



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

| | |
|----------------------|--|
| Title | Marginalité, sexualité, Contrôle: cinéma français contemporain |
| Author | Beugnet, Martine |
| Qualification | PhD |
| Year | 1999 |

Thesis scanned from best copy available: may contain faint or blurred text, and/or cropped or missing pages.

Digitisation Notes:

Page 119 appears twice in original

Marginalité, Sexualité, Contrôle

Cinéma français contemporain

Martine Beugnet

PhD Thesis
University of Edinburgh
1999



marginalité, sexualité, contrôle

Cinéma français contemporain

Table des Matières

| | |
|---|-----------|
| Introduction | 3 - 26 |
| La Folie-Spectacle <i>37.2 le Matin</i> , 1986, Jean-Jacques Beineix | 27 - 75 |
| Le Romantisme pervers <i>Merci la vie</i> , 1991, Bertrand Blier | 76 - 116 |
| Filmer l'exclusion <i>les Amants du Pont-Neuf</i> , 1990, Leos Carax | 119 - 145 |
| La Stratégie du retrait <i>En avoir (ou pas)</i> , 1995, Laetitia Masson | 146 - 180 |
| Film noir - Mort blanche <i>J'ai pas Sommeil</i> , 1994, Claire Denis | 181 - 216 |
| Conclusion <i>Représenter la diversité</i> | 217 - 234 |
| Annexes <i>Tables de découpage</i> | 235 - 268 |
| Filmographie | 268 - 269 |
| Bibliographie | 271 - 274 |

INTRODUCTION

CINEMA ET CRITIQUE A L'AGE DU POSTMODERNE

Vu de l'étranger, le cinéma français contemporain, tant dans le domaine de la création que dans celui de la théorie critique, semble dans une position paradoxale. Tandis que le cinéma produit en France continue généralement à bénéficier d'une aura de sophistication dans la presse à grand tirage¹, dans les textes spécialisés par contre, sa réputation est loin d'être flatteuse. Alors que du point de vue du style, les films récents sont souvent jugés inférieurs ou moins inventifs que ceux des illustres prédécesseurs de l'époque classique ou de la Nouvelle Vague, en ce qui concerne le message et les stratégies de représentation, le cinéma français de la dernière décennie est régulièrement décrit comme carrément réactionnaire.

En France, malgré les périodes de baisse des chiffres d'audience, le maintien de la production relativement à celle des pays voisins d'une part, et la richesse des écrits théoriques qui sont dévolus au 'Septième Art' d'autre part, témoignent de l'intérêt qui est porté au médium. Mais en comparaison avec une critique anglo-saxonne qui s'est appliquée, dans les deux dernières décades, à l'étude du phénomène cinématographique en tant que discours (discours esthétique et idéologique, analyse du positionnement du spectateur et des systèmes de représentation), la critique française a donné la priorité à l'analyse formelle du film, et apparaît maintenant lacunaire lorsqu'il s'agit d'en déchiffrer

¹ Dans la presse étrangère, en vertu de l'étiquette 'French', il semble qu'on ait longtemps accordé aux films français une relative immunité. La nationalité du réalisateur, - et le cinéma français base sa publicité et son marketing sur cette image - est considérée comme la garantie d'une certaine recherche et d'une sophistication qui tendent à disqualifier à priori les approches critiques adoptées dans d'autres cas. Cet état de choses est à la fois illustré et renforcé par le fait que les films français, de type commercial ou non, sont le plus souvent présentés dans les cinémas d'art et d'essai.

les discours idéologiques. Dans un article sur le cinéma Beur, Carrie Tarr remarque ainsi que:

Still predominantly influenced by semiotic and auteurist approaches to film analysis, and indifferent to anything that smacks of 'ideology', film theory and film criticism in France have continued to marginalize issues around gender, race, and national identities.²

De même, dans *French National Cinema*, Susan Hayward souligne comment, après les années 60, le cinéma et la critique engagés furent délaissés au profit de la tendance formaliste, et ajoute que, dans le cas du cinéma français, l'influence grandissante des théories psychanalytiques n'a pas été mise au service de l'analyse des représentations.

A première vue, une tendance similaire semble marquer la production cinématographique française des années 80 et du début des années quatre-vingt dix. Le sentiment dominant est que, de manière générale, les réalisateurs ont porté leurs efforts et leurs soins à l'élaboration formelle, visuelle et technique et à l'approfondissement de thèmes et d'obsessions personnels, en dédaignant de s'impliquer vraiment dans un débat sur des questions d'identité, d'idéologie et de représentation. Cette tendance est probablement encouragée par l'absence d'un système de soutien financier adéquat aux réalisateurs préoccupés par la représentation de minorités ou de questions controversées. Si le système gouvernemental des *avances sur recettes* est un facteur indiscutable du maintien d'une production indépendante et de l'émergence de nouveaux talents, en tant qu'alternative aux

² Carrie Tarr, 'Questions of Identity in Beur Cinema: "from Tea in the Harem to Cheb"', *Screen* 34/4, 1993, p321.

Les remarques de James Ray MacBean, dans sa critique de Christian Metz rédigée en 1975, vont dans le même sens:

(...) at a time when the exploration of the relation between cinema and ideology has become so urgently to the forefront of our critical and theoretical debates, Metz archly refuses to confront the existence of ideology, drawing back inside his methodological shell each time he finds ideology looming in front of him

James Roy MacBean, *Film and Revolution*, Bloomington and London:Indiana University Press, 1975, p288.

structures commerciales, il n'en reste pas moins fondamentalement défectueux ou insuffisant: marqués par l'obsession du scénario préétabli et par des conceptions conventionnelles des modes de production et d'exploitation, les critères auxquels doivent répondre les projets proposés pour une *avance sur recette* n'encouragent pas les réalisateurs à se montrer polémiques.

Susan Hayward dénonce les tendances adoptées par une production française qu'elle décrit comme progressivement dominée par le travail de réalisateurs qui font prévaloir la brillance visuelle et technique au détriment du contenu, ou qui, puisant dans le pastiche et l'ironie, exploitent et reproduisent les schémas d'oppression qu'ils prétendent déconstruire.

Elle conclut ainsi l'étude publiée en 1993:

If I have dwelt in particular on the working class, the youth class and women, it is because first, those are the representations which are amongst the most dominant in the cinematic discourses, and second, because those changes are revelatory of the nation's perception and construction of its own meaning. Again, the image, although changing, is not on an evaluative scale. If anything, as we have seen, change is circular. At present, on both counts, France's cinema is in the doldrums section of this circular configuration. But if the greatest cliché of all is to be believed, maybe history will repeat itself and cinema will emerge from its rather impoverished and indistinctive mode of pastiche culture and move to a new age that is anything but postmodern. Who knows - perhaps it is already happening.³

Il est indéniable que les critiques dont la théorie du film et le cinéma français contemporains sont la cible sont justifiées. Cependant, par delà le danger d'une tendance à la généralisation, qui condamnerait l'ensemble de la production française des dix dernières années comme irrémédiablement rétrograde ou sans pertinence, certaines des équations ainsi établies dénie la complexité d'approches qui, tant dans le domaine de la théorie que dans la pratique, méritent d'être étudiées de manière approfondie.

Hayward présente comme évidente la conjonction entre l'émergence des théories déconstructionnistes ou plus généralement de la 'condition postmoderne', et le manque d'engagement du cinéma et de la critique française dont elle retrace l'histoire. Dans son

³ Susan Hayward, *French National Cinema*, London:Routledge, 1993, p305.

étude du pastiche et de ce qu'elle signale comme la 'nécrocinéphilie' française, elle assimile ainsi le postmoderne à une tendance à la dépolitisation et au régressif, un mouvement essentiellement stérile. Pourtant, pour des auteurs comme Julia Kristeva, ou comme l'écrivain cinéaste Marguerite Duras, dont les oeuvres révèlent d'indiscutables affinités avec l'esprit postmoderne, cette approche est une source de créativité et d'inspiration. Pour ses avocats, le postmodernisme ne se limite pas à un nivellement du sens et des valeurs dont la conséquence est le désengagement et la création d'un vide spirituel. Sa valeur réside dans sa mise en question du langage, du dualisme, et de catégories telles que rationnel/irrationnel, sujet/objet, masculin/féminin, et qui suggère par la même la possibilité d'un questionnement radical des systèmes de représentation. Mon propos n'est pas d'essayer de définir un système de pensée, doublé d'une théorie critique, dont les facettes sont innombrables et dont la dénomination même reste incertaine (postmoderne/postmodernisme, déconstruction, poststructuralisme). Il s'agit plutôt de nuancer les conclusions de Susan Hayward, en soulignant d'une part la similarité qui existe entre les tensions qui caractérisent le débat postmoderne et les contradictions propres aux discours que véhiculent la critique et le cinéma français; en considérant d'autre part le potentiel représenté par ces tensions qui peuvent créer une atmosphère propice au développement des discours critiques et subversifs dont l'auteur de *French National Cinema* regrette l'absence.

Du point de vue méthodologique, il s'agit en outre d'aborder la question d'une manière complètement différente: dans *Film and Revolution*, le critique marxiste James Roy MacBean ne se contente pas d'insister sur l'importance d'une approche qui allie à la sémiologie et au structuralisme une critique des idéologies, il dénonce aussi:

(...) a gap between theory and criticism that has been growing wider for some years now. The situation has reached the point where theoretical critiques and counter-critiques of various forms of structuralism and semiology are carried out in a vacuum, with hardly any reference -much less any critical application of the 'theory'- to particular films. Today's attempts at film theory are retreating further and further from the critical discussion of films. Not only does this impoverish our

discourse about film, it also raises serious doubts about the relevance of film theory in general.⁴

Un livre comme le *French National Cinema* de Hayward se présente comme une anthologie critique, où l'étude des films et des mouvements cités, de même que les conclusions de l'auteur, ne sont illustrées par aucune analyse de détail, que ce soit dans le corps du texte ou en annexe. Par contraste, l'étude qui suit sera composée des analyses de détail qui devraient permettre d'identifier dans leur complexité les discours que véhiculent une variété de films récents.

De même que l'une des caractéristiques de l'expression postmoderne est l'amalgame de la culture et de l'art populaires avec la culture et l'art des élites, lorsqu'on essaye de cerner les traits spécifiques du cinéma français, la tâche est singulièrement compliquée par la fluctuation des distinctions entre cinéma d'art et cinéma commercial.

La différence entre cinéma d'art et cinéma commercial est supposée dériver à la fois de l'approche formelle et des thèmes qui composent le contenu d'un film:

In the art film, (...) the very construction of the narration becomes the object of spectator hypotheses: how is the story being told? Why tell the story in this way? The art film can undermine norms far more frequently than can a classical film. (...)The art film's thematic crux, its attempt to pronounce judgements upon modern life and *la condition humaine*, depends upon its formal organisation. (...) Odd (arty) camera angles or camera movements independant of the action can register the presence of self-conscious narration. The 'invisible witness' canonized by Hollywood precepts becomes overt.⁵

Mais, dans le cas du cinéma français en particulier, les catégories s'interpénètrent du point de vue de la forme. Un réalisateur comme Blier par exemple, qui trouve son inspiration dans la culture populaire, le café-théâtre, le 'ringard' ..., n'en est pas moins capable, dans ses comédies satiriques, des plus grandes audaces formelles. Genre à la croisée entre cinéma populaire et cinéma d'art, le *cinéma du look* d'autre part, témoigne certes d'une

⁴ James Roy MacBean, p2.

⁵ David Bordwell, *Narration in the fiction film*, London, 1985, p210-212.

recherche, -voire d'une obsession - des effets de style, mais ne se tourne pas moins vers la culture et les média populaires pour son inspiration.

Lorsqu'en réaction contre l'invasion du marché par les films américains, le cinéma français a joué la carte de la différence⁶, c'est la question de la vocation qui a donc été soulignée: l'image du cinéma français s'est construite autour de l'idée de culture nationale, et sur l'affirmation que ce cinéma est, avant d'être un simple moyen de divertissement, le locus d'une mise en question des concepts selon lesquels se définissent l'individu, l'identité, la société. Le vice-président d'Unifrance-Film⁷, le réalisateur Jean-Jacques Beineix, est un ardent défenseur de cette position:

Le cinéma européen et le cinéma américain n'ont plus grand chose à voir. On a d'une part un cinéma de point de vue, de liberté, de citoyens et, de l'autre, une industrie qui définit ses produits à partir d'une obligation de résultat et qui, visant le profit à court terme, favorise l'émergence de films satisfaisant à la simple gratification du consommateur.(...). Je n'hésite pas à dire que la spécificité du cinéma européen est une affaire de civilisation, traduisant une approche fondamentalement différente des grandes questions. C'est bien une affaire de valeurs humaines.⁸

Claire Johnston prenait cependant le contre-pied de Beineix lorsqu'elle affirmait de manière polémique:

The analysis of Hollywood as a 'dream machine' producing a monolithic product is in fact a very conventional view which has been held by reactionary film critics for decades. It expresses a distaste for the 'masses', and an elitism which sees in the growth of the great popular art of the twentieth century the danger of the erosion of 'artistic values'⁹

Il serait injuste d'accuser Beineix d'élitisme et de 'mépris des masses'. Ses propres films s'adressent à un large public, notamment un public de jeunes (et s'inspirent en partie,

⁶ 'The fullest flower of the art-cinema paradigm occurred at the moment that the combination of novelty and nationalism became the marketing device it has been since'. Bordwell, p231

⁷ Organisation gouvernementale dont le rôle est de promouvoir les films français à l'étranger.

⁸ J J Beineix, Lettre d'Europe n15, 1995, p4-5.

⁹ Claire Johnston, 'Notes on Women's Cinema', Society for the Education in Film and Television, 1973, dans *Notes on Women's Cinema*, Screen Reprint, Glasgow: Screen, 1991, p3.

comme auparavant les réalisateurs de la Nouvelle Vague, de la culture et du cinéma américains). Pour Beineix, le coupable c'est l'*industrie* américaine du film et ses structures de financement. Il semble cependant naïf de présumer que, même en mettant de côté ses productions les plus commerciales, le cinéma européen est *per se* un cinéma de la mise en question plutôt que l'expression d'un système de valeurs établi. Claire Johnston remarque notamment que:

Sexist ideology is no less present in the European art cinema because stereotyping appears less obvious; it is in the nature of myth to drain the sign (the image of woman/the function of woman in the narrative) of its meaning and superimpose another which thus appears natural: in fact, a strong argument could be made for the art film inviting a greater invasion from myth.¹⁰

Le cas du cinéaste français Patrick Leconte est une bonne illustration du propos de Johnston. Tandis que le travail de ce réalisateur français oscille entre un cinéma grand public et un cinéma influencé par des tendances non commerciales, ses films sont, à l'étranger du moins, projetés dans les salles des cinémas d'art et d'essai. Or, que ce soit avec des films comme *le Mari de la coiffeuse* (1990), et *le Parfum d'Yvonne* (1994), ou à travers des comédies sans prétentions particulières, comme *Tango* (1993), Leconte crée, autour d'un narrateur masculin, des exemples classiques du *récit* misogyne au ton souvent virulent.

Dans un contexte de production où les frontières entre des catégories comme cinéma d'art et cinéma commercial deviennent floues, le rôle de la critique apparaît crucial lorsqu'il s'agit d'identifier les stéréotypes et les discours latents que véhiculent certains films. Or, il semble qu'en France, elle ne se donne pas les moyens nécessaires pour mener efficacement l'analyse critique de toute une tradition de cinéma réactionnaire, sexiste, raciste ou homophobe. Il est significatif par exemple, qu'un film comme *les Visiteurs*, apprécié des critiques en vertu de son esprit 'carnavalesque' (pour citer un journaliste des Cahiers du cinéma)¹¹, n'ait pas suscité plus de questions d'éthique. En effet, si l'esprit carnavalesque

¹⁰ C. Johnston, 'Notes on Women's' Cinema, p25.

¹¹ Thierry Jousse, 'Editorial', *Cahiers du Cinéma*, n473, Novembre 1993, p5.

est supposé indiquer un renversement des valeurs conventionnelles, un film comme *Les Visiteurs*, produit dans un climat politique de réémergence de la droite, ressemble plutôt à un plaidoyer en faveur d'un simple retour à certaines valeurs l'ancien régime. Projeté au XXème siècle, un seigneur médiéval réalise avec horreur que le château de ses ancêtres est, depuis la révolution, tombé entre les mains d'une famille de roturiers; non seulement le propriétaire contemporain est un descendant de serviteurs, mais le personnage, un arriviste antipathique à l'extrême, est aussi un homosexuel: comble de la *dégénérescence*?

Ses rapports avec le féminisme illustrent de manière frappante les tensions entre tendances progressistes et réactionnaires qui caractérisent le cinéma français. La constance des publications qui concernent le cinéma, et la tradition d'une presse hautement spécialisée, prouvent le sérieux avec lequel le médium est considéré en France; lorsqu'on considère en outre l'importance de la contribution apportée par des penseurs français tant à la théorie féministe qu'à l'analyse cinématographique, l'absence d'une approche féministe dans ce domaine apparaît surprenante.

Elle est encore plus surprenante lorsqu'on rappelle que la cinématographie a connu en France, pendant les années 70, une grande époque de féminisme militant, illustrée par les films de réalisatrices comme Yannick Bellon, Coline Serreau, Agnès Varda, et la Belge Chantal Akerman. Comme le souligne en outre Ginette Vincendeau, malgré les preuves de sexisme patent que fournissent chaque jour médias et coutumes du pays, les femmes sont parvenues en France à conquérir des situations de pouvoir en plus grand nombre que dans la plupart des autres pays occidentaux.¹² Cette constatation se vérifie notamment dans le domaine du cinéma, où non seulement les productrices, mais aussi les réalisatrices à succès ont cessé d'être une rareté.

Dans un article intitulé '*Mais ou est passée la théorie féministe en France?*'¹³, Ginette Vincendeau remarque qu'en France, l'opinion répandue est que les questions de différences et de relations entre les sexes ont été comprises et internalisées, et que l'approche féministe

¹² 'Fathers and Daughters of French Cinema', *Sight and Sound*, 3 /1994, pp14-17.

¹³ Ginette Vincendeau, *CinéAction* n47, 1988, pp95-102.

y est désormais estimée superflue. La dénomination 'théorie féministe' y est en outre considérée comme dénotant une approche limitative et dogmatique. Cette situation s'explique en partie par une longue tradition de cynisme critique et de satire sociale et politique, qui informe le contexte culturel et artistique français et nourrit la suspicion professée en général par les artistes contemporains et critiques (hommes et femmes, et quel que soit le médium), pour le 'politiquement correct', qui est jugé conventionnel et restrictif. Cette position, qui tend à se transformer en 'anti-intellectualisme'¹⁴, englobe souvent toute forme de féminisme déclaré.

La minimisation du concept d'inégalité et de différence entre les sexes soulignée par Vincendeau peut s'expliquer aussi par la crainte de renforcer arbitrairement ces différences en présentant certaines questions comme spécifiques: en traitant les oeuvres des réalisatrices séparément par exemple, on court le risque de les marginaliser, de les présenter comme une catégorie mineure. Ainsi, Noël Burch et Geneviève Sellier soulignent-ils en introduction à *la Drôle de Guerre des Sexes*:

En effet, nous nous démarquons des principales théories féministes anglo-américaines en ce sens que nous ne voulons ni ne pouvons nous enfermer dans l'idée que l'analyse des représentations des relations de sexe n'intéresseraient que les femmes dotées d'une conscience de sexe. De même que le cinéma français continue de s'adresser aux spectateurs des deux sexes de manière non discriminée, nous pensons que les relations affectives et sexuelles concernent les hommes autant que les femmes.¹⁵

L'attitude des réalisatrices travaillant en France est en ce sens révélatrice. Chantal Akerman est régulièrement citée pour avoir déclaré, en 1987, que le concept de 'Films de Femmes' était dépassé, et les réalisatrices françaises réagissent généralement avec

¹⁴ Patricia Mellencamp, *Indiscretions, Avant-garde film, video and feminism*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1990, p13.

¹⁵ Par un 'cinéma qui ne discrimine pas entre ses spectateurs', les auteurs signifient que le cinéma français longtemps échappé à la discrimination par genre, (Le western par opposition au mélodrame, genre 'pour les femmes' par exemple). Noël Burch et Geneviève Sellier, *la Drôle de Guerre des Sexes*, Paris:Nathan, 1996.

irritation à la suggestion qu'elles font des films de femmes ou des films pour les femmes¹⁶. Cela n'implique pas pour autant qu'elles renient leur identité, - elles ne revendiquent pas la dénomination de réalisateur plutôt que de réalisatrice¹⁷. Refuser de voir un travail défini comme 'féminin', est une manière de mettre en question les critères selon lesquels s'établirait cette distinction. En s'opposant à ce que leurs films soient considérés comme particulièrement destinés à un public de femmes, les réalisatrices refusent le principe selon lequel tel ou tel thème serait inaccessible à certains, ou plus important pour les femmes que pour les hommes¹⁸. Cela ne signifie pas que les questions de représentation et d'identité sexuelle doivent être ignorées, mais qu'elles sont considérées pertinentes pour les réalisateurs comme pour les réalisatrices, pour le public masculin comme pour le public féminin. Vu sous cet angle, il s'agit donc moins de nier les différences que d'en élargir la problématique en prévenant le retour à une attitude essentialiste, et en évitant de remplacer un discours dominant par un autre discours dominant. Dans ce contexte, il est également compréhensible que la France n'ait pas connu, comme la Grande-Bretagne, une floraison de publications du type 'Women's films'/'Films for women'/'Gay films'/'Lesbian films'. Le discours dont je viens d'esquisser les grandes lignes est d'un certain point de vue, progressiste, mais, parce qu'il minimise le concept de *situation*, il n'est pas sans présenter de problèmes¹⁹.

Dès la rédaction du *Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir avait identifié le conflit à venir, et pressenti le débat qui anime depuis quelques années la pensée contemporaine.

Les sciences biologiques et sociales ne croient plus en l'existence d'entités immuablement fixées qui définiraient des caractères donnés tels que ceux de la femme, du juif, du noir; elles considèrent le caractère comme une réaction

¹⁶ - Ca m'exaspère qu'on parle de films de femmes...". Isserman, Kurys and Serreau sont également citées par S.Hayward, p258.

¹⁷ Le problème de dénomination se présente différemment en anglais, où l'on parle de film-makers et de 'women film-makers'.

¹⁸ - I am a woman. Femininity plays a part in what I do, but I don't like to say that I make 'women's cinema'. My cinema addresses everybody", J.Balasko, citée par G Vincendeau, *Sight and Sound* Vol 6, n4, April 96, p25.

¹⁹ - Y a t'il une solidarité entre les femmes qui serait de l'ordre des peuples opprimés comme le peuple juif? Si je me pose de telles questions, j'ai peur de m'en servir comme d'une excuse pour ne pas faire comme les hommes ou pour faire moins bien qu'eux". Diane Kurys, dans '*Ces Dames se sont mises à la caméra*', *L'Évènement du Jeudi*, 13-19 Août 1992, p61.

secondaire à une *situation*. S'il n'y a plus aujourd'hui de féminité, c'est qu'il n'y en a jamais eu. Cela signifie t'il que le mot femme n'a aucun contenu? (...) Refuser les notions d'éternel féminin, d'âme noire, de caractère juif, ce n'est pas nier qu'il y ait aujourd'hui des juifs, des noirs, des femmes: cette négation ne représente pas pour les intéressés une libération, mais une fuite inauthentique. (...) peut-être ces différences sont-elles superficielles, peut-être sont-elles destinées à disparaître. Ce qui est certain, c'est que pour l'instant elles existent avec une éclatante évidence.²⁰

En fait, près de cinquante ans plus tard, comme tendent à le montrer les quelques exemples qui suivent et qui sont tirés de textes ou d'études sur le cinéma, le principe d'une inégalité entre les sexes et d'un éternel féminin sont loin d'avoir disparu des mentalités:

Jacques Siclier, critique de film pour *le Monde* et pour *Télérama*, et auteur d'une série d'ouvrages comprenant notamment un livre sur les femmes au cinéma, a récemment publié une étude exhaustive du cinéma français en deux volumes. Certes, dans cet ouvrage, Siclier évoque l'influence du féminisme. Il décrit notamment la production cinématographique des réalisatrices à l'époque la plus active du MLF, dans les années 70, et il célèbre plus loin l'oeuvre exceptionnelle de Marguerite Duras. Il souligne également l'émergence de personnages féminins 'forts et indépendants' dans les films de réalisateurs comme Claude Sautet, et remarque une progression dans la même direction dans la production de Bertrand Blier, réalisateur à la misogynie notoire. Pourtant, lorsque le même auteur parle d'actrices ou de personnages féminins, ses descriptions reflètent souvent un point de vue suranné, contestable et offensant. Siclier cite, sans la mettre en question, la remarque de Truffaut lorsque le metteur en scène déclare que le travail du réalisateur 'consiste à faire faire de jolies choses à de jolies femmes' et déclare plus loin, dans sa critique d'un film de Claire Breillat, *36 fillette*, que l'actrice principale, une adolescente de 14 ans, 'a l'air d'un boudin'. Régulièrement, cet auteur admire en outre la performance et le talent d'un acteur tandis qu'il loue la beauté d'une actrice: ainsi, dans son analyse du film *Manon des Sources*, Siclier excuse-t-il la performance peu mémorable d'Emmanuelle Béart par le fait que l'actrice est 'très jolie'.²¹ A la décharge de Siclier, il faut noter que ce type de remarques n'a rien d'exceptionnel dans la critique

²⁰ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris:Gallimard, 1949, Tome 1, pp11-13.

²¹ Jacques Siclier, *La Femme au cinéma*, Paris:le Cerf, 1957

Toutes les citations et exemples sont tirés de: *le Cinéma français*, Paris:Ramsay, 1992.

cinématographique française: dans son article sur les réalisateurs 'néo-baroques', le critique Raphaël Bassan décrit Rosanna Arquette comme 'Les plus beaux seins d'Hollywood'.²² De manière générale, alors qu'apparaissent dans des premiers rôles de nouvelles actrices comme Sandrine Bonnaire, Anémone, Romane Boringer ou Charlotte Gainsbourg, dont le physique ne correspond pas aux canons établis de la beauté de cinéma, les critiques qui jugent leurs performances ont continué d'utiliser des critères et un vocabulaire limités et conventionnels. Il ne vient pourtant pas à l'esprit des mêmes critiques de se fonder sur des critères de beauté physique pour juger de la performance d'un Gérard Depardieu par exemple ...

L'absence d'une approche critique des systèmes de représentation et des discours idéologiques dans le cinéma français actuel fait écho au dilemme postmoderne: le nivellement des différences et du dualisme qui marque le langage et la culture occidentale est limitatif en ce qu'il sape les bases de toute attitude militante.

La question n'est plus de définir les individus à partir de différences biologiques, mais de déterminer jusqu'à quel point et de quelle manière ces différences participent à l'élaboration de hiérarchies et de mythes sociaux et culturels. Or, la plupart des mouvements de pensée contemporains qui contribuent à l'élaboration d'une approche postmoderne mettent en question les relations entre le langage, la formation du sens et l'interprétation de la réalité. Des catégories telles que féminin et masculin, noir et blanc, auxquelles on a eu recours pour légitimer la pérennité de telle ou telle structure de pouvoir et d'oppression, étudiées en tant que construits, se révèlent dans leur relativité, comme des notions historiques, changeantes, ethnocentriques. En remettant en question le 'sujet', les théories structuralistes et poststructuralistes considèrent par exemple l'identité sexuelle comme un construit, le résultat d'une normalisation culturelle et sociale. La relecture de Freud notamment, met en question entre autres la relation féminin/passif et masculin/actif, et souligne le lien entre ce qui appartient au culturel, au langage, et ce qui a été attribué à une essence. Le problème réside en ce que la disparition des catégories traditionnelles

²² Raphaël Bassan, *Trois Néo-baroques français: Carax, Beineix, Besson*, *La Revue du cinéma*, n449, Mai 1989, pp45-53. Dans le même article, l'auteur loue la façon dont ces réalisateurs évitent le piège du fétichisme!

semble prévenir toute possibilité d'action politique. Embrasser la théorie postmoderne signifie éventuellement la perte des 'étiquettes', ou des catégories dans lesquelles sont classés les individus, - la catégorie 'femme' par exemple. Avec ces catégories disparaissent aussi les raisons de dénoncer et de combattre l'oppression de certains groupes par d'autres groupes d'individus: dans une société où la catégorie 'femme' a disparu, le féminisme et le concept et de la lutte contre une oppression patriarcale n'ont plus de sens.

Or, comme le remarque Susan Heckman à propos du féminisme, l'approche postmoderne exclut aussi le remplacement d'un système de définition par un autre, ou la substitution à un discours dominant, d'un autre discours dominant:

A postmodern feminism would reject the masculinist bias of rationalism but would not attempt to replace it with a feminist bias. Rather it would take the position that there is not one (masculine) truth but, rather, many truths, none of which is privileged along gendered lines.²³

Dans un article intitulé *Identity Crisis in Feminist Theory*, Linda Alcoff fait le point sur la question de la validité du principe de différence, en prenant en compte l'apport du poststructuralisme. A la suite de Beauvoir, Alcoff propose une alternative 'situationniste' - ou *positionism*, dans le sens de positionnement historique et non en référence au mouvement artistique - qui se démarque du principe d'essence, mais souligne l'importance du contexte historique et social qui justifie l'existence du féminisme. Sans cesser de considérer la différence et les relations entre les sexes sous l'angle du construit, Alcoff souligne que la catégorie 'femme' ne peut actuellement être considérée comme une simple fiction et disparaître du domaine de l'analyse critique, mais qu'elle doit garder son importance comme élément de l'identité politique:

²³ Susan Hekman, *Gender and Knowledge: Elements of a Postmodern Feminism*, Cambridge: Polity Press, 1990, p8

L'absence en français d'un synonyme du mot anglais 'gender' est ici un obstacle significatif. L'expression 'gender' ne se limite pas à un sexe ou à une catégorie en particulier, elle désigne les questions d'identités qui concernent féminité, masculinité, hétérosexualité aussi bien qu'homosexualité, et laisse ouvertes les questions d'essence et de construit (comment les catégories énoncées ci-dessus *existent-elles?*). Alors que le mot féminisme convient pour décrire une approche, un point de vue et des méthodes d'analyse, il ne signifie pas en lui-même les 'gender issues', c'est à dire l'objet même de l'analyse, que le français ne peut décrire aussi efficacement: la question de l'identité féminine/masculine dans sa dimension culturelle, sociale, sexuelle.

If we combine the concept of identity politics with a conception of the subject as positionality, we can conceive of the subject as nonessentialized and emergent from a historical experience and yet retain our political ability to take gender as an important point of departure. Thus we can say at one and the same time that gender is not natural, biological, universal, ahistorical, or essential and yet still claim that gender is relevant because we are taking gender as a position from which to act politically.²⁴

Si les auteurs que j'ai cités placent le féminisme au coeur de leur argument, leurs conclusions peuvent s'appliquer plus généralement aux analyses qui s'attachent à étudier et à déconstruire les discours dominants, non seulement sous l'angle du féminisme, mais aussi du point de vue de la représentation des races, des classes sociales ou de la sexualité. Richard Dyer, bell hooks et Lola Young font, dans leurs études des représentations des races et de la sexualité, des propositions similaires à celle d'Alcoff.

No textual practice is inherently reactionary or progressive. It is much more complex than that: bell hooks puts it thus: 'The issue is really one of standpoint. From what political perspective do we dream, look, create, and take action?' That political perspective may be articulated from a multiplicity of 'standpoints', using media to document and interrogate the transformations of identity that affect those designated as Other, living in a society where they have been inferiorized for centuries.²⁵

Ainsi, le propos de Julia Kristeva, est aisément transposable lorsqu'elle souligne l'importance de l'analyse du discours et définit la contribution actuelle de la critique féministe:

(...) Spécifier la différence entre les hommes et les femmes dans leur relation au pouvoir, au langage, au sens. La pointe la plus fine de la subversion féministe apportée par la nouvelle génération se situe désormais sur ce terrain²⁶.

²⁴ Linda Alcoff, 'Cultural feminism versus poststructuralism: "The identity crisis in feminist theory"', *Sign*, Vol13, 1988, p433.

²⁵ Lola Young, *Fear of the dark: 'race', gender and sexuality in the cinema*, London:Routledge, 1996, p191.

²⁶ Julia Kristeva, *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris:Fayard, 1992, p311 et suivantes.

Une partie de la critique française est à l'avant-garde de la réflexion sur le postmoderne et les discours sur la sexualité, mais des philosophes et des écrivains tels que Kristéva, Foucault, Cixous, Irigaray, se sont essentiellement consacrés à l'analyse du langage écrit et à la critique littéraire. Dans le domaine du cinéma, la théorie critique semble avoir pris peu d'intérêt dans l'analyse des liens pourtant indissociables entre expression, esthétique et idéologie. Or, on peut soutenir que, dans les années 80/90, c'est précisément la contribution apportée par ce type d'approches multidisciplinaires qui puisent dans la linguistique, la sémiologie et la psychanalyse, qui a été cruciale au développement de la théorie cinématographique contemporaine. Depuis la parution de l'article fondateur de Laura Mulvey par exemple, les études consacrées à la construction du regard, ont mis en lumière des dimensions fondamentales mais jusque là mésestimées du langage filmique, de la composition de l'image aux mouvements de la caméra.

METHODOLOGIE ET FILMOGRAPHIE

l'histoire du cinéma, remarque Eric Rohmer, est une série d'alliances passées entre la culture académique ou la culture d'avant-garde avec le cinéma, culture originellement populaire²⁷

Si elles restent à l'écart de certains débats, la critique mais aussi la cinématographie françaises se privent d'une source de réflexion qui leur est particulièrement pertinente, et d'une source d'inspiration extrêmement riche. La publication de *la Drôle de Guerre des Sexes*²⁸, par Noël Burch et Geneviève Sellier, signale peut-être un changement de direction ou une diversification des pôles d'intérêt. Les deux auteurs, qui se sont penchés

²⁷ E Rohmer, cité par T.Jousse, Editorial des *Cahiers du cinéma*, n473, Novembre 1993, p5.

L'histoire du cinéma français offre d'excellents exemple de cette interconnection entre théorie et pratique, puisque les principaux protagonistes de la Nouvelle Vague étaient critiques de cinéma avant de devenir réalisateurs, et que leurs approches et expérimentations étaient informées par les analyses et les débats menés par la critique contemporaine.

²⁸ N.Burch et G.Sellier, *La Drôle de Guerre des Sexes*, Paris:Nathan, 1996.

sur le cas du cinéma français des années 1930-1956, ont produit une analyse détaillée des représentations des sexes qui souligne l'existence de courants contradictoires.

L'étude qui suit est une contribution à l'analyse critique des systèmes de représentation mais elle se concentre sur le cinéma français récent. Basée sur l'analyse de films produits ces dix dernières années (fin des années 80 jusqu'en 1997), cette étude suggère que, entre radicalisme et réaction, les stratégies de représentation qui caractérisent le cinéma français illustrent les contradictions qui animent le débat postmoderne. Comme dans le cas de Burch et Sellier, le sujet et la méthodologie adoptés pour ce mémoire sont influencés par deux disciplines établies principalement dans les pays anglo-saxons: les *Cultural Studies* et les *Gender Studies*, dont l'objectif est de 'tenter d'appréhender les productions symboliques d'une société donnée en dehors des grilles d'évaluation imposées par la culture dominante'²⁹, - objectif qui correspond également à l'approche développée par Foucault dans le domaine de l'histoire et par Bourdieu en sociologie. Mon étude se concentre sur la représentation d'individus ou de groupes d'individus qui, par le sexe, la race, la nationalité, le comportement ou le statut économique et social sont placés en dehors des structures et de la culture établies, sachant que les catégories d'individus qui restent à la périphérie du pouvoir et de la norme sont aussi celles qui fascinent dans le monde cinéma. C'est que, lorsqu'on prend en considération le cinéma d'un pays en particulier, les représentations de la marge et de la marginalité sont des indicateurs fondamentaux de la manière dont l'identité nationale se définit, mais aussi des tensions et des angoisses qui habitent une société et une culture particulière à un moment donné. Le principe selon lequel les identités ne sont pas fondées sur des essences, mais sont le résultat d'un construit économique, social, culturel et historique est à la base de l'étude qui suit. La norme établie, par conséquent, n'est pas considérée comme l'expression d'une vérité essentielle. La norme devient la référence dominante, un ensemble de stratégies de représentation qui s'établissent et changent, justement, par rapport aux éléments centripètes d'une société. Non seulement, traditionnellement, la définition de la norme passe par la différenciation d'avec l'Autre, mais paradoxalement, c'est aussi sur la base de l'exploration de ce qui se trouve à la périphérie que la norme, tournant ses outils d'analyse

²⁹ Burch and Sellier, p10.

sur elle-même, se détache quelque peu de son universalisme mythologique. Il lui est alors possible de commencer son propre processus critique, relativisant par là même les catégories de sujet (observant) et d'objet (étudié): les premières études concernant la masculinité et l'homme hétérosexuel blanc sont apparues à la suite du développement de la théorie féministe, des études sur la sexualité féminine et homosexuelle, et sur la représentation des ethnies minoritaires.

Par conséquent, comme la norme dont la définition est relative et historique, le concept de marge est un concept changeant, et les différentes caractéristiques qui lui sont associées dans les sociétés occidentales se recoupent sans s'annuler. Lola Young constate que

It is argued that there is no single theoretical framework able to address all the issues raised by the combination of racial, sexual and gender issues and the pertinent historical developments³⁰.

L'auteur de *Fear of the Dark* souligne donc l'importance des approches interdisciplinaires et trace par exemple un parallèle entre sexe et race en examinant la métaphore freudienne du 'continent noir'.

Ainsi, l'analyse du film ne se contente plus d'identifier des stéréotypes, mais aborde le texte filmique comme une construction complexe qui combine esthétique et subjectivité. La définition de l'analyse filmique que propose par exemple Anthony Easthope prend en compte la complexité et la diversité des approches:

The cinematic text must be grasped in terms of its full semiotic complexity. It is always ideological, operating to dramatise and so promote certain forms of power (whether these relate to gender, class, race, nation). Film is also a form of phantasy, offering meanings and pleasures which need to be understood through some use of psychoanalysis, however sceptical (...) And film always includes its viewing subject, offering a position to the spectator - one which requires analysis in terms of subjectivity.³¹

Si les analyses textuelles qui composent la suite de mon étude ne concernent pas la ou les audiences réelles des films français qui y sont discutés, elle n'en sous-entend pas moins un

³⁰ Lola Young, p4.

³¹ Anthony Easthope, éditeur, *Contemporary Film Theory*, London and New-York:Longman, 1993, p19.

spectateur potentiel: en effet, si le film est analysé en terme de discours, il est nécessaire d'identifier également de quelle manière ce discours est présenté et communiqué, et quelle position est proposée au spectateur imaginaire dans la construction du film. La contribution apportée par la théorie féministe dans ce domaine est irremplaçable, en ce qui concerne la construction du regard notamment. Elle constituera donc, avec les théories corrélatives sur l'espace cinématographique (composition de l'espace, temps, narration...), et celles dérivées de la psychanalyse, le fondement de mon approche.

Dans un célèbre rapprochement, Christian Metz a décrit le cinéma, - un médium qui place ses spectateurs dans une confortable obscurité et leur offre une expérience de plénitude en leur permettant de s'identifier à une image d'eux mêmes qui se rapproche d'un idéal - comme un espace privilégié pour la reconstruction des processus mentaux décrits par la psychanalyse. Cependant, la psychanalyse ne peut pas plus que les autres théories du sujet être divorcée du contexte social et historique et des relations de pouvoir qui s'y instaurent. Marshall Edelson, auteur de *Psychoanalysis, a theory in crisis* précise que la psychanalyse 'cannot forget the role of the social in the mental life'. Tandis qu'il souligne l'importance de cette approche dans l'analyse idéologique des discours,

Psychoanalysis places a distinctive emphasis upon the observation that gender (as defined by anatomical and physiological markers), social role, and preference for activity and passivity in sexual aim vary independently.(...),

...Edelson conclut sa remarque par une mise en garde:

My own belief is that psychoanalysis should restrain its passion for speculating about origins, lest its passion lead it into an infinite regress, to a mythology...³²

Aussitôt que l'on se penche sur la relation entre stratégies de représentation et marginalité, le langage cinématographique est au coeur des débats. En privilégiant le point de vue d'un spectateur (potentiel) masculin, hétérosexuel et blanc, le cinéma occidental définit et cantonne traditionnellement l'*autre* dans le rôle d'objet du regard, du désir, ou comme référence identitaire à *contrario*, et ce principe, conscient ou inconscient, a influencé la

³² M Edelson, *Psychoanalysis, a theory in crisis*, Chicago and London, 1988, p195 & p209

pratique et l'esthétique du film. Mais ce cas de figure sujet/objet, - masculin/féminin, occidental/étranger, normal/marginal - n'est pas, comme l'ont montré les études subséquentes à celle de Mulvey, unilatéral, et surtout, la problématique de la représentation n'est pas résolue simplement en permettant à d'autres catégories d'individus l'accès à la position de sujet. La question se pose en effet de savoir s'il est souhaitable de promouvoir une subjectivité dérivée du modèle existant, et s'il est possible de créer un cinéma où des identités différentes peuvent s'exprimer et être représentées autrement que comme *l'Autre*, l'inférieur ou l'incomplet, en utilisant le langage filmique tel qu'il existe. Le principe d'indissociabilité de la forme et du contenu est ainsi l'un des fondements de ce mémoire, qui s'attache à explorer les thèmes ainsi que les choix esthétiques qui marquent les films afin de rendre compte de la spécificité du médium dans la représentation de ces thèmes.

Dans un article basé sur une analyse visuelle circonstanciée de *The Grapes of Wrath*, de John Ford (1940), Vivian Sobchack met en garde contre la tendance de certains critiques à traiter du contenu d'un film indépendamment de l'approche formelle qu'il reflète:

What the image *looks like* is neglected for a consideration of what *happens in it*. (...) content is predominant and considered independently from its visual treatment. (...) the notion of social vision is linked only rarely to actual vision, to the integration of the film's images and visual texture with the reading of its narrative and cultural content.³³

L'étude qui suit se compose par conséquent d'analyses détaillées et se concentre sur un échantillon de long métrages dont la thématique est pertinente et qui, à la croisée entre cinéma populaire et cinéma d'art, traduisent une volonté consciente d'interprétation esthétique. Ces films illustrent un éventail d'approches stylistiques, et leur dynamique, qui s'organise autour de la mise en question des valeurs établies et des modes de représentation traditionnels de l'identité sexuelle, raciale, sociale, s'exprime donc aussi à travers l'approche formelle qui investit l'image d'un surcroît de signification.

³³ Vivian C. Sobchack, *Thematic emphasis through visual style*, dans *Hollywood as Historian*, éditeur Peter C. Rollins, Lexington: University Press of Kentucky, 1983, p69-70.

Film culte pour la jeune génération des années 80, *37.2 le Matin* (1986), de Jean-Jacques Beineix, met en scène la féminité dans sa relation avec la folie. Autre exemple du style 'néo-baroque', le film de Léos Carax, *les Amants du Pont-Neuf* (1991), traite de l'exclusion sociale à travers l'histoire d'amour d'un couple SDF. *Merci la vie*, (1991) de Bertrand Blier, suit, sur le mode de la comédie picaresque cher à ce réalisateur, les pérégrinations de deux adolescentes dans un monde marqué par l'absence d'idéaux, l'incompréhension des adultes et le SIDA. Poursuivant l'exploration thématique et stylistique de Jean-Luc Godard dans *Sauve qui peut (la vie)*(1979), avec *En avoir (ou pas)* (1995), Laetitia Masson aborde, sur le mode d'un 'cinéma de l'ordinaire', les questions d'identité sexuelle et sociale, de solitude et de chômage, évoquées à travers la rencontre de deux jeunes ouvriers. Enfin, la réalisatrice Claire Denis explore dans *J'ai pas sommeil* (1994), les rapports entre sexualité, nationalité, race et identité.

L'analyse des films concernés s'articulera autour d'une série de problématiques qui s'imposent comme fondamentales:

Cette étude s'attachera à cerner la question de la marginalité comme élément de subversion des discours traditionnels, en essayant de faire la part des choses entre discours de réaction, où la contestation de surface recouvre une persistance des mythes et de l'approche essentialiste, et la véritable mise en question, qui s'écarte des définitions essentialistes, normatives, hiérarchisantes. Il s'agira ensuite d'évaluer l'importance des stratégies de déplacement et de 'défamiliarisation' dans la constitution d'un espace où ce questionnement de l'identité sexuelle devient possible, et d'observer la manière dont s'opère cette mise en question du sujet.

- Le cinéma français a une longue tradition de contestation, qui s'est exprimée politiquement et formellement, comme chez certains réalisateurs de la Nouvelle Vague, et à travers la satire (voir chapitre sur Bertrand Blier). De manière plus générale, un courant d'anticonformisme informe le travail de nombreux metteurs en scène, et se traduit par une critique ouverte ou implicite de certaines structures: la famille, les hiérarchies sociales, le

système de valeurs petit-bourgeois. Cette tendance, que l'on retrouve dans les films analysés plus loin, apparaît comme une étape nécessaire de la subversion des catégories et la mise en question des définitions établies.

