en scène, accompagné souvent d'autres personnages masculins "copains", qui constituent ensemble un point d'ancrage empathique pour les spectateur·ices.

Ils sont des "alter-ego" que le cinéaste habille comme lui (Jean-Paul Belmondo dans *A bout de souffle* porte les vêtements de Godard), auquel il fait vivre ses souvenirs de jeunesse (Jean-Pierre Léaud dans *les 400 coups* revit la jeunesse de Truffaut), ou sa situation actuelle (Jean-Paul Brialé et Anna Karina dans *Une femme est une femme* rejouent les dialogues exacts des disputes réelles de Godard et Karina).

Représentants autobiographiques d'une jeunesse fragile post seconde guerre mondiale, habitants d'un "quotidien absurde", les menaces que doivent affronter les héros de la Nouvelle Vague dans les films, ne sont donc pas celles d'un héros Cornélien tout puissant. **Dignes héritiers du romantisme, leur principale menace est celle de l'amour et des femmes** ; et comme Goethe avec Werther (2.1.3), les cinéastes de la Nouvelle Vague mettent en scène des personnages masculins qui doivent prendre garde à ne pas se laisser "englué" par la passivité féminine, au risque de s'y perdre.

C'est le cas par exemple dans *le Beau Serge* (Claude Chabrol, 1958), premier film de la Nouvelle Vague, qu'on peut donc voir comme une matrice de compréhension des films suivants du mouvement.

I/ Les yeux froids ou bien tendres de François

Dans *Le Beau Serge*, François (Jean-Claude Brialé) revient de Paris dans le village de la Creuse où il a passé son enfance pour soigner sa tuberculose. Le film commence par son arrivée dans le village en bus.

Un plan fixe nous poste sur le côté de la route, on attend que le bus arrive jusqu'à nous, créant un désir de voir ce qu'il y a à l'intérieur, désir renforcé par le passage de la caméra sur le toit du bus ("avec" le bus, en mouvement), qui regarde le paysage défiler. Puis un panoramique jusqu'à une valise posée sur le toit laisse apparaître "Le Beau Serge". Par cet enchaînement de plan, Chabrol nous raconte donc : c'est l'histoire de quelqu'un qui arrive, et qu'on pense s'appeler Serge, puisque c'est sur sa valise qu'est apparu le titre.

On passe à l'intérieur du bus, et on aperçoit enfin celui qu'on attend depuis déjà trois plans, le protagoniste, dont le visage continuera d'être caché par les

¹⁷⁹ DESPLECHIN Arnaud. "Carte blanche - L'hommage d'Arnaud Desplechin à Jean-Pierre Léaud", *Boomerang*, par Augustin TRAPPENARD, France Inter, 20 mai 2022
<https://www.radiofrance.fr/franceinter/arnaud-desplechin-jean-pierre-leaud-vous-avez-change-ma-vie-sans-vous-j-aurais-ete-tellement-seul-7798620>

crédits. Un plan de regard des passagers du bus (tous pauvres et fatigués) achève de nous dire : c'est par lui qu'on va regarder, mais ce n'est pas lui qu'on va regarder (et donc : ce n'est pas le beau Serge).



Fig 46 à 49 : L'arrivée de François au village

Voilà donc présenté ce personnage qui regarde, et dont nous adopterons le point de vue pour le reste du film.

Au village, après avoir récupéré ses bagages, François aperçoit un homme (Gérard Blain), qu'il interpelle : "Serge!". Et nous découvrons ainsi le beau Serge. Mais il n'est plus aussi beau. Celui dont il se souvenait comme le plus brillant de ses camarades, celui qui rêvait d'être architecte (créateur par excellence), ne le reconnaît même pas. Il titube, "bourré comme une grive" au bras de son beau-père. Regardé par un François très propre sur lui, costume-cravate et journal à la main, le destin de Serge apparaît immédiatement comme misérable, sentiment qui sera amplifié par la manière dont est filmé le village (sale, en ruines, avec un monument au mort banal sur une place banale, qui pourrait évoquer la province de *Madame Bovary*) et la manière dont sont filmées ses habitant·es (les vêtements des gens très simples, l'insistance sur leur accent Sarthois) ainsi que toutes les remarques des

personnages qui parlent à François (“on s’emmerde” “y a rien d’autre à faire” “bientôt y aura plus personne”).



Fig 50 et 51 : Le village désolé

Destin misérable, mais excusable : on apprend très vite par l’ami boulanger qui accueille François au bus que la raison de cette déchéance est Yvonne, la femme de Serge.

D’abord Yvonne a “*été enceinte*” – notons ici la formule passive renforcée par l’explication du boulanger “*il avait peut-être couché avec elle que deux fois, il a vraiment pas eu de chance*” qui disculpe Serge de toute responsabilité- mais elle a en plus accouché d’un enfant mort-né “*pas normal*” (trisomique). Enfin, c’est à cause du père alcoolique de sa femme (Glomaud), qu’il s’est mis à boire.

C’est donc explicitement à cause de sa rencontre avec sa femme qu’il n’a pas pu faire sa carrière de créateur (d’immeubles).

François, ne pouvant se résoudre à admettre la déchéance de son ami, décide d’aller le voir directement. Il le découvre avec le père de sa femme, tous les deux à la table du bar-hôtel du village, en train de se resservir du rouge, les yeux fous, saouls sans le comique, comme tout droit sortis d’un roman de Zola. Serge et son beau-père sont sortis du bar par deux femmes.

On découvre ainsi Yvonne, la femme de Serge, visage doux, cheveux en chignon bas et sérieux, yeux baissés ou inquiets, pas fatale du tout, au contraire, plutôt douce et dévouée ; représentante idéale de la passivité docile de la nature féminine, celle de Charlotte dans les *Souffrances du Jeune Werther*.

On découvre aussi la sœur d’Yvonne, les cheveux en bataille, des sourires coquins, les yeux pénétrés de désir. Dès la première rencontre avec François, elle le dévore des yeux, alors même qu’elle soutient son père ivre.

Voilà Marie, la femme désirante et provocatrice, héritière de la Monika de Bergman, une Marie pas du tout vierge, (“*il lui en faut un par jour*” dit la tenancière

du bar à François) qui s'ajoute à la représentation de la passivité incarnée par Yvonne (soeurs pour mieux montrer qu'elles sont comme deux faces d'une même "nature" féminine, comme dans la typologie des images dans la peinture (2.2.2) ?)



Fig 52 et 53 : La rencontre avec Yvonne (cheveux attachés) et Marie (cheveux lâchés)

Nous découvrons tous ces personnages à travers le regard de François, un regard différent sur les hommes que sur les femmes.

Pour les femmes, il y aura de la distance : *“Tu nous regardes comme des insectes”*, dira Marie à François alors même qu'ils viennent de coucher ensemble. Pas de trace de sa maison (*“que les parents vont bientôt vendre”*), ni de ses propres histoires à lui, pas de trace d'une ancienne amante, qui viendrait le confronter à sa propre évolution : *“moi je trouve que tu n'as pas changé”* lui dira Marie, *“tu ne me connaissais pas”* lui répond-il. Alors même qu'il revient dans son village d'enfance, François semble sans passé, tout dédié au regard d'entomologiste, froid et distant.

Il en va différemment pour le regard qu'il porte sur Serge : on sait d'emblée qu'il admirait Serge quand il était petit (c'est uniquement ses souvenirs avec Serge qui nous rappellent que François a grandi dans le village). **Nous regardons donc dès le début du film Serge l'ivrogne avec les yeux doux de François.** Dès les premières minutes du film, il est excusé : il est *“déçu”*, racontait l'ami boulanger à François plein d'empathie. Même quand une scène plus tard, Serge dit *“t'es grosse, t'es moche”* à sa femme sans raison. Même quand il boit du vin rouge dans son bol de café le matin. Comme François, nous comprenons un peu la violence de Serge.

II/ Serge/Yvonne : la pureté colle

En outre, Serge évolue dans le film. François, en revenant d'un passé où Serge était le beau Serge et François le petit qui l'admirait, le confronte et nous confronte à ce qu'il était et aurait pu être. Le miroir de son délabrement apparaît au travers d'incessants plans d'enfants qui jouent sur les places vides, vont à l'école,

et d'évocations de souvenirs d'enfance de François ("tu te souviens" "tu m'as reconnu"), qui semblent rappeler à Serge ce qu'il était, mais aussi ce que les enfants deviendront s'ils se laissent comme lui "englués". Un pano particulièrement explicite nous emmène des enfants du village à Serge saoul par terre pour mieux encore préciser le lien entre leurs destins.



Fig 54 et 55 : Pano qui lie le destin des enfants du village à celui de Serge

Mon empathie pour lui grandit même au fur et à mesure du film : dans un monologue qu'il marmonne seul et saoul, dans le cimetière du village (et de sa jeunesse semble nous dire Chabrol en choisissant ce lieu), **il apparaît fragile, plein de regrets, et surtout parfaitement innocent de son échec.**

"J'aurais eu mon bac, et j'aurais travaillé. C'est ce gosse qui a tout foutu en l'air, sale gosse de la putain de Glomaud !" Et j'ai pitié de cet homme qui a perdu son fils, trisomique à cause de la maudite ascendance de sa femme (*"cadeau du père Glomaud"* dira-t-il), qui s'est retrouvée enceinte alors qu'il *"n'y est pour rien"*.

J'ai tellement excusé Serge que lorsque dans la séquence suivante, il est de retour à son lit (situé dans la cuisine, nouveau rappel de la pauvreté de Serge), **le dévouement amoureux d'Yvonne m'excède ("Serge, mon Serge"). Car désormais, je suis convaincue que c'est sa faute si Serge est ainsi !** Même la brutalité du *"fous-moi la paix"* qu'il hurle à sa femme en se dégageant de ses étreintes nous fait éprouver un léger soulagement : avec le regard de François, je me dis que Serge va redevenir le "beau" Serge, retrouver son autonomie s'il repousse cette femme collante, qui se l'approprie (*"mon"* Serge).



Fig 56 et 57 : Yvonne et Serge, quand Serge repousse Yvonne

Quand François un peu plus tard dans le film dit d'Yvonne : *“je crois qu'elle préfère garder Serge comme il est, elle se sent inférieure à lui”* – et que c'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle *“déteste”* François, parce qu'elle sait qu'il veut l'élever – il n'y a aucun second degré.

Mais le couple Serge/Yvonne qui semblait être une fatalité au début du film finit par nous apparaître comme un choix de l'amoureux Serge pour la douceur de sa femme, retrouvant ici la filiation avec *les Souffrances du jeune Werther*. Quand François dit à Serge de quitter Yvonne, Serge répond : *“elle vaut bien mieux que moi, et que toi aussi. Je l'aime, tu peux pas comprendre ça”*.

Je retrouve alors la dualité romantique entre *“femme pure”*, infiniment aimable, et dont l'amour élève au-dessus de la canaillerie des hommes, et la tragédie que ce soit précisément ce bel amour qui *“englué”* l'identité masculine.

Résumons simplement donc ce qui semble être la morale de l'histoire Serge/Yvonne : il faut prendre garde au pouvoir d'engluement des femmes, et se souvenir du petit garçon qu'on a été grâce à ses bons copains d'enfance, qui sont les seuls qui peuvent nous sauver.

Mais pour une étude complète de *“l'atmosphère d'un pays qui fout le camp”*¹⁸⁰, il nous fallait aussi voir le destin de l'autre face du féminin, la *“putain”*, Marie, qui est donnée par la relation entre Marie et François.

¹⁸⁰ CHABROL Claude, entretien radio pour *Jeunesse Magazine*, (1958), rediffusé par *Radio France*, “Claude Chabrol : “J'ai essayé de faire un film comme un roman, 18 octobre 2020. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/claude-chabrol-j-entends-le-beau-serge-comme-un-film-d-auteur-j-ai-essaye-de-montrer-l-atmosphere-d-un-pays-qui-s-en-va-a-la-derive-9787014>

III/ François/Marie : l'asservissement animal au désir

Ainsi Marie apparaît au début du film comme absolument libre et souveraine dans son désir. François, doux, poitrinaire, “très timide”, dit-il de lui-même, “boys scout”, dit Serge de lui, vêtu d'un mignon duffle coat, se laisse séduire passivement. C'est elle qui lui propose de venir chez elle. Elle est aussi entreprenante que François est falot. “J'aime bien ta blouse” lui dit-il ; à quoi elle répond “je suis mieux sans”. Par la fausse pudeur dont il fait preuve, jouant l'amoureux alors qu'il souhaite seulement coucher avec elle, François semble alors hypocrite et Marie honnête et franche.

Mais le désir de Marie nous est présenté de manière presque aussi méprisante que la docilité de sa sœur. Marie ne se définit que par lui : du visage de Marie et François, on passe par un pano aux jambes nues de Marie, Chabrol s'attardant ainsi sur le regard chargé de désir de François sur Marie plutôt que sur leur complicité.

Elle n'a en outre aucun rôle dans le village à part celui de s'occuper de son père (qui n'est pas vraiment son père, induisant même dans le rapport père/fille un rapport sexuel). Elle est montrée comme idiote, ne comprenant aucun des traits d'esprit de François qui lui fait des “blagues de citadin”. Quand elle apparaît dans le film, c'est uniquement au travers de François, car sa présence l'“empêche de s'ennuyer”. Son existence se limite aux hommes, en témoignent ses regards qui, quand il ne sont pas tournés vers François, sont complètement vides, comme si elle n'avait absolument aucune autre pensée que celle de le séduire.



Fig 58 et 59 : François et de Marie, jambes de Marie

Cet asservissement à son désir apparaît de manière encore plus éclatante lors de la scène où François la découvre tremblante chez elle, venant d'être violée par son père. “Mets toi à sa place... Ça faisait trois ans qu'il avait envie d'elle... Trois ans à vivre avec elle en sentant que c'était pas sa fille...” tempère Serge. “Et Marie, on lui a

demandé son avis à Marie ?” *“Elle attendait que ça”*. Comprendre que c’est dans la nature des hommes de désirer, et dans celle des femmes de se laisser faire.

Preuve en est que le lendemain du viol, elle danse avec Serge qui la tripote, lui souriant avec le même sourire de désir qu’à François, comme si de rien était, devant sa soeur qui les regarde sans rien dire. Et quand François essaye de la défendre et se fait mettre à terre par Serge, Marie lui jette un regard de dédain, et prend Serge par la taille en disant *“Ce que t’es fort”*, avant de partir coucher avec lui.

Insoutenable ironie, qui permet à Chabrol de mieux confirmer combien Marie n’est bonne qu’à être pénétrée, par Serge, François, son père ; son indifférence montrant qu’elle a accepté sans protester ce qui semble être sa condition naturelle de “femme-putain”.

IV/ Conclusion

La dernière scène achève de nous renseigner sur les évolutions différentes entre hommes et femmes dans *le Beau Serge*.

Quand Yvonne accouche d’un enfant valide, le beau Serge prend conscience de toutes les années de déchéance qu’il a perdues dans un long rire de désespoir, tandis que François s’effondre, mort de fatigue, en disant *“j’ai cru”*.

C’est la *“traversée des apparences”*¹⁸¹ qu’évoque Chabrol : chacun des hommes découvre qu’il s’est leurré, François dans son rôle de sauveur, Serge dans son rôle de misérable.

François et Serge évoluent tout au long du film, montrant qu’ils sont capables de sauver, d’être sauvés, d’avoir un pouvoir d’action et de sortir de leur déchéance, ou du moins d’en prendre conscience. **Qu’ils sont animés d’une conscience qui leur permet de formuler des projets, des espoirs, des jugements de valeur et aussi du désespoir. Marie et Yvonne, elles, ne se désespèrent de rien ; elles acceptent leur “nature” et demeureront le type de femmes dans lequel elles ont été catégorisées. La femme passive restera docile, silencieuse, et aura des enfants. La femme putain restera emprise à son désir incontenable de séduire les hommes et restera à leur disposition.**

Dans *le Beau Serge*, je crois qu’hommes comme femmes sont pourris, François le “boys scout” hypocrite comme Serge l’alcoolique déçu, Yvonne la femme-glupe comme Marie la putain, tous “salauds”, toutes “salopes”. Mais à la fin, il me semble bien que les femmes acceptent leur sort et les hommes se pardonnent et s’élèvent mutuellement.

¹⁸¹ CHABROL Claude. *“La traversée des apparences”*, *Cahiers du Cinéma*, n°83, mai 1958.

3.2.2. Personnages féminins de la Nouvelle Vague Catherine aurait pu être une héroïne

On pourra me répliquer qu'il y a bien d'autres personnages féminins autrement moins tragiques que celles de Chabrol, et c'est vrai.

Comme on l'a vu avec *Monika*, c'est aussi l'envie de témoigner de l'émergence d'une nouvelle génération de femmes dans la société qui va pousser les réalisateurs de la Nouvelle Vague à faire des films. Ces femmes-là, qu'on montrera souvent sans maquillage apparent, avec un éclairage naturel, ne sont plus au service d'un érotisme masculin objectivant et voyeur qu'elles incarnaient souvent dans les années 50. **Je crois qu'il serait pourtant naïf d'en conclure que ces films sont "le journal intime des gestes et des désirs d'une Française de 1956"¹⁸² tant on y retrouve les mêmes schémas de narration que dans la littérature du XIX^{ème}, voire du XVII^{ème}.**

En 1958, sort *Les Amants* de Louis Malle qui a consacré Jeanne Moreau comme visage de la femme, qui peut tromper son mari, se libérer de son existence bourgeoise et même jouir à l'écran, bref comme une femme résolument "moderne". C'est donc avec Jeanne Moreau au centre du projet que Truffaut réalise *Jules et Jim*, qui raconte l'histoire de deux amis, Jim (Henri Serre), un Français, et Jules (Oskar Werner), un Autrichien, qui tombent amoureux de la même femme, Catherine (Jeanne Moreau) en 1912. **Femme moderne pour un sujet moderne ; car c'est d'un "triangle" amoureux centré autour de Catherine qu'il s'agit, autant dans les relations que dans la mise en scène.**

"Ce nouveau film de François Truffaut ferait presque mieux de s'intituler "Catherine"¹⁸³ car "Jeanne Moreau est d'une présence écrasante. Elle a renversé l'équilibre. D'un film sur l'amitié, elle a fait un film sur l'amour. Et plus gravement, d'un film d'auteur, un film de comédienne"¹⁸⁴.

I/ "Catherine tu es fou !"

Je rappelle toutefois que Truffaut en "moreau-isant" le roman éponyme d'Henri-Pierre Roché (1953) duquel le film est adapté, choisit de conserver le point de vue du personnage masculin Jim. **Catherine, bien qu'elle soit centrale, n'est donc jamais vue qu'à travers les yeux de Jim, alter-ego de Truffaut, en tant que parisien cultivé, doux et empathique, dont le réalisateur adopte le point de vue à la première personne.**

¹⁸² BAECQUE Antoine de. op cit.

¹⁸³ Critique de *Jules et Jim* dans *Les Dernières Nouvelles d'Alsace*, 1962

¹⁸⁴ MAURIAC Claude. *Le Figaro Littéraire*, 1962.

Jules et Jim commence avec un écran noir, par la voix de Jeanne Moreau “Tu m’as dit je t’aime, je t’ai dit attends, j’allais dire prends-moi, tu m’as dit va-t-en”. Par cette phrase, Truffaut associe immédiatement l’homme à l’amour (je t’aime), et la femme au sexe (prends-moi). **Moderne encore, car mettant en avant le désir d’une femme et l’amour d’un homme ; moins moderne quand je me rappelle que déjà chez Baudelaire, la femme est sexe et l’homme esprit.**

Puis un rapide prologue en voix-off nous présente chacun des personnages. Jules, “tranquille, les yeux comme des boules, plein d’humour et de tendresse”, gentil poète autrichien qui “n’avait pas de femmes dans sa vie parisienne et en souhaitait une” quand Jim, plus séduisant en “en avait plusieurs”.

Je note que, bien qu’ils soient présentés comme amis, ils sont si fusionnels qu’on pourrait, comme dit la voix off “leur prêter des mœurs spéciales”.

C’est pourquoi Truffaut n’oublie toutefois pas d’évacuer dès les premières scènes tout soupçon de romantisme entre les deux hommes, non sans faire avec humour de légères allusions à l’homosexualité : après un possible moment équivoque, Jules et Jim vont se doucher sur un joyeux “A la douche” lancé par Jim.

A la suite de quoi Truffaut enchaîne sur un cut abrupt des deux hommes sous la douche (haut symbole de relations homosexuelles), Jules face au dos de Jim, tous deux grimaçants et faisant des gestes brusques... mais séparés par le cadre des cabines. Et c’est cette séquence que Truffaut choisit pour faire parler à Jim d’un “arrivage de filles”. “Inutile de se faire des illusions, ceux-là n’en sont pas” semble nous dire ironiquement Truffaut par cet enchaînement.

Jeunes, insoucians, ordinaires, d’une certaine oisiveté, Jules et Jim sont des héros typiques de la Nouvelle Vague, la contemporanéité en moins : “ils avaient en commun de ne pas se soucier d’argent” dit la voix off, et Jim de répondre à son amante qui se plaint de le voir partir si tôt “*imagine-toi que je suis un ouvrier qui part sur son chantier*”.



Fig 60 : Jules et Jim sous la douche

Les deux amis parlent de femmes, parlent d'art et parlent de femmes dans l'art, ce qui semble s'apparenter à la même chose. Jules dessine une femme sur une table et Jim veut l'acheter (femme sur un objet). Ils tombent amoureux du sourire d'une statue qui révèle leur idéal commun de la femme (objet qui se transformera bientôt en femme).



Fig 61 et 62 : Statue au sourire de Catherine et première apparition de Catherine

En effet, à la séquence suivante enfin, la femme idéale au sourire de la statue entre en scène. C'est Catherine, filmée sous tous les angles, avec des cuts très rapides et sur le même mouvement du lever de sa voilette, comme un appareil photo qui flashe tout autour du visage du modèle, imitant la manière qu'avaient Jules et Jim de *“tourner très vite autour de la statue en silence”*. Catherine, c'est donc l'objet de leur rêve, une femme qui ressemble à l'oeuvre d'art, et qu'on peut regarder ainsi.

Mais contre toute attente, Catherine s'avère très vite plus complexe, ce qui est très réjouissant à voir. A sa deuxième apparition, elle ôte sa robe pour se travestir en homme. *“Je te présente Thomas”*, dit Jim à Jules. Grimée de sa moustache et affublée d'une casquette, Catherine sort dans la rue avec Jules et Jim, deux hommes distingués aux visages doux : il me semble voir trois frères.

De ce que Catherine ressent en étant un homme au milieu des hommes, on ne saura certes rien (on ne saura d'ailleurs jamais rien de ce qu'elle pense). Mais pour Jules et Jim : *“Ils étaient émus comme par un symbole qu'ils ne comprenaient pas”*.



Fig 63 et 64 : Catherine en homme jouant avec Jules et Jim

Il me semble ainsi revoir à l'écran *Mademoiselle de Maupin*, dont le jeune Albert tombe amoureux alors qu'elle est déguisée en homme (ce qui permet par là de ne jamais remettre en question l'hétérosexualité d'Albert, puisque nous savons que c'est une femme).

De la même manière ici, **Catherine, déguisée en homme, reste une femme, mais je crois, fait naître le trouble d'une entente si universelle, qu'elle transcende le genre comme on peut le fantasmer dans les amitiés d'enfance, avant la puberté.** C'est à cette complicité enfantine que font allusion les scènes où les trois font la course et courent sur le pont, ou finissent les phrases des uns et des autres ("*Ou bien je rêve ou bien il pleut*" dit Jim. "*C'est peut-être les deux*" disent Jules et Catherine ensemble). C'est cela que je ressens encore à entendre ses étranges répliques enfantines "*On emporte le vitriol, pour brûler les yeux des hommes menteurs*".

Pour autant Catherine ne laisse pas sa jupe au placard : à la scène suivante, Jim tombe à son tour sous son charme quand elle lui demande de boutonner sa robe ; **la femme-garçon reste une femme, qui aime séduire et minauder de manière bien plus conventionnelle que son travestissement ne le laissait paraître.**

Ces allers-retours sont incessants au début du film : Catherine ne se laisse pas saisir. Elle est tantôt femme sensuelle, tantôt garçon joueur, tantôt très drôle, tantôt maussade.

Elle appelle Jules et Jim “*les enfants*”, fait des grimaces, des blagues, de l’autodérision – trait notable, d’autant plus qu’aujourd’hui encore les femmes sont rarement drôles au cinéma, comme le rappelait Céline Devaux¹⁸⁵, réalisatrice de *Tout le monde aime Jeanne* (2022). Même si Truffaut se complaît quelque peu dans la beauté de Jeanne Moreau quand il la filme (en attestent ses arrêts sur image au moment de ses grimaces), **je trouve profondément libérateur pour une spectatrice de voir une femme représentée ainsi à l’écran, comme il était libérateur pour une lectrice de lire que Louise de Caullieu chez Balzac se sentait bien supérieure à Napoléon** (parenté envisageable puisque Jules et Jim disent de Catherine que “*C’est Napoléon*”).

Truffaut filme aussi avec une grande justesse son trouble quand elle entend son futur mari Jules parler de la fidélité essentielle de “la femme” et citer les pires aphorismes de Baudelaire (“*la femme est naturelle donc abominable*”, “*quelle conversation pourrait-elle avoir avec Dieu*” etc.), jusqu’à ce que la libre et farouche Catherine se jette à l’eau toute habillée. “**Tu es fou Catherine**” lui dit Jules, plein d’admiration pour ce garçon/femme/fille/homme espiègle et audacieux.

Catherine ne ressemble à aucune autre femme, que ce soit pour les personnages ou pour moi spectatrice. Son destin ne peut donc ressembler aux destins des autres femmes : “*est-elle faite pour avoir un mari et des enfants ? Elle est une apparition pour tous, peut-être pas une femme pour soi tout seul*”, dit Jim au début du film – je crois qu’en vérité, Truffaut le rendra très similaire à d’autres destins de femmes émancipées.

Catherine séduit les hommes, mais aussi les femmes, c’est certain. **Catherine aurait pu être une héroïne** dont on voudrait accrocher l’image dans un coin de sa petite chambre d’adolescent-e ; pas par lubricité, mais parce que la voir en Catherine est jubilatoire pour une femme. Parce que son humour, son audace, son effronterie donnent de la force. Parce qu’on a envie de l’admirer, de lui ressembler ; bref, qu’on se sent regardée en la voyant être ainsi.

Alors en tant que spectatrice, je ressens une immense amertume, voire de l’abjection, quand je découvre le destin que lui réserve finalement Truffaut, comme à la lecture de Balzac avec Louise.

II/ Catherine n’est pas fou, elle est folle

On découvre dans la deuxième partie du film après l’ellipse de la guerre une Catherine profondément changée : elle est malheureuse (“*son regard chantait de fantaisie et d’audace contenues*”), ni garçon, ni fille, ni homme, seulement femme. Une femme mariée et devenue mère, mais aussi une femme dont on apprend qu’elle a déjà fui, pris des amants. **Savoir que Catherine a déjà abandonné son mari**

¹⁸⁵ “Au cinéma, on a peu de personnages féminins intéressants parce que drôles”, DEVAUX Céline, entretien avec BOUKELLA Maya.

et sa fille ne nous est pas montré avec la jubilation de la première partie. Plutôt que libre, elle est désormais qualifiée “d’instable” par Jules.

Catherine, perçue dès lors comme une mère assez ingrate pour préférer sa liberté à son enfant, va devenir progressivement de plus en plus inquiétante. Truffaut pourrait bien sûr déconstruire cette image en montrant une femme qui choisit la liberté plutôt que la maternité. Sauf qu’en destinant son personnage à devenir maladivement dominatrice des hommes (ce qu’elle finira par être à la fin du film, provoquant sa mort et celle de Jim), il fait de ce besoin de liberté écrasant un symptôme de sa folie. Le lien entre liberté et folie est directement explicité par la voix off : “elle avait pu sauter dans les hommes comme elle avait sauté dans la Seine”.

Que penser de ce changement brutal d’attitude ? Peut-être Catherine a-t-elle toujours été folle ? Dès lors, le souvenir des premières séquences peut donc se teinter d’un sentiment différent. Comme dans *Monika*, la personnalité libre et joyeuse de Catherine peut désormais apparaître comme une “pulsion” : incontrôlable, pathologique, et donc pas vraiment admirable. Peut-être aussi, était-elle réellement libre avant d’être mariée à Jim et enfermée dans un rôle de femme, et c’est la vie “en ménage” qui l’a rendue folle ?

La réponse donnée par Truffaut à ce sujet est assez faible : quand Catherine raconte à Jim ce qu’il s’est passé pendant la guerre pour qu’elle ait autant changé, Catherine l’espiègle, pleine de témérité et d’inventivité, ne dit rien d’autre que des lieux communs stéréotypés sur les caractères masculins et féminins ; “j’en voulais à la passivité de Jules alors j’ai pris un amant”, “je l’ai aimé mieux pendant la guerre, quand il m’envoyait des lettres fougueuses [je ne pense pas à ton âme, je pense à ton corps, à tes cuisses, à tes hanches et aussi à ton ventre et à notre fils qui est dedans]”, “Albert a l’autorité naturelle qui manque à Jules” etc...

Dans son unique monologue, qui est ce qui se rapproche le plus de l’accès à son intériorité, Catherine se révèle donc absolument “femme” (avec toutes les normes de genre qui accompagnent) : elle se lasse de la passivité (caractère dit féminin) de son mari, ne l’aime que quand il la considère comme un corps, et recherche l’autorité qui saura la garder.

Catherine n’est plus une femme qui ne saurait être pour aucun homme comme le disait Jim au début, elle n’est simplement pas une femme pour un falot comme Jim, comme Monika ne l’était pas pour Harry.

Ayant perdu toute exceptionnalité, la femme libre des premières séquences tourne petit à petit en une croqueuse d’hommes malade, sans cœur, et cela dès le début de cette deuxième partie de film.

Ce changement brutal de Catherine au retour de la guerre provoque des sentiments ambivalents à son égard : à la fois je déplore que l’incroyable Catherine ait été éteinte par la vie avec Jim ; en même temps, je me mets à redouter sa liberté plutôt qu’à l’admirer. Ainsi quand elle fait une invraisemblable tirade sur tous les

vins existant en France, il n’y a plus rien de la joie des blagues du début du film ; son “*attrapez-moi*” quand elle demande à Jim de la rejoindre dans sa chambre n’a plus rien d’enfantin.

Le chalet dans la montagne dans lequel elle vit avec Jules apparaît de plus en plus enfermé : il est plein de fumée, les trois hommes/proies de Catherine et elles y sont affalés en pleine après-midi, dégageant un sentiment de sensualité sordide, comme la langueur d’une maison close.

Son attitude prédatrice crée du malaise. Lorsque Jules, Jim et Albert (le troisième prétendant) semblent avoir “entre hommes” une discussion (masculine, sur un ami de guerre ayant “conquis” une femme en lui envoyant des lettres très érotiques), on se rend compte que Catherine a tout entendu. Elle en profite pour humilier Jules en rappelant leur propre échange de lettres torride, plus humiliant encore qu’on sait qu’elle couche aussi avec deux des trois hommes. Il me semble qu’il n’y a désormais plus aucun espace d’intimité pour les personnages masculins.



Fig 65 : Les trois “proies” de Catherine

Malaise aussi quand elle en convie un seul des trois à la rejoindre. Et Albert accourt vers elle, lui dépose un baiser sur le coin de la bouche sous les yeux des autres, dans une configuration qui m’évoque presque un schéma prostituée/client dont je n’arrive pas à savoir si c’est Catherine la prostituée qui attend que les hommes montent dans sa chambre, ou si les prostituées sont les trois hommes au service de Catherine qui en choisit un.

Tout de l’égalité “fraternelle” de la relation entre tous me semble avoir disparu. Catherine est “différente pour chacun des trois, ne pouvant jouer juste pour les trois à la fois”. Jim qui admirait Catherine dans son émancipation sociale, finit par ne pouvoir “admirer Catherine sans réserve que seule, en société elle devenait pour lui relative”.

Après que Jules a fini par s’asservir complètement et demandé à Jim d’épouser Catherine pour qu’il puisse ne “pas la perdre tout à fait”, quand Jim

rejoint Catherine pour leur première nuit d'amour, on perçoit bien plus de tragédie que de liberté : il fait sombre, **Catherine ne sourit pas, et elle emporte Jim dans sa chambre, sans une émotion, avec la détermination du bourreau. Il me semble voir Phèdre chez Catherine, comme si elle ne pouvait lutter contre sa passion qu'elle sait malade, nocive pour tous** : *“le ciel mit dans mon sein une flamme funeste”* disait Phèdre de son amour interdit pour Hyppolite, et ainsi de la passion tragique de Catherine pour les hommes.



Fig 66 : Catherine et Jules en route pour leur “première nuit d’amour”

Comme Phèdre, Catherine apparaît dans la réalisation des évènements qui mènent à la tragédie finale comme un démiurge. Elle demande un livre à Jules ; or Jules l’a prêté à Jim ; alors quand Jules appelle Jim, et lui dit *“Catherine veut absolument lire les Affinités électives ce soir”*, il est inutile d’en dire plus : l’implicite qui est contenu dans la phrase nous suffit.

La peur et la soumission qu’on sent chez Jules et Jim nous fait donc regarder Catherine avec terreur. A partir de la scène des affinités électives, **Catherine me semble être passée du côté de la folie, guidée par une flamme qui menace de tout brûler autour d’elle.** Car dès lors Catherine a gagné : elle “possède” les trois hommes. Le lendemain de sa première nuit avec Jim, *“elle avait une expression de jubilation incroyable. Jim se releva enchaîné. Les autres femmes n’existaient plus pour lui”*.

Je passe plus vite sur la fin : ils emménagent à trois, mais l’innocence est perdue, l’infatigable Catherine séduit Jules à nouveau, Jim est jaloux, il ne veut pas partager, il veut se marier avec elle, mais il est rappelé pour ses affaires à Paris, mais la distance, **comme un sort qui se brise**, lui fait comprendre combien Catherine est dangereuse.

Quand il revient en Autriche, Catherine n’est pas au chalet. Jules et Jim, les meilleurs amis devenus étrangers se font face, comme deux pantins de Catherine. *“Je suis prêt à tout pour ne pas perdre Catherine tout à fait et vous serez comme moi quand elle reviendra, parce qu’elle revient toujours”* prédit Jules à Jim, scellant leur

destin commun d'amis qui se partagent une femme, comme David et César avec Rosalie dans *César et Rosalie* (1972) de Claude Sautet.