Mais la contestation peut être une simple contestation de surface, se présentant comme une critique des conventions pour reprendre à son compte ce que l'anticonformisme a de séduisant, sans pour autant mettre en doute la validité du système et de ses fondements: certains héros de Besson, de Jeunet et Caro, de Beineix, célébrés par le jeune public pour leur anticonformisme, sont en fait des rebelles d'un moment qui désirent par dessus tout trouver leur place dans le système - économique, social, politique -, *tel qu'il existe*. Dans le cas d'un personnage féminin par exemple, il s'agit de réintégrer un système de dominance patriarcale; les représentations régressives qui en découlent, basées sur les stéréotypes et mythes traditionnels, permettent la ré-émergence de 'types' comme la Lolita (*la Cité des enfants perdus*, Jeunet et Caro, 1995, *Léon*, Besson, 1994, *Merci la vie*, Blier, 1991) et l'hystérique (*37.2 le Matin*, Beineix, 1986).

Le principe d'*interpellation* développé par Louis Althusser, le concept de *résistance* tel qu'il se conçoit dans le travail de Michel Foucault et l'idée de *mythes* telle que la définit Roland Barthes, informeront les analyses des représentations des forces de contrôle, de normalisation ou d'oppression. En effet, par delà leurs représentations les plus claires (l'armée, la police, la prison, l'hôpital, la cours de justice, comme dans *les Amants du Pont Neuf* et *Merci la vie*), ces forces prennent aussi des formes subtiles et internalisées (*37.2 le Matin*, *En avoir (ou pas)*, *J'ai pas sommeil*).

- Dimension fondamentale dans l'évocation de la marginalité, l'espace cinématographique sera pris dans le sens d'une conjonction entre deux axes, - l'espace géographique et l'espace temps, ou espace narratif - où marginalité et esprit de contestation se caractérisent par un trait récurrent: ils tendent à s'exprimer, initialement, par un déplacement voulu ou imposé (départ, fuite, mise à l'écart). A la suite notamment de l'article séminal de Laura Mulvey, les études sur la représentation ont souligné l'importance primordiale de la relation à l'espace. Ici, les études sur les questions 'd'objectification' et de fétichisme, du rôle des techniques de cadrage et de montage, rejoignent les analyses menées par des

sociologues et psychologues sur la limitation spatiale et gestuelle imposée par l'éducation, la culture, les contraintes sociales.³⁴ La stratégie du *dé-placement*, où les personnages se retrouvent donc littéralement sur la route, à 'l'extérieur' (par opposition au cercle domestique), ou métaphoriquement, du côté des exclus de la société, est cruciale au cinéma parce que les caractéristiques du médium, ses liens avec la perception et la représentation de l'espace géographique et temporel, en font un médium privilégié de la désorientation et de la 'défamiliarisation'. Par conséquent, le potentiel existe ici d'exploiter un aspect du médium combattu par le système de continuité dans le film classique.

Dans des films comme *Sauve qui peut (la vie)* (Godard, 1985), *Sans toit ni loi* (Varda, 1986), *Faut-il aimer Mathilde* (Bailly, 1994), *l'Eau Froide* (Assayas, 1994), *Personne ne m'aime* (Vernoux, 1994), *Regarde les hommes tomber* (Jacques Audiard, 1994), *En avoir (ou pas)* (Masson 1995), *Gadjo Dilo*, *Tony Gatlif* (1997)... le refus prend donc la forme d'un départ, d'un pas de côté; dans des films tels que *Merci la vie* (Blier, 1993), *les Amants du Pont-Neuf* (Carax, 1991) il ressemble plutôt à la conséquence d'une mise à l'écart, à une escapade dans l'univers de la fiction, un va et vient entre réalité et fiction, entre le présent et le passé...

- Pour qu'une redéfinition, ou la construction d'une nouvelle identité, d'un nouveau sujet qui échapperait aux normes qui le définissent traditionnellement soit possible, il faudrait pouvoir trouver un espace neutre: une impossibilité, à moins peut-être que le lieu choisi soit lui même un lieu sans identité précise, un lieu de transit. Certains films nous entraînent donc dans des lieux de passage, marqués du sceau du temporaire, du transitoire et de l'indéfini: le 'marquage' disparaît. Chez certains des réalisateurs, comme j'espère le démontrer, l'espace ainsi créé donne l'occasion d'une véritable expérimentation, où la caméra s'applique à refléter également cette notion de transitoire, et hésite à 'épingler' ses personnages. Ainsi dans la mise en scène de groupes, comme *J'ai pas Sommeil*, où le sujet unique est remplacé par une 'constellation de sujets'³⁵, ou bien encore dans le masquage

³⁴ Elena Gianini Belotti, *Du côté des petites filles*, Paris: Edition des Femmes, 1974. D W Winnicott, *Jeu et réalité: l'espace potentiel*, Paris: Gallimard, 1975.

³⁵ L'expression est de Margrit Tröhler, Université de Zurich (présentation au colloque International de Vienne, 'Subject on Screen', Octobre 1996, non publiée).

et la déconstruction des mouvements et des images, ainsi que dans l'utilisation du cadre et du hors champ, lorsqu'au lieu d'offrir au spectateur le meilleur point de vue et le don d'ubiquité, le film s'articule autour de personnages qui semblent échapper à la caméra (*Sauve qui peut (la vie)*, *En avoir (ou pas)*).

Le choix de ces différentes thématiques est en partie inspiré d'un film dont l'importance est signalée par l'intérêt qu'il a soulevé, notamment au sein de la critique anglo-saxonne qui lui a consacré des études détaillées.³⁶ Dans le film d'Agnès Varda, *Sans Toit ni Loi* (1986), l'anticonformisme perd de son romantisme, mais gagne en signification car il est entier et sans retour. Tandis qu'elle balaye un paysage sévère par de long travellings latéraux, la caméra, non plus que les récits des témoins de son passage, ne peut piéger le personnage principal: évasive, Mona la vagabonde échappe aux regards, à la caméra, aux définitions. Mona communique rarement, et avec d'autres exclus: un jeune vagabond au début du film, une vieille femme dont la famille convoite les biens, et surtout, avec un travailleur immigré dont le témoignage silencieux est l'un des moments les plus intenses du film. Dans un système et une *culture* capitalistes, l'attitude de Mona est subversive par définition. Le personnage n'existe ni pour séduire les autres personnages, ni pour séduire le public: elle prend ce qu'on lui offre, mais ne remercie pas. Élément perturbateur et figure christique dans le sens nietzschéen, (une dimension qui est renforcée par la mise en scène et les circonstances de la mort du personnage après son arrivée dans un village au moment d'une fête païenne) dans une culture du don/contre-don et de l'échange commercial, Mona personnifie le principe obsolète de la gratuité et oblige les personnages du film comme le spectateur à se questionner sur leur propre (absence de) générosité. Le film de Varda est donc une référence essentielle pour l'étude des représentations de la marginalité qui caractérisent le cinéma français des dix dernières années, d'autant que l'exploration thématique se traduit dans la recherche formelle, la *cinéécriture*.

³⁶ Voir notamment:

S.Hayward, *Beyond the Gaze and into femme-filmécriture: Agnès Varda's "Sans toit ni loi"* S.Hayward and G.Vincendeau, éditeurs, *French Film, Texts, Contexts*, London:Routledge, 1990 -, p285 et suivantes. S.Flitterman-Lewis, *To Desire Differently: Feminism and the French cinema*, Urbana: University of Illinois Press, 1990. Chapter 11: *'The impossible portrait of femininity': "Vagabond"*.

Par delà l'étude de stéréotypes et des thèmes, c'est à travers les techniques utilisées par tel ou tel réalisateur/trice, - structures narratives et psychologie des personnages, mais aussi mouvements et angles de la caméra, cadrage, lumière, mise en scène, découpage...- , que seront analysés, dans cette étude, les discours sur la marginalité.

Il s'agira de déterminer comment les choix esthétiques déterminent les représentations de la marginalité, mais aussi en quoi les discours sur la marginalité peuvent informer le langage filmique, et puisque ces discours évoluent, il s'agira en outre de définir, s'il y a lieu, à quels aspects du développement du langage cinématographique contribue ainsi le cinéma français contemporain.

LA FOLIE - SPECTACLE

37.2 *Le Matin*, Jean-Jacques Beineix, 1986.

L'émergence et le succès du cinéma 'néo-baroque'¹ créa initialement une polémique au sein de la critique cinématographique. Si on considère le nombre des entrées, les films de Jean-Jacques Beineix (*Diva* 1981, *37.2 le Matin*, 1986), de Luc Besson (*Le Grand Bleu*, 1988, *Nikita*, 1990, *Léon* 1994), et de Jean-Pierre Jeunet et Mark Caro (*Delicatessen*, 1991, *La Cité des enfants perdus*, 1995) se sont généralement avérés, du point de vue du public, être d'indéniables réussites. En outre, l'engouement du public s'est parfois révélé persistant et certains de ces films, - c'est le cas avec *37.2 le Matin* notamment, sont maintenant considérés comme des 'films cultes'. Initialement, et en contradiction avec les goûts du public, la critique ne jugea pas cette tendance, du point de vue stylistique particulier, digne d'intérêt. L'une des principales caractéristiques du cinéma des 'néo-baroques' se manifeste en effet dans l'excessive part de l'intertexte², qui se traduit par un foisonnement de références aux tendances établies et aux classiques du cinéma, de références internes (la brève apparition du héros de *Diva*, que la Betty de *37.2 Le Matin* croise sur un pont de chemin de fer en est un exemple flagrant), mais s'exprime aussi et surtout à travers un style fortement marqué par l'influence de la culture de masse, - images publicitaires, graffiti, 'clip' musical ou *vidéo-clip*, bande dessinée, etc. Alors que le public,

¹ L'appellation 'néo-baroque' est du critique Raphaël Bassan, qui intitule ainsi un article où il décrit les films produits, dans les années 80 et au début des années 90 par les réalisateurs Jean-Jacques Beineix, Luc Besson et Léos Carax; par extension, les films de Caro et Jeunet sont généralement associés à la même tendance. L'article de Bassan est une révision de l'attitude adoptée originellement par la critique de cinéma dont la majorité négligea au contraire ce type de productions.

Raphael Bassan, 'Trois Néo-baroques français : Beineix, Besson, Carax', *la Revue du cinéma*, n449, Mai 1989, pp45-53.

Voir également : Ian Revie, 'Paris remythologised in *Diva* and *Subway* : Nanas néopolarisées and *Orphées aux enfers*', *Stirling French Publications* n2, Stirling University:1994.

² Phil Powrie, *French Cinema in the 1980s : Nostalgia and the crisis of masculinity*, Oxford : Oxford University Press, 1997, pp75-130.

et en particulier le public jeune, se montrait sensible à cette approche, pour la critique, l'attention consacrée à la production d'une image policée et séductrice n'était que le reflet d'un cinéma créé dans l'esprit de la société de consommation : un cinéma manquant d'âme. Les films de Léos Carax trahissent de nombreux points communs, - l'importance de l'intertexte notamment - avec l'approche adoptée par un Beineix ou un Besson. En contraste avec les autres réalisateurs du genre Carax fut, et en particulier à la sortie de *Mauvais Sang* (1986), salué par une critique apparemment séduite par la profondeur et la sensibilité de la réflexion. Avec *les Amants du Pont Neuf* cependant, Carax s'attira (on y reviendra plus loin) les mêmes reproches que ceux adressés habituellement aux protagonistes de la tendance 'néo-baroque'. En Grande-Bretagne, c'est le terme *Cinéma dulook* qui fut adopté pour désigner une tendance d'abord considérée comme l'expression complaisante et sans substance d'un formalisme commercialisant.

Les principaux protagonistes du *Cinéma dulook*, Jean-Jacques Beineix et Luc Besson, établirent leur réputation à une période difficile de l'histoire du cinéma Français.

Sanctionnées à partir de 1986 par la domination, sur le marché national, des entrées aux films Américains sur les entrées aux films français, les années 80 sont généralement décrites comme manquant d'inspiration et de dynamisme créatif, - une époque, déclare Jacques Siclier, marquée par la confusion et le manque de réflexion poétique et esthétique³.

Dès la sortie de *Diva*, la tendance qui émerge avec les réalisateurs 'néo-baroques' se présente comme un phénomène de *l'apparence*, qui, en premier lieu, fait la part belle au rôle du directeur artistique et du directeur de la photographie : une attention minutieuse est consacrée aux effets de lumière, à la composition de l'image, aux détails de la mise en scène et du décor. Combinés à l'importance expressive et structurante des couleurs et des motifs, et à l'emploi singulièrement extensif de filtres, l'effet visuel n'est pas, comme l'ont souligné les détracteurs du genre, sans évoquer l'image publicitaire et la photographie

³ Jacques Siclier, *Le Cinéma français*, Paris : Ramsay Cinéma, 1991, chapitre IV 'les Modernes, ou chacun pour soi', pp254-266.

précise des films d'Hollywood. Comme le remarque Ian Revie, dans les films de Beineix, un réalisateur dont la carrière a commencé dans le domaine de la publicité:

(...) there are many moments when the framing of images seems to owe (...) much to the world of advertising, when the power of an isolated image will be used for its associative value.⁴

37.2 *Le Matin* inclut ainsi de longues séquences statiques dédiées à des objets inanimés, des natures mortes construites avec une minutie parfois poussée jusqu'à l'affectation : lorsque la caméra, par exemple, cadre longuement un rayon de lumière qui se reflète à travers le contenu émeraude d'un verre, tandis que la fumée s'élève en volutes d'un cendrier où repose une cigarette abandonnée, ou bien encore lorsque l'objectif fixe une casserole de chili qui mijote, - un motif qui marque le début et la fin du film⁵. Pour Bassan, cette attention au détail et à l'ornemental crée une atmosphère qui est particulière aux films des néo-baroques, et qu'il décrit comme un nouveau type de réalisme poétique : à travers les représentations stylisées d'environnements urbains post-industriels et de banlieues habitées par des personnages à la fois séduisants et marginaux, Beineix, dans *Diva* comme dans *La Lune dans le caniveau*, et Besson avec *Subway* notamment, créent des univers diégétiques originaux, à la fois familiers et étranges, mais aussi pertinents, en ce qu'ils reflètent des aspects essentiels de la culture contemporaine, et de la culture de la jeunesse des années 80-90 en particulier. Le succès remporté par ces films outre-Manche, la subséquente carrière de Luc Besson et, avec une moindre réussite, de Jeunet et Caro, aux Etats-Unis, reflète une communauté d'esprit entre le cinéma aux images policées de ces réalisateurs et le cinéma dit d'Hollywood, ou cinéma *mainstream*. Les différences sont pourtant apparentes, marquées non seulement, au sein d'un dense mélange de références diverses, par l'émergence d'éléments d'une culture populaire typiquement française (L'art de beurrer une baguette, *Diva*, de passer le café, *37,2 le Matin*, ou encore la présence de Jeanne Moreau dans *Nikita*), mais aussi par certains des éléments de style qui justifient l'appellation de néo-baroque, comme le révèle par exemple une comparaison

⁴ Ian Revie, p35.

⁵ Les images sont de Jean-François Robin.

entre un original et son *remake* : Dans le film de Besson, *Nikita*, l'héroïne emprisonnée décore les murs de sa cellule avec un entrelacs de graffitis sinueux et colorés, tandis que la cellule de son alter-Ego américain dans *The Assassin* demeure inchangée, un espace net, aseptisé et géométrique. De même, à travers l'utilisation de techniques et la reconstitutions d'environnements généralement associés avec le cinéma d'animation et la bande dessinée, certains des réalisateurs combinent des motifs tirés notamment de la culture iconographique américaine (dans *La Cité des enfants perdus*, l'exécution des héros mise en scène par les pirates est une évocation directe du *Peter Pan* de Walt Disney), mais pour recréer des univers originaux. La bande dessinée doit être citée comme une source d'inspiration spécifique si l'on considère l'importance accordée, en France, à ce mode d'expression qui est un élément essentiel de la culture des jeunes. Ce sont les films de Jeunet et Caro qui représentent les exemples les plus frappants d'un type d'approche qui emprunte à l'esthétique de la bande dessinée et au dessin d'animation : le dessin d'animation est utilisé fréquemment dans *La Cité des enfants perdus*, où la technique permet par exemple de reconstituer en un long travelling et en gros plan le vol d'une mouche et son atterrissage sur le crâne de l'un des protagonistes, ou encore pour suivre le parcours d'une larme à travers l'espace. Dans *Delicatessen*, les étages et les différentes pièces de la maison, filmés dans un plan en coupe, et habités par une série de personnages grotesques ou clownesques, ressemblent aux vignettes d'une bande dessinée. L'influence peut être retracée dans le cinéma de Carax, Besson et Beineix également : l'une des séquences initiales de *37,2 le Matin*, lorsque Zorg roule à toute vitesse au volant de son camion sur la plage, est composée de plans brefs, montés de manière abrupte (les gros plans succédant aux plans rapprochés et vice versa), à la manière de vignettes de bande dessinée. Un peu plus tard, tandis qu'il prépare son dîner, Zorg se parle à lui-même, tout haut, à la manière du personnage de BD dont les pensées s'affichent en 'bulles' afin de tenir le lecteur informé. Dans les films des réalisateurs néo-baroques, les personnages sont rarement dotés de noms de famille : Zorg, Bob, Nikita, Miette, One..., sont autant de noms et de diminutifs tels que les affectionnent les créateurs de bande dessinée et de dessin animé. Caractéristique de l'esprit postmoderne et particulièrement apprécié des audiences jeunes, le mélange de références, combinant des aspects parfois antinomiques de la culture

populaire et d'une culture conventionnellement associée avec les élites (l'amour de la musique d'opéra qui caractérise le héros de *Diva*, un jeune facteur qui roule en mobylette), se manifeste notamment dans le choix des lieux de tournage, l'architecture et les décors. Le cadre créé par le chef décorateur de *La Cité des enfants perdus*, Jean Rabasse, pourrait avoir été imaginé par un Moebius, un Liberatore ou un Bilal. Jean Rabasse en décrit ainsi la conception:

Ca commence par une gravure de Gustave Doré, et ça se traduit par 5000m2 de fausses briques en polystyrène. On continue en rêvant devant des peintures de 'De Chirico', et voilà plus de 50 peintres et sculpteurs devenus des artisans de la moisissure, de la rouille et de l'humidité. La création des décors de *La Cité des enfants perdus* a été l'objet d'un constant échange entre Jeunet et Caro sur ce que devait être le climat de ces décors. Il en est sorti des références aussi variées et précises qu'Otto Dix et G.D.Friedrich, Gustave Eiffel et les rues de la Casba, les Docks de Londres et les canaux de Venise...Sacré mélange.. A oublier au plus vite pour alors trouver sa propre logique, son volume, sa couleur. ⁶

Le mélange de références peut apparaître également contradictoire ou ambigu lorsque l'on considère certaines des techniques chères aux réalisateurs du *Cinéma dulook* : ainsi, l'utilisation expressive et non réaliste de gammes de couleur précises et récurrentes et de filtres couleur. Permettant de donner à une séquence d'images une tonalité particulière et de créer une atmosphère propre, elle est évocatrice non seulement de la bande dessinée, où une planche entière peut recevoir une tonalité distincte, mais aussi de classiques du cinéma Européen comme *Il Deserto Rosso* (Michelangelo Antonionni, 1964) ou *Pierrot le Fou* (Jean-Luc Godard, 1965), et, plus récemment, l'image publicitaire (et en particulier la publicité américaine produite pour le grand écran). Poursuivant l'approche initiée par Fredric Jameson⁷, Phil Powrie se fonde sur une analyse de *Diva* pour montrer comment le brassage des références est l'expression d'une nostalgie qu'il identifie comme la tendance principale du cinéma des années 80 : le mélange du nouveau et de l'ancien est la marque d'un cinéma qui se situe dans un univers contemporain fracturé et aliénant, pour mieux se

⁶ UniFrance International, Volume 1, 1995, p41.

⁷ Fredric Jameson, 'Diva and French Socialism', dans *Signatures of the Visible*, London:Routledge, 1990, pp55-62.

livrer à la contemplation empreinte de regret d'un passé qui, rétrospectivement, semble du point de vue culturel et identitaire, plus cohérent. De façon similaire, dans *37.2 le Matin*, la manière dont Beineix combine le familier et l'exotique ou l'étrange et applique la virtuosité technique à la description des détails matériels les plus ordinaires, participe certes d'une approche créative et originale, en ce qu'elle favorise la création d'un univers cinématographique particulier, mais suggère également la tendance fondamentalement *réactionnaire* qui marque son interprétation de la réalité. Cette tension est mise en scène dans le film à travers une série d'oppositions : opposition entre marginalité, rébellion (le style de vie des principaux protagonistes et le comportement de Betty) et normalité (les aspirations de Betty), entre l'exotique (les déplacements, les décors, la photographie, les références à la culture américaine), l'expérimental (implicitement, le film laisse à comprendre que l'écriture de Zorg, comme son nom, est inhabituelle) et le traditionnel (la multiplication des éléments traditionnels de la culture française). Ce qui est particulier à *37.2 le Matin* cependant, et que souligne l'analyse qui suit, c'est le rôle fondamental et structurant que joue ici une représentation des sexes basée sur une différence d'essence : la créativité, et la capacité à intégrer de manière productive le traditionnel et le nouveau sont associées à la masculinité, les tendances destructives, régressives et ultimement stériles sont ancrées à la féminité.

Anticonformisme et Mythologie

Pour son troisième long métrage, Beineix crée un univers diégétique plus réaliste que celui de ses précédents films, *37.2 Le Matin* présente donc une caractéristique essentielle du cinéma néo-baroque : l'atmosphère particulière du film est créée grâce à un séduisant mélange de banal et d'extraordinaire, d'ordinaire et d'exotique. Les éléments empruntés à la culture populaire française la plus familière voire stéréotypée sont combinés avec le bizarre, ou filmés de manière à les 'défamiliariser' : le décalage qui existe entre le contenu de l'image et la sophistication de la mise en scène, du travail de la caméra et de la photographie participe ainsi à la construction d'un univers qui est à la fois ordinaire et insolite, et favorise l'émergence d'une atmosphère de 'réalisme poétique' pour ses

admirateurs, des images évoquant la superficialité du spot publicitaire d'après ses détracteurs : le début et de la fin du récit sont signalés par un même motif, - un long travelling avant sur une marmite qui mijote sur le feu.

Ce qui permet en outre à Beineix d'inclure des symboles de la culture française traditionnelle sans s'aliéner, au contraire, un public jeune, c'est sa capacité à actualiser ces éléments en les associant avec des éléments aux connotations exotiques. Dans *37.2 Le Matin*, les tables de restaurant sont couvertes de nappes à carreaux, et les personnages discutent de la meilleure manière de passer le café filtre et le boivent dans le traditionnel 'bol' à petit déjeuner. Le propriétaire de Zorg conduit une emblématique citroën 'DS'. A son arrivée dans la capitale, le couple s'embrasse sous l'arche art-déco d'une bouche de métro Parisien, et va s'installer en bord de Marne, dans un petit hôtel qui évoque les décors de film des années 40... Par contre, pour la bande musicale par exemple, le réalisateur a combiné le son typiquement français de l'accordéon avec des motifs jazz⁸. Le scénario du film est en effet une adaptation d'un roman de Philippe Djian, écrivain extrêmement populaire à l'époque, et qui doit son succès à sa capacité à reformuler et à 'franciser' des thèmes et un style inspirés principalement par la littérature Américaine *underground*. Dans la version filmée, l'intérêt porté par Beineix aux mêmes sources est apparente : dans le choix du saxophone pour la bande musicale, le choix du lieu de tournage initial (la plage de Gruissant, avec ses chalets peints de différentes teintes pastel, évoque plus un bord de mer de la Nouvelle-Orléans que les côtes françaises habituelles), mais aussi à travers la passion du héros pour les voitures, la route et la vitesse, qui sont des thèmes récurrents du film. Mais les références à la littérature et au cinéma américains ne sont qu'un aspect d'un amalgame iconographique et sonore : les éléments de décoration dans la maison de Zorg incluent une reproduction de la Joconde et un perroquet de bois; les principaux protagonistes partagent un amour bien français de la cuisine et des plats mijotés, mais avec une préférence pour les plats épicés comme le chili, et se font embaucher comme serveurs dans une pizzeria... Le décalage naît aussi des détails insolites qui viennent démentir un contexte devenu familier : ainsi Zorg et Betty

⁸ La musique est de Gabriel Yared.

entreprennent par exemple de repeindre les villas de Gruissant ...en rose vif. Le couple descend plus tard s'installer dans le sud, dans une petite bourgade typique, où ils sont chargés de gérer un magasin. Coiffé de son béret, leur premier client ressemble moins à un musicien classique qu'à un villageois du coin : c'est pourtant d'un commerce de pianos qu'il s'agit.

La caractérisation des personnages est l'un des aspects du cinéma néo-baroque qui explique l'attrait qu'a représenté ce type de films pour un public jeune. Les personnages représentatifs du genre sont des êtres bohêmes, qui préfèrent, par habitude et par choix, vivre en marge de la société établie. Ils sont artistes ou voleurs, et vivent à la périphérie : *Nikita* est 'rééduquée' en secret dans un complexe souterrain, les personnages de *Subway* hantent les couloirs du métro, ceux de *La Cité des enfants perdus* se mêlent à la foule composite des bas-fonds d'une ville portuaire imaginaire.

Même avec *37.2, Le Matin*, l'un des films les plus 'réalistes' du genre, un processus de 'défamiliarisation' s'opère à travers le caractère périphérique mais aussi transitoire du contexte. Zorg et Betty habitent d'abord sur la plage souvent désertée d'une station balnéaire à la morte saison, avec ses charmants chalets de bois décrépits et son manège de chevaux de bois immobile, avant de s'installer dans la banlieue de Paris, dans un hôtel de style 'rétro', vide de clients. Le film est ponctué de plans de routes et de voies de chemin de fer désertes, et le passage des bateaux qui traversent le cadre en second plan au début du film, est remplacé plus tard par le lent défilé des péniches qui passent sur le canal devant l'hôtel. Une qualité d'intemporel et un sentiment de nostalgie s'expriment ainsi à travers une imagerie où les symboles de différentes époques se mélangent, évoquant des thèmes qui sont centraux notamment à la culture des adolescents et des jeunes adultes : l'incertitude qui caractérise le futur, la fragilité des identités et le sentiment de perdre ses racines, des motifs qui sont rendus plus intenses par une profonde impression de frustration, de manque, - le désir du nouveau, de vivre de nouvelles expériences, de découvrir des paysages et des visages inconnus.

Les héros de Beineix n'ont pas de travail régulier, de plan de carrière ou de compte en banque; ce ne sont pas non plus des 'intellectuels' à proprement parler, et leurs passe-

temps de prédilection sont simples : ils regardent la télévision, vont à la pêche, aiment fumer, trop boire, et prendre des drogues douces. Ils entretiennent en outre des relations difficiles avec les représentants de l'ordre social établi : la police, la justice, le monde de la médecine institutionnelle, les membres des élites culturelles ou sociales. Zorg et Betty personnifient ce qui est au coeur de l'univers néo-baroque : un ensemble de traits insolites mais aussi de traits ordinaires qui, combinés à l'aspect bohème de leur mode de vie et à leur jeunesse, rendent les personnages plus proches et facilite l'identification. Lorsque'ils achètent une voiture par exemple, c'est une immense Mercedes jaune vif, et quand Betty se rend au supermarché, elle est chaussée de hauts talons et vêtue d'une robe du soir très courte, rouge vif et très moulante. Dans la même veine, un aspect crucial et particulièrement séduisant de la caractérisation réside dans le fait que, derrière une façade trompeuse et modestement banale, les personnages qui peuplent le monde du *Cinéma dulook* cachent des qualités et des talents hors du commun. Ainsi Zorg, en apparence simple mécanicien, n'est pas seulement l'auteur d'un roman, il sait en outre jouer du piano, et il se révèle être un jeune homme sensible, affectueux, plein d'humour, et doté d'une patience et d'une compréhension remarquables.

L'atmosphère de provisoire et de composite que génère les environnements créés par le cinéma néo-baroque, et le *détachement* dont font preuve les personnages qui les habitent sont également marqués par l'absence de liens familiaux traditionnels, la désagrégation de ce type de rapports, l'exclusion par la structure familiale établie, ou encore le rejet conscient des valeurs qui s'y rattachent conventionnellement. Les enfants de *La Cité des enfants perdus* n'ont pas de parents, le héros du *Grand Bleu* est orphelin, de même que le personnage principal de *Léon*, dont la solitude est mise en question lorsqu'il recueille une petite fille dont la famille vient d'être massacrée. Zorg et Betty qui n'ont apparemment pas de famille, accompagnent leur ami Eddy à l'enterrement de sa mère avant de s'installer dans la maison désormais vide de la défunte. Dans ces univers Peter-Panesques, les personnages sont ainsi libres de toute autorité parentale directe, quoique cette absence soit généralement compensée par la création d'une structure de remplacement (l'amitié dans *37.2 le Matin*, le groupe de voleurs dans *La Cité*, le groupe de rock dans *Subway...*), ou que, personnifications perverses ou inadéquates de la famille, un personnage ne s'arroge

les droits, l'autorité et parfois les devoirs habituellement réservés aux parents (Gorovitch dans *Diva*, les soeurs siamoises et One dans la Cité des enfants perdus, le patron de restaurant Italien puis Léon lui-même dans *Léon*, Bob dans *Nikita...*).

L'un des principaux traits communs de films pourtant tournés dans des environnements physiques très différents, naît de ce qu'ils construisent des univers diégétiques qui sont aussi des espaces mythiques : tandis que le contexte le plus banal peut devenir défamiliarisé grâce aux techniques de tournage, au mélange des références et à l'absence de repères temporels et socio-économiques habituels, les scénarios prennent l'aspect de parcours d'initiation. Au fil d'épisodes qui sont articulés autour de séries de métaphores qui reflètent les grandes questions métaphysiques, les personnages principaux, êtres *déplacés*, sont mis au test. Ainsi les films des réalisateurs 'néo-baroques' ont-ils été décrits comme des contes de fée de l'époque contemporaine, en ce qu'ils 'transcend the boundaries of mere story and are invested with psychological meaning'⁹. Or, et parce que sa fonction est de créer des réponses à la problématique insoluble du sens de l'existence humaine, la notion de mythe est devenue un élément central de l'analyse critique des idéologies¹⁰. Le mythe peut être outil de pouvoir parce qu'il s'enveloppe d'une aura d'intemporel : pour être efficace, il ne doit pas révéler ses origines et doit se présenter comme a-historique, incontournable, *naturel*. Les analogies avec l'apparatus cinématographique sont évidentes¹¹, et dans le cinéma classique, le tournage et montage sont des processus de masquage qui visent à présenter le film comme le résultat d'un enregistrement direct, spontané, de la réalité. Parallèlement au travail d'analyse de l'apparatus cinématographique et du système de continuité comme créateurs de discours idéologiques, des critiques comme Nina Auerbach et Claire Johnston¹², intéressées par la fonction du mythe comme *écran* dans la culture de masse en particulier, se sont penchées

⁹ Lucy Fischer, 'The Mythic Discourse', in *Shot/Countershot*, Bfi, Univ of Pennsylvania, 1988

¹⁰ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris:Editions du Seuil, 1957.

¹¹ Jean-Louis Baudry, 'Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus', *Film Quarterly*, Vol28, Winter 1974/1975.

¹² Nina Auerbach, *Woman and the Demon : The life of a Victorian Myth*, London : Harvard University Press, 1982. Claire Johnston, 'Myths of Women in the Cinema', in Karyn Kay and Gerald Peary, editeurs., *Women and the Cinema : A Critical Anthology*, New-York:Dutton, 1977.

sur ses implications du point de vue de la représentation des sexes et des classes. Johnston remarque en particulier que le jeu d'une actrice confrontée à un rôle stéréotypé n'en sera pas moins 'naturaliste', submergeant ainsi l'individuel dans le stéréotypique : l'actrice cesse d'être une femme pour devenir La Femme. 'It is in the nature of myth to drain the sign of its meaning and superimpose another'¹³. De par son rôle, remarque Barthes, le discours mythologisant contemporain tend à être le discours de la bourgeoisie, de la classe socialement et culturellement dominante donc apte à disparaître en tant que catégorie, et à se faire passer pour la *norme*. Ces schémas s'appliquent aussi, comme l'ont montré notamment Lola Young et Richard Dyer¹⁴, à la norme sexuelle et à la norme raciale. Dans le *Cinéma dulook*, la mise en question d'un potentiel discours du mythe semble d'autant plus pertinente à une analyse des représentations, que le genre se présente comme l'expression d'un courant fondamentalement anticonformiste. Les films des néo-baroques sont populaires auprès du public jeune parce qu'ils rejettent, en apparence du moins, certaines conventions bourgeoises, un ordre des choses traditionnel. Si on se réfère aux propos d'un Beineix ardent défenseur du cinéma Européen, ces films devraient également proposer des alternatives, ou suggérer l'existence de systèmes de valeurs autres. Un réalisateur comme Jean-Jacques Beineix réfuterait certainement toute définition qui, comme dans le cas des critiques le plus régulièrement énoncées à l'encontre du *cinéma dulook*, décrirait ses films comme des exercices de style à l'esthétique sophistiquée certes, mais destinés purement à séduire le regard et à distraire. Le cinéma européen, insiste-t-il au contraire, se distingue de la machine hollywoodienne en ce qu'il reflète la sensibilité et les débats de son époque, les réalisateurs européens n'hésitant pas à réfléchir, à travers leurs créations, sur des problèmes complexes. Or, le cinéma, clame Beineix, est l'un des moyens les plus efficaces d'influencer et d'éduquer la jeunesse en particulier.

Le cinéma européen est un lieu de confrontation et d'apprentissage, un espace privilégié de confrontation et d'apprentissage, un espace privilégié d'éducation sentimentale, voire politique. Les comportements de la jeunesse s'y forment. On ne

¹³ C. Johnston, *Women in the cinema : a critical anthology*, p410.

¹⁴ Young Lola, *Race, Gender and Sexuality in the Cinema*, London & NY:Routledge, 1996.
Richard Dyer, *White*, London and New-tork, Routledge, 1997.

peut laisser tomber cette fonction noble, la laisser tomber aux mains des industriels d'Hollywood¹⁵.

Ici, la dichotomie entre approche critique et didactique opposée à un discours 'mythologisant' ou discours de l'illusion, se trouve renforcée par l'opposition cinéma Européen/cinéma Américain de type Hollywoodien ou commercial. Dans le cas du 'cinéma du look', la question se pose néanmoins de savoir si ce genre, qui repose sur la création d'un spectacle visuellement et techniquement sophistiqué et attrayant, est effectivement porteur de discours en marge de la norme et de ses mythes, ou si, derrière le masque attrayant du non-conformisme, ce sont les mêmes discours et les mêmes mythes et stéréotypes que ceux créés et développés dans la culture et le cinéma dominants qui s'expriment.

Il est intéressant de considérer un film aussi populaire auprès du public jeune que *37.2 le matin* à la lumière de cette problématique, et d'analyser notamment la relation entre le scénario, le style et les choix esthétiques du réalisateur, et le type de problèmes qu'adresse le film. De prime abord, Beineix se sert d'une approche stylistique qui correspondrait à la mise en scène de personnages non-conformistes et leur *mal de vivre*; cependant, malgré les protagonistes, et sous la surface séduisante d'images composées avec soin et photographiées avec brio, le message latent n'en est peut-être pas moins, du point de vue des représentations, aussi conventionnel ou réactionnaire que ceux véhiculés par la tradition hollywoodienne la plus classique. L'analyse de la représentation des sexes à travers la structure narrative et les processus d'identification et de construction du regard est d'autant plus révélatrice dans le cas de *37.2 Le Matin*, que le prétexte du film est une combinaison controversée mais récurrente du cinéma : femme et folie.

37.2 *Le Matin*

Après le début prometteur de *Diva* (qui reçut notamment plusieurs Césars), et en dépit de l'indifférence relative qui marqua la réception de *La Lune dans le Caniveau*, à sa sortie en

¹⁵ *Lettre d'Europe*, 15/02-28/02 1995, pp4-7.

1986, *37,2 Le Matin* établit solidement la réputation de son réalisateur en France et à l'étranger. Le film lança en outre la carrière de Béatrice Dalle, décrite à l'époque par certains critiques comme 'la révélation' des années 80. Le film fit recette en France et à l'étranger. Très populaire en terme de public (à Edimbourg, le principal cinéma d'Art et d'Essai utilisa l'affiche du film en couverture de ses brochures pendant plus d'un an), il a fini par gagner l'approbation de la critique, gagnant même le Prix des Amériques au festival de Montréal en 1986.

37.2 Le Matin n'est pas un film d'action, et sa structure narrative, quoique plus définie que celle de *La Lune Dans Le Caniveau*, ne repose ni sur des effets de suspense ni sur une série de rebondissements. L'argument du film est centré sur la relation entre un écrivain encore inconnu et sa compagne, une jeune femme au caractère impétueux et imprévisible. Le scénario progresse en fait de pair avec la détérioration de l'état mental et physique de la jeune femme, qui sombre peu à peu dans la folie.

Zorg (Jean-Luc Anglade), qui est mécanicien et homme à tout faire, vit seul dans une maisonnette en bord de plage.¹⁶ Zorg a récemment rencontré Betty, avec laquelle il noue d'abord une relation d'ordre purement sexuel. Un beau jour cependant, la jeune femme apparaît avec son bagage et s'installe chez lui. Lorsqu'il découvre la présence de Betty, le propriétaire de la villa exige qu'en contrepartie Zorg repeigne tous les chalets de la plage. Les deux jeunes gens se mettent à l'oeuvre, mais la tâche est gigantesque et le propriétaire se révèle être un personnage extrêmement déplaisant. Cachés dans un coin du chalet, Betty découvre d'autre part des manuscrits dont Zorg est l'auteur. Enthousiasmée, elle décide, malgré la réticence de l'auteur en herbe, que l'oeuvre mérite d'être publiée et que Zorg doit se consacrer à sa vocation. Comme ce dernier se refuse, en dépit de l'odieux propriétaire, à quitter sa retraite, Betty met le feu à la maison et entraîne le jeune homme à Paris.

Le couple s'installe chez Lisa, une amie de longue date de Betty, qui possède un petit hôtel désert à Nogent-sur-Marne. Betty entreprend de dactylographier le texte de Zorg,

¹⁶ Gruissant, Sud-Ouest de la France.

puis d'en envoyer une série de copies aux maisons d'édition. Entre-temps, le couple a trouvé un emploi dans une pizzeria, où Betty subit sa première 'crise' sérieuse : poussée à bout par une cliente insupportable, la jeune femme lui plante une fourchette dans la main. Le jour suivant, Betty s'attaque à un éditeur qui a répondu de manière particulièrement insultante à la lecture du texte de Zorg. Le couple décide alors de reprendre la route, et va s'installer dans un petit village du Sud, où Zorg reprend la gérance d'un magasin de pianos. Betty demeure imprévisible et colérique, mais une accalmie s'annonce lorsque la jeune femme se découvre enceinte. Le test définitif se révèle cependant négatif : Betty se laisse sombrer dans l'indifférence et dans la dépression.

[Dans la version longue, Zorg commet un vol à main armée, espérant, mais en vain, que grâce à sa nouvelle fortune qui lui permettra de réaliser les rêves de la jeune femme, il réussira à la sortir de sa torpeur. Le jeune femme reste la proie de ses obsessions, et au cours d'une promenade sur la plage, elle kidnappe un garçonnet qu'elle entraîne dans un magasin de jouets.]

Finalement, Betty perd complètement la raison, et dans une crise d'autodestruction, elle s'arrache un oeil. A l'hôpital, où Zorg la trouve plongée dans une complète apathie, le docteur recommande un traitement par électrochocs. Horrifié, le jeune homme revient déguisé en femme, et achève la malade.

Le manuscrit de Zorg est finalement accepté par un éditeur. Habité par le souvenir de Betty, le jeune homme commence son second livre.

A première vue, le principal personnage féminin de *37.2 Le Matin* se présente sous les traits d'une jeune femme volontaire et indépendante. Pour illustrer ce point, David Platten prend en exemple une scène du début du film, lorsque Betty est filmée de loin, en plan aérien, traversant la plage en direction de la maison de Zorg.¹⁷ Platten interprète cette séquence comme l'expression visuelle de la force de caractère et de l'obstination du personnage. Dans la suite de l'histoire, Betty apparaît en effet comme une jeune femme

¹⁷ David Platten, 'Djian, 37.2 *Le Matin*', *University introductory guide to French Literature* n32, Glasgow:Glasgow, 1995, p77.

pleine de défiance et donne l'impression d'avoir une indéniable force de caractère. Au cours du film, elle affronte ainsi une série de personnages secondaires qui sont autant de représentations d'un certain ordre social : Betty s'attaque d'abord, verbalement puis physiquement au propriétaire de villas qui exploite Zorg. Elle a une seconde, violente altercation avec une des clientes du restaurant où elle travaille. Enfin, et avant de tourner son agression contre elle-même, la jeune femme, ayant brutalement confronté l'un des éditeurs qui avait refusé le manuscrit de Zorg, se retrouve en prison. Dans chacun de ces cas, la colère de Betty est suscitée par des individus qui, non seulement sont particulièrement odieux, - un opportuniste répugnant et libidineux, une harpie, un prétentieux et un snob - mais se servent en outre de leur position de pouvoir pour exercer leur tyrannie. Le premier personnage est un propriétaire abusif, dans le second cas, il s'agit d'une cliente despotique, qui paie pour se *faire servir*, le troisième personnage tire avantage de sa position en tant que membre d'un monde littéraire et commercial établi et exclusif. Tandis que Zorg se déclare prêt à négocier ou à renoncer, Betty refuse les compromis; en conséquence, et suivant un schéma classique de représentation du rebelle au cinéma, la destinée de Betty est tragique.

De prime abord, le personnage apparaît donc comme une incarnation de la rébellion, un être qui, à cause de son refus apparent de s'adapter à un système de valeurs et d'attitudes imposé, se trouve progressivement exclu et, inéluctablement, est voué à disparaître. Ainsi, l'exemple de Betty, dont l'exclusion est finalement sanctionnée par un internement à l'hôpital, peut sembler faire écho à une multitude de cas où (et particulièrement, en Europe de l'Ouest, à l'époque où l'hystérie, objet d'étude 'en vogue', représentait une commode justification), l'enfermement menace les femmes dont le comportement n'est pas conforme aux règles établies d'une société patriarcale.

Ce que suggère l'étude qui suit cependant, c'est qu'à travers une analyse de détail qui, plutôt que d'insister sur une simple description de symptômes de comportement, se concentre sur les motivations ou les origines possibles, et souvent implicites, des actions et des attitudes du personnage, le non-conformisme s'estompe au profit de traits qui, en termes de représentation des sexes, correspondent en fait à une classique série de stéréotypes. L'existence propre et la complexité du personnage féminin sont en fait des

éléments secondaires du scénario : à travers la folie dans laquelle elle sombre progressivement, Betty se présente essentiellement comme le mécanisme grâce auquel, dans le livre de Djian comme dans le film de Beineix, le personnage masculin se lance dans une quête qui est en premier lieu une quête de lui-même. La distribution des rôles correspond donc bien à une répartition stéréotypique : le personnage féminin de ce film ne devient pas fou à la suite d'un déséquilibre d'ordre purement clinique, ou en tant que victime d'un ordre social particulièrement restrictif, mais principalement parce qu'elle est femme. Non seulement la féminité devient la justification implicite d'une tendance *naturelle* à l'hystérie, mais la maladie mentale est aussi le truchement par lequel le personnage peut suivre son destin et remplir son rôle ...en tant que femme.

Ainsi, et reconsidérée par rapport à l'ensemble du scénario, la séquence décrite par David Platten se prête-t-elle à une interprétation très différente de celle qu'en fait cet auteur : la caméra, placée à distance et filmant en plongée aérienne, peut inclure dans le cadre la destination du personnage (la maison de Zorg) ainsi qu'une large étendue de plage sur laquelle la minuscule silhouette de Betty s'avance. Intensifié par la plongée, le cadrage large place le spectateur dans une position omnisciente que renforce encore la voix du personnage masculin, qui interprète les événements, à commencer par l'arrivée de Betty, en rétrospect. C'est moins une impression d'indépendance et de ténacité qui s'exprime à travers cette mise en scène, que le sentiment de fatalité qui marque le personnage. Un personnage dont les actions doublement contrôlées - par la voix et par la caméra - et qui suit une direction prédéterminée afin de remplir un destin déjà tracé.

Codes Narratifs et fonction des personnages

Les personnages secondaires sont peu nombreux et ne jouent pas un rôle important dans le film de Beineix. La répartition des rôles et des fonctions des personnages est ainsi relativement circonscrite et par conséquent contradictoire, selon une progression narrative qui repose sur la description de la relation du couple. Sur la base des caractéristiques formelles et thématiques évoquées dans les paragraphes précédents, le cinéma néo-baroque a été souvent décrit comme un équivalent moderne du conte de fée. Quoique

construit dans une veine plutôt réaliste par rapport au principaux exemples du genre, 37.2 *Le Matin* reproduit cependant des schémas narratifs et de personnification tels qu'ils sont établis dans les études de ce type de récits¹⁸.

Si le film est une quête, il ne s'agit pas d'une quête de l'amour ou du partenaire idéal : Zorg et Betty se connaissent déjà lorsque le film commence. Pourtant, le scénario reprend un schéma traditionnel en ce qu'il débute avec la description d'un état initial de contentement. Cet équilibre est bouleversé par un élément perturbateur, mais sera finalement rétabli grâce aux efforts du héros. Zorg apparaît tout d'abord comme un être comblé : il vit une existence bohème qui lui convient, habite une charmante villa face à la mer, cuisine de savoureux chilis, conduit son camion à toute vitesse sur la plage ensoleillée, et le soir, il fait merveilleusement l'amour avec Betty. Le personnage partage son sentiment de plénitude avec le spectateur, décrivant en voix off le bonheur de passer la soirée à boire et à contempler la mer avec Betty, à laquelle il explique d'ailleurs plus tard : - Le monde est une espèce de foire ridicule, et nous on s'est trouvé un coin tranquille, assez loin des emmerdeurs, avec une véranda et un coin pour baiser". Ignorant à ce stade son propre talent d'écrivain, le jeune homme n'a pas d'ambitions littéraires. C'est l'irruption de Betty dans le monde de Zorg qui perturbe cet état des choses idyllique, et, par un irrémédiable enchaînement d'événements, force le héros au départ. La présence d'un propriétaire aussi exigeant que répugnant ne suffisant pas à convaincre Zorg de partir, Betty rend le processus irréversible en mettant le feu à la maison. Reproduisant un motif familier des contes d'initiation et des *road movies*, les deux personnages vont emprunter successivement, au cours de leur voyage, de multiples moyens de transport, avant d'arriver à Paris. La courte scène qui illustre leur passage dans la capitale peut sembler superflue, à moins que, dépassant le cliché romantique des amoureux et du baiser parisien, elle ne remplisse une fonction métaphorique classique : en se laissant entraîner par Betty dans les profondeurs du métro, Zorg laisse derrière lui le confort d'une existence tranquille, et entre dans un espace incertain où il sera mis à l'épreuve, physiquement et émotionnellement.¹⁹ La scène de fin clôt le cycle : le héros se retrouve seul, dans un décor

¹⁸ Vladimir Propp, *Morphologie du conte russe*, Paris : Editions du Seuil, 1970.

¹⁹ Jacques Aumont souligne l'importance de ce schéma dans le processus d'identification : 'en proposant à l'identification du spectateur un personnage, lui même absorbe, aspire dans un lieu inquiétant,

qui rappelle son habitat initial; apparemment, il est retourné au mode de vie bohème qui lui est cher, et sur le feu mijote une casserole de chili. Mais Zorg, désormais reconnu comme écrivain, se consacre maintenant à sa vocation et cultive son talent : le voyage a été, avant tout, un processus de découverte de soi au profit du personnage masculin. Plus la conscience de soi et la raison de Betty se désintègrent, plus Zorg devient 'lui-même', se *réalise*.

Lorsqu'on considère la répartition des rôles des personnages en se basant non pas sur des critères psychologiques ou symboliques, mais selon les critères fonctionnalistes d'un schéma comme celui que propose A.J Greimas, l'aspect fonctionnel et les limites du personnage féminin apparaissent nettement. Dans une large mesure, les six fonctions principales telles que les définit Greimas peuvent être identifiées comme désignant les deux principaux protagonistes. Zorg est à la fois *le Sujet* (le principal protagoniste et actant de l'histoire) et *l'Objet*; en effet, l'objectif et le but de la quête même s'ils ne sont pas présentés ouvertement comme tels, sont la découverte de soi, la reconnaissance, par Zorg, de sa vocation, et, en accord avec sa destinée, son établissement en tant qu'écrivain. Ainsi, Zorg est-il également le *Destinataire* ou bénéficiaire du récit.²⁰ Le personnage féminin joue le rôle de *Destinateur*, puisque c'est Betty qui définit l'objectif à atteindre : c'est elle qui décide que le manuscrit de Zorg doit être publié, et que le talent de l'auteur doit être publiquement reconnu. En tant qu'*Adjuvant*, le même personnage joue le rôle de 'stimulant', en ce qu'elle initie le passage à l'action : c'est Betty qui découvre le manuscrit, et qui force Zorg à quitter sa retraite; mais de manière cruciale, le personnage prend aussi la fonction, par définition incompatible, d'*Opposant*. Au cours du récit, Betty devient en effet, inéluctablement, un vecteur d'opposition : au début du film, parce que la présence de la jeune femme rend l'existence de Zorg encore plus satisfaisante, 'complète', et encourage donc ce dernier à l'apatie, mais surtout et quoiqu'elle représente un objet d'inspiration et d'encouragement dans la carrière d'écrivain de Zorg, parce que les

ou plus banalement dans une aventure où il va perdre la conscience de soi, quitte à restaurer, avec un avantage, cette connaissance de soi à la fin du film...' *Esthétique du Film*, Aumont, Bergala, Marie and Vernet, Paris : Nathan, 1994. p183.

²⁰ A.J Greimas *Réflexion sur les modèles actantiels*, dans *Sémantique Structurale*, Paris : Editions Larousse, 1966.

prétentions déraisonnables de Betty, son attitude histrionique, et bientôt sa folie, empêchent Zorg de s'adonner à l'écriture. Il est fréquent que plusieurs fonctions, même contradictoires, s'incarnent, simultanément ou successivement, dans un unique personnage, et traditionnellement, dans un personnage féminin en particulier : la femme fatale des films noirs par exemple, est souvent à la fois l'*Objet* (le but de la quête), l'*Adjuvant* (elle aide le héros dans sa tâche, en apparence du moins), et l'*Opposant* (la femme fatale est en fait une intrigante, qui manipule le héros pour ses propres fins). Conséquence des tensions créées par ces contradictions, une fin tragique est une des conventions du genre. Pour qu'un film noir puisse se terminer sur une note positive, il est souvent nécessaire que le personnage féminin subisse une mutation, abandonnant par là même sa fonction d'*Opposant*. Les aspects multiples et changeants qui caractérisent leur fonction permettent d'associer à ce type de personnages une aura de complexité psychologique, mais le processus de mutation, par contre, tend à mettre en lumière des schémas stéréotypés : dans le film noir, la femme fatale abandonne son apparence de séductrice pour s'intégrer à l'univers sécurisant de la domesticité, cependant que dans les comédies romantiques et les mélodrames, la pauvre sans éducation devient une 'lady', la vieille fille et l'adolescente sans charme se transforment en irrésistibles beautés. Tandis que le personnage féminin de 37.2 *Le Matin* incarne des fonctions qui sont contradictoires, ce qui singularise le scénario du film, c'est sa description d'une série de mutations qui échouent. Le personnage féminin est nécessaire pour initier et mener le récit à son terme, mais doit, pour que le processus puisse se réaliser, changer, s'adapter, ou disparaître. Après avoir échoué dans le rôle de 'l'agent' de Zorg, Betty trouve un nouvel emploi et semble s'apaiser, lorsqu'elle se convainc qu'elle est enceinte. Dans l'intervalle, la jeune femme devenant de plus en plus imprévisible et violente, c'est pendant son sommeil que Zorg peut prendre le temps d'essayer de comprendre et de donner un sens à sa relation de couple, et qu'il se remet à écrire. Lorsqu'éventuellement Betty meurt, Zorg est devenu un véritable écrivain. Non seulement son premier livre a été retenu par un éditeur, mais il devient apparent, à travers l'échange sur la question des droits d'auteur, que le jeune homme pourra vivre de son écriture, cependant que Betty prend enfin, sous l'aspect désincarnée d'une voix off, une forme adaptée à sa principale fonction à long terme, celle

d'*Adjuvant*, dans le sens de source d'inspiration. Cessant d'être une présence excessive et physiquement incontrôlable, elle se transforme ainsi en une incarnation également stéréotypée mais acceptable de la féminité : elle devient la muse de l'artiste.

Processus d'identification et 'd'objectification'

Identification : le regard au masculin

Le film débute avec un plan de plusieurs minutes montrant le couple en train de faire l'amour, la caméra se rapprochant des corps en un lent travelling avant. La mise en scène a été composée avec soin; l'alcôve qui entoure le lit forme un cadre dans le cadre, et les corps aux contours soulignés par l'éclairage, étendus en travers du lit sur les plis du drap, sont photographiés avec art. Une reproduction de la Joconde accrochée sur le mur de l'alcôve sourit au dessus des amants : il ne s'agit pas d'ordinaires rapports sexuels, mais plutôt d'un *exposé* dans l'art de faire l'amour. Beineix inclut plus tard une autre scène d'amour devant un feu de bois, - un cliché du genre - mais comme le remarque David Platten, filmée de manière exquise. La représentation du couple dans le film suggère que le sexe est un aspect primordial de la relation entre les deux protagonistes, un aspect qui ne symbolise pas seulement la complémentarité entre les deux personnages, mais qui apparaît aussi comme la principale raison de l'attraction de Zorg pour Betty : le film contient en effet très peu d'informations sur le passé de Betty, sur ses possibles centres d'intérêt ou sur son intellect.

En accompagnement de la scène d'introduction, la voix de Zorg nous informe du fait qu'il a rencontré Betty une semaine avant. David Platten trouve l'ajout de la voix off superflue; il s'agit cependant d'un procédé essentiel d'identification et de distanciation : le personnage féminin, apparemment perdu dans l'extase de l'orgasme, est offert sans réserve au regard du spectateur. Le personnage masculin semble similairement abandonné et vulnérable, mais le son de sa voix, qui reconnaît la présence d'une audience, non seulement dénie la situation de voyeurisme, mais établit avec le spectateur un lien de

complicité, un rapport auquel Betty n'a pas accès mais dont elle est l'objet. La voix off resurgit lors d'une scène ultérieure, où le jeune homme est filmé se saoulant joyeusement avec Betty sous la véranda, tandis qu'on l'entend expliquer, rétrospectivement, combien cette existence sans soucis le satisfaisait, et à quel point il était peu préparé pour les événements qui suivront. Le commentaire est teinté d'ironie : Zorg moque sa propre candeur, à une période où il croyait qu'un idyllique état des choses pouvait durer éternellement, et fait ainsi appel à la compréhension et à la sympathie du spectateur. Classiquement, en tant que narrateur, le personnage se distancie en outre des événements décrits visuellement, et se rapproche du spectateur, qui, comme lui, est à la fois impliqué et observateur. Les réflexions de Zorg sont donc un élément initial d'un processus d'identification, et entendus en voix off, ou exprimés lors de conversations avec son ami Eddie, ses commentaires se font entendre à intervalle régulier dans le reste du film. Zorg décrit ainsi l'aura d'étrangeté qui enveloppe Betty, et confronté à l'attitude imprévisible de la jeune femme, il invite le spectateur à partager son incompréhension et son désarroi grandissants. Lors de leur première halte, à l'hôtel de Lisa, à Marne La Vallée, c'est l'ami de Lisa, Eddie, qui devient le confident de Zorg, et leur conversations prennent le relais de la voix off. Ainsi les deux hommes analysent-ils le comportement de Betty en son absence : après l'attaque d'une cliente à la pizzeria notamment, Eddie et Zorg ramènent au bercail une Betty pacifiée, et profitent de ce que la jeune femme est endormie pour entamer une discussion au cours de laquelle Eddie presse Zorg de questions concernant la santé mentale de sa compagne. Plus tard, lorsque le couple s'établit dans un village du sud, les deux hommes continuent de converser en secret au téléphone. Dans l'une des séquences, la mise en scène fracture l'image : tandis que Zorg discute au téléphone, dans l'autre partie du cadre, Betty est filmée en train de prendre une douche, ignorant tout, au contraire du spectateur, de l'échange qui se déroule en parallèle. De même, lorsque les deux hommes vont pêcher, Eddie commente l'apparence malade de Betty, et Zorg lui confie sa confusion et son impuissance à faire face à la situation. Ainsi, de la même manière qu'un enfant à problème pour des parents anxieux, ou comme un patient pour des médecins, Betty est-elle, dès le début du film, présentée comme un objet d'observation, et un sujet de discussion. Le procédé est utilisé non seulement pour témoigner de l'inquiétude

qu'éprouvent deux hommes sensibles, mais surtout pour indiquer que Betty n'est pas capable d'analyser ses propres actions, qu'elle n'a jamais eu la distance nécessaire. En outre, à l'exception d'une tentative tardive et avortée de la part de Lisa, et malgré l'ancienneté présumée de la relation entre les deux femmes, le scénario semble exclure la possibilité qu'elles puissent engager le même type de discussion que leurs compagnons, et partager leurs propres incertitudes et leurs propres réflexions. Powrie fait, à propos des personnages de *Diva* la remarque suivante, également pertinente dans le cas des protagonistes de *37.2 Le Matin*:

In the parallel couples, Gorodish-Alba/Jules-Diva, the two women never meet, and their isolation in the face of the remarkable and almost implausible empathy established between the two men is all the more emphasized. (...) The women's isolation serves to highlight their iconicity.²¹

Dans certaines des séquences du début du film, les habitants des villas avoisinant la maison de Zorg observent. Via la caméra et les points de vue qu'elle adopte, les regards s'entrecroisent comme dans une série de relais, tandis que de charmants retraités (des hommes d'un âge suffisamment avancé pour être censément touchants ou amusants même dans le rôle de voyeurs ou de lecteurs de magazines porno?) armés de jumelles, suivent les allées et venues du couple. Le regard, ainsi que la narration, restent ainsi du domaine de la masculinité. Tandis que Zorg est occupé à peindre une villa avoisinante, Betty, écoeurée par la servilité du jeune homme face à son propriétaire, pique une colère et jette par les fenêtres de la maison de Zorg tous les objets qui lui tombent sous la main : le spectateur est invité à s'identifier avec le jeune homme, puisque comme lui, la caméra est placée à distance, trop loin de son chalet pour pouvoir saisir les détails de l'action. Comme le héros, c'est à travers les commentaires parlés d'un de ses voisins, qui observe la scène à l'aide de jumelles, tel un général sur un champ de bataille, que le spectateur bénéficie d'une description de la scène, la colère de Betty devenant par là même un sujet de plaisanterie.

²¹ Powrie, p113.

Le plus souvent cependant, lorsque le point de vue de la caméra n'est pas lié à celui d'un personnage, le spectateur est visuellement placé dans une position d'omniscience. Tandis que le film se déroule, et de plus en plus fréquemment, Betty s'endort à l'écran, contemplée par Zorg et par les spectateurs, comme dans le cas de la seconde 'crise' grave : à la suite d'une dispute et dans un accès de fureur, Betty se blesse la main, sort de la maison et prend la fuite, s'enfilant dans les rues avec Zorg à sa suite. Pendant la majeure partie de cette séquence de poursuite, la caméra ne reflète ni le point de vue de Zorg, ni celui d'un possible témoin : incluant Zorg en second plan, et placée face à Betty, elle accompagne la course de cette dernière, en l'annulant dans un travelling arrière. Après une rencontre avec des agents de police, la jeune femme se calme, et laisse Zorg la reconduire chez eux et la mettre au lit. Encore une fois, le point de vue de la caméra se détache de celui des personnages, cadrant Betty allongée au premier plan, et Zorg debout derrière elle et de l'autre côté du lit; ainsi, la jeune femme endormie se trouve-t-elle prise 'en sandwich' entre le regard du personnage masculin et celui de la caméra/des spectateurs. Un effet similaire est obtenu dans une scène ultérieure, où le plan est construit de manière à créer un effet de suspense. En l'absence de Zorg, et après avoir reçu une réponse négative à son second test de grossesse, Betty fait une 'rechute'. A son retour, Zorg est filmé pénétrant dans la pièce où l'attend la jeune femme. Lorsque son regard se fixe sur l'objectif, une expression d'horreur incrédule se peint sur son visage. Le plan n'est pourtant pas filmé du point de vue de la jeune femme; la caméra, placée derrière elle, maintient une distance suffisante pour ne pas correspondre au contrechamp classique. Le dos de Betty est inclus dans le cadre, et la caméra opère un lent mouvement circulaire autour de la jeune femme pour se confondre finalement au point de vue de Zorg et révéler un visage souillé de nourriture, de larmes et de coulées de maquillage. Le résultat n'est donc pas seulement la création d'un classique effet de suspense, où la réaction du protagoniste peut être observée par un spectateur encore ignorant de sa cause, mais aussi de distancier le spectateur du personnage féminin.

Cette distanciation peut être justifiée comme reflétant les progrès de la folie, - l'aliénation, littéralement, d'un personnage soumis à un processus qu'aucun témoin ne pourrait prétendre à partager. Comme Zorg, même lorsqu'il imite Betty et se barbouille le visage

de nourriture, la caméra et le spectateur, témoins sympathiques mais représentants de la 'normalité', n'ont pas accès à la 'réalité déformée' de Betty, ne peuvent pas voir les choses de la même manière qu'elle. Mais une telle analyse est annulée lorsqu'on considère l'absence de facto, dès le début du film, du point de vue de Betty. Dans la version longue, Betty explique à Zorg qu'elle entend des voix. Mais, tandis que la voix off masculine domine la narration, la voix intérieure de Betty demeure muette. Ainsi, une séquence comme celle du visage souillé, où le personnage, de plus en plus absent à lui-même, s'identifie au *masque* de la folie, participe-t-elle d'un processus 'd'objectification' du personnage féminin.

'Objectification' : La féminité hystérique

Dans le processus d'identification primaire²², par lequel le spectateur est invité à s'identifier à l'univers diégétique et au déroulement même du récit, le personnage de Betty devient rapidement un obstacle. Tandis que son comportement erratique contredit et ralentit le développement logique de la narration, le spectateur s'identifie censément avec un processus de progression logique qui correspond à l'univers de la santé d'esprit et du rationnel.

Le processus d'identification secondaire, celui qui s'opère par le positionnement du spectateur à travers le regard et le point de vue, concerne principalement, lorsqu'il est associé à un personnage spécifique, le personnage de Zorg. La relation entre Zorg et Eddie, la narration en voix off, le cadrage, renforcent ce potentiel d'identification, et inversement, l'absence de contrechamps par exemple n'encourage pas à l'identification dans le cas du personnage féminin. Lorsque Betty, pour une fois consciente alors que Zorg est inconscient, contemple, fascinée, le ciel étoilé, la caméra ne révèle pas l'objet de sa contemplation, auquel Zorg qui s'endort reste également insensible.

Betty est observée et décrite par Zorg, verbalement et visuellement dans la mesure où, via l'objectif, nous supposons la voir à travers ses yeux. Par contraste, le point de vue de Betty est très rarement adopté par la caméra. L'une des rares scènes où le cas se produit a

²² *Esthétique du Film*, p190.

lieu à l'occasion de la mort de la mère d'Eddie : tandis que Zorg et Lisa réconfortent Eddie, ils forment un groupe que la caméra cadre du point de vue de Betty. Le choix du plan semble cependant avoir pour principale fonction de séparer Betty du groupe : la scène est émotionnelle, et la place distanciée qu'adopte Betty tandis que les deux autres personnages se comportent vis à vis d'Eddie comme ses 'proches', lui apportant le soutien attendu de membres de la famille, indique peut-être l'incapacité (histrionique) de la jeune femme à participer à un moment de drame dont elle n'est pas le centre. Surtout, cette scène préfigure la suite du récit, puisque Betty devient bientôt obsédée par l'idée de devenir mère et de fonder une famille.

En réponse aux critiques de Susan Hayward²³, qui dénonce notamment le caractère sexiste des images publicitaires qui accompagnèrent la sortie du film, David Platten met en doute la pertinence des théories concernant la construction du regard et le positionnement du spectateur dans le cas d'un film dont le discours, selon lui, fonctionne d'après une nouvelle grille de références; il souligne notamment le fait que le personnage masculin est vu nu presque aussi souvent que le personnage féminin. Paradoxalement, par le choix des termes, la remarque de Platten vient en fait renforcer la définition du film de Beineix comme le reflet d'un regard et d'un fantasme essentiellement masculins lorsqu'il observe que

[Susan Hayward] said little about the representation of masculinity in the shape of actor Jean-Luc Anglade, whose insouciant nudity in this film immediately elevated him to the status of *gay icon*.²⁴

Certes, le personnage masculin est présenté comme l'épitomie de l'anti macho, - souriant, compréhensif, sensible, affectueux et doté d'une patience peu ordinaire. Il est exposé à l'écran dans sa nudité, et apparaît plusieurs fois vulnérable en ce qu'il est la victime, comme dans le cas des visites impromptues de son propriétaire, d'un regard importun. Il est notable cependant que dans ce cas, le spectateur, s'il s'identifie au regard libidineux d'un personnage particulièrement caricatural, est par là même, invité à s'interroger sur la

²³ S.Hayward, 'France avance-détour-retour : French cinema of the 1980's' dans *Contemporary France, A review of interdisciplinary Studies*, ed J.Howorth and G.Ross, vol1, 1987, pp157-168.

²⁴ D.Platten, Op cit, p80. Les italiques sont un ajout.



nature répugnante d'un certain voyeurisme. De plus, lorsqu'on compare les conditions de présence à l'écran du personnage féminin et du personnage masculin dans l'ensemble du film, on constate que 'l'objectification' du premier est indéniablement le facteur dominant. Les exemples les plus flagrants résultent de la collusion entre image et bande-son, comme dans le cas de la scène d'ouverture, où la voix off de Zorg court-circuite le processus d'identification et désigne Betty comme l'objet d'investigation. La séquence de l'arrivée de Betty chez Zorg, évoquée plus haut, inclut également des commentaires *off* de Zorg, et se présente comme un exemple quasiment caricatural du statut de 'To be looked-at-ness' tel que le définit Laura Mulvey. L'entrée de Betty est théâtrale : la première image est un classique du plan fétichiste, puisqu'elle cadre les pieds de la jeune femme, chaussés de mules rouges à talons hauts. Betty laisse alors tomber ses bagages, et pénètre dans la pièce à la manière d'un modèle de défilé de mode. Légèrement vêtue, elle parade devant Zorg avant de demander - Comment tu me trouves? ", remarquant en outre que le jeune homme ne l'a, jusqu'ici, jamais contemplée à la lumière du jour. La voix off ressurgit alors, comparant Betty à une étrange fleur exotique. Le personnage est ainsi l'objet d'un double discours - porté par la caméra et par la voix off -, discours réductif qui dès le début, crée un effet de distance supplémentaire en insistant sur l'étrangeté et l'exotisme de Betty : personnalité et intellect sont ainsi des dimensions évacuées en faveur d'une aura de mystère et d'excessive sexualité, dans le cas de ce personnage qu'il faudra regarder et non pas comprendre intellectuellement. La séquence qui suit, lorsque Zorg emmène Betty en course avec lui, exsude la même sensation d'outrance, de mascarade. Dans l'une des scènes, Betty, adossée au camion de Zorg, suce de manière suggestive une glace, tandis que le jeune homme, à quelques pas de là, échange quelques mots avec un ami et discute l'allure de la jeune femme. Betty pose pour les deux hommes, et semble ne pas entendre les commentaires. Le message est ambigu : l'association de différents éléments, - l'attitude de Betty, le contraste artificiel des couleurs : lèvres rouges de l'actrice et le bleu de la glace à l'eau (un jeu sur les couleurs froides et chaudes qui est l'un des principaux motifs visuels du film), la remarque du commerçant qui trouve la jeune femme un peu commune -, souligne l'aspect kitsch de la situation, et invite une à lecture de la scène comme un commentaire ironique sur une mise en scène sexiste classique. Replacés dans le

contexte du film dans son entier cependant, ces détails apparemment outranciers ou superflus prennent un sens différent : ils préfigurent d'une part les tendances hystériques du personnage féminin, tendances que souligne la propension à la mascarade et l'exhibitionnisme de Betty, et servent d'autre part à placer et à définir le véritable *sujet* du film, le personnage masculin. Si les outrances de Betty semble d'abord détonner dans l'univers faussement ordinaire de Zorg, son côté un peu vulgaire n'est pas nécessairement problématique. Il signale au contraire que si Zorg se révèle être un écrivain de génie, il n'en est pas moins un homme sans prétentions, aux goûts simples, amateur de culture et de loisirs populaires. Ainsi Betty se trouve-t-elle également associée, par la fonction iconique, aux autres 'éléments du décor'. Comme les bols à café, la citroën DS ou le magasin de pianos, elle s'intègre à une mise en scène qui mixe le familier et l'exotique, l'ancien et le nouveau : jeune femme bohème, forte tête, elle est aussi évocation de la Lolita et de la 'pin-up'.

La fréquence avec laquelle Betty, en contraste avec Zorg, est exhibée sans que sa présence à l'écran soit justifiée par la progression narrative est l'un des aspects de la mise en scène qui souligne le rôle joué par le personnage féminin en tant qu'objet du regard, et son statut iconique. Ainsi dans la scène de démolition, qui a lieu après le second déménagement des jeunes gens, lorsque Betty convainc Zorg d'abattre l'un des murs de leur nouvelle demeure. Tandis que le jeune homme se met au travail, maillet en main, la jeune femme, vêtue d'une courte robe rouge, s'installe sur une chaise afin d'assister au spectacle. La caméra abandonne rapidement Zorg pour se concentrer sur Betty : en ce qui concerne le positionnement des spectateurs, c'est Betty, et non la démolition en cours, qui est le vrai spectacle. La jeune femme ne se contente d'ailleurs pas de regarder : elle participe, réagissant comme par symbiose, à chacun des chocs. Cet abandon, ou manque apparent de conscience de soi, est un trait caractéristique du personnage féminin. Lorsque Zorg se consacre à l'écriture de son second roman, il est filmé en plan moyen, attablé devant ses pages manuscrites. Par contre, lorsque Betty, après avoir découvert le manuscrit du premier roman, est filmée lisant pendant une nuit entière, elle est filmée en plan rapproché. Le plan capture ainsi l'expression du visage, qui reflète une complète fascination : Betty est plongée dans sa lecture, captivée au point d'oublier ce qui l'entoure (elle ne répond pas

à Zorg qui lui conseille de venir se coucher, elle semble avoir oublié sa colère et le motif de la crise de furie qui a précédé). A ce moment, Betty reste seule, mais pour le bénéfice du spectateur, la caméra devenue à nouveau un regard omniscient et voyeur, s'attache à décrire le visage de la jeune femme, et à capturer les expressions qui animent, de manière censément involontaire, les traits de la jeune femme, trahissant ses sentiments, et reflétant les effets de la lecture.

Cet *abandon*, cette symbiose féminine avec le récit, le spectacle, et avec l'image est soulignée dans d'une autre séquence, au cours de laquelle Betty et Lisa sont filmées face à un écran de télévision. Comme dans le cas de la démolition du mur, la caméra se concentre sur les deux femmes, et non sur le film dont elles sont les spectatrices, les transformant ainsi à leur tour en spectacle. La scène a lieu après l'enterrement de la mère d'Eddie, et tandis qu'en second plan les deux hommes discutent de choses sérieuses (la gestion de l'héritage d'Eddie, c'est à dire du magasin de pianos à Marjevol), les deux jeunes femmes semblent gracieusement 'disposées' devant la télévision, complètement captivées par un Western. Dans une séquence ultérieure, Betty est de nouveau filmée devant le petit écran, *mimant* le programme qu'elle regarde, tandis que Zorg préfère se consacrer à la lecture de son journal.

Ainsi, la fonction du personnage féminin en tant que spectacle est-elle triple, et le contrôle exercé par le regard (masculin) démultiplié : elle est, de manière directe, objet du regard, via la caméra, pour le public dans le cinéma; elle sert également, de manière secondaire, de relais aux autres formes de spectacles qui ont lieu au cours de l'histoire; enfin, elle est spectacle pour les protagonistes masculins du film et, dans le cas de Zorg, source d'inspiration.

Dans un article consacré au public féminin, Mary-Anne Doane étudie cette configuration en détail. Elle se fonde sur une analyse où Christian Metz souligne la nécessité d'une distance entre objet du regard et spectateur dans la construction du voyeurisme, et indique la pertinence de ce type de régime du regard dans le cas du spectateur de cinéma. Doane s'interroge sur les implications de ces remarques dans le cas du spectateur féminin, et dans la représentation même de la femme comme public. Elle illustre son propos en citant un film de Woody Allen, *The Purple Rose of Cairo*, où le personnage principal, joué par Mia

Farrow, est montrée s'abandonnant à *l'extase spectatorielle* ('*spectatorial ecstasy*'). Le film présente ainsi un spectateur féminin stéréotypé, en ce qu'il suggère que la spectatrice est particulièrement 'sensible' aux effets de l'image.

For there is a certain naiveté assigned to women in relation to systems of signification - a tendency to deny the processes of representation, to collapse the opposition between the sign (the image) and the real. (...). For the female spectator, there is a certain overpresence of the image -She **is** the image.²⁵

Cette représentation en abîme du féminin, spectacle et spectateur, au cinéma, est un trait récurrent du film français récent. Lorsqu'elle implique le petit écran, elle suggère en outre un assujettissement à un médium *inférieur*. Dans *la Cérémonie*, de Claude Chabrol (1993), la problématique du regard au féminin se double d'un commentaire social : une bonne (Sophie Bonnaire) et son amie, la postière du village (Isabelle Huppert), sont filmées assises côte à côte, face au petit écran, captivées, comme si elles communiaient ensemble dans 'l'extase spectatorielle', cependant que les membres de la famille des grands bourgeois organisent sur le ton de la plaisanterie, et devant leur propre récepteur haut de gamme, une soirée télévision à l'occasion de la retransmission d'un opéra. Dans le film de Chabrol, cette différence d'attitude est présentée de manière ambiguë mais elle est, tout du moins, replacée dans un contexte plus large d'inégalités sociales et économiques. Avec *37.2 Le Matin*, la dimension sociale est plus ou moins évacuée au profit d'une investigation d'une crise de la féminité : non seulement l'incapacité de Betty à se distancier de l'image, et sa dépendance vis à vis du regard d'autrui (et notamment du regard de son partenaire) reflètent son inhabilité à se distancier d'elle-même, à se construire une identité en dehors de sa fonction de spectacle et d'objet du regard, mais à travers la narration et dans la mise en scène, le film ne cesse de connecter cette incapacité au sexe du personnage.

Betty a sans cesse recours à l'image comme à une justification et preuve d'existence : au cours d'une scène d'intimité, recréant l'image d'un couple idéal par exemple, elle se

²⁵ Mary-Ann Doane, *The Desire to Desire : The Woman's film from the 1940's*, Bloomington : Indiana University Press, 1987, p1.

contemple dans un miroir, en compagnie de Zorg. Sur la plage, au début du film, lorsque Betty insiste pour prendre d'innombrables photographies de Zorg et d'elle-même dans leur attirail de peintres en bâtiment, l'appareil qu'elle utilise est un Polaroid, qui lui permet ainsi de contempler instantanément son reflet.

Chaque reflet (contrechamp, cliché photographique, miroir) révèle aussi la présence du personnage masculin comme observateur : part intégrale de l'image que la jeune femme se fait d'elle-même, il en est également la garantie.

Dans *When the Woman Looks*, Linda Williams souligne comment, dans le cinéma classique, le regard narcissique du personnage féminin, intégré à l'univers diégétique, reste ainsi un élément de la construction du regard au masculin. En effet, de cette manière, le film préserve

(...) the requisite safe distance necessary to the voyeur's pleasure, with no danger that she will return the look, and in so doing express desires of her own.²⁶

Paradoxalement, - et la structure narrative souvent vague témoigne de cette contradiction - en dépit du processus d'objectification à laquelle est soumis le personnage féminin, et le contrôle de sa présence à l'écran, le scénario suggère que Betty souffre d'un 'excès' de désir, que le corps de femme est habité par une adolescente attardée aux aspirations imprécises mais demesurées. Comme le remarque Zorg de manière floue, dans ses commentaires en voix off ou dans ses conversations avec Eddie : - Le monde n'est pas assez grand pour elle'.

Williams illustre son essai sur la problématique du désir féminin par l'analyse d'un film de DW Griffith, dont l'étude, malgré la différence d'époque, semble particulièrement pertinente dans le cas présent. Williams montre comment l'héroïne d'*Enoch Arden* (1911), une jeune femme mariée à un homme qu'elle n'aime pas, échappe à l'emprise de son impossible désir grâce à la maternité : lorsqu'elle devient mère, elle se détourne enfin de la fenêtre par laquelle elle avait l'habitude de guetter le retour de son amant de coeur, pour

²⁶ Linda Williams, *When the Woman looks*, in *Film Theory and Criticism*, Ed Mast, Cohen and Braudy, Oxford 1992. pp561-578.

se consacrer pleinement à son foyer. Similairement, le scénario de *37.2 Le Matin* suggère qu'en poursuivant l'aspiration *légitime* de la maternité, Betty pourrait accéder à une certaine plénitude et recouvrer la sérénité. Dotée de l'identité et du rôle de Mère, elle cesserait de 'vouloir la lune' et de se perdre dans la vaine contemplation des étoiles. Lorsque l'espoir d'enfanter disparaît, Betty éradique elle-même l'excès de son désir : elle sombre dans la folie et s'arrache un oeil. Ainsi, suivant la tradition oedipienne, Betty exécute elle-même la punition que lui vaut son excès de désir, et devient une parfaite illustration au propos de Williams : '(...) in classical cinema, to see is to desire'.

A travers la folie de Betty, c'est la tension entre les deux facettes de la représentation de la femme au cinéma, - le statut de '*To be looked-at-ness*', et le contrôle de l'expression du désir féminin - qui est mise en scène. En accord avec la représentation classique de la féminité, le personnage de *37.2 le Matin* est présentée comme incapable d'interprétation ou d'expression déferée : Betty ne possède pas la distance qui lui permettrait de voir, et moins encore de s'exprimer, de manière analytique et de donner forme à son désir. Tandis que Zorg l'écrivain prend le rôle de narrateur, Betty est *l'incarnation* des tensions : un ensemble de signes auquel Zorg doit donner un sens. Dans le cas de ce dernier, le film est une description et une réflexion sur des événements passés, cependant que le personnage féminin n'existe qu'au présent, de manière empirique et physique, à travers un corps qui est aussi son seul moyen d'expression. Non seulement l'expression du désir féminin est représentée, par le truchement de la folie, comme outrée et périlleuse, mais elle est ainsi 'récupérée' et devient elle-même spectacle.

La folie comme spectacle

La folie a plusieurs visages dans le film de Beineix. Le film inclut deux vignettes où sont présentés un personnage aux tendances paranoïaques et un personnage au comportement de psychopathe. Dans les deux cas, il s'agit d'hommes, mais la source de leur aliénation est expliquée. Le paranoïaque est un policier cynique et un écrivain frustré, le second a été

traumatisé par un accident au cours duquel il a perdu une main. Le comportement de Betty ne peut apparemment pas se justifier aussi simplement, et la familière association entre folie et femme réapparaît, suggérant la conjonction d'éléments indéchiffrables et mystérieux propres à la féminité. L'état de Betty ne fait jamais l'objet d'un diagnostic précis, et pour le docteur qui la prend en charge à la fin du film, elle est tout simplement '(...) folle, complètement folle'. Les commentaires des autres personnages masculins sont révélateurs : ainsi, après la scène du restaurant (au cours de laquelle Betty attaque une cliente), Zorg rappelle à Eddie qu'après tout, la plupart des femmes souffrent de ce type de 'crises' pendant une période définie du mois, et que 'C'est difficile pour nous, les hommes, de comprendre'. Bob, l'épicier de Marjevol, analyse le comportement imprévisible des femmes en général, (l'amie de Zorg est folle, sa propre femme est une complète nymphomane) avec le même fatalisme.

La version longue du film inclut une brève scène au cours de laquelle Betty se plaint de ce qu'elle entend des voix, une remarque qui, dans le contexte des brusques changements de comportement du personnage, suggère que la jeune femme pourrait souffrir de schizophrénie. Cependant, non seulement cette information n'est pas jugée cruciale puisqu'elle ne figure pas dans la version la plus distribuée du film, mais l'hypothèse est dévaluée par les allusions répétées à la nature spécifiquement 'féminine' de l'état de Betty. En outre, si certains aspects de la conduite de la jeune femme, (et notamment son attitude histrionique, sexualisée à outrance) ne correspondent pas particulièrement à la symptomatologie de la schizophrénie, elles évoquent par contre une dénomination familière, quoique cliniquement invalide : l'hystérie.

A plusieurs occasions, - par le propriétaire de la villa de Zorg, puis par Eddie - Betty est traitée d'hystérique. Le qualificatif doit son statut controversé, mais aussi sa persistance, au fait que, dans une société patriarcale, sa définition toujours imprécise en a fait un outil particulièrement précieux des processus de définition, de marginalisation (enfermement), et de normalisation ('cure').²⁷ En outre, dans le contexte de la représentation des sexes au cinéma, l'hystérie en tant qu'affection féminine prend une dimension particulière .

²⁷ Dans les années 1920, le spécialiste français, Dr Lasègue, déclare : *"La définition de l'hystérie n'a jamais été, et ne sera jamais établie. En fait, la vraie nature de cette affection demeure inconnue.*

Dès la fin du 19^{ème} siècle, l'hystérie devint un sujet de prédilection non seulement pour la médecine occidentale, mais aussi, de manière plus ou moins directe, dans l'art, et dans l'expression visuelle en général. En effet, dans le comportement hystérique, le corps devient supposément l'incontrôlable moyen d'expression de désirs réprimés, faisant de ses victimes d'idéals objets de fantasme voyeuristique. Offerte au regard en tant que sujet d'observation médicale, donc dans un contexte 'légitime', l'hystérique en état de crise se révèle et s'exhibe, mais sans avoir conscience d'être observée.

Les descriptions classiques de l'hystérie semblent correspondre parfaitement au personnage de *37.2 Le Matin*. Etymologiquement, le mot dérive de *Hustera* (matrice), et d'après Hippocrate, décrivait un état nerveux produit par les mouvements de l'utérus. La maternité était considérée comme la meilleure cure aux problèmes de 'déplacements' de l'utérus. En 1924, le dictionnaire médical Larousse suggère encore que le mariage peut être bénéfique dans les cas d'hystérie, ainsi, d'ailleurs, que dans les cas de patientes atteintes de nymphomanie.

La définition du dictionnaire médical donne les indications suivantes:

Pour Charcot et ses élèves, la suggestibilité est considérée comme un des caractères fondamentaux de la mentalité hystérique. Cette suggestibilité est comprise par Bernheim comme un excès d'attention : 'L'hystérique réalise son accident comme elle le conçoit'.²⁸

Le Larousse propose ensuite une liste des manifestations somatiques basée sur les travaux des spécialistes de l'époque:

convulsions

gesticulations

cris aigus

troubles visuels

rétenion d'urine

Cependant, les études menées au sujet de l'hystérie ont permis d'établir d'importantes considérations quand à sa pathogénie." Dictionnaire Medical Larousse, Paris, 1924, p609.

²⁸ Dictionnaire Larousse, p610.

vomissements

L'article souligne également qu'il est fréquent qu'une patiente s'inflige des blessures ou se mutilé. La suite de la description indique que les crises sont généralement suivies

(...)d'une phase 'd'attitudes passionnées', après laquelle la victime s'endort ou sombre dans un état de léthargie ou 'sommeil hystérique'. A son réveil, l'hystérique oscille généralement entre les sanglots et le rire, et la crise se conclut le plus souvent par d'abondantes urinations.

En d'autres termes, la patiente ne semble pas se souvenir de la crise qui a précédé la période de sommeil, mais peut, par la suite, souffrir de

(...) troubles sensoriels, baisse de la vision, de la réfraction, diminution ou abolition de la cornée, parfois même cécité.²⁹

Le comportement du personnage de 37.2, *Le Matin* reproduit fidèlement chacun des éléments qui sont ici mentionnés comme 'symptômes' : la jeune femme semble se laisser contrôler par d'imprévisibles et soudains changements d'humeur et s'endort après les 'crises' qu'elle paraît avoir oublié à son réveil. C'est le cas par exemple avec la scène de violence dans le restaurant d'Eddie : le matin suivant, Betty semble sereine et ne fait pas mention des événements de la veille. Les dernières caractéristiques citées comme faisant partie de la pathogénie hystérique sont particulièrement pertinentes ici. En effet, le personnage finit par se tourner contre elle-même, et s'inflige des blessures corporelles qui vont jusqu'à la mutilation et l'aveuglement : au cours d'une scène de dispute avec Zorg, Betty semble perdre contrôle d'elle-même, et passe délibérément la main à travers une vitre; dans une scène ultérieure, elle se coupe grossièrement les cheveux, et, dans la crise ultime, elle s'arrache un oeil.

Plus généralement, la représentation cinématographique est ici en correspondance avec le discours médical en ce qu'elle exploite le concept du corps féminin comme signe, et semble doter le spectateur d'un unique ascendant : l'hystérique a besoin du regard d'autrui

²⁹ Dictionnaire Larousse, p611.

pour exister, de même que l'existence du personnage à l'écran dépend de la co-présence et du regard du spectateur.

Dans son *Introduction à la psychanalyse*, Sigmund Freud cite l'anecdote suivante pour illustrer une remarque sur l'absence de consensus concernant la définition du sexuel:

Je me suis laissé raconter que les élèves d'un célèbre psychiatre, voulant convaincre leur maître que les symptômes des hystériques ont le plus souvent un caractère sexuel, l'ont amené devant le lit d'une hystérique dont les crises simulaient incontestablement le travail de l'accouchement.³⁰

A l'encontre des idées reçues qui, à l'époque, attribuaient l'hystérie à une forme héréditaire de 'dégénérescence nerveuse', Freud s'attacha à appliquer ses théories sur l'inconscient afin de définir cette condition comme un mécanisme de défense contre l'émergence de désirs réprimés, et souligna en particulier l'existence récurrente de correspondances entre les symptômes et la sexualité (et en particulier le développement de la sexualité infantile) de la patiente. Ainsi les manifestations corporelles de l'hystérie exprimeraient elles l'insupportable tension opposant l'émergence de désirs sexuels et leur répression, suscitée par leur caractère tabou et l'incapacité du sujet à se libérer du complexe d'Oedipe et de la peur de la castration.

Si l'hystérie a cessé de faire partie du discours médical officiel, le mot survit néanmoins dans le vocabulaire courant, et malgré ses connotations médicales désuètes, le concept reste en usage dans les systèmes de définition et de représentation des sexes. Dans le cas du personnage principal de *37.2 Le Matin*, il s'applique de manière flagrante. En fait, dès le départ, des éléments annonciateurs déterminent la nature du personnage, sont systématiquement intégrés à son comportement et à ses actions, et suggèrent que la jeune femme souffre d'un déséquilibre mental d'origine sexuelle. Ainsi, les traits qui sont décrits

³⁰ (à cette proposition, le professeur répondit avec mépris qu'il n'y a rien de sexuel dans l'acte d'enfantement).

'*Théorie générale des Névroses : La Vie Sexuelle de l'Homme*', dans *Introduction à la Psychanalyse, 1915-1917*, Paris:Payot, Edition 1988, p283.

dans la définition suivante de l'expression 'personnalité hystérique' proposée par l'édition 1985 de l'Encyclopédie Universalis, lui sont aisément attribués:

L'hystérique fera tout pour attirer l'attention, pour être aimée et pour séduire. (...) Pour satisfaire à ce besoin, tous les procédés et artifices communs au monde du 'show-business' seront mis en jeu. Derrière ces masques (...), la personnalité de l'hystérique ne se laisse pas connaître. C'est parce qu'elle est incapable de construire sa propre histoire, personnelle et authentique, que l'hystérique est contrainte de vivre par substitution, à travers l'existence d'un autre.

Le même article souligne en outre la propension de l'hystérique à se comporter tantôt de manière infantile, tantôt de façon suggestive; l'attitude de séduction qui caractérise l'hystérique fait partie d'une stratégie de la dissimulation, grâce à laquelle elle adopte une attitude d'hyper-féminité afin de 'cacher son absence réelle de féminité'. Mais les attitudes séductrices et le flirt sont suivis de réaction de rejet, de refus, et par la fuite. Ainsi,

L'hystérique se présente comme l'éternelle insatisfaite. Elle conteste la capacité de l'homme à la satisfaire; en d'autres termes, elle conteste sa virilité.

Certains de ces traits sont communs à la représentation classique de la femme au cinéma : la femme fatale est une incarnation 'd'hyper-féminité', la Lolita combine l'enfantin au sexuel. Dans le film de Beineix cependant, l'hystérie est intégrée à la diégèse par le truchement du déséquilibre mental dont souffre Betty. Ainsi, et comme dans la comédie musicale classique où, le personnage féminin apparaissant sous les traits d'une artiste pouvait 'légitimement' devenir un objet de spectacle et de fantasme masculin, la folie peut ici être exploitée parmi les stratégies d'objectification du personnage féminin : que Betty se rende au supermarché vêtue comme si elle sortait en discothèque, et qu'elle 'pose' ensuite sur le capot la voiture, dans sa mini robe rouge et ses escarpins, au plein centre du parking, peut sembler absurde, sans la justification fournie par la folie dont les symptômes se manifestent de plus en plus fréquemment.