Pris d'un sursaut de lucidité, Jim s'apprête à repartir quand on entend toquer à la fenêtre. C'est Catherine qui est de retour. Le suspense qui se crée autour de ces coups à la fenêtre n'est pas de l'ordre de la surprise ; c'est un véritable effroi qu'on éprouve à ce moment-là, comme Jim.



Fig 67 et 68 : Catherine quand elle apparaît au moment où Jim décide de partir // Jim et Catherine la nuit des retrouvailles.

Jim est à nouveau condamné (leur nuit de retrouvailles est des plus sordides : ils sont côte à côte, elle lui explique froidement qu'elle a couché avec Albert pour lui, pour eux, pour leur couple et Jim écoute sans un mot, placide et résigné à son destin), puis sauvé, parce qu'ils n'arrivent pas à avoir d'enfants. Catherine a voulu "*inventer les règles de l'amour*" disait Jim, or l'amour se fait en dominant la femme nous dit Truffaut et non le contraire, puisque comme Louise de Chaulieu chez Balzac, Catherine est punie d'avoir trop voulu se comporter "*comme un homme*", et en perd ce qui caractérise traditionnellement par excellence la femme : la fertilité.

Enfin, au terme d'un ou deux allers-retours supplémentaires, **il finit par dire à Catherine qu'il va épouser son premier amour qui l'attend depuis tout ce temps (Gilberte, la femme-docile, la Yvonne de Chabrol) car avec elle il peut**

encore avoir des enfants. Mise devant l'impossibilité de posséder Jim, elle tente de le tuer avec un pistolet. Elle échoue, mais parvient à son but de manière bien plus cruelle 4 minutes plus tard en provoquant un accident de voiture qui les tuera tous les deux.

L'odieuse interpellation à Jules "*Jules, regarde ! Regarde bien*" au moment de faire monter Jim dans la voiture, suivie d'un insistant regard caméra, juste avant de lancer la voiture du haut d'un pont, nous la présente comme une metteuse en scène de sa propre mort : une démiurge destructrice plus fatale encore que Phèdre.



Fig 69 et 70 : La mort de Jim et Catherine

Alors que la voiture est encore en train de couler, Truffaut banalise la mort de Catherine avec humour. "*Jules n'aurait plus cette peur qu'il avait depuis le premier jour, d'abord que Catherine le trompe, puis seulement qu'elle meure, puisque c'était fait*".

III/ "Ce n'était pas permis"

C'est donc Jules qui finit le film, seul. Devant les deux cercueils, il est "*envahi d'un soulagement*" après avoir "*été étourdi jusqu'à la nausée*" par la meurtrière (je retrouve l'idée d'ensorcellement pressenti tout au long du film, et dont l'insistance sur les flammes du cercueil de Catherine comme un bûcher semble être une autre résonance).

A l'avant-dernière minute, Truffaut, bien qu'il ait fait un film sur l'amour, rappelle que l'amitié masculine l'emportera toujours : *“l'amitié de Jules et Jim n'avait pas eu d'équivalent en amour”*.

Et finalement, conclut le film avec une ironie foudroyante : *“Catherine avait toujours souhaité qu'on jetât ses cendres dans le vent du haut d'une colline. Mais ce n'était pas permis”*.

C'est-à-dire que : après avoir mis en scène une femme libre, émancipée de toute contrainte sociale ; après avoir révélé que l'amour libre qu'elle incarnait n'était qu'un désir maladif de possession des hommes ; après en avoir finalement fait la meurtrière d'un homme innocent ; après qu'on ait été autant écoeuré par elle que plein de pitié pour Jim et Jules dociles ; le message véhiculé par l'auteur est le suivant : **la liberté des femmes, “ce n'est pas permis”**. Et le film s'achève sur cette phrase, en reprenant l'instrumentale de la “chanson de Catherine” en fanfare qui regarde Jules s'éloigner, heureux, enfin libéré de la sorcière Catherine.

Lorsque je me rappelle que dans le roman initial de Henri-Pierre Roché, Kathe est une artiste et une intellectuelle, comme les deux hommes, qui gagne sa vie grâce à son travail, et qu'à la fin du livre, **elle ne se suicide pas, ne tue personne et continue d'être autonome**, je ressens une forme d'écoeurement. Mais chez Truffaut tout ce qui témoignerait d'une autonomie socio-culturelle du personnage féminin a disparu.

Catherine qui aurait “pu” être une héroïne et ne l'a pas été, parce que Truffaut a décidé de son sort et l'a faite folle, sorcière et meurtrière.

Je prends conscience de combien semble loin la modernité annoncée dans le programme de la Nouvelle Vague et louée encore aujourd'hui, et que les “femmes modernes” de la Nouvelle Vague sont plutôt des “femmes-modernes-vues-par” (pour reprendre le nom des court-métrages *Paris vu par...*¹⁸⁶).

Pour avoir un autre regard sur les femmes des années 50-60 que celui des cinéastes masculins et hétérosexuels comme Truffaut, Chabrol ou Bergman, il me faudra regarder hors du Panthéon que l'histoire cinéphile a érigé.

¹⁸⁶ DOUCHET Jean, ROUCH Jean, POLLET Jean-Daniel, GODARD Jean-Luc, ROHMER Éric, CHABROL Claude : *Paris vu par ...* , film collectif réunissant des courts-métrages de six réalisateurs de la Nouvelle Vague. Chaque cinéaste y filme une histoire dans un quartier différent de Paris, 92 minutes, 1965

3.2.3. La Nouvelle Vague des femmes contre les femmes de la Nouvelle Vague

Si on se souvient surtout aujourd'hui des femmes de la Nouvelle Vague (Anna Karina, Jeanne Moreau, Bernadette Lafont, Brigitte Bardot etc...), on oublie qu'il y a eu Nouvelle Vague des femmes. Car avant d'être un mouvement de cinéma, la Nouvelle Vague, c'est une génération. Celle qui est née avant la guerre et devient adulte après la Libération ; la dernière génération des classes creuses (celle des baby-boomers qui lui succédera s'élèvera socialement), mais aussi la première à être considérée comme "jeune" (ni enfant, ni adulte).

"Nous avons appelé la Nouvelle Vague huit millions de Français, âgés de 18 à 30 ans, qui représentaient, ensemble, la jeunesse du pays. Pour la première fois, elle était interrogée selon les méthodes modernes d'investigation et de sondage. Ce fut un genre d'évènement. Conduite à l'échelon national, l'enquête permit de cerner la physionomie des jeunes Français, telle qu'ils la dessinaient eux-mêmes en répondant à une série de questions. Photographie d'une époque, impressionnante lorsqu'elle fut révélée, impressionnante lorsqu'on la regarde aujourd'hui, par ce qu'elle laissait prévoir."¹⁸⁷

Or la mutation de la jeunesse des années 50 que "photographie" l'enquête de *l'Express* et de *l'Ifop* n'est pas univoque : "d'un côté, l'envie des femmes toutes catégories sociales comprises d'accéder à un métier, de l'autre, la peur des hommes de voir les femmes se "masculiniser" parce qu'elles travaillent et embrassent des professions d'homme, et ne plus être de "vraies femmes"". Cette Nouvelle Vague en tant que génération se caractérise donc surtout par une nouvelle génération de femmes : celle des autrices Françoise Sagan, Christiane Rochefort, des chanteuses Françoise Hardy, Sylvie Vartan. Leur nombre et leur importance sont sans précédent ; nouvelles images de femmes au succès favorisé par la modernisation des moyens de diffusion (presse, livre de poche, vinyle, télévision), c'est aux yeux de tous et toutes que cette Nouvelle Vague des femmes revendique une liberté nouvelle, et quelque peu scandaleuse aux yeux de la génération précédente.

Les personnages que les autrices créent sont à l'image de cette modernité : ainsi des héroïnes de Françoise Mallet-Joris, dans *Le Rempart des Béguines* (l'initiation sexuelle à l'homosexualité, 1951), de Christiane Rochefort avec *Le Repos du guerrier* (la découverte du plaisir physique, 1958).

Françoise Sagan, avec son écriture accessible, associée à une grande liberté de ton, est celle qui incarne le mieux cette Nouvelle Vague des femmes : dans son premier grand succès, *Bonjour Tristesse* (1954), elle met son héroïne Cécile en position de sujet (et non comme un objet d'étude qu'on regarde à distance), lui fait conduire des voitures de sport, la fait hédoniste et égoïste, et en plus, son livre est

¹⁸⁷ GIROUD Françoise. *La Nouvelle Vague. Portraits de la jeunesse*, Gallimard, 1958.

lu par des milliers de personnes, permettant donc une plus large diffusion de cette représentation nouvelle d'une jeune femme.

Cette Nouvelle Vague des femmes est, il me semble, bien différente de la liberté névrotique incarnée par Catherine chez Truffaut, ou Monika chez Bergman. Elles sont libres, mais aussi créatrices, ont du plaisir avec les hommes mais aussi sans eux.

C'est pourquoi ces femmes artistes ont sans doute représenté une menace pour la société des années 50 dans laquelle elles émergent car :

1. En apportant des nouvelles représentations, elles menacent de modifier des rapports entre les genres qui confinaient jusque-là la plupart des jeunes femmes à leur docilité muette et généreuse.
2. Elles déstabilisent le champ de la production culturelle, où la création est "ontologiquement" associée à l'homme¹⁸⁸.
3. Par leurs succès, elles représentent une culture de masse (féminine), qui viendrait se substituer à la culture d'élite (masculine) (cf. 1.2.1).

Les films de la cinéphilie, s'ils prennent acte de cette nouvelle génération, limitent leur représentation (comme on l'a vu par exemple avec *Monika*, *Jules et Jim* et *le Beau Serge*). **Leurs réalisateurs vont participer à la dépréciation de cette Nouvelle Vague des femmes, et les neutraliser par la fiction.** Ce mouvement s'opère de manière sans doute inconsciente, mais n'en est pas moins puissant. Aujourd'hui, plus personne ne lit Françoise Mallet-Joris au lycée.

Je crois qu'*A bout de souffle* (1958, Jean-Luc Godard), dont on dit aujourd'hui qu'il était parfaitement en phase avec la modernité de cette nouvelle génération en tant qu'il serait un "documentaire sur Jean Seberg et Jean-Paul Belmondo"¹⁸⁹, témoigne de cette neutralisation.

En 1958, quand il prépare *À bout de souffle*, Godard décide de donner le rôle principal de Patricia à une comédienne qui n'a jamais joué en France, et qu'il a découverte précisément en libre hédoniste Cécile dans *Bonjour Tristesse*, adaptation du livre de Françoise Sagan par Otto Preminger : Jean Seberg. Son choix ne relève pas seulement d'un hommage au cinéma américain. **C'est aussi une manière de se réapproprier l'image de femme moderne de Sagan en reprenant la Cécile de *Bonjour Tristesse* par l'intermédiaire de Jean Seberg.** Je crois que la représentation de la femme de la fin des années 50 par Godard est bien loin de celle que font les femmes de la même époque d'elles-mêmes, et que la liberté de Seberg-Patricia n'a plus rien à voir avec celle de Seberg-Cécile.

¹⁸⁸ COQUILLAT Michelle, op cit

¹⁸⁹ GODARD Jean-Luc, "Mon film est un documentaire sur Jean Seberg et J.P. Belmondo", entretien pour *Le Monde*, 18 mars 1960.

Ainsi s'il conserve à Patricia le côté "mutine, charmeuse et capricieuse"¹⁹⁰ de Cécile, il lui fait aussi perdre la place centrale de sujet qu'elle avait dans *Bonjour tristesse*, pour devenir un objet de fixation amoureuse pour Michel Poiccard, (incarné par Belmondo).

Le motif de la voiture américaine, cher à Sagan¹⁹¹, dont la passion pour la conduite a fait partie des romans et de la vie, apparaît également chez Godard ; sauf que chez Godard, la femme ne conduit pas.



Fig 71 et 72 : Jean Seberg dans A bout de souffle (Godard, 1960) // Françoise Sagan dans sa Jaguar (achetée avec ses premiers droits d'auteur) (1955)

Comme Sagan et son personnage Cécile, Patricia incarne une femme cultivée, qui parle de Renoir et Bach, mais que Godard fait taire par l'intermédiaire de son personnage masculin : "Tais-toi", "Tu m'emmerdes", lui assène-t-il à répétition, sans que jamais elle ne réponde. Dans ce silence, Godard montre combien ses références et sa culture sont superficielles.

Enfin, alors qu'on comprend les désirs de Cécile, Patricia nous est montrée cédant mystérieusement d'un coup aux avances de Poiccard après lui avoir longuement dit non, sans qu'on sache jamais à quoi est dû son changement de décision. On peut certes défendre le droit à "changer d'avis" dans un sens comme dans un autre. Mais à ne pas du tout rentrer dans sa subjectivité, on ne voit qu'une femme qui dit non puis oui. Je repense alors au premier rapport sexuel de Georges Duroy dans *Bel-Ami* (Maupassant) avec madame Walter, qui joue sur cette même ambiguïté de la femme qui ne sait pas ce qu'elle veut, pour rendre acceptable

¹⁹⁰ WALON Sophie. "Le "Bonjour tristesse" tout en finesse de Preminger", *Le Monde*, 1er Novembre 2011 : "Mutine, charmeuse et capricieuse (et choisie à ce titre par Godard pour *A bout de souffle* en 1960)"

¹⁹¹ SAGAN Françoise, "Eloge de la vitesse", *le 1 Hebdo*, 28 septembre 2018

l'agression du personnage principal. *“Il lui baisait le cou, les yeux, les lèvres avec emportement, sans qu'elle pût éviter ses caresses furieuses ; et tout en le repoussant, tout en fuyant sa bouche, elle lui rendait, malgré elle, ses baisers.”*¹⁹² On note que selon les lois d'aujourd'hui, c'est d'un viol dont il est question dans ce texte. Si Patricia n'est certes pas violée par Poiccard, son acceptation subite permet de figurer une image de “la femme difficile à comprendre” mais qui finit par dire oui, justifiant ainsi l'insistance (de Michel), voire l'agression (de Georges Duroy).

Pour conclure le film, Patricia la mystérieuse se range du côté de la représentation des femmes fatales, puisqu'elle cause finalement la mort de Poiccard, avec une cruelle indifférence.

Voilà donc les caractéristiques d'une des femmes de la Nouvelle Vague : une femme à qui on peut reconnaître intelligence, culture et une certaine forme de liberté, dans la limite où elle reste à sa place (de femme, dont la culture importe peu, et qui finit toujours par se faire pénétrer par l'homme) et à laquelle il faut bien prendre garde (femme fatale qui peut causer la perte de l'homme), **bien différente de la Nouvelle Vague des femmes incarnée par Sagan et Cécile.**

Truffaut, quant à lui, ne se limite pas à la neutralisation dans les films ; il préfère la disqualification directe de cette nouvelle génération de femmes. Dans un article qui date du début de la Nouvelle Vague, il distingue le mauvais “*saganisme*”, “*qui agace beaucoup la critique*”, frivole, insipide, issu d'une littérature écrite en partie par des femmes, et les bons films de la Nouvelle Vague, réalisés surtout par des hommes :

*“Là où la confusion s'installe donc, c'est que les qualités de ce nouveau cinéma : la grâce, la légèreté, la pudeur, l'élégance, la rapidité – vont dans le même sens que les défauts de la littérature : la frivolité, l'inconscience, la naïveté.”*¹⁹³

Grâce, légèreté, pudeur, élégance, rapidité, voici selon Truffaut, les hommes qui créent de la Nouvelle Vague. Et voici la Nouvelle Vague des femmes : frivolité, inconscience, naïveté.

La Nouvelle Vague, en tant que génération, est donc, comme l'annonçait la révolution Marylin, confrontée à la nécessité de redéfinir les rapports et les identités de sexe ; de nouvelles images de femmes apparaissent alors. Mais la Nouvelle Vague neutralisera ces nouvelles représentations dans les films et les disqualifiera dans l'histoire de l'art. Et c'est cette vision de la cinéphilie, et tous les schémas réducteurs qui l'accompagnent, que nous, spectateur·ices et cinéphiles retiendrons pourtant comme la “femme-document” des années 50-60.

Après ces analyses, qui recoupent bien des films de la Nouvelle Vague (comme Geneviève Sellier l'a montré avec rigueur dans son livre *la Nouvelle Vague*,

¹⁹² MAUPASSANT Guy de. *Bel-Ami*. partie 2, chapitre IV, 1885.

¹⁹³ TRUFFAUT François. “Entretien accordé à Louis Marcorelles”, *Le Nouvel Observateur*, 19 octobre 1961.

un cinéma au Masculin singulier) on pourrait encore répondre que “c’était une autre époque”. Qu’en est-il de la représentation des femmes soixante ans plus tard ?

3.3. “C’était une autre époque” ?

Actualisation du regard masculin dans le cinéma d’auteur contemporain

Une fois mon regard formé à ne plus naturaliser les représentations traditionnelles et plutôt à les questionner, il me semble évident de constater que le cinéma contemporain en 2023 continue de les perpétuer, y compris quand les films se revendiquent féministes.

Par exemple, dans *Eugénie Grandet* (adaptation de Balzac par Marc Dugain), résolument présenté comme une relecture féministe du roman, on me présente une Eugénie indépendante. Alors que chez Balzac¹⁹⁴, Eugénie abandonne toute velléité de liberté, d’amour et de sexualité et consacre sa fortune à la charité en se privant de tout plaisir, chez Dugain, Eugénie se libère de sa destinée, tout en respectant une réalité historique longtemps oubliée, à savoir que les femmes voyageaient beaucoup au XIX^e siècle : “l’ambiguïté de la figure de la “grande voyageuse” (et la relative rareté des cas qui l’illustraient), de même que le ressassement des motifs d’illégitimité du voyage féminin, ne doivent pas faire oublier que les femmes du XIX^e siècle voyagèrent massivement et ce, indépendamment des obligations que pouvaient leur imposer les devoirs de famille”.¹⁹⁵ Dugain réhabilite donc cette histoire oubliée par son “travestissement” balzacien, dans un choix féministe. Mais si Eugénie “chevauche” littéralement son amant Charles, (explosion de la liberté de désir, inversion des postures attendues), c’est après avoir cédé aux avances du jeune homme en deux jours (chez Balzac, c’est une semaine) et de manière classique (regards, promenade le long des peupliers), retombant dans l’idée de la **puissance virile si irrésistible qu’elle fait chuter n’importe quelle jeune fille, même la plus farouche.**

Dans la même veine de films dits féministes mais pétris de schémas qui perpétuent des manifestations stéréotypées du masculin et du féminin, il y a *Les Combattants*. Comme avec *Eugénie Grandet*, Thomas Cailley utilise le motif scénaristique de la fille dure et austère, (Madeleine, interprétée par Adèle Haenel)

¹⁹⁴ “Malgré ses huit cent milles livres de rente, elle vit comme avait vécu la pauvre Eugénie Grandet, n’allume le feu de sa chambre qu’aux jours où jadis son père lui permettait d’allumer le foyer de la salle, et l’éteint conformément au programme en vigueur dans ses jeunes années. (...) La main de cette femme panse les plaies secrètes de toutes les familles. Eugénie marche au ciel accompagnée d’un cortège de bienfaits” BALZAC Honoré de. *Eugénie Grandet*, 1834.

¹⁹⁵ VENAYRE Sylvain. “Au-delà du baobab de Mme Livingstone. Réflexions sur le genre du voyage dans la France du XIX^e siècle.”, *Clio*, n°28, 2008, p.99-120

et du jeune homme amoureux fou (Arnaud, interprété par Kévin Azaïs). **Au début du film, Arnaud est doux, amoureux en secret, timide, impressionné par Madeleine, sûre d'elle, qui mange du poulet avec les doigts, se bat avec les poings, et ne cherche surtout pas à lui plaire.**

Reprenant le thème d'Adam et Eve au jardin d'Eden (une partie du film montre leur éloignement volontaire de la civilisation dans une forêt), Cailley le démystifie (ils "survivent" avec des boîtes de cassoulet de l'armée qu'ils ont pris pendant leur stage) et **inverse les rôles Adam/Eve** dans un jubilatoire début de film où les identités de genre semblent tout à fait déconstruites et acceptées par les protagonistes. Quand je regarde *les Combattants*, j'admire Madeleine tout comme Arnaud, et je ressens de la tendresse pour l'un et l'autre, bien que ce soit le regard amoureux d'Arnaud qui me rende Madeleine sympathique.

Mais cette inversion a des limites. Le regard d'Arnaud est également ce qui me rappelle que Madeleine est aussi un corps désirable : quand elle se baigne, l'insistance n'est pas autant mise sur son plaisir que sur son t-shirt de l'armée qui colle à sa peau et dévoile ses seins. Quand elle demande à Arnaud de la frapper pour essayer une technique militaire, c'est aussi ses seins qu'il regarde et qui l'empêchent de "frapper une fille". Ainsi, ce n'est pas moi qui le dit, c'est Marc Midan dans sa critique à Libération¹⁹⁶ "*Madeleine, mélange "bizarre" d'Ingrid Bergman et de Marlon Brando, n'est pas rendue moins féminine par son côté garçon manqué*" une fois qu'elle est vue par un garçon gentil qui la désire. De la même manière, Arnaud, "*ne renonce en rien à sa masculinité ; au contraire, il devient plus viril à mesure que l'histoire progresse.*"

Il semble en effet qu'au fur et à mesure qu'ils s'éloignent de la civilisation et s'enfoncent dans la nature, ils reviennent en même temps à leur "nature" homme/femme, avec des symboles un peu grossiers, comme le couteau de Madeleine, qu'elle passe à Arnaud au moment de tuer un renard, alors que c'est elle qui passe son temps à l'aiguiser, ou encore **le feu géant dans lequel ils sont pris dans la forêt qui donne l'occasion à Arnaud de retrouver sa masculinité en sauvant Madeleine dans ses bras**. A n'en pas douter, "*la virilité de ce héros d'abord ridiculisé et humilié*" est retrouvée. Et l'ordre homme/femmes est sauf.

Si l'analyse de films contemporains me permet déjà de supposer que la permanence des schémas abordés précédemment est fondée, il me semble intéressant pour cette partie de changer un peu la méthode d'analyse, montrant que **cette permanence n'est pas seulement une affaire de films, mais de systématisation de pensée à l'oeuvre tout au long de la filmographie d'un réalisateur** par exemple, et qui rend encore plus étonnante l'absence d'analyse à ce sujet.

¹⁹⁶ MIDAN Marc. "Les Combattants ou la non-guerre des sexes", Libération [en ligne], 23 février 2015.

Pour mettre en œuvre cette hypothèse, j'ai choisi d'étudier la filmographie d'Arnaud Desplechin : un réalisateur dont j'ai aimé l'œuvre avec tout l'excès que peuvent provoquer certains films à un certain moment de notre cinéphilie. On veut les revoir sans cesse, connaître des morceaux de dialogue par cœur, les mettre dans ses propres films, admirer jusqu'à l'idolâtrie ses comédiens et comédiennes. **Pourtant revus au prisme du genre, il se peut que les films d'Arnaud Desplechin me détestent autant que je les ai aimés.**

Je me demande alors pourquoi tout le monde se déteste chez Desplechin (1) ? Et comment cela s'inscrit dans son premier film (2) ? Et enfin si la haine est traitée de la même manière pour ses personnages féminins et masculins (3) ?

3.3.1. “Nous essaierons d’être vraiment violents”¹⁹⁷

Suivant la tradition du magnétophone initiée par Chabrol et Truffaut (voir 2.1.3.), la parole de Desplechin accompagne toujours ses films. C'est ainsi qu'il s'inscrit lui-même dans ses entretiens dans une filiation cinéphile directe issue de Bergman et Truffaut¹⁹⁸, par exemple dans l'usage de “trucs de cinéma muet” comme les arrêts sur image et les fondus à l'iris, mais aussi de figures de style moderniste, comme le regard caméra, souvent utilisées chez Desplechin dans sa version épistolaire (un personnage lit une lettre à un autre face caméra).

Mais la principale filiation auto-proclamée se trouve dans la haine qu'il fait éprouver à ses personnages.

“Ce qui est merveilleux chez Bergman, c'est que vous voyez les personnages qui ont parfois des sentiments très négatifs. Il y a la colère, la haine, la rancœur, la brutalité. Dans sa façon de voir l'être humain, il y a un moment de la vie. Ce n'est pas le plus important. Cela arrive d'avoir des passions tristes. Ça nous arrive à tous, mais ce n'est pas le mot de la fin. Ce n'est pas la vérité ultime. Elle est beaucoup plus humaniste que ça. L'humanisme, la brutalité de Bergman, c'est une leçon que je continue à suivre maintenant.”¹⁹⁹

La haine comme sentiment humain et “humaniste” est au cœur des films de Desplechin. “*Famille rageuse et brutale*”²⁰⁰ à propos d'*Un conte de Noël* (2008),

¹⁹⁷ DESPLECHIN Arnaud, *Rois et reines* : scénario, Editions de Noël, 2005.

¹⁹⁸ JAUFREY Sylvain. “Entretien avec Arnaud Desplechin – première partie : un cinéaste cinéphile”, *Movie Rama* [en ligne], 1er février 2023 <https://movierama.fr/entretien-avec-arnaud-desplechin-premiere-partie-un-cineaste-cinephile/>

¹⁹⁹ JAUFREY Sylvain. “Entretien avec Arnaud Desplechin – première partie : un cinéaste cinéphile”, op cit

²⁰⁰ BOURQUE Olivier. “Arnaud Desplechin : dans la forêt Desplechin.” *Séquences*, N° 257, 2008

“réciprocité de la haine”²⁰¹, à propos de *Frères et soeurs*, “nous essaierons d’être vraiment violents, au cœur des sentiments, là où ça fait peur, là où la vie devient excitante”²⁰² (notes pour la préparation de *Rois et Reines* (2005)).

Jamais Desplechin ne mentionne le genre des personnages qui portent en eux cette violence “humaine”. Pourtant si tous les personnages haïssent, **hommes et femmes ne sont pas traités de la même manière dans la cruauté. La manière dont apparaissent les inégalités de traitement entre personnages masculins et féminins** depuis son premier moyen métrage à aujourd’hui semble donc témoigner d’un systématisme qu’il s’agira de rendre sensible dans cette analyse.

3.3.2. La fin de l’innocence des femmes

Je trouve intéressant d’analyser le premier film d’un-e cinéaste, plus encore quand il ou elle est issu-e de la tradition cinéphile comme l’est Desplechin. Truffaut disait : “tout Orson Welles est dans la première bobine de *Citizen Kane*, tout Buñuel dans *Un chien andalou*, tout Godard dans *Une femme coquette*, de même que tout Jean Vigo est dans *À propos de Nice*”²⁰³.

C’est plus vrai encore pour un réalisateur qui fait revenir d’un film à l’autre les mêmes lieux (Roubaix, ville d’enfance de Desplechin), avec des personnages portant les mêmes noms (Paul, Sylvia, Esther, Ismaël, Ivan, Faunia), venant des mêmes familles (Dédalus, Vuillard) interprétés par les mêmes comédiens (Mathieu Amalric, Marianne Denicourt, Emmanuelle Devos...) et qui en plus **fait sans cesse référence à la psychanalyse dans ses films** (dans *3 souvenirs de ma jeunesse*, Lacan est punaisé au-dessus du bureau de Paul Dédalus) ou dans ses entretiens.

Tout cela étant dit, je commence à me dire que le **premier film de Desplechin nous livre une matrice intéressante pour étudier le reste de sa filmographie.**

I/ La culpabilité des mères

Comme pour beaucoup des films qu’il réalisera ensuite, *La vie des morts* parle de l’histoire d’une famille. Ici, celle dans laquelle un cousin, Patrick, a essayé de se suicider en se tirant une balle de fusil dans la tête. Pendant qu’il est opéré, toutes les branches de la famille se réunissent chez l’une d’entre elles qui a une grande maison à Roubaix, et attend.

Desplechin ne cherche pas à nous rendre claires les relations familiales, mais plutôt à établir des types (cousins, tantes, oncles, parents). A bien les regarder, elles nous éclairent pourtant sur le reste de son cinéma.

²⁰¹ LEGUIL Clotilde, “Frère et Sœur : l’indicible passion de la haine”, *Philomag*, mai 2022
<https://www.philomag.com/articles/frere-et-soeur-lindicible-passion-de-la-haine>

²⁰² DESPLECHIN Arnaud, *Rois et reines : scénario*, op cit.

²⁰³ TRUFFAUT, François. “A propos de Jean Vigo”, *Les films de ma vie*. Flammarion, 2012.

Pour rendre l'analyse plus claire, explicitons tout de suite la structure familiale de *La vie des morts*, distillée par de petits indices dans le film, par un arbre généalogique : six familles sont réunies, issues de cinq sœurs et d'un frère. Patrick le suicidé est le fils du frère, lui-même décédé d'un accident de voiture. Les autres sont les enfants des quatre sœurs. La cinquième sœur est morte (de folie). Et la dernière mort de cette "famille des morts" (comme dit un des cousins) est une cousine (morte de folie aussi). 3 décès qui peuvent nous rappeler au passage que les femmes meurent dans des asiles, et les hommes au volant. Le film s'ouvre dans la maison des Mac Gillis ; les trois autres sœurs arrivent avec maris et/ou enfants.

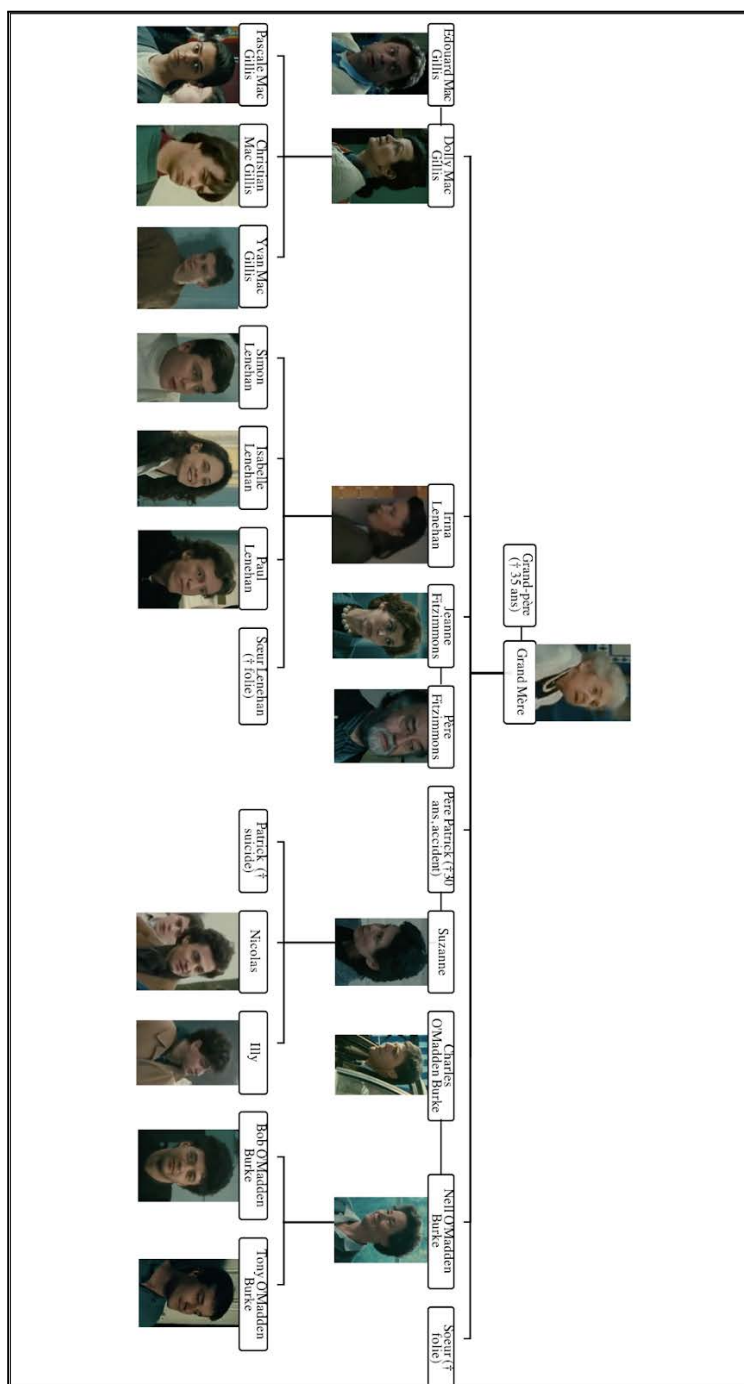


Fig 73 : Arbre généalogique des familles de la Vie des morts

Si ce résumé textuel met en valeur les quatre sœurs comme lien structurel entre toutes les familles, elles ne sont pourtant pas un symbole d'union, mais plutôt de haine chez Desplechin, comme on le verra dans ce premier film, et tout le reste de sa filmographie. **La haine des mères est un motif que Desplechin utilise de manière systématique à chaque film**, ce qu'il proclame lui-même en entretien. Thème "*choquant, scandaleux, une chose interdite à raconter, donc je me suis jeté dessus*"²⁰⁴.

Qu'elle soit présente dans l'action du film (Catherine Deneuve dans *un Conte de Noël*), ou seulement dans un souvenir (le récit d'enfance de Paul Dédalus dans *Comment je me suis disputé...*, où le père dit à son fils "*tu vois pourquoi ma vie n'est pas un roman, à cause de cette femme*"), la mère est toujours haïe (motif qu'on retrouve par exemple chez Xavier Dolan), et cela depuis le premier film de Desplechin.

A la deuxième minute du film, on comprend dans un dialogue à table de la famille des Mc Guillis que **le cousin s'est suicidé à cause de sa mère, qu'il détestait**. "*Tout le monde déteste sa mère, moi aussi je déteste ma mère, pardon maman, c'est pas pour toi, mais tu la détestes aussi ta mère, elle te dégoûte*" (le tout prononcé devant sa mère et sa grand-mère). Desplechin rétablit ainsi l'égalité hommes/femmes dans la haine commune de la mère.

Un peu plus loin, on apprend que Patrick était fou, mais "*pas plus fou que nos mères*". Dans leur conversation au début du film, Dolly, une des sœurs dit : "*elle [la mère de Patrick] veut que je sois coupable. Mais je suis déjà coupable.*" Desplechin coupe net sur cette réplique nous laissant le loisir de compléter "*d'être mère*".