La définition de la 'personnalité hystérique' corrobore en outre l'une des caractéristiques principales du personnage féminin : son absence de profondeur. Initialement, Zorg compare Betty à un grand coeur de plastique mauve. Le personnage a en effet un aspect

'kitsch', inauthentique, inconsistant; d'ailleurs, Betty n'a pas d'histoire, pas de passé connu, elle apparaît soudainement, comme si elle sortait du néant. La personnalité du personnage est esquissée de manière hésitante, en proie au brusques changements d'une nature enfantine et imprévisible. Betty ne semble pas avoir d'intérêts ou de passions particuliers, ou de vocation, en dehors de sa relation de couple. Choisie alors qu'elle était encore inconnue, Béatrice Dalle adapte son jeu en conséquence et se sert des caractéristiques d'un physique peu commun, à la fois très féminin (dans le sens traditionnel du mot) et enfantin : l'actrice multiplie les moues puériles, les attitudes suggestives, et les sourires innocents et épanouis. En contraste avec le personnage masculin qui est aussi le narrateur, Béatrice Dalle n'a que de rares dialogues : tandis que Zorg s'exprime en voix off ou partage ses réflexions avec des amis, la présence de Betty à l'écran est essentiellement silencieuse. Suivant la logique du processus de dramatisation, et dans la mise en scène, dépossédé d'une identité propre, le personnage féminin est condamné à donner un sens à son existence à travers le personnage masculin. Au cours d'une des scènes domestiques, Betty, qui regarde la télévision tandis que Zorg lit dans la pièce adjacente, pousse le volume à fond. Lorsque le jeune homme, gêné par le bruit, se décide à fermer la porte, Betty la rouvre violemment, trahissant un besoin d'attention insatiable et angoissé.

*Le Complexe de Castration ou
(Pen)is envy*

Dans l'analyse des possibles motivations, ou de la source du comportement du personnage féminin de 37.2 *Le Matin*, le point de vue psychanalytique apparaît particulièrement approprié, et sous plusieurs aspects : non seulement le cas de Betty illustre parfaitement un cas extrême de névrose liée au complexe de castration, mais les mécanismes de cette névrose deviennent également plus compréhensibles à la lumière de la théorie de Freud sur la sublimation.

Sous le masque de la jeune femme indépendante, non-conformiste et forte émerge en effet un stéréotype familial. A défaut de pouvoir créer, Betty concentre ses efforts sur la carrière de Zorg; suivant un schéma mélodramatique, ce substitut d'ambition devient une véritable obsession. Beineix, malgré son expérience personnelle, et la fréquence du symbolisme sexuel dans ses films, prétend n'avoir que peu d'intérêt pour la psychanalyse et pour les théories freudiennes³¹. 37.2 *Le Matin* n'en est pas moins parsemé d'indices qui sont des références souvent directes aux causes possibles de ce comportement névrotique en termes psychanalytiques : le film suggère que ces causes sont d'ordre sexuel et leur définition la plus juste serait probablement celle d'un complexe de castration non résolu. Si on se reporte aux études de Freud, l'incapacité à réprimer, dès l'enfance, l'envie du pénis, est l'origine la plus commune des névroses féminines. Comme dans le cas des enfants mâles, le processus de répression est en effet complexe et traumatique, mais la formation d'une identité (sexuelle) adaptée à la vie en société en dépend. Au cas où elle ne progresse pas dans le sens d'une féminité 'normale', la jeune fille tend à développer des inhibitions sexuelles et des névroses, à moins que sa personnalité ne soit dominée par un 'complexe de virilité'³².

37.2 *Le Matin* inclut des épisodes qui, secondaires du point de vue strictement narratif, sont révélateurs quand à la nature de la névrose dont est affligé le personnage féminin : au cours de deux scènes intimes, dans le camion de Zorg au début du film, et, vers la fin, dans le chalet acheté par le jeune homme, Betty pose une main de propriétaire sur le sexe de Zorg; dans le second cas, elle demande même 'Et ça, c'est à moi?'. Le symbolisme de la visite vengeresse à l'éditeur est non moins explicite : Betty a envoyé des copies du manuscrit de Zorg à une série de maison d'édition, et les lettres de refus affluent. Après avoir lu une missive particulièrement insultante, Betty prétend qu'elle a un rendez-vous chez le gynécologue, et entraîne Zorg chez l'éditeur concerné. Le comportement caricatural de ce dernier suggère non seulement qu'il s'agit d'un imbécile imbu de lui-même, mais aussi qu'il est homosexuel. Betty s'est munie d'une arme, - un rasoir - dont

³¹ Entrevue dans *la Revue du cinéma*, n 448, April 1989, p51

Le décor de *Diva* par exemple, connote fréquemment l'un des thèmes principaux du film, qui est le passage à l'âge adulte (scènes du phare notamment).

³² Freud, *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, London: Pelican Books, 1979, p165.

elle menace l'éditeur avant d'être maîtrisée par Zorg. Tandis que l'accès d'agressivité (de virilité) de la jeune femme est improductif (il lui vaut une arrestation par la police), la visite en solo de Zorg, également violente, mais plus contrôlée, produit le résultat voulu : Betty est relâchée. La proximité entre Betty et l'éditeur permet de souligner la complémentarité des deux personnages : L'éditeur 'manque' de virilité, cependant que Betty souffre d'un complexe de virilité, et tous deux sont, consciemment ou non, jaloux du talent de Zorg. Les changements d'humeur du personnage font également partie d'un type de comportement névrotique établi. Aux périodes de répit correspondent des attitudes plus conventionnellement 'féminines' : ainsi, après avoir lu le manuscrit de Zorg, et découvert le talent littéraire de ce dernier, la jeune femme nettoie la maison, prépare un dîner de gourmet, et revêt une modeste robe en tissu fleuri pour accueillir Zorg de retour du travail. Le second moment de sérénité survient lorsque Betty se pense enceinte. De manière significative, le couple vient de s'installer à Marjevol, dans la maison qu'Eddie a hérité de sa mère récemment défunte; Betty en trouve l'atmosphère oppressante, demande à Zorg d'abattre un mur et nettoie toutes les pièces en profondeur afin de faire disparaître le souvenir de 'la Vieille'. Ainsi tous les stades de l'Oedipe féminin sont ils représentés : l'envie du penis, l'émergence d'un complexe de virilité, l'hostilité envers la mère, et le transfert de l'envie du pénis sur le désir d'enfant. Dominée par ce désir, Betty semble irrésistiblement attirée par les nourrissons et les tout jeunes enfants (mâles) : au cours de l'un des épisodes de la fin du film, elle enlève un garçonnet sur la plage et l'entraîne dans un magasin de jouets. Progressivement, la névrose de Betty s'intensifie et, comme le montre la séquence du vol qu'inclut la version longue, finit par influencer sur l'équilibre mental et sur le comportement de Zorg lui-même. En cachette de Betty, le jeune homme organise un cambriolage de banque, pour laquelle il se travestit. Au retour de cette mission réussie, Betty découvre les accessoires du déguisement (un soutien gorge et une perruque) et force Zorg à les porter. Le matin suivant, elle déclare avoir fait l'amour avec une belle brune. Zorg utilisera le même travesti lorsqu'à la fin du film, il se glisse incognito dans l'hôpital où est détenue une Betty devenue l'ombre d'elle-même. Dans un clin d'oeil Hitchcockien, Zorg se déguise en femme et se transforme en meurtrier, devenant aussi,

l'espace d'une brève séquence, un reflet littéral du personnage féminin : une femme 'manquée'.

L'analyse des personnages et de leurs comportements met donc en lumière la configuration sur laquelle se base le scénario : l'amalgame entre l'envie du penis et le désir d'écrire, le complexe de virilité et l'impossible désir féminin de créer, d'accéder au domaine du symbolique. Betty confesse, après avoir découvert le manuscrit de Zorg, que si elle pouvait écrire, elle aurait une raison d'être, sa vie prendrait un sens. En se concentrant sur la publication du roman, elle adopte le rôle conventionnel de la femme qui assiste le développement de la vocation et aide à la 'réalisation' du destin de l'homme. La maternité, cependant, est plus encore présentée comme la destinée donc l'ambition 'légitime' et 'raisonnée' de la femme (des sociétés patriarcales), qui pourrait délivrer Betty de la folie.

Par contraste, la version longue du film, qui donne un aperçu de la période de deuil endurée par Zorg après la disparition de la jeune femme, présente ce processus comme une version condensée mais symétriquement contraire à l'histoire de Betty. Si Zorg entend maintenant une voix intérieure, le chagrin ne le rend néanmoins pas *fou* de douleur : le manque et le traumatisme peuvent en effet être transcendés à travers l'acte créatif et interprétatif de l'écriture. L'une des séquences montre le jeune homme s'installant à sa table de travail, nu, et le geste nonchalamment moqueur avec lequel il secoue son sexe endormi est une évocation humoristiquement littérale de la transcendance par la création ou sublimation qui, d'après la description suivante de Freud, délivre l'artiste du risque de névrose auquel il est particulièrement susceptible.

Avant de terminer cette leçon, je voudrais encore attirer votre attention sur un côté des plus intéressants de la vie imaginative. Il existe notamment un chemin de retour qui conduit de la fantaisie à la réalité : c'est l'art. L'artiste est en même temps un introverti qui frôle la névrose. Animé de tendances et d'impulsions extrêmement fortes, il voudrait conquérir honneurs, puissance, richesse, gloire et amour des femmes. Mais les moyens lui manquent de se procurer ces satisfactions. C'est pourquoi, comme tout insatisfait, il se détourne de la réalité et concentre tout son intérêt, et aussi sa libido, sur les désirs créés par sa vie imaginative (...) ³³

³³ Freud, *Introduction à la Psychanalyse*, Op.Cit, p354.

Si les épisodes associés au cambriolage et au travesti semblent rapportés, c'est non seulement parce qu'ils semblent incongrus du point de vue narratif, mais surtout parce que le personnage masculin est généralement présenté comme remarquablement posé et équilibré. Du point de vue narratif et psychologique par contre, le personnage féminin est à la fois obstacle et adjuvant : par déplacement, Betty devient la tragique *incarnation* de la névrose de l'artiste dont l'ambition reste insatisfaite, et, en s'offrant au regard comme locus des tensions, elle joue également le rôle de miroir, objet de projection et d'inspiration.

Sous un vernis d'actualité, le film de Beineix se fonde sur une représentation désuète de la femme et d'une crise de la féminité. Si le rôle de l'inconscient et le complexe d'Oedipe restent des concepts clefs, l'aspect a-historique et ethnocentrique de la psychanalyse, née dans le contexte spécifique de la société occidentale et patriarcale de l'époque, a cependant engendré une profonde mise en question, et la ré-actualisation et la redéfinition de termes longtemps acceptés à priori. Freud lui-même remarque notamment que la tendance passive et la tendance active, confusément appelées tendance masculine et féminine, ne sont pas spécifiques mais font au contraire partie de la configuration mentale de l'un comme de l'autre sexe. En précurseur, sa contemporaine, Virginia Woolf, questionne aussi la tendance aux diagnostics simplistes lorsqu'elle examine dans son essai, *A Room of One's Own*, les implications socio-historiques qui déterminent le statut de la femme artiste, et qui restent absentes de l'analyse Freudienne:

(...) any woman born with a great gift in the sixteenth century would certainly have gone crazed, shot herself, or ended her days in some lonely cottage outside the village, half-witch, half-wizard, feared and mocked at.³⁴

³⁴ Virginia Woolf, *A Room of one's Own*, StAlbans, first published in 1929

Dans le cas de l'envie du penis, théorie ré-actualisée par la relecture de Freud par Jacques Lacan et décrite, de manière plus appropriée, comme l'envie du phallus, ouvre la possibilité d'une recontextualisation : considéré dans le contexte d'un système qui est socialement, politiquement et économiquement déterminé, ce désir du phallus peut être compris symboliquement comme le désir d'accéder à un pouvoir qui a été dénié.

Considérée sous cet angle, l'absence de phallus ne signifie pas, ou pas seulement, pour l'enfant de sexe féminin, une différence d'ordre biologique et sexuelle, mais s'accompagne d'implications sociales, culturelles et historiques. Selon le contexte, l'accès à la 'normalité' dépendra d'une limitation plus ou moins grande de ses capacités physiques, psychiques, intellectuelles et économiques, - capacités d'autant plus strictement définies qu'elles supposeront une complémentarité vis à vis d'une norme masculine.

Si la représentation de la féminité et de la folie que propose le film de Beineix donnent une certaine impression d'obsolète et de scolaire, c'est qu'elle correspond à une vision basique essentiellement a-historique. Le caractère archétypique de la représentation des sexes est masqué par certaines des qualités attribuées aux personnages et qui les font paraître contemporains : le comportement intempestif de Betty, et au contraire l'attitude compréhensive d'un personnage masculin qui cuisine, se réjouit à l'idée de la paternité, et se montre spontanément affectueux. Par ailleurs, l'univers diégétique, malgré la richesse et l'accumulation des références visuelles et musicales, est construit en l'absence de contexte temporel, social, et économique précis (qui soit lié aux actions/situations des personnages par un lien de causalité). Par exemple, et en dépit d'un style de vie bohème, les personnages ne semblent jamais manquer d'argent, ne sont jamais privés de toit, peuvent acheter la voiture ou la petite maison de leurs rêves. En fait, dans la version longue, les motivations de Zorg, lorsqu'il décide brusquement qu'un cambriolage de banque résoudra ses problèmes de couple, sont pour le moins obscures. Quoique, sous les traits du propriétaire, puis de l'éditeur, l'existence de forces sociales répressives et d'une hiérarchie culturelle, intellectuelle et économique injuste soient évoquées, à de rares exceptions près (au tout début du film, Betty déclare avoir quitté son travail de serveuse parce que son patron lui avait manqué de respect) c'est contre Zorg qu'elles s'exercent d'abord; rebelle par 'proxy', lorsque Betty s'attaque au propriétaire par exemple, c'est moins à cause de

son attitude libidineuse que pour punir le manque de déférence avec lequel il traite Zorg. Dans le film, rien ne suggère que le personnage féminin serait particulièrement empêché de poursuivre une vocation individuelle qui lui soit propre : en fait, le scénario n'envisage pas même cette possibilité.

Si Betty n'est pas une révolutionnaire, que sa révolte n'est pas dirigée consciemment contre les injustices d'un système patriarcal ou élitiste; ses motivations, et les causes de ses déviances de comportement sont réduites à l'expression de la frustration puis de la névrose. Elles deviennent imputables à un déséquilibre 'purement' psychologique, présenté comme une incapacité à se conformer à un rôle sexuellement déterminé, mais temporellement, socialement et culturellement indéterminé. Lorsque Betty s'écrie 'La vie se met contre moi', elle fait directement référence à la maternité qui lui est refusée, à son corps qui la 'trahit' et la met en échec. Ainsi la représentation se limite-t-elle à une 'crise' de la féminité isolément mise en exergue : la 'nature féminine' du personnage devient un paramètre incontournable avec lequel Betty doit se réconcilier si elle veut échapper à la névrose.

Les informations fournies sur les deux personnages ne sont pas du même ordre : Zorg est mécanicien, il a été camionneur et plombier. En outre, il est écrivain et sait jouer du piano. Betty est une 'apparition', surgissant sans passé et en dehors de tout contexte, comme si, telle Vénus, elle avait été déposée par la mer sur la plage devant la maison de Zorg. A travers le scénario et l'approche esthétique, Beineix excelle dans la construction d'un portrait mythique de la féminité et crée un espace diégétique parfaitement 'suté', un univers en soi, où les rôles, les différences et les relations entre les sexes apparaissent logiques et naturels.

Mythe et Continuité

Imprévisible, irrationnelle et hyper-sexualisée, Betty est l'incarnation d'un mythe familial:

De tous les mythes, aucun n'est plus fermement ancré dans le coeur de l'homme que celui du 'mystère féminin'. (...) il fournit une explication facile à tout ce qui apparaît inexplicable.³⁵

Malgré l'aura de mystère qui entoure Betty, le film présente aussi les deux personnages comme simultanément différents et complémentaires. David Platten loue notamment la capacité de Beineix à évoquer 'the ying and the yang':

The most successful feature of the adaptation is the transference to the screen of the literary symbolism which identifies Zorg with water and Betty with fire³⁶.

Le réalisateur joue remarquablement des effets de filtres, et s'écarte du réalisme en faveur d'une utilisation expressive des couleurs³⁷. Il combine un éventail de teintes de bleu, - sa couleur favorite - avec des tons orangés, afin de donner aux scènes d'harmonie une atmosphère poétique, et dans 37.2 *Le matin*, osant le cliché, il aime en particulier filmer sur fond de coucher de soleil sur la mer. La plupart du temps, Zorg est vêtu de bleus et de jaunes pâles, et ses périodes d'intense créativité sont présentées baignées de lumière bleutée. La présence de Betty est plus souvent marquée par des couleurs chaudes et connotée par des références à la chaleur (le titre) et au feu, (la pizzeria d'Eddie, qui sert de décor à l'une des crises de la jeune femme s'appelle le 'Volcan'). La jeune femme a les lèvres abondamment maquillées et apparaît fréquemment vêtue de rouge : la scène de l'incendie de la maison de Zorg est un exemple frappant de cet usage des couleurs. La personnalité attribuée aux personnages est en correspondance : tandis que raison et esprit de responsabilité incarnés par Zorg sont connotés par la couleur froide, l'énergie, la violence et l'imprévisibilité qui caractérisent Betty sont connotées par les tons rouges. Ces couleurs sont complémentaires : en dépit de la douceur de son caractère, Zorg est attiré par l'intensité de Betty, de même qu'il aime manger des chilis épicés. Par contraste, l'absence de couleur symbolise l'ennui et la mort. Après sa première rencontre avec Bob, l'épicier de Marjevol, qu'il croise dans la rue chargé de bouteilles de

³⁵ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris : Gallimard, 1949, Tome 1, p11

³⁶ D Platten, Op cit, p77

³⁷ Les images sont de Jean-François Robin

lait, Zorg le décrit à Betty comme un albinos, et la jeune femme admet que le portrait dressé par Zorg a quelque chose de répugnant. Tandis que l'état psychologique de Betty s'aggrave, Eddie remarque qu'elle semble 'perdre ses couleurs', et dans sa blancheur anesthésiante, la chambre d'hôpital où aboutit la jeune femme préfigure sa fin tragique. La notion d'une relation de couple, même éphémère, qui se définit par son intensité, et se fonde sur la complémentarité s'exprime donc à travers un symbolisme des couleurs, mais aussi des décors, de la mise en scène et de la lumière, dont David Russell remarque l'efficacité dans les films précédents du réalisateur, *Diva* et *la une dans le caniveau*, où ces éléments sont également des extensions de la psychologie des personnages³⁸. Combinés au travail de la caméra et aux techniques de montage³⁹, ces choix esthétiques concourent à déterminer précisément le positionnement du spectateur potentiel et informent de façon plus ou moins repérable son jugement. Ils contribuent à la construction d'un espace fictionnel, mais apparemment clos et complet, permettant par là même le développement, peu propice à l'attitude critique, d'une illusion de plénitude et de cohérence spatiale et narrative.

L'une des séquences filmées dans le magasin de pianos, où sont développés le thème de la complémentarité ainsi que celui du narcissisme évoqués plus haut, est un bon exemple de montage classique et d'application de la technique de 'suture'. Ici, la position offerte au spectateur par le biais du regard de la caméra, qui est celle de l'omniscience, est une invitation à s'oublier dans la plénitude de l'instant. Zorg s'assoit d'abord seul au piano, et se met à jouer, reproduisant le principal thème musical du film. Betty va alors s'asseoir à un autre piano, placé directement en face, et entonne la seconde voix du morceau. L'alternance de champs et contrechamps transcrit l'échange des regards entre les deux personnages, dont les silhouettes se reflètent de surcroît dans la surface polie des instruments. L'inclusion du thème musical, devenu familier à ce moment du film, mais jusqu'ici exclu de l'univers diégétique, concourt à estomper la frontière qui sépare l'univers de la fiction de la réalité du spectateur.⁴⁰

³⁸ David Russell, *Two or three things we know about Beneix*, in *Sight and Sound*, n 59, Winter 1989-90, pp42-47.

³⁹ Les décors sont de Carlo Conti, Le montage de Monique Prim.

⁴⁰ La musique est de Gabriel Yared.

Tandis que la création d'un environnement poétique permet d'incorporer à l'atmosphère du film les éléments indubitablement confus que contiennent le scénario et la caractérisation des personnages (féminins en particulier), le système de 'suture' permet de mettre en scène un discours mythique présentant la différence des sexes comme naturelle. Zorg a une identité publique, - il est mécanicien, il va devenir écrivain - cependant que Betty est associée au mystère, à l'exotisme, et, à la fin du film, réapparaît sous la forme de l'animal magique par excellence : le chat. Dans un livre déjà ancien, Yvonne Pélle-Douel résume les arguments avancés par le discours usé, et pourtant persistant de la femme comme mystère : l'expression de Freud, lorsqu'il compare la sexualité féminine à un 'continent noir' a été débattue fréquemment par les théoriciens féministes. Non seulement, souligne Douel, ce discours permet d'entretenir le mythe d'un idéal féminin (né d'un fantasme masculin), mais il est particulièrement résistant aux contre-arguments : en effet, puisque l'inexplicable ne peut être contredit, en insistant sur l'existence d'une indéfinissable *essence* de la féminité, ce discours tente de se placer en deçà du débat critique. En outre, lorsque le mythe de la Femme-mystère prend le pas sur l'existence des personnes, il condamne la représentation féminine à un rôle de fantasme et de complémentarité : la femme devient ce que l'homme n'est pas.⁴¹

En soulignant la différence d'*essence* (donc la complémentarité) qui existe entre ses deux personnages, et en les associant en particulier à des éléments naturels, - le feu, l'eau - Beineix reproduit fidèlement le discours essentialiste. Or, la distinction entre les sexes s'étend aussi à la définition des rôles. La plaisanterie faite au dépend de Zorg (c'est un travail d'homme), quand celui-ci se débat sans succès avec le sommier d'un lit démonté, est un des rares contre-exemples d'un scénario étrangement passéiste dans son attribution des rôles. Les hommes de *37.2 Le matin* ont une identité sociale et économique, ils ont des professions, des moyens de transport, des vocations. Les femmes sont limitées aux impératifs dictés par leur sexe : elle se préoccupent de leur apparence, sont en quête de partenaires sexuels, désirent avoir des enfants, sont sujettes à la jalousie et à la névrose (la vie de Bob l'épicier par exemple, se révèle être un enfer conjugal partagé avec une épouse frustrée et nymphomane). A moins que les aspirations ne soient, comme dans le cas de

⁴¹ Yvonne Pélle-Douel, *Etre Femme*, Paris:Seuil, 1967.

Betty, perverties par la névrose et le complexe de virilité, les moyens de réalisation de soi varient également selon le sexe des personnages, comme l'illustre la rencontre nocturne de Lisa et Zorg. L'amie de Betty vit dans un hôtel vide de clients et se plaint de mener, en l'absence d'un partenaire, une existence similairement vide de sens. C'est à l'hôtel que Zorg, souffrant d'insomnie, est de nouveau tenté par l'écriture. S'étant retrouvé nu, dans la cuisine déserte, à l'aube, il s'attable et commence à composer. Il est cependant interrompu par Lisa, qui apparaît, radieuse, et annonce avec jubilation qu'elle vient de faire l'amour.

Le rôle joué par les enfants est une illustration supplémentaire d'une définition sexualisée de la vocation. Dans l'univers créé par Beineix, les talents s'annoncent précocement et chez les enfants de sexe mâle, comme avec le fils de Bob, (une manière, pour le réalisateur, et puisque le personnage principal est écrivain, d'ajouter au film une touche autobiographique valorisante et attendrissante?) qui réinvente, dans la salle de bain ou dans le réfrigérateur, des maquettes intégrales de décors de films. C'est également d'un petit garçon qu'il s'agit dans le cas du petit virtuose qui vient jouer du piano dans le magasin. Par contre, lorsque Zorg lui-même se met au clavier, et que Betty vient l'accompagner, ajoutant à la mélodie une seconde voix jouée sur une unique touche, la surprise admirative avec laquelle le jeune homme commente cette performance minimale en dit long sur ce qu'on peut espérer du personnage féminin dans ce domaine.

CONCLUSION

D'après certains critiques, les films qui appartiennent à la tendance 'néo-baroque' ne peuvent pas être jugés d'après une grille conventionnelle de critères d'analyse. En effet, selon cette opinion, non seulement le mélange de références et de catégories qui caractérise l'approche adoptée par les réalisateurs implique la création d'un système de représentation original, mais leurs oeuvres s'inspirent d'aspects d'une culture populaire généralement associés à la jeunesse et concernent également des thèmes qui demeurent

marginiaux parce que jugés sans valeur ou tout simplement mécompris par la critique.⁴² Il est indéniable qu'en jouant sur un registre inhabituel de références, Beineix réussit à créer un univers et une atmosphère qui sont propres à ses films, et qui, en particulier dans le cas de *37.2 Le Matin*, combinent remarquablement le réalisme, le poétique et le symbolique. Cette juxtaposition, qui vaut parfois au réalisateur le qualificatif de postmoderne⁴³, fonctionne cependant superficiellement, comme écran à un discours essentialiste qui n'implique pas de véritable mise en question des catégories et définitions conventionnelles. En dépit d'une apparente résistance à se conformer, les personnages de Beineix ne sont ni des rebelles, ni des victimes d'une exclusion sociale. Leur existence n'est motivée ni par le changement, ni par le conflit ou l'expérimentation, mais par ce concept d'un bonheur individuel caractéristique des années 80, et qui ne se démarque ici que par l'aspiration à demeurer à la périphérie de la vie contemporaine dans ce qu'elle a d'excessif et de mouvementé ; en d'autres termes, et pour rejoindre l'analyse proposée par Powrie dans *French Cinema of the 80's*,⁴⁴ il s'agit de la vision nostalgique d'un rythme de vie différent, d'une existence en marge de ce que Zorg appelle 'la foire'. Simultanément, le discours illustré par le film et le langage filmique en matière de représentation des sexes, répartition des rôles et sa description de la folie, est un discours fondamentalement régressif, qui repose sur un système de valeurs réactionnaire et reproduit de manière littérale et décontextualisée certains aspects des schémas psychanalytiques. Si l'étude des possibles réactions et interprétations du public ne fait pas partie des objectifs de cette analyse textuelle, on peut néanmoins rappeler l'impossibilité de déterminer précisément quelles ont été et quelles seront les lectures du film. Il est concevable que, comme dans le cas de l'héroïne du film de Beineix, le spectateur et la spectatrice, confronté(e) à un personnage grossièrement élaboré, investisse une enveloppe vide, s'identifie en palliant aux lacunes, et trouve, par delà la mise en scène d'un discours essentiellement réactionnaire, une satisfaction subversive dans l'expression de l'insoumission incarnée par le rôle. La persistance réductive de l'archétype transparaît

⁴² Voir notamment David Platen, Op. Cit. Pp71 et suivantes.

⁴³ Fredric Jameson, 'Diva and French Socialism', dans : *Signatures of the Visible*, New York : Routledge, 1990.

⁴⁴ Phil Powrie, *French cinema in the 1980's*, Oxford:Oxford University Press, 1997.

cependant dans la suite de la carrière de Béatrice Dalle, que l'on a retrouvée fréquemment dans des rôles hypersexualisés de personnages névrotiques ou obsessionnels.⁴⁵ Le choix de Jim Jarmush n'est pas innocent, lorsqu'il demande à l'actrice de jouer le rôle d'une aveugle dans l'épisode Parisien de *A Night On Earth*. A travers cet humoristique conte moral, Jarmush dénonce une exploitation par le regard dont les cinéastes français, et Beineix parmi eux, se font trop fréquemment les complices. A propos du cinéma des 'néo-baroques', Revie conclut que

What they reveal about the perception of gender (...), is the survival of the feminine as unknowable force of nature : something much postmodernism can be charged with.⁴⁶

En d'autres termes, un film comme *37.2 Le Matin* peut être considéré comme l'expression avortée d'un postmodernisme qui, dans son incapacité à se détacher d'un schéma de causes à effets basé sur l'existence d'essences, se trahit lui-même. Le titre, en apparence obscur, est significatif : 37.2 est la température du corps féminin la plus propice à la conception. Le film de Beineix présente l'image séduisante et actualisée d'un discours essentialiste pourtant suranné, où le personnage féminin, personnage-signe, incarne le destin tragique de l'être biologique que son sexe prédétermine.

⁴⁵ Notamment dans *La Sorcière*, de Bellocchio, ou encore dans *A la Folie* de Diane Kurys. Dalle apparaît également dans *A Night on Earth*, de Jim Jarmush, dont l'épisode parisien peut être lu comme un commentaire ironique sur la construction du regard, et les degrés d'objectification et d'exploitation raciale et sexuelle dont le cinéma français a produit des exemples flagrants. L'actrice joue ici le rôle d'une jeune Parisienne aveugle et délurée, qui est prise en taxi par un jeune chauffeur noir. Ce dernier, qui vient lui-même d'endurer les sarcasmes racistes de deux passagers (voyants, males et arabes) abuse cependant de la situation et ajuste le retroviseur afin d'observer à loisir la séduisante passagère au décolleté plongeant. Le voyeur est cependant puni par son vice : arrivée à destination, la jeune femme descend de voiture mais attire volontairement l'attention du chauffeur qui, dans sa distraction, cause un accident en redémarrant.

⁴⁶ Ian Revie, p38.

LE ROMANTISME PERVERS

***Merci la vie*, Bertrand Blier, 1990**

Merci la vie, comme *les Valseuses* (1974), commence avec un chariot de supermarché. Les personnages de Blier aiment en effet à s'approprier cet emblème de la société de consommation, le transformant en un moyen de transport incongru mais approprié à l'univers de films qui se situent à la croisée entre le 'road-movie' et le récit picaresque. Mais le chariot prend ici une valeur symbolique supplémentaire, car si, comme le premier succès de Blier, *Merci la vie* est basé sur les pérégrinations d'un duo, il s'agit cette fois d'un duo de personnages féminins.¹

Les films de Bertrand Blier s'inspirent de traditions théâtrales françaises bien établies, - la comédie, le café-théâtre (où il a recruté bon nombre de ses acteurs), et le théâtre de l'absurde. Son style, satirique et grinçant, n'en est pas moins unique, et son influence parmi les jeunes metteurs en scène des années 90 est indéniable.² Ce n'est pas seulement son talent dans la direction d'acteurs qui est remarquable, mais aussi sa volonté d'expérimenter, de tester les possibilités du médium, et de créer un espace proprement cinématographique. L'un des attraits, et des aspects les plus controversés de l'oeuvre de Blier, est la manière dont il adresse les questions de la représentation des sexes et les rapports entre hommes et femmes. Dans ses films précédents, le réalisateur a exploré la façon dont se construit l'identité masculine d'une manière complètement non-conventionnelle : il faut être Blier pour oser transformer Depardieu en prostituée. Ses personnages masculins sont souvent

¹ La filiation avec le premier succès du réalisateur, est particulièrement évidente. Le film *Les Valseuses* suit les pérégrinations de deux 'loubards', joués par G Depardieu et P.Deware, dont le film lança les carrières.

² Jacques Audiard et Marion Vernoux par exemple, dont les premiers film, respectivement, *Regarde les hommes tomber*, et *Personne ne m'aime*, sortis en 1993 et en 1994, font clairement référence au travail de Blier.

vulnérables, perdus, et incapables de rentrer dans le moule, de s'adapter à la norme de masculinité. J Forbes remarque cependant à son sujet:

There is a darker side to his investigation of masculinity, for it is accompanied by a systematic and thoroughgoing misogyny.³

Dans ce mélange d'anticonformisme et de misogynie, on retrouve un trait caractéristique de la tradition de satire anarchisante qui a fleuri dans les années 70, et dont les films de Blier gardent la marque. A l'époque, ce style se développa dans le café-théâtre et dans des publications comme *Hara-Kiri* et *Charlie-Hebdo*. Ce type de magazines, nés d'un désir de subvertir et de dénoncer l'hypocrisie des conventions et des institutions établies, attaquaient sans relâche, et dans le style le plus débridé, les modes de vie et de pensée bourgeois - un programme bientôt repris par le cinéma français sous la forme de comédies satiriques.

Si la vulgarité, le langage cru et le sexe faisaient partie des armes utilisées pour stigmatiser la bigoterie de la bourgeoisie et son culte des conventions et des convenances, ce sont aussi les représentations dépréciatives de la femme, les images avilissantes de la sexualité et du corps féminins véhiculées et exploitées par ce genre qui en sont la principale faiblesse.⁴ Non seulement sexualité, amour et romance était considérés sous l'angle des règles bourgeoises de la propriété privée et de l'hypocrisie sociale, mais la plupart des auteurs et activistes qui ont créé cette tradition de critique et de satire sociale étaient des hommes. Ces deux aspects du mouvement expliquent en partie, en dépit d'un nombre important de lecteurs et spectateurs-femmes, son manque d'intérêt et de respect pour la question féminine.

Parce qu'ils ont constamment recours à l'ironie et à la dérision il est en outre souvent difficile d'approcher la production de ces auteurs satiriques de manière critique : comment critiquer ce type d'expression sans passer pour un bigot? Comment mettre sérieusement en question un texte qui ne prend rien au sérieux, ne respecte rien, ne se prend pas lui-même au sérieux?

³ Jill Forbes, *French Cinema after the New Wave*, London:BFI, 1992, p185.

⁴ Certaines publications utilisaient également de l'imagerie raciste

Le problème se pose avec Blier. Avec sa prédilection pour le ringard et le dérisoire, Blier crée à partir d'un alliage d'ironie et de pastiche, et il est parfois décrit comme un précurseur du cinéma postmoderne⁵. A priori, il est donc difficile de trouver des critères pertinents à partir desquels analyser le contenu de ses films, dont le message est généralement ambigu⁶, quoique, comme l'indique son entretien avec Toubiana pour les *Cahiers du Cinéma*, Blier lui-même se défend, à propos de *Merci la vie*, d'une utilisation gratuite de la dérision⁷.

Au sexisme, qui est la critique la plus fréquemment associée aux films de Blier, on peut, en se fondant sur l'argument du non-réalisme et de l'ironie, considérer que les rôles féminins, accessoires et symboliques, sont des éléments dans une configuration plus large, destinée à choquer et à dénoncer. La question de la misogynie qui caractérise le travail du réalisateur est abordée par ailleurs de manière originale par Sue Harris et Russell S.King, qui proposent une série d'arguments mettant en doute la validité de l'accusation : le réalisateur, préoccupé principalement par l'exploration de la crise contemporaine de la masculinité, s'est intéressé presque uniquement à des personnages masculins. D'après King et Harris, l'univers diégétique créé par Blier est vu à travers les yeux de 'héros' mal dans leur peau, marginalisés, à la sexualité problématique. Ainsi, les films du satiriste refléteraient-ils la vision déformée, dans une société patriarcale en crise, d'une féminité incomprise et ressentie comme une menace.

Male inadequacy, a failure to understand female desire, and frustration, are in part the source of the resulting violence and cynicism. (...) There is a danger of conflating or confusing director, story, narrative, protagonist, and whether the alleged misogyny is of the film or in the film.⁸

⁵ Voir notamment les articles publiés dans *Bertrand Blier and Misogyny*, Stirling French Publication, Stirling, 1996.

⁶ Susan Hayward critique cette dimension du travail de Blier qu'elle décrit comme 'pastiche parading as a parody', *French National Cinema*, London:Routledge, 1993, p267.

⁷ Entretien avec Serge Toubiana, *Cahiers du Cinéma* 441, Mars 1991, p 22-25

⁸ Russell S.King, 'Bertrand Blier's Men Behaving Badly : The Question of misogyny', dans : *Bertrand Blier and Misogyny*, Stirling : Stirling University French Publication, 1996, p3.

Les films plus récents, *Trop Belle Pour Toi* (1989)⁹ en particulier, indiquent un changement de direction dans le travail du réalisateur, en ce qu'une plus grande attention y est portée aux personnages féminins. *Merci la vie* est cependant le premier film de Blier où les rôles principaux sont tenus par des femmes. Ce serait donc la première fois que le metteur en scène consacrerait vraiment son attention aux questions de représentations de la femme, et appliquerait son talent à explorer et à dévoiler les failles de la construction de l'identité féminine¹⁰.

Le réalisateur choisit en outre une nouvelle approche : l'aspect purement comique a perdu de l'importance, par contre Blier ne s'est jamais montré aussi expérimental du point de vue de la forme et de la structure narrative.

La question se pose de savoir si, d'une part, *Merci la vie* échappe à la vision réductrice de la féminité comme expression d'un malaise masculin, et si d'autre part l'anticonformisme de Blier reste au niveau de l'expérimentation, ou si l'écriture cinématographique qu'il crée pour ce film est suffisamment innovatrice et critique pour explorer véritablement la question d'une identité féminine et de sa représentation.

Adolescence et féminité

Les spécialistes de la littérature contemporaine s'entendent en général à remarquer que l'un des attraits de la fiction dite postmoderne réside dans son habilité à mettre en question les modes de représentation conventionnels. Ihab Assan souligne l'importance de cet aspect de la fiction contemporaine du point de vue des questions de *gender*:

We deconstruct, displace, demystify the logocentric, ethnocentric, phallogentric, order of things.¹¹

⁹ Dans *Trop Belle pour toi*, Blier met en scène l'histoire d'amour qui lie un homme (Gérard Depardieu) marié à une femme magnifique (Carole Bouquet), et sa secrétaire, une femme d'apparence complètement ordinaire (Josiane Balasko).

¹⁰ Le fait que le film de Blier ne soit pas du tout discuté sous cet angle dans la longue interview accordée aux *Cahiers du Cinéma* témoigne de l'absence de la critique féministe dans la théorie du cinéma français actuelle.

¹¹ Ihab Hassan, 'Making sense, the trials of post-modernism', *New Literary History* n18, 1987, p445.

De même, Dina Sherzer décrit certains écrivains français comme

(...) men and women writers alike [who] avoid linearity and chronology, not because of particular details in their personal or psychological stories, but because they are postmodern manipulators, exploiters, and explorers of the possibilities and limits of representation.¹².

En s'éloignant des concepts habituels de temps et de lieu par exemple, un auteur crée un espace où il est possible de représenter avec plus de justesse des individus qui restent en marge de l'ordre patriarcal et établi, - des adolescentes par exemple.

La même étude sur la littérature contemporaine propose des descriptions de la fiction postmoderne,¹³ qui s'appliquent aisément au film de Blier, où les spectateurs, comme les personnages, ne peuvent jamais 's'installer' pour longtemps dans un mode de discours ou dans un point de vue en particulier.

Blier joue ici sur la multiplicité des références et leur décontextualisation, sur la multiplicité des styles et des époques et sur le mélange d'une esthétique de l'hyperréalisme avec, pour employer un terme utilisé par Brian McHale, une esthétique de 'déréalisation'¹⁴; Le réalisateur s'inspire en outre de média habituellement considérés du domaine de la culture populaire, et se montre méfiant vis à vis des valeurs attachées aux conceptions modernistes de l'histoire et de la science. Le film illustre ainsi l'approche décrite par McHale:

(...) the decentering or desintegration of the subject, the effort of fiction to defeat rather than to endorse the reader's will to interpretative synthesis, the reality of contradictions, not to be worked out or resolved in a monological discourse, the plurality of discourses and of worlds.¹⁵

¹² Dina Sherzer, dans *Postmodernism and Feminism*, in *Postmodernism and contemporary fiction*, Edmund Smyth editeur, London:Bratsford 1991, p158.

¹³ Notamment : J Mephram, 'Narratives of Postmodernism', dans *Postmodernism and contemporary fiction*, p138-157

¹⁴ Brian McHale, *Change of Dominant to Modernist to postmodernist writing*, dans : *Postmodernist Fiction*, Fokkema & Bertens, editeurs, London 1987.

¹⁵ B McHale, p145

L'art du zapping

Dans un article publié à l'époque de la sortie du film sur les écrans, en 1991, Serge Toubiana remarque:

Jamais Blier ne s'était aventuré si loin dans la complexité du récit, jouant de la multiplicité des formes, pour raconter son histoire, - si on peut appeler cela une histoire¹⁶.

Le succès des films qui précèdent, *Tenue de Soirée* et *Trop Belle pour Toi*, a donné au réalisateur une confiance accrue, une plus grande liberté d'action et l'accès à des moyens financiers plus importants. *Merci la vie* est donc non seulement superbement photographié¹⁷, mais aussi extrêmement inventif:

Trop Belle a été un déclencheur pour aller dans une autre direction, la confiance du public m'a donné un coup de pied au cul.(...) Si c'est pour faire la sempiternelle comédie de cul un peu audacieuse, j'ai démontré que je savais le faire, avec tous les cas de figure possibles. Maintenant il faut aller plus loin, on est dans une période tout à fait intéressante où le public est intelligent, ouvert, ce qui fait qu'on peut lancer des expéditions, tenter des choses....En fait je me fous de plus en plus des histoires, ce qui compte c'est d'avoir un thème intéressant, et cela se joue au niveau de la forme.¹⁸

Sous certains aspects, *Merci la vie* demeure classique : l'image est claire, lisible, et la photographie soignée; image et bande-son sont synchronisées; d'une image à l'autre, l'angle du regard correspond, et reste la plupart du temps cohérent avec l'action; les mouvements de caméra adhèrent également à l'action. C'est principalement dans la structure narrative du film, - spatiale et temporelle, que Blier se montre audacieux.¹⁹

¹⁶ Serge Toubiana, *Cahiers du Cinéma* 441, Mars 1991, p20

¹⁷ Le directeur de la photographie est Pierre Rousselot.

¹⁸ Bertrand Blier, Entrevue avec S.Toubiana, *Cahiers du Cinéma* p 22-25

¹⁹ Le scénario est de Blier, le montage de Claudine Merlin.

Le film suit les tribulations de deux jeunes filles d'environ 18 à 20 ans, Camille et Joëlle, jouées respectivement par Charlotte Gainsbourg et Anouk Grinberg²⁰. Les deux personnages se rencontrent (ou 'entrent en collision', pour utiliser l'expression de Toubiana) bizarrement, dans une station balnéaire déserte. Elles décident de prendre la route ensemble, par esprit d'aventure et aussi pour échapper à la vindicte des amants de Joëlle qu'elle a apparemment contaminés avec le virus du SIDA. Pour Camille, il s'agit en outre d'essayer de comprendre les mystères de l'amour et l'énigme du couple parental. Parallèlement aux aventures des deux filles, le réalisateur semble mener sa propre enquête auprès de celui qui fut à la fois le docteur et le souteneur de Joëlle (Gérard Depardieu). Les pérégrinations des deux héroïnes les conduisent jusque chez les parents de Camille, dont elles repartent en compagnie du père de cette dernière. Elles se retrouvent également mêlées au tournage d'un film sur la seconde guerre et l'occupation, et peu à peu, tous les personnages se trouvent aspirés et ballottés d'une époque à l'autre. Le récit se développe donc sur différents niveaux de fiction, entre une soi-disant réalité, un film dans le film, et un niveau qui semble appartenir au rêve ou au cauchemar; entre le présent et le passé, entre un passé récent et un passé historique... Il n'est jamais certain dans quel mode ou dans quel univers les personnages opèrent à un moment donné. Pour citer Blier lui-même :

Cela rejoint le picaresque, un picaresque de cinéma, visuel. Cela faisait longtemps que j'avais envie de faire du mélange d'époques...Quant on est auteur, le travail consiste à se libérer des structures, à faire éclater le récit, le temps, ces conneries qui font que le cinéma est ennuyeux, vous rend prisonnier d'un réalisme.²¹

Chacun des univers qui composent le film possède une atmosphère propre, astucieusement construite à travers la composition des images et un remarquable emploi des couleurs. Pourtant, les frontières entre ces différents univers, celui de Joëlle, de Camille, du Docteur, de la guerre..., de même que les frontières temporelles et spatiales, sont effacées. Comme on l'a noté plus haut, il n'est ainsi jamais certain que le film n'est pas un rêve ou un cauchemar, un pur produit de l'imagination de Camille par exemple, ou bien plutôt qu'il s'agit d'un film dans un film.. : coincé dans son fauteuil roulant, le père, sous

²⁰ Le rôle était à l'origine destiné à Béatrice Dalle.