Les sous-entendus de la culpabilité des mères écument le film, avant d'être complètement assumée par la mère du suicidé : "*Quelques fois je me dis qu'on n'aime jamais assez ses enfants. Moi, moins qu'une autre. J'attends toute la journée avec les deux autres ; en me disant, pourvu que je n'en tue pas un autre*".

Mais mis à part ce motif familial commun, *La Vie des morts* est à part dans la filmographie de Desplechin.

II/ Aucun banni

C'est d'abord le seul de ses films où il n'y pas de focalisation sur un individu, mais sur trois groupes : il y a d'un côté les oncles (les maris des sœurs) qui parlent de médecine objective en regardant des radios de la tête de Patrick (la médecine : un sujet "d'hommes") ; de l'autre, les sœurs qui parlent de leur culpabilité d'être mères, et de leur propre mère (la maternité : un sujet "de femmes"). Et enfin, il y a les jeunes de la famille, grande cousinade triste et joyeuse, qui rient, se taquent, récitent des poèmes, regardent les vieilles photos

²⁰⁴ CAZANOVE Amélie de, FEJTÖ Kalyanne. "Entretien avec Arnaud Desplechin", *La Revue Française de Psychanalyse*, n°83, 2019

de famille. **Le fossé entre l'innocence de la jeunesse et les vieilles rancœurs de l'âge mûr, est donc au centre du film.** Toutefois, la différence entre jeunesse insouciante et amertume de l'âge adulte se fait beaucoup plus sentir chez les femmes que chez les hommes.

Les pères sont en effet assez proches des enfants. Ils jouent à la boxe avec leurs neveux, rient avec leurs filles. Les mères sont en revanche absolument désolidarisées du groupe de jeunes, ne leur parlent dans la majorité des scènes qu'avec froideur, sans larmes, ni rires. **Contrairement aux pères, les mères sont "amères". Et si les jeunes hommes ne sont pas très différents de leurs pères, les jeunes femmes (Isabelle et Pascale) sont très différentes de leurs mères.** Alors que "tout le monde déteste sa mère", les deux jeunes femmes sont les personnages les plus valorisés du film, apparaissant intelligentes, sarcastiques, empathiques, bien plus en phase avec les événements que leurs cousins qui coupent du bois, fument des joints ou jouent au foot.

Pascale surtout, est filmée avec une immense sensibilité, quand elle essaye de vomir dans sa salle de bain, ou quand elle garde la face et continue bravement à faire les lits pour tout le monde après qu'un cousin ait fait une drôle d'allusion au fait qu'il connaisse l'emplacement des draps de la maison. Isabelle quant à elle, est impertinente et récite *le Voyage* de Baudelaire, avec une justesse faite de désinvolture (elle parle au milieu de la pièce, en faisant à moitié la vaisselle) et de gravité (mêlant la tragédie du suicide réel à la poésie).



Fig 74 et 75 : Isabelle qui récite Baudelaire, Pascale qui rit avec son père

Autre différence notable par rapport aux prochains films de Desplechin : le "clan" familial des jeunes est soudé. Aucun "banni" (comme le sera Henri Vuillard dans *un Conte de Noël*) sauf les frères de Patrick, qui est absent une grande partie du film. Contrairement donc aux prochains films de Desplechin, on ne se met pas en empathie avec les exclus, qu'on ne découvre qu'à la fin du film, où ils sont réintégrés au cours d'une partie de foot, et enlacés avec une brutalité amicale par leurs cousins.

Dans *La vie des morts*, c'est la force du groupe qui prévaut plutôt que l'individu. Cette force du groupe se manifeste par l'exclusion de la copine de Bob,

un des cousins, Florence (Emmanuelle Devos), la seule “étrangère” à la famille qui est, elle, filmée avec une certaine ironie dans la bêtise maladroite de ses remarques, aux antipodes de la vivacité des deux autres jeunes femmes.

III/ Pascale, pas encore amère

Enfin, si *La vie des morts* est une sorte de film choral, qui en dehors des mères, suscite de l'empathie envers tous les personnages, il se focalise sur le personnage de Pascale, la seule à avoir des scènes sans autre personnage. **C'est donc un des seuls films de Desplechin (avec *Esther Khan*, un peu à part dans sa filmographie) à ne pas présenter d'alter-ego masculin du cinéaste comme personnage principal.**

C'est aussi Pascale qui commence et finit le film. En rappelant cela, on peut trouver étonnant qu'aucun résumé ne mentionne sa **fausse-couche à la fin du film, scène qui précède directement la mort de Patrick**. C'est pourtant bien de cela qu'il s'agit, au regard de ses nausées au début du film et de la quantité de sang qui tâche le drap.

L'importance de la psychanalyse dans les films de Desplechin me conduit à penser qu'il peut exister un lien entre les deux traumatismes, rendu explicite par un raccord entre la scène de la fausse couche et de la mort de Patrick (montage et lumière) : le lien entre la mort de l'enfant qui aurait fait de Pascale une mère et la mort du cousin tué par sa mère. Je crois même qu'on peut l'interpréter comme une sorte de puberté symbolique à 20 ans : **après sa puberté, la jeune femme perd son innocence. Elle deviendra à son tour “amère”**. Et en effet : après *La Vie des morts*, il n'y aura plus de Pascale. Et presque toutes les femmes seront haïes et haïront.

La vie des morts est donc le premier film de Desplechin sorti au cinéma, et par toutes les différences avec les suivants, peut-être irais-je jusqu'à dire que **c'est aussi son dernier film sur l'innocence des jeunes femmes**.



Fig 76 et 77 : Nausée de Pascale au début du film, sang à la fin du film

3.3.3. “Je te hais ma petite fille”

Les films suivants de Desplechin se divisent à partir de ce moyen-métrage inaugural en deux catégories majoritaires : les films de famille dans la continuité de celui-ci ; et les films d’amour qui seront inaugurés avec *Comment je me suis disputé...* Dans chacune de ces catégories, les femmes apparaissent bien différentes des jeunes femmes de *La Vie des morts*, et toujours gravitant autour de la figure d’un alter-ego masculin, porteur de l’histoire.

I/ Froides, “incapables d’aimer”, névrosées

Dans les films d’amour, on retrouve la figure de la femme comme “Autre” menaçant pour la singularité du personnage masculin : c’est Sylvia (Marianne Dennicourt) dans *Comment je me suis disputé*, c’est Carlotta (Marion Cotillard) dans *Les fantômes d’Ismaël*, c’est Esther dans *Trois Souvenirs de ma jeunesse*. Femmes qui menacent de mener à leur perte les héros qui tombent amoureux d’elles alors qu’elles sont “orgueilleuses” et “amères” pour reprendre leurs mots ou ceux des personnages les qualifiant.

Bien sûr, cela n’empêche pas qu’elles soient filmées avec une grande sensibilité quand pendant un instant elles se “dévoilent”. Je me souviens des grimaces silencieuses de Sylvia dans *Comment je me suis disputé*, comme à la fin de *la Vie des morts*, cri de détresse silencieux, contenu dans une femme fière, qui ne flanche pas. Ne pas dire qu’elle aime, ne pas dire qu’elle est effondrée. L’inversion des stéréotypes est intéressante, puisque les hommes eux ne font que s’épancher sur leurs sentiments quand ce sont les femmes qui sont dures, intransigeantes. Mais quand Paul Dédalus à Sylvia “*tu es incapable d’aimer*”, j’ai la sensation que c’est moins de la dignité qu’un cœur dur et froid. Dans *A nos Amours* (1983), Pialat-réalisateur-père-fictionnel de Suzanne lui dira peu ou prou la même chose : “*Tu crois aimer et puis en fait tu attends seulement qu'on t'aime...*”



Fig 78 et 79 : Cri silencieux de Pascale, aussitôt contenu et tu, dans la Vie des Morts // Main devant la bouche pour retenir sa grimace de Sylvia dans Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)

Face à cette “Autre” menaçante comme Sylvia ou Carlotta , on trouve la femme qui compense, douce, voire “bête”²⁰⁵. C’est Esther (Emmanuelle Devos dans *Comment je me suis disputé*, Sylvia (Charlotte Gainsbourg) dans *les Fantômes d’Ismaël*. Celle-là est aimée par dépit par le personnage masculin ; Desplechin fait dire à son alter-ego d’Esther “c’est lourd, tu me pèses, t’es comme une moule, tu pèses trois tonnes”.²⁰⁶

Dans les films de famille, on retrouve la mère, qui n’aime pas assez le fils, comme dans *la Vie des morts*, mais aussi la soeur, qui hait le frère : c’est l’Elizabeth Vuillard (Noémie Llovsky) de *Rois et Reines* qui envoie son frère Ismaël (Mathieu Amalric) en hôpital psychiatrique, l’Elizabeth Vuillard (Anne Consigny) du *Conte de Noël* qui bannit le sien (Henri, Mathieu Amalric toujours) de la famille dès les premières minutes du film, tout comme Alice Vuillard (Marion Cotillard) bannit Louis (Melvil Poupaud) dans *Frères et soeurs* : “quand Louis croisait la soeur par hasard dans la rue, celle-ci ne le saluait pas et fuyait”.

Si Desplechin ne donne jamais les raisons de cette haine, la mettant en scène comme une fatalité de “la” famille dysfonctionnelle qu’il représente dans toute sa filmographie, elle est explicitée dans *Frères et soeurs* : “Alice était un génie” dit Louis de sa soeur à l’ami de famille. “Et un jour le génie, c’était toi. Et ça a tué Alice”. Et Louis hausse les épaules humblement. **Les soeurs de Desplechin n’aiment donc pas les frères, parce qu’elles sont jalouses d’eux.** Je retrouve la parenté avec Louise de Chaulieu chez Balzac.

Par ailleurs les soeurs et les amantes sont aussi souvent mères elles-mêmes et provoqueront les névroses futures de leurs enfants : Paul Dédalus (petit Paul) dans *Un conte de Noël* menace sa mère, la soeur d’Henri, avec un couteau tant elle lui est insupportable. Ces fils opprimés créent une complicité d’hommes, qui s’exprime dans de longs échanges entre “âmes de poètes” (Henri Vuillard au petit Elias dans *Rois et Reines*), autour de l’opresseuse femme, mère, soeur ou amante.



Fig 80 : Henri Vuillard discutant avec Elias, dans Rois et Reine

²⁰⁵ RIBETON Théo qui cite DESPLECHIN Arnaud “Esther est bête, Sylvia est amère, Valérie est folle” à propos de *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)* dans “30 ans, 30 œuvres d’Arnaud Desplechin”, *Les Inrocks*, 9 février 2016

²⁰⁶ Dialogue entre Paul Dédalus et Esther dans *Comment je me suis disputé... Ma vie sexuelle*

II/ “Menteurs, hypocrites, orgueilleux et lâches, méprisables” mais aimables

Si les alter-ego masculins chez Desplechin sont presque toujours des **créateurs** (poètes, auteurs (ratés parfois), musiciens, chercheurs, réalisateurs (!), diplomates), les femmes de leur côté sont plutôt traductrices, éditrices (les amantes Esther et Sylvia de *Comment je me suis disputé...*), étudiantes en histoire de l'art (l'amante Claude dans *La Sentinelle*, “mais j’y vais plus”), éventuellement astrologues (l'amante Sylvia des *Fantômes d’Ismaël*).

Leurs professions sont à peine citées voire pas du tout, elles sont un à-côté, même quand elles sont actrices (la sœur Alice dans *Frères et sœurs*), cantatrices (la sœur Marie dans *La Sentinelle*), dramaturges (la sœur Elizabeth dans *Un conte de Noël*). Il me semble toutefois que les sœurs à ce niveau-là s'en sortent mieux que les amantes. On n'aime pas le couple à égalité chez Desplechin. **Dans tous les cas, on ne voit pratiquement jamais leur métier et toutes ces femmes n'existent qu'en leur qualité de sœurs ou d'amantes de l'alter-ego masculin.**

En revanche, que ce soit la thèse que Paul Dédalus écrit dans *Comment je me suis disputé...* son travail d'anthropologue dans *3 souvenirs de ma jeunesse*, le film que prépare Ismaël Vuillard dans *Les fantômes d’Ismaël*, **les métiers des personnages masculins font partie de la narration du film : non comme une trame de fond ou un métier-accessoire, mais comme un objet d'évolution pour le protagoniste** (qui bute, s'acharne, finit par réussir à aller au bout de son œuvre).

Je sais que Desplechin n'épargne pas non plus ses personnages masculins : **les hommes sont parfois montrés comme lâches** et spoliés de leurs amantes par les hommes plus puissants (Paul Dédalus à qui son ami “vole” Esther dans *3 souvenirs de ma jeunesse*), **plein de dettes** (Ismaël Vuillard, dans *Rois et Reines*), **dépressifs** (Ismaël Vuillard toujours dans *les Fantômes d’Ismaël*) **mais nous sommes toujours en empathie avec eux.** Je les comprends, je les excuse, parce qu'ils me font rire, parce qu'ils me touchent.

Prenons l'exemple d'Henri dans *Un conte de Noël*. La première phrase qui le décrit est prononcée par son père : “*Mon fils Henri est en état d'extrême indigence*” dit-il à la juge. Henri s'empresse de confirmer et ajoute avec humour “*Ce théâtre, je ne l'ai pas payé, mais je l'ai acheté. Je l'ai géré un peu comme une merde dites-vous, mais demain nous faisons la culbute !*” Dès sa première apparition, le personnage nous attendrit. On apprend qu'il vole dans la caisse du théâtre, qu'il “*aurait préféré la prison que l'honnêteté*”, mais avec sa voix éraillée, son allure débraillée, et ses yeux baissés, il paraît immédiatement sympathique. On apprend juste après que sa mère l'a rejeté (lui aussi), ce qui fournit en outre une excuse à sa conduite.

En revanche, sa sœur, la froide Elizabeth, apparaît pour la première fois dans un monologue où elle se dit “*stérile, malheureuse et en colère*” avant de solder les dettes de son frère sans une lueur de gentillesse dans les yeux, à condition “*de ne plus jamais jamais le revoir*”.

Les hommes sont comme les personnages masculins de la Nouvelle Vague, “menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux et lâches, méprisables et sensuels”²⁰⁷, mais ils aiment. Cette empathie donne du crédit à leurs sentiments, à leur parole. Comme eux, il me semble que les mères et les sœurs n’aiment jamais assez ou bien haïssent.

Dans une filmographie de 15 films, je trouve bien sûr des exceptions. J’admire toujours et pour toujours la complexité des personnages féminins de Desplechin (elles aiment, haïssent, s’en vont, reviennent, fières, fortes) et le réalisateur la revendique : “une femme a le droit d’être aussi méchante qu’un homme”.

Mais il me semble que cette revendication d’égalité dans la méchanceté ne résiste pas à la complaisance qu’il conserve pour ses alter-ego masculins. Mathieu Amalric ou Melvil Poupaud, dans leur autodérision, leur cynisme gouailleur, leur humilité, dans leur art, ne sont donc jamais “aussi méchants que les femmes” (pour retourner la citation de Desplechin).

Toute la nuance des sentiments que ses films m’ont fait sentir avec finesse, allant en quelques phrases de l’amour à la haine, pour les femmes comme pour les hommes ne doit pas me cacher combien son cinéma n’invite pas les spectatrices à “s’aimer” ; je ressors de ses films avec la sensation d’avoir admiré des femmes aussi fortes que s’annonçaient les futures Pascale de *La vie des morts*, mais avec une force qui s’est “aigrie”, pleine de jalousie, de haine et de rancœur, fatalement : voici l’inéluctable destinée de la femme selon Desplechin.

Conclusion : c’est notre époque

S’il est une chose qui témoigne de “notre époque” dans le rapport entre féminisme et cinéma : c’est l’importance des “affaires”. Notre époque, c’est le nombre de réalisateurs qui font scandale, non pas en lien avec le sujet de leurs films, mais avec leur comportement en tant qu’individus, et l’abus de leur position de cinéastes.

Jean-Claude Brisseau, condamné pour agressions sexuelles sur ses actrices lors de “castings érotiques”²⁰⁸ (nombreux pour ses films, puisqu’il avait pour ambition chaque fois renouvelée de mettre en scène l’orgasme féminin).

Christophe Ruggia le “pygmalion” d’Adèle Haenel, (comme il s’en est lui-même qualifié²⁰⁹) rappelant combien la relation de pouvoir est au cœur du

²⁰⁷ MUSSET Alfred de. *On ne badine pas avec l’amour*, 1834.

²⁰⁸ BLOTTIÈRE Mathilde. “En 2005, l’affaire Brisseau : bien avant #metoo, un procès toujours unique en son genre”, *Télérama*, 12 mai 2019

²⁰⁹ “Accusé par Adèle Haenel, Christophe Ruggia nie toute agression, reconnaît une erreur et demande pardon”, *Ouest France*, 6 novembre 2019

rapport cinéaste/acteur-ice, comparée par Catherine Breillat à une relation sexuelle non consentie : “c’est normal pour qu’il y ait une possession [...]. Bien sûr qu’ensuite, les acteurs peuvent dire qu’ils ont fait des choses qu’ils ne voulaient pas faire. Mais ils les ont faites dans un état de grâce”²¹⁰).

Abdellatif Kechiche, qui a remis à l’ordre du jour une manière de filmer les actrices qui avait été l’apanage du cinéma américain des années 50 (le “male gaze” qui “filme le cul des femmes”²¹¹) sans que ce soit justifié par la narration ou le point de vue).

Il y a eu et il y aura probablement d’autres révélations post-mortem d’abus ou d’agressions (Hitchcock²¹²) ou en pleine carrière (Sofiane Benacer dans *Les Amandiers* (2022) de Valeria Bruni Tedeschi²¹³), et en effet au cinéma comme dans l’art, se mêle parfois la justice.

Et sans rien enlever de la nécessité de ces prises de paroles, c’est aujourd’hui toujours à cela qu’on ramène une critique féministe des films : **ces “affaires” sont précisément celles qui cristallisent le débat entre cinéphilie classique et cinéphilie féministe ; elles permettent à la cinéphilie classique de contenir la critique féministe à l’extérieur des discours sur le cinéma** (dans des discours moraux, qui se “substituent” à la justice) et à y voir au passage une grave menace contre l’esthétique, l’art et la liberté d’expression.

Je crois avoir tenté de montrer que le regard de domination n’est pas lié à une époque mais qu’il les transcende. Et que Balzac et Desplechin peuvent se réunir en une même décrédibilisation de l’émancipation du “féminin” auxquels ils assignent naturellement leurs personnages féminins. Qu’à travers toute la cinéphilie “classique”, partant de “l’érotomanie” fétichiste des jeunes cinéphiles des années 50 à la représentation de l’hystérie féminine de certains cinéastes aujourd’hui, les schémas de représentation, s’ils ont évolué, n’ont pas cessé d’être mis en oeuvre. Que, comme l’histoire de l’art nous l’a montré, et comme l’hégémonie moderniste l’a masqué, le cinéma n’a pas cessé d’être une fabrique des genres, ni avec le féminisme des années 70, ni avec le choc MeToo.

Et partant de là, qu’il peut exister finalement une analyse féministe qui parte du film, des sensations qu’il provoque en nous.

²¹⁰ BOURCIER Sam. *Queer zones*, op. cit

²¹¹ LEHERPEUR Xavier (*7ème Obsession*), CIMENT Michel (*Positif*), SCHALLER Nicolas (*L’Obs*), et LALANNE Jean-Marc (*Les Inrockuptibles*) autour de Jérôme GARCIN, *Les critiques du Masque et la Plume*, France Inter, “Mektoub My Love : Canto Uno”, 25 mars 2018 <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/le-masque-et-la-plume/the-disaster-artist-hostiles-mektoub-my-love-les-films-dont-on-parle-1272640>

²¹² On pourra lire à ce propos FRAPPAT Hélène. *Trois femmes disparaissent*, Actes Sud, 2023

²¹³ On pourra lire à ce propos CHOLLET Mona. “Les Amandiers ou les yeux grands fermés”, *La méridienne*, le Blog de Mona Chollet [en ligne], 28 novembre 2022 <http://www.la-meridienne.info/Les-Amandiers-ou-les-yeux-grands-fermes#nh3>

Parfois bien sûr, nous retrouvons des “affaires” dans nos analyses ; comme on l’a vu, Truffaut disait déjà en 1955, que “*n’importe quelle œuvre est bonne dans la mesure où elle exprime l’homme qui l’a créée*”²¹⁴ (mettant 70 ans avant que tous les médias n’en parlent un point final à tous les débats sur la séparation de l’homme et de l’artiste).

Il existe en revanche bien des films qui ne sont liés à aucune affaire, et qui méritent tout autant notre regard d’analyste, comme on l’a vu avec Bergman, Desplechin, Godard.

Il n’y a pas bien entendu pas de bonne ou de mauvaise façon de filmer un sujet. **Ce n’est pas parce qu’ils ont en commun un regard “masculin” que ce regard est ontologiquement mauvais. C’est sa généralisation comme unique regard “normal” qui doit être mis en cause.**

L’ambition de notre époque est donc de ne pas se limiter aux affaires, mais aussi de parler des films et de comprendre pourquoi une majorité ne nous a très longtemps pas “regardées”, moi et beaucoup d’autres femmes.

Mais aussi comment certains films aujourd’hui me regardent.

²¹⁴ TRUFFAUT François. *Les films de ma vie*, op. cit

CHAPITRE IV.

NOUVEAUX REGARDS
ET TENTATIVE DE MISE EN PRATIQUE

Introduction : le balcon du Louxor et les images manquantes

Il y a un balcon dans la salle 1 du Louxor, cinéma emblématique du 10^{ème} arrondissement de Paris. Quand on est là-haut, on est bien en face de l'écran, sans aucun siège devant nous. On peut voir les images sans aucun obstacle ; et de la même façon, nous laisser voir par elles.

C'est à l'automne 2019, au milieu de ma préparation du concours de l'ENS Louis-Lumière, que je suis montée sur le balcon du Louxor pour voir *Portrait de la Jeune fille en feu*. J'allais à cette époque au cinéma tous les jours, plusieurs fois par jour. J'écrivais dans le noir sur des cahiers.

Ce jour-là, je n'ai presque pas écrit une ligne ; à vrai dire je n'ai presque pas bougé. Seulement au moment où Héloïse s'est mise à pleurer, depuis son balcon de l'opéra de Milan en écoutant jouer le morceau de Vivaldi que lui avait joué son amante, j'ai pleuré aussi, avec elle, sur mon balcon du Louxor. Je la regardais et son image me regardait ; mais ce n'était pas un regard caméra comme Monika. Héloïse regardait l'orchestre, elle était dans son souvenir à elle. Et moi dans les miens. **J'étais regardée non pas dans les yeux, mais à l'intérieur. Son image regardait qui j'étais**, ce que j'avais éprouvé en tant qu'individu, regardait mes sentiments, mes souvenirs, la galerie de visages de mon existence.

Le soir-même, j'écrivais à Céline Sciamma, parce qu'il fallait que je réponde à ce regard. *“Ce film parle aussi de moi : cette durée, ce désir dans les yeux et dans le souffle, je les connais. Ces regards qui créent du souvenir pour ne pas oublier, “et de quoi tu te souviendras toi ?”, face à face dans le lit, je les connais. J'ai reconnu tout ça, j'ai reconnu le temps qui passe et la douleur. Mais vous, vous avez tout fait exploser, et pour la première fois, j'ai pleuré sur cette partie qui “parle de moi” et sur laquelle je n'avais jamais pleuré. Vous avez amené à la surface tout ça, vous avez fait déborder mon cœur qui n'en pouvait plus d'être fermé. Alors voilà, je voulais vous le dire.”*

Alors que je m'enivrais tous les jours depuis des mois de tous les classiques de la cinéphilie, que je regardais Vidor, Hawks, Godard, Philippe Garrel, Emmanuel Mouret, les frères Safdie et tout ce que, sans exception, pouvaient me conseiller les *Cahiers du Cinéma*, alors que ces mêmes *Cahiers* venaient de mettre un zéro à *Portrait de la jeune fille en feu* à Cannes, c'est sur le balcon du Louxor que j'éprouvais une des expériences de cinéma les plus fortes de ma vie de cinéphile. Devant ce que je venais de lire comme étant un *“pauvre téléfilm à l'académisme*

ronflant, boudiné de signes et de signaux supposés “faire cinéma”, une “note d’intention filmée”²¹⁵ pour reprendre les mots doux des Cahiers.

Je n’ai pas compris tout de suite l’importance de ce film dans ma cinéphilie. Je me suis repentie de mon dithyrambisme égo-centré peu de temps après, en voyant le succès du film. Le “mainstream” qui lui était associé me le rendait mauvais (en bonne élève moderniste), et je disais à qui voulait bien l’entendre que **“un film n’est pas là pour nous ramener à nous, mais pour nous élever hors de nous-mêmes” : hors de mon corps comme femme, hors de mon expérience, de mes souvenirs comme lesbienne.**

Oubliant Céline Sciamma, je retournais voir les “méchantes” de Desplechin, très loin de moi, de mon empathie, de mes sentiments. Je les trouvais admirables ; mais c’était les monologues éraillés d’Amalric que j’apprenais par cœur, que je voulais dire à sa façon, et en fumant beaucoup pour y arriver.

Ce n’est que quatre ans plus tard, en écoutant la même Céline Sciamma dire dans une interview à propos des femmes peintres “*combien leurs images nous avaient manqué*”²¹⁶ que j’ai compris ce qu’il s’était passé ce jour-là sur le balcon du Louxor. **Si ce film a été un tel choc, c’est parce que sans m’en rendre compte, j’avais manqué de ces images, et que Céline Sciamma me les montraient pour la première fois** : l’image d’une femme artiste n’ayant pas sombré dans la folie (contrairement à Camille Claudel²¹⁷), l’image de l’amour sans la domination ni la soumission (contrairement au *Beau Serge*), l’image d’un désir de liberté non névrosé (contrairement à *Monika*) sans suicide ni stérilité à la fin (contrairement à Catherine de *Jules et Jim*), et bien sûr l’image d’une relation entre deux femmes, sans le schéma de la proie et de la prédatrice (contrairement à *la Vie d’Adèle*).

Sciamma a rempli en un même mouvement tous ces manques : **elle a donné à voir des gestes, des relations, des pensées qui me semblent nouvelles**, tant elles n’ont pas été imprimées dans la grande histoire littéraire, picturale, cinéphilie qui a formé notre culture contemporaine. **Mais elle ne les invente pas** : elle nous dit que “ça a été”. Nous en avons seulement manqué.

Car dans “*le langage des vainqueurs, celui qui a le droit d’être sur les grands écrans*”²¹⁸, deux femmes qui s’aiment n’existent pas avant l’époque contemporaine, la liberté des femmes au XVIIIème siècle n’existe pas, il n’y a pas de femmes peintres puisqu’on ne sait pas en citer une seule etc... **on pourrait donc croire que**

²¹⁵ TESSÉ Jean-Philippe. Critique de Portrait de la jeune fille en feu, *Cahiers du Cinéma* n°758, septembre 2019.

²¹⁶ TUTTLE Tricia. “CÉLINE SCIAMMA Screen Talk with Tricia Tuttle | BFI London Film Festival 2019”, BFI, mis en ligne sur Youtube, 14 octobre 2019
https://www.youtube.com/watch?v=gzb4oRY-E6w&t=3011s&ab_channel=BFI

²¹⁷ CYVOCT Colin. “Camille Claudel, la sculpture à la folie”, *Le Journal des Arts* [en ligne], 1er novembre 2005.

<https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/camille-claudel-la-sculpture-la-folie-80571>

²¹⁸ GENAND Stéphanie, PAVILLY-GUILBERT Élise, SANDRIER Alain. Entretien avec Céline Sciamma, op cit

les conclusions sont les mêmes dans l'histoire. En ce sens, *Portrait de la jeune fille en feu* est une fiction mais aussi “*quasiment une archive*”²¹⁹ : une archive-fiction qui témoigne d'une réalité qui n'a pas été archivée, ni dans les salles de cinéma, ni dans les musées, ni dans les livres.

Après la prise de conscience dans ces trois premiers chapitres du “*langage des vainqueurs*” qui se fait passer pour universel, **nous ouvrons enfin la question du manque de représentation de certains imaginaires que cette domination crée, question seulement évoquée à la fin du premier chapitre.** Nous avons jusqu'ici vu qu'il y avait des schémas de représentation qui nous ont donné et nous donnent encore une vision orientée de l'histoire et de notre présent, qu'on peut désormais qualifier d'orientation patriarcale est un imaginaire parmi d'autres. Il est tellement généralisé qu'il se donne pour l'unique. **Comprendre que le langage des vainqueurs n'est pas le seul qui existe permet de comprendre l'importance de permettre à d'autres langages d'être entendus, à d'autres regards d'être vus. A une contre-proposition d'exister pour se sentir enfin regardée.**

4.1. Une même démarche, une pluralité de regards

“J'aime encore me vautrer dans des films français de bandes de mecs imbéciles. Je m'y sens bien à la maison. Mon cerveau est de la farce à représentations masculines écrasantes.”

Alice Coffin, Le génie lesbien

Si j'ai évoqué Iris Brey dans son combat contre la “cinéphilie classique” (introduction chapitre 1), je n'ai pas encore évoqué la perspective de cinéma qu'elle défend. Pourtant, au vu de la force qu'a eu son essai *Le Regard féminin, une*

²¹⁹ GENAND Stéphanie, PAVILLY-GUILBERT Élise, SANDRIER Alain. Entretien avec Céline Sciamma. Dix-huitième siècle, “Norme et genre dans la société des Lumières”, *Société Française d'Étude du Dix-Huitième Siècle*, n° 55, février 2023.

*révolution à l'écran*²²⁰ dans les débats critiques, et de la permanence des termes “male gaze” et “female gaze” pour caractériser les différentes formes de regards au cinéma, il me semble difficile de discuter de “nouveaux regards” sans faire un détour par sa pensée.

Pour résumer, Iris Brey a l'ambition de “théoriser” un regard qui n'est pas le “male gaze” (en référence à l'analyse des années 70 de la chercheuse Laura Mulvey qu'on a vue en I.2.1.5), mais qui n'est pas son exact symétrique inverse non plus : plus de triangulation de regard propre au male gaze (l'objet-femme regardé, le sujet-homme qui regarde et le spectateur ou la spectatrice indistinctement identifié.es à ce sujet homme par la caméra), mais une **“phénoménologie” du regard des spectateur-ices. C'est-à-dire de ne plus regarder une femme à l'écran, mais de partager son expérience**²²¹ (et les sensations de son corps, qu'Iris Brey définit comme “l'expérience féminine”). Ce regard serait une proposition nouvelle de langage de cinéma qu'elle appelle le **“female gaze”** et qui se définit selon une série de critères.

“Grille de lecture pour caractériser le female gaze :

Il faut d'un point de vue narratif que :

- 1) Le personnage principal s'identifie en tant que femme ;*
- 2) L'histoire soit racontée de son point de vue ;*
- 3) Son histoire remette en question l'ordre patriarcal.*

Il faut d'un point de vue formel que :

- 1) Grâce à la mise en scène le spectateur ou la spectatrice ressent l'expérience féminine ;*
- 2) Si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé ;*
- 3) Le plaisir des spectateurs ou spectatrices ne découle pas d'une pulsion scopique (prendre du plaisir en regardant une personne en l'objectifiant, comme un voyeur)”*

Si je n'ai utilisé aucun de ces termes depuis le début de ce mémoire, c'est pour prendre une certaine distance par rapport à ce qu'elle postule. Si sa grille de lecture peut nous orienter dans la perception d'un film, elle me semble aussi être une grille de catégorisation des films basée sur des procédés (un pano de haut en bas sur un corps de femme serait du male gaze alors qu'une femme qui émerge dans l'image, révélant son corps par elle-même serait du female gaze). Sans rien enlever à la pertinence de son analyse (bien souvent les films qu'elle nomme male

²²⁰ BREY Iris. *Le regard féminin, Une révolution à l'écran*, Editions de l'Olivier, 2020.

²²¹ En référence à la philosophie de MERLEAU-PONTY Maurice dans *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.

gaze ont en effet des schémas de représentation issus d'un regard masculin), sa "conceptualisation" a quelque chose de normatif dans sa formulation ; et pour parler d'esthétique s'éloigne un peu trop des récits, que j'ai de mon côté cherché à analyser dans ce mémoire.

Un des postulats majeurs d'Iris Brey sur lequel je m'appuierai dans ce chapitre n'est donc pas sa définition du female gaze ; mais l'idée qu'**inventer un nouveau regard est "un geste conscient", qui demande de prendre conscience de "l'inconscient patriarcal" qui a formé nos imaginaires pour s'en défaire.**

Il est difficile toutefois de ne plus parler "*la langue paternelle*" : "*c'est comme s'il n'y avait que cette façon-là d'écrire des histoires*"²²².

Faire des films qui rendent justice à des représentations qui nous ont manqué ou qui en créent des nouvelles rend active, "activiste"²²³, parce qu'en opposition avec les schémas qui nous sont "naturels" et "inconscients". La mise en scène des "images manquantes" de Sciamma est donc un geste politique, en tant qu'il est une critique de la vision apolitique et universelle de l'œuvre d'art issue de la pensée moderniste (cf. I.2.1).

C'est de ce geste conscient que je tenterai de rendre compte dans les analyses de *Portrait de la jeune fille en feu* (1) et *Ninja Baby* (2), de la même manière que j'ai cherché à rendre compte des schémas inconscients dans mes analyses précédentes.

J'aimerais donc sciemment m'éloigner d'Iris Brey à partir de notre postulat commun, pour définir non pas "le" regard féminin commun à des films, mais plutôt une pluralité de regards nouveaux, qui convergent dans leur même démarche active de questionnement.

4.1.1. "Parler une langue neuve qui parle de choses très anciennes"

I/ "Le début d'un film, c'est comme un pacte qu'on passe avec les spectateurs et spectatrices"²²⁴

²²² GENAND Stéphanie, PAVILLY-GUILBERT Élise, SANDRIER Alain. Entretien avec Céline Sciamma. Dix-huitième siècle, "Norme et genre dans la société des Lumières", *Société Française d'Étude du Dix-Huitième Siècle*, n° 55, février 2023.

²²³ "Le fait qu'il n'y ait aucun musée avec un tableau qui s'appelle "l'avorteuse" a un impact sur notre vie, sur notre culture c'est pourquoi nous avons besoin de ces images. C'est politique, nous sommes des activistes du cinéma". TUTTLE Tricia, entretien avec SCIAMMA Céline, op cit.

²²⁴ SCIAMMA Céline, entretien avec Mathilde RICHEUX, *Par les temps qui courent*, France culture, "Céline Sciamma : "Plus on est intime, plus on est politique", 11 septembre 2019

Portrait de la jeune fille en feu s'ouvre sur une main qui entre dans le cadre et commence à dessiner. Un geste. Suit une autre main, puis une autre. Des mains de femmes, qui esquissent seulement.

Puis nous voyons des visages de femmes, qui écoutent une voix les guider dans leur croquis. *“Prenez le temps de me regarder”*.

Les jeunes femmes ne regardent pas la caméra, mais juste au-dessus. Comme les jeunes femmes qui peignent, nous prendrons nous aussi le temps de la regarder.

Marianne apparaît alors, dans la même pose que celle que prendra son futur modèle, Héloïse. Elle est le modèle mais elle est aussi la professeure de peinture : elle est donc regardée tout en guidant le regard.

Voilà le *“pacte”* que nous propose Sciamma dès les premières secondes : dans ce film, c'est les femmes qui tracent, qui dessinent, qui regardent ; mais aussi qui sont regardées, dessinées, tracées. Les peintres sont les modèles et les modèles sont les peintres. Sciamma affirme son refus d'office des schémas, des représentations qui assignent à une place immuable, puisqu'elle nous donne pour principe dès la première minute du film la versatilité des rôles.

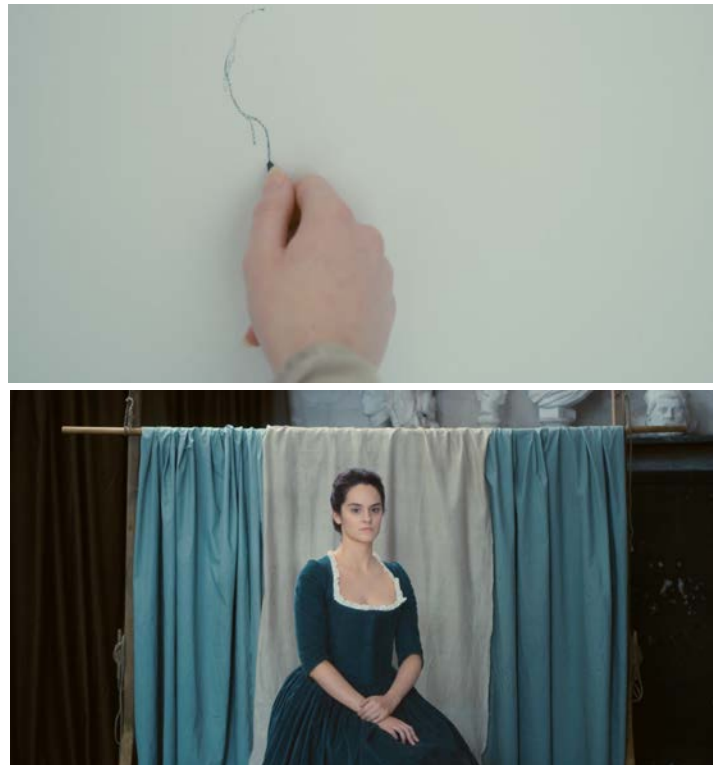


Fig 81 et 82 : Photogrammes de la séquence d'introduction de Portrait de la jeune fille en feu

Fin de l'introduction, nous passons en voyant avec Marianne un tableau qu'elle a peint *“il y a longtemps”* dans le souvenir de Marianne (flash-back qui constituera presque toute la durée du film). Là aussi Sciamma pose les règles du jeu : dès le premier plan de ce souvenir, Marianne est au centre.

En la plaçant à l'avant du bateau, et la caméra face à elle, nous sommes synchrones avec ses mouvements sur la houle. **Nous serons donc pleinement avec Marianne “dans le même bateau”, en mouvement avec elle, dans une empathie totale. A l'inverse, la première apparition des hommes est tout à fait décadrée ; ils sont marginaux, et le resteront** (se résumant à deux apparitions presque muettes dans tout le film).

Quand Marianne saute à l'eau pour récupérer ses toiles tombées, nous sautons avec elle, règle du jeu à nouveau. On ne s'attend pas non plus à voir une femme du XVIIIème encombrée de sa robe lourde sauter à l'eau, en pleine mer, dans l'eau glacée de la Bretagne et sans hésiter. Par ce geste, Sciamma nous dit : elle n'a peur de rien, même si ça ne l'empêche pas de trembler de froid dans son grand manteau ensuite. Elle nous dit voici **une femme, “ni muse, ni soumise”, ni super-héroïne non plus. Sujet, tout simplement.**



Fig 83 : Marianne dans l'eau, caméra avec elle

II/ “Rétablir des existences”

Arrivée sur une île presque dépeuplée, elle monte à un château. Les plans qui suivent son arrivée sont longs, souvent de face, nous laissant le temps de la regarder “regarder” ce grand château radicalement différent du faste qui nous est habituel dans la représentation du XVIIIème siècle. : très peu décoré, sans être vide et abandonné. Différent de la représentation mais pas incohérent historiquement, au contraire. *“J’ai voulu une situation très précise, à l’année près. C’était pour moi un désir politique : je savais que le film devait rétablir des existences.”*

Pas de fantasme de cinéphile dans le *Portrait*, mais un château breton austère, et une radicalité de représentation justifiée par la précision historique. Par exemple : *“avec Claire [Mathon, la cheffe opératrice], on avait la phobie des chandeliers [cliché d’éclairage du film d’époque], donc il n’y en a pas. En revanche, il y a plein de*

cheminées. C'est aussi respecter la sociologie de la petite bourgeoisie bretonne de l'époque. La bougie, c'est cher."²²⁵

Même chose pour les costumes : "nous voulions recréer des silhouettes de personnages qui ressemblent à l'époque, et non aux huiles des musées, avec leurs robes très riches, en soie, qui caractérisent nos fantasmes du XVIIIème siècle". Ici point de richesse sauf avec la robe verte, dans laquelle Héloïse sera peinte, "une robe de musée" précisément puisque c'est pour un tableau. Au quotidien, les femmes portent donc des robes en coton, avec des poches comme il y en avait jusqu'au XIXème siècle²²⁶.



Fig 84 et 85 : "robe de musée" (toile peinte par Marianne d'Héloïse) pose classique // robe du quotidien, enlevée pour aller se baigner

²²⁵ SCIAMMA Céline, entretien avec Mathilde RICHEUX, *Par les temps qui courent*, France culture, "Céline Sciamma : "Plus on est intime, plus on est politique", 11 septembre 2019 <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/celine-sciamma-plus-on-est-intime-plus-on-est-politique-8719230>

²²⁶ Les poches pouvaient être aussi bien simples et cachées sous des jupes (on y accédait par les côtés de la jupe puisque les coutures étaient laissées ouvertes, la fermeture se faisant par deux liens à nouer au devant et au dos), que très ornementées et portées aussi à l'extérieur du vêtement. Les poches commencent à être regardées avec méfiance à partir du XIXème siècle. "Dans la satire graphique, des mœurs légères sont souvent associées à des poches visibles ou suggérées dont l'accessibilité semble signaler la disponibilité sexuelle" et finissent par être masquées sous les coutures par les femmes elles-mêmes, réduites à un très faible volume et secrètes.

FENNETAUX Arianne, BURMAN Barbara. *The Pocket, a hidden history of women's lives, 1660-1900*. Londres, Yale University Press, 2020.

Cette précision à la fois dans les costumes, le décor et aussi dans les gestes des personnages (les mains dans les poches, la tête dans le menton, en action, à courir, jouer aux cartes, nager) est fondamentale, puisque les images dont nous avons disposé sur l'époque nous ont raconté des femmes immobiles, rêveuses, passives.



Fig 86 et 87 : Marianne et Sophie dans un décor neutre, faiblement éclairé par une cheminée, posture avachie de Marianne, coiffure simple // Héloïse qui court

Les actions des personnages sont donc impulsives, bien loin de l'image de la femme qui se tient bien en toutes circonstances, y compris quand plus personne ne la regarde. Sciamma joue de ce contraste entre attentes d'un comportement féminin/réalité du comportement d'un des personnages : un peu plus loin dans le film, Marianne en posant ses affaires dans sa chambre, à la seconde où la bonne la quitte, se met nue, et sèche devant le feu, encadrée de ses toiles mouillées en fumant la pipe.

Sa nudité ne nous est pas offerte dans une pose lascive, mais plutôt rigide (comme l'est la composition du cadre avec les deux toiles), sans possibilité de désirer ce corps, au repos certes, mais sans mollesse ni indolence. Elle se détache des toiles qui représentent habituellement la nudité, comme elle est hors des tableaux qui l'entourent. C'est une "vraie" femme, pas une muse.



Fig 88 : Marianne devant le feu

En recherchant la manière dont les femmes nues sont représentées chez un peintre du XIXème comme Ingres, j'ai trouvé une peinture de nu qui ressemble beaucoup à la posture de Marianne ; mais ce n'est pas une femme. Chez le peintre, les femmes nues sont avachies, offertes. Je trouve fascinant de voir que Céline Sciamma cadre Marianne comme Ingres peint les hommes.



*Fig 89 : Jeune homme assis face à la mer (1837)
Ingres, Le Louvre*

“Nous n’avons pas suffisamment de romans qui racontent ce que c’était le cœur, les tourments, la citoyenneté des femmes qui nous ont précédées. Nous couper de ça, ce n’est pas un hasard, c’est un programme politique. On est en déficit de transmission de notre histoire, mais aussi de notre intimité, et de nos émotions. Et le cinéma parfois permet de redonner un peu de mémoire. C’est une réparation et une consolation dynamique : on n’est pas en train de pleurnicher, mais en train de vivre pleinement nos vies”²²⁷.

²²⁷ SCIAMMA Céline, interviewée par Augustin TRAPPENARD, Boomerang, France Inter, “Céline Sciamma comme un jeu d’enfant”, 31 mai 2021

Enfin, comme on l'a vu annoncé lors de la séquence d'introduction avec la versatilité des rôles peintre/modèle, Sciamma va en outre s'éloigner des assignations traditionnelles de rôles par le traitement des personnages secondaires.

Dans une scène du début du film, Marianne mange seule dans la cuisine. Elle est rejointe par la bonne, Sophie, qui s'assoit à table avec elle sans y être invitée. **C'est un premier franchissement des barrières de classe, de la création d'un espace d'égalité.** Il est naturel, n'a pas besoin d'être justifié. Sophie s'assoit, et parle, sans être cantonnée à la "bonne de l'histoire" : *"on ne la voit pas porter des choses sur un plateau, elle est un personnage qui existe à partir du moment où elle a un projet, un désir, c'est la fiction qui les met à égalité. Dans une des scènes, je déplace même les attentes : la serveuse brode, donc se pose comme artiste, l'aristocrate cuisine et la peintre sert du vin."*²²⁸

De même, la mère d'Héloïse, si elle incarne la domination (c'est elle qui force Héloïse à se marier, s'inscrivant dans le cadre oppressif de la société de l'époque sans lutter), n'est pas représentée non plus selon les conventions de "la marâtre" : elle veut s'amuser à Milan, rire comme elle rit avec Marianne parce que *"ça faisait longtemps que je n'avais plus ri comme ça"*.

Si la dimension politique du film apparaît de plus en plus évidente, c'est la relation entre Marianne et Héloïse qui va être au cœur du sujet, puisqu'elle parle directement de cinéma, et du rapport entre créateur-ice et acteur-ice/modèle. C'est-à-dire qu'elle propose un nouveau regard... sur le regard.

III/ *"Si vous me regardez, qui est-ce que je regarde moi ?"*

Au début du film, Héloïse reste une vingtaine de minutes hors-champ. Tout ce qu'on sait d'elle, c'est qu'elle est fiancée à un Milanais et se mariera avec lui après qu'il aura reçu un portrait d'elle, et si le portrait lui plaît. Sa sœur, première prétendante du Milanais, s'est suicidée pour échapper au mariage. Héloïse refuse aussi le mariage en refusant de poser. Marianne doit donc faire son portrait "en cachette" après qu'un précédent peintre a échoué.

Héloïse nous est montrée pour la première fois en peinture, par le portrait raté du peintre précédent, qui n'a jamais pu peindre son visage. Nous voyons donc l'image d'une robe verte sans visage.

Lorsque la "vraie" Héloïse apparaît enfin, on découvre d'abord son chignon, à moitié défait, aux antipodes du chignon hitchcockien, *"où l'affect sexuel est déplacé vers la chevelure"*.²²⁹ Puis à mesure qu'elle avance vers la mer, et se met à courir, on voit tout son corps en mouvement. Puis elle s'arrête brusquement face à

²²⁸ SCIAMMA Céline, op cit.

²²⁹ BERGALA Alain, "Qu'est-ce qu'un grand cinéaste de la chevelure" dans *La Création Cinéma*, Yellow Now, 2015

la falaise et on découvre son visage, essoufflé, jeune, défiant. **Du portrait sans visage, on passe à un visage vivant.** Elle regarde Marianne et dit *“Ça fait des années que je rêve de faire ça.”* La réponse qu’elle fait à la peintre ensuite résume ce que nous dit Céline Sciamma des femmes de son film en une phrase :

- *“Mourir ?* demande Marianne
- *Courir.”*

Le film va donc chercher à réhabiliter à la fois son corps, son visage et son coeur, peut-être finalement dans tout ce qui nous “manque” des femmes du XVIIIème dont nous ne gardons que des “robes” aux visages indifférents.

Au début, Héloïse est vue par Marianne, sans jamais lui rendre son regard. Elle nous est parfaitement opaque. Je retrouve ainsi la manière dont Truffaut filmait Catherine regardée par Jim : des plans de sa nuque. *“C’est ce que je peux regarder de vous sans être vu”* disait Jim.

Sciamma reprend donc le motif du regardeur, mais le transforme : au regard amoureux de Jim se substitue le regard technique, précis, de l’artiste Marianne. *“Il faut le plus possible rentrer l’oreille et bien étudier les cartilages...”* dit la voix de Marianne sur l’image de la nuque d’Héloïse.

Mais pendant la réflexion de peinture de Marianne en off, Héloïse se retourne, la dévisage et lui demande : *“vous avez un livre ?”*. La voix “off” de Marianne cesse lorsqu’elle est vue alors qu’elle était en train de regarder.

Le regard sur la nuque n’est donc plus celui de l’amoureux qui regarde son objet d’amour, ni même celui de la peintre qui regarde son objet de peinture, mais il est donné puis rendu. L’objet devient sujet.

Ainsi au milieu du film, Héloïse accepte de poser pour Marianne, et après plusieurs séances, Marianne démontre combien la peindre lui fait connaître l’objet de sa peinture : *“quand vous êtes émue, vous faites comme ça avec votre main. Et quand vous êtes embarrassée, vous mordez vos lèvres... Et quand vous êtes agacée, vous ne cillez pas.... Pardonnez-moi je n’aimerais pas être à votre place.”*

Héloïse, troublée un instant par sa mise à nu, la regarde droit dans les yeux et lui répond : *“Mais nous sommes à la même place”*. **Puis elle demande à Marianne de venir à sa place et lui dit “Si vous me regardez, qui est-ce que je regarde moi ?”**. Alors l’équilibre traditionnel de la “séductrice-artiste” Marianne est renversé par la “séduite-modèle” Héloïse. Héloïse lui retourne son discours, car elle aussi, à la regarder peindre, perçoit tout autant son intimité : *“quand vous ne savez pas quoi dire, vous baissez la tête et vous touchez votre front...”*

Face à face, la muse et sa peintre ne sont plus assignées à ces rôles : elles sont deux femmes qui se regardent, à égalité, le souffle court, se désirant l’une et l’autre. Et Marianne quitte le cadre, laissant Héloïse en gros plan rendre son regard à celle qui la regardait. En contre champ, Marianne en plan large qui lui jette un

regard avant de baisser les yeux piteusement, quelque peu ridiculisée dans sa mégalomanie de créatrice.



Fig 90 et 91 : Scène du renversement de l'équilibre modèle/peintre

IV/ "Peut-être que c'est elle qui lui a dit. Retourne-toi."

Tout ce qu'on a vu jusque-là est une rupture volontaire, explicite, avec les codes de représentation du "langage patriarcal", dans la manière dont les personnages et leurs rapports sont construits. Dans sa précision sur les décors, les costumes, et les gestes des femmes, il "remplit" également le manque d'images, le manque d'histoires des femmes du XVIIIème, et c'est déjà beaucoup.

Mais ce qui distingue encore ce film d'une grande majorité de récits, et qui "invente" véritablement "une langue neuve" c'est sa politique de l'amour. "On sort des canons habituels de la possession du ni avec toi, ni sans toi", car l'amour entre les deux femmes n'est pas un amour impossible, "c'est un amour possible" nous dit Sciamma. Alors pourquoi ne restent-elles pas ensemble ? Parce qu'elles le choisissent.

Quand Marianne annonce à Héloïse que sa mère est revenue, elle a le souffle court, bouleversée devant la séparation imminente. Héloïse reçoit la nouvelle et la regarde sans un mot, sans une plainte. Et courageuse, se lève et va s'habiller. Elle se met dos à Marianne pour qu'elle serre son corset. Elle affronte avec dignité le

retour à la vie de femme telle que la société du XVIIIème siècle l'impose, pour ne pas déshonorer sa famille.

Héloïse choisit, avec "coeur", "honneur" et "devoir" de ne pas suivre Marianne, et Marianne choisit de la même façon, de ne pas lui demander de la suivre.

"Vous aimeriez que je résiste ?

- *Oui.*
- *Vous me le demandez ? Répondez-moi.*
- *Non."*

"Courage", "honneur", "devoir" étaient les adjectifs qui caractérisaient le héros masculin Rodrigue que j'évoquais au début de ce mémoire, alors que l'héroïne Chimène cédait par amour pour lui. Je trouve extrêmement rare de trouver un récit où le personnage féminin ne cède pas à l'amour par honneur sans le regretter ensuite, y compris de films réalisés par des femmes. **L'amour reste très souvent l'horizon du sentiment le plus élevé dans les récits de personnages féminins, même les plus courageuses, alors que l'honneur et le courage est un horizon plus élevé dans les récits de personnages masculins.**

Chez Sciamma, Héloïse et Marianne, sans jamais minimiser la force de l'amour qu'elles éprouvent l'une pour l'autre, décident de ne pas le suivre, mais de préférer ce qui leur semble juste : pour Héloïse, ne pas déshonorer sa famille, pour Marianne, ne pas mettre Héloïse dans la position de le faire.

"Le grand enjeu de reconstitution était plutôt du côté de l'intime, de la restitution du cœur. Si ces femmes se savaient condamnées à des vies toutes tracées, elles étaient traversées pour autant d'autres choses. Elles étaient curieuses, intelligentes, avaient envie d'aimer. Leurs désirs ont beau s'inscrire dans un monde qui ne les autorise pas, ils n'en sont pas moins là." ²³⁰

Bien sûr que les femmes ne sont pas libres dans la société du XVIIIème siècle ; Sciamma n'invente pas le destin chimérique de femmes super-héroïnes qui pourraient s'aimer librement à une époque où on sait bien qu'un tel choix serait presque une condamnation à mort. **Leur séparation est digne, courageuse, parce qu'elle crée quelque chose pour chacune plutôt que de les détruire toutes les deux : l'amour de l'art, la vie.**

C'est le sens de la réécriture du mythe d'Orphée que font les trois personnages. Au milieu du film, Sophie, Héloïse et Marianne lisent ensemble les *Métamorphoses* d'Ovide, le livre qu'a prêté Marianne à Héloïse. Un débat éclate

²³⁰ SCIAMMA Céline, dossier de presse *Portrait de la jeune fille en feu*, 2019
<https://medias.unifrance.org/medias/247/34/205559/presse/portrait-de-la-jeune-fille-en-feu-dossier-de-presse-francais.pdf>

autour du mythe d'Orphée, qui, autorisé à ramener son amour Eurydice des enfers, se retourne et la condamne ainsi à mourir. "Mais c'est horrible. La pauvre, pourquoi s'est-il retourné ? On lui a dit de ne pas se retourner et au dernier moment, il se retourne sans raison !" dit Sophie. Bien sûr qu'il y a une raison répond Marianne. "S'il se retourne, c'est qu'il fait un choix. Il choisit le souvenir d'Eurydice. Il ne fait pas le choix de l'amoureux, il fait le choix du poète."

Héloïse relit les derniers vers puis conclut "Peut-être que c'est elle qui lui a dit. Retourne-toi". Marianne sourit sans répondre.

Ce que signifie cette réécriture, c'est qu'**Eurydice a une voix, c'est elle qui influe sur son destin, et qui le choisit. Comme Orphée décide de l'écouter et de se retourner.** Quand Marianne représente en peinture Eurydice et Orphée à la fin du film, elle les fait se saluer avant de se quitter, comme s'ils étaient tous les deux apaisés. (voir illustration, fig 22)

Lors de la dernière scène du film, dans un concert de Vivaldi, Héloïse est vue par Marianne à l'autre bout de la salle. C'est la "dernière fois" qu'elle la voit, dit la voix-off de Marianne, et nous savons alors que Marianne n'ira pas la voir à la fin du concert, ni qu'elle sera aperçue par Héloïse. Nous savons que jusqu'au bout, elles resteront fidèles à ce qui leur semble juste. Ne se "retourneront pas" comme dans le mythe d'Orphée après s'être dit au revoir.

Pour autant leur amour les émancipe, les rend aussi libres qu'on peut l'être au XVIIIème siècle, c'est-à-dire qu'il rend libre par son souvenir et l'absence laissée par l'autre, il ouvre au monde, à l'art et aux émotions.

4.1.2. "Nein !"

S'il me semble qu'un regard qui cherche à s'écarter de l'inconscient patriarcal est nécessairement conscientisé, certains peuvent apparaître plus politiques que d'autres. Dans cette perspective, je reconnais que *Portrait de la jeune fille en feu* peut apparaître comme un manifeste ; c'est pourquoi il m'a semblé intéressant d'étudier un film moins déclaratif sur ses intentions, dans une veine de comédie. Il s'agit de *Ninjababy*, un film norvégien sorti en 2021 et réalisé par Yngvild Sve Flikke, qui raconte l'histoire d'une jeune femme à la vie instable qui se rend compte qu'elle est enceinte à 6 mois de grossesse et ne peut pas avorter. Nous suivons l'héroïne de la grossesse à l'accouchement avec un épilogue trois années plus tard.

Je trouve d'autant plus intéressant de l'analyser en le comparant à *Julie (en 12 chapitres)* de Joachim Trier, film norvégien également, sorti la même année, et dont la structure narrative est très similaire : c'est aussi l'histoire d'une jeune femme à la vie instable qu'on suit pendant quelques mois, qui, elle aussi tombera enceinte pendant le film, et aussi avec un épilogue plusieurs années plus tard. En

outre, *Julie (en 12 chapitres)* a reçu le prix de la meilleure interprétation à Cannes et est parfois reconnu comme un film féministe dans la mesure où il fait “le portrait sensible d’une femme d’aujourd’hui”²³¹.

I/ Le “pacte” de *Julie et de Ninja Baby*

Pour suivre Céline Sciamma qui dit que tout début de film nous présente un pacte avec les spectateurs et spectatrices, regardons le détail du début de ces deux films norvégiens.

Prenons les huit premières minutes de *Julie (en 12 chapitres)*.

Le film s’ouvre avec un travelling avant sur Julie, qui fume une cigarette. Elle porte une robe de soirée noire qui enveloppe sa taille d’une extrême finesse, les cheveux “coiffés décoiffés”, un maquillage discret, le tout d’une très grande beauté donnant l’impression d’un naturel à peine travaillé. A mesure que le travelling s’approche, la musique diminue pour ne laisser que le silence des quelques mouettes et de la mer, et Julie détourne le regard et nous offre sa nuque.

Elle sera donc un objet du regard, confirmé au plan suivant avec une voix off de femme (mais pas la sienne) qui parle d’elle à la troisième personne, dans une tradition flaubertienne un peu modernisée.

Le prologue de la voix off nous présente ensuite rapidement Julie.

En une minute, elle laisse tomber la médecine qui ne s’intéresse qu’au corps (et qu’elle avait choisie seulement parce que l’admission était la plus difficile à obtenir) car elle réalise qu’elle s’intéresse à l’esprit. Elle quitte par ailleurs son copain en quittant la chirurgie (une scène dédiée à montrer le copain en larmes, zéro à montrer Julie pratiquer son métier) et préfère à ce métier une science plus féminine : la psychologie.

A la minute suivante, Julie rentre en amphithéâtre avec une nouvelle couleur de cheveux (de blond à rouge, selon l’adage “une femme qui se coupe les cheveux est sur le point de changer sa vie”), en méprisant ses camarades (femmes) : “les voilà les futurs conseillers spirituels de la Norvège : des filles avec des troubles alimentaires”.

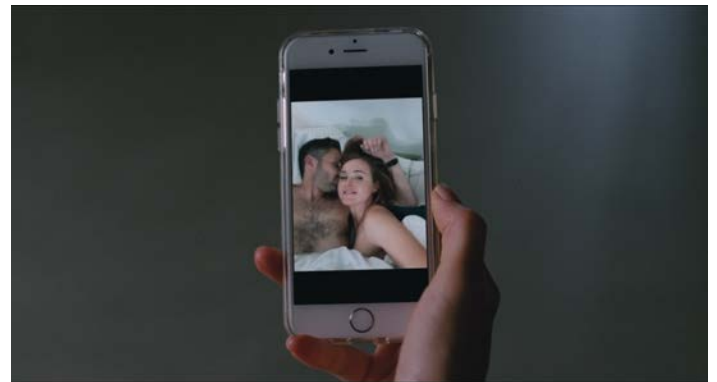
Un cours de psycho plus tard, elle couche avec son professeur, qui sans transition la mène à l’épiphanie finale de cet “interlude” professionnel de la vie de Julie : en scrollant des photos sur son iPhone, elle passe du torse de son amant à une table en bois avec une plante verte. Révélation pour Julie : elle n’est ni de l’esprit, ni du corps, elle est des yeux. Elle devient donc photographe, change

²³¹ HEYRENDT Hubert. “Julie (en 12 chapitres)”: le portrait sensible d’une femme d’aujourd’hui”, *La Libre* [en ligne], 17 novembre 2021.

<https://www.lalibre.be/culture/cinema/2021/11/17/julie-en-12-chapitres-le-portrait-sensible-dune-femme-daujourdhui-43TRGEO72ZCZROHV2MF5P3ZPUQ/>

encore de coupe de cheveux, (mais surtout, embrasse le seul modèle qu'on la voit photographier, en reposant son appareil).

Trois carrières en trois minutes ponctuées de nouveaux amants dans chacune, ici s'arrête l'intérêt du cinéaste pour le devenir professionnel de son héroïne.



*Fig 92 : amant 1 de Julie,
Fig 93 : amant 2 de Julie,
Fig 94 : amant 3 de Julie*



Ce prologue est vite expédié puisque le cœur du film commence vraiment quand Julie rencontre Aksel, de quinze ans son aîné. Fort de sa maturité, il lui explique que leur relation est impossible au vu de leur différence d'âge ; elle l'écoute sans un mot, et toujours sans un mot revient l'embrasser, comme une adolescente immature, et qui cède toujours à l'amour (cf Corneille).

Et enfin elle s'installe chez lui, qui continue d'être un dessinateur de BD à succès pendant qu'elle abandonne son début de carrière artistique pour un travail alimentaire (vendeuse dans une librairie). On n'entendra plus parler de ses études ou d'un quelconque accomplissement professionnel jusqu'à la toute fin.

Nous sommes à la 8ème minute du film : *Julie en 12 chapitres* peut commencer, et nous faire voir **11 chapitres et demi de deux heures trente consacrés à sa relation avec les hommes (deux), sans autre interaction avec une femme qu'avec sa mère** (qui lui rappelle surtout qu'il faut avoir des enfants rapidement), pacte qui était en effet annoncé dès le début du film.

Passons au 8 premières minutes de *Ninjababy*.

Le film s'ouvre sur des traits en train d'être tracés (on notera que c'est aussi ainsi que commençait *Portrait de la jeune fille en feu*).

Le dessin montre un plan de l'appartement de la protagoniste : la chambre de Ingrid (la colocataire) (toujours rangée) ; les toilettes (toujours bouchées) ; la chambre de Rakel (toujours 1000 projets jamais terminés). Puis une silhouette avec des cheveux dans tous les sens, affalée sur le lit : c'est le portrait de Rakel. "Hi Rakel" lui dit une voix (on comprendra que c'est celle de Rakel). "A quoi tu penses ?" La silhouette dessinée nous fait un doigt d'honneur. Le portrait de Rakel se fond dans le vrai visage de Rakel, qui a les yeux dans le vide. Puis Rakel tourne les yeux vers la caméra et nous dit "Au sperme. Quelle saloperie". Le carton titre apparaît.

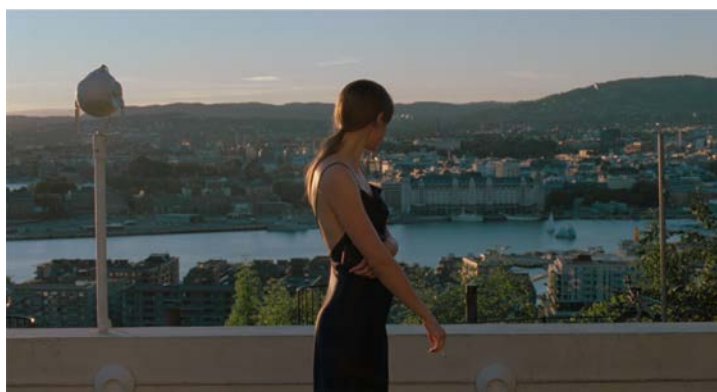


Fig 95, 96 : photogrammes de l'introduction de Ninjababy
Fig 97 : photogramme de l'introduction de Julie en 12 chapitres

Le plan sur Rakel a la même fonction dans *Ninja Baby* que le premier travelling avant qui nous présentait *Julie* : on voit la protagoniste seule, plongée dans ses pensées, qui semble pourtant prendre conscience qu'elle est regardée : **Julie en détournant le regard, Rakel en nous rendant notre regard**. "Tu crois que je ne t'ai pas vu me regarder ?" semble-t-elle dire quand elle tourne le regard. "C'est moi qui vais raconter. Mon histoire avec la saloperie de sperme". En outre l'allure, la posture de Rakel, (en pyjama, cheveux gras, pas maquillée) sont à l'opposé du début de celle *Julie*, (robe moulante dos nu, coiffée, maquillée).

Pendant 7 premières minutes restantes, Rakel nous est montrée en train de dessiner, jeter des affaires dans un sac, voler une pomme, prendre le métro dans des habits trop larges, dire qu'elle a grossi sans s'en formaliser, et finalement recroiser par hasard à un cours d'aïkido, un garçon avec qui, comme on le découvre dans un flashback, elle a couché. La vie de Rakel est aussi désordonnée que celle de Julie, et chez elle non plus, les hommes ne sont pas exclus.

Mais ils n'ont ni les étreintes passionnées, ni la dimension de pouvoir associée au prof de psycho, au mannequin, au dessinateur à succès du film de Joachim Trier. Le garçon que recroise Rakel est un prof d'aïkido, petit et très doux, dont la principale qualité est qu'il "sent le beurre". La séquence s'achève sur un quiproquo entre Rakel et le garçon (qui a du papier dans le nez parce qu'il s'est pris un bâton d'aïkido en pleine tête) qui croit qu'elle se drogue aux toilettes. Le dialogue superposé avec une vision du souvenir du garçon qui lui fait un cunnilingus, vision qui se mêle au réel de sorte que Rakel doit parler fort pour couvrir les cris de plaisir de sa vision.



Fig 98 : Le souvenir" de Rakel dont elle se rappelle en parlant avec le prof d'Aïkido

Nous sommes à la 8ème minute du film et voilà le pacte de Ninja baby : nous allons parler d'une jeune femme dont on sait déjà qu'elle est débraillée, désordonnée, qui fait la fête, **couche avec qui elle veut, veut être dessinatrice, est drôle, impertinente, mal coiffée ; nous allons parler d'elle, au plus proche d'elle et de ses sensations, qu'elles soient exprimées par le dessin ou par les flashbacks, et cela à la première personne.**

II/ "Je ne sais pas si j'arriverai à être une bonne mère..."

Dans la suite directe du film, Rakel découvre qu'elle est enceinte. Indices : elle a "tout le temps envie de péter" et boit 3 litres de jus multifruits par jour.

Ninjababy s'éloigne délibérément du cliché narratif de la découverte de la femme enceinte au cinéma, alors que Julie en 12 chapitres reste à une découverte est plus classique : vomissement en plein parc (Julie mise à distance par un pano travelling avant qui parcourt le parc avant de s'arrêter sur elle), et plan sur les deux petites barres du test de grossesse.

En outre, Julie se culpabilise d'être tombée enceinte : *"c'était un accident. J'ai dû être inattentive... Clairement j'ai été inattentive"*.

Rakel ne pose pas la responsabilité ailleurs que sur le père. Elle lui dit *"t'es le seul qui veut pas mettre de capotes, c'est ta faute, et c'est toi qui va élever l'enfant"*.

Alors que **Julie ne questionne en rien sa prise en charge de la conception**, voilà ce qu'en dit Rakel : *"entre les pilules qui rendent bipolaires, et les stérilets qu'on nous plante chirurgicalement dans la chatte... Et les avortements on en parle ? Et ce qui m'arrive ?! On m'oblige à accoucher ! Je serai dans un lit d'hôpital, je vais être déchirée du clito à l'anus, et me chier dessus pendant 19 heures !"*

Elle fait ensuite l'éloge de la vasectomie, non sans provocation, mais pour rappeler qu'il n'y a que d'un côté que la contraception est une charge *"Si tous les petits garçons de 12 ans subissaient une vasectomie, on n'aurait plus à se soucier de leurs éjaculation irresponsables"*.

Enfin pendant que Rakel part faire son test, une ellipse nous apprend *"les 5 choses que Rakel aurait voulu être : "Astronaute, testeuse de bière, globe-trotteuse, garde-forestière, dessinatrice de BD"*. Être mère ne fait pas partie des plans. A ce test de grossesse et ce qu'il lui apprend, elle répond immédiatement : *"Nein !"*

Julie est de son côté montrée silencieuse à une table sur une musique de piano à l'issue de son test. Je comprends qu'elle doute, mais jamais ce qui va motiver sa décision de le garder ou non, jusqu'à la scène suivante où elle nous livre une petite partie de son questionnement : *"je ne sais pas si j'arriverai à être une bonne mère"*. Julie, qu'on nous a pourtant dépeinte comme indépendante, refusant précisément la stabilité du couple, la perspective d'une famille, une fois tombée enceinte se demande si elle ferait une bonne mère. **Rakel refuse le rôle auquel elle se retrouve assignée**, et d'un bloc, sans la peur de passer pour inhumaine (car mère qui ne veut pas de son enfant, donc mauvaise), dit *"Nein !"*.