²¹ B Blier, *Cahiers du Cinéma*, p25.

les traits de Jean Carmet, dévale à toute vitesse et en plein jour une rue en pente, et passe à travers la vitrine d'un magasin. Lorsqu'il ressort de l'autre côté de la boutique, il est devenu Michel Blanc, et c'est la nuit. Comme Beineix, Blier ne s'embarrasse donc pas de réalisme (dans l'un des passages de *Diva*, Beineix passe également du jour à la nuit sans raison de logique temporelle), et comme Beineix, il sait créer des atmosphères hybrides où le banal (un chariot de supermarché) côtoie le poétique (des mouettes apprivoisées). Il plante autour de Camille le décor surréel d'une ville déserte et ensablée, mais nous informe qu'elle est là pour la prosaïque raison qu'elle doit réviser son Bac. Les personnages passent d'un univers à l'autre, d'une époque à l'autre, et même d'une réalité à l'autre, en changeant parfois de statut, parfois d'apparence : au début du film, alors qu'elles se trouvent seules dans l'appartement du bord de mer, dans la station désertée, les deux filles devinent une présence dans le bâtiment voisin. Se sentant observées, elles se lancent à la poursuite du mystérieux voyeur, et découvrent un jeune peintre décorateur qui travaille au noir dans un appartement vide. Les trois personnages glissent d'une époque à une autre, afin d'aller danser dans un 'bal populaire' des années 1930. Abandonné par les deux filles, le jeune homme n'apparaît plus avant la fin du film, et de nouveau à l'époque contemporaine; il est cette fois le petit ami de Camille, arrivant dans la même station balnéaire, maintenant grouillante de touristes, pour y passer ses vacances avec la jeune fille et ses parents. En contrepoint, tandis que le père de Camille par exemple, qui est tour à tour acteur, horloger et soldat, emprunte, selon les cas, les traits de Jean Carmet ou de Michel Blanc, la mère de Camille apparaît tour à tour sous les traits d'Irène Jacob ou d'Annie Girardot.

A travers ce jeu sur les degrés de réalité, Blier crée un effet de miroir et rapproche ses personnages de son public : le cinéma est après tout l'un des états les plus proches du rêve²², or, comme dans un rêve, les héroïnes de Blier sont souvent ballottées par l'histoire, et comme le spectateur, perdent le contrôle des événements. Comme le spectateur, elles ont conscience d'être projetées d'une réalité à l'autre, au risque d'être piégées dans un niveau de fiction plutôt que dans l'autre. Dans une chambre d'hôpital, une nuit, alors que l'atmosphère devient froide et menaçante, et que l'image s'est teintée de bleu (le bleu des écrans d'ordinateurs), Camille décide de s'échapper. Elle réveille Joëlle et lui expose la

²² Cf Christian Metz, *The Imaginary Signifier*, Screen 16/2, Spring 1975, pp17-46.

gravité de la situation : l'univers autour d'elles est en train de perdre sa couleur, il est temps de s'enfuir. Les deux filles, en quittant leur chambre par la fenêtre, dont l'encadrement est aussi le cadre de l'écran, semblent sur le point de quitter l'univers du film pour entrer dans celui du spectateur.

Même dans le contexte plus large, celui de la réalité à l'extérieur de la salle de cinéma, les frontières semblent curieusement estompées : Blier admet avoir écrit le film en pensant à sa propre fille, et alors qu'il venait de perdre son père. *Merci la vie* est un film de mise en abîme, pour lequel le réalisateur ne s'est pas contenté de mettre en scène son double, - un réalisateur de film, qui tourne un film dans le film. Blier a également choisi, alors qu'il traite, entre autres thèmes, de l'inceste, de travailler avec la fille de Serge Gainsbourg, - la chanteuse d'*Inceste de citron*. *Merci la vie* fut en outre l'occasion pour Blier de découvrir l'actrice qui dans le film joue le rôle de la copine et de l'amante du père, - Anouk Grinberg - dont il est devenu l'époux.

Le qualificatif postmoderne n'est pas seulement justifié, dans le cas de *Merci la vie*, par l'audace avec laquelle Blier joue sur les niveaux de fiction, mais aussi par le fait que le film est émaillé de références filmiques et de pastiches de genres qui sont autant de clins d'oeil aux spectateurs. Le réalisateur fait référence à ses propres films (*Hitler connaît pas* 1963, *Les Valseuses*, 1974, *Préparez vos Mouchoirs*, 1978) et aux oeuvres d'autres metteurs en scènes. Il est difficile de ne pas évoquer Truffaut lorsqu'on parle d'adolescence; *Les Quatre cent coups* finissait avec la mer, Blier commence avec la mer. Il rend également hommage à Fellini lorsqu'il filme l'arrivée des deux filles dans la petite ville où on tourne un film, ainsi qu'à Buñuel, notamment dans son utilisation de deux acteurs pour jouer un même personnage. A travers le personnage du père, il semble aussi faire référence à Tavernier dont le film *L'Horloger de St Paul* traite d'un conflit de générations. Quant à la scène finale de *Merci la vie*, elle ressemble à une variation douce-amère sur un thème hitchcockien : oubliant le père cloué sur sa chaise roulante, la mère et la fille vont ensemble prendre une douche. Blier évoque même Lelouch, dans la manière dont il tourne les séquences de guerre. Mais si les costumes et les décors époque 1939-1945 sont

soignés, dignes du 'cinéma de qualité', la vision de l'histoire que nous est ici présentée est loin d'être académique.

Ce film dans le film complique un peu les choses, car il permet aux deux filles de remonter le temps, jusqu'à la guerre et à l'occupation allemande. Blier s'aventure dans un genre cinématographique qu'on ne lui connaissait pas, celui du film historique. Sauf que le réalisme n'est pas sa tasse de thé, si bien qu'il flotte une impression de fausseté absolue. C'est l'histoire racontée par ceux qui ne l'ont pas connue, mais qui en ont entendu causer, qui en ont vu des bribes à la télé avant de zapper pour aller voir ailleurs.²³

L'histoire est donc soumise à une double distorsion : celle du temps, de la mémoire, et celle des média qui sélectionnent, simplifient et manipulent les images. Blier cherche à mettre en images des faits passés tels que des adolescents d'aujourd'hui, mal informés et pas vraiment intéressés par des événements trop lointains, peuvent se les imaginer. Il ne s'agit donc pas de traduire une expérience directe, mais une représentation filtrée et déformée, un récit de seconde main, fragmentaire et imprécis. Pour se faire, Blier se réfère aux images les plus présentes pour les adolescents : celles de la télévision et de la publicité. Comme Beineix, il utilise avec talent les possibilités offertes par l'usage des filtres, les couleurs exagérément contrastées, mais aussi les différentes teintes et les combinaisons de tonalités monochromes. A partir des règles d'une esthétique le plus souvent associée avec le monde de l'image commerciale, les deux réalisateurs réussissent ainsi à cultiver une certaine poésie.

Le clip, j'aime bien ça. Il y a des trucs à prendre là dedans, le film est une espèce de clip qui dure deux heures au lieu de trois minutes. Il y a des choses à prendre dans tout ce qu'on critique, la télévision par exemple. Des leçons à tirer : le zapping notamment...²⁴

Plus le film avance, plus les passages d'une époque à l'autre sont nombreux, et plus les séquences sont courtes, le rythme enlevé. Blier passe d'un style à l'autre, s'inspirant tantôt des genres cinématographiques établis, tantôt de la télévision. Comme dans certains de ses

²³ S.Toubiana, *Cahiers du Cinéma*, p21.

²⁴ Blier, *Cahiers du Cinéma*, Op cit. p26

précédents films, la caméra sert parfois d'interlocuteur, un personnage (le docteur joué par Depardieu en l'occurrence) s'adressant directement à l'objectif, au public. La pratique est évocatrice à la fois du café-théâtre et du burlesque, et de la télévision. Le même personnage est plus tard filmé comme pour une entrevue télévisée : cadré en plan américain, il parle à la caméra de derrière son bureau, et semble répondre aux questions d'un reporter. Nous le poursuivons également alors qu'il déambule dans son hôpital où, suivant le style du reportage 'à chaud', la caméra semble suivre, avec quelques difficultés, l'homme en blouse blanche qui marche d'un pas pressé tout en racontant son ascension dans le monde médical. A la croisée entre télévision et inquisition, les autres hommes de la ville sont interrogés, se confessent et témoignent, monologuant en gros plan, comme dans un documentaire télévisé.

Dans l'un des épisodes du récit, Blier s'essaye au film d'horreur dans le style de *l'exorciste* : Joëlle, en transe, entre en lévitation et manque de se faire aspirer par un au-delà cauchemardesque. Au début du film, c'est le western, ou le film d'aventure (le road-movie par exemple) que le réalisateur se plaît à évoquer. Moquant les conventions sexistes d'une scène classique, - le départ du héros -, les héroïnes s'éloignent ensemble sur la plage, laissant derrière elles l'amoureux transi auquel elles ont expliqué qu'elles partent à l'aventure, à la découverte d'un monde trop dangereux ...pour les hommes.

Avec *Merci la vie*, Blier tente donc de faire passer un message sans pontifier, sans ennuyer, de parler de choses importantes tout en restant aussi distrayant que le cinéma Américain ou la télé. Cette approche fait sans doute de *Merci la vie* son film le plus intéressant du point de vue de la forme, même si la lecture peut en fait en sembler ardue : même le spectateur de télé le plus blasé ne zappe pas à ce rythme et sans cesser de regarder l'écran, pendant près de deux heures...

Si le réalisateur n'hésite pas à emprunter à la culture populaire, à la 'pub', au 'clip', au film grand public, il ne s'agit pas d'un simple exercice cosmétique. L'un des aspects forts du film, dans sa première partie au moins, réside dans l'habileté avec laquelle Blier a su créer, avec des éléments aussi variés, un espace qui puisse refléter le monde de l'adolescence - un espace transitoire -, où l'imaginaire mêle le sentimental et le cruel .

Le Picaresque au féminin

Si la structure du film est plus expérimentale encore que par le passé, *Merci la vie* n'en est pas moins écrit, comme la plupart des films qu'il a réalisés auparavant, dans le style picaresque qu'affectionne Blier. Mêlant la comédie, la satire et la critique de société, le réalisateur construit un récit d'aventures burlesques et cruelles auquel il soumet des personnages intrépides mais aussi vulnérables et souvent dépassés par les événements. Le film commence avec ..

..an apparently realistic situation, but proceeds through a series of episodes each more fantastic than the other, to a resolution that is equally improbable.²⁵

Ce style est ici d'autant mieux adapté à ce que Blier aspire à mettre en scène, - l'individu face à la société et à ses règles (ou à ses dérèglements) - que, par contraste avec des films comme *Tenue de Soirée* (1986), qu'il décrit comme un cas de figure particulier, Blier souligne que *Merci la vie* est 'une histoire beaucoup plus universelle que les autres'²⁶. Tout en s'inspirant d'autres modes d'expression ou de communication, Blier se rapproche donc aussi d'une certaine tradition du film comique : celle des réalisateurs qui, comme Chaplin, peuvent traiter de l'universalité de la condition humaine et, grâce à l'humour, échappent au sentimentalisme pontifiant.²⁷ Le mode picaresque semble d'autre part propice à la description du monde de l'adolescence, puisqu'il fait une large place à l'imaginaire, aux élans passionnés mais aussi au ridicule. Camille et Joëlle n'ont pas de nom de famille; il ne s'agit pas simplement d'un couple apparemment mal assorti d'adolescentes sur la route, mais d'un symbole de la jeunesse en route vers l'âge adulte : 'Là, j'étais parti sur un road-movie avec deux filles, et je me suis retrouvé dans une espèce d'apocalypse de la pensée'.²⁸

²⁵ J.Forbes, op cit. p172

²⁶ *Cahiers du Cinéma* n 441, p22.

²⁷ Notamment célébrée par Barthes à travers le personnage de Charlie Chaplin : Roland Barthes, *Mythologies*, Paris:Seuil, 1957.

²⁸ B.Blier, *Cahiers du Cinéma*

Le film abonde en symboles, métaphores et références, et aborde, sous la forme d'opposition, une série de thèmes liés à la jeunesse, à la formation de l'identité, au sens de l'existence:

| | | |
|---------------------------|---|--|
| La vie | / | la guerre et la mort |
| l'amour et l'innocence | / | la science, la maladie et l'exploitation |
| l'adolescence | / | l'âge adulte |
| les émotions, le spontané | / | le construit, Hollywood |
| le rêve | / | la réalité. |

L'éventail thématique est large, mais l'approche est particulière puisque Blier a choisi de mettre en scène deux personnages féminins. *Merci la vie* n'est pas le récit de n'importe quel voyage d'initiation.

C'est peut-être ça le sujet du film : la liberté. C'est d'abord ce qui mène les deux filles : le goût de l'aventure, l'envie forcenée de vivre libre...Mais l'aventure a souvent un goût de tristesse, de mélancolie. La mélancolie et la mort sont au coeur même de ce film²⁹.

Si le récit est parfois drôle, mais plus souvent cruel, c'est que, fantaisistes ou non, les aventures des deux adolescentes se déroulent non seulement dans un monde d'adultes, mais surtout dans un univers patriarcal, avec ses règles, ses modes de représentation, ses normes.

Malgré la distance que crée son parti pris de dérision, le réalisateur a néanmoins le mérite de reconnaître et de prendre en compte le poids oppressant du mythe de la féminité, l'importance des processus de représentation, du regard et de l'objectification. Comme le remarque Sue Harris:

(...) Blier expresses an understanding of and a sympathy with the condition of the 'liberated' female in what is, at least outwardly, still a man's world. If he deals in misogyny, as he clearly appears to do, then it seems to me that Blier's films actively expose misogyny as an entrenched condition of modern male/female

²⁹ B Blier, *Cahiers du Cinéma*, p26.

relationships, exploring it *visibly*, in a way that is unusual in male-authored cinema.³⁰

Le film ne présente pas une image unique de la jeune fille, un modèle, puisqu'il tourne autour de deux personnages qui sont très contrastés, et souvent inattendus. Ainsi, comme on va le voir, si Joëlle, qui a une 'histoire' est consciente d'être un *objet* de séduction et déjà 'prisonnière de l'image', ce n'est apparemment pas le cas de Camille. Pour différents, les personnages de Blier n'en sont pas pour autant de simples opposés - la naïve et la rouée. Non seulement les personnages sont complexes, mais leur relation présente un rare cas de figure au cinéma : l'amitié féminine.

Laurelle et Hardie

Toubiana compare les héroïnes de Blier à Laurel et Hardy³¹ : 'La grande Charlotte, boudeuse, au jeu intériorisé. La ronde, plus pulpeuse Anouk, offerte au monde, extravertie'.

Charlotte Gainsbourg est grande et mince, avec les traits encore hésitants et l'expression maussade de l'adolescente. Anouk Grinberg par contre, avec ses formes rondes, et malgré sa voix et son visage enfantins, a une apparence plus conventionnellement 'féminine'. Le jeu des deux actrices, bien qu'elles jouent toutes deux avec naturel, est également contrasté, en correspondance avec la personnalité attribuée aux deux jeune femmes en tant que comédiennes et en tant que vedettes : comme toujours, le jeu de Charlotte Gainsbourg, basé sur l'intériorisation, ne semble pas intentionnel; Anouk Grinberg par contre, une actrice ayant une longue expérience du théâtre, a un jeu plus délibéré et parfois consciemment forcé : à la fin du film, lorsque le réalisateur lui demande d'être plus dramatique, Joëlle semble se mettre à pleurer sur commande. En dépit du contexte très souvent irréel, toujours ambivalent, et malgré ce que les apparences physiques, en terme

³⁰ Sue Harris, 'Image, Position, Performance : Misogyny and the female subject in the films of Bertrand Blier', dans *Bertrand Blier and misogyny*, p16.

³¹ Toubiana cite des personnages masculins : comme on le verra plus loin, les exemples de duos féminins sont très rares.

de cinéma, laisseraient croire, les deux personnages sont plus complexes qu'il ne le semble tout d'abord. Forbes observe que Blier..

..turns on their head conventional notions of the relationship between the physical and the psychological which the cinema generally promotes. In the cinema, as a matter of course, the body expresses the mind and where it does not, that is to say where a character is disguised, this is made obvious. (...) Blier systematically confounds the expectations we conventionally base on physical appearance and its relation to behaviour.³²

Dans le cas des *Valseuses* par exemple, Depardieu, malgré son apparence plus masculine et sa stature, joue un personnage plus vulnérable que celui qu'incarne P.Dewaere, malgré la fragilité apparente de ce dernier.³³

Le fait que le jeu sur les apparences ne soit pas aussi net dans le cas des héroïnes de *Merci la vie* est peut-être une indication de la force des conventions lorsqu'il s'agit de représentation féminine : c'est bien la 'pulpeuse' Joëlle qui se montre plus sensuelle. C'est plutôt dans l'approche psychologique des personnages que les apparences premières sont trompeuses : Camille vouvoie, Joëlle tutoie; Camille est une jeune fille-enfant qui a du mal à quitter l'adolescence (elle a notamment passé, et raté son baccalauréat trois fois), et elle réside dans l'appartement du bord de mer de ses parents petits-bourgeois. Joëlle est une 'fille perdue', un personnage Peter-panesque, qui n'a pas de famille, pas de maison, mais qui a roulé sa bosse, qui connaît la rue et les hommes. Pourtant, c'est aussi cette dernière qui se révèle romantique, naïve et vulnérable, cependant que Camille, plus méfiante, tend à la protéger.

Mais les différences de comportements et les réactions parfois imprévisibles servent aussi à souligner ce que les deux héroïnes ont en commun : leur jeunesse, autrement dit, leur mal-être et leur désir de vivre. La première fois que Joëlle apparaît, elle est vêtue d'une robe de mariée. Un peu ridicule, elle semble aussi très vulnérable, une vulnérabilité soulignée par le

³² Jill Forbes, *French Cinema after the New Wave*, London:BFI, 1992, p 176.

³³ 'Blier systematically confounds the expectations we conventionally base on physical appearance and its relation to behaviour, and in particular the notions of the relationship between the physical and the psychological. Hence Depardieu, despite appearance, plays a more vulnerable character than Dewaere, who looks more fragile but enacts an aggressively heterosexual man', Forbes p176

jeu de la caméra, lorsque, après le départ de l'agresseur, sa silhouette isolée et sans vie est cadrée en plan large, perdue au milieu d'un espace ouvert et désertique. L'apparition de Camille est également mise en scène avec soin. La jeune fille surgit de derrière une dune de sable, et pendant un instant, seuls sa tête et le haut de son torse sont visibles, environnés de vagues, de ciel et de sable. Avec ses longs cheveux flottant au vent, elle ressemble un peu à une Vénus sortant des eaux. Pourtant, leur rencontre permet aux deux personnages d'échanger des premières répliques qui n'ont rien de romantique ou de tragique. De son halo de tulle blanc, Joëlle traite Camille de 'grosse conne', et Camille, - qui vient de jeter sur Joëlle un casier de poissons morts - déclare qu'elle ressemble à un poulpe. Les mouettes leur font un public moqueur. Presqu'immédiatement Blier illustre donc les contradictions inhérentes à la jeunesse, et que partagent ses deux personnages. Les deux jeunes filles sont à la fois gracieuses et maladroitement brusquées, et font preuve de la même agressivité superficielle qui évoque plutôt la timidité et la peur de l'autre qu'une véritable violence.

Certes, les aspirations des deux filles diffèrent radicalement, et sous-entendent des milieux sociaux différents : Joëlle veut une robe de mariée, Camille veut réussir ses examens.

Tandis que dans son univers sépia, Joëlle émerge brutalement d'un rêve romantique et cliché, - le mariage en blanc - Camille, qui s'abîme dans une rêverie boudeuse, vit dans un monde en couleur. Mais Camille porte des vêtements aux couleurs de l'univers de Joëlle et arbore, elle aussi, les signes de rêves révolus, - ceux d'une jeunesse rebelle qui, après 68, a abandonné ses idéaux au profit de la société de consommation; si elle pousse un chariot de supermarché, comme des années plus tôt, les héros anarchistes des *Valseuses*, ce chariot est plein de boîtes de poudre à laver, quant à l'ancien loubard, Depardieu, il joue désormais le rôle d'un médecin arriviste et corrompu.

Si Joëlle et Camille n'ont pas la liberté d'action de leurs prédécesseurs des *Valseuses*, ce n'est pas seulement dû à leur sexe, mais aussi parce que leurs aventures ont le SIDA en toile de fond. Les héroïnes de Blier sont donc prises au piège entre des idéaux qui s'effritent : l'idéal illusoire du bonheur petit bourgeois, (l'appartement en bord de mer, le baccalauréat, l'ennui, et les parents qui ne s'aiment plus), et l'idéal romantique, avec ses corollaires, - l'exploitation de la femme et la maladie.

Ce qui unit les deux personnages de *Merci la vie* c'est, malgré tout, leur curiosité, leur désir d'aventures, et surtout leur habilité à partager un même imaginaire.

Les films qui traitent d'amitié masculine abondent. Par contre, l'amitié féminine est rarement mise en scène. Molly Haskell, puis Lucy Fischer ont souligné que l'absence de ce motif est un bon indice de la différence de traitement des sexes au cinéma.³⁴ En outre, alors que dans le cas des hommes, les relations d'amitié sont valorisées, elles sont représentées comme risibles ou triviales dans le cas des femmes. Fischer, qui fonde son analyse sur une étude de Lillian B Rubin, déclare catégoriquement:

The stereotypes are untrue : relations between women are more numerous and substantial than those between men. Hence, we must suspect that the derogatory images that circulate are, in fact, male projections of their own discomfort with friendship.³⁵

D'après Rubin, le succès des relations amicales féminines s'explique notamment par les expériences de la petite enfance, et la répression de l'esprit de compétition. Pourtant, parmi les stéréotypes qui accompagnent la représentation de l'amitié au féminin, le thème de la jalousie et de la compétition pour un homme est celui qui revient le plus souvent. Les héroïnes de Blier semblent échapper à ces clichés:

Leur première aventure consiste littéralement à 'partager' un homme, et à ce point du film, le lien d'amitié prend nettement le pas sur la possibilité d'une romance hétérosexuelle.

D'ailleurs, Camille exprime clairement son souhait au début du film : c'est bien d'une *amie* dont elle a besoin:

- Reste avec moi. T'es la copine que j'attendais. Comme un cadeau tombé du ciel"

Blier se sert des escaliers pour mettre en scène la mise en place d'un rapport d'égalité et de confiance : les filles commencent par se suivre, et finissent par s'asseoir sur la même

³⁴ Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The treatment of Women in the Movies*, Baltimore: University of Chicago Press, 1974. 'Female friendship', Lucy Fischer, p217.

³⁵ Lucy Fischer p217.

Lillian B Rubin, *Just Friends*, New-York: Harper & Row, 1985.

marche. Blier déteste le sentimentalisme : la déclaration d'amitié de Camille est un peu ridicule, et se fait sur fond de violons. Il n'empêche que dans cette première partie du film en particulier, le réalisateur ne cesse, par le cadrage et les mouvements de caméra, de souligner le lien de complicité qui s'établit entre les deux personnages, multipliant notamment les plans moyens ou les gros plans des deux visages ensemble. Ce que Blier illustre remarquablement, c'est la capacité qu'ont les deux héroïnes à ouvrir la porte de leur imaginaire et à le faire partager : c'est d'abord Camille qui suggère une amitié, plaidant à l'oreille de Joëlle; c'est ensuite Joëlle qui éveille la curiosité de Camille, murmurant par dessus son épaule, sur la terrasse. Ainsi, les deux univers, sépia et coloré, entrent en collision et fusionnent, et Camille s'emploie ensuite à empêcher Joëlle de dériver, de glisser hors du cadre.

L'espace transitionnel...

Le découpage précis des séquences qui ouvrent le film, ajouté en annexe à ce chapitre, donne une idée de la richesse des thèmes qui est reflétée dans le travail esthétique. *Les 400 Coups* reste une référence incontournable dans le domaine du cinéma de l'adolescence, et malgré la complexité kaléidoscopique du récit de *Merci la vie*, lorsqu'on analyse la manière dont Blier en construit l'espace multiforme, on ne peut s'empêcher d'évoquer le film de Truffaut.

Dans son étude sur *les 400 Coups*, Anne Gillain se base sur la problématique de l'espace potentiel établie par DW Winnicott, - une problématique que reflète également le film de Blier.

La clef de voûte de la réflexion de Winnicott est sa théorie de l'espace transitionnel.(...) L'espace transitionnel est un lieu potentiel, situé entre réalité intérieure et réalité extérieure dont la constitution, au cours de l'enfance, détermine le futur de notre rapport au monde.³⁶

³⁶ D W Winnicott, *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, Paris : Gallimard, 1975. Anne Gillain, *Les 400 coups*, Paris:Nathan, 1991.

La mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors, explique Winnicott, crée une tension que l'être humain ne peut soulager qu'à travers l'existence d'une 'aire intermédiaire d'expérience' : l'espace du jeu au cours de l'enfance, de l'imagination et de la créativité chez l'adulte.³⁷

Dès le début du film, qui commence sous le signe de la dilatation spatiale, Blier joue sur la désorientation du spectateur, et crée un espace ambigu, à la croisée du rêve et de la réalité, de l'espace diégétique ou non, du monde de l'enfance et du monde adulte .

Les premières images nous montrent Joëlle en train de se faire battre par un homme. En dépit du tragique de la situation, exalté par la composition dilatée de l'image, l'ensemble sonne délibérément faux. Filmée d'abord en plan très large, la scène se déroule au centre de l'image, et à la *croisée* de deux routes désertes et poussiéreuses, sur fond d'horizon montagneux, - un décor de film d'aventure, où l'aventure a tourné au cauchemar. La violence de la scène et le contexte évoquent à la fois le Western et le road-movie, à la manière du cliché : les personnages sont isolés dans le vaste paysage, et un unique pylône rompt l'horizontal de la composition de l'image, baignée d'une teinte sépia, comme une vieille photographie. Du champ spatial 'cruellement'³⁸ immobile naît une impression d'irréalité : la profondeur de champ n'est qu'une illusion, - avec un peu d'attention, le spectateur s'aperçoit vite que l'horizon est un décor peint. De même, Joëlle est 'déguisée', elle n'est qu'une 'mariée pour rire', et malgré son costume, elle ressemble encore à une enfant. L'autre par contre, le mauvais type, appartient tout entier au monde des adultes : il n'est pas là pour 'rigoler'.

D'entrée, Blier tourne le dos aux conventions temporelles et spatiales. Non seulement ce plan général d'ouverture, ou *establishing shot*, censé nous situer le récit, est un 'faux', mais le film commence par une 'scène de fin' : avant de s'effondrer, Joëlle prononce, comme s'il s'agissait de ses derniers mots : - Merci beaucoup les mecs. Merci...merci la vie". Sur ce, le générique de début commence à se dérouler sur l'écran.

Contrairement à l'uniformité des tons et au manque d'éclat de la première scène, la suivante nous plonge dans un univers en mouvement, un univers d'aquarelle aux couleurs

³⁷ Anne Gillain, Op cit. D Winnicott, Op cit.

³⁸ L'expression est de H.Agel, *L'Espace Cinématographique*, Paris:Editions Universitaires, 1978, p58

contrastées : le jaune du sable, le bleu de la mer et du ciel, et le mouvement des vagues composent le cadre. Dans ces premières images, rien n'indique au spectateur ni l'échelle du cadrage, ni la présence de Camille, qui émerge de derrière une dune, toute proche. Le ciel et la mer se partagent l'écran : par delà le sentiment d'infini (donc, aussi, d'indéfini) évoqué par la confusion des éléments, ces images témoignent du lien poétique qui lie l'enfance avec la mer³⁹, symbole à la fois du maternel et de l'aventure. A l'atmosphère plutôt morbide du tout début succède une impression de liberté (le vent souffle dans les cheveux de Camille), renforcée par la présence d'un hors-champ (une vaste étendue de plage?) rendue plus sensible par le travelling arrière de la caméra le long d'une palissade qui nous sépare du personnage.

Or, si ces deux mondes, - l'un Sépia, l'autre coloré -, qui vont bientôt entrer en collision, ne sont pas sans points communs, c'est que dans l'un comme dans l'autre cas la composition est minimaliste, fondée sur quelques éléments qui créent des lignes horizontales ou verticales. Dans les deux séquences qui suivent la rencontre des deux filles, le décor devient de plus en plus cubiste : les bâtiments modernes de la station ressemblent à un jeu de cubes en béton, et les mouvements à angles droits de la caméra se font l'écho de ce décor. Les scènes suivantes sont dominées par la présence de l'escalier qui mène à l'appartement de Camille, un escalier jaune vif qui se découpe en lignes aiguës sur le ciel tout bleu comme dans une peinture abstraite. Cet escalier ajoute à l'atmosphère d'irréel et de théâtralité, et surtout, il est un symbole privilégié du transitionnel :

(...) lieu transitoire de ponctuation et lieu de scène, chemin spatial et parcours temporel, enfin volume à plusieurs directions. Sa fonction 'd'espace trajet' domine ainsi largement celle 'd'espace cadre' puisque même lorsqu'il est le cadre d'une action, chute, révélation, séduction, cette action est l'expression d'un trajet, physique ou symbolique, à l'intérieur du cadre de l'escalier et le dépassant. La façon de filmer l'escalier permet au cinéma de construire l'espace représenté, mais aussi l'espace imaginaire et symbolique du film. C'est un lien de continuité à la fois entre les segments, pour l'action qu'il met en place et pour les personnages qu'il relie, le monter ou le descendre, se situer sur son échelle de gradation est, comme le mouvement de caméra qui souvent accompagne ce déplacement, un montage spatial vertical et temporel vers le devenir.⁴⁰

³⁹ Henri Agel, p113.

⁴⁰ Odile Bächler, 'En montant l'escalier', IRIS n12, *Architecture et Cinéma*, p93.

Comme le labyrinthe des couloirs déserts et ensablés que parcourent plus tard les personnages, l'escalier est donc une passerelle entre deux niveaux de fiction, le signe d'un devenir ou d'une initiation, et l'image semble hésiter entre la couleur (lorsque Joëlle monte l'escalier), et le monochrome (lorsqu'elle prend peur et dévale les marches dans l'autre sens).

L'idée du 'zapping' enfin, l'idée du croisement, de la collision entre différents niveaux de réalité, entre le monde adulte et le monde de l'enfance, est reprise comme une métaphore filée par certains éléments visuels : les changements de coloration, mais aussi les lignes électriques qui s'entrecroisent dans le ciel, ou le carrefour des routes où Camille découvre Joëlle, et plus tard, les courts-circuits provoqués par les deux filles lorsqu'elles assiègent le jeune peintre en bâtiment.

Par delà la performance esthétique, le contexte est d'autant plus important que les personnages qui s'y meuvent sont des personnages féminins. L'espace créé pour les scènes que je viens d'évoquer est un espace inquiétant, aux lignes tranchantes et aux angles aigus. Il s'agit cependant d'un espace du possible, qui ne définit pas d'emblée les personnages et qui ne se limite pas au cadre.

'Par son ambiance', expliquait l'architecte Robert Mallet-Stevens, 'le décor définit les individus qui y vivent; la peinture, les meubles, les bibelots expliquent le personnage'.⁴¹

Dans les sobres décors des premières séquences, les deux personnages apparaissent isolés et restent 'indéfinis', tout juste esquissés. De rares détails signalent pourtant l'existence d'une réalité très familière, - le chariot de supermarché, les paquets de lessive, la robe de mariée, les escarpins blancs à talons - mais hors de contexte, semblent déplacés. Dans l'univers d'une adolescente, comme dans une station balnéaire à la morte saison, ces objets-clichés, qui, dans nos sociétés, délimitent conventionnellement l'univers de la 'Femme', n'ont pas de fonction ou d'existence véritable. Le chariot de Camille sert à

⁴¹ R.Mallet-Stevens, '*Le décor*', 1929, reproduit dans IRIS n12, *Cinéma et Architecture*, p130.

promener des mouettes, Joëlle marche pieds nus et sa robe de tulle ressemble plus à un tutu de ballerine qu'à une robe de mariée. Débarrassées de ces symboles patriarcaux (Camille prête à Joëlle un T-shirt et un short), en liberté dans un espace transitionnel, il semble donc possible que ces deux personnages, quoique féminins, aient le pouvoir de 's'inventer' (ou, dans le cas de Joëlle, de se réinventer).

*... ou les sortilèges d'un horizon bouché*⁴²

Si le film commence sous le signe de la dilatation de l'espace, l'univers que crée Blier n'a cependant pas grand-chose à voir avec l'univers aventureux et optimiste des romans d'aventure pour adolescents. Malgré ses aspects picaresques et comiques, *Merci la vie* est un film sombre, où les rues tortueuses d'une petite ville de province remplacent vite l'horizon ouvert de la plage. Henri Agel, décrivant le décor claustrophobique du film de Bertolucci, *La Stratégie de l'Araignée* (1970), compare le décor de rues étroites avec le 'provincialisme veule' dénoncé par le film.⁴³ Dans le film de Blier, les rues humides de la ville n'ont pas l'aspect ludique du labyrinthe de couloirs ensablés que parcourent les deux filles au début de l'histoire. L'impression de claustrophobie que construit le réalisateur est renforcée ici non seulement par l'atmosphère nocturne, mais par le thème de l'interrogatoire, de la complicité et de la trahison que le réalisateur développe parallèlement avec le thème de la guerre et de l'occupation : tandis que le docteur, de dos, dirige sur eux le faisceau de sa lampe de bureau, les citoyens sont 'interrogés' un par un, légèrement en plongée, et en plan rapproché.

Au fur et à mesure que le film se déroule, l'espace se peuple de symboles de la fatalité : l'horlogerie, la gare, les rails du chemin de fer le long desquels les résistants s'enfuient, le train des prisonniers... Le décor du film qu'on tourne dans la petite ville est une dangereuse illusion, et même l'escalier du début est à la fois symbole de transition et

⁴² L'expression est de H. Agel.

⁴³ Henri Agel, p93.

symbole de destin,

(...) l'inexorabilité de ce devenir est inscrite dans la structure de l'escalier comme dans celle du film⁴⁴.

Blier essaie de représenter en images les zones troubles de l'inconscient, du rêve, du désir. Le film trahit l'intérêt que porte le réalisateur au surréalisme, et son admiration pour l'oeuvre de George Bataille en particulier. Indissociable de la destinée des personnages, le désir est ici représenté comme la force anarchique qui oppose l'être humain aux règles et au contrôle social. L'importance avouée du rôle joué par le désir n'implique cependant pas nécessairement l'abandon des rapports de pouvoir et d'oppression. Profondément, les éléments symbolisant la fatalité, présents dans tous les niveaux de fictions, dénoncent l'impression première de narration et d'espace débridés : derrière le récit picaresque se cache une 'méta-narration' à travers laquelle le réalisateur contrôle la destinée de ses personnages, et où émergent finalement les tendances réactionnaires du discours et des stratégies de représentation des sexes.

Oedipe ou le Romantisme pervers

Dans ses essais sur le cinéma, Christian Metz décrit comment le film de fiction classique crée un univers proche du rêve, où l'inconscient peut s'exprimer selon les schémas identifiés par la psychanalyse. Ces schémas sont aussi en partie le reflet de la société patriarcale dans laquelle ils sont construits, et la critique féministe s'est attachée à prouver comment ils servent à renforcer ou à maintenir les valeurs de cette société. Dans le cinéma hollywoodien par exemple, les stades de l'Oedipe tendent à être recréés au profit du spectateur masculin : la réalisation du manque, - qui correspond à la séparation d'avec la mère - la poursuite et la possession d'un nouvel objet de désir (la Femme) qui comblera ce manque. La possession de la femme est donc montrée comme une condition de la

⁴⁴ Odile Bächler, p93.

construction de l'identité masculine. Dans cette configuration, l'identité féminine est définie par rapport à, et comme complémentaire de l'identité masculine; l'existence de la femme est dépendante de sa reconnaissance par un homme, en commençant par le père. Depuis l'article de Laura Mulvey, les critiques se sont préoccupés, en se basant sur des analyses psychanalytiques, d'exposer les pratiques cinématographiques qui, dans le contrôle de l'espace et du regard notamment, reflètent les stratégies mises en place pour renforcer la prééminence de l'identité masculine sur l'identité féminine. Ces stratégies sont d'autant plus efficaces que les films ont également colonisé la culture de romance, et que, comme le signale notamment Shulamith Firestone, parmi les schémas de pouvoir et de dépendance caractéristiques de nos sociétés occidentales, l'amour romantique est devenu un composant essentiel:

The ideology of romantic love has been called to reinforce the (crumbling) socio-economic inequality.⁴⁵

Une opinion dont le réalisateur Rainer Werner Fassbinder s'est fréquemment fait l'écho:

Love is the best, most insidious, most effective instrument of social repression⁴⁶

Blier l'anticonformiste ne cherche surtout pas à utiliser le cinéma comme un médium de la normalisation du désir. Comme on va le voir, son film dénonce sans vergogne, à travers les déboires du personnage de Joëlle notamment, les pièges du romantisme. Le réalisateur cherche à exprimer visuellement le désir lorsqu'il n'est ni banalisé, ni refoulé ni 'résolu' (contenu et contrôlé par l'histoire comme dans le cinéma classique). Blier expérimente ici avec la possibilité d'un cinéma qui, comme le rêve, ne connaît ni le tabou ni la négation. Ainsi les scènes de violence et de torture, imprégnées d'un surréalisme à la George Bataille, et infligées aux personnages masculins comme féminins, peuvent être comprises comme la marque du franchissement d'une frontière, et de l'entrée dans un domaine du

⁴⁵ Shulamith Firestone, *The Dialectics of Sex*, London : The Women's Press, 1972, p139.

⁴⁶ Rainer Werner Fassbinder, dans '*Six Films by Douglas Sirk*', *New Left Review*, n91, June 1975, p92.

fantasme où la dégradation peut être une forme de transcendance. Linda Williams remarque que dans le cinéma surréaliste,

Physical violence is used as a catalyst for even more radical forms of textual violence, to cue a textual progression to a greater interiority of vision.⁴⁷

Par delà le jeu des images ostensiblement outrageantes ou dégradantes, le film se présente ainsi comme une exploration des discours et des représentations des sexes à travers le langage cinématographique même. Blier est ostensiblement conscient des questions touchant au contrôle de l'espace, au regard et à leurs corollaires psychanalytiques : le thème revient comme un leitmotiv, à travers les mouvements de caméra et directement, sous la forme d'un voyeur, d'un miroir, d'une caméra, jusqu'à la scène de torture où l'oeil du père est arraché. Le film s'attaque donc explicitement à la problématique de la féminité et de la représentation et, puisqu'il met en scène des jeunes filles, à la question du développement d'une identité féminine dans un monde dominé par l'image.

A la poursuite du voyeur

Blier ne se contente pas de créer un espace complexe : la relation des personnages principaux avec l'espace changeant où ils se meuvent est tout aussi complexe que cet espace lui-même, et l'étude de ces relations d'après les principes établis par Laura Mulvey⁴⁸, produit des conclusions à la fois complexes et ambiguës.

Dans son interview avec Toubiana, Blier souligne que le scénario fourni aux actrices était suffisamment imprécis pour qu'elles aient souvent la possibilité d'improviser dans la mise en scène. Il n'a pas non plus hésité à jouer sur le placement et la fixité du cadrage pour désorienter et surprendre le spectateur condamné à imaginer un hors-champ qui lui échappe. La caméra ne suivant pas nécessairement les déplacements des personnages, ce

⁴⁷ Linda Williams, *Figures of Desire, A Theory and Analysis of Surrealist Film*, Chicago and London : University of Illinois Press, 1981, p101.

⁴⁸ Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen 16/3, Autumn 1975.

sont alors les personnages qui *entrent* dans le champ, souvent de manière imprévisible. Dans un plan du début du film par exemple, le chariot qui contient Joëlle entre dans le cadre par la droite, alors que dans le plan suivant, Joëlle, et Camille qui pousse le chariot, entrent par la gauche de l'écran.

Pour leur première aventure commune, les deux héroïnes de *Merci la vie* se lancent à la poursuite d'un mystérieux voyeur, qu'elles terrorisent et traquent à travers les couloirs désertés d'un bâtiment en construction. Elles finissent par 'coincer' leur proie, - un jeune peintre-décorateur - sur un lit, où elles entreprennent de le séduire. la scène semble venir en contrepoint des premières images où Joëlle se fait battre par un de ses amants : ici, comme le jeune homme semble résister, Camille le 'calme' d'une gifle. Finalement, le jeune homme propose d'emmener danser les deux amies, et admet qu'il est amoureux de Camille. Les trois personnages sont transportés dans un bal populaire des années 1930, où Camille encourage le jeune homme à faire la cour à Joëlle. Plus tard, chacune leur tour, les filles observent, ou font l'amour avec le garçon dans une voiture, - Joëlle avec expérience, Camille par curiosité. Lorsque le jeune amoureux propose de les accompagner dans leurs aventures, les filles refusent en expliquant que ce serait trop dangereux pour lui. Tandis qu'elles s'éloignent sur la plage, le jeune homme reste immobile et les regarde partir. Comme l'a remarqué Mulvey à propos du cinéma classique, c'est le personnage masculin qui d'habitude s'approprie l'espace et initie les actions, cependant que le personnage féminin est dans le rôle passif d'objet du désir de l'homme, l'objet à découvrir, à poursuivre, à contrôler et à posséder. Or ici, et sans qu'il y ait de travestissement (le jeune homme s'étonne d'ailleurs et demande : - Ils sont où? - Qui? - Les mecs!) ce sont bien les héroïnes qui jouent en quelques scènes l'épisode mythique de la capture.

Mais Blier aime à cultiver l'ambiguïté. Dans un film classique, l'héroïne en pleurs regarderait partir son héros jusqu'à ce qu'il ait disparu à l'horizon. Dans le film de Blier, la conclusion de la séquence que je viens de décrire est caractéristiquement, mais doublement, imprévisible : ayant joué la scène des adieux, le jeune homme hausse les épaules et retourne à ses occupations sans plus de cérémonie...

Un peu plus tard, alors que les deux filles arrivent dans une petite ville endormie, Joëlle fait partager à son amie l'excitation et la sensation de puissance qu'elle tire de cet instant :

en arrivant ainsi au petit matin, elle a l'impression de 'prendre la ville'. Encore une fois, la scène est ambiguë : la remarque de la jeune fille exprime certes un sentiment de conquête, mais elle fait aussi référence au passé sordide du personnage ('prise' par tous les hommes de la ville, qu'elle a laissés contaminés) et, en parallèle, au passé - réel ou fictif - de la ville, c'est à dire à l'occupation (la prise de la cité par l'armée allemande aussi appelée, à l'époque, 'la peste brune'). En outre, ce moment est un moment rare : le personnage de Joëlle n'est pas normalement associé à l'appropriation de l'espace. Cet instant de rémission devient possible parce que la ville et ses habitants sont endormis, mais dans le reste du film, le personnage a besoin du regard des autres, celui des spectateurs, relayé par le regard et le désir des personnages masculins dans le film, pour exister.

Désir et 'objectification'

Ce que suggèrent les deux scènes que je viens d'évoquer, c'est que Blier construit un espace suffisamment complexe pour rendre compte des ambivalences inhérentes à la problématique du regard : questions de pouvoir et de contrôle de l'espace, mais aussi double nature de la scopophilie, - le plaisir de regarder, et le plaisir à *être regardé*.⁴⁹ Cette dualité, qui reflète la dualité désir/manque, est à l'origine de la narration classique⁵⁰, et par conséquent, comme le signale Teresa de Lauretis, elle est aussi une composante essentielle du cinéma. Ainsi le placement du sujet dans certaines positions de signification et de désir constitue-t-il la base de la narration cinématographique⁵¹. L'une des audaces de Blier, c'est qu'il n'hésite pas à dévoiler les 'dessous' de l'histoire, et si toute narration cinématographique sous-entend un désir, un regard, un voyeur, le voyeurisme selon Blier est multiforme, instable. Les personnages de ses films parlent souvent à la caméra; c'est le cas dans certaines scènes de *Merci la vie*, comme c'était le cas dans *Trop Belle Pour Toi*

⁴⁹ Depuis L'article de L.Mulvey, les théoriciens du cinéma se sont attachés à l'étude non seulement des questions de pouvoir et de projection des fantasmes dans une société à dominance patriarcale, mais aussi à la double nature de la scopophilie. Voir notamment : Gaylin Studlar 'Masochism and the perverse pleasures of cinema', *Film Theory and Criticism*, Op cit. Mary-Anne Doane, 'Theorizing the female spectator', *Screen* n23, Sept/Oct 1982. Linda Williams, *When the Woman Looks*, in *Film Theory and Criticism*, Op Cit, p561. Laura Mulvey, 'Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Framework* n15,16,17,1981.