Bien sûr, s'il s'agit d'une grossesse non désirée dans les deux cas, les enjeux ne sont pas les mêmes pour Julie (en couple) que pour Rakel (qui se drogue et fait la fête), ni ne l'est leur importance dans le film (11ème chapitre sur 12 pour *Julie*, début du film pour *Ninjababy*), ni le registre du film (bien que tous les deux soient notés "Drame/Comédie" sur Allociné).

Je crois néanmoins que dans *Julie* les topos de la "fille enceinte" sont réunis, quand ils sont complètement inédits dans *Ninjababy*, offrant une représentation nouvelle de la découverte d'une grossesse non désirée.

III/ Deux épilogues de deux femmes seules

Dernier élément intéressant de comparaison : la fin des deux films.

Dans *Julie en 12 chapitres*, on retrouve le destin des femmes émancipées traditionnel : **Julie fait une fausse couche, et finit seule et sans enfants, même si elle ne se suicide ni ne tue un de ses amants (mais l'un meurt quand même, d'un cancer)**. Quant à l'autre, on le retrouve dans l'épilogue. Alors qu'elle est devenue

photographe de plateau, elle se rend compte que la comédienne qu'elle vient de photographier rejoint son ancien amant. Trier montre son regard en silence, dont on ne sait s'il est plein d'amertume ou de résignation, sur l'homme avec qui elle aurait pu avoir des enfants, et qui sans la voir, s'en va avec sa nouvelle femme.

Dans le dernier plan du film, on s'éloigne de Julie qui regarde les photos de la comédienne dans son appartement froid et très épuré, où elle est seule, et semble n'avoir plus aucune forme de vie sociale. Le dernier travelling arrière répond au premier travelling avant du film : après avoir été regardée, c'est elle qui regarde. **Photographe, elle gagne le statut d'artiste tel qu'il est défini par Joachim Trier : dans son immense solitude, Julie se doit désormais d'observer et de restituer la cruauté du monde par l'observation extérieure des autres (et des femmes) – ce n'est pas un hasard si la photo qu'elle a prise de la nouvelle compagne d'Eivind la montre en train de pleurer, sans aucune forme de communication avec elle hors de la photo qu'elle prend.**

Rakel, de son côté, a fini par, alors qu'elle est persuadée de faire une fausse couche, accoucher finalement d'une petite fille. Je m'attends à ce qu'une fois qu'elle aura vu et senti son bébé contre elle, sa défiance de la maternité se transforme en évidence. Elle sortirait alors naturellement son sein et le donnerait à sa fille, donnant à voir une fois encore l'incontestable connexion entre un enfant et sa mère.

Mais non : quand Rakel se retrouve ainsi, elle reste inerte, et demande gauchement si on ne peut pas lui donner un biberon plutôt. Elle est ensuite montrée s'occupant de son bébé avec distance, sans dévouement, sans haine de son sort non plus. Elle ne déteste pas son enfant ; elle ne veut simplement pas être mère. Elle résume sa pensée dans le dernier dialogue avec le père de l'enfant : *“Je la regarde, je la tiens dans mes bras et je me dis : “Putain, je veux pas d'enfants”.*

Le film se finit sur Rakel qui va chez le père pour donner la BD qu'elle a écrite sur sa grossesse à sa fille (dont on comprend qu'elle la connaît sans la voir souvent). Sans un mot, elle regarde sa fille retourner avec son père. Elle a fait un choix, et semble ne pas le regretter, sans le minimiser : c'est il me semble, le sens de son sanglot retenu dans un sourire. **Elle ne nous est pas montrée dans sa solitude, ni en couple, ni avec un nouvel enfant.** Au fond, je ne sais rien de tout cela et ça n'a pas d'importance ; **je sais seulement qu'elle a écrit, et c'est ce qui compte dans cette fin de film.**

Jusqu'au bout, elle aura dit *“Nein !”*, sans monstruosité, et sans regrets. *“Nein”*, parce qu'on a le droit de dire *“Nein”* à la maternité, même quand on nous pose notre enfant contre la peau. *“Nein !”* est la revendication féministe et politique de ce film qui se donne pour une comédie.

Bien différent du registre de *Portrait de la jeune fille en feu*, *Ninjababy* ne me semble pas moins puissant dans la réinvention de nouvelles représentations. C'est d'ailleurs le choix qu'a fait la réalisatrice en, augmentant l'âge de l'héroïne par

rapport à la BD de départ, où Rakel avait 16 ans. **En faisant de Rakel une adulte, elle nous met face à une femme qui choisit de ne pas être mère, alors qu'elle a parfaitement l'âge de l'être (contrairement à une lycéenne, où il est conventionnellement admis que c'est plus naturel de ne pas vouloir d'enfants, s'éloignant par là du cliché d'une Juno²³²). Elle nous met aussi face à un homme qui choisit d'être père (refusant l'issue couple de parents adoptifs classique de Juno, et valorisant l'envie de paternité d'un homme).**

Enfin son langage de cinéma utilise la comédie pour faire passer ces idées politiques.

C'est donc par la comédie que je voulais passer avant d'aborder la recherche autour de ma partie pratique de mémoire, par laquelle j'ai cherché aussi un équilibre entre politique des représentations et comédie.

4.2. Foutu Cormoran : randonner seule, c'est politique (mais pas assez ?)

Partie pratique, mise en pratique : dans le cadre de ce mémoire qui cherche à déconstruire des regards dominés par des schémas patriarcaux pour tenter d'en mettre en valeur de nouveaux, la mise en pratique ou partie pratique peut s'apparenter à un programme de loi, qui cocherait chaque caractéristique évoquée dans les parties précédentes. Ainsi par exemple : “je ne ferai pas se suicider mon héroïne” ; “je ne ferai pas regarder à mon personnage masculin les seins de mon personnage féminin en m'identifiant à ce regard” ; “je ne ferai mon héroïne ni muse ni soumise” etc... le tout sur la première feuille de note de la première page du projet.

Or il me semble que même dans le cadre d'un mémoire, une écriture de film se déroule rarement de manière si programmatique. Il est toutefois intéressant de revenir au point de départ. Céline Sciamma l'a fait pour *Portrait de la jeune fille en feu*, et voilà ce qu'elle a retrouvé sur sa première feuille de note :

“Il y a écrit qu'il y aura l'océan. Il y a écrit qu'il y aura des femmes qui chantent. Il y a écrit qu'il y aura la Bretagne. Il y a écrit qu'il y aura Vivaldi. Il y a écrit qu'il y aura une femme qui sera dans un cadre et qui passera dans le cadre de l'autre. Ça commence par des scènes, et les scènes sont des boussoles pour penser le film”.

Sur ma première feuille de note à moi, écrite avant d'écrire ce mémoire, il n'y avait pas de “lois”, il y avait des mots entourés au crayon de papier au milieu d'autres mots moins importants. Il y avait écrit “*randonneuse toute seule*”, “*hiver*”,

²³² REITMAN Jason, *Juno* (2007). Le film raconte la grossesse d'une lycéenne qui ne veut pas avorter mais ne veut pas d'enfants non plus.

“galère”, “grande marée”, “asservissement amoureux” et “signe du destin”. Voilà mes scènes-boussoles, qui donnent un certain nombre d’intuitions plus ou moins en lien avec les analyses que j’ai faites tout au long de ce mémoire.

Dans la chronologie de ce travail, ma partie pratique n’est donc pas une application directe du mémoire : elle est d’abord **démarche initiale qui a donné naissance aux réflexions de ce mémoire**.

Mais si elle a été écrite avant que je mène la majorité de mes recherches et de mes analyses, elle a aussi été terminée pendant l’écriture du mémoire, ce qui m’a permis de l’enrichir des réflexions amenées par la recherche (1) mais aussi de la questionner : ses écueils sont aussi la preuve qu’il est nécessaire que la réflexion soit active, activiste, comme on l’a vu en introduction de cette partie. Au risque de retomber dans “la langue paternelle” (2).

4.2.1. Construction du personnage de Clémence

I/ La voyageuse, peur de rien

La figure de la voyageuse est une figure d’indépendance, puisque le voyage pour une femme seule est traditionnellement associé dans les récits comme dans la vie, à la peur²³³. Je me souviens d’un certain nombre de voyageuses. Parmi mes références, il y a les vagabondes (*Sans toit ni loi*, Agnès Varda, 1985), les fugueuses (*L’île Jaune*, 2015, *Ava*, 2016, Léa Mysius), les marcheuses avec un âne (*Antoinette dans les Cévennes*, Caroline Vignal, 2020). **La figure de la femme seule qui voyage a donc été centrale dès les premières lignes d’écriture de ma PPM, ainsi que la volonté de l’inscrire dans une lignée de femmes de cinéma qui prennent leur sac à dos et marchent.**

Foutu Cormoran raconte les aventures de Clémence, une jeune femme qui fait une randonnée en plein hiver en Bretagne pour se consoler d’un chagrin d’amour.

Même si l’histoire semble légère, **je voulais Clémence proche d’une vagabonde, d’un exil volontaire, un peu comme la Sandrine Bonnaire de *Sans toit ni loi***. Je voulais lui rendre la marche difficile, aride, et c’est pour cette raison que j’ai choisi la côte bretonne et la saison d’hiver (nous avons tourné en février et en période de grande marée²³⁴).

Nous avons mené plusieurs repérages en conséquence (en novembre, en décembre et en janvier), pour nous assurer à la fois des conditions de faisabilité (se

²³³ “On ne pense pas forcément à voyager seule parce qu’on n’est pas conditionnées à le faire. Et quand on y pense, la première réaction, c’est d’avoir peur” DELENTE Clara, entretien avec Laura Fernandez Rodriguez, Daisy Lorenzi et Marine Périn pour le podcast la Bougeotte. Les Inrocks, [en ligne] 17 décembre 2018

²³⁴ Avec un fort coefficient, supérieur à 90, faisant monter la mer très haut et descendre très bas.

ferait-on submerger par la marée en plein tournage ?) et de la sensation d’hostilité du paysage que nous souhaitions en fonction du moment du film (très hostile quand Clémence est seule, beaucoup moins quand elle rencontre Armel). Il nous a cependant été très difficile de prévoir la météo. Idéalement, nous aurions voulu du gris, du vent ; pas de tempête, parce que dans ce cas même une Sandrine Bonnaire se serait abritée. Il fallait que sa marche reste crédible. Au moment du tournage, nous avons finalement eu principalement du ciel bleu, ce qui a aidé pour filmer facilement, mais qui a été un point d’étalonnage très fort pour “garder l’hiver”.



Fig 99, 100 : Photogrammes de Sans toit ni loi, Agnès Varda, 1985

Ma cheffe opératrice et étalonneuse Elsa Rivière-Poupon a donc cherché à la fois dans la palette de couleur et les textures à retrouver ce que le ciel bleu pouvait fausser : le froid. Elle a rougi le nez et les joues, mis du bleu dans les basses lumières, qui tire tout dans les bleutés et fait ressortir les couleurs chaudes comme si elles étaient “en dehors” de l’image. Elle a également desaturé les verts pour refroidir la végétation (surtout les herbes hautes qui sont devenues jaunes acide) et joué des contrastes de couleur à sous-teintes froides (bleu vs jaune acide).



Fig 101 : La randonnée froide dans Foutu Cormoran

Au tournage, elle a utilisé des glimmer glass qui font baver les hautes lumières et font ainsi ressortir l'influence de la météo ; nous avons aussi décidé de ne pas du tout maquiller la comédienne pour que ses rougeurs ressortent, et que son teint ne soit pas uni.



Fig 102 : Teint rouge de Clémence (Valentine Cadic) dans Foutu Cormoran

En outre, plusieurs scènes de repas étaient écrites au scénario (et tournées), de sorte qu'on voyait Clémence (interprétée par Valentine Cadic) se nourrir pauvrement avec un petit réchaud, ou manger des gâteaux en s'en mettant partout.

Il m'importait qu'on la voie dans un quotidien rude, se salir, pour montrer sa débrouillardise, son absence de peur dans un environnement hostile où elle est seule. Il ne reste dans le film qu'une scène où elle est sur son téléphone dans sa tente, sans aucune trace de peur de dormir seule au milieu de la nuit, se comportant comme si elle était au chaud dans un lit. La scène du duvet va aussi dans ce sens, elle n'a pas peur de se mouiller dans l'eau glacée pour laver son duvet, même si elle manque d'adresse en le faisant.



Fig 103 : La tente seule dans la nuit dans Foutu Cormoran

II/ “Rien à foutre”

C'est un deuxième point du personnage que j'ai cherché, un naturel plus innocent et maladroit que Bonnaire, qui se rapprocherait plus des héroïnes fugueuses adolescentes de Léa Mysius.

Dans la préparation du casting, j'avais rédigé le texte suivant : *“Clémence a un visage et une voix assez douce, mais une nonchalance assurée, tout permis, impolie. Elle renifle, jette les choses dont elle n'a plus besoin derrière elle. Elle a des manières simples, directes, un débit rapide et incisif. Ses cheveux sont longs, lâchés et décoiffés ou bien sortis n'importe comment d'un chignon ou d'une queue de cheval faite en une seconde. Rien à foutre. Elle sourit peu. Elle n'est pas craintive, elle ne fait pas assez attention pour ça. Elle n'est pas plaintive, elle est trop fière pour ça. Elle est farouche. Elle a des manières d'enfant mal élevée, et un visage qui n'a pas tellement changé.”*



Fig 104 et 105 : Visage fermé et défiant de Noée Abita dans Ava et de Valentine Cadic dans Foutu Cormoran

Pour construire ces gestes, cette attitude nonchalante avec la comédienne, nous avons travaillé en improvisation dans la crêperie, dans une scène où elle devait envoyer promener un jeune marin qui la draguait. L'attitude de Valentine était désinvolte, ne prêtant pas le moindre intérêt au marin, et moqueuse, montrant qu'elle n'avait aucune complaisance pour la drague de discussion facile.

Nous nous étions inspirées dans le jeu d'acteur de la scène d'*A nos Amours*, où Sandrine Bonnaire est accostée par deux marins, puis par un autre homme, avec qui elle passera la nuit. Nous avons tenté le même genre de dialogues côté personnage masculin, en changeant celui du personnage féminin. En voici quelques dialogues improvisés :

“Clémence attend ses bières au comptoir. Un marin qui la regardait se décide à l'aborder.

- *Tu viens souvent ici ?*
- *Non.*

- *T'es pas du coin, c'est ça ?*
- *Non.*
- *Moi j'habite à côté.*
(Pas de réponse. Un temps de silence)
- *Il est pas un peu grand ton pull ? Et puis c'est qui Armel ?*
(Sans le regarder, Clémence prend ses bières et remercie d'un signe de tête la patronne)
- *Mon grand-père.*
(Elle tourne les talons et laisse le marin seul au comptoir).



Fig 107 et 108 : Sandrine Bonnaire et les marins, Clémence et le marin

Il n'est pas étonnant que ce genre de caractéristiques pour personnage féminin soit souvent attribuées à une adolescente un peu cruelle, dans la filiation d'une Elisabeth dans *Les Enfants terribles* de Cocteau²³⁵.

²³⁵ Elisabeth est le modèle de l'enfant terrible : elle veut rester pour toujours dans la chambre des choses inutiles et curieuses, des passions irraisonnées, des insolences, la chambre où rien n'est sérieux, rien n'a de conséquences, rien n'est dangereux. A la fin du livre, elle meurt de n'avoir su devenir adulte.

L'idée de l'enfant terrible est renforcée par la croyance absolue de Clémence en ses "prophéties" ("si à trois, il s'envole"), et son attachement à son "doudou-portable", que nous avons, comme son costume et sa tente, voulu très coloré, non adapté à l'hiver et à la randonnée. Son visage buté et ses changements brusques d'expression allaient aussi dans ce sens.

Cependant, comme Yngvild Sve Flikke dans *Ninjababy*, je ne voulais toutefois pas d'une adolescente, mais d'une adulte. C'est pourquoi j'ai choisi Valentine Cadic qui a 27 ans. Je voulais une adulte spontanée, déterminée, débrouillarde, sans peur, avec une inébranlable foi en son destin (toute fragile qu'en soit la preuve). Je voulais qu'une adulte puisse avoir ce genre d'inconséquence courageuse, qui la fait dormir sur une falaise et dans le froid, se jeter dans l'eau pour chercher son portable, hurler de douleur amoureuse du haut d'une falaise.

III/ Pas une héroïne

J'ai enfin voulu mélanger ce tragique un peu romanesque au banal d'une randonnée, plutôt qu'une fugue, ou qu'une errance vagabonde. Je voulais qu'on regarde Clémence avec familiarité, pas comme une marginale (Bonnaire en Mona) ni un souvenir de notre adolescence fougueuse (Noée Abita en Ava) mais comme **une jeune femme ordinaire, qui a grandi au bord de la mer, est montée à Paris pour ses études, est amoureuse d'une fille qui ne lui écrit pas.**

Une version du scénario donnait plus d'indices sur la provenance sociale de Clémence, pour la rendre plus contemporaine, un peu comme Caroline Vignal développe le métier d'institutrice d'Antoinette dans *Antoinette dans les Cévennes*. Mais j'avais la sensation que tout ce bagage sociologique rendait Clémence agaçante en parisienne en vacances en Bretagne au lieu d'être en empathie avec elle. **Si une grande partie du bagage biographique de Clémence a été enlevé, Armel conserve tout le sien.** Il est exprimé dans un long monologue, où il parle de sa famille, de ses souvenirs, de son quotidien. **La peur de ne pas être assez en empathie avec Clémence (mais de l'être entièrement avec le personnage masculin Armel, interprété par Baptiste Carrion-Weiss) date des premières versions de scénario, mais est devenue évidente pendant le montage.**

Le manque d'empathie pour le personnage féminin me pose question à ce stade du mémoire.

4.2.2. Où est passée la séquence 6 ?

I/ Les yeux d'Armel

Nous restons avec Clémence seule pendant plus de six minutes. C'est aussi elle seule qui finit le film. **Pourtant il me semble que c'est en vérité le point de vue d'Armel qui caractérise le film.**

Ce renversement s'opère lors de la première apparition d'Armél : Armél regarde Clémence, et Clémence ne le regarde pas. Le champ contre champ est donc monté à la faveur du regard d'Armél. Le placement de la caméra quand ils sont tous les deux dans le cadre place toujours Clémence de profil, et lui de face ; on est tellement avec lui qu'on a même son regard avec une "fausse" voix off et un champ sur le dos de Clémence (fausse parce qu'on se rend compte avec son contre champ qu'il parle en vrai et non en pensée). Quand il s'éloigne pour recevoir le message qu'il va cacher à Clémence, on regarde avec lui Clémence la tête baissée qui ne voit pas le message. L'éloignement ne nous ôte rien de son point de vue.



Fig 109 : Armél qui regarde Clémence qui ne le regarde pas

A l'inverse, nous sommes souvent proches du visage de Clémence sans pour autant être en empathie avec elle. Une distance ironique est mise en place avec la musique lors de la première scène. Elle ne laisse rien transparaître, elle a le visage fermé. Il n'y a vraiment que quand elle hurle sur la falaise et que sa voix se casse qu'elle me semble tout d'un coup vraiment vulnérable.

En outre, dans le scénario, nous devions la voir manger, essayer de se réchauffer pour passer plus de temps avec elle et vivre avec elle la difficulté de son voyage. Il y avait surtout une scène où elle devait parler au téléphone avec sa copine Mathilde, dans un flashback à moitié comique, à moitié dramatique, où elle s'énerve avant de supplier Mathilde de lui dire quand elle va venir, puis reste seule en silence.

“SÉQUENCE 6 : EXT. JOUR – SUR UN BORD DE ROUTE.

(le bruit des voitures est très fort, souligne les cut, on les voit passer en trombe à côté d'elle)

CLÉMENCE (au téléphone, fait les cent pas)

C'était ton sentier, c'était tes origines, ton trip tempête sac à dos de 15 kilos, bref ton idée à la con de partir ! Et moi, j'ai même pas le foutu guide parce que c'est toi qui devais l'acheter et là tu viens me dire (cut)

Moi je voulais faire un interrail pour Noël putain ! (cut demi-tour)

Je me projette pas trop Mathilde, on a dit qu'on partait en vacances ensemble, pas qu'on emménageait ensemble ! (cut)

Donc moi je reste là à t'attendre sur le bord de la route pendant que toi tu réfléchis et ça te va (cut)

Non, je te pose une question, c'est pas compliqué, juste tu réponds je viens ou bien aujourd'hui, ou bien demain, ou bien jamais ! Je m'en fous, juste tu me dis

“Clémence ma décision est...” (cut demi-tour)

Avoir un chat ! Ça c'est un truc engageant d'accord ! Mais partir en vacances... Non, je veux pas de chat !Tu sais que ce que tu fais là, ça s'appelle de la manipulation dans un état de vulnérabilité et c'est pervers et à chaque fois tu fais la même chose, t'es vraiment... (cut)

Je sais que t'as peur Mathilde, mais moi j'ai peur de mourir de froid toute seule là... (cut)

J'aimerais juste savoir à quel moment tu comptes venir parce que ça fait déjà quatre heures que... (cut)

Je sais pas quoi faire, j'ai envie de rentrer (cut demi-tour)

C'est horrible parce que j'ai l'impression de te supplier (cut)

Je crois juste que ça pourrait être plus... Je sais pas... Plus simple quoi (cut)

Moi aussi j'aime passer du temps avec toi. J'ai pas envie de le faire sans toi (cut)

Mais dis-moi juste quand, tu viens quand ? (cut)

Clémence est au bord de la route, toute seule et a raccroché. Elle reste immobile au bord de la route et les voitures continuent à la dépasser, presque sans un bruit. Elle a les yeux rouges.”

Cette “séquence 6” était une longue séquence, qui devait précisément nuancer la dureté du personnage. Comme on n'entendait pas ce que Mathilde lui répondait au téléphone, c'était le monologue de Clémence, qui visait donc à être aussi intime que le monologue d'Armel dans la suite du film. Sur mes notes de travail était marqué “de la tristesse par le dernier plan d'elle quand elle a raccroché, qui doit faire se soulever le cœur. Fin de plan dramatique qui se finit vide, triste et silencieux.”

Pourtant cette scène ne rendait pas Clémence plus touchante au contraire : elle était encore plus désagréable dans les premières scènes avec Armel, et moins vulnérable à parler de son enfance à la mer, à hurler sur la falaise ou pleurer dans la voiture. **Elle était paradoxalement rendue moins touchante en l'étant plus au début.** C'est donc lorsque nous avons coupé cette scène, et les autres qui nous montraient plus longuement la galère de Clémence, qu'il nous a semblé “trouver le film”. Après sa suppression, la sensation de tout le visionnage s'en trouvait

complètement modifiée : nous avons de la curiosité pour Clémence, et du plaisir à la voir s'ouvrir progressivement avec Armel.

Certes, ce retour en arrière avait été mal pensé au tournage sur le choix du décor : le "bord de route" choisi n'était pas assez éloigné des paysages du sentier (on voyait encore la mer), de sorte qu'il était difficile de comprendre qu'il s'agissait d'un retour en arrière. **Mais son principal problème était surtout de laisser "trop" voir la vulnérabilité de Clémence sans le regard d'Armel** : puisque par des choix inconscients de cadre, de montage, la focalisation majeure du film était celle du regard d'Armel sur Clémence. Il importait donc de ne pas trop en dire sur Clémence, pour la découvrir avec Armel.

La forte inspiration de relation que j'ai tirée du film *Les Combattants* (analysé en 3.3) pour écrire la relation entre Clémence et Armel me permet d'expliquer comment un film sur Clémence s'est transformé en un film sur Armel qui regarde Clémence : dans *Les Combattants* comme dans *Foutu Cormoran*, un personnage opaque s'ouvre petit à petit sous le regard d'un autre. Je me suis aussi inspirée de cette même dynamique de relation qui existe au début de *Portrait de la jeune fille en feu* ; **toutefois je n'ai pas fait la démarche consciente de Céline Sciamma de "retourner" le regard, et en suis restée dans mes choix de cadre et de montage à l'observation par le regard d'Armel.**

II/ Rendre le regard

Foutu Cormoran parle donc surtout d'une femme vue par un homme, et cela jusqu'à la presque toute fin du film. Presque, car il me semble néanmoins qu'une scène renverse enfin cette focalisation. Ce n'est pas un choix de cadre, ni une ligne de scénario qui a permis ce renversement ; c'est l'interprétation de Valentine Cadic, lors de la scène du karaoké, quand elle découvre les messages qu'Armel lui avait cachés tout l'après-midi.

La scène était écrite pour être jouée avec colère : elle devait lui arracher son portable des mains et hurler devant tous les marins. Nous l'avons jouée plusieurs fois ainsi, en plan séquence avec tout le karaoké, avant que la comédienne ne propose autre chose, lors de la dernière prise : une version moins colérique, plus amère. Armel est alors ridiculisé dans son comportement, et les conséquences nous apparaissent d'un coup. C'est dans cette interprétation que tout d'un coup les rôles s'inversent. **Nous qui étions en empathie avec sa culpabilité, nous nous rendons compte de ce que son geste avait d'aliénant pour Clémence** par le ton désabusé que prend Clémence face à Armel, au lieu de lui crier dessus. **De sorte que si le regard d'Armel nous révèle la douceur de Clémence, Clémence en lui rendant son regard nous révèle l'amertume d'Armel.**



Fig 110 et 111 : Clémence qui regarde Armel qui ne la regarde pas

Ainsi dans la scène suivante, le monologue rempli d'amertume d'Armel tranche avec la naïveté du personnage, et est filmé du point de vue de Clémence, en $\frac{3}{4}$ dos. Au découpage, nous avons prévu de faire un autre plan sur Armel, plus proche, qui s'est révélé inutile au montage compte tenu de l'inflexion opérée par la comédienne dans le film : **nous regardons maintenant Armel avec elle. Et le regard est rendu.**

Dans le dernier dialogue, Armel finit par disparaître du cadre, en s'affalant par terre. Nous restons avec Clémence, qui repartira seule.

La disparition de la séquence 6 du montage, les choix de cadres et la focalisation du film qui s'est dessinée au montage m'a montré les schémas inconscients de mise en scène et de scénario qui pèsent sur nos regards ; **voulant faire un film sur Clémence, j'ai fait sans y prendre garde un film sur Armel, même si l'interprète de Clémence ne s'est pas laissé regarder sans rendre un peu à son tour le regard.**

CONCLUSION / DÉCONSTRUCTION, RECONSTITUTION

A la cent cinquante-sixième page de ce mémoire et au terme du dernier chapitre, j'ose enfin employer ce mot : déconstruction. Si je ne l'ai pas utilisé jusqu'alors, c'est que j'ai eu peur qu'il ne décourage certaines de poursuivre la lecture. Comme si dire "déconstruction", c'était invoquer Eric Zemmour "déconstruire les déconstructeurs"²³⁶ ou Jean-Michel Blanquer "d'une certaine façon, c'est nous qui avons inoculé le virus avec ce qu'on appelle parfois la French Theory"²³⁷. Maintenant, nous devons, après avoir fourni le virus, fournir le vaccin" (en introduction du colloque "Après la déconstruction").

Comme si "déconstruction" n'était pas un mot sérieux dans l'espace politique ; comme s'il faisait rire, et aussi un peu peur, et qu'on craignait que toutes les statues françaises ne soient déboulonnées comme par magie si on osait le prononcer.

"Si j'avais à risquer une seule définition de la déconstruction, je dirais sans phrase : Plus d'une langue", disait Jacques Derrida. Il me semble désormais évident que l'objet de ce mémoire a été celui-là : comprendre ce qui construit la "langue paternelle" que nous parlons tous et toutes ; critiquer la manière dont elle a formé nos imaginaires ; la déconstruire ; pour finalement parler "plus d'une langue".

Et pour cela peut-être aller voir ailleurs que là où la langue paternelle s'est parlée. Rechercher les images manquantes, pour filmer autrement, écrire autrement, aimer autrement.

Il n'y a pas d'autrement sans images.

"Sans image, c'est le concept même qui nous est étranger"²³⁸ : comment par exemple être lesbienne à 16 ans sans image pour le raconter ? Comment écrire l'histoire de voyageuses du XIXème siècle sans avoir l'idée qu'elles ont existé ? Comment "parler une langue neuve" si on n'en a jamais connu qu'une seule ?

²³⁶ ZEMMOUR Eric, *Le suicide français*, Albin Michel, 2014.

²³⁷ Courant de pensée français réapproprié aux Etats-Unis notamment marquée par la déconstruction derridienne qui a donné naissance entre autres aux études de genre.

²³⁸ ALEZARD Clémence, *LSD la série documentaire, "Sortir les lesbiennes du placard 1/4 : réinventer les représentations"*

La déconstruction passe donc autant par la critique de la langue paternelle que par la **reconstitution d'autres imaginaires**. Reconstitution et non reconstruction, car ces imaginaires existent ; ils nous ont seulement été confisqués. *“Beaucoup d’artistes femmes vont être assez célèbres de leur vivant. Le problème, c’est qu’on a oublié qu’elles étaient célèbres”*.²³⁹

Si l’héritage des femmes qui n’ont pas été (sculptrice, autrice, peintre, cinéaste), doit être déploré comme le fait Virginia Woolf en inventant une soeur factice à Shakespeare avec le même talent mais qui finit pauvre et se suicide, il ne doit pas cacher celui des femmes qui ont vraiment créé mais qui ont été effacées de l’histoire de l’art. **Ces femmes tracent une histoire alternative à celle qui nous a été enseignée** (celle-là faite d’hommes qu’on a jamais effacés).

De nouvelles perspectives, de nouveaux regards ont toujours existé, mais n’ont forcément pas intégré la “grande” histoire de l’art et n’ont donc jamais nourri nos imaginaires bien éduqués à l’école de la République.

Il fallait aller voir ailleurs.

Aller voir Alice Guy qui invente le gros plan dans *Madame a des envies*, non pas *“pour permettre à la foule de regarder mourir les femmes”*, mais pour être avec une femme qui a du plaisir par elle-même ; Suzanne Valadon, qui rhabille le nu féminin avec un pyjama à rayures lui fait fumer une cigarette, remplace le traditionnel bouquet de fleurs à ses pieds par une pile de livres ; lire Violette Leduc qui décrit l’évidence du désir partagé entre deux jeunes femmes dans les années 50²⁴⁰ ; Louise Labé qui dit *“baise m’encore”* au XVI^{ème} siècle²⁴¹ ; Catherine Bernard, qui raconte au XVIII^{ème} siècle une histoire d’amitié entre deux femmes²⁴² ; Anne Sylvestre qui chante *“Une sorcière comme les autres”*.

Je n’ai jamais entendu parler avant mes recherches sur ce mémoire ni d’Alice Guy, ni de Suzanne Valadon, ni d’aucune d’entre elles pendant mes études. Catherine Bernard a été la première femme à faire jouer une pièce à la Comédie Française. Quelle histoire l’a enseigné ?

Ce que j’ai cherché à montrer dans ce mémoire, c’était d’abord pourquoi j’avais aimé tant d’images qui ne m’aimaient pas. Ce que j’ai découvert, c’est surtout que nous manquons de celles qui nous aiment.

²³⁹ MOSNA-SAVOYE Géraldine, Sans oser le demander *“Qui était Suzanne Valadon, cette peintre anti-male gaze ?”*, entretien avec MORINEAU Camille

²⁴⁰ LEDUC Violette. *Thérèse et Isabelle*, 1954

²⁴¹ LABÉ Louise. *Baise m’encor, rebaise-moi et baise*, sonnet, 1555

²⁴² BERNARD Catherine. *Eleonor d’Yvrée*, dans *Les Malheurs de l’amour*, 1687

C'est que nous n'avons pas d'archives des pensées des femmes des siècles précédents, et qu'il faut les retrouver, ou en recréer comme Céline Sciamma avec le *Portrait de la jeune fille en feu*.

C'est que nous manquons de transmission.

Cette histoire-là, qui n'a pas été écrite dans les programmes scolaires, doit donc être reconstituée.

Non seulement pour enrichir nos regards en tant que spectateur·ices et créateur·ices, mais aussi pour nous montrer qu'il existe une continuité entre nous et celles qui nous ont précédées. Pour nous rappeler que "ça a été" : *"je n'ai pas l'impression de transgresser de règles, j'ai l'impression d'incarner des règles qu'on ne m'a pas transmises mais dont je suis convaincue qu'elles ont existé, même s'il n'en reste pas de traces."*²⁴³



Fig 112 : La chambre bleue, Suzanne Valadon, 1923, musée des Beaux-Arts de Limoges

Je crois que j'aurais voulu avoir plus tôt ces images manquantes, dans ma vie artistique, et dans ma vie tout court.

²⁴³ SCIAMMA Céline. Entretien croisé avec MULVEY Laura, Les Rencontres SACRe, 2 juin 2022

Livres, monographies et essais

Cinéma

- BAECQUE Antoine de. *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse*. Flammarion, 2019.
- BAECQUE Antoine de. *La cinéphilie : invention d'un regard, histoire d'une culture (1944-1968)*, Fayard, 2003.
- BAECQUE Antoine de. *Le Cinéma des écrivains, recueil de témoignages*, Paris, Éd. Cahiers du Cinéma, 1995.
- BAZIN André. *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Cerf, coll. 7ème art, 1976.
- BAZIN André. *Le Cinéma français de la Libération à Nouvelle Vague (1945-1958)*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1983.
- BAZIN André. *Le Cinéma de la cruauté*, Flammarion, Paris, 1975.
- BRASHARES Anne. *Quatre filles et un jean*, Gallimard jeunesse, 2002.
- BERGALA, Alain. *La création cinéma*. Yellow Now, 2015.
- BREILLAT Catherine. *Corps amoureux*, Denoël, collection Grand public, 2006.
- BREY Iris. *Le regard féminin, Une révolution à l'écran*, Editions de l'Olivier, 2020.
- BURCH Noël, SELLIER Geneviève. *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*. Paris, Vrin, coll. Philosophie et cinéma, 2009.
- BURCH Noël. *De la beauté des latrines*, L'Harmattan, 2007.
- DELLUC Louis. *Ecrits cinématographiques 1 : Le cinéma et les cinéastes*, Cinémathèque française, Paris, 1985.
- DESPLECHIN Arnaud. *Rois et reines : scénario*, Editions de Noël, 2005.
- FRAPPAT Héléne, *Trois femmes disparaissent*, Actes Sud, 2023.
- GIROUD Françoise. *La Nouvelle Vague. Portraits de la jeunesse*, Gallimard, 1958.
- GODARD, Jean-Luc, BERGALA, Alain. *Les années Cahiers (1950 à 1959)*, 1989.
- JOUDET Murielle, *Je ne crois qu'en moi, la traversée très mouvementée d'un parcours unique dans le cinéma français*, entretiens avec Catherine Breillat, Capricci, 2023.
- JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc. *Cinéphiles et cinéphilies. Une histoire de la qualité cinématographique*. Armand Colin, « Hors collection », 2010.
- RIVETTE Jacques, ARMAS Miguel, CHESSEL Luc. *Textes critiques*. Post-éditions, 2018.
- ROHMER Éric, HERPE Noël. *Le sel du présent: chroniques de cinéma*, 2020.
- ROWLING JK. *Harry Potter et la coupe de feu*, Gallimard, 2001.
- SELLIER Geneviève. *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éd., coll. Cinéma & Audiovisuel, 2005.
- TRUFFAUT François. *Le Plaisir des yeux : écrits sur le cinéma*, Editions Cahiers du Cinéma, 1987.
- TRUFFAUT François, SCOTT Helen. *Hitchcock/Truffaut*. Édition définitive, Paris, Gallimard, 1993.
- TRUFFAUT François. *Les films de ma vie*, Flammarion, 2012.
- ZOLOTOW Maurice. *Marilyn Monroe*, Gallimard, 1961.

Littérature

- BAUDELAIRE Charles. *L'Albatros - Les fleurs du mal*, 1861.
- BAUDELAIRE Charles. *Fusées - Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes*, Édition d'André Guyaux, 1887.
- BAUDELAIRE Charles. *L'Art Romantique*, 1859.
- BAUDELAIRE Charles. *Salon de 1846*, chapitre IV, 1846
- BERNARD Catherine. *Eleonor d'Yvrée*, dans *Les Malheurs de l'amour*, 1687.
- BALZAC Honoré de. *Eugénie Grandet*, 1834.
- BALZAC Honoré de. *Mémoires de deux jeunes mariées*, 1841.
- BALZAC Honoré de. *Avant-propos à la Comédie Humaine, Œuvres complètes de H. de Balzac*, A. Houssiaux, Tome 1, 1855.
- COLLINS Suzanne. *Hunger Games*, Pocket jeunesse, 2009.
- CORNEILLE, *Le Cid*, 1672.
- DUMAS Alexandre (fils), *L'homme-femme : réponse à M. Henri d'Ideville*, 1872.
- FLAUBERT Gustave. *Madame Bovary*, 1857.
- GARY Romain. *La promesse de l'aube*, 1960.
- GAUTIER Théophile. *Préface à Mademoiselle de Maupin, Double Amour*, Société belge de librairie, 1837.
- GOETHE Johann Wolfgang von. *Die Leiden des jungen Werthers (Le Cid et Les souffrances du jeune Werther)*, 1774.
- GONCOURT Edmond de, GONCOURT Jules de. *Préface de Germinie Lacerteux*, Charpentier, Première Édition, p.5-8, 1889.
- HUGO Victor. "La pente de la rêverie" et "Préface" - *Les Feuilles d'automne*, 1830.
- KANT Emmanuel. *Critique de la faculté de juger [1790]*, Première Partie, Paris, Gallimard, collection GF Flammarion, 1995.
- MALLET-JORIS Françoise. *Le Rempart des Béguines*, 1951.
- MAUPASSANT Guy de. *Bel-Ami*. partie 2, chapitre IV, 1885.
- MERLEAU-PONTY Maurice. *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.
- MUSSET Alfred de. *On ne badine pas avec l'amour*, 1834.
- LABÉ Louise. *Baise m'encor, rebaïse-moi et baise*, sonnet, 1555.
- LARSSON Stieg. *Millenium tome 1 : l'homme qui n'aimait pas les femmes*, Actes Sud, 2006.
- LEDUC Violette. *Thérèse et Isabelle*, 1954.
- RACINE. *Athalie*, 1691.
- ROUSSEAU Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755.
- ROUSSEAU Jean-Jacques. *Lettre à d'Alembert*, GF Flammarion, 1967.
- ROCHEFORT Christine. *Le Repos du guerrier*, 1958.
- SAGAN Françoise. *Bonjour Tristesse*, 1954.
- STENDHAL. *Le Rouge et le Noir*, 1830.
- TOLSTOÏ Léon. *Anna Karénine*, 1877.

Peinture et histoire de l'art

- ARASSE, Daniel. *Histoires de peintures*, 2004.
- BERGER John. *Voir le voir*, éditions B42, 2014.

BRETON André. *Crise de l'objet*, 1936.
 CHAUVEAU Sophie. *Picasso : Le regard du Minotaure 1881-1937*, Gallimard, 2017.
 FAURE Elie. *Histoire de l'art : L'art moderne II*, Gallimard – Folio-essais, Paris, 1988.
 HUYSSSEN Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Post-modernism, Bloomington et Indianapolis*, Indiana University Press, 1986.
 GILOT Françoise, LAKE Carlton. *Vivre avec Picasso*, 18/10, 2006.
 HOCKNEY David, GAYFORD Martin. *Une histoire des images*, Ed. Solar, 2017.
 NOCHLIN Linda. *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?*, Londres, Thames & Hudson, 2021.
 TERRASA Jacques. *Déeses et paillasons : Les grands nus de Picasso*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2010.

Critique littéraire

BATTISTI Monica. La “mus(e)ificazione” entre écriture de soi et littérature contemporaine”, *Du côté de Galatée : En guise d'introduction*. Écritures, 2021
 BETTELHEIM Bruno. *Psychanalyse des contes de fée*, Robert Laffont, 1976.
 COQUILLAT Michelle, *La poésie du mâle*, Gallimard, 1982.
 GRACQ Julien. “Les yeux bien ouverts”, *Préférences*, Editions Corti, 1961.

Sciences sociales / sociologie

ARMOGATHE Jean-Robert. *Bible de tous les temps n°6, Le grand siècle et la bible*, Editions Beauchesne, 1989.
 BOURCIER Sam, *Queer Zones*, Vol 3, Amsterdam, 2011.
 BOURCIER Sam, *Queer zones : la trilogie*, Amsterdam, 2018.
 BOURDIEU Pierre, *La Distinction, Critique sociale du jugement*, Les Editions de Minuit, 1979.
 BUTLER Judith. *Défaire le genre*, Paris, Amsterdam, traduction par Maxime Cervulle, 2006.
 COFFIN Alice. *Le génie lesbien*, Grasset, 2020.
 COLETTE Guillaume. *Sexe, race et pratique du pouvoir : l'idée de nature*, Donnemarie-Dontilly, Éditions IXe, 1992.
 DELVAUX Martine. *Le boys' club*, éditions du remue-ménage, 2019.
 PROUDHON Pierre-Joseph. *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Garnier, 1865.
 LAURETIS Teresa de. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press, 1987.
 ROBBE-GRILLET Alain. *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
 SELLIER Geneviève, VIENNOT Eliane (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004.
 VIENNOT Eliane. *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! Petite histoire des résistances de la langue française*, Éditions iXe, 2014.

Autres thématiques

BACHELARD Gaston. *Le nouvel esprit scientifique*, 1934.
 HINSTIN Gustave. *Théâtre et fragments*. Tome second. Paris, Hachette, 1923.

KALIFA Dominique, RÉGNIER Philippe, THÉRENTY Marie-Ève, VAILLANT Alain [dir.]. *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011.

LE BON Gustave. *La psychologie de la foule*, Paris, PUF, 1991.

NIETZSCHE Friedrich. *Le cas Wagner, Nietzsche contre Wagner*, Paris Gallimard, 1991.

ZEMMOUR Eric, *Le suicide français*, Albin Michel, 2014.

Thèses et articles de recherche

SANTRAILLE Joséphine. *Cinéphilie féminine ou féministe ? 1946-1964 : l'émergence d'une conscience de genre par l'exercice de la cinéphilie dans le " Courrier " des lectrices de Cinémonde et du Film complet*, Mémoire de Master 2 Recherche Cinéma, Esthétique et Création, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2023.

ARPIN-SIMONETTI Lisandro. *Pérennité du dilettantisme néo-vaguien. Rémanence et filiations des masculinités oisives dans le cinéma français*, Mémoire, Université de Montréal, 2016.

TAHCHI Elie. *L'espace sacrificiel féminin dans le cinéma de Lars von Trier*, Mémoire de master en histoire du cinéma, Université de Montréal, 2014.

THEVENIN Olivier. *Cinéma, art et société : une socio-anthropologie du cinéma à propos de Jean-Luc Godard (1959-1967)*, Thèse, Besançon, 1997.

Articles de revues et de magazines

Revues de cinéma

AMENGUAL Barthélemy, "Marilyn chérie", *Cahiers du Cinéma*, n° 73, juillet 1957.

AUDIBERTI Jacques "La femme et le cinéma", *Cahiers du Cinéma*, numéro spécial, décembre 1953.

BAZIN André. "L'amour au cinéma", *Cahiers du Cinéma*, numéro spécial, décembre 1954.

BAZIN André, *Cahiers du Cinéma*, n°28, novembre 1953.

BAZIN André. "Comment peut-on être hitchcocko-hawksien ?", *Cahiers du Cinéma*, n°44, p. 17-18, février 1955.

BAZIN André. "Entomologie de la pin-up girl", *L'Écran français*, n° 77, septembre 1946.

BOURQUE Olivier. "Arnaud Desplechin : dans la forêt Desplechin." *Séquences*, N° 257, 2008.

CHABROL Claude. "La traversée des apparences", *Cahiers du Cinéma*, n°83, mai 1958.

DELORME Stéphane. Editorial "Où sont les femmes ?", *Cahiers du Cinéma*, n° 681, septembre 2012.

DONIOL-VALCROZE Jacques, *Cahiers du Cinéma*, n°36, juin 1954.

GIVRAY Claude de. "Nouveau traité du Bardot", *Cahiers du Cinéma*, n° 71, mai 1957.

GODARD Jean-Luc. "Suprématie du sujet", *Cahiers du Cinéma*, n° 10, mars 1952.

GODARD Jean-Luc. "Monika", *Arts*, n°680, juillet 1958.

GODARD Jean-Luc. *Arts*, avril 1959.

HESS John. *Jumpcut*, n°1, 1974 (trad. 1998)

MULVEY Laura. "Visual pleasure and narrative cinema", *Screen*, n°16, 1975.

ROHMER Eric. "Numéro spécial Hitchcock", *Cahiers du Cinéma* n° 39, octobre 1954.

SEGUIN Louis. *Positif*, n°20, 1954.

TACHELLA Jean-Charles et THEROND Roger. "Hitchcock se confie", *L'Écran français*, n° 187, janvier 1949.

TESSÉ Jean-Philippe. "Un drôle de regard", *Cahiers du Cinéma*, n° 765, avril 2020.

TESSÉ Jean-Philippe. Critique de Portrait de la jeune fille en feu, *Cahiers du Cinéma* n°758, septembre 2019.

TRUFFAUT François. "Fétichisme", *Cahiers du Cinéma*, n° 32, février 1954.

TRUFFAUT François. "Une certaine tendance du cinéma Français", *Cahiers du Cinéma*, n°31, janvier 1954.

TRUFFAUT François. "Les critiques de cinéma sont misogynes, B.B est victime d'une cabale", *Arts*, décembre 1956.

TRUFFAUT François. *Arts*, n° 619, 15 mai 1957.

"Courrier des lecteurs", *Cinémonde*, n°1331, février 1960.

Autres revues

BASTIN Fleur, "La femme dans le roman zolien : idéologies du style", *Romantisme*, n° 161, 2013/3.

BILLOUET Pierre, "Rousseau peut-il comprendre Émile ?", *Le Télémaque*, n° 23, p. 133-148, 2003.

BOSSÉNO Christian-Marc. "La place du spectateur", *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°46, p. 143-154, avril-juin 1995.

SAPIRO Gisèle. "Aux origines de la modernité littéraire : la dissociation du Beau, du Vrai et du Bien", *Nouvelle revue d'esthétique*, n°6, p. 13-23, 2010/2.

CAZANOVE Amélie de, FEJTÖ Kalyanne. "Entretien avec Arnaud Desplechin", *La Revue Française de Psychanalyse*, n°83, 2019.

GENAND Stéphanie, PAVILLY-GUILBERT Élise, SANDRIER Alain. Entretien avec Céline Sciamma. Dix-huitième siècle, "Norme et genre dans la société des Lumières", *Société Française d'Étude du Dix-Huitième Siècle*, n° 55, février 2023.

Die Gesellschaft, vol. I, n°1, 1902.

SELLIER Geneviève. "Gender studies et études filmiques : avancées et résistances françaises", *Diogène*, n°225, 2009, p. 126-138.

VIGREUX Jean. "Waldeck Rochet et les intellectuels", *Nouvelles Fondations*, n°3-4, p. 139-141, 2006.

Second supplément au livret du Salon de 1827-1828.

VENAYRE Sylvain. "Au-delà du baobab de Mme Livingstone. Réflexions sur le genre du voyage dans la France du XIXe siècle.", *Clio*, n°28, p.99-120, 2008.

Revue en ligne

BRUNÉTIÈRE Ferdinand. "Correspondance de Gustave Flaubert avec George Sand", *Flaubert, Revue critique et générique* [en ligne], 9 2013.
<https://journals.openedition.org/flaubert/2003>

CYVOCT Colin. "Camille Claudel, la sculpture à la folie", *Le Journal des Arts* [en ligne], 1er novembre 2005.
<https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/camille-claudel-la-sculpture-la-folie-80571>

MOUSSA Alexandre. “De la guerre entre cinéphiles et féministes en général, d’Iris Brey en particulier”, *Critikat* [en ligne], 5 mai 2020.
<https://www.critikat.com/panorama/analyse/de-la-guerre-entre-feministes-et-cinephiles-en-general-et-diris-brey-en-particulier/>

LEGUIL Clotilde, “Frère et Sœur : l’indicible passion de la haine”, *Philomag* [en ligne], 24 mai 2022.
<https://www.philomag.com/articles/frere-et-soeur-lindicible-passion-de-la-haine/>

RIBETON Théo. “30 ans, 30 œuvres d’Arnaud Desplechin”, *Les Inrocks* [en ligne], 9 février 2016.
<https://www.lesinrocks.com/cinema/30-ans-30oeuvres-comment-je-me-suis-dispute-ma-vie-sexuelle-darnaud-desplechin-79250-09-02-2016/>

SELLIER Geneviève. “La réception des films de la Nouvelle Vague dans le courrier des lecteurs de Cinémonde”, *Communication* [en ligne], vol.31/1, 2013.
<https://journals.openedition.org/communication/4951>

VITA Philippe de. “Le regard épistolaire chez Arnaud Desplechin : à la manière de Truffaut et Bergman”, *Recherches & Travaux* [en ligne], 101 | 2022.
<http://journals.openedition.org/recherchestravaux/6199>

Articles de presse

BARNETT Emily. “Lettre ouverte aux nouveaux acquéreurs des Cahiers du Cinéma”, *Le club de Médiapart* [en ligne], 5 février 2020.
<https://blogs.mediapart.fr/emily-barnett/blog/050220/lettre-ouverte-aux-nouveaux-acquereurs-des-cahiers-du-cinema>

BOUKELLA Maya, “Au cinéma, on a peu de personnages féminins intéressants parce que drôles” DEVAUX Céline, entretien avec Céline DEVAUX, 7 septembre 2022.
<https://www.madmoizelle.com/au-cinema-on-a-peu-de-personnages-feminins-interessants-parce-que-droles-entretien-avec-lequipe-de-tout-le-monde-aime-jeanne-1435883>

BLOTTIÈRE Mathilde. “En 2005, l’affaire Brisseau : bien avant #metoo, un procès toujours unique en son genre”, *Télérama*, 12 mai 2019.
<https://www.telerama.fr/cinema/en-2005,-laffaire-brisseau-bien-avant-metoo,-un-proces-toujours-unique-en-son-genre,n6251367.php>

CHOLLET Mona. “Les Amandiers ou les yeux grands fermés”, *La méridienne, le Blog de Mona Chollet* [en ligne], 28 novembre 2022.
<http://www.la-meridienne.info/Les-Amandiers-ou-les-yeux-grands-fermes#nh3>

DELENTE Clara, entretien avec Laura Fernandez Rodriguez, Daisy Lorenzi et Marine Périn pour le podcast la Bougeotte, Les Inrocks, [en ligne] 17 décembre 2018.
<https://www.lesinrocks.com/cheek/la-bougeotte-podcast-voyages-femmes-314935-17-12-2018/>

GODARD Jean-Luc, "Mon film est un documentaire sur Jean Seberg et J.P. Belmondo", entretien pour *le Monde*, 18 mars 1960.

HEYRENDT Hubert. "'Julie (en 12 chapitres)': le portrait sensible d'une femme d'aujourd'hui", *La Libre* [en ligne], 17 novembre 2021.
<https://www.lalibre.be/culture/cinema/2021/11/17/julie-en-12-chapitres-le-portrait-sensible-dune-femme-daujourd'hui-43TRGEQ72ZCZROHV2MF5P3ZPUQ/>

JAUFREY Sylvain. "Entretien avec Arnaud Desplechin – première partie : un cinéaste cinéophile", *Movie Rama* [en ligne], 1er février 2023.
<https://movierama.fr/entretien-avec-arnaud-desplechin-premiere-partie-un-cineaste-cinephile/>

LEFORT Gérard. "C'est par bonté que Bess baise. «Breaking the Waves», magnifique mélo érotique du Danois Lars von Trier", *Libération*, 15 mai 1996.
https://www.liberation.fr/culture/1996/05/15/c-est-par-bonte-que-bess-baise-breaking-the-waves-magnifique-melo-erotique-du-danois-lars-von-trier-_171682/

MAURIAC Claude. *Le Figaro Littéraire*, 1962.

MIDAN Marc. "Les Combattants ou la non-guerre des sexes", *Libération* [en ligne], 23 février 2015.
https://www.liberation.fr/culture/2015/02/23/les-combattants-ou-la-non-guerre-des-sexes_1208534/

SAGAN Françoise, "Eloge de la vitesse", *le 1 Hebdo*, 28 septembre 2018.
<https://le1hebdo.fr/journal/la-bagnole-c-est-foutu/218/article/loges-de-la-vitesse-2993.html>

STRAUSS Frédéric, entretien avec Catherine Breillat, *Télérama*, publié le 17 septembre 2023.
<https://www.telerama.fr/cinema/la-realisatrice-catherine-breillat-je-ne-cederai-pas-aux-nouveaux-ayatollahs-de-la-morale-7017209.php>

TRANCHANT Marie Noëlle, "Arnaud Desplechin: "Le pari du cinéma est de révéler l'humanité des gens"", Entretien avec Arnaud DESPLECHIN, *Le Figaro*, 20 août 2019.
<https://www.lefigaro.fr/cinema/arnaud-desplechin-le-pari-du-cinema-est-de-reveler-l-humanite-des-gens-20190820>

TRUFFAUT François. "Entretien accordé à Louis Marcorelles", *Le Nouvel Observateur*, 19 octobre 1961.

WALON Sophie. "Le "Bonjour tristesse" tout en finesse de Preminger", *Le Monde*, 1er Novembre 2011.
https://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/11/01/le-bonjour-tristesse-tout-en-finesse-de-preminger_1596832_3476.html

Critique de *Jules et Jim* dans *Les Dernières Nouvelles d'Alsace*, 1962.

“Les rédactrices des Cahiers du Cinéma répondent à la lettre ouverte d’Emily Barnett”, *Le club de Médiapart* [en ligne], 10 février 2020.

<https://blogs.mediapart.fr/les-redactrices-des-cahiers/blog/100220/les-redactrices-des-cahiers-du-cinema-repondent-la-lettre-ouverte-d-emily-barnett>

"Mon angoisse, c'est que mes films soient ennuyeux", entretien d’Arnaud DESPLECHIN pour la rédaction de *Première*, 15 mai 2015.

<https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Arnaud-Desplechin-Mon-angoisse-cest-que-mes-films-soient-ennuyeux>

“Accusé par Adèle Haenel, Christophe Ruggia nie toute agression, reconnaît une « erreur » et demande pardon”, *Ouest France*, 6 novembre 2019.

<https://www.ouest-france.fr/faits-divers/agression-sexuelle/accuse-par-adele-haenel-christophe-ruggia-nie-toute-agression-reconnait-une-erreur-et-demande-pardon-6597364>

Podcasts et émissions radio

ALEZARD Clémence, LSD la série documentaire, “Sortir les lesbiennes du placard 1/4 : réinventer les représentations”, France culture, 3 avril 2023.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/lsd-la-serie-documentaire/reinventer-les-representations-4649868>

BEAUZAC Julie. “Les sacrifiées du romantisme”, *Vénus s’épilait-elle la chatte ?*, avril 2022.

<https://www.venuslepodcast.com/episodes/les-sacrifi%C3%A9es-du-romantisme>

BEGAUDEAU François, BREY Iris interviewés par Olivia GESBERT, *La grande Table*, France Culture, “Le désir à l’écran, il est libre Kechiche”, 28 mars 2018.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-1ere-partie/le-desir-a-l-ecran-il-est-libre-kechiche-5858288>

CHABROL Claude, entretien radio pour *Jeunesse Magazine*, (1958), rediffusé par *Radio France*, “Claude Chabrol : “J’ai essayé de faire un film comme un roman”, 18 octobre 2020.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/claude-chabrol-j-entends-le-beau-serge-comme-un-film-d-auteur-j-ai-essaye-de-montrer-l-atmosphere-d-un-pays-qui-s-en-va-a-la-derive-9787014>

DESPLECHIN Arnaud, interrogé par Laure ADLER, *Hors Champs*, France Culture, “Semaine spéciale Cinéastes (1/5) : Arnaud Desplechin”, 11 mai 2015.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/hors-champs/semaine-speciale-cineastes-1-5-arnaud-desplechin-7614315>

DESPLECHIN Arnaud. “Carte blanche - L’hommage d’Arnaud Desplechin à Jean-Pierre Léaud”, *Boomerang*, par Augustin TRAPPENARD, France Inter, 20 mai 2022.

<https://www.radiofrance.fr/franceinter/arnaud-desplechin-jean-pierre-leaud-vous-avez-change-ma-vie-sans-vous-j-aurais-ete-tellement-seul-7798620>

GUILLOT Antoine, G comme Jean-Luc Godard, chapitre II : les années 1970, Plan Large, France Culture, 5 octobre 2019.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/plan-large/g-comme-jean-luc-godard-chapitre-ii-les-annees-1970-3329128>

JOUSSE Thierry, rédacteur en chef des *Cahiers du Cinéma* 1991-1996, entretien avec Pascal Bonitzer et Thierry Jousse, "Épisode 1/9 : Des années Filipacchi aux années Mao, l'histoire des "Cahiers""", *Les Nuits de France Culture*, 24 mai 2020.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-nuits-de-france-culture/des-annees-filipacchi-aux-annees-mao-l-histoire-des-cahiers-par-pascal-bonitzer-et-thierry-jousse-4720094>

LEHERPEUR Xavier (*7ème Obsession*), CIMENT Michel (*Positif*), SCHALLER Nicolas (*L'Obs*), et LALANNE Jean-Marc (*Les Inrockuptibles*) autour de Jérôme GARCIN, *Les critiques du Masque et la Plume*, France Inter, "Mektoub My Love : Canto Uno", 25 mars 2018.

<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/le-masque-et-la-plume/the-disaster-artist-hostiles-mektoub-my-love-les-films-dont-on-parle-1272640>

LEAMLU, BRIL Manon, "PICASSO = GROSSE MERDE", *C'est une autre histoire*, 6 octobre 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=gsuLpUTs50c>

SCIAMMA Céline, interviewée par Tricia Tuttle, "CÉLINE SCIAMMA Screen Talk with Tricia Tuttle | BFI London Film Festival 2019", *BFI*, mis en ligne sur Youtube, 14 octobre 2019.

https://www.youtube.com/watch?v=gzb4oRY-E6w&t=3011s&ab_channel=BFI

MOSNA-SAVOYE Géraldine, Sans oser le demander "Qui était Suzanne Valadon, cette peintre anti-male gaze ?", entretien avec MORINEAU Camille, France culture, 26 mai 2023.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/sans-oser-le-demander/qui-est-suzanne-valadon-la-peintre-anti-male-gaze-1149110>

SCIAMMA Céline, interviewée par Augustin TRAPPENARD, *Boomerang*, France Inter, "Céline Sciamma comme un jeu d'enfant", 31 mai 2021.

<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/boomerang/celine-sciamma-comme-un-jeu-d-enfant-1785405>

SCIAMMA Céline, entretien avec Mathilde RICHEUX, *Par les temps qui courent*, France culture, "Céline Sciamma : "Plus on est intime, plus on est politique", 11 septembre 2019.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/celine-sciamma-plus-on-est-intime-plus-on-est-politique-8719230>

WINOCK Michel, interviewé par Alain FINKIELKRAUT, *Répliques*, France Culture "Madame Bovary, c'est qui ?", 19 février 2022.

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/repliques/madame-bovary-c-est-qui-1953420>

Autres documents web

MAZUY Patricia, dossier de presse *Sport de filles*, 2011.

https://le-pacte.com/storage/uploads/of5edb18-21ac-485f-a5b2-758f4b5fe7a1/SPORT-D E-FILLES_DP-A5.pdf

BREILLAT Catherine, dossier de presse *L'été dernier*, 2023.

<http://distrib.pyramidefilms.com/pyramide-distribution-prochainement.html?task=download&collection=telechargements&xi=0&file=fichiers&id=986>

SCIAMMA Céline, dossier de presse *Portrait de la jeune fille en feu*, 2019.

<https://medias.unifrance.org/medias/247/34/205559/presse/portrait-de-la-jeune-fille-en-feu-dossier-de-presse-francais.pdf>

VIENNOT Eliane, Pour un langage non sexiste, les accords de proximité, 2023.

<http://www.elianeviennot.fr/Langue-proxi.html>

VIENNOT Eliane, La querelle des femmes.

<https://www.elianeviennot.fr/Querelle.html>

Eléments de Bibliographie, ENS de Louis-Lumière.

https://www.ens-louis-lumiere.fr/sites/default/files/2021-11/ENSLouis-Lumi%C3%A8re_El%C3%A9mentsDeBibliographie_Cin%C3%A9ma_2021.pdf

“Les 208 films qu’il faut avoir vus (édition de 2008)”, Liste de films disponibles pour la préparation du concours de la Fémis, écrite par Alain Bergala.

https://www.femis.fr/IMG/pdf/liste_des_208_films_e_dition_de_2008_.pdf

“Recommandations pour l’épreuve d’analyse de film”, La Fémis.

https://www.femis.fr/IMG/pdf/nouvelles_recommandations_analyse_film.pdf

“Le patrimoine, facteur de rayonnement culturel de la France dans le monde et objet d'action diplomatique”, *Maxicours*.

<https://www.maxicours.com/se/cours/le-patrimoine-facteur-de-rayonnement-culturel-de-la-france-dans-le-monde-et-objet-d-action-diplomatique/>

Filmographie principale

GODARD Jean-Luc : A bout de souffle (1960)
BERGMAN Ingmar : Monika (1953)
CHABROL Claude : Le Beau Serge (1958)
TRUFFAUT François : Jules et Jim (1962)
DESPLECHIN Arnaud : La Vie des morts (1991)
DESPLECHIN Arnaud : La Sentinelle (1992)
DESPLECHIN Arnaud : Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle) (1996)
DESPLECHIN Arnaud : Rois et Reine (2004)
DESPLECHIN Arnaud : Un conte de Noël (2008)
CAILLEY Thomas : Les Combattants (2014)
DESPLECHIN Arnaud : Trois Souvenirs de ma jeunesse (2015)
DESPLECHIN Arnaud : Les Fantômes d'Ismaël (2017)
DESPLECHIN Arnaud : Frères et Soeurs (2022)
SCIAMMA Céline : Portrait de la jeune fille en feu (2019)
TRIER Joachim : Julie (en 12 chapitres) (titre original : *Verdens verste menneske*)(2021)
FLIKKE Yngvild Sve : Ninjababy (2021)

Filmographie complémentaire

STERNBERG Josef von : L'Ange bleu (titre original : *Der blaue Engel*) (1930)
RENOIR Jean : La Bête Humaine (1938)
BRESSION Robert : Les Dames du Bois de Boulogne (1945)
HITCHCOCK Alfred : La Corde (titre original : *Rope*) (1948)
HITCHCOCK Alfred : L'Inconnu du Nord-Express (titre original : *Strangers on a Train*) (1951)
HATHAWAY Henry : Niagara (1953)
KELLY Gene : Brigadoon (1954)
RAY Nicholas : La Fureur de Vivre (titre original : *Rebel Without a Cause*) (1955)
TATI Jacques : Mon oncle (1958)
MALLE Louis : Les Amants (1958)
PREMINGER Otto : Bonjour Tristesse (1958)
CHABROL Claude : Les Cousins (1959)
TRUFFAUT François : Les Les Quatre Cents Coups (1959)
TRUFFAUT François : Tirez sur le Pianiste (1960)
GODARD Jean-Luc : Une femme et une femme (1961)
GODARD Jean-Luc : Le Petit Soldat (1963)
GODARD Jean-Luc : Le Mépris (1963)
GODARD Jean-Luc : Une femme mariée (1964)
GODARD Jean-Luc : Pierrot le Fou (1965)

GODARD Jean-Luc, DOUCHET Jean, ROUCH Jean, POLLET Jean-Daniel, ROHMER Éric, CHABROL Claude : *Paris vu par ...* , film collectif réunissant des courts-métrages de six réalisateurs de la Nouvelle Vague. Chaque cinéaste y filme une histoire dans un quartier différent de Paris, 92 minutes (1965)

VARDA Agnès : *L'une chante, l'autre pas* (1977)

VARDA Agnès : *Sans toit ni loi* (1985)

TRIER Lars von : *Breaking the Waves* (1996)

BREILLAT Catherine : *Romance* (1999)

DESPLECHIN Arnaud : *Esther Kahn* (2000)

CAMPION Jane : *In the Cut* (2003)

BREILLAT Catherine : *Anatomie de l'enfer* (2004)

REITMAN Jason : *Juno* (2007)

SCIAMMA Céline : *Naissance des pieuvres* (2007)

MAZUY Patricia : *Sport de filles* (2011)

MYSIUS Léa, GUILHAUME Paul : *L'île jaune* (2015)

DUFFER Brothers : *Stranger Things*, saison 1 (2016)

MYSIUS Léa : *Ava* (2017)

CHOKRI Monia : *la Femme de mon frère* (2019)

VIGNAL Caroline : *Antoinette dans les Cévennes* (2020)

CARAX Leos : *Annette* (2021)

DESPLECHIN Arnaud : *Tromperies* (2021)

DUGAIN Marc : *Eugénie Grandet* (2021)

KIBERLAIN Sandrine : *Une jeune fille qui va bien* (2021)

DEVAUX Céline : *Tout le monde aime Jeanne* (2022)

ZLOTOWSKI Rebecca : *Les enfants des autres* (2022)

DESCLOUS Sylvain : *De grandes espérances* (2023)

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Fig 1 :** *Paris, 2020*
Ines Clivio, série “Volés”
- Fig 2 :** *Paris, 1959*
Saul Leiter, fondation Saul Leiter
- Fig 3 :** *La Mort de Cléopâtre*
Jean Gigoux, 1874, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, Besançon
- Fig 4 :** *Roméo et Juliette (scène des tombeaux des Capulets)*
Eugène Delacroix, 1851, Musée national Eugène Delacroix, Paris
- Fig 5 :** Jan qui embrasse le cadavre de Bess dans *Breaking the Waves*,
Lars Von Trier, 1996
- Fig 6 :** Henri qui danse avec Ann avant de l'envoyer par-dessus bord dans *Annette*,
Leos Carax, 2021
- Fig 7 :** *Suzanne au Bain*
le Tintoret, entre 1550 et 1560, Musée du Louvre, Paris
- Fig 8 :** Harriet Anderson dans *Monika*
Ingmar Bergman, 1953
- Fig 9 :** *Femmes d'Alger dans leur appartement*
Eugène Delacroix, 1834, Musée du Louvre, Paris
- Fig 10 :** La guêpière d'Elina Labourdette dans *Les Dames du bois de Boulogne*
Robert Bresson, 1945
- Fig 11 :** *La grande odalisque*
Ingres, 1814, Musée du Louvre, Paris
- Fig 12 :** Marilyn Monroe dans *Niagara*
Henry Hathaway, 1953
- Fig 13 :** *Femme aux cheveux jaunes*
1931, Pablo Picasso, Musée Guggenheim, New York
- Fig 14 :** *La dormeuse au miroir*
1932, Pablo Picasso, Collection Nahmad
- Fig 15 :** Simone Simon dans *la Bête Humaine*,
Jean Renoir, 1938
- Fig 16 :** *Jeune fille blonde*
Auguste Renoir, 1886, Collection privée
- Fig 17 :** Anna Karina dans *Pierrot le fou*
Jean-Luc Godard, 1965
- Fig 18 :** *Baigneuses, sirènes, femmes nues et Minotaure*
Pablo Picasso, 1937, Collection privée
- Fig 19 :** *Minotaure (le viol)*
Pablo Picasso, juin 1933, Art Institute of Chicago
- Fig 20 :** *Le viol*
Pablo Picasso, 1932, Collection privée
- Fig 21 :** *La mort de Sardanapale*
Eugène Delacroix, 1827, Musée du Louvre, Paris
- Fig 22 :** *Persée et Andromède*
Eugène Delacroix 1853, Staatsgalerie de Stuttgart
- Fig 23 :** Marlène Dietrich dans *l'Ange Bleu*

- Josef Von Sternberg, 1930
- Fig 24 :** Greta Garbo et John Gilbert dans *La chair et le diable*
Clarence Brown, 1926
- Fig 25 :** *Françoise sur fond gris*
Pablo Picasso, 19 Novembre 1950 - Catalogue Mourlot 195/II
- Fig 26 :** L'orphée de Marianne dans *Portrait de la jeune fille en feu*
Céline Sciamma, 2019
- Fig 27 :** Couverture de *Positif*
Numéro de septembre 1958
- Fig 28 :** Ida Lupino dans *le Vaisseau Fantôme*
Michael Curtiz, 1947
- Fig 29 :** Ingrid Bergman dans *Casablanca*
Michael Curtiz, 1942
- Fig 30 :** Rita Hayworth dans *Gilda*
Charles Vidor, 1946
- Fig 31 :** Joan Bennett dans *La Femme à la plage*
Jean Renoir, 1942
- Fig 32 :** Cyd Charisse dans *Brigadoon*
Gene Kelly, 1954
- Fig 33 :** Cyd Charisse dans *The Bandwagon*
Vincente Minelli, 1953
- Fig 34 :** Marilyn Monroe dans *Gentlemen prefer blondes*
Howard Hawks, 1953
- Fig 35 :** Ingrid Bergman dans *Les Enchaînés*
Alfred Hitchcock, 1946
- Fig 36 :** Jane Russel dans *Le banni*
Howard Hughes, 1942
- Fig 37 à 40 :** Photogrammes de Monika dans la séquence d'arrivée sur l'île
- Fig 41 et 42 :** Monika et Harry s'éloignant en bateau
- Fig 43 et 44 :** Monika et Harry se saoulant dans la dernière séquence heureuse du film
- Fig 45 :** Regard caméra de Monika
- Fig 46 à 49 :** L'arrivée de François au village
- Fig 50 et 51 :** Le village désolé
- Fig 52 et 53 :** La rencontre avec Yvonne (cheveux attachés) et Marie (cheveux lâchés)
- Fig 54 et 55 :** Pano qui lie le destin des enfants du village à celui de Serge
- Fig 56 et 57 :** Yvonne et Serge, quand Serge repousse Yvonne.
- Fig 58 et 59 :** François et de Marie, jambes de Marie
- Fig 60 :** Jules et Jim sous la douche
- Fig 61 et 62 :** La statue au sourire de Catherine et photogramme de la première apparition de Catherine
- Fig 63 et 64 :** Catherine en homme jouant avec Jules et Jim
- Fig 65 :** Les trois "proies" de Catherine
- Fig 66 :** Photogrammes de Catherine et Jules en route pour leur "première nuit d'amour"
- Fig 67 :** Catherine quand elle apparaît au moment où Jim décide de partir
- Fig 68 :** Jim et Catherine la nuit des retrouvailles.