⁵⁰ Barthes *S/Z*, Paris:Editions du Seuil, 1976, p88. ('A l'origine de la narration, le Désir')

⁵¹ Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't : Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, 1984, p133.

par exemple, lorsqu'un Depardieu irrité se tourne impatientement vers le public pour signaler que le film est fini. Le réalisateur n'hésite donc pas à interpeller le spectateur-voyeur confortablement installé dans la pénombre et l'anonymat de la salle de cinéma. Dans les premières scènes de *Merci la vie*, la caméra, relais du regard du spectateur, se fait voyeur. Mais plutôt que de rendre la présence de la caméra aussi imperceptible que possible, le réalisateur nous en rappelle subtilement, mais constamment, l'existence. Le point de vue est donc rarement celui d'un personnage en particulier, les filles sont observées de l'extérieur et souvent à distance. Lorsque Camille apparaît pour la première fois dans les dunes, Blier la filme de derrière une palissade. La caméra suit le parcours sinueux de la barrière, disparaît derrière de temps à autre, perdant parfois de vue Camille, comme si l'objectif devait rester caché de la jeune fille. Dans la suite du film, comme on va le voir, Blier n'hésite pas à dénoncer les effets pervers de l'image et du cinéma, dont le personnage de Joëlle devient la victime. D'une certaine manière, malgré son 'mal-être', l'adolescent, - puisqu'il/elle se transforme encore - n'est pas encore fixé dans un corps et une image finis, garde un peu de cette plénitude et de cette insouciance dont a joui l'enfant avant le stade du miroir. Mais s'il y a nostalgie d'un univers sans systèmes de représentation, où les individus, - les femmes en particulier -, seraient libres de s'inventer, cet univers préexiste au cinéma et à la télévision. Il serait illusoire de penser que, parce que les personnages sont seuls dans leur univers diégétique, cet univers est 'innocent' : avant même qu'elles n'aient découvert un voyeur dans le film même, les jeunes filles sont déjà 'sous observation', transformées en objets par le regard des spectateurs; comme le remarque cyniquement Joëlle : - Deux filles sur une terrasse, n'importe lesquelles, même des tartouilles et des bigleuses, y'a forcément un mec qui mâte".

La scène suivante montre cependant que le réalisateur est tout aussi attentif à ce que Gaylin Studlar décrit comme 'the perverse pleasures of cinema'. Le film n'est pas un réquisitoire sur 'l'objectification' par le regard : en accord avec la définition de Barthes⁵², Blier rappelle d'abord au spectateur que le désir est à l'origine de la narration.

La scène se passe sur la terrasse de l'appartement où vit Camille. Les couleurs sont chaudes et l'atmosphère est paisible. Les séquences précédentes nous ont montré que les

⁵² Barthes, Op Cit.

alentours étaient déserts, pourtant Joëlle, qui est en train de se sécher les cheveux, remarque soudain : - Ça doit leur faire plaisir comme scène, à tous ces dégueulasses". Blier joue ensuite sur l'ambiguïté de la remarque ; comme le souligne Camille : - Y'a personne à dix km à la ronde"; or, comme auparavant dans les dunes, la présence de la caméra devient alors plus sensible. Tandis que les deux filles cherchent à localiser le voyeur potentiel, on passe progressivement d'un plan rapproché à un plan d'ensemble, qui inclut finalement un pan de mur, comme si l'objectif s'éloignait et se dissimulait pour ne pas être repéré. Pendant ces quelques instants, par l'intermédiaire de la caméra ce sont donc bien les spectateurs qui sont décrits comme les 'dégueulasses', les 'amateurs de croustillant'. Même lorsque les deux filles localisent précisément le voyeur du bâtiment voisin, l'ambiguïté demeure, car la caméra ne reflète jamais le point de vue des personnages, mais reste au contraire dans un rôle d'observation. L'ambiguïté est accrue par l'attitude de Joëlle, qui contredit ses remarques. Malgré le mépris qu'elle affiche pour les voyeurs, elle n'en est pas moins visiblement excitée à l'idée d'être observée. En fait, la scène semble suggérer que ce voyeur n'est peut-être que le produit de l'imagination de Joëlle, un fantasme auquel elle donne forme pour tromper l'ennui : afin de prouver à Camille l'existence du soi-disant voyeur, elle se 'met en scène', s'offre au regard, jusqu'à ce que ce regard se matérialise. A la fin de la scène, lorsque Joëlle demande à son amie - Et, dans la fenêtre ouverte, est-ce que tu le sens, le mateur?", elle ne prend même pas la peine de regarder dans la direction indiquée. Lorsqu'enfin Camille se laisse convaincre et commence à y croire, Joëlle a réussi à susciter le désir et la curiosité, elle a amorcé le début d'une histoire et elle murmure à l'oreille de Camille : - Tu la sens, l'histoire qui s'accélère?".

La séquence que je viens de décrire est caractéristique du réalisateur et de son amour de la contradiction, et peut être sujette à de multiples interprétations. Malgré le ton ironique et le contexte irréel, le fait que Joëlle s'offre ainsi aux regards (elle prend des poses aguichantes, et marche d'un bout à l'autre de la terrasse, comme sur une scène, ou, étant donné la présence des barrières qui délimitent la terrasse, comme dans un zoo...) est discutable, puisque cela suggère une décision du personnage féminin, qui engage elle-même et sans nécessité apparente, le processus de sa propre 'objectification'. Dans son

étude sur 'l'objectification' et le regard, informée par les écrits de Mulvey et Gledhill, Gaylin Studlar insiste sur la double nature de la scopophilie. Elle rappelle non seulement qu'il y a plaisir à regarder et à être regardé, mais que ces deux plaisirs scopophilliques sont ouverts aux femmes comme aux hommes.⁵³ Reprenant à son compte le principe de résistance établi par Foucault, l'auteur souligne aussi que, dans une société patriarcale où le désir, l'image et le regard sont 'confisqués' au profit des hommes, le fait de soutenir ou d'initier le regard est une preuve de 'résistance', la possibilité (pour la femme) de mettre en question sa propre 'objectification'⁵⁴. Or, les deux héroïnes de *Merci la vie* ne se contentent pas de renvoyer le regard, elles se lancent littéralement à la poursuite du voyeur, qu'elles finissent par piéger.

Blier place d'ailleurs régulièrement ses personnages principaux dans le rôle d'observateurs : ainsi au bal, Camille, qui préfère danser seule, regarde danser Joëlle et le jeune peintre en bâtiment et encourage ce dernier à faire des avances à son amie, comme plus tard, elle encourage son propre père (Camille ayant été transportée jusqu'à une époque antérieure à sa naissance) à faire des avances à sa mère. Lorsque le voyeur se déclare amoureux de Camille, il la contemple, extatique, tandis que les deux filles commentent et l'observent avec curiosité et après le bal, dans la voiture, font de lui un objet d'expérimentation amoureuse. Cette relation triangulaire n'en reste pas moins insatisfaisante car telle est la nature évasive du désir : Joëlle désire le jeune homme, mais lui est amoureux de Camille, et le désir de cette dernière, qui semble attirée par l'un et par l'autre, reste diffus.

La première période d'expérimentation est de courte durée. Très rapidement, le personnage de Joëlle est soumis au processus 'objectification' qui définit le personnage de cinéma féminin conventionnel.

S.Toubiana décrit les deux personnages de *Merci la vie* comme 'le regard intérieur' (Camille) et le 'regard extérieur' (Joëlle). 'Joëlle est plus une enfant du Grand Bleu que

⁵³ G.Studlar p783. L'auteur prend comme exemple certaines scènes de *Morocco*, où le personnage joué par Gary Cooper se soumet avec plaisir au regard appréciatif de Marlene Dietrich, et souligne l'existence des 'Pre-Oedipal desires and ambivalences that play a part in the genesis of scopophilia and fetishism as well as masochism'.

⁵⁴ Michel Foucault, *Histoire de la Sexualité*, Vol 1, Paris 1977. Studlar p783.

de Lelouch', explique Blier, 'elle est fascinée par les lumières, le premier degré du cinéma'⁵⁵

En fait, plus on avance dans le film, plus les deux personnages semblent illustrer deux extrêmes de la problématique du regard : Camille résiste à son emprise, elle ne fait pas confiance au producteur de film et trouve le regard ébloui de l'amoureux transi embarrassant et vaguement répugnant. Qu'elle vienne chercher son père, prenne la fuite par la fenêtre, échappe à un amant pervers ou aux soldats allemands, Camille ne se laisse pas facilement enfermer, et accompagnée ou non de Joëlle, ses déplacements restent ceux d'un personnage qui découvre, s'approprie l'espace, initie les actions.

Au contraire de Camille, qui apparaît méfiante, Joëlle, malgré son apparente expérience, est un personnage 'pathétique', prêt à tout pour attirer l'attention et l'affection, donc facilement trompé, séduit par ce qui n'est que surface et illusion.

L'une des scènes les plus caractéristiques est celle de la vitrine : Joëlle, qui déambule sous une pluie battante, tombe en admiration devant une devanture de magasin de robes de mariée. Séduit par cette apparition, le commerçant libidineux la fait entrer dans la boutique et lui offre une robe. 'L'objectification' du personnage féminin est poussée jusqu'à la dérision : les spectateurs observent la scène en flash-back et c'est le propriétaire du magasin qui raconte, sa voix off servant de fond sonore aux images qui montrent Joëlle. La situation de voyeurisme, - observer sans être vu - n'est pas réaliste et cependant exemplaire : non seulement Joëlle n'est pas présente quand l'histoire est racontée, mais dans le flash-back même, elle est en 'extase' devant la vitrine du magasin et ne semble donc pas avoir conscience d'être regardée. Même après être entrée, elle semble à peine remarquer la présence du commerçant qui lui parle et lui retire son manteau. En outre, comme la caméra filme de l'intérieur du magasin, c'est Joëlle qui se retrouve tout d'abord en 'vitrine', offerte au regards du commerçant et des spectateurs, mais trop absorbée pour s'en rendre compte. Avec la pluie qui lui coule sur le visage, derrière la vitre, les images évoquent une publicité érotique pour savon de douche, et lorsqu'une fois dans le magasin, elle ôte son manteau, Joëlle, qui reste apparemment inconsciente de l'effet produit, en

⁵⁵ S.Toubiana et B.Blier, *Cahiers du Cinéma*, Op cit, p25.

émerge encore plus mouillée, et vêtue d'une combinaison si légère que l'eau l'a rendue transparente.

Joëlle existe par le regard, s'expose à l'objectif (dédoublé, puisqu'il y a un film dans le film) de la caméra et au regards des hommes (et des spectateurs), et se laisse enfermer dans le rôle de *to-be-looked-at-ness* dénoncé par Mulvey. La première scène s'était conclue sur une image de Joëlle étendue sur le sol, sans vie; or, à peine rétablie, elle cherche à nouveau à attirer le regard. Bien qu'elle semble parfois à peine au seuil de l'âge adulte, sa propension à se transformer, à s'adapter à l'image qui lui est présentée ou imposée, et à devenir l'incarnation de 'la Femme', en fait vite un objet de désir, un personnage passif et exploitable. Ainsi, le docteur, ayant découvert que Joëlle a une maladie sexuellement transmissible (le SIDA, probablement), se sert d'elle pour établir sa fortune. Il lui donne l'aspect d'une femme fatale, et lui ordonne de séduire tous les hommes de la ville auxquels il la 'présente' comme on présenterait une pièce de collection. Plus tard, c'est le producteur Américain qui la remarque, l'emmène dans une loge, face à un miroir, pour lui proposer un rôle dans un film. Le réalisateur l'exploite ensuite sans vergogne, lui 'vole' ses émotions et ses larmes dans une scène qui est une parfaite illustration non seulement du cinéma comme mensonge, mais à travers le cinéma, de la culture patriarcale telle que la définit Shulamith Firestone, lorsqu'elle souligne que ce sont les émotions des femmes et l'amour féminin qui nourrissent la machine culturelle : 'Women are not only the emotional basis of culture, they are also its inspiration'.⁵⁶

Le romantisme pervers

Les quelques renseignements qui nous sont donnés sur leurs situations, quoique fragmentaires et fantaisistes, sont une base essentielle de la différence entre les deux personnages : Camille est une 'fille à papa'. Elle a des parents qui possèdent une résidence secondaire, et elle passe ses vacances à la plage. Son père la présente fièrement à ses collègues lorsqu'elle réussit son Baccalauréat (en rêve ou en réalité). Il manque à

⁵⁶ Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex, A case for Feminist Revolution*, London, 1972, p148.

Joëlle, par contre, la sécurité matérielle et familiale ainsi qu'une appartenance sociale, il lui manque une identité, - Joëlle est une 'fille perdue'.

La question de la définition freudienne et lacanienne de l'Oedipe dans le cas de la petite fille a été discutée plus haut. La petite fille se détache de sa mère pour se définir par rapport à l'homme, construisant son 'identité' sur le concept du manque (de pénis).

D'après ce processus, La femme se définit donc à *travers* l'homme, n'existe que par rapport à l'homme, doit être reconnue par lui et dépend de son regard. Encore une fois, ce processus doit être envisagé dans le contexte d'une société patriarcale, dans laquelle la femme s'intègre en renonçant à l'indépendance et au pouvoir (au phallus).

Dans le cas de Camille, la phase d'hostilité avec la mère est clairement évoquée dans le film lorsque cette dernière l'accuse d'avoir précipité sa décrépitude physique. Au même moment, Camille gagne le respect de son père car elle vient de réussir son bac (les deux pôles, - le physique et l'intellectuel - sont donc clairement dissociés pour être assignés à l'un et à l'autre des parents). De son côté, Joëlle passe son temps à essayer de gagner la reconnaissance et l'attention d'un homme. Les innombrables amants de Joëlle sont presque tous des hommes d'un certain âge : Le film est peuplé de 'pères', et Joëlle s'identifie à leurs fantasmes. De la Lolita à la femme fatale, en passant par la mariée pour rire, Joëlle s'adapte et se transforme pour devenir ce que Lapsley et Westlake dénomment, - en français -, *la femme* : l'être idéal qui va combler le vide, le 'manque à être' de l'homme⁵⁷. Lorsque le docteur, qui a entendu parler d'elle, décide de retrouver Joëlle, il interroge les hommes qui l'ont rencontrée. Cette série de témoignages sur un personnage apparemment insaisissable lui donne un moment cette aura de mystère qui fait de *la femme* une énigme, un idéal dont le moment d'obtention est sans cesse repoussé.

Dans *LeDeuxième sexe*, Simone de Beauvoir analyse en détail la relation entre complexe de castration (au sens de non-accession au pouvoir) et la différence de conception que l'homme et la femme se font de l'amour.

⁵⁷ Lacan, cité par Rob Lapsley et Michael Westlake, 'From Casablanca to Pretty Woman', dans Easthorpe ed., *Contemporary Film Theory*, Op cit.

Enfermée dans la sphère du relatif, destinée au mâle dès son enfance, habituée à voir en lui un souverain à qui il ne lui est pas permis de s'égaliser, ce que rêvera la femme, c'est de se confondre avec l'être souverain(...) L'adolescente commence par vouloir s'identifier aux mâles; quand elle y renonce, elle cherche à participer à leur virilité en se faisant aimer par l'un d'eux; ce n'est pas l'individualité de cet homme-ci ou de celui-là qui la séduit; elle est amoureuse de l'homme en général.

Ainsi s'explique, poursuit de Beauvoir, le penchant des femmes pour tout ce qui touche à l'amour, au romantisme, au sentimental:

Puisqu'elle est de toutes façons condamnée à la dépendance, (...) elle choisit de vouloir si ardemment son esclavage qu'il lui apparaîtra comme l'expression de sa liberté. Elle posera l'être aimé comme la valeur et la réalité suprême. L'amour devient pour elle une religion⁵⁸

Parmi les aspects de la société contemporaine auxquels Blier déclare régulièrement la guerre dans ses films, les conventions bourgeoises et leur corollaire, le sentimentalisme, viennent en première place. Dans *Merci la vie* comme dans ses films précédents, Blier attaque le sentimentalisme à coup de dérision en jouant sur la redondance : il bombarde le jeune homme amoureux d'un halo de projecteur digne du music-hall, et lorsque Camille murmure : - Tu la sens, l'émotion qui passe?", des violons sirupeux se font entendre en musique de fond. Le langage, vif et souvent cru, est une autre manière d'éviter tout sentimentalisme, comme l'illustre la première réplique de Joëlle, qui vient de se faire pitoyablement abandonner sur la route dans sa robe de tulle blanc : - Mais qu'est-ce que c'est que ce bordel?"...

Avant tout, Blier s'attache à déconstruire les normes établies, particulièrement celles de l'amour romantique et du couple hétérosexuel présentés comme des éléments indispensables à l'existence humaine⁵⁹. L'idée d'un partenaire idéal, avec lequel seront

⁵⁸ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris:Gallimard, 1949, T2, p478.

⁵⁹ Dans *Tenue de soirée* par exemple, Blier met en scène deux couples successifs, l'un hétérosexuel, l'autre homosexuel, qui échouent (dans le couple homosexuel, l'un des partenaires prend le rôle conventionnellement réservé à la femme, et le couple connaît les mêmes problèmes qu'un couple hétérosexuel). Le film se termine avec un ménage à trois, où les partenaires se contentent d'*imaginer* une existence meilleure dans laquelle ils élèveraient un enfant.

établies des relations privilégiées, l'idée d'un partenaire qui comblera le 'manque à être' dont souffre tout humain (et, censément, la femme en particulier), est constamment mise en question par Blier, qui en dénonce aussi l'hypocrisie : ce sont les conventions comme le mariage qui permettent à la société bourgeoise capitaliste d'ériger ses normes en lois.

Dans la scène du magasin évoquée plus haut, la robe de mariée devient la parfaite illustration d'une culture du recyclage et de l'à peu près symbolisée par l'image télévisée et/ou publicitaire. Pour reprendre le concept du mythe tel que le définit R.Barthes⁶⁰, la fonction et la signification originale du vêtement (mariage, virginité) ont été effacées au profit d'une simple connotation, et derrière la robe blanche, symbole de l'amour romantique, se cache l'un des principes essentiels de la culture bourgeoise et patriarcale : le couple hétérosexuel, officiellement uni, socialement reconnu, économiquement conforme. Le signe reste un aimant suffisamment puissant pour que Joëlle ne puisse en détacher son regard, malgré sa vulgarisation : il ne s'agit que d'une robe parmi d'autres robes du même genre, un objet de consommation, mis en vente et présenté dans la vitrine d'un magasin spécialisé.

En parfaite contradiction avec les conventions du genre romantique, l'illusion nuptiale est tournée en dérision dès le départ, et *Merci la vie* commence avec une scène très explicite : Joëlle y est bel et bien vêtue d'une robe de mariée, mais elle se fait battre et abandonner par un homme. Le genre de la comédie ou du drame romantique est traditionnellement construit autour du désir d'un état de plénitude, de bonheur parfait,⁶¹ et dans le film d'amour conventionnel, cette promesse de bonheur prend la forme du partenaire adapté avec lequel s'établira une relation idéale. D'un point de vue psychanalytique, Lacan réfute la possibilité d'une telle osmose : elle est contraire à la problématique même de la formation du sujet. A sa suite, les féministes en dévoilent les dangers pour la femme qui devra 's'anéantir' dans la relation⁶².

⁶⁰ Cf Roland Barthes, *Mythologies*, Paris:Seuil, 1972.

⁶¹ Lapsley et Westlake signalent que non seulement cette conception du bonheur est particulièrement occidentale, mais qu'il s'agit d'un phénomène récent. Lapsley et Westlake p186.

⁶² Jacques Lacan, tiré de 'A Love Letter', in *Feminine Sexuality*, ed. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose, London 1982, p158. cité par Lapsley et Westlake, Op cit.

Le terme 's'anéantir' est emprunté à Beauvoir.

'Shocking though such [Lacan's] a stance may seem, it is less contrary to common sense that may be at first supposed.' remarquent Lapsley et Westlake. 'It is consistent with everyday observation, in that romantic love seen from the outside is fraught with illusion, that lovers' estimation of what their life together will be like is deeply unrealistic, that their mutual evaluation is absurdly inflated, and that in representing their love they are representing something that really does not exist'.⁶³

C'est particulièrement grâce à sa structure narrative que le film d'amour cache ce qu'il a d'illusoire. Les histoires d'amour romantique mettent en scène la poursuite de l'objet aimé et sa conquête. Ce sont les obstacles entre l'individu et la promesse de bonheur, et la manière dont il surmonte ces obstacles qui sont décrits, et non pas la jouissance de ce bonheur. L'obtention de l'objet aimé (mariage, relation sexuelles), est constamment repoussée, et coïncide généralement avec la fin de l'histoire, la conclusion - 'ils furent heureux et eurent beaucoup d'enfants' - restant une simple promesse.

Le film de Blier commence avec la fin, - Joëlle n'a pas été épousée, elle est laissée pour morte par son amant - , et on apprend bientôt que non seulement elle a eu des relations sexuelles avec la majorité des habitants mâles d'une petite ville, mais qu'elle est atteinte d'une maladie sexuellement transmissible, - sinon le SIDA, du moins la syphilis.

Naïvement, Joëlle se laisse encore séduire par un symbole de l'amour romantique, - la robe nuptiale -, bien qu'elle n'ait suivi aucune des 'stratégies' classiques qui recommandent la préservation de la virginité pour le prince charmant.

Ce n'est donc pas par hasard que Blier l'anarchiste choisit de mettre en scène une 'fille perdue' : comme le remarque de Beauvoir, ce type de personnage personnifie à la fois une certaine générosité (elle se 'donne' sans compter), et le refus des conventions et de la morale:

(...)s'il couche avec une prostituée, il [l'homme] croit sonder les abîmes mêmes de la vie, de la mort, du cosmos; il rejoint Dieu au fond des ténèbres moites d'un vagin accueillant. Parce qu'elle est, en marge d'un monde hypocritement moral, une sorte

⁶³ Lapsley and Westlake p186.

de paria, on peut aussi considérer la 'fille perdue' comme la contestation de toutes les vertus officielles; son indignité l'apparente aux saintes authentiques.⁶⁴

En dépit du ton ironique et du pathos familial chez Blier, la caractérisation demeure ainsi discutable dans le cas du personnage de Joëlle, qui, tandis que la réalité d'une oppression sociale et économique est en partie évacuée (dans les flash back, apparemment inconsciente d'être exploitée, la jeune fille semble se prostituer principalement par amour pour le docteur) incarne les aspects archétypiques : comme la femme fatale, la prostituée est à la fois l'expression d'une certaine rébellion et d'un fantasme masculin.

Joëlle, avec sa jeunesse, sa naïveté (à peine déguisée par le vernis de ses expériences et de son langage cru) et sa générosité, est une victime désignée : exploitée en tant que femme, en tant qu'amoureuse, et en tant que malade. Si l'un des hommes dont elle tombe amoureuse refuse d'avoir avec elle des relations sexuelles, ce n'est ni par prudence ou pour les besoins de la romance, mais parce qu'il est docteur, ambitieux, et qu'il sait la jeune fille malade. A travers ce personnage, Blier ne se contente pas d'exprimer son horreur du SIDA, mais dénonce aussi son exploitation, tant par le monde médical que par les médias. Ultime touche de romantisme grinçant, Joëlle se voit offrir le plus beau des rôles : celui de l'héroïne tragique, qui meurt à la fin du film (à ce stade de *Merci la vie*, la réalité, le rêve, le cauchemar et le film dans le film sont devenus indissociables). Le rôle a beau être séduisant, Joëlle n'a pas envie de mourir, et comme dans la première scène, où elle s'écriait 'Merci, la vie', elle se rend compte que la vie n'a pas tenu ses promesses, qu'elle s'est laissée leurrer.

Figure récurrente, le personnage de l'exploiteur se confond avec celui du père. Après tout, le scénario suggère que la vulnérabilité de Joëlle, tant économique qu'émotionnelle, a pour origine l'absence de ce père à travers lequel, puisqu'elle grandit dans une société patriarcale, la petite fille est censée se construire une identité. Or, l'approche de Blier devient ici particulièrement ambiguë. Le film dénonce certains processus d'exploitation,

⁶⁴ S de Beauvoir, Op cit, T1, p305. Cette citation de de Beauvoir est curieusement évocatrice non seulement de la scène de torture dans *Merci la vie*, mais aussi de *Mon homme* récemment sorti sur les écrans, et dans lequel Anouk Grinberg joue le rôle d'une prostituée au grand coeur.

mais il ne condamne pas pour autant le principe : ce qu'il faut, semble-t-il, c'est un 'gentil' papa.

Le Regard du Père

Quoique Blier tente, avec *Merci la Vie*, de créer un espace où le fantasme est librement exprimé, mis en scène sans retenue ou fausse pudeur, la question de l'origine et de la nature du fantasme, et celle de l'élément autobiographique (à l'époque, Blier a dépassé la cinquantaine, il est divorcé et père d'une adolescente) ne se posent pas moins. Certes, dans certains aspects du scénario, à travers la relation des personnages à la caméra, et la manière dont ils sont présentés au regard du public, s'articule un discours à la fois ironique et fréquemment critique sur la représentation traditionnelle de la femme à l'écran. Mais par delà ces commentaires et l'effet subversif du ton ironique, émerge également, et de façon graduellement plus appuyée, un discours qui est moins préoccupé de la représentation féminine que des déboires et des fantasmes d'une masculinité en crise. Ainsi Blier se replie t'il peu à peu sur son thème de prédilection, et sur l'acceptation implicite de certaines formes de contrôle et de domination, retournant au bout du compte à un schéma similaire décrit par Powrie à propos de *Tenue de Soirée*:

Tenue de Soirée is (...) nostalgic in its concerns, since it is a misogynistic reply to feminism. Its misogyny is, as so often in Blier's work, a provocation, but that provocation is essential to the hazardous but in the end unsuccessful repositioning of masculinity...⁶⁵

Progressivement, les deux personnages féminins deviennent des accessoires (Joëlle le 'moyen' par lequel Camille espère réussir) dans la poursuite utopique du bonheur qui a éludé le père de Camille.

Dans un article intitulé *Daddy's Girls*, Ginette Vincendeau met en parallèle le scénario père-fille au cinéma avec les relations de pouvoir et d'oppression sur lesquelles se base une société dominée par la figure du Pater Familias.⁶⁶ Dans le film de Blier, les filles sont

⁶⁵ Phil Powrie, Op. Cit., p171.

⁶⁶ Ginette Vincendeau, 'Daddy's Girls : Oedipal narratives in 1930's French films', IRIS n9, p73.

quelque peu vengées : à la suite de Joëlle, surgit un personnage répugnant, un 'père-amant' libidineux, comparable aux tortionnaires allemands de la suite de l'histoire (il interroge brutalement Camille, et lui plonge la tête dans les W-C); mais, après un efficace coup de genou, Camille et Joëlle volent sa voiture et parviennent à s'enfuir. De plus, tous les anciens amants de Joëlle ont été contaminés. Seul le docteur, archétype du 'salaud', (il est docteur comme il est résistant, par calcul et par ambition), se tire indemne de l'histoire. En contrepoint cependant, Blier développe le thème de la relation incestueuse père-fille à sa manière. Ce thème n'est pas neuf dans le cinéma français, et Blier lui a déjà consacré un film, *Beau père* (1981), dans lequel le personnage joué par Patrick Dewaere essaie désespérément de résister aux avances de sa belle-fille de douze ou treize ans.

G.Vincendeau a étudié ce motif dans le cinéma des années 30 où il apparaît souvent, et elle en identifie les principales caractéristiques. Or, on retrouve ces mêmes éléments dans le film de Blier. Vincendeau remarque notamment que dans le schéma classique, la femme d'âge mûr, ou figure maternelle, et l'homme jeune, autre figure qui met en danger la position du père dans le processus oedipien, sont plus ou moins évacués. Comme on l'a vu plus haut, dans *Merci la vie*, le premier personnage rencontré par les héroïnes est un jeune homme plutôt gauche, dont les deux filles font un objet d'expérimentation. Pour la volage et sensuelle Joëlle comme pour la vierge Camille, l'expérience semble être plutôt décevante, et les deux filles abandonnent leur amant d'un moment pour continuer leur quête. Lorsque le jeune homme réapparaît à la fin du film sous les traits du petit ami de Camille, celle-ci lui reproche agressivement de manquer de respect à l'égard de son père. La figure maternelle, qui apparaît brièvement dans le film, est encore plus maltraitée : jeune femme, elle est montrée sous les traits d'une femme insensible et frigide, l'épouse 'castratrice'; femme mure, elle est devenue colérique et amère, et dans la partie film/cauchemar, elle 'passe à l'ennemi' et s'allie aux tortionnaires allemands. Au premier niveau de la narration, il serait difficile, dans ces conditions, de blâmer l'époux lorsqu'il a des fantasmes incestueux ou se laisse tenter par une escapade extra-maritale. Au début de son article, Vincendeau souligne que la relation incestueuse telle qu'elle est évoquée dans les films, n'est pas nécessairement une relation biologique; comme dans *Merci la vie*, nombre de films où les personnages prennent les rôles de père et de fille, sont construits

autour d'un même schéma, mais symbolique.⁶⁷ Dans le film de Blier, cette relation n'est possible qu'une fois sacrifiée, ou du moins minimisée, la relation qui lie les deux personnages féminins : la satisfaction du désir du père, et le désir de la fille de lui plaire, prend 'naturellement' le pas sur l'amitié entre les deux filles. La relation entre les deux personnages féminins se trouve ainsi réduite, ramenée vers des schémas de relations bien plus conventionnels : Joëlle trouve un Papa/amant, Camille trouve une amie/maman, et progressivement, les plans montrant le duo picaresque, - les deux héroïnes se partageant le cadre - sont remplacés par des images du couple Michel Blanc-Anouk Grinberg. Dans la seconde partie du film, Camille consacre en effet ses efforts à essayer de sauver son père. Elle décide non seulement de l'extirper de son existence pitoyable, mais aussi de lui donner une seconde chance, en remplaçant la peu séduisante figure maternelle par son amie Joëlle. La scène de la rencontre entre Joëlle et le père de Camille est un excellent exemple 'd'objectification' d'un personnage féminin par le regard et par la caméra, qui est à la fois ironique et dérangeant par ce qu'il représente de fantasme exclusivement masculin. Le père de Camille est un homme vieilli, timide, et terrorisé par sa femme. Camille lui présente Joëlle comme un cadeau (littéralement), et encourage son père à 'regarder et à toucher'. La caméra prend le point de vue du père, et comme il est assis dans une chaise roulante, le spectateur est invité à contempler avec lui la poitrine de la jeune fille⁶⁸ vers laquelle il tend des mains tremblantes. Comble du fétichisme, à ce moment précis, le père de Camille, dont c'est la profession, porte des lunettes d'horloger à double foyer. S'il semble difficile de présumer d'une attirance réciproque, Joëlle ne s'en prêle pas moins volontiers au jeu, et la relation devient plus plausible lorsque Blier rajeunit son personnage masculin d'une bonne vingtaine d'années, Michel Blanc succédant à Jean Carmet. Les deux personnages entament alors une relation passionnée dans le contexte de la seconde guerre mondiale. Mais en tournant ainsi le dos aux conventions, le couple déviant ne peut voler que quelques moments de répit (leurs ébats ont d'ailleurs lieu dans une gare désaffectée), avant d'être exposé à la répression de la 'Loi'. 'L'Ordre et la Loi' s'incarnent sous les traits d'un officier allemand qui, ayant capturé les amants et séduit

⁶⁷ Vincendeau p72.

⁶⁸ Pendant tous le film, les vêtements et les bretelles des tea-shirts que porte Anouk Grinberg semblent d'ailleurs destinés à exposer ses épaules.

l'épouse, fait arracher l'un des yeux du père pour l'introduire ensuite dans le vagin de Joëlle. Blier brode donc à plaisir sur le motif oedipien, mais ce faisant, ce ne sont plus tant les aventures de deux amies que le 'fantasme du père' qu'il met en scène, et dans cette configuration la participation de facto des personnages féminins fait elle-même partie du fantasme.

Blier donne ici libre cours à son amour de la contradiction et de l'ambivalence. Non seulement les scènes qui viennent d'être décrites restent empreintes de cette dérision dont le réalisateur ne se départ jamais, mais après une succession de plus en plus débridée événements, la séquence finale survient pour contredire ce qui la précède. Cette dernière séquence nous ramène au point de départ géographique du film, à la station balnéaire. Nous sommes cette fois en été, en pleine saison, et la plage, qui a perdu tout son mystère, fourmille de vacanciers. En contraste avec l'espace ouvert des images du début, l'atmosphère est plutôt étouffante, ce qui est souligné par le travail de la caméra, dont l'objectif cadre étroitement les personnages. Camille arrive en voiture, en compagnie de ses parents et de son petit ami. La mère conduit la voiture, alors que, comme à la fin de *Préparez vos mouchoirs* (1978) le père, impotent et apparemment sénile, est de nouveau en chaise roulante. Les jeunes gens se disputent tout en le débarquant. Le contexte est claustrophobique, étouffant et bruyant, l'ambiance est à la mesquinerie, et Camille, perdant son calme, se met à crier. Déconfit, le petit ami part faire les courses au supermarché, cependant que la mère et la fille, réconciliées, montent à l'appartement pour prendre une douche. Pendant cette brève scène, c'est la mère qui prend le rôle de chef de famille, de médiateur et de conseiller habituellement réservé au père. Au début du film, Camille découvrait Joëlle sur la plage et la comparait à un poulpe. Ici, c'est le père qui reste derrière, oublié sur le sable comme une méduse échouée, cloué entre les roues inutiles de sa chaise d'infirmes, tandis qu'autour de lui, entrant et sortant du cadre à toute allure, filent les silhouettes colorées de jeunes vacanciers en skateboard et à vélo. La représentation de la décrépitude paternelle est sans concession (et, comme dans *Préparez vos mouchoirs*, l'homme jeune semble tragiquement inconscient du sort qui le menace), et le ton ironique porte ici la marque à la fois du pathos et du masochisme qui informent la représentation de

la masculinité dans le cinéma de Blier. Inutile, impotent, incontinent et malodorant, le père devient une figure de l'*abjection* dont le rejet est cruellement confirmé par le dernier plan, statique et interminable, qui repousse l'infirmes à la limite du cadre pour laisser la place au générique de fin.

Conclusion

Cinéaste anticonformiste et admirateur du surréalisme, Blier refuse de considérer le film comme un vecteur de normalisation, un miroir qui nous renverrait une image tempérée, acceptable, de nos rêves et de nos désirs. Dans le cinéma classique, les passions sont exploitées, canalisées, les désirs sont adaptés, rendus acceptables ou punis et effacés. Blier célèbre au contraire le désir dans ce qu'il a d'absurde, d'imprévisible et d'anarchique. Mais le fantasme de l'un peut passer par l'objectivation et la négation de l'autre, et derrière les désirs les plus fous peuvent se cacher les envies de pouvoir les plus conventionnelles.

Le ton général de *Merci la vie*, sa structure, la composition des images et les emprunts nombreux et inventifs faits à d'autres médias, - la télévision, le clip musical, la publicité -, semblent destinés à recréer un univers transitionnel particulier à la fin de l'adolescence. L'espace ouvert et abstrait, la fragmentation narrative, semblent promettre la possibilité de mise en scène de deux personnages féminins qui échapperaient aux clichés cinématographiques les plus répandus. Or, comme le montre non seulement le déroulement du (ou des) récit(s), mais aussi la manière dont évolue le travail de la caméra, Blier abandonne peu à peu l'univers de la jeunesse au féminin pour dépeindre le monde incestueux des fantasmes d'un homme d'âge mûr. Même en considérant le fait que le thème de l'inceste est traité sous le signe de l'ironie, et que Blier, en s'incluant lui-même dans son film, a l'honnêteté de ne pas cacher le contrôle exercé par le réalisateur qui projette forcément ses fantasmes, *Merci la vie* garde la saveur d'une occasion manquée. Avant que la fin du film ne nous montre une autorité patriarcale en pleine décomposition, les autres composantes du récit, - l'amitié entre les deux filles, le rôle des autres

personnages - s'estompent ou deviennent progressivement des accessoires dans la construction des fantasmes du père.

Le film de Blier illustre peut-être bien ce que Dina Sherzer identifie comme la différence entre les auteurs contemporains femmes et hommes, qu'elle étudie. Ces auteurs, remarque-t-elle, semblent avoir des préoccupations similaires mais

While some men's texts flirt with social and political issues, they are not committed and do not overtly denounce evil and exploitation (...) the women's texts adopt much clearer and more precise stances⁶⁹.

Dans le genre de la comédie satirique, *Merci la vie* est probablement l'un des films les plus intéressants et les plus riches que le cinéma français ait produit ces dernières années; il semble d'autant plus regrettable que l'exploration formelle se soit développée autour d'un soi-disant tabou qui masque un thème cher à l'ordre établi, puisque, comme le remarque Ginette Vincendeau,

Ce que le scénario père-fille reflète le plus ouvertement, c'est la relation de pouvoir entre les générations, et par dessus tout, entre les sexes.⁷⁰

Le monde du fantasme et celui de la réalité sont perméables; au cinéma, ils semblent se rejoindre, mais ils n'en restent pas moins distincts. Même lorsque l'exploration sans restriction du désir est au cœur de sa thématique, loin d'être un moyen d'expression spontané, le film, avec ses procédés d'élaboration longs et complexes, est forcément une interprétation et une re-présentation (qui sera à son tour interprétée par le public). Si son habilité à user de la dérision permet à Blier de mettre en question les aspects les plus tabous de la morale et des conventions établies, les motifs qui sont le mieux mis en relief par le style du film sont ceux sur lesquels le réalisateur prend clairement position - ainsi le faux 'sauveur de vies' incarné par Depardieu, qui surgit, comme une présence malveillante, quel que soit le contexte ou l'époque, et à travers lequel Blier dénonce

⁶⁹ Dina Sherzer p161.

⁷⁰ Ginette Vincendeau p 76.

l'exploitation de la maladie par la science et la médecine. Dans d'autres cas, - la représentation de la femme et le sujet de l'inceste notamment - sa position reste ambiguë. Or, lorsqu'il ne prend pas position, pour le réalisateur comme pour le spectateur, l'ironie, l'imaginaire et le fantasme deviennent vite une excuse et un écran, une immunité contre la critique, ou une 'convention establishing complicity'⁷¹, et toute une panoplie de représentations régressives ou discriminatoires peuvent alors, sous le couvert de la dérision et de la liberté d'expression, passer pour acceptables.

Quoique *Merci la vie* se présente d'abord comme le récit des aventures de deux filles en marge de l'ordre établi et de l'âge adulte, le film reste fondamentalement le reflet du *fantasme au masculin*, au point qu'au bout du compte, il exclu la possibilité de l'expression d'un *désir au féminin*.

⁷¹ l'expression est de P. Lawson, 'Last Exit Painting', *Art-Forum*, Oct 1981.

FILMER L'EXCLUSION

***les Amants du Pont-Neuf*, Léos Carax, 1990.**

*'The visual virtuosity of les Amants du Pont-Neuf is not enough to sustain a fundamentally flawed narrative or counter narrative'*¹

*'Un reportage au coeur de la déchéance traversé de fulgurations lyriques'*²

*'Magnificent cinema'*³

Après trois ans d'une production mouvementée et plusieurs fois interrompue, la sortie du troisième long métrage de Carax, en 1990, était attendue avec impatience; les *Cahiers du Cinéma* publièrent d'ailleurs à cette occasion un numéro spécial pour lequel le metteur en scène reçut carte blanche. La réception fut pourtant mitigée : boudé par le public, le film provoqua des réactions critiques contrastées qui reflètent le caractère paradoxal du projet. Quoique centré sur la vie de trois 'sans abri', *les Amants du Pont-Neuf* est en effet l'un des films français les plus chers qui ait été tourné ces dix dernières années⁴. Initialement, Carax avait obtenu la permission de filmer sur le Pont-Neuf, en réfection, pendant trois semaines, mais Denis Lavant s'étant gravement blessé au poignet, le début du tournage fut retardé, forçant le réalisateur à entreprendre la construction, à grands frais, d'une copie du Pont près de Montpellier. Carax n'a en outre pas hésité à passer de l'approche quasi-documentaire au lyrisme visuel le plus débridé, offrant ainsi le flanc à des accusations de formalisme excessif : ressemblant parfois à un exercice de style, le film a souvent été considéré comme un nouvel exemple de 'cinéma du Look', et son réalisateur s'est vu reprocher d'avoir développé, en donnant libre cours à une approche spectaculaire et superficielle, une esthétique de la misère et du désespoir. Ce reproche renvoie au débat qui continue d'opposer réalisme et fiction, et qui, quoique les tenants en soient familiers, reste

¹ Susan Hayward, *French National Cinema*, New-York and London: Routledge, 1991, p253.

² Claude Beylie et Jacques Pinturault, *les Films phares du cinéma contemporain*, Paris:Nathan, 1995, p114.

³ Renaud Monfourny, *les Amants du Pont-Neuf*, *Sight and Sound* 5/1992, p9.

⁴ Le budget original était de 32 million FF, le budget final aurait excédé 150 millions FF.

particulièrement crucial lorsqu'il concerne la société contemporaine et la représentation de l'exclusion sociale.

Of course, I've been attacked for making a film with lots of money about people with none, and going from raw reality into fiction. For me, it's an attempt to break down the frontier between what people call fiction and non-fiction...⁵

Réalisme et fiction

Dans l'univers filmique de Carax, imaginaire, fiction et réalisme sont intimement mêlés, sans que s'opère cependant une fusion complète : si l'imaginaire et le poétique font intrusion dans le contexte le plus sordide, ils ne le transforment pas fondamentalement, ni ne le font oublier; il s'agit plutôt de montrer différemment, subjectivement, des environnements familiers, en les plaçant sous un autre éclairage, sous un autre angle : ainsi, le jour, le Pont-Neuf revêt l'aspect d'un chantier de construction à l'abandon, tandis que la nuit, éclairé de manière théâtrale il prend, malgré les travaux de rénovation et les échafaudages, l'aspect magistral d'une scène d'opéra. Ces variations de styles souvent jugées outrancières étaient d'autant plus susceptibles de provoquer la réticence des critiques que, comme Beineix ou Blier, non seulement Carax truffe son film de références cinématographiques, mais il tend également à s'inspirer de genres associés aux médias et à la culture populaires.

Comme le rappellent certaines des photographies, insoutenables, publiées dans le numéro spécial des *Cahiers du Cinéma*, le film s'inspire en partie de personnages et d'expériences existants, de récits et de scènes recueillies auprès de personnes sans abri par le réalisateur et ses acteurs, pour la préparation du film. L'introduction au monde des 'sans abri', au début du film, prend ainsi la forme d'une séquence documentaire sans compromis, où le personnage d'Alex reste le point de référence ténu (il est inconscient pendant cette séquence, allongé sur le sol, et devient presque invisible au sein du groupe) à l'univers fictionnel. Alex a été collecté sur la route, de nuit, par un car de ramassage municipal. Le voyage dans le véhicule bondé d'hommes et de femmes à la dérive est filmé en 16mm, et

⁵ Leos Carax entrevue avec David Thomson, *Sight and Sound* 5/1992, p10

l'objectif se fait discret, capturant des images imparfaites au gré des cahots de la route et des mouvements imprévisibles des voyageurs. La mise au point est aléatoire, et l'espace restreint est éclairé par une lumière électrique bleutée. Les prises de vue sont fragmentées, et régulièrement obscurcies par des corps qui passent trop près de l'objectif pour être discernés précisément. De même, tous les sons ambiants ont été enregistrés pour former une bande-son contrastée et déroutante, où des bribes de conversation se mêlent aux chansons d'ivrogne, puis à la voix de l'un des employés de la ville qui chante un air d'opéra. Les images filmées à la lumière crue et dans l'atmosphère déshumanisante du centre pour SDF⁶ sont également celles d'un reportage, et en filmant les corps émaciés des clochards que l'on mène à la douche, le réalisateur prend la mesure du fossé qui sépare l'image documentaire des types de représentations auxquelles nous a habitués le cinéma classique et commercial.

Mais Carax ne se limite ni au style documentaire, ni au style réaliste : La séquence du défilé du 14 Juillet, qui rappelle le style 'montageur' de l'avant-garde soviétique, se compose en partie d'un montage graphique rapide qui entrechoque les images au point d'en faire des motifs presque abstraits. Le réalisateur emprunte encore à un genre très 'construit' lorsqu'il crée des séquences proches du 'clip' musical. Dans les passages que l'on vient d'évoquer, c'est le montage qui conditionne en séquences des suites d'images discontinues ou bien, comme avec le groupe des sans abri, des scènes fragmentaires et des prises de vue à vif.⁷ Une séquence comme celle du bal du quatorze juillet repose par contre sur la mise en scène; les mouvements des personnages y sont chorégraphiés et sont suivis par la caméra, dans de lents travellings latéraux, le long du pont qui se transforme en scène. Echappant aux contraintes de la narration, c'est ici le côté spectaculaire du son (du classique au bal musette), de l'image couleur et de la mise en scène qu'exploite Carax, filmant, sur fond de feux d'*artifice*, la course des personnages qui semble dictée par la musique autant que par l'ivresse. En dépit des connotations ironiques (une clocharde, fille de colonel fête le 14 juillet, ivre, le pistolet au poing, à cheval sur une statue), la scène du

⁶ Centre pour personnes 'Sans Domicile Fixe' de Nanterre.

⁷ Le Montage est de Nelly Quettier

cheval, placée en insert et filmée dans un mouvement de plongée vertigineux est plus un exercice de virtuosité qu'un véritable élément de dramatisation visuelle.

Le caractère exalté d'une telle séquence crée un lien avec l'aspect onirique de certains passages qui rappellent le cinéma expressionniste ou le réalisme poétique : lorsque Michèle et Alex se saoulent, le contexte se transforme à l'image de leur ivresse, et dans un mouvement aérien, un lent travelling arrière révèle le couple rendu minuscule par les dimensions fantastiques du décor, et riant de manière extravagante.

En dépit des éléments documentaires et du mélange des styles, le film dans son entier est imprégné de fantastique, et Carax se rapproche particulièrement de l'univers du conte et des légendes à travers les caractéristiques dont sont dotés ses personnages, et qu'il souligne dans sa manière de filmer : dans ses acrobaties et son indifférence au vertige (filmé en plan aérien lorsqu'il escalade les grilles qui barrent l'entrée du pont par exemple), sa démarche claudiquante, et par son attachement pour le pont, le personnage d'Alex ressemble souvent à un Quasimodo contemporain. Le nom, l'accent et les pouvoirs de Hans, en font une sorte de personnage romantique, sorti d'un conte fées pour hanter les bas quartiers du Paris des années 90. Ogre bienveillant, Hans n'est pas seulement le gardien du pont, il est aussi le détenteur du sommeil et le possesseur des clefs qui ouvrent les lieux interdits de la ville, et dans le musée du Louvre où il s'est introduit la nuit en compagnie de Michèle, le vagabond est filmé à la lueur des bougies qui donne à son visage l'aspect marqué mais sans âge d'un portrait de Rembrand. Tandis qu'Alex est associé au feu, et à des images qui sont évocatrices de l'enfer, Michèle est filmée plus souvent à la lumière du jour, et elle apparaît, par exemple, dessinant entourée de jeunes enfants dans un parc; tiraillée entre le désir de recouvrir la vue et d'échapper à la misère, et sa loyauté envers son amant, elle évoque un personnage d'Orphée au féminin.

Le thème de la mort revient d'ailleurs tout au long du film, à travers la symbolique qui entoure les personnages et qui, on y reviendra, caractérise l'espace qu'ils habitent.

De la séquence finale, même si Carax dénie s'être inspiré de *L'Atalante*⁸, par la manière dont elle est filmée et le jeu apprêté, se dégage une atmosphère d'irréalité qui n'est pas sans rappeler Jean Vigo ou Jean Cocteau : mis en abîme, l'univers cinématographique comme univers

⁸ Entrevue avec D.Thomson, *Op.cit.*, p11.

de légende se mêle à des évocations des mythes classiques sur le passage dans l'autre monde, où le pont et le fleuve, dont les images rythment le film comme un motif, prennent une valeur symbolique particulièrement marquée dans la séquence de fin. Après s'être retrouvés, le soir de Noël, sur le pont, le couple bascule, enlacé, et tombe dans la Seine. La caméra suit les mouvements ralentis des corps qui s'enfoncent sous l'eau et si le réalisateur semble laisser au spectateur la liberté de croire que les deux personnages réchappent de ce bain glacé, les scènes suivantes sont cependant fortement empreintes d'une symbolique de mort, annoncée par le mât de la péniche qui repêche les jeunes gens, et qui se découpe sur le ciel nocturne comme un crucifix. Le bateau est mené par un couple de marinières que l'on voit d'abord en photo, comme s'ils n'étaient déjà qu'un souvenir; filmés ensuite en gros plans appuyés, éclairés d'une lumière contrastée, ils récitent un dialogue très composé, tandis que le bateau chargé de sable - symbole du temps et du sommeil -, s'éloigne de Paris pour un ultime voyage vers la mer.

C'est à cause de cette tendance du réalisateur en faveur d'un ton exalté et onirique, et à cause de la virtuosité stylistique et technique dont il fait preuve, que se pose le problème d'un 'esthétisme de la misère'. En faisant de son univers filmique un monde fantastique, Carax peut sembler se retrancher derrière une fatalité romantique qui transparaît dans certains éléments de la narration : Hans et Michèle sont tous deux tombés dans la déchéance par désespoir d'amour. En contrepoint cependant, la situation d'Alex demeure inexplicable quoique sans apparente issue, et tant dans le travail de la caméra que dans la gestion de l'espace, le thème de l'exclusion sous-tend tout le film et en marque chaque séquence. De même, et en dépit des envolées lyriques, la dureté du contexte est toujours apparente, et le film est rythmé de séquences où les questions de survie dominent : manger, dormir, se laver, se protéger du froid, voler, fouiller les poubelles...et si Michèle ironise lorsqu'Alex lui propose du poisson cru (- On a plus d'sushi à s'faire" ..), elle ne s'inquiète pas moins de l'approche de l'hiver et de la vulnérabilité où la place sa cécité. Le contraste des styles ne crée d'ailleurs pas une série de mondes étanches : la réalité extérieure peut faire intrusion dans l'univers diégétique au cours des séquences les plus lyriques, - l'eau qui éclabousse l'objectif dans la séquence de ski nautique par exemple -, et

l'élément le plus banal se retrouver au coeur de la scène la plus poétique : ce sont les fausses flammes d'un radiateur électrique qui chauffent la cabine de la péniche.

L'aspect onirique du film est un effet de surface : il n'indique pas une adhésion aux conventions du conte, du récit d'initiation ou de la narration classique, et n'engage pas la structure narrative profonde qui reste ouverte, aléatoire. Il n'y a pas ici de statu quo antérieur (le passé d'Alex demeure un mystère, celui de Michèle est obscurci par la trahison de son amant), de solution miraculeuse ou simplement identifiable auxquels les personnages pourraient aspirer. L'acquisition d'argent n'est pas considérée comme solution à long terme : elle peut aider à adoucir les conditions de vie des personnages, mais elle souligne aussi les différences pressenties par Hans : Michèle peut retrouver sa place dans un monde de la normalité sociale où Alex ne pourrait probablement pas s'adapter.

(The conventional novel) typically organises itself around a plot in which an individual character stands at a tangent to her or his society (and thus is 'interesting' to the extent that she or he is extraordinary), and proceeds to the reconciliation of society and individual in a movement which identifies or brings into harmony the interests of both and reveals those interests to be reasonable and now also self-evident, because brought to light.⁹

Carax refuse de donner dans une certaine facilité en suivant un scénario conventionnel de réintégration ou de réconciliation des personnages tel que le décrit par exemple Thomas Docherty ci-dessus, lorsqu'il compare les caractéristiques de la fiction postmoderne au modèle classique.

Dans *les Amants du Pont-Neuf*, l'introduction de l'imaginaire dans l'univers de la déchéance ne se présente donc pas simplement comme la démarche d'un réalisateur qui donnerait libre cours à sa fantaisie pour se faire plaisir et faire plaisir au spectateur; il s'agit plutôt du contrepoint essentiel aux stratégies de survie quotidienne, ou même d'une stratégie de survie supplémentaire qui traduit la nécessité d'échapper à une réalité insoutenable. L'outrance des scènes d'ivresse par exemple, reflète l'exaltation ressentie

⁹ Thomas Docherty, *Alterities, - criticism, history, representation*, Oxford: Oxford University Press, 1996, p41.

dans la jouissance de l'instant et dans l'oubli momentané d'un contexte que caractérise la précarité et l'absence de futur. L'approche adoptée par le réalisateur des *Amants du Pont-Neuf* est en ce sens comparable au processus décrit par Cairns Craig lorsqu'il étudie la renaissance d'une littérature 'sociale' qui se différencie radicalement de la tradition réaliste ou naturaliste des années vingt. A propos de la fiction écossaise contemporaine, Craig souligne :

(...) the emergence of a literature whose business has been to give voice to working class real life, not as a materially necessary -and therefore occasionally interesting, - adjunct to the real human problems which can manifest themselves properly only in the neutral 'medium' of middle-class life, but as the very core of a culture, and therefore as the very central reference for the problems of our humanity.¹⁰

Tout en reconnaissant que le réalisme demeure une technique essentielle dans la représentation des classes défavorisées, Craig insiste sur les limitations inhérentes à l'approche réaliste en tant que 'medium of the passive' :

(...) it has a political relevance in uncovering the concealed, neglected, unacknowledged aspects of society, but its characters, if they are to be typical, are necessarily defined by the conditions in which they are shown to exist : they become a function of their environment.¹¹

Point crucial, quoiqu'il ait établi le contexte en adoptant un style réaliste, en tournant ensuite le dos au réalisme classique, Carax refuse d'adopter une attitude 'fonctionnaliste'. *les Amants du Pont-Neuf* est avant tout l'histoire d'une rencontre, et se concentre à la fois sur les circonstances physiques et sur le développement des personnages d'un point de vue émotionnel, en décrivant leur besoin d'amour, d'affection et de créativité (elle est peintre, il est acrobate de rue). En ce sens, la description du personnage de Lanark comme 'an

¹⁰ Cairns Craig, 'Going down to Hell is easy', dans *The Arts of Alasdair Gray*, Edinburgh:Canongate, 1991, pp90-107, p91.

¹¹ Craig p92.

eternal quester after love and creativity born into an environment that denies him both'¹²
pourrait s'appliquer également à Alex.

Si la fin du film est interprétée comme une mise en scène allégorique de la mort du couple, la vision de Carax peut sembler 'typiquement' pessimiste. Dans la fiction naturaliste traditionnelle remarque Craig,

(...)the efforts to transcend the conditions of working class are doomed to failure. And though the novels force us to look in anger and sympathy into those conditions of life, nothing in the formal structure of the novels offer us a way out¹³.

En ce sens, la 'trahison' de Michèle à la fin du film, lorsqu'elle semble prête à abandonner à nouveau Alex qu'elle aime, et qui vient de sortir de prison où il a passé trois ans, peut être comprise comme le signe d'un contexte social qui 'reprend ses droits'. En contrepoint cependant, la relation entre les deux personnages, qui s'est développée au long du film malgré les pressions d'un environnement sans douceur ni compromis, est le sujet central du film. Surtout, l'irruption de l'allégorique et du poétique dans les scènes de la fin peut être interprétée comme cette 'ouverture' dont parle Craig, et que ne peut offrir un style purement réaliste.

La conjonction et le contraste des styles reflète aussi la subjectivité et l'instabilité dans la perception de la réalité : du point de vue des sans abri, l'univers de la 'normalité' est un monde multiple, oscillant entre la violence et l'exclusion, le fantasme et l'inaccessible et parfois même, - comme dans les scènes de vols aux terrasses des cafés -, le ludique. Du point de vue des personnages traités individuellement, cette perception change encore, et, reflet quoique lointain de l'ordre social dominant, en trahit les différences jusque dans la déchéance et la dépossession : pour Alex, faire partie du système semble impensable, cependant que pour Michèle il s'agit d'un sentiment encore familial.

Créer un univers diégétique multiforme permet donc de maintenir un équilibre entre fonctionnalisme et individualisme, de prendre en compte la situation sociale et les pressions extérieures, sans pour autant réduire les personnages au rôle de pions. Parce que

¹² Craig p91.

¹³ Craig p93.

le réalisateur a choisi de mettre en scène des personnages qui sont dans une situation extrême de marginalisation et survie, cet équilibre est incertain comme semble incertaine, pour Alex, la frontière entre l'ivresse et l'abrutissement.

La démarche stylistique et narrative consciemment équivoque se reflète également dans le traitement des personnages et de l'espace : des êtres imprévisibles qui habitent un espace transitoire, et qui se définissent principalement par *différence*. En marquant le contraste qui existe entre cet espace et le monde de la 'normalité' le film met en lumière certains des outils de coercition et de normalisation du système, et souligne le pouvoir d'exclusion ou de normalisation du langage, du regard et de l'image. En même temps, ce lieu transitoire, cette 'parenthèse' que représente le pont, devient également un espace de la relativisation; si certaines catégories - une adresse, un nom et une situation de famille, une profession -, perdent leur pertinence, les éléments de différenciation et d'inégalité qui perdurent ne sont pas pour autant, en dépit des avertissements de Hans, à chercher dans le domaine du biologique ou de 'l'essence' : pour les amants du Pont-Neuf, le fossé le plus difficile à combler ne naît pas de la différence de sexe, mais d'une différence d'origine sociale. Ainsi, ce qui fait la force du personnage féminin, et par contraste, la vulnérabilité d'Alex, sont des traits habituellement attribués aux personnages masculins au cinéma : une capacité à confronter un monde où l'identité se définit socialement, un monde de la représentation et de l'image, de la surface, de la contingence.

Les Limbes

Le début des *Amants du Pont-Neuf* est une invitation à laisser de côté certaines images familières et certains lieux communs du cinéma : les rues de Paris, et ses tunnels, nous sont montrés d'abord d'un point de vue familier - depuis l'intérieur d'un taxi, ou de la voiture de sport qui file, entraînant avec elle un couple d'amants peut-être illicites. Les silhouettes des personnages principaux ne sont qu'entr'aperçues, reflétées du dehors dans le rétroviseur ou le miroir intérieur, ou surgissant dans le halo des phares. Si la caméra abandonne ensuite ces points de vue traditionnels pour se concentrer sur ceux qui, généralement, ne font partie que du décor (le conducteur de la voiture de sport ne remarque pas la présence

d'un corps étendu sur la route, roule sur la jambe d'Alex et ne s'arrête pas), le thème de l'exclusion imprègne l'atmosphère du film tout entier : les personnages ne pénétreront pas dans une habitation, si ce n'est brièvement, par infraction, ou à peine plus loin que la porte d'entrée.

Alex vole sa nourriture dans les marchés à ciel ouvert, de même que le vol de portefeuilles se fera à la terrasse des cafés. La nuit, lorsque les habitants de la ville sont couchés, semble plus accueillante et le couple se promène dans les rues de Paris en nocturne. Fascinée par la musique et le mouvement, Michèle se couche sur le trottoir pour observer les danseurs d'un night-club en sous-sol. La caméra plonge au milieu des jambes des danseurs, reflétant le point de vue de Michèle, mais par un raccord invisible, le spectateur se trouve soudain du côté des danseurs, observant, en arrière plan, la jeune femme séparée de la scène par une vitre; c'est en extérieur, à la foire du Trône, que les deux jeunes gens iront finir la soirée.

Etres déplacés, les deux personnages, lorsqu'ils ne sont pas sur le pont, sont presque toujours en mouvement, toujours perçus comme des intrus : Alex ne cesse de bouger, de se hâter, de courir. Michèle mange son sandwich debout, sur les tapis roulants du métro, dont Alex hante les couloirs à sa suite. Lieu interlope, lieu de transit par excellence, le métro n'est pas seulement l'espace où circulent les gens, mais aussi les sons, la musique, et les souvenirs : tandis que les accords d'un violoncelle¹⁴ se propagent à travers les tunnels, le métro se transforme en une gigantesque mémoire où résonne le passé de Michèle. Le découpage de cette séquence¹⁵ montre comment, en opposant à l'uniformité du contexte (les tunnels succèdent à d'autres tunnels éclairés au néon) la complexité du montage et l'aléatoire des directions, Carax construit un espace déroutant qui se présente comme un vaste dédale. La caméra accompagne et cadre de près Michèle, qui semble courir sur place, tandis qu'Alex traverse le cadre et se faufile à la manière d'un chasseur en terrain connu. Les deux personnages sont entièrement absorbés, uniquement préoccupés de leur quête, isolés des autres voyageurs qui deviennent autant d'obstacles à la course des protagonistes.

¹⁴ Kodaly: Sonate pour violoncelle

¹⁵ Voir en annexe.

Une technique similaire de raccords graphiques et de directions contrastées est utilisée dans la séquence qui suit, et qui se déroule avec le défilé du quatorze juillet en toile de fond, pour exacerber encore le sentiment de marginalisation. Si les clameurs de la foule en liesse et les cris des groupes d'enfants en bonnets phrygiens éclatent l'espace d'un instant à l'ouverture des portes, c'est dans un silence complet que Michèle s'élance de la rame de métro et se met à courir, peut-être vers le pont. Une multitude s'est massée dans les rues de Paris pour commémorer le bicentenaire de la révolution : la naissance de la nation moderne, l'accession de chacun au rang de citoyen et la reconnaissance de la déclaration des droits de l'homme. Implicitement, la célébration qui regroupe les Parisiens ne peut pas inclure des êtres aussi dépossédés que le sont les personnages de Carax. Autour de Michèle, la foule statique alignée le long des trottoirs, les soldats et les tanks qui défilent, et les sons ambiants qui se mêlent à la musique obsédante du violoncelle prennent un caractère abstrait, deviennent des éléments du décor, et, systématiquement, les mouvements du personnage dans le cadre se font dans une direction opposée, à contre-courant. Mais les personnages de Carax ne sont pas simplement exclus par une mise en scène qui souligne la situation d'exil social dans lequel ils se trouvent, ils s'isolent de ce qui les entoure parce qu'ils sont entièrement absorbés dans leur propre tourmente, et pour souligner la force du mouvement de convergence qui les sépare du reste de la foule, la course obsédante de Michèle est relayée par de rapides travellings avant sur Alex qui est resté sur le pont.

Autre facette de l'exclusion, l'enfermement est un thème récurrent que Carax tend à associer à une symbolique de l'au-delà : dans *enfermement*, il y a *enfer*. Au début du film, un groupe de sans abri est emmené, en bus, vers un centre d'accueil : avec ses employés municipaux en uniforme, dont un qui chante un aria, le bus joue le rôle du bateau du Styx, entraînant ses passagers loin de Paris, franchissant la ceinture d'autoroute qui les sépare de la ville proprement dite pour s'enfoncer dans un 'no man's land' de banlieues. Noyé dans la lumière crue et blanche des néons, avec ses corps décharnés, sa violence, l'identité dont les arrivants semblent être dépouillés comme on les dépouille de leurs vêtements, le passage à la douche, puis un sommeil qui ressemble à la mort, le centre d'accueil ressemble à la fois à un enfer contemporain - un univers concentrationnaire -, et aux visions classiques du

royaume des morts. La prison apparaît comme une autre antichambre de l'enfer, où le feu et les hommes sont contrôlés : artiste de rue, Alex était cracheur de feu; en prison, il apprend à travailler à la forge.

Dans chacun des cas, l'exclusion/l'enfermement s'accompagne d'une violation.

Au centre d'accueil, les arrivants doivent décliner leur identité ou présenter leur carte; mais l'interaction entre employés et 'usagers' s'arrête là : les arrivants sont ensuite déshabillés et passés à la douche (*épouillés/dépouillés*). Dans l'un de ses romans, l'écrivain Angelo

Rinaldi donne de ce rituel *dépersonnalisant* une description qui fait écho au film de Carax :

Devant nous, au ras du trottoir, glissait sans bruit l'autobus bleu de la police qui ramasse les clochards afin de les conduire au dépôt de Nanterre, où, en les décrassant, loin de leur rendre service, on leur supprime leur dernière référence matérielle, des odeurs qui les relient encore au passé et peut-être à beaucoup plus, dans une aura d'hallucination (...) Le dimanche (...) était un jour propice aux interpellations par surprise, qui aboutissaient à un épouillage et, pour leurs bénéficiaires, à la fatigue de regagner ensuite, à pied, le centre de la ville, avec le sentiment accru de la nudité de l'âme qui avait dans la puanteur une armure.¹⁶

La prison est un autre contexte où les notions de personne et d'espace privé apparaissent fragilisées : lors la séquence de la visite de Michèle, Carax superpose ainsi la voix de la jeune femme, qui parle de ses retrouvailles et de son amour pour Alex, et des images (un emprunt à Bresson) de la fouille corporelle du prisonnier vue à travers l'objectif d'une caméra de surveillance.

Le film nous renvoie ainsi l'image d'une société contemporaine qui n'a rien à offrir aux dépossédés, que la marge ou l'enfermement. Pour Alex être 'à l'intérieur' n'est pas synonyme de confort domestique et de chaleur humaine, mais de l'expérience déshumanisante de la prison ou du centre d'accueil. Le film de Carax n'est pas un réquisitoire, mais l'échec social et la culpabilité collective sont exprimés de façon implicite, à travers la métaphore de l'interrogatoire et de la confession notamment qui revient dans les scènes du poste de police et de la prison. L'épisode de l'arrestation d'Alex

¹⁶ Angelo Rinaldi, *Les jours ne s'en vont pas longtemps*, Paris:Gallimard, 1993, p232-233.

(la première fois que le personnage est désigné par son nom de famille), est suivie d'une violente scène durant laquelle des policiers anonymes le brutalisent. Les coups assés au prisonnier semblent d'autant plus gratuits qu'il existe un témoin oculaire au crime d'Alex, et que sa culpabilité ne fait aucun doute. Il ne s'agit pas d'un interrogatoire en tant que tel : le jeune homme est à genoux, les mains derrière le dos, et ses tortionnaires se contentent d'exiger une confession. La scène suggère donc plutôt une explosion brutale de la mauvaise conscience que génère un système d'exclusion sociale où la criminalisation d'Alex devient une justification à posteriori de sa marginalisation.

La vision du monde de 'la cloche' que propose le film n'est cependant pas sans nuances : les employés municipaux, de même que les autres passagers qui l'aideront à descendre du bus, reconnaissent Alex, et à l'hôpital du centre d'accueil, il sera soigné, son pied cassé plâtré. L'objectif enregistre des gestes de violence, mais aussi des gestes de solidarité et d'entraide. A la cruauté déshumanisante des scènes d'arrivée au centre d'accueil, succède une séquence filmée dans le matin ensoleillé, où Alex se voit offrir une possibilité d'échappatoire par l'un de ses compagnons qui a décidé d'essayer de rejoindre sa famille dans le sud. Les sans abri ne sont donc pas présentés comme de simples victimes, ou filmés comme une masse indistincte d'êtres anonymes que l'on observerait à distance. Dans le bus de ramassage, environnée du groupe cahoté des clochards, la caméra traque les marques, les stigmates, les signes distinctifs : le grain de la peau, les blessures, les cicatrices, les tatouages. Au milieu des chants et des bribes de dialogue, s'élève la voix péremptoire d'une femme qui répète son nom - Je m'appelle Madame Jean". L'importance du nom, non pas comme une formalité administrative vide de sens, mais comme reconnaissance et réappropriation d'une identité individuelle, est soulignée dans plusieurs passages du film, et scelle le lien d'intimité qui se noue entre les deux personnages principaux : le nom de Michèle murmuré comme une litanie sur le beau ralenti des pierres qu'Alex amoureux fait ricocher sur la Seine; un prénom que la jeune femme lui demande, lors de leur première étreinte, de répéter encore; enfin, sur la plage, lorsque grisés par la présence de la mer et par l'espace, Michèle et Alex courent en s'appelant à tue-tête.

La représentation de la marginalité dans ce film est une représentation complexe où l'exclusion et le rejet se conjuguent avec le refus de se conformer, où 'l'invisibilité' sociale à laquelle les protagonistes sont condamnés s'accompagne, en contrepoint, d'une quête pour des rapports humains peut-être plus authentiques. Ainsi, les personnages de Carax ont-ils des traits communs aux personnages de la fiction postmoderne dont Thomas Docherty souligne les particularités :

The people of fiction, the fictitious beings, will also no longer be well made characters who carry with them a fixed identity, a stable set of social and psychological attributes - a name, a situation, a profession, a condition, etc. (...) This does not mean, however, that they will be mere puppets. On the contrary their beings will be more genuine, more complex, more true to life in fact, because they will not appear to be simply what they are.¹⁷

Certes, les personnages de Carax peuvent être définis par leur condition de 'sans abri', mais il s'agit d'une condition de 'manque', d'une définition à contrario, en *négatif*.

L'environnement que crée Carax autour de ses personnages et qui les sépare physiquement du monde alentour n'est pas, comme on va le voir, un univers indifférencié, d'où les 'étiquettes' ont complètement disparu. Cependant, et comme Mona, la vagabonde du film d'Agnès Varda, les personnages des *Amants du Pont-Neuf* échappent à la plupart des catégories et à des définitions qui sont centrales aux normes sociales aussi bien qu'aux normes cinématographiques dominantes.

le Pont est le pivot du film, le principe à travers lequel le réalisateur développe la thématique dont on vient d'esquisser les grandes lignes et le langage cinématographique qui la souligne. Lieu de transit et de fluctuation par excellence, le Pont-Neuf entouré de grilles devient à la fois un symbole d'exclusion et un lieu d'asile. Alex apparaît régulièrement à l'écran filmé derrière des grilles : la mise en scène souligne son exclusion sociale, mais suggère aussi sa séparation du monde des spectateurs, et comme on le verra plus loin, du monde des images, de la représentation, et du désir. Cependant, lorsqu'Alex escalade les clôtures qui entourent son domaine, il s'agit moins de l'acceptation implicite

¹⁷ Thomas Docherty, p49.

de sa propre marginalisation, que d'accéder à une certaine reconnaissance, de s'intégrer à un monde familial et sécurisant, où le personnage a sa place : lorsqu'Alex quitte le centre d'accueil et revient sur le pont, il y retrouve Hans, étrange figure paternelle à la dérive, qui s'enquiert auprès du jeune homme pour savoir où il a passé la nuit, et le réprimande. Lorsque le lieu est filmé en plongée, la morphologie du pont lui donne l'aspect d'un espace maternant, où les contreforts en demi-cercles deviennent autant d'alvéoles où les personnages prennent refuge¹⁸.

Le symbolisme attaché au pont comme entité physique et comme image est familier : *The Bridge* le roman de l'écrivain écossais Iain Banks par exemple, exploite la même iconographie, et comme dans le film de Carax, souligne la dimension métaphysique à travers des métaphores et un vocabulaire aux connotations religieuses. Entre la vie et la mort (le héros d'Iain Banks est un homme qui, à la suite d'un accident de voiture, se trouve plongé dans un coma profond), le pont y est un lieu d'attente et de réévaluation, où le temps est momentanément suspendu et où le héros, dépossédé de ses repères habituels, s'interroge sur l'avenir, se retourne sur son passé, et fait amende.¹⁹ Espace de 'l'entre-deux', le pont devient ainsi une sorte de parenthèse, un purgatoire. Marginalisés, les personnages de Carax sont des êtres privés de fonction et d'identité sociale, frappés d'une sorte d'invisibilité qu'illustrent les scènes d'ouverture. Alex et Michèle ne sont pas, comme le personnage d'Iain Banks, plongés dans le coma, mais leurs relations à une 'réalité concrète' est représentée comme ténue et d'autant plus vulnérable que leurs sens apparaissent comme 'érodés' : Michèle perd la vue, Alex s'abrutit dans l'alcool, a le pied cassé et est amputé de la main droite à la fin du film (dans le numéro spécial des *Cahiers*, Carax a inséré des photographies effrayantes montrant des clochards traités contre des attaques de gangrène²⁰).

Entre point de départ et destination, l'espace situé entre les deux extrémités du pont est une sorte de nulle part, et présente cette qualité d'incertitude, d'irrésolution, qu'ont souvent les espaces de prédilection de la fiction contemporaine. Le passage du temps

¹⁸ Les décors sont de Michel Vandestien.

¹⁹ Iain Banks, *The Bridge*, Lodon:Macmillan, 1986.

²⁰ Photos du Dr Patrick Henry, *Cahiers du Cinéma, Numéro Spécial 'les Amants du Pont-Neuf*, supplément au n448, Sept. 1991, p8.

devient ici relatif, les scènes se déroulant le plus souvent à des périodes mal définies : le chien loup, le petit matin, ou encore dans une nuit que les lumières de la ville dévient ou rendent artificiellement crépusculaire : pour permettre à Michèle de dormir, Alex débranche les lampadaires qui éclairent le pont. De leur côté, Alex et Hans ne peuvent dormir sans prendre de somnifères; tous deux vivent d'une certaine manière 'hors du temps', hors du désir : le sommeil, comme les rêves, n'a plus de sens, leur est devenu inaccessible.

Dans ce contexte, Carax construit des personnages qui sont affranchis de certaines étiquettes sociales et cinématographiques : les personnages des *Amants du Pont-Neuf* n'ont plus vraiment de nom de famille et leurs vêtements ont perdu leurs signes distinctifs. Comme la Mona de Varda, ils résistent à l'objectification parce qu'ils sont sales, marqués par les intempéries, voir défigurés. Les relations d'amour qui se nouent entre eux semblent échapper à la configuration classique, ce que souligne notamment la manière dont ils sont filmés; dans les moments d'intimité et de nudité même, ce ne sont pas les différences entre masculin et féminin, mais les similarités et la proximité sensuelle et émotionnelle des deux personnages qui s'expriment. L'un comme l'autre apparaissent nus dans le film, mais échappent à 'l'objectification' et à la 'fétichisation' parce qu'ils sont filmés de loin, qu'ils deviennent des éléments de composition dans un plan général, et parce qu'ils sont traités de la même manière, apparaissant tour à tour dans des scènes similaires, ou partageant le même cadre. Alex est filmé sous la douche au centre d'accueil pour les sans abri, observé à distance par une caméra qui ne s'approchera pas, il s'est effondré sur le carrelage et demeure immobile parce que presque inconscient. A son retour sur le pont, il observe Michèle qui se lave sur les bords de la Seine. Comme dans la séquence de *Sans Toit ni Loi*, lorsque Mona sort de la mer, le personnage de Carax est filmé de trop loin pour pouvoir devenir un objet de désir. Encadrée par les pilastres du pont, elle semble s'intégrer au décor, comme un élément, une évocation de cariatide, dans une composition classique. Les deux personnages sont d'abord filmés séparément, ou s'observant l'un l'autre, mais la caméra rend compte de leur attirance grandissante; ainsi lorsque, le soir de la fête nationale, le couple célèbre à sa manière : la scène de ski nautique scelle leur union dans l'exclusion, et l'établissement d'une relation de confiance et d'interdépendance que

symbolise la corde qui relie Michèle au bateau que conduit Alex. Leur proximité spatiale traduit un sentiment d'intimité et de complicité que le spectateur ne peut pas vraiment partager : la caméra n'adopte jamais clairement ou définitivement le point de vue d'un personnage plutôt que d'un autre; elle tend à prendre la position satellite de l'observateur, ou à créer une combinaison de points de vue fluctuante : à la suite de la scène du métro par exemple, Carax mêle avec virtuosité le point de vue d'un observateur avec les points de vue successifs et combinés des trois personnages. Le montage de la séquence entrecoupe des images de Michèle qui court vers le pont, avec celles d'Alex qui, en l'absence de la jeune femme, noie son désespoir dans le vin; les points de vue convergent littéralement dans la réunion des deux personnages, en un champ/contrechamp que brise l'irruption d'un troisième point de vue, signalant l'approche menaçante de Hans. Lorsque Michèle et Alex vont voir la mer, ils sont de nouveau filmés de loin, complètement nus, et se découpant sur l'horizon et sur l'écran à la manière d'ombres chinoises, dans une séquence affranchie de tabous et de gêne. Au geste de Michèle (elle court devant Alex et se saisit de son sexe en érection), la scène suivante fait écho, lorsque, avant que le couple ne s'endorme, Alex fait prendre sa pilule à Michèle, en lui passant le comprimé de la bouche à la bouche. Appuyée par les séquences en très gros plan, où le grain des peaux semble se mélanger à la texture du sable et fusionner avec l'ensemble de l'image, cette approche affranchie qu'adopte Carax lorsqu'il décrit la relation du couple, crée une impression de communion (même si cette impression est illusoire ou éphémère), plutôt que celle, familière, de la polarisation binaire masculin/féminin, où le féminin est voué à devenir le synonyme du manque et de l'altérité.

Comme dans les films précédents réalisés par Carax, la relation qui lie les deux personnages principaux n'est pas simplement un élément de la dynamique narrative, mais aussi une variation allégorique sur le thème de la moralité dans les relations humaines et dans les relations d'amour. La cécité de Michèle dans *les Amants du Pont-Neuf* renvoie directement au scénario et à la symbolique futuristique de *Mauvais Sang* (1986), où celui ou celle des protagonistes qui s'engagent dans une relation sexuelle sans éprouver d'amour pour le ou la partenaire les 'empoisonnent' et les condamnent à la cécité. *Mauvais Sang* ne se voulait donc pas seulement comme une réflexion sur le problème posé par l'épidémie de

SIDA, mais aussi comme un questionnement sur les relations amoureuses et sur l'absence d'amour 'vrai' - lorsque le désir sexuel ne s'accompagne pas de sentiments ou les remplace. Dans son film suivant, Carax poursuit la métaphore du regard comme outil de pouvoir et mesure du mensonge, mais là encore, cette réflexion moralisante qui sert de trame n'implique cependant pas la sexualité proprement dite : ainsi, les rapports physiques sont montrés comme dénués de sentiments de malaise ou d'exploitation. Dans les *Amants du Pont-Neuf* en particulier, Michèle fixe d'abord les termes et Alex accorde son désir au sien.

Aux tendances idéalisantes et aux aspects les plus spectaculaires et irréels, s'opposent la persistante présence d'un environnement hostile, les intrusions de la réalité extérieure ainsi que les mises en garde prophétiques de Hans. Sur les bords de la Seine, une nuit, Alex et Michèle s'étendent côte à côte. La lueur des lampadaires donne aux arbres des allures fantastiques, et souligne la texture du sol herbeux où les deux corps allongés se confondent aux taches de lumière. Michèle glisse sa main sous celle d'Alex, puis les deux jeunes gens s'étreignent. Ce moment d'intimité est presque immédiatement noyé dans le chaos sonore et visuel que provoque un passage de bateau-mouche : la lumière crue et éblouissante des phares envahit l'image, tandis que le son du moteur et les commentaires incompréhensibles du guide couvrent la bande sonore de leur tintamarre. Comme le spectateur devant l'écran, le bateau et ses voyageurs restent invisible, portant cependant à son extrême ce que le regard des autres, auquel des sans abri ne peuvent se soustraire, peut avoir d'intolérable. Hans met d'ailleurs Alex en garde : l'amour a besoin d'un toit. La cloche, explique-t-il plus tard à Michèle, est une condition impossible pour les femmes : elle n'y survivra pas. Les scènes de violence filmées dans le centre d'accueil semblent corroborer cet avertissement. Pourtant, et malgré les dangers inhérents aux conditions de survie, le personnage féminin s'impose tout au long du film comme un être résistant et plein de ressources. - Il faut

vivre" : c'est plutôt à travers cette intimité que Hans touche au crux de ce qui séparera Alex et Michèle : elle, a un passé et une éducation bourgeoise, elle peut encore s'intégrer au sein d'une société dont elle connaît les règles. Hans et Alex par contre semblent être tombés au rang des ombres, condamnés à vivre dans les limbes, en marge d'une société

dont le système les rejette et dont le *modus vivendi* leur est devenu étranger. Ce qui rapproche les trois personnages, c'est leur partage de l'espace diégétique et de l'espace délimité par le pont : entre fiction et réalité, et dans un monde de l'entre-deux, se crée un flottement des identités, où certains signes de surface s'estompent, comme s'estompe le passé, et où la dualité masculin/féminin, 'the reigning binary opposition which orders the social field'²¹, en particulier, apparaît dans sa relativité. Alex vole un poisson et le mange cru, Michèle parle ...de sushi : entre rive gauche et rive droite, le pont est à la fois un trait d'union et la marque d'une séparation. De manière cruciale, les distinctions qui perdurent, et d'où naissent le pouvoir d'un personnage et la vulnérabilité de l'autre, ne sont pas les marques d'une 'essence', mais les vestiges d'une condition sociale, les marques d'une culture acquise dont participe aussi un certain rapport à l'image. Ce qui séparera les personnages, mettant en cause leur loyauté et leur responsabilité vis à vis l'un de l'autre se trouve ainsi déplacé de la polarisation masculin/féminin, à une question de personne, de hiérarchie sociale et une interrogation sur l'individu dans la société.

Pouvoir, image et représentation

Du point de vue cinématique, le fossé qui existe entre les deux personnages s'exprime à travers un jeu de regard ou d'absence de regard dont la caméra se fait le relais, où se transmettent les tensions, - dépendance émotionnelle, statut et reconnaissance individuels - et où s'opposent deux perceptions de la réalité et deux sensibilités différentes.

The Subject is in question or on trial in relation to its scopophilic tendencies : it is as much the eye which is on trial, as it is the *I* in the postmodern mood. Cinema, clearly, addresses these issues fundamentally as a determining factor in its construction²²

Le film de Carax fait écho à cette remarque de Thomas Docherty dans son exploration du thème du pouvoir du regard et de l'image. Délaissant les éléments de définition habituels, Carax construit ses personnages à partir de leur capacité à s'approprier l'univers

²¹ Mary-Ann Doane, *The Desire to desire*, Bloomington: Indiana University Press, 1987, p7.

²² Thomas Docherty p152.

- un univers parfois musical, mais principalement visuel et spatial - qui les entoure et dans lequel ils doivent fonctionner. La vulnérabilité d'Alex se manifeste dans son refus de l'image; la force de Michèle dans son désir de voir et d'interpréter la réalité : la configuration établie par le film s'écarte ainsi radicalement de la représentation classique des sexes au cinéma.

Dans la première partie du film, Alex, mu par une attirance irrésistible, suit Michèle et l'observe, et le spectateur est invité à partager sa fascination en contemplant la jeune artiste, filmée à distance tandis qu'elle peint ou qu'elle déambule dans Paris. En outre (voir le découpage détaillé), dans la scène de poursuite du métro où la progression des deux personnages est mise en contraste par le montage en parallèle, Alex apparaît dans le rôle du chasseur, traverse le cadre et les rails du métro, semble prendre le contrôle de l'espace, tandis qu'en comparaison, Michèle semble statique : sa course est filmée en plan moyen ou en plan rapproché, et accompagnée par la caméra en travelling arrière et en légère plongée de sorte que le sentiment d'impatience et d'impuissance se trouvent soulignés, mais qu'il semble aussi que la caméra 'l'épingle', la condamne à une course immobile. En contrepoint, c'est pourtant Michèle qui, la première, contemple Alex inconscient, et s'empare de cette image qu'elle reproduit dans l'un de ses dessins. Le lendemain, profitant de ce qu'elle s'est endormie, Alex vient observer la jeune femme inconnue qui est apparue sur le pont; mais, éludant la curiosité du jeune homme, le visage de Michèle reste caché sous son bras replié, et quand Alex décide d'inspecter subrepticement le portfolio de la jeune artiste, il se retrouve confronté avec lui même. Lorsqu'un peu plus tard le jeune homme exprimera le souhait de posséder ce portrait, Michèle n'acceptera de le lui céder qu'à la condition qu'il pose pour elle.

La question des rapports entre représentation/iconographie et féminité est une question d'autant plus fondamentale au cinéma qu'elle implique un médium dont les caractéristiques ('tridimensionnalité', fragmentation, mouvement ou fixité...) décuplent le potentiel 'd'objectification' du sujet à l'écran. Dans ce système de représentation dont on a discuté dans le chapitre dédié à 37.2 *le Matin*, c'est l'absence de distance, la proximité de la femme

à son corps (donc l'assimilation d'une essence féminine à une existence physique et biologique), à la fois encouragée et amplifiée par une saturation d'images et une fascination pour le corps féminin comme signe, qui rend à la femme l'acte de création et d'interprétation de la réalité problématique. Mary Ann Doane décrit la position attribuée à la femme, spectacle/spectatrice, en terme de 'Proximity rather than distance, passivity, overinvolvement and overidentification...' ²³ et au cours de son analyse et de sa réfutation de l'équation femme/signé ²⁴, elle remarque :

The intimacy of signifier and signified in the iconic sign negates the distance which defines phonetic language. And it is the absence of this crucial distance or gap which also, simultaneously, specifies both the hieroglyphic and the female. This is precisely why Freud evicted the woman from his lecture on femininity. Too close to herself, entangled in her own enigma, she could not step back, could not achieve the necessary distance of a second look ²⁵

Expression de la distanciation et du désir, le regard féminin, parce qu'il met en cause une interprétation patriarcale de la réalité où la femme ne représente que 'l'autre', est par conséquent classiquement présenté comme une menace. Au cinéma, 'the good girl is blind', remarque Linda Williams, qui ajoute :

Everything conspires here to condemn the desire and curiosity of the woman's look ²⁶

Ce n'est pas seulement par son extraction sociale, mais surtout en tant qu'artiste, que l'héroïne de Carax possède la distance nécessaire à l'appropriation de l'image et à l'interprétation de la réalité : en fait, la menace de la cécité rend son appartenance à la société vide de sens. Contrepoints du regard d'embusqué d'Alex, le début du film en particulier est parsemé de vignettes qui sont autant d'invitations à partager le don

²³ Mary-Ann Doane p3.

²⁴ Cf le chapitre consacré à 37.2 *le Matin*.

²⁵ Mary Ann Doane, 'Film and the Masquerade: theorizing the female spectator', dans *Issues in Feminist criticism*, Erens, ed., Bloomington: Indiana Press, 1990, réimprimé in *Film Theory and criticism*, Baudry, Mast & Cohen eds., Oxford and New York: Oxford University Press, 1992, p759-760.

²⁶ Linda Williams, 'When the woman looks', in *Film Theory and criticism*, p561 & p567.

d'observation de la jeune femme, son attention au détail, comme c'est le cas par exemple avec le gros plan sur l'avant-bras d'un jeune punk endormi dont la main repose gracieusement, comme en suspens, ou encore pendant les séances de pose d'Alex, lorsque la caméra s'attarde sur les traits du jeune homme.²⁷ Dans ce contexte, la cécité à laquelle la jeune femme est condamnée n'apparaît pas comme une punition, mais comme une tragédie : en perdant la vue, Michèle perd sa raison de vivre, - son art. C'est la maladie et le désespoir qui conduisent la jeune femme au vagabondage et à la marginalisation, avec pour seul réconfort (un réconfort que Hans lui offre en l'emmenant au musée, et que Julien lui dénie en refusant de poser) l'espoir de construire une collection d'images intérieures qui resteront marquées dans sa mémoire.

Le film est à la fois une exploration de la sensualité et du plaisir visuel, et une observation métaphorique sur la menace et le pouvoir (voyeurisme, objectification, sa-voir), que commandent le regard et l'image. Caché derrière sa porte, l'oeil collé au judas, Julien insiste pour que Michèle le laisse l'observer, et la jeune femme, qui fantasme sa vengeance, rêve qu'elle tue l'amant qui l'a trahie d'un coup de revolver dans l'oeil. Quoiqu' affamée d'images à interpréter et à recréer, fragilisée par la cécité, elle-même résiste aux regards, se cache le visage derrière les mèches d'une chevelure en broussaille, et s'oppose au champ/contrechamp : lorsqu'elle demande à Alex de poser, Michèle intime à son modèle l'ordre de ne pas poser les yeux sur elle.

Dans son chapitre intitulé *figure and discourse : the resistance to/of cinema*, Thomas Docherty se fait l'avocat d'un cinéma de l'ère postmoderne, qui puisse explorer le potentiel du médium et se libérer des limites du cinéma narratif conventionnel :

Cinema offers the possibility of addressing more directly the issue of spatiality, *not merely as a conceptual space* : its whole form depends upon the imaging of a three-dimensional-figural-visual field, not considered as concept but rather precisely *viewed* as substance. (...) The argument will be that the postmodern mood is evoked in cinema which stresses the sensuality of the image as a deep spatial phenomenon over the soundtrack.²⁸

²⁷ Les Images sont de Jean-Yves Escoffier

²⁸ Thomas Docherty p154-155.

D'après Docherty, des films comme *Paris, Texas* de Wim Wenders, et *Diva* de Jean-Jacques Beineix sont des exemples d'un cinéma qui à la fois explore et résiste à cette approche. La même ambivalence s'exprime dans le film de Carax, où, malgré le lyrisme visuel, les images sont parfois, comme dans les séquences du métro et du quatorze Juillet, déterminées, et leur montage rythmé, par la bande son musicale. Mais c'est grâce au personnage d'Alex et à son environnement de prédilection - le pont -, que cette résistance que Docherty désigne comme 'the refusal of figure' apparaît le plus clairement et que ses connotations en terme de culture et de société émergent.

A travers le personnage d'Alex, la problématique de l'individu et de sa place dans le champ visuel et dans l'univers sensuel est poussée à l'extrême. Au contraire de Hans et de Michèle, la situation d'Alex et sa présence sur le pont ne seront jamais élucidées ou justifiées, mais ses circonstances n'en sont pas moins poignantes. Ici, l'impossibilité d'accéder à tout un monde de confort, à certaines expériences, à certains modes d'expression et de communication est inhérente à une situation d'exclusion qui, en retour, génère un mode de survie basé sur une méfiance et une résistance au discours et à l'image. Alex ne prend pas le rôle du héros : son but n'est pas d'aider Michèle à retrouver la vue, mais au contraire de la maintenir dans cet état de fragilité et de perte des sens où elle devient dépendante de lui. Alex est un acrobate qui ne peut évoluer que dans un espace limité, Michèle est un peintre qui perd la vue : c'est la convergence paradoxale de leur handicaps qui fait que les deux personnages se retrouvent partageant le même espace socialement et physiquement périphérique.

Alex est un personnage de l'entre-deux : entre figure et discours, il dénie le temps, résiste au déroulement narratif; il n'a pas de passé, refuse de considérer l'avenir et jusqu'au changement des saisons; il ne peut pas rêver, il a tendance à s'enfermer dans le laconisme ou dans le silence, et il redoute la tentation présente d'un monde qu'il doit se contenter d'observer. En ce sens, le personnage représente un élément doublement en porte-à-faux : il est trop marginalisé pour bénéficier de la fluidité culturelle et sociale postmoderne créée par la confusion et la profusion des signes et des styles dans une société de

*consommation*²⁹. Il est également déplacé dans l'univers cinématographique, - inadéquat aussi bien dans la configuration classique d'un cinéma avant tout narratif, que dans celle d'un univers filmique postmoderne et deleuzien, c'est à dire primordialement visuel et spatial.