Fig 69 et 70 : La mort de Jim et Catherine

Fig 71 : Jean Seberg dans *A bout de souffle*
Jean-Luc Godard, 1960

Fig 72 : Françoise Sagan dans sa Jaguar
Photo de 1955

Fig 73 : Arbre généalogique des familles de *la Vie des morts*

Fig 74 : Isabelle qui récite Baudelaire

Fig 75 : Pascale qui rit avec son père

Fig 76 et 77 : Nausée de Pascale au début du film, sang à la fin du film

Fig 78 : Cri silencieux de Pascale, aussitôt contenu et tu, dans *la Vie des Morts*

Fig 79 : Main devant la bouche pour retenir sa grimace de Sylvia dans *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)*

Fig 80 : Henri Vuillard discutant avec Elias, dans *Rois et Reine*

Fig 81 et 82 : Photogrammes de la séquence d'introduction de *Portrait de la jeune fille en feu*

Fig 83 : Marianne dans l'eau, caméra avec elle

Fig 84 : "robe de musée" (toile peinte par Marianne d'Héloïse) pose classique

Fig 85 : Robe du quotidien, enlevée pour aller se baigner

Fig 86 : Marianne et Sophie dans un décor neutre, faiblement éclairé par une cheminée, posture avachie de Marianne, coiffure simple

Fig 87 : Héloïse qui court

Fig 88 : Marianne devant le feu

Fig 89 : *Jeune homme assis face à la mer*
Ingres, 1837, Musée du Louvre, Paris

Fig 90 et 91 : Scène du renversement de l'équilibre modèle/peintre

Fig 92: Amant 1 de Julie

Fig 93 : Amant 2 de Julie

Fig 94 : Amant 3 de Julie

Fig 95, 96 : Photogrammes de l'introduction de *Ninjababy*

Fig 97 : photogramme de l'introduction de *Julie en 12 chapitres*

Fig 98 : Le "souvenir" de Rakel dont elle se rappelle en parlant avec le prof d'Aïkido

Fig 99, 100 : Photogrammes de *Sans toit ni loi*,
Agnès Varda, 1985

Fig 101 : La randonnée froide dans *Foutu Cormoran*

Fig 102 : Teint rouge de Clémence (Valentine Cadic) dans *Foutu Cormoran*

Fig 103 : La tente seule dans la nuit dans *Foutu Cormoran*

Fig 105 et 106 : Visage fermé et défiant de Noée Abita dans *Ava*
et de Valentine Cadic dans *Foutu Cormoran*

Fig 107 et 108 : Sandrine Bonnaire et les marins dans *A nos Amours*, Clémence et le marin
dans *Foutu Cormoran*

Fig 109 : Armel qui regarde Clémence qui ne le regarde pas

Fig 110 et 111 : Clémence qui regarde Armel qui ne la regarde pas

Fig 112 : *La chambre bleue*

Suzanne Valadon, 1923, musée des Beaux-Arts de Limoges

ENS Louis-Lumière
La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12
93213 La Plaine Saint-Denis
Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01
www.ens-louis-lumiere.fr

Spécialité Cinéma, promotion 2020–2023

Soutenance de novembre 2023

PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE DE MASTER

“FOUTU CORMORAN”

Ines Clivio



Cette partie pratique fait partie du mémoire intitulé
“Aimer des films qui ne m’aiment pas. Relecture féministe
de la cinéphilie française pour repenser son regard critique et sa pratique de cinéma”

Directeur de mémoire : Michel Marx
Directrice externe de mémoire : Héroïse Pelloquet
Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Élise Domenach

SOMMAIRE

CV.....	175
Scénario.....	176
Note d'intention.....	205
Liste Lumière.....	207
Liste Caméra et machinerie.....	209
Plan de travail.....	210
Planning de post-production.....	211

Formation

ENS LOUIS-LUMIÈRE – Section cinéma
2020-2023

ESCP Business School – Master in Management Grande école de commerce
2018-2021

Lycée du Parc – Classe préparatoire aux écoles de commerce, Option Scientifique
2015-2017

Monteuse

LARCY BEACH / CHEFFE MONTEUSE
2023

Court-métrage de fiction (22') - prod : JuLi Productions // réalisation : Rose Duvivier

FATUM / CHEFFE MONTEUSE
2023

Court-métrage de fiction (18') - prod : ENSLL // réalisation : Naomi Goldziuk

ROUGE / CHEFFE MONTEUSE
2023

Court-métrage de fiction (20') - prod : ENSLL / Les P'tits Gourmands // réalisation : Jason Boussioux

Réalisatrice

FOUTU CORMORAN / RÉALISATRICE
2023

Court-métrage de fiction (35') - prod : ENSLL // montage : Baptiste Aubert

MARIUS / RÉALISATRICE
2022

Court-métrage documentaire (16') - prod : ENSLL // montage : Ines Clivio

JUMEAUX / RÉALISATRICE
2022

Court-métrage de fiction (16') • prod : ENSLL // montage : Baptiste Aubert

UNE CAPOTE SUR MON VIRGINIA WOOLF / RÉALISATRICE
2022

Court-métrage de fiction (5') • prod : Les P'tits Gourmands // montage : Ines Clivio

SCÉNARIO

SÉQUENCE 1 : EXT. JOUR - SUR LE SENTIER

Clémence, de dos, avance toute seule sur un sentier face à la mer. Il y a beaucoup de vent, d'écume qui vole, elle est couverte des pieds à la tête, une chapka, un gros manteau et un énorme sac à dos. Elle s'arrête au bord de la falaise et regarde la mer. Tout d'un coup, son téléphone fait "Ding". Elle sursaute, fait tomber son sac précipitamment, fouille dans les poches. On la découvre de face : le milieu de la vingtaine, sourit peu, ses sourcils sont souvent froncés sur son regard franc. Elle fait tomber une bouteille d'eau et une banane, finit par sortir son téléphone. Elle le regarde et soupire. Un cri d'oiseau lui fait relever la tête. Devant elle, un goéland est posé sur un rocher. Elle le regarde, fait un pas très lent vers lui.

CLÉMENCE (chuchote, en continuant d'avancer très lentement)

S'il s'envole à trois, j'ai un message d'elle. 1... 2... 3 ! (le "3" très fort, en faisant un grand pas vers lui)

Le goéland continue à la regarder sans bouger d'une plume.

CLÉMENCE

(un temps) Saloperie ! (Elle lance son téléphone en courant sur le goéland qui s'envole)

Une musique démarre sur le paysage avec Clémence toute petite au milieu :

https://www.youtube.com/watch?v=NfEtZWEMWYk&ab_channel=makeouthill

Le titre s'affiche sur le paysage : FOUTU CORMORAN. Clémence ramasse son téléphone et reprend sa route, toujours difficilement.

(La musique continue jusqu'à la séquence 5)

SÉQUENCE 2 : EXT. JOUR - SUR LE SENTIER

2.A)

Clémence descend sur une plage sur les cailloux, toujours chargée, toujours couverte. Elle lutte pour avancer contre le vent.

2.B)

Elle est assise sur son sac, le dos contre un rocher et mange des gâteaux secs en regardant un petit flyer de randonnée. Elle met des miettes partout dans son écharpe, et son petit flyer claque dans le vent. Elle est frigorifiée.

2.C)

Elle sautille sur la falaise sans son sac, court et se tape sur le torse pour se réchauffer. Elle souffle dans ses mains.

SÉQUENCE 3 : EXT. FIN DE JOUR - PLAT SUR LA FALAISE

3.A)

Clémence marche en direction du plat sur la falaise.

3.B)

Un sac est jeté sur une étendue herbeuse au-dessus de la mer. Puis Clémence rentre dans le champ et commence à défaire son sac.

SÉQUENCE 4 : EXT. PRESQUE NUIT - UNE TENTE SUR LE PLAT

4.A)

Le couvercle d'une casserole posée sur un petit réchaud déborde d'écume. Une main l'enlève et verse des vermicelles dedans. Clémence, toute emmitouflée dans son duvet, qu'elle porte aussi sur la tête, referme le sachet avec son chouchou, le range, sort une cigarette électronique de son sac et inspire ; plus de batterie. Elle soupire et la jette dans la tente.

4.B)

Elle est assise à l'entrée de sa tente. Sur ses genoux, la casserole à moitié vide. Un cri d'oiseau la fait relever la tête.

Son regard parcourt la mer. Un cormoran vole au-dessus de l'eau.

(la musique s'arrête en se fondant dans le bruit des vagues.)

SÉQUENCE 5 : EXT. NUIT - UNE TENTE SUR LE PLAT

Les vagues claquent et la marée monte. La tente est toute seule dans le vent. C'est un peu la tempête. Clémence a zippé sa tente, s'est couchée en chien de fusil. Elle a sa chapka sur la tête, claque des dents. Une frontale est posée près de sa tête. Elle regarde son téléphone, remet son oreiller fait avec sa veste derrière sa tête, inconfortable. On entend le ressac autour d'elle adouci par la distance. Elle fait défiler une conversation. "Avant-hier, Mathilde".

"Je suis désolée. Je t'appelle quand j'arrive" On entend un grand bruit de vague comme si on sortait de la tente, qui se transforme en bruit de voitures qui passent très vite.

SÉQUENCE 6 : EXT. JOUR - SUR UN BORD DE ROUTE. (le bruit des voitures est très fort, souligne les cut, on les voit passer en trombe à côté d'elle)

CLÉMENCE (au téléphone, fait les cent pas)

C'était ton sentier, c'était tes origines, ton trip tempête sac à dos de 15 kilos, bref ton idée à la con de partir ! Et moi, j'ai même pas le foutu guide parce que c'est toi qui devais l'acheter et là tu viens me dire (cut)

Moi je voulais faire un interrail pour Noël putain ! (cut demi-tour)

Je me projette pas trop Mathilde, on a dit qu'on partait en vacances ensemble, pas qu'on emménageait ensemble ! (cut)

Donc moi je reste là à t'attendre sur le bord de la route pendant que toi tu réfléchis et ça te va (cut)

Non, je te pose une question, c'est pas compliqué, juste tu réponds je viens ou bien aujourd'hui, ou bien demain, ou bien jamais ! Je m'en fous, juste tu me dis

“Clémence ma décision est...” (cut demi-tour)

Avoir un chat ! Ça c'est un truc engageant d'accord ! Mais partir en vacances... Non, je veux pas de chat !Tu sais que ce que tu fais là, ça s'appelle de la manipulation dans un état de vulnérabilité et c'est pervers et à chaque fois tu fais la même chose, t'es vraiment... (cut)

Je sais que t'as peur Mathilde, mais moi j'ai peur de mourir de froid toute seule là... (cut)

J'aimerais juste savoir à quel moment tu comptes venir parce que ça fait déjà quatre heures que... (cut)

Je sais pas quoi faire, j'ai envie de rentrer (cut demi-tour)

C'est horrible parce que j'ai l'impression de te supplier (cut)

Je crois juste que ça pourrait être plus... Je sais pas... Plus simple quoi (cut)

Moi aussi j'aime passer du temps avec toi. J'ai pas envie de le faire sans toi (cut)

Mais dis-moi juste quand, tu viens quand ? (cut)

Clémence est au bord de la route, toute seule et a raccroché. Elle reste immobile au bord de la route et les voitures continuent à la dépasser, presque sans un bruit. Elle a les yeux rouges.

SÉQUENCE 7 : EXT. AUBE - UNE TENTE SUR LE PLAT

C'est l'aube. La tente est immobile, le temps est calme. On s'agite un peu à l'intérieur et la tente remue. Puis s'ouvre. Clémence sort sa tête avec des yeux plissés de sommeil. Elle se frotte les yeux, relève la tête. Puis regarde sa main. Elle voit du sang.

CLÉMENCE

Non... Non, non !

Elle ouvre son duvet brusquement.

CLÉMENCE
NON !

Elle retombe affalée dans la tente.

SÉQUENCE 8 : EXT. JOUR - AU BORD DE L'EAU

Clémence frotte avec force son duvet plein de sang avec du savon et l'eau de mer. Elle a les pieds dans l'eau jusqu'aux chevilles et grelotte, mais l'eau est très calme et le ciel très bleu. Elle ne porte pas sa veste, juste son gros pull et un leggings. Un bruit dans l'eau la fait relever les yeux. C'est un cormoran qui sort sa tête de l'eau un peu plus loin devant. Elle le regarde avancer tranquillement à la surface. Tout d'un coup, il replonge.

CLÉMENCE

S'il ressort à gauche du rocher, elle vient aujourd'hui... (elle attend) Allez... Allez !
(elle attend) S'il te plait...

Il ressort à gauche du rocher.

CLÉMENCE

Oui ! (il s'envole) Oui ! OUI ! T'es un roi ! Un roi, tu m'entends !

Elle le regarde s'éloigner. Plus rien ne bouge. Tout d'un coup son portable fait ding ! Elle le sort précipitamment. Et aussitôt une vague la frappe et monte jusqu'à ses hanches. Elle sursaute sous le choc et le froid. Puis se retourne brusquement. Son sac est tout proche de l'eau. Elle court vers le bord, avec de l'eau jusqu'à la taille, et dans un mouvement, son téléphone tombe dans les vagues. Elle le voit avec effroi, et se précipite pour essayer de le récupérer. Une vague la frappe au visage.

CLÉMENCE

C'est pas possible, c'est pas possible !

Elle a les deux bras dans l'eau, son duvet flotte à côté. Elle se retourne à nouveau vers le rivage : son sac à dos commence à être emporté par l'eau. Elle regarde les remous un instant, tout à fait opaques. Puis fait demi-tour et court chercher son sac.

Elle l'écarte de l'eau, et le jette sur le sable. Haletante, elle s'appuie sur ses genoux et regarde l'eau monter. Elle a les yeux brillants.

SÉQUENCE 9 : EXT. JOUR - SUR LE SENTIER

Clémence marche à pas rapides et désordonnés sur le sentier avec son sac toujours aussi lourd. Ses dents claquent, ses cheveux ruissellent sur son visage. Elle est frigorifiée et les gouttes d'eau brillent dans le soleil froid.

Elle trébuche sur quelque chose. C'est un oiseau en décomposition dont la tête sort un peu de la terre sableuse. Elle le regarde en fronçant les sourcils. Un aboiement la sort de son immobilité. Au loin, elle aperçoit une silhouette avec un chien qui marche dans la même direction qu'elle.

CLÉMENCE

Hé ! Hé !

(elle essaye de siffler avec ses doigts, n'y arrive pas) HÉ ! ARRÊTEZ-VOUS ! (elle réessaye de siffler avec ses doigts) ARRÊTEZ ! (ils continuent leur route)

Elle les regarde s'éloigner, haletante.

CLÉMENCE

Putain... Putain ! Pute. (un temps) Pute. Pute. Pute. PUTE ! MATHILDE GROSSE PUTE ! ÉNORME PUTE ! J'AI FROID ! PUTAIN J'AI FROID ! POURQUOI TU ME LAISSES LÀ TOUTE SEULE JE TE DÉTESTE, JE TE DÉTESTE ! HAAAAAAAAAAAAAAAAA

Elle s'arrête à bout de force. Au loin, la silhouette s'est arrêtée.

Une musique à la flûte démarre sur le visage épuisé de Clémence qui s'assoit : https://www.youtube.com/watch?v=BQE9_Sb24io&list=RD9204exsxolo&index=5

La musique continue sur toute la séquence 10.

SÉQUENCE 10 : EXT. JOUR - DANS L'EAU AU RALENTI

Un portable coule dans l'eau profonde. Clémence tout habillée (chapka, manteau...) le rattrape. Elle le prend dans la main en arrivant au fond, heureuse et le regarde. Elle lève les yeux vers la surface et entame un mouvement pour remonter mais fronce les sourcils. Elle est tout d'un coup dans son sac de couchage, toujours sous l'eau. Elle essaye de remonter mais reste bloquée dans son sac de couchage. Elle s'agite encore plus, panique. La musique s'arrête par le bruit d'un aboiement.

SÉQUENCE 11 : EXT. JOUR - SUR LE SENTIER

Clémence assise par terre son sac à côté, son manteau comme une couverture sur elle. Elle regarde dans le vide. Elle relève la tête. Armel, 28 ans, se tient debout devant Clémence. Il porte un dufflecoat avec une écharpe tricotée et un pull sur les épaules, un bandeau de laine autour de la tête. Il a un regard très doux et timide, des gestes maladroits. A côté de lui, un gros chien est assis, tenu en laisse. Tous les deux regardent Clémence assise.

ARMEL

Ca va ? Vous êtes tombée dans l'eau ?

(on découvre sa voix hésitante, un peu craintive et cassée)

Clémence secoue la tête.

ARMEL

Vous vouliez quand même pas...

CLÉMENCE

Quoi ?

ARMEL

Ben... Vous...

CLÉMENCE

Mais non. C'est la marée qui ... Enfin elle est montée vite quoi. (un temps. Armel la regarde en silence. Elle s'éclaircit la gorge et se redresse) Vous pouvez me prêter votre portable, s'il vous plaît ?

ARMEL

Vous.. Voulez pas des habits secs d'abord ? Parce que vous avez l'air un peu pâle....

CLÉMENCE

Non, non, ça va, très bien.

Elle essaye de se relever et retombe aussitôt. Armel se précipite pour la rattraper.

ARMEL

Oh là, on va rester un peu comme ça hein. (il s'accroupit devant elle) Tenez. (il enlève son pull de ses épaules et lui tend, puis se relève). J'en prends toujours trop.

CLÉMENCE (le regarde un instant puis saisit le pull)

Merci. C'est gentil.

ARMEL

Et... Vous voulez mes chaussettes aussi ? (elle le regarde sans comprendre) Pour vos pieds mouillés.

CLÉMENCE

Euh... Non ça va aller...

ARMEL

Vous êtes sûre ? Parce que c'est surtout par les extrémités qu'on ressent le froid et puis...

CLÉMENCE

Non. Merci. Le pull c'est bien. (il hoche la tête)

Le chien s'approche d'elle et lui renifle la main. Son regard s'attendrit et elle tend la main pour le caresser doucement. Armel la regarde longuement pendant qu'elle a la tête baissée.

CLÉMENCE
Il s'appelle comment ?

ARMEL (comme s'il récitait une poésie)
Kaiser. Comme l'empereur. Mais c'est une fille. Et toi ?

CLÉMENCE (sourit, un peu surprise)
Hum... Clémence.

ARMEL
Armel. Si jamais t'oublies c'est écrit sur ta poitrine.

CLÉMENCE
Quoi ?

ARMEL
Enfin sur le pull quoi. (il désigne une petite broderie "ARMEL").

CLÉMENCE (sourit)
Tu fais de la broderie ?

Armel hausse les épaules et baisse les yeux.

CLÉMENCE
Hum Armel... il faut vraiment que j'appelle quelqu'un... C'est urgent. Tu veux bien me prêter ton portable ?

Armel la regarde en fronçant les sourcils. Puis il sort son portable de sa poche et lui tend.

SÉQUENCE 12 : EXT. JOUR - SUR LE SENTIER.

Armel, Clémence et Kaiser marchent côte à côte le long de la falaise. Ils sont tout petits sur le sentier. Clémence porte le pull d'Armel et son pull sèche sur son sac.

ARMEL
T'es un peu vieille pour fuguer non ?

CLÉMENCE

Je fugue pas, je fais une randonnée.

ARMEL

Ah. En plein hiver, et toute seule... T'es courageuse.

CLÉMENCE

Mmh...

ARMEL

Tu voyages souvent comme ça ?

CLÉMENCE

Pas vraiment. Je préfère les villes.

Ils font quelques pas en silence.

ARMEL

Moi, je viens marcher tous les mercredis sur le sentier. Tempête ou ciel bleu, j'y vais quand même. Je prends ma voiture et je prends Kaiser et je fais des bouts du sentier comme là. Après je rentre hein, je suis pas un vrai randonneur. (un temps) ... Mais au bout d'un moment, j'aurai peut-être fait les 2000 kilomètres du sentier. Et ça serait un peu comme d'être parti en voyage longtemps... Comme toi un peu.

CLÉMENCE

Ah ouais... T'as une voiture ? C'est cool ça. Tu crois que tu pourrais m'emmener en ville pour acheter un portable ?

ARMEL (un temps)

... Oui... Bien sûr.

CLÉMENCE

Super. (un temps) En fait j'attends quelqu'un. Elle arrive ce soir. On se dépêche ?

ARMEL

Euh ouais...

Elle lui jette un regard puis accélère le pas. Il la regarde s'éloigner l'air triste. Puis reprend sa marche à son tour.

SÉQUENCE 13 : EXT. JOUR - SUR UN ROCHER EN HAUT D'UNE PLAGE.

Une main sort une petite boîte de sardine et la pose à côté d'une baguette de pain coupée en deux, tartinée de beurre et de tomates en tranches. Armel ouvre la boîte

et met une sardine sur la tartine. Puis une autre, bien alignée. Clémence et Kaiser le regardent, l'une avec dégoût, l'autre avec envie. Armel très concentré, relève la tête et voit les deux le regarder. Ils sont tous les trois assis sur un mur petit banc de pierre sur le sentier.

ARMEL
...T'en veux ?

CLÉMENCE
Non merci...

ARMEL (ferme son sandwich et en prend une bouchée)
T'as quoi toi ?

CLÉMENCE (baisse les yeux sur sa casserole)
Des vermicelles et de la soupe déshydratée. D'hier.

ARMEL
Ah oui c'est vrai que c'est beaucoup mieux.

Elle lui jette un regard puis mange une cuillère de sa bouillie. Il sort une autre sardine et la donne à Kaiser.

CLÉMENCE
Tu sais si on arrive bientôt à ta voiture ?

ARMEL
Je sais pas, deux heures...

CLÉMENCE
Et le magasin de téléphone, il ferme à quelle heure ?

ARMEL
Euh... 19h, 19h15, pendant les vacances de Noël ça dépend des jours...

CLÉMENCE
Mmh... Et t'as rien reçu sur ton portable ?

ARMEL
Non.

CLÉMENCE
T'as bien regardé ? Il est peut-être en silencieux.

ARMEL
(se referme et se détourne de Clémence)
Non je te dis.

CLÉMENCE
Hum... D'accord.

Ils restent en silence. Clémence regarde la mer : le vent souffle et fait de l'écume.

CLÉMENCE
(sans regarder Armel)
Ça rentre vraiment bien le vent par ici. Ça doit être un bon spot de planche.

ARMEL
Je sais pas... Je fais pas de voile.

CLÉMENCE
C'est dommage. T'as de la chance d'habiter ici pourtant.

ARMEL
Ouais...

Armel baisse la tête.

CLÉMENCE
Ma soeur elle dit tout le temps que quand on grandit comme nous au bord de la mer on peut jamais en partir. Moi ça fait 7 ans que j'habite dans une chambre qui donne au Nord sur des immeubles. (Un temps) C'est marrant parce que mon voisin, en face, il a exactement la même chambre, mais au Sud. Ça fait plusieurs fois que je rêve que je rentre chez lui et que je me rends compte que sa chambre elle fait face à la mer.

Un petit silence.

ARMEL (sort une cigarette et l'allume)
Elle coûterait plus cher hein. (Clémence lui jette un regard) Si c'était vrai.

CLÉMENCE (sourit)
Ouais. Tu peux me passer une cigarette ? J'avais arrêté mais...

Armel lui en sort une, elle la met dans la bouche et il essaye de l'allumer. Le briquet ne marche pas.

CLÉMENCE

Passé. (elle se détourne et allume sa cigarette elle-même) Merci.

Elle lui rend son briquet et se lève. Il le reprend, penaud.

SÉQUENCE 14A : EXT. JOUR - DANS LES DUNES.

Armél marche avec Kaiser.

ARMEL (tout doucement, en regardant par terre)

Clémence tu crois que tu voudrais... Tu crois que tu aimerais... Bien sûr hein, on irait après avoir réparé ton téléphone... Si on a le temps hein...

Clémence est devant Armél, trop loin pour l'entendre. Armél inspire.

ARMEL

Clémence ! (Clémence ne répond pas) Clémence !

CLÉMENCE (se tourne à peine et continue plus doucement)

Quoi ?

ARMEL

Tu crois que tu voudrais... tu crois qu'on pourrait...

CLÉMENCE

T'es fatigué ?

ARMEL

Un peu mais en fait je voulais...

CLÉMENCE (sans se retourner)

Je pensais que tu marchais souvent.

ARMEL

Oui, mais c'est que j'ai pas très bien dormi hier et puis... Et puis j'ai envie de faire pipi. Ça me ralentit.

CLÉMENCE

Ben vas-y.

ARMEL

Je peux pas... Il y a aucun arbre...

CLÉMENCE
Je te regarde pas.

ARMEL
Non, mais ça me gêne...

CLÉMENCE (s'arrête et se retourne)
Vas-y je te dis ! (Armel s'arrête net) Excuse-moi. Je veux pas arriver après la fermeture du magasin. Mais, vas-y si t'as envie.

ARMEL
. (un temps) Hum bon... Tu peux me la garder ?

Clémence prend la laisse et attend. Armel fait quelques pas dans les buissons bas.

ARMEL (très bas)
Con ! Con con con !

Son portable sonne dans sa poche. Il regarde le message. Fronce les sourcils, hésite. Puis il regarde vers Clémence. Elle lui tourne le dos, et s'est accroupie à côté de Kaiser ; elle la caresse. Précipitamment, il remet son téléphone dans sa poche.

SÉQUENCE 14B : EXT. JOUR - SUR LA PLAGE.

Clémence marche un peu devant Armel, et tient toujours Kaiser.

CLÉMENCE
C'est ta voiture la petite blanche là ?

ARMEL (hoche la tête)
(ils font quelques pas en silence) Tu veux que je la reprenne ?

CLÉMENCE
Non, ça va, j'aime bien. Elle est belle.

ARMEL
Oui hein.

CLÉMENCE
Tu la laisses jamais se promener sans laisse ?

ARMEL

Euh non... Elle est petite et tu sais un peu... Fouguese quoi. Et puis si elle s'enfuit ma copine me tue.

CLÉMENCE
T'as une copine ?

ARMEL
Un peu, enfin oui... Hum... Pourquoi ?

CLÉMENCE
Je sais pas, je pensais pas. (Un temps) Tu vis avec elle ?

ARMEL
Oui... (Clémence hoche la tête en baissant les yeux et reste un instant en silence)
Vivre avec quelqu'un tu sais...

CLÉMENCE
Non je sais pas. (Un temps. Clémence ralentit, Armel continue quelques pas) Tu devrais essayer de la lâcher. Kaiser. Si elle s'éloigne, on la rattrapera.

ARMEL (ralentit et se retourne)
Je sais pas, c'est dangereux... (Clémence le regarde avec provocation, puis commence à s'approcher) Enfin pas dangereux dangereux, mais tu vois si elle va renifler un truc près d'une falaise ou bien... (Clémence fait un demi-sourire, encore un pas) Ou bien qu'il y a une vague qui arrive et qui lui fait peur, parce qu'en fait, elle aime pas trop l'eau, les bruits forts... (ils sont face à face) et puis s'il lui arrive quelque chose moi je... (un temps. Ils se regardent)

CLÉMENCE
Allez !

Il s'interrompt et la regarde.

ARMEL
Ok. (un temps) Ok. (il se baisse) Alors. Kaiser. On y va. Un, deux, trois...

Il ouvre la laisse. La flute redémarre sur Kaiser qui se libère :
https://www.youtube.com/watch?v=o6Zqqc5jD1Q&ab_channel=ARMEL-ChristopheFrisch-Topic

(La musique continue jusqu'à fin 14B séquence)

(AU RALENTI)

Kaiser court sur la plage et sautille. Clémence la regarde. Puis elle regarde le ciel. Pas de cormoran. Elle baisse les yeux vers la plage. Armel court avec Kaiser en lui lançant un os fluo. Il jette un regard à Clémence et sourit en grand. Il lui montre la chienne sans laisse. Clémence esquisse un sourire un peu gêné. Elle a enlevé sa veste et porte le pull seulement.

La musique s'arrête brutalement par le bruit d'une grosse averse.

SÉQUENCE 15 : EXT. NUIT - DANS UNE VOITURE ARRÊTÉE SOUS UNE PLUIE BATTANTE

15.A)

Une autoradio indique 18h45. Armel est au volant d'une toute petite voiture à deux places, Clémence sur le siège passager, Kaiser à côté d'elle. La voiture est arrêtée, moteur allumé, les essuies-glaces à fond. Ils sont éclairés par une enseigne lumineuse à côté de la voiture qu'on ne distingue pas.

ARMEL (regarde devant lui en plissant les yeux)
J'étais sûr que c'était à droite.

CLÉMENCE
T'es perdu là c'est ça ?

ARMEL
Non mais j'ai voulu prendre un raccourci, et avec la pluie, je vois pas grand-chose et peut-être que tout à l'heure je me suis trompé...

CLÉMENCE
J'y crois pas. Non mais j'y crois pas.

ARMEL
Mais si on trouve la départementale, je sais me repérer. (il sort son téléphone, le déverrouille, puis le jette sur la plage arrière) Y a pas de réseau. Mais y a pas beaucoup de routes non plus, alors ça devrait aller hein. (Clémence fulmine) Et puis je suis sûr que si on tourne à gauche puis à d...

CLÉMENCE
Bon, stop. Ça suffit.

Elle se lève brusquement, pousse Kaiser et sort de la voiture.

ARMEL

Attends Clémence ! Tu vas où ? (il commence à ouvrir sa portière. Clémence est déjà derrière la voiture) Non mais c'est ridicule tu vas pas partir sous la pluie...

CLÉMENCE

Ouvre !

ARMEL

Mais tu sais même pas où...

CLÉMENCE

Armel, ouvre-moi maintenant !

ARMEL

Attends, attends ! (il appuie sur plusieurs boutons sans qu'il ne se passe rien et finalement appuie sur un qui fait clic)

Clémence attrape son sac aussitôt, claque le coffre et part. Armel reste dans la voiture qu'elle dépasse. Elle fait des pas rapides dans la nuit sous la pluie, le souffle court. Une voiture la dépasse en trombe. Elle s'écarte de la route mais continue à marcher vite. Puis une deuxième. Elle est filmée exactement comme lors de son appel à Mathilde au bord de la route, avec des cuts. Une troisième. Son visage devient moins dur, elle ralentit puis s'arrête tout à fait. Elle reste un instant immobile comme si elle réfléchissait. Puis se tourne. Kaiser et Armel la regardent derrière le pare-brise mouillé. Les essuies glace vont vite.

15.B)

Armel et Clémence sont à nouveau dans la voiture. Clémence a son sac sur les genoux et les habits et cheveux mouillés. Ils restent en silence un moment.

ARMEL

Je suis désolé, c'est ma faute.

CLÉMENCE

Non, c'est moi qui suis stupide. Stupide et irrationnelle.

ARMEL

Clémence, il faut que je t'avoue un truc. Tout à l'heure, j'ai...

CLÉMENCE

Mais j'étais tellement sûre qu'aujourd'hui elle allait venir. C'était plus qu'un pressentiment tu vois. Tout d'un coup j'ai plus douté. Je savais. Et tout était clair. C'était sûr qu'elle allait me rejoindre, c'était sûr qu'elle m'aimait. Mais en fait, à

aucun moment, elle aurait décidé de venir. (elle s'arrête comme si elle se rendait compte de la présence d'Armel) Pardon, tu sais même pas de quoi je parle...

ARMEL

Non, mais j'imagine un peu...

CLÉMENCE (elle se tourne vers Armel)

En fait, si je t'avais pas rencontré... (un temps) Si je t'avais pas rencontré, j'aurais juste été seule. (elle lui sourit pour de vrai. Armel esquisse un sourire encore plus gêné. Elle s'essuie les yeux et se redresse) Bon. Je vais pas te déranger plus longtemps. Tu peux me déposer au prochain village et rentrer chez toi.

ARMEL

D'accord. (il redémarre le moteur).

Hum... En fait, ma copine, elle est à Brest ce week-end... J'ai pas besoin de rentrer chez moi.

CLÉMENCE

Comme tu veux...

Armel hoche la tête. Clémence aussi.

CLÉMENCE

J'ai faim.

Armel la regarde et sourit. Une musique démarre :

<https://www.youtube.com/watch?v=hD9rzo6g5JU>

SÉQUENCE 16 : EXT. NUIT - VOITURE SOUS LA PLUIE QUI AVANCE

La petite voiture d'Armel avance dans la nuit sur la route vide. A l'intérieur, Armel, Clémence et Kaiser regardent devant eux en silence. Armel jette un regard à Clémence qui ne lui rend pas.

SÉQUENCE 17 : EXT. NUIT - SUR LE PORT

La voiture arrive du port et se gare en travers. Le port est tout décoré pour Noël. La musique qui venait de la voiture s'arrête avec le moteur. Clémence, Armel et Kaiser descendent tous les trois et se dirigent vers la crêperie. Ils s'éloignent dans le champ en silence.

SÉQUENCE 18 : INT. NUIT - DANS LA CRÊPERIE

Kaiser est accrochée devant la crêperie.

Dans la crêperie, il y a :

Deux hommes jouent aux échecs avec des tenues d'ostréiculteur. Un écran où défilent les paroles d'une chanson en karaoké. Une patronne a l'air pensif qui essuie des verres. Un troisième ostréiculteur est au comptoir.

Partout des décorations de Noël.

Clémence et Armel sont assis côte à côte sur une banquette au fond de la crêperie. Clémence mange avec beaucoup d'appétit. Une musique en fond très bas en "in" est diffusée par les hauts parleurs de la crêperie:

<https://www.youtube.com/watch?v=Io7jFRZn62E>.

ARMEL

Ça fait longtemps que vous êtes ensemble ?

CLÉMENCE (la tête dans son assiette en train de manger)

On n'est pas vraiment ensemble. Enfin on est libres quoi. Et il vaut mieux d'ailleurs parce qu'elle passe son temps en vadrouille. Elle reste jamais longtemps à Paris.

ARMEL

Et toi tu l'attends c'est ça ?

CLÉMENCE

Mais non ! (Un temps) Non. On est libres je te dis.

Ils restent en silence un instant.

CLÉMENCE

C'est vraiment super bon hein.

ARMEL

Ah oui ?

CLÉMENCE

Ouais. C'est peut-être la meilleure crêpe de ma vie. (Armel sourit à moitié) Si ! C'est vrai ! Faut leur dire en partant ! Tu crois qu'ils ont un livre d'or ? Non, hein... Et puis personne les lit les livres d'or... Mais si on met un avis sur Google oui non ? Ça, les gens regardent. Fais voir ton téléphone (elle va pour l'attraper)

ARMEL

Non ! (Clémence arrête son geste et regarde Armel en fronçant les sourcils : la musique est en suspens à 1:10) C'est une toute petite crêperie, ils sont pas sur Google... (la musique repart doucement)

CLÉMENCE

Mmmh t'as raison. Je vais leur écrire un mot. (elle se penche pour chercher un stylo)

Armel respire. Clémence sort un stylo et s'approche d'Armel pour écrire sur la nappe en papier, qui se raidit.

CLÉMENCE

Alors. (elle commence à écrire) "Même si vous êtes ma première crêpe bretonne..."

Non. On est d'accord, une phrase qui commence par "même si", c'est pas un compliment ? (elle le regarde)

ARMEL (croise son regard)

Euh... non. Enfin oui.

CLÉMENCE

Oui hein (elle barre "même si") Alors directement 'Vous êtes -voilà ça c'est une affirmation-... vous êtes ma première crêpe bretonne...-virgule- vous êtes... la meilleure de ma vie". Et et et....

Elle dessine quelque chose qu'on distingue avec des pattes, et fait une bulle autour du texte Armel la regarde en essayant de regarder à l'envers. Clémence pose son stylo et se tourne vers Armel. Ils sont collés.

CLÉMENCE

Et voilà.

ARMEL

C'est quoi ?

CLÉMENCE

Tu reconnais pas ?

ARMEL

Ben pas trop non...

CLÉMENCE

Mmh. Tu sais que jusqu'à mes 15 ans, je voulais être dessinatrice de BD ?

ARMEL

...Ah !

CLÉMENCE (en regardant Armel dans les yeux)

Tu crois que j'ai bien fait de pas l'être, c'est ça ?

ARMEL (gêné)

Non, non, pas du tout. Et puis la BD ça peut être un peu moche aussi...

CLÉMENCE
Il est moche mon dessin ?

ARMEL
Non, j'ai pas dit ça mais... (Clémence arrache le bout de nappe) Arrête ! (elle essaye de le rouler en boule, il la retient) Arrête, il est très mignon, et je suis sûre que ça va leur faire plaisir la boule avec des pattes, ah mais c'est Kaiser, c'est super, ça va leur plaire hein, c'est sûr (elle le repousse, ils se chamaillent)

SÉQUENCE 19 : INT. NUIT - CRÊPERIE

19.A)

(La musique augmente un peu) Armel boit une bière face au bar, sous une petite arche au bout du comptoir. Clémence est dos au bar, et trinque avec les marins. Elle remue la tête en rythme et le regarde. Puis elle finit son verre.

CLÉMENCE
Deux autres s'il vous plaît !

Elle prend les verres et rejoint Armel sous l'arche.

ARMEL
Ah non, non, après pour rentrer...

CLÉMENCE
Si, si, quoi, tu vas pas me faire croire qu'il y a des contrôles un mercredi soir dans le coin. Et puis sinon tu dors ici.

ARMEL
Où ça ?

CLÉMENCE
Je te prête mon sac à dos. Et ça sera ta première nuit en voyage sur le sentier. (elle lui tend le demi) Allez !

Armel sourit, prend le verre et trinque. Armel et Clémence s'accourent au bar et regardent les paroles du karaoké défiler sur le petit écran de télé. Puis se regardent.

19.B)

Clémence et Armel sont debout côte à côte dans la salle de karaoké. Les trois marins les regardent depuis le comptoir avec la patronne. Les hauts parleurs diffusent la chanson, et la télé en affiche les paroles :

<https://www.youtube.com/watch?v=Xx4Au2Tchqw>

Clémence commence à chanter en regardant Armel en souriant.

CLÉMENCE

Sacré géranium tu sens bon la terre
Et toi aussi l'anémone, tulipe je te préfère
Puis de toute façon vous sentez toutes bon
Vous êtes toutes belles mes damoiselles
Hmm

Elle lui prend la main pour le tirer vers le micro. Timidement, ils chantent tous les deux. Armel évite son regard.

CLEMENCE et ARMEL

Ah c'qu'on est bien dans ce jardin
Loin des engins
Pas besoin de sous pour être bien
Pas besoin de vin pour être saoul
Ouhouh

Les marins bougent la tête en rythme. Les deux petits vieux les regardent les mains posées sur la table. Kaiser regarde derrière la porte vitrée. Armel inspire et se lance.

ARMEL

Les poules et les coqs se content fleurette
C'est vrai qu'il est seul ce lapin je crois que ça l'embête
Dis, toi le chien, je ne te prive de rien
Remue donc ta queue fais-moi tes beaux yeux

ARMEL et CLÉMENCE (avec plus d'assurance)

Ah c'qu'on est bien dans ce jardin
Loin des engins
Pas besoin de sous pour être bien
Pas besoin de vin pour être saoul ou
Hmm

La musique continue. Ils se regardent tous les deux timidement, en bougeant la tête en rythme. Clémence tend la main, et ils font quelques pas de danse. Tout d'un coup, on entend un vibreur. Clémence s'écarte un peu.

CLÉMENCE

Tu regardes pas ?

ARMEL
De quoi ?

CLÉMENCE
Ton message...

ARMEL
Quel message ?

CLÉMENCE (fronce les sourcils)
Ton portable, il a vibré là.

ARMEL
Non....

CLÉMENCE
Si.

ARMEL
Non, je te dis, j'ai rien senti.

CLÉMENCE
Tu te fous de moi là.

ARMEL
Non mais... C'est pour moi, c'est pas pour toi.

CLÉMENCE
Montre alors.

ARMEL
Non !

CLÉMENCE
Mais montre !

Armel ne répond rien. Clémence le regarde. Puis brutalement, essaye de mettre la main dans sa poche.

ARMEL
Arrête, Clémence... C'est ridicule ce que... Arrête !

Un temps. Tous les gens au comptoir du bar les regardent.

CLÉMENCE (à voix un peu basse)
Ça fait combien de temps que tu fais ça ? (Armel ne répond pas) J'y crois pas...
Depuis le début de la journée tu te fous de ma gueule en fait.

ARMEL
Non c'est pas ça...

CLÉMENCE
Tu croyais quoi, que parce que t'allais effacer les messages de ma meuf, j'allais
baiser avec toi ? C'est ça ? Parce que ça te ferait kiffer de te taper une petite
randonneuse dans les toilettes de ton bar de pochtrons de campagne non ? (sa voix
monte au fur et à mesure)

Armel baisse la tête et ne répond rien.

CLÉMENCE
Et quand bien même ça serait pas ça, t'as pas à décider pour moi ! Je veux plus
qu'on décide pour moi. Qu'est-ce que t'en sais de ce que j'aurais fait ? Si j'avais eu
le choix ?

ARMEL
Ben... Si, tu serais partie ave....

CLÉMENCE
...Je sais pas ! Et c'est mon choix de toute façon ! Putain, tu fais chier ! (elle sort de
la crêperie en passant devant les marins)

Armel reste seul sur la piste de danse du karaoké, penaud.

SÉQUENCE 20 : EXT. NUIT - LE PORT

Le port avec les lumières de Noël. Une lumière clignote et s'éteint. Une musique
démarre : <https://youtu.be/-iWon697y0k>

SÉQUENCE 21 : INT. NUIT - CRÊPERIE (AU RALENTI)

Un père Noël en plastique à côté de la tireuse avec de la neige qui tombe tout
autour. Armel est accoudé au comptoir à côté du père Noël devant un diabolo fraise.
Il a le regard dans le vide. La patronne est entourée des marins. De la fausse neige
tombe partout dans la crêperie.

SÉQUENCE 22 : EXT. NUIT - VILLAGE (AU RALENTI)

Clémence marche dans la nuit toute seule et sans sac. Une plume tombe sur elle. Elle s'arrête et lève la tête. Tout un tas de plumes tombent sur elle. Elle tourne la tête. Une petite fille avec un fusil à plomb la regarde avec un mauvais air. Elle détourne les yeux. Elle est seule dans la rue. Elle s'en va la tête baissée.

SÉQUENCE 23 : EXT. NUIT - DEVANT CRÊPERIE

Armel sort de la crêperie et la porte se ferme derrière lui avec un petit bruit de clochette (fin de la musique avec la porte qui se ferme). La lumière s'éteint derrière lui. Il commence à défaire la laisse de Kaiser, toujours attachée dehors. Un peu plus loin, il aperçoit Clémence, appuyée contre la portière de sa voiture. Il laisse la laisse à moitié détachée et s'avance vers elle ; elle le voit mais ne réagit pas. Il arrive à la voiture puis timidement, il s'appuie contre le capot (ils sont presque dos à dos mais pas tout à fait). Ils restent en silence quelques instants.

ARMEL
C'est ouvert.

Clémence le regarde un instant puis va jusqu'au coffre. Appuyé sur le capot, Armel lui tourne totalement le dos ; depuis le coffre, elle ne peut donc voir que son dos. Elle ouvre le coffre doucement, récupère son sac et tourne les talons.

ARMEL
Oui, c'est vrai. Je voulais coucher avec toi.

Elle lève les yeux et s'arrête. Elle serre les lèvres.

ARMEL
Ça fait depuis le lycée que je suis avec la même fille et ici, les filles c'est pas comme à Paris. Quand il y en a une avec qui on s'entend à peu près, faut pas la lâcher.

Clémence ne bouge pas.

ARMEL
Au début, c'est bien hein, quand on vit encore chez nos parents... Quand elle venait le matin chez moi au moment où ils partaient, et qu'elle me réveillait dans mon lit, et qu'on arrivait après en cours, en retard... Qu'on se sentait différent des autres, qui s'étaient réveillés tout seuls, qui avaient pris le bus... C'était bien. Quand on se manquait, juste parce qu'on n'était pas dans la même classe.

Clémence n'a pas bougé.

ARMEL

Et puis après voilà. On passe déjà tellement de temps ensemble que c'est normal de vivre ensemble. Parce que tout le monde le fait. Parce que la copine de mon frère vit chez nous depuis que j'ai 13 ans. Mais moi, je sais pas pourquoi, je sais pas si mon frère ça lui a fait aussi, mais moi je savais déjà. L'ennui, la même bande tous les jeudis, aller en boîte le samedi. Tous les soirs, la journée qu'on a même plus envie de raconter, mais en même temps il faut bien parler. Alors on prend un chien parce que quand on sait plus quoi se dire, on peut toujours parler du chien. (un temps)
Bien sûr que j'avais envie de coucher avec toi.

Clémence n'a toujours pas bougé. Il baisse la tête, et commence à repartir.

CLÉMENCE

Tu crois aux signes ?

ARMEL (s'arrête)

Quoi ?

CLÉMENCE

Quelque chose qui fait que ta vie elle change parce que tu l'as vu. (elle claque la portière du coffre) Un genre de destin quoi. (elle passe devant Armel et s'appuie à côté de lui) Qui fait qu'un truc qui aurait pas dû arriver finit par arriver.

Ils sont à côté. Ils restent un temps sans dire un mot. Se regardent. Tout d'un coup, Clémence fronce les sourcils et se détourne.

CLÉMENCE

Elle est où ?

ARMEL

Ma copine ? Ben à Brest je t'ai dit.

CLÉMENCE

Non, Kaiser.

ARMEL

Ah ! Elle est toujours attachée devant...

L'entrée de la crêperie est vide.

ARMEL

...Kaiser ? (rien) Kaiser ! (Il se tourne vers Clémence, les yeux paniqués. Clémence a sa main sur sa bouche et ses yeux sourient). Non mais c'est pas drôle du tout là...
Justine va me tuer. (Clémence sourit encore plus) Arrête je te dis !

CLÉMENCE

Non, mais c'est que j'ai failli avoir envie de t'embrasser et puis...

ARMEL

Non, non, non ! Tu me dis pas ça maintenant, j'ai déjà beaucoup trop de pulsations, je suis un peu faible de poitrine tu sais, alors on va la retrouver et puis après...

SÉQUENCE 24 : EXT. NUIT - VILLAGE

Une musique commence avec le début de la séquence, très cut ; se finit tranquillement à la fin de la séquence 26

https://www.youtube.com/watch?v=cyczZ3ppfso&ab_channel=FranceGall-Topic

Clémence et Armel marchent dans la rue du village en appelant Kaiser. Ils tournent sur eux mêmes et marchent vite. Ils remontent la rue. Puis ils se séparent chacun d'un côté.

SÉQUENCE 25 : EXT. NUIT - VILLAGE (SPLIT SCREEN)

25.A) Clémence passe devant un hôtel fermé avec une affiche "partis surfer ! retour en avril"

25.B)

Armel regarde dubitatif une carte de la ville.

25.C)

Clémence marche vite et s'arrête d'un coup. Elle regarde par terre, lève le nez et repart dans la direction inverse. On découvre l'indice qui lui a fait changer de direction : c'est une petite crotte de chien.

Armel parle à une dame qui promène son chien et lui montre le petit dessin de Kaiser.

25.E)

La patronne les regarde depuis la fenêtre.

SÉQUENCE 26 : EXT. NUIT - SUR LA JETÉE

Armel et Clémence traversent à nouveau le port.

Armel court seul sur la jetée qui longe le port. Clémence le rattrape.

Arrivés au bout de la jetée, ils s'arrêtent. Ils restent là un instant essoufflés. Puis Clémence regarde au loin.

SÉQUENCE 27 : EXT. NUIT - PETIT PHARE DE SIGNALLEMENT

27.A)

Un phare de signalement rouge apparaît sur une plage au loin.

27.B)

Armel et Clémence, agrippés aux barres du phare crient Kaiser. Ils ont arrêté de crier et regardent devant eux. Clémence baille. C'est l'aube sur la mer.

SÉQUENCE 28 : EXT. AUBE - PLAGE

Sur une grande plage, la voiture est garée toute seule avec les sièges inclinés et des affaires pour faire des oreillers ; la frontale pend au rétroviseur. En off le début du dialogue.

CLÉMENCE

Ça monte ou ça descend là ?

ARMEL

Ça descend.

CLÉMENCE

Comment tu sais, tu regardes la lune ?

ARMEL

Non. Le petit rocher là, qui était dans l'eau y a 10 minutes.

On découvre progressivement la plage immense qui s'étend.

ARMEL

Clémence t'as toujours envie de... Euh... De...

CLÉMENCE

Hein ? (elle se tourne vers Armel) Ah !....Non.

Puis on passe sur la mer.

ARMEL (accuse le coup)

Ah bon. Pourquoi ?

CLÉMENCE

Parce que j'ai cru que Mathilde me rejoindrait, et puis j'ai cru qu'on s'embrasserait. Et ni l'un ni l'autre sont arrivés. C'est tout.

On finit par arriver sur Clémence et Armel assis tous les deux côte à côte. Clémence a son duvet sur elle ; Armel la couverture du chien.

ARMEL (après un silence)
En fait Mathilde... Elle est venue à Quimper.

CLÉMENCE
Quoi ?

ARMEL
Hier soir. Elle t'a envoyé un message. Enfin à moi. Je suis désolé. (Clémence a une ébauche de sourire) Tu m'en veux ?

CLÉMENCE (secoue la tête)
Foutu cormoran...

ARMEL
Quoi ?

CLÉMENCE
Non je t'en veux pas. Parce que finalement moi j'ai perdu mon portable et toi t'as perdu Kaiser. Tu comprends ce que ça veut dire ?

ARMEL
Qu'on s'embrasse même si j'ai perdu Kaiser et que Mathilde est venue ?

CLÉMENCE (sourit)
Non.

Armel la regarde un instant. Puis il s'effondre sur le dos dans le sable. Ils restent silencieux.

CLÉMENCE
Armel. Tu me files une dernière cigarette ?

Sans relever la tête, il prend son paquet dans sa poche et le jette sur Clémence. Elle en prend une l'allume et se couche à son tour sur le sable. Armel ne bouge pas. Puis un peu pataud, il met sa tête sur la poitrine de Clémence. Ils restent comme ça.

SÉQUENCE 29 : EXT. JOUR - SUR LE SENTIER

Clémence marche toute seule sur le sentier. Le jour est clair. Elle avance bien. Tout d'un coup elle aperçoit quelque chose à l'horizon. Elle s'arrête.

CLÉMENCE

Si la mouette revient avec un poisson alors...

La musique démarre très cut avec le générique :

<https://www.youtube.com/watch?v=CEjYzSIs6Ts>

SÉQUENCE 30 : EXT. JOUR - SUR L'EAU

Générique : Kaiser qui se casse sur un petit bateau face à l'horizon.

NOTE D'INTENTION

C'est une aventure, mais sur le sentier des douaniers.

Ça pourrait être une fugue, mais c'est une randonnée.

C'est une histoire d'amour, mais qui n'arrive jamais.

Foutu Cormoran passe son temps à tourner,
comme le vent breton.

C'est d'abord l'histoire d'une jeune femme qui part marcher seule sur le sentier des douaniers, celui qui borde la côte, de Morlaix au Mont Saint-Michel. En été, ça paraît peu aventurier, mais en hiver c'est autre chose ; et Clémence qui aurait préféré partir en Interrail a bel et bien l'air d'une vagabonde. Parce qu'en sac à dos on l'est toujours un peu, et surtout quand il fait si froid ; Sandrine Bonnaire de *Sans toit ni loi* (Agnès Varda) n'est donc pas si loin.

Le sentier lui est difficile, la caméra accusant sa démarche cahotante contre le vent. Le froid est rendu sensible par sa tenue et par la couleur de l'image : soleil froid d'hiver, ciel délavé, le fond de l'air est bleu glacé, comme dans les jours d'hiver dans la campagne italienne triste de *Martin Eden* (Pietro Marcello) et *Heureux comme Lazzaro* (Alice Rohrwacher).

Mais Clémence ne se fond pas dans le paysage. Et le naturalisme de la situation est contrebalancé par la pop de 2022 apportée par le personnage. Loin d'être terne, elle déborde au contraire de couleurs, tâches de rose et de bleu dans la végétation terne de février, depuis la coque de téléphone jusqu'au manteau bariolé, en passant par la gourde en plastique et le sac à dos Forclaz.

La beauté froide des paysages est également investie par la pop de la musique, autre contrepoint qui vient la réchauffer et romancer la situation réelle de Clémence.

Car Clémence, préfère le romanesque au naturalisme et cherche la mystique de la marée. Sa présence fait entrer la magie sur un GR : les goélands et les cormorans deviennent des prophètes, une crêperie de village prend des airs de décor de conte de marin, les poissons dévorent des portables, et des petites filles tuent des oiseaux avec des fusils à plomb.

La magie rentre et sort du réel, jusqu'à ce qu'on les confonde.

Les décors iront dans le même sens : il ne s'agit pas de montrer une crêperie bretonne, mais une crêperie bretonne fantasmée, avec des marins en costume et des espadons au mur dans une lumière fumeuse, dans cette nuit étrange comme celle de *Tout une Nuit* (Chantal Akerman)

Mais, quand l'univers du conte s'installe dans le réel moderne et banal d'une randonnée, l'ironie n'est forcément pas très loin : comme le montrent les situations énoncées, la magie de Clémence côtoie aussi le ridicule. C'est particulièrement vrai à partir de la rencontre avec Armel et Kaiser, touchants et risibles à la fois .

Par des cadres très composés et figés, comme lorsqu'ils posent devant la crêperie avec leur cigarette, par la musique et les avancées clipesques du film, la randonneuse, le promeneur et son chien sont transformés en un trio d'aventuriers un peu grotesques, qui sillonnent la campagne bretonne avec une voiture deux places, à l'image de Pator, Hector, Charlotte et Truquette, les héros loufoques de *la Fille du 14 juillet* (Antonin Peretjatko).

Et c'est dans cet univers mi-magique mi-comique, que le réel peut revenir frapper avec d'autant plus de violence qu'on l'avait un peu oublié. À l'image d'Armel, on voit avec amertume les marins disparaître du bar avec le départ de Clémence, et la crêperie redevenir triste et banale.

De la même manière, le second degré qui parodie le film d'aventure laissera apparaître en creux la vérité des sentiments, donnés eux, sans ironie : c'est le monologue d'Armel, la tristesse de Clémence toute seule. Ici au contraire, les cadres se feront sans composition, proches du visage, sans jugement.

Il s'agit donc de tourner autour des registres du conte et de la comédie d'aventure pour y distiller les déceptions d'amour du quotidien. Ce sont elles le véritable sujet du film, son point de gravité. Toute la mélancolie qui se mélange à la magie et au comique vient de là : c'est parce qu'on a vu les yeux rouges de Clémence laissée sur le bord de la route par Mathilde que l'image du téléphone mangé par les poissons n'est pas seulement comique.

Mais comme pour Clémence, il faut préférer le roman : et laisser Kaiser s'enfuir sur un bateau sur fond de musique pop.

LISTE LUMIERE

BNS Louis-Lumière

V1 - 23/01/2023

Liste de demande de matériel lumière - PPM Ciné 2023 - *Foutu Cormoran*

Film : *Foutu Cormoran, Ines Clivio*
 Cheffe op : Elsa Rivière-Poupon - 06 52 35 26 14
 Chef. fe élec : Anton Belyakov - 07 80 03 18 95

Retrait le : LUNDI - 20/02/2023
 Rendu le : VENDREDI - 03/03/2023

Vehicule : 22m3 avec étagère et barres de toit

Charement le : 21/02/2023
 Déchargement le : 02/03/2023

Ce film est la PPM d'Ines, Elsa et Anton

SOURCES		n° ENSLL
1	HMI 2,5 / 4 kW + ballast + adaptateur 32A > 16A + lentilles + 2 montées de lampe	
1	HMI Kit Alpha 1600	
1	HMI Kit Joker 800	
2	TH Fresnel 650W + Scrim + Pot	
2	TH Fresnel 300W	
1	TH Blonde	
3	TH Mandarine	
1	LED Skypanel S60-C	
1	LED Kit Litegear (2 parneaux) + 2 cadres en bois	
1	LED SL1 Switch + dome + loover	
1	LED Luciole Nano	
1	LED Kit Astera Titan + bluebox + accroches + 2 plates accroche 4 tubes + bloc alimentation + 4 cables power/data 10m + kit bluebox	
-	Ampoules en spare (tous les HMI + TH)	
1	Projecteur vidéo	
1	Ruban LED RGBW 2m 12V ou 24V + ballast	

ALIMENTATION		n° ENSLL
2	Adaptateur 32A Tri P17-Maréchal	
1	Adaptateur 16A P17-Maréchal	
1	Epanouï 32A Tri	
1	Epanouï 16A	
1	Kit EPI (tapis, gants, casque, VAT)	
2	Prolong 32A Tri 20m	
4	Prolong 32A Tri 10m	
2	Tonneau 32A Tri > 3 x 32A Mono	
6	Prolong 32A Mono 10m	
4	M6	
20	Prolong 16A	
8	Multiprise	
4	Triplette	

DMX		n° ENSLL
3	Dimmer 2K DMX	
3	Adaptateurs DMX 3 pin femelle > 5 pin male	
3	Adaptateur DMX 5 pin femelle > 3 pin male	
12	Câbles DMX de différentes longueurs	
1	Console 12 voies	

MAITRISE		n° ENSLL
1	Cadre 12x12' - 3 sections (montable en 8x8)	
1	Toile 12x12' Grid Cloth	
1	Toile 8x8' UB / Silver	
2	Morceau toile noir	
1	Filet de camouflage	
4	Cadres 120 (216 + 250 + 251 + 252)	
1	Loover 120	
2	Grande mamas (1 Rouge + 1 verte)	
1	Petite mama (1 Rouge)	
1	Carton à dessin pour mamas	
2	Poly 2m	
1	Poly 1M	
2	Porte-poly	
1	Faux miroir sur lyre / hard-soft (bois et carton)	
2	Faux miroirs en Plexi (1 grand + 1 petit)	
2	Floppy	
2	Grand cutter	
1	Petit cutter	
1	Grand drapeau	
2	Moyen drapeau	
5 chutes	Cinéfoil	
1	Speedring Joker	
1	Chimera M	
1	Lantern	

PIEDS / ROTULES		n° ENSLL
1	Super Windup	

LOCATION IMPACT EVENEMENT	
1	LED Domino LT (Ayrton)
3	PAR 64 lampé en CP63
1	PAR 64 lampé en CP 60

LOCATION CININTER	
1	Cable alimentation Skypanel
3	Cables DMX 20m
2	Dimmers DMX
2	CPK

A ACHETER - ANTON	
1	Ruban LED RGB 12V
1	Carte DMX 12V

PERSO - ANTON	
3	Drap blancs et beiges
1	Réfo
2	Petits fils

GELATINES	
Carton	Diff (216 / 250 / 250 / 252)
	CTO + CTB (tull/ demi / quart / huitième)
	Plus / minus green (tull/ demi / quart / huitième)
	Gelatines à effet bleu / cyan à chercher

5	Windups	
4	Pied U126	
3	Rallonge 1-2m U126	
2	Pied 1000	
1	Baby U126	
1	Matteboom	
1	Déport rotule 1m	
2	Déport rotule 0.5m	
3	Rotule Jumbo	
15	Rotule	
2	Spigot 28-16	
2	Spigot 16	
1	Perche lumière	

MACHINERIE LUMIERE		n° ENSLL
1	Quadrlight 3m	
3	Quadrlight 2m	
2	Quadrlight 1m	
1	Quadrlight T	
20	Oèves	
40	Goupilles	
40	Betas	
4	Barre Alu 4m	
4	Barre Alu 3m	
4	Barre Alu 2m	
12	Presse	
12	Couffisseau	
18	Collier double	
4	Collier 28	
4	Collier 16	
2	Main de singe	
8	Clamp	
2	Spigot de clamp	
4	Bras Magique	
10	Presse cydone (6GM + 4PM)	
15	Elingue	
12	Gueuse	
4	Bout 15m	
2	Bout 10m	
4	Poignées d'ascension + elingue tissu	
4	Pic métal	
6	Mousqueton	
12	Balles de tennis	
1 caisse	Chutes moquette	
3	Spigot 16 avec papillon	
15	Pince machino	
1	Praticable 50cm	

NOIR		n° ENSLL
2	Borniol 5x3m	
3	Borniol 3x3m	
4	Chutes de tps	

CUBES		n° ENSLL
2	Cube base 50	
3	Cube base 20	
3	Cube base 10	
4	15x20x30	

AUTRES		n° ENSLL
1	Petite caisse de cales	
1	Bâche 5x5m	
2	Bâche 5x3m	
8	Sangle à crochet	
7	Sangle plate	
1	Parisiennne	
1	Escabeau 5 marches	
1	Escabeau 3 marches	
3	Rain cover	

CONSOMMABLES / OUTILS		n° ENSLL
1	Fil de fer	
1	WD40	
1	Feutre noir indéfectible	
1	Gaffer noir 50mm	
1	Permacel 50mm	
1	Gaffer coloré 25mm	
1	Rubalise	
2	Jeux de clés allen impérial + métrique	
1	Masse	
1	Fer à souder	

PLAN DE TRAVAIL

FOUTU CORMORAN Habillé par Inès Clivio prod. ENS Louis Lumière coprod. Les P'tits Gourmands/Dans l'ombre du chat PDT V4 Au 14.03.2023	JOUR TOURNAGE		J1					J2					J3																		
	DATE		Lundi 20					Mardi 21					Mercredi 22																		
	HEURES (PMT)		12h30-20h					11h00-17h30					20h-3h																		
	SUR PLACE		12h00					10h					18h30																		
	REPAS		10h30-11h30 / 21h-22h à Maison Carnac					14h-15h à Restaurant/Endroit au chaud Quiberon					18h à Maison Carnac																		
	EPHEMERIDE		8h10 - 18h43					08h08 - 18h45					08h07 - 18h46																		
	LIEU		Sentier GR																												
	DECORS		Plage près de Port Blanc					Pointe entre Port Goulom et Port Blanc					Plage de Port Blanc					Arche de Port Blanc													
	SEQUENCES		2					3					4					5													
	HORAIRES		12h30-14h					14h15-15h30					16h-16h30					16h45-17h30					17h45-18h30					18h45-20h			
PLANS		4-2-3-1					4-3-1-2					1-2					1-3					2-3-1					3-1-2				
EFFETS		EXT					EXT					EXT					EXT					EXT									
JOUR/NUIT		JOUR					JOUR					JOUR					CREPUSCULE					NUIT									
MINUTAGE		JOUR					JOUR					JOUR					NUIT					NUIT									
MAREES		Barre : 10h49 Haute : 17h02 Coeff : 105																													

Rôles	Comédiens.n.s	N°	J1					J2					J3						
Célestine	Valentine Cade	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Armel	Élodie Canton-Weiss	2																	
Kaiser (chien)	Jurk	3																	
Présence figurant																			
Pierre fils	Célestine	4																	
Clair au petit chien	Monique P7	5																	
Patronne de la crêperie	Maelle Pina	6																	
4 marins/crêpeurs	Noël, Henry, Benjamin, Pierre	7																	
Présence équipe																			
Équipe électromécano		X																	
Cheffe déco		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Cheffe costumière		X																	
Véhicules																			
Volkswagen		VT																	

J4				J5				J6				J7				J8			
Jeudi 23				Vendredi 24				Samedi 25				Dimanche 26				Lundi 27			
20h - 2h30				20h - 2h30				PAUSE				06h15-13h30				9h00-18h15			
18h				19h								5h30				8h15			
19h à Maison Carnac				18h00 à Maison Carnac								14h-15h à Maison Carnac				12h45-13h45 dans endroit chaud Quiberon			
08h05 - 18h48				08h03 - 18h50								07h59 - 18h53				07h57 - 18h54			
Route				Erdeven								Le Magouër / Etel				Sentier GR - 18h54			
Maison Carnac	Croisement Kerogile	Place centrale	Rues	Bord de route	Barre d'Etel	Plage d'Etel	Bord de route	Port Magouër	Pointe entre Port Goulom et Port Bara	Pointe du Percho	Dune ou plage de Port Blanc	Saint-Julien							
16	15	22	25	27	27 (suite)	28	27 (fin)	6	30	12	13	14	29						
20h-21h	22h30 - 2h30	20h-21h30	22h-2h30	6h15-6h25	6h45-7h30	8h-9h30	10h-10h15	10h45-11h45	12h30 - 13h30	9h-10h	11h-12h30	14h30 - 17h15	17h45 - 18h15						
2-3	1-2-3-4-5-6-7	2-3-1	a1-a2-c1-c2-b1-b2-d1-d2	1	2-3-4	2-1	1	1-2	1	1	1-2-4-3	1-2-3-4-5-6-7-8	1						
EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT	EXT						
NUIT	NUIT	NUIT	NUIT	NUIT	AUBE	JOUR	JOUR	JOUR	JOUR	JOUR	JOUR	JOUR	JOUR						
								Marée basse : 15h41 Marée haute : 21h01 Coeff : 60				Marée haute : 9h06 Marée basse : 16h10 Coeff : 47							

1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
		4																
			5															
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
VT	VT								VT									
									BQ									

J9						J10		
Mardi 28						Mercredi 1		
19h-2h						16h-00h30		
17h						15h		
18h-19h dans Café Barre						19h-20h dans Café Barre		
07h55 - 18h55						07h54 - 18h57		
Crêperie						Crêperie		
Café de la Barre						Café de la Barre		
18	23	25 E.1	18	21	23	21	19	18
19h-22h	22h30-23h	23h30-00h	00h15-00h30	00h45-1h15	1h45-2h	16h-17h30	18h30 - 00h	00h15-00h30
5-6-3-2	1	1	1	3	6	1-2	1-2-3-4-5-6-7	4
INT	INT	EXT	EXT	EXT	EXT	INT	INT	INT
NUIT	NUIT	NUIT	NUIT	NUIT	NUIT	NUIT	NUIT	NUIT

1							1	
2	2						2	2
	3		3					3
6		6				6	6	
7						7	7	
X	X	X	X	X	X	X	X	X
X	X	X	X	X	X	X	X	X
X	X	X				X	X	

PLANNING DE POST-PROD

MONTAGE	MONTAGE SON	MIXAGE	ETALONNAGE	SORTIES TESTS PROJECTION
Prépa : 7 au 10 mars	Montage paroles : 3 au 8 avril	Post-synchro : 19 juin	VFX : 10 au 12 mai puis 15 au 16 juillet	Test son mi-parcours : 11 mai
Montage : 14 au 31 mars	Montage son : 24 au 29 avril puis 14 au 16 juin	Mixage : 1 au 3 mai puis 10 au 15 juillet	Etalonnage : 16 au 25 mai puis 3 au 8 juillet	Test total : 22 juillet