Le film inclut pourtant des scènes de lyrisme visuel, de célébration de l'imprévu et d'un plaisir d'exister où les deux personnages semblent s'abandonner et prendre ensemble possession de l'espace : la danse sur le pont, la course sur la plage, et surtout, les retrouvailles de Noël. Lorsque les deux protagonistes marchent l'un vers l'autre, ils sont environnés de voitures et de passants, mais se déplacent dans un silence complet, la bande-son devenant muette pour rendre aux images et au mouvement de convergence toute leur force.

Ces moments sont cependant éphémères : après la nuit passée au bord de la mer, tandis que Michèle vante la beauté d'un horizon ouvert qu'elle ne peut plus voir, Alex exige de retourner sur le pont. De même, quand la jeune femme propose d'aller à un bal le quatorze juillet, Alex refuse : - on voit mieux d'ici...". S'il est un espace de l'entre-deux, mal défini, le pont est aussi, par définition, un espace limité, qui exclut la profondeur spatiale et qui donne plutôt l'impression d'une scène, d'un décor (et, comme on l'a signalé dans l'introduction, il s'agit bel et bien, dans la plupart des scènes, d'une reconstruction) d'où l'aspect tridimensionnel de l'espace cinématographique aurait été gommé. Les premiers plans (voir découpage) soulignent l'aspect théâtral d'un lieu qui apparaît baigné d'une lumière blanche et se réfléchit dans la Seine. Comme l'image tend à avoir très peu de profondeur de champ, dans les scènes nocturnes en particulier, les berges de la Seine, en arrière plan, se transforment en un scintillement flou de lumières indistinctes.

La caméra, comme les personnages, doit ensuite s'adapter aux contraintes de la configuration spatiale, et l'image se retrouve constamment 'barrée' par les parapets ou sectionnée, organisée par les directions et les lignes de fuite qu'impose l'architecture du lieu. Le pont est filmé en coupe transversale ou longitudinale, avec une alternance de

²⁹ Mike Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, London:Sage, 1991. En particulier: pp23, 24 et suivantes.

travellings avant et arrière et de long panoramiques transversaux. De même, les silhouettes semblent s'intégrer à l'environnement, figures allongées ou debout qui deviennent des continuations ou des ponctuations des lignes créées par le pont, avec ses rampes de pierre, ses lampadaires et ses piliers.

C'est peut-être dans la brève scène du night-club que s'incarne le mieux la résistance d'Alex : tandis que Michèle se penche pour admirer les danseurs et pour mieux entendre la musique qui s'échappe du soupirail d'une discothèque, Alex, au contraire, tourne obstinément le dos à la source du bruit et de la lumière : un refus de regarder et d'écouter qui est une protection contre la tentation de l'inaccessible. Dans le contraste des attitudes, se concentre la différence de 'degré d'exclusion' des deux personnages. Alex et Michèle ont probablement le même âge, mais pour l'un des deux, et bien qu'il s'agisse de la culture des gens de sa génération, la discothèque est un monde inconnu et inapprochable. Au delà des mensonges, la volonté d'Alex d'isoler Michèle afin de la garder n'est jamais directement avouée; pourtant, en rappelant, en contrepoint de leur attirance réciproque, le fossé social et culturel qui les sépare, Carax crée un sentiment de malaise, et fait partager aux spectateurs le pressentiment du jeune homme sur la précarité d'une relation qui semble n'appartenir qu'à l'instant présent. Thomas Docherty cite le poète Donne pour illustrer le souhait 'd'arrêter le temps' que semble personnifier Alex :

'Love is a growing, or full constant light'. The poet wants in this text to arrest the flow of time and to control it as an ever-presence, a self-presence : 'stand still' is how the text begins, as the poet hypothesizes the possibility of this temporal arrest. Yet the poem also rehearses that typically Donnean problem, questioning the spatial boundaries of the body.³⁰

Mais Alex ne peut éternellement s'isoler et isoler Michèle du temporel, du monde de la communication, de l'image et de l'infiniment reproductible : ayant découvert que la jeune fille peut être soignée, la famille de Michèle lance un avis de recherche, et les murs du métro se couvrent d'affiches où s'étale le visage démesurément agrandi de la jeune femme.

³⁰ Thomas Docherty p167.

Par une cruelle ironie, Alex sera finalement trahi par les modes de communication qu'il a semblé redouter le moins : c'est grâce à la petite radio qu'il a offerte à Michèle pour qu'elle puisse avoir les nouvelles 'sans quitter le pont', que celle-ci apprend qu'elle est recherchée et que sa vue peut être sauvée; c'est par un message écrit qu'Alex avait déclaré son amour, et c'est aussi par quelques mots crayonnés sur la pierre que Michèle met fin à leur histoire. Tout au long du film, Alex est associé à l'élément de destruction, le feu, et lorsqu'il tente de détruire les images de Michèle, il transforme le couloir du métro en une vision infernale. Le mythe d'Orphée où Michèle aurait joué le rôle du guide venu chercher Alex pour le ramener vers le monde des vivants, semble se conclure avec la fuite de la jeune femme, qui, en choisissant la guérison et la vue, abandonne aussi celui qu'elle aime et le condamne à demeurer dans les limbes, dans la solitude et l'anonymat. L'allégorie se poursuit cependant, puisque Michèle est hantée par l'image d'Alex qui lui apparaît en rêve : une image intérieure, qui ne 'ment' pas, qui dérange l'apparente harmonie de l'existence qu'elle a réintégrée, et qui traduit, parallèlement au thème de la culpabilité collective, le sentiment de culpabilité de la jeune femme en tant qu'individu.

CONCLUSION

Entre réalisme et fiction, entre le romantisme et le pessimisme, la conclusion du film peut être interprétée comme une victoire de l'amour sur les circonstances, et où les deux amants, plongent dans la Seine pour en 'renaître', lavés de leurs mensonges, débarrassés des attitudes prédéterminées et des préjugés. Considérée avec cynisme, cette fin ressemblerait plutôt à une mise en scène de la mort du couple dont l'amour ne pourra survivre que dans cette ultime mise à égalité. Cette ambiguïté participe de l'approche originale qu'adopte le réalisateur pour évoquer les thèmes de la différence et de l'exclusion : dans l'un comme dans l'autre cas, en décrivant des êtres dépossédés de tout, - d'un nom, d'un statut social, d'un toit -, mais complexes et profondément humains, le réalisateur ne se laisse pas emprisonner dans la polarisation masculin/féminin, qui, traditionnellement est

l'ultime signe de la dissemblance, l'opposition par laquelle, conventionnellement, se construisent les processus d'identification, de différenciation et de désir.

En outre, et crucialement, en allant l'exploration du potentiel esthétique du médium avec une dimension politique et sociale, Carax transpose, à travers l'image et l'espace filmique même, les tensions complexes, - attirance, résistance et rejet -, que génère l'exclusion.

La salle de cinéma, entrée payante oblige, est un espace exclusif; la production dominante reste avant tout destinée à un public moyen et, à l'image de ce public potentiel, se présente le plus souvent comme une projection des rêves offerts par et rendus possibles seulement dans le cadre d'un ordre social établi. Dans l'univers de la cloche tel qu'il est dépeint dans *les Amants du Pont-Neuf*, où images et projections deviennent synonymes de tentation et de danger, un personnage comme Alex n'est pas seulement dans une situation marginale dans l'univers diégétique : parce qu'il lui est périlleux de rêver, Alex devient une personnification de l'exil dans l'espace cinématographique même.

LA STRATEGIE DU RETRAIT

de *Sauve qui peut (la vie)*, Jean-Luc Godard 1979

à *En avoir (ou pas)*, Laetitia Masson, 1995

Une série de premiers et seconds films tournés ces deux dernières années a retenu l'attention du public et de la critique, qui parle de l'émergence d'un groupe de 'nouveaux auteurs' et va parfois même jusqu'à mentionner une 'nouvelle vague'¹. Il s'agit en effet d'un cinéma qui ne s'inspire pas principalement du cinéma d'Hollywood ou du cinéma commercial français; ses références variées évoquent plutôt la nouvelle vague, le cinéma Beur, mais aussi des réalisateurs populaires et satiriques comme Blier, ainsi que des francs-tireurs comme Pialat, Ken Loach et Mike Leigh, Cassavetes et Spike Lee. Si on s'en tient cependant à une définition telle que celle que propose Peter Wollen par exemple, décrire un groupe de jeunes réalisateurs n'ayant réalisé qu'un ou deux films comme des *auteurs* paraît absurde.

What the auteur theory does is to take a group of films - the work of one director - and analyse their structure.²

Cette approche n'est apparemment pas pertinente dans le cas des réalisateurs qui émergent en France dans les années 90 : ces réalisateurs, qui peuvent s'appuyer sur une tradition maintenant bien documentée du film d'auteur, peuvent donc s'essayer à exprimer, dès leurs débuts, une vision personnelle grâce à une approche qui se fonde justement sur les

¹ Le programme du *French Film Festival* en Ecosse présente ainsi une série de films regroupés sous la dénomination 'New Waves'.

² Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, Indiana: Indiana University Press et Secker & Warburg, 1974, également dans *Film theory and Criticism*, 'The auteur theory', 1972, p600.

prémices de la théorie du cinéma d'auteur.³ Le travail de ces jeunes réalisateurs se caractérise ainsi par l'attention portée à la création d'un espace filmique et à l'expression d'une vision qui lui sont propres, et se démarque du 'cinéma du look' et du 'cinéma de qualité' par un retour aux petits moyens, (ou en faisant de petits moyens une vertu) à des images moins policées, un travail de la caméra où la virtuosité se fait plus discrète, où les locations inhabituelles (la province, les régions industrielles, les banlieues...) sont préférées, et où l'improvisation et les acteurs non professionnels trouvent aisément leur place. En majorité, la critique a reçu comme un souffle d'air frais ces films dont certains, comme *La Haine* (1995), de Mathieu Kassowitz, *Y'aura t'il de la neige à Noël?* (1995) de Sandrine Veysset, *Chacun cherche son chat* (1996) de Cedric Klapisch, *Marius et Jeannette*, (1996) de Robert Guédignan, ont réussi à s'imposer à l'étranger. Pourtant, et comme le cinéma de la Nouvelle Vague, le travail des jeunes auteurs des années 90 est parfois décrit comme intellectuel à l'excès, et/ou intimiste, voire 'nombriliste', manquant de conscience politique. C'est semble-t-il en partie parce que la critique française, habituée aux 'méta-narrations' et au symbolisme lyrique du 'cinéma de qualité' en particulier, demeure suspicieuse vis à vis du recadrage d'un cinéma apparemment plus concerné d'*histoires* que de l'Histoire. Il est toutefois indubitable que l'on trouve parmi ces films récents des interprétations pertinentes et originales de la société contemporaine, et une volonté de s'interroger sur des aspects fondamentaux de l'organisation économique, sociale et culturelle de leur pays : la 'fracture sociale', l'immigration, l'exclusion, la vieillesse, les relations entre les sexes...⁴

³ Jusqu'à en faire le sujet même du film: pour son premier long métrage, Didier le Pêcheur a choisi de mettre en scène une comédie peuplée de personnages en quête d'auteur. *Des Nouvelles du Bon Dieu*, 1996.

⁴ Ces films continuent ainsi une tradition du film d'auteur qui, quoique le cinéma dit d'auteur soit souvent accusé d'être élitiste, s'est essayé à présenter des univers et des personnages qui rendent compte d'une diversité sociale. On trouve ainsi, parmi les personnages mis en scène dans certains films d'auteurs, ceux que le cinéma classique tend à ignorer ou à dépeindre de manière romantique et transitoire (le bon pauvre ou le médiocre de la littérature et du cinéma classique, sa beauté et ses qualités exceptionnelles simplement masquées par ses hardes, sera, une fois les injustices dénoncées, reconnu, et il/elle deviendra riche, beau/belle, célèbre). Stylisés ou non, les personnages mis en scènes par Varda ou Godard par exemple, (ou même ceux de Rohmer, dans un contexte le plus souvent lié aux professions libérales et artistiques) échappent généralement à ce romantisme manifeste, leurs qualités et leur humanité allant de pair avec leur apparente banalité et/ou la banalité de leur environnement.

Le présent chapitre, qui est illustré par un premier film qui rentre dans la catégorie que l'on vient de décrire, se concentre plus particulièrement sur la représentation de l'identité sexuelle dans son rapport avec le contexte économique et social. Deux approches se dessinent, semble-t-il, parmi les nouveaux auteurs des années 90 - hommes et femmes -, en ce qui concerne la question de l'identité sexuelle : la question de la masculinité ou de la féminité est abordée isolément et séparément (*La Haine*, de Kassowitz, *Regarde les hommes tomber* et *Un héros très discret* de Jacques Audiard, 1995 et 1996, *Personne ne m'aime* de Marion Vernoux, 1995..., qui se concentrent presque uniquement sur un univers exclusivement masculin ou féminin), ou conjointement, sans discrimination à priori (*En avoir (ou pas)*, *Chacun cherche son chat...*), avec des personnages masculins et féminins qui sont confrontés aux mêmes questions et aux mêmes angoisses. Dans le second cas, deux questions s'imposent : s'agit-il d'une part d'un nivellement artificiel des différences? d'un constat d'égalité ou d'une représentation illusoire et idéalisée? D'autre part, dans quelle mesure l'approche esthétique adoptée par le réalisateur/la réalisatrice reflète-t-elle ces préoccupations? Une comparaison entre deux films réalisés à quinze ans d'intervalle et qui, malgré leurs points communs, représentent deux types de discours sur la sexualité et l'appartenance sociale, permettra non seulement de baliser l'émergence d'un nouveau langage cinématographique, mais aussi d'illustrer les articulations du débat entre vision essentialiste et approche 'positionniste'/postmoderne.

En 1980, lorsque *Sauve qui peut (la vie)* de Godard et Miéville, sortit sur les écrans, Jean-Luc Godard le décrivit comme un 'deuxième premier film'. Quinze ans plus tard, le premier film de Laetitia Masson, *En avoir (ou pas)*, semble lui faire écho. Masson aborde sur un mode mineur certains des thèmes qui composent *Sauve qui peut (la vie)*, et les films réalisés à sa suite par Godard : rapports de pouvoir, place de l'individu dans la société, identité féminine et masculine, sexualité et représentation. Chez Godard, la relation entre les sexes apparaît comme une relation d'opposition et d'incompatibilité à la fois représentative de et perpétuée par un système social et économique et un système de représentation fondés sur l'exploitation. Comme *Sauve qui peut (la vie)*, le film de Masson reflète des préoccupations liées aux questions de représentation, et la volonté, en ce qui

concerne notamment les images des femmes, de ne pas tomber dans le piège de 'l'objectification'. Dans *En avoir (ou pas)*, la réalité sociale et économique est également décrite comme le théâtre de relations de pouvoir et d'aliénation, mais le jeu des symboliques est moins complexe et moins contraignant que dans les films de Godard, et si ce contexte sert de trame aux questions d'identité et de relations entre les sexes, il n'en dicte cependant pas complètement les termes. Masson donne aux rapports entre sexualité, réalité intérieure et réalité sociale une accentuation différente, avec un constat final nettement plus positif.

Dans *Sauve qui peut (la vie)* Godard entrecroise les destinées d'une série de personnages : un alter ego, Paul Godard (Jacques Dutronc), et sa compagne Denise (Nathalie Baye) qui travaillent tous deux dans les médias, et une jeune prostituée, Isabelle (Isabelle Huppert). Ayant décidé de changer de vie, et de se consacrer à l'écriture, Denise choisit de rompre avec Paul, de quitter la ville et de s'installer à la campagne. Paul Godard est un homme au bout du rouleau, qui ne parvient à communiquer ni avec sa fille et son ex femme, ni avec la compagne qu'il est en train de perdre. Isabelle vend ses services à des hommes d'affaires, passe une nuit avec Paul qu'elle rencontre à la sortie d'un cinéma, et finit par louer l'appartement de Denise, avec qui elle sympathise.

Godard oppose à l'environnement oppressif de la ville des images de paysages ruraux et des ralentis de Denise roulant à vélo sur des routes de campagne; à la fin du film, Paul Godard se fait renverser par une voiture.

En avoir (ou pas) narre un épisode dans la vie de deux personnages dont les routes se croisent. Alice (Sandrine Kamberlain) est ouvrière, et travaille à la chaîne, dans une usine de poisson de Boulogne, Bruno (Arno Giovaninetti) habite Lyon, où il est ouvrier dans le bâtiment. Mise à pied, Alice décide de quitter le nord et prend le train pour Lyon. Elle loue une chambre dans un petit hôtel au personnel chaleureux dont Joseph (Roschdy Zem), le meilleur ami de Bruno, assure temporairement la gérance. Déprimé, Bruno vient habiter quelques temps à l'hôtel où il rencontre Alice. L'attirance est réciproque, mais Bruno prend peur et refuse de s'impliquer. A la suite d'un accident (?), Bruno disparaît, et

Alice qui a trouvé un emploi dans un restaurant, quitte l'hôtel sans l'avoir revu. A sa sortie d'hôpital, Bruno retrouve Alice et se déclare.

L'héritage Godardien se signale dans le film de la jeune réalisatrice par quelques traits patents : des légendes qui s'inscrivent sur tout l'écran en larges caractères de couleur vive, les parenthèses du titre et la référence à Bogart, mais aussi la série des entrevues, et, faisant directement allusion à *Sauve qui Peut*, l'utilisation du ralenti et de l'image-stop à la fin du film, ainsi que certains moments fugitifs, - Bruno traversant une rue encombrée à reculons par exemple...

Le titre, vague, ouvert et ambigu, sert de préface à l'atmosphère créée par le film dans son entier; *En avoir (ou pas)* : du feu? du travail? de l'argent? du courage? des 'couilles'? un compagnon ou une compagne? du talent? des aspirations?

Le film est le récit d'une quête, et il a le mérite de la situer non dans le domaine de l'extraordinaire ou du génie, mais le milieu plutôt banal d'individus sans qualités d'exception apparentes; des individus qui pourtant, parce qu'ils sont humains et conscients, sont tourmentés par la question du sens de la vie. Dix ans après *Tout va bien* (Godard, 1972), l'ouvrière jouée par Isabelle Huppert dans *Passion* (1982) remarque que dans les films, on ne montre jamais l'intérieur des usines. Dans *En avoir (ou pas)*, comme dans le film d'Edwin Baily, *Faut-il aimer Mathilde* (1994), et celui de Erick Zonca, *La Vie rêvée des Anges* (1998), dont les personnages principaux sont originaires du nord industriel, l'usine fait partie de l'univers diégétique, de même que les friteries, les corons ou les HLM.

Dans le film de Masson, comme dans *Faut-il aimer Mathilde*, *La Vie Rêvée des Anges*, ou dans *Je vous salue Marie* (Godard, 1982), des personnages contemporains, issus d'un milieu social ouvrier, sont dépeints avec leurs doutes, leurs contradictions et leur complexité psychologique. Lorsqu'elle explore les questions d'identité féminine et masculine, Masson prend en quelque sorte le contre-pied de 'l'hagiographie cinématographique' ou d'un certain type de cinéma historique ou de 'qualité'; en effet, il ne s'agit pas ici de mettre en lumière et de célébrer des femmes dont l'Histoire a gardé une trace, et dont le génie égalait le génie de leurs contemporains mâles et illustres (ce qui

justifie qu'on leur porte attention), mais de suivre les pérégrinations d'une jeune femme ordinaire. Si, parce qu'elle est femme, certaines hiérarchies sociales et professionnelles se présentent comme des obstacles encore plus difficiles, elle n'en est pas moins l'égale de son contemporain masculin dans les doutes, dans les manquements et surtout dans les aspirations.

Godard, dans *Je vous salue Marie*, fait de Marie une lycéenne, qui vit et travaille dans une station essence et joue au basket-ball, et de Joseph un conducteur de taxi fruste et laconique. Cependant, un double effet de distance et de déplacement s'instaure, à travers la stylisation des personnages et l'approche idiosyncrasique du réalisateur d'une part, à cause du hiatus qui existe entre le statut social et contemporain des personnages et ce qu'ils représentent d'autre part (transposées dans un passé lointain, pauvreté et simplicité deviendraient romantiques et viendraient nourrir l'extraordinaire de la situation sans la contredire).

Dans le film de Godard, le contexte quotidien le plus banal sert de décor au miracle, à la création (et l'ange Gabriel, rendu furieux par le scepticisme des hommes, jure comme charretier, cependant que Marie, quoiqu'ayant prouvé l'improuvable, ayant enfanté dans la virginité, ne trouve pas sa voix/voie : le film se termine sur un gros plan de sa bouche maquillée, ouverte comme pour un cri , mais silencieuse).

A propos de *Sauve qui peut (la Vie)*, Claire Pajackowska remarque que

Whereas, traditionally, there was one set of codes for representing the world of personal relationships, melodrama, and another for representing the world of social or external reality, the documentary, Godard creates new combinations of both sets of codes to represent 'the fiction of the reality, and the reality of the fiction'⁵

Ce commentaire pourrait s'appliquer en partie au film de Masson, qui adopte un style documentaire non seulement pour la série des entrevues de travail du début, mais aussi lorsqu'elle filme en extérieur : la réalisatrice a une prédilection pour les couleurs naturelles , et pour les plans moyens où les personnages se mêlent aux passants cependant que la bande-son mixe dialogues et sons ambiants. La caméra n'a pas ici la fonction classique de

⁵ Claire Pajackowska, *Liberté, égalité, fraternité*, dans Hayward et Vincendeau, *French Film, Text, context*, 1990, p242.

relais, invitant le spectateur à s'identifier complètement à l'un ou l'autre des personnages pour lequel elle fait fonction de regard de substitution; au contraire, la caméra adopte le plus souvent le point de vue de l'observateur, singularisant quelques individus dans la foule où ils se perdent à nouveau à la fin du film. Dans la dernière séquence, Alice et Bruno croisent dans la rue une jeune fille qui demande du feu, comme Alice l'a fait plusieurs fois auparavant. De cette jeune inconnue nous ne voyons que le dos, l'espace d'un instant, mais elle signale une histoire qui recommence sans cesse, et, comme les ralentis qui nous permettent de voir Alice une dernière fois, au détriment du voyeurisme, le travail de la caméra invite le spectateur à prêter attention au détail.

D'un format moins disruptif que les films de Godard, le film de Laetitia Masson apparaît en fait plus directement ancré dans un certain réalisme. Masson aborde en effet la question existentielle différemment; il ne s'agit pas, comme dans *Je vous salue Marie* en particulier, de démontrer le mystère à la fois angoissant et merveilleux de l'existence humaine à travers une création, mais de le montrer dans son éparpillement et son imprécision : une conscience de soi, des aspirations, même vagues, qui sont la marque de la condition humaine, qui existent en chacun, mais qui demandent à être réveillées, encouragées et assumées. Lorsqu'il s'agit d'exprimer ou de représenter la quête d'un individu, *En avoir (ou pas)* et *Je vous salue Marie* traduisent néanmoins la même ouverture d'esprit : les aspirations de leurs personnages ne sont pas nécessairement définies et reconnues par les critères conventionnels de l'Art et de la Culture. Masson, à la suite de Godard, porte un regard intéressé sur des pratiques, - le football, la chanson populaire - qui sont en général représentées seulement en tant que phénomènes de société mais qui, ici, reflètent aussi une recherche esthétique dont le film rend compte.

Les personnages mis en scène par Masson incarnent aussi des incertitudes contemporaines familières : la jeune ouvrière qui se fait mettre à pied n'a pas payé sa cotisation syndicale depuis des mois. - Vous vous foutez de tout" s'exclame le père ; - vous n'êtes pas communiste au moins?" demande le recruteur, avant d'ajouter - Mais non, vous êtes trop jeune". Les questions économiques sont plus problématiques que jamais, mais le travail, comme la lutte pour le contrôle des moyens de production, ont cessé d'être considérés comme l'ultime solution. Les personnages de *En avoir (ou pas)* n'en deviennent pas pour

autant cyniques et matérialistes, comme par exemple les jeunes meurtriers mis en scène par Tavernier dans *L' appât* (1994). Dans le film de Masson, et comme le suggère le titre, les aspirations, comme le refus et la contestation, apparaissent indéterminés, diffus. Ils ont l'irritante qualité d'imprécision de la résistance foucaldienne; mais c'est que justement, il s'agit d'abord de ne pas se laisser enfermer, de ne pas se laisser piéger, dans une catégorie, dans une carrière, un uniforme, une cellule familiale.

Comme Godard, Masson porte un regard critique sur certaines des structures de pouvoir qui contrôlent et déterminent les relations entre individus dans notre société, - le langage, l'argent, la représentation, notamment au cinéma -; malgré la communauté des intérêts, leurs films reflètent cependant des discours contrastés.

Pouvoir et langage

Le film de Masson commence par une mise en opposition : c'est sur un bruit de vagues évoquant l'espace ouvert que se déroule le générique de début, mais la première image nous catapulte dans un contexte confiné et rigide, au milieu d'une entrevue professionnelle, dans un bureau, face à une demandeuse d'emploi. Les séquences qui s'ensuivent mettent en scène un jeu de pouvoir, de paraître et d'aliénation, que traduisent la fausseté et l'inégalité d'un échange à sens unique (c'est le recruteur, et lui seul, qui pose les questions), le caractère forcé et artificiel du langage, et la mise en scène statique.

La caméra filme en plan fixe, cadrant les candidates de trois-quarts, en plan rapproché-buste. Le décor est réduit au minimum : une partie d'un bureau, avec en arrière plan la veste de chaque postulante accrochée au portemanteau. Non seulement les questions varient peu, mais ce sont des extraits d'entrevues, et non des échanges dans leur entier, qui sont édités bout à bout, renforçant le caractère de standardisation de l'exercice.⁶ Comme dans la célèbre séquence de l'entrevue d'Antoine Doisnel avec un psychiatre dans *les 400 coups*, celui qui pose les questions reste hors-champ, mystérieux, manipulateur et omnipotent. Signe des temps, l'interrogateur est devenu recruteur de

⁶ Les images sont de Caroline Champetier, le montage de Yann Dédet.

personnel, et les candidates sont confrontées à un pouvoir qui prend la forme d'une voix mâle désincarnée. Dans le bureau du recruteur comme à l'usine, ce sont des hommes qui sont en position de pouvoir. Par contraste, le cadrage et la position de la caméra se transforment dans les scènes qui reflètent un rapport d'égalité : dans les discussions entre Alice et sa mère, entre Alice et son amie ou entre Bruno et Joseph, les personnages, assis l'un à côté de l'autre, se partagent l'espace du cadre et font face à l'objectif, - des séquences qui rappellent notamment le style de Doillon.

Au cours de la série des entrevues, le point de vue de la caméra, de trois-quarts, place le spectateur en suspens, entre l'observation et la sympathie. Observateur et voyeur, puisqu'il/elle voit la scène comme s'il/elle était placé du 'bon côté' du bureau, son point de vue, par l'intermédiaire de l'objectif, ne coïncide pourtant pas avec celui du recruteur. Chacune des jeunes femmes compose, s'applique à correspondre au 'profil' de la personne recherchée; l'entrevue de travail est désormais une technique qui 's'apprend', - il faut savoir se 'vendre', et les candidates pourtant avides de plaire se laissent prendre au piège des questions posées par l'interrogateur et commettent des 'erreurs'. Ainsi, les réponses de la première candidate vont-elles à l'encontre d'une 'règle' de base de l'entrevue professionnelle : celle de 'l'attitude positive'.

- Et votre plus grande qualité?"

- J'm'en vois pas personnellement"

- Mais si"

- Ouais. Bon. Peut-être. Heu, généreuse. Mais autrement, j'm'en vois pas personnellement, de qualité".

Masson, comme Godard trace un parallèle entre relations de pouvoir et subversion de la notion de choix. Dans *Sauve qui peut (la Vie)*, le pouvoir de coercition est illustré notamment par la scène de la gifle : une jeune femme se fait battre par deux hommes qui veulent la *forcer à choisir*. Dans *En avoir (ou pas)*, au fil des questions, le recruteur, ne cesse d'insister non seulement sur l'importance du 'profil' de la candidate, dont la personnalité et les qualités doivent correspondre au poste proposé, mais surtout sur la

notion de choix ('Qu'est-ce qui vous a amenée à *choisir* cette position?'). Les remarques du recruteur révèlent à quel point il se méprend sur, ou souhaite ignorer, la situation des postulantes, la vraie raison de leur présence.

- Vous faisiez quoi?"
- Manutentionnaire."
- Donc à la chaîne?"
- Oui"
- Racontez-moi un peu, comment ça se passait?"

Ou encore, lorsqu'il questionne la jeune femme qui souhaiterait faire carrière dans la danse ou le music-hall :

- Et pourquoi vous ne persistez pas dans cette direction?"

D'une certaine manière, ces séquences d'ouvertures pourraient servir d'illustration au pouvoir tel que l'a notamment décrit Althusser : un pouvoir que l'on ne peut pas nécessairement identifier, et qui s'exerce tant de l'extérieur que de l'intérieur, en amenant l'individu à *choisir* sa position *subalterne*, les conditions et la méthode de sa propre exploitation.

La situation repose sur un jeu de paraître : les candidates doivent prétendre qu'elles postulent parce qu'elles désirent ce travail, et non pas parce qu'elles sont poussées par les circonstances, la nécessité, le manque d'argent et le chômage. Elles doivent en convaincre le recruteur (qui les croit ou prétend les croire), et lui prouver que si elles postulent, c'est qu'elles possèdent les qualités requises et qu'elles ont la vocation. Or, le travail proposé est loin de représenter l'emploi de rêve : il s'agit de travailler comme standardiste en entreprise. D'où l'absurdité de l'échange avec la première jeune femme notamment :

- Vous avez quelque chose qui vous amène particulièrement à cette profession? Vous avez un rêve, ou vous aimeriez faire autre chose?"

- Non. Ça a toujours été mon rêve d'être secrétaire, réceptionniste, *standard*"

La réponse de la jeune femme n'est pas seulement consternante, dans ce contexte, elle manque de diplomatie : trop directe, elle souligne l'absurdité de la question et l'hypocrisie de la situation. Habilement questionnée par le recruteur, la jeune femme suivante, qui voudrait devenir danseuse, fait également, - mais dans le sens opposé - un 'faux-pas' : elle avoue avoir une vocation qui n'a rien à voir avec le travail de standardiste, est amenée à admettre son inaptitude, et se trouve réduite à adopter une stratégie de séduction et d'appel à la sympathie :

- J'sais pas, danseuse au Lido, quelque chose comme ça..."

- Et pourquoi vous ne persistez pas dans cette direction?"

- Ben, j'persiste, mais pour l'instant heu, j'peux pas m'expatrier, j'peux pas changer de ville pour d'autres raisons, donc en attendant faut bien qu'je vive quoi".

- Alors, pour vos qualités, en tant que standardiste qu'est-ce que vous pensez apporter, heu, de spécifique?"

- C'est une très bonne question... (*elle sourit*) J'vous remercie de ma l'avoir posée... (*elle rit*) Vous êtes dur avec moi quand même".

Le montage de cette série d'entrevues, où chaque séquence est 'sectionnée', renforce l'impression de répétition - une candidate suit l'autre -, mais fait également écho à la position de pouvoir du recruteur. Ainsi, de même que le montage sectionne les phrases des jeunes femmes, le recruteur contrôle le déroulement des scènes en interrompant le dialogue à son gré, ou en confondant les postulantes avec un discours pseudo-technique :

- Mon patron avait été très satisfait de moi et..."

- D'accord. Vous connaissez le modèle Alcatel TCP avec bascule Landry?"

- Ben heu, non. Pas trop. C'était plutôt le standard un peu heu..."

- A l'ancienne?"

- Oui"

Face au ton coupant du l'interrogateur, la jeune femme adopte un sourire embarrassé et une attitude gênée. Se reprenant, elle répète ce que dit l'interrogateur, et abonde en son sens :

- Mais enfin, ça ne vous fait pas peur?"

- Mais enfin ça ne me fait absolument pas peur. Heu. Je pense que si on m'explique je comprendrai très vite...j'espère."

Les candidates sont confrontées à un interlocuteur invisible, et cadrées sans répit par l'objectif de la caméra immobile; ainsi, au fil des séquences, se renforce l'impression qu'elles sont prises au piège, 'épinglées', fixées par l'objectif afin qu'aucune de leurs réaction n'échappe à l'observateur (le spectateur et le recruteur).

Mal à l'aise, elles se répètent, hésitent, sourient, rient nerveusement. Leurs réponses sont souvent maladroitement, leurs aspirations vagues ou utopiques et parfois un peu ridicules, - être chanteuse, être danseuse au Lido, être réceptionniste, monter sa propre affaire, avoir un boulot intéressant et payant...

- Si vous aviez un rêve de carrière, ce serait quoi?"

- Vivre au Canada et ouvrir quelque chose là-bas. Quelque chose dans la vente, quelque chose qui bouge, et j'emploierais énormément de personnes heu...vivantes"

Malgré leurs maladresses, les jeunes femmes ne sont pas présentées au spectateur comme des objets de dérision; le début du film peut provoquer des sourires, mais il se caractérise moins par sa drôlerie que par son atmosphère de gêne; dans cette situation courante dont il/elle a peut-être l'expérience, et parce que son point de vue reste séparé de celui du recruteur, le spectateur, quoique voyeur, peut aussi partager le malaise de celles que l'on soumet à l'interrogatoire. Masson évite d'ailleurs la didactique facile et se garde de présenter ces candidates comme de simples victimes, ou le recruteur (ainsi que le directeur du personnel un peu plus tard), comme un inquisiteur et un sadique. Ce recruteur, dont la

caméra nous révèle plus loin le visage fatigué, n'est en effet lui même qu'un élément dans un système plus large; une entrevue en particulier souligne au passage l'absurdité de la situation économique et sociale de manière plus générale : l'une des postulantes, au chômage, travaille *bénévolement* pour une oeuvre de charité...qui s'occupe de demandeurs d'emploi.

Pouvoir et espace

Ces scènes où la relation de pouvoir se reflète dans le langage verbal et filmique préfigurent la scène de l'humiliation d'Alice (elle est obligée de chanter une chanson pendant l'entrevue), mais aussi les séquences où elle est confrontée à un patron de l'usine, puis, en imagination, à son petit ami. Dans les deux derniers cas, le plan fixe est remplacé par des mouvements de caméra circulaires⁷. L'objectif n'en continue pas moins son rôle d'inquisiteur, et la caméra semble encercler ou traquer le personnage. Dans le bureau du patron, alors qu'Alice s'entend annoncer sa mise à pied, la caméra ne prend pas le point de vue des personnages présents, mais se déplace dans le dos de la jeune fille, en dessinant un demi-cercle, comme dans une stratégie d'approche. Cette courte scène crée une impression de distance et d'irréalité (celle que ressentirait une personne qui a du mal à 'réaliser' ce qui lui arrive), mais aussi le sentiment d'un malaise, une impression de présence maléfique. Plus tard, alors qu'Alice est rentrée à son appartement et se prépare à communiquer la nouvelle à son ami, la caméra la suit depuis le centre de la cuisine, et boucle un plan à 360 degrés. Le lieu, - l'appartement où vit Alice - n'a pas été précisément situé, mais on entrevoit la cité HLM qui s'étend sous les fenêtres (et dont on verra les immeubles de l'extérieur un peu plus tard, quand Alice retourne chez ses parents). Non seulement le plan à 360 degrés révèle la banalité de l'environnement, - une cuisine moderne, insignifiante, sans autres fioritures que les quelques photos ou cartes postales épinglées sur l'un des

⁷ Nota: si, dans les scènes que je viens de mentionner, ils ont pour objet un personnage féminin qui se sent pris au piège, il n'est pas rare au contraire que par des mouvements de caméra circulaires, un réalisateur tente de représenter un espace 'féminin', un cocon sécurisant, ou au contraire un espace 'femelle' prédateur et inquiétant. Dans le deuxième chapitre de *Shot/counter-shot*, Lucy Fischer compare *The Lady of Shanghai* de O Welles, avec le film de L.Mulvey, *The riddle of the Sphinx*, dans lequel Mulvey utilise longuement le plan à 360 degrés.

murs - mais il y enferme le personnage. Or, Alice n'est attirée ni par le rôle de femme au foyer, ni par celui de mère. Elle fait le tour de la pièce, cherche des arguments, raisonne avec elle-même autant qu'avec le petit ami absent, et fini par renoncer : son départ, qui se fait dans la précipitation, prend l'aspect d'une fuite.

L'univers de l'usine apparaît également comme oppressant. La première fois que le personnage principal est présent sur l'écran, il nous est encore inconnu. Alice est en outre rendue méconnaissable par ses vêtements de travail - masque, tablier et charlotte de plastique -, et ne se distingue pas des autres ouvrières. Masson intègre ainsi son personnage fictif dans l'environnement sans *glamour* qui sert de toile de fond au début de son film (de la même manière qu'au début des *Amants du Pont Neuf* par exemple, Carax filme Alex dans le car de ramassage pour sans abri). Le poste de travail d'Alice, - une chaîne d'emballage de poissons probablement similaire à celle décrite pendant l'une des entrevues - est présenté dans un long travelling latéral qui souligne la répétition des gestes et leur caractère inexorable. Le personnage de Bruno est également présenté sur son lieu professionnel. Malgré l'épreuve physique que représente son travail, et contrairement à l'univers aseptisé et froid de l'usine de poisson, le chantier à ciel ouvert, la camaraderie au café et la présence de couleurs vives rendent l'atmosphère un peu moins déprimante. Les surtout des ouvriers, comme les maillots de football de la scène précédente, sont rouge vif; en tant qu'uniformes cependant, ils sont à la fois le signe d'une égalité partagée par un groupe d'hommes (d'origines ethniques diverses), mais aussi ce qui les rend individuellement anonymes et clairement démarqués.

Au cours des séquences tournées à Boulogne, les scènes de discussion entre Alice et sa meilleure amie exceptées, la gamme des couleurs, qui se limite principalement à des pastels ternes, concourt à créer un sentiment de claustrophobie qu'illustre bien la séquence de la voiture. Le patron de l'usine envoie son chauffeur personnel pour proposer à la jeune femme, qui attend à l'arrêt de bus devant l'usine, de la raccompagner en voiture. Alice accepte à contrecœur, et monte à l'arrière. Le visage du chauffeur ne sera jamais visible, mais tandis que pour l'encourager il lui raconte son ascension professionnelle (lui aussi a commencé à la chaîne, dans le froid, comme simple ouvrier), la caméra filme en

contrepoint le paysage gris, enfumé, barré par les façades d'usines, que l'on voit défiler à travers le pare-brise : un horizon bouché.

Pouvoir et argent

Au début de *Sauve qui peut (la Vie)*, l'héroïne de Godard, Denise (Nathalie Baye), demande des précisions sur son salaire, de même que l'héroïne de Masson, Alice, interroge le patron de l'usine au sujet de ses indemnités de mise à pied.

Dans *En avoir (ou pas)*, comme dans *Sauve qui peut (la Vie)*, l'argent signale les rapports de pouvoir et crée un lien entre public et privé. Chez Godard, ces rapports (ou encore ce 'commerce' pour reprendre la dénomination du réalisateur) imprègnent, jusqu'à les déterminer, aussi bien la sphère publique et professionnelle, que celle de l'expression artistique⁸ et que la sphère du 'privé', celle des relations familiales et amoureuses. Des hommes d'affaires organisent le sexe selon les méthodes du travail à la chaîne, ou emploient des prostituées pour parodier le cercle familial. Lorsque la femme et la fille du personnage principal, Paul Godard (Jacques Dutronc), le rencontrent, c'est pour lui réclamer un chèque et un cadeau d'anniversaire, cependant que la prostituée Isabelle (Isabelle Huppert) introduit sa soeur sur le marché de la prostitution, et lui sert de 'souteneur'. Le seul moment d'apparente 'affection' du film a lieu lorsque Paul Godard quitte Isabelle avec qui il a passé la nuit : il lui demande si elle a bien dormi, la paye, et l'embrasse avant de s'en aller. Le thème de la prostitution, chez Godard, sert à cristalliser l'ensemble de l'appareil de la société de consommation, avec ses rapports de pouvoir et d'exploitation déterminés, au niveau de l'individu comme au niveau de la société, par le système capitaliste.

Dans le film de Masson, les questions d'argent sont omniprésentes, mais si elles sont traitées à la fois comme cruciales, discriminatoires et sordides (les entrevues de travail, la mise à pied d'Alice, la machine à sous, les prostituées), elles sont également évoquées sous l'angle de l'absurde : deux filles qui boivent du champagne à la bouteille, dans une friterie;

⁸ C. Pajacskovzka affirme cependant dans son article sur Godard que la prostitution n'est pas une métaphore valide de la situation de l'artiste dans la société capitaliste. Pajacskovzka p246-247

une chômeuse ramenée dans sa cité HLM par une voiture avec chauffeur personnel... Quand le film évoque les relations entre hommes et femmes, le binôme sexe/argent sert moins à refléter, comme c'est le cas dans *Sauve qui peut (la Vie)* les relations humaines en général, qu'à faire émerger un autre type de rapports de pouvoir : celui de l'indépendance économique qui s'oppose à la dépendance émotionnelle. Dans le *Deuxième Sexe*, Beauvoir remarque que

Au moment où les femmes commenceront à prendre part à l'élaboration du monde, ce monde est encore un monde qui appartient aux hommes(...) L'homme suzerain la protégera matériellement, il se chargera de justifier son existence : avec le risque économique, elle esquivé le risque métaphysique d'une liberté qui doit inventer ses fins sans secours⁹

Masson confronte son héroïne avec ce dilemme spécifiquement féminin : ayant perdu son emploi, Alice se sent pressée d'adopter un rôle de future mère, et de vivre aux dépens de son ami. La réponse de sa meilleure amie, à laquelle elle exprime ses doutes, est celle du 'bon sens commun' : - Paraît que ça se fait, hein, d'avoir des enfants". Pour Alice, le point crucial est donc de défendre son indépendance émotionnelle et personnelle, mise en danger par la vulnérabilité de sa situation économique. Dans le cas des personnages masculins, le problème de la dépendance se pose en termes très différents.

Dans le rapport du maître à l'esclave, le maître ne pose pas le besoin qu'il a de l'autre; il détient le pouvoir de satisfaire ce besoin et ne le médiatise pas. (...) L'urgence du besoin, fut-elle égale en tous deux, joue toujours en faveur de l'opresseur contre l'opprimé.¹⁰

Malgré leur situation de pouvoir, le recruteur comme le patron de l'usine trouvent difficilement supportable de devenir des objets de haine. Leur pouvoir est établi par leur position, - du bon côté du bureau - et par l'argent, - le recruteur peut remplacer la tasse de café d'Alice par une coupe de champagne - mais il n'est pas suffisant pour leur assurer l'indépendance/l'indifférence émotionnelle, et ils essaient de se 'racheter' par le champagne

⁹ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Tome I, Paris: Gallimard, 1949, p21.

¹⁰ Ibid, p20.

ou la voiture avec chauffeur. Mais dans le film de Masson, comme les émotions ne se marchandent pas, le pouvoir ne peut pas être complètement exclusif. Ce thème est illustré par la mise en parallèle de deux épisodes, - les expériences sexuelles des deux personnages principaux, Alice et Bruno, dans la première partie du film, alors qu'ils ne se connaissent pas encore.

Après son entrevue de travail ratée, Alice rencontre par hasard le recruteur qui l'a interrogée. Désireux de se faire 'pardoner', celui-ci lui offre un verre (de champagne), et propose de l'emmener faire un tour (dans sa voiture décapotable). Dans une séquence antérieure, au cours d'une discussion avec sa meilleure amie, Alice est apparue comme une jeune femme consciente de sa sexualité et de ses désirs, et dans le cas du recruteur, c'est elle qui fait le premier pas et l'embrasse. Lorsqu'on retrouve le couple dans la scène suivante, l'homme est allongé dans la voiture, et c'est Alice qui occupe le centre de l'image et qui a pris le 'contrôle' de la situation : - C'est moi qui vous baise, d'accord?"

La scène suivante nous montre les deux personnages le lendemain à l'aube, et elle est filmée sur la plage, avec des tons pastels et des textures, - le sable, le ciel matinal, l'herbe blonde animée par la brise - qui se combinent pour créer une atmosphère de douceur. Cette séquence sans coupure est amorcée par un travelling latéral sur les dunes, de la droite vers la gauche, contre le vent, avant de révéler au loin les deux personnages assis sur la plage, de dos. La caméra ne s'approchera pas, et le son du bref dialogue se mêle au bruit de la mer et du vent. Le recruteur demande à Alice ce qu'elle compte faire, elle répond qu'elle ne sait pas. L'homme a alors un geste bref d'autant plus étrange que la jeune femme ne réagit apparemment pas : il semble qu'il lui agrippe les cheveux et lui tire la tête en arrière; le geste est ambigu et pourrait exprimer aussi bien une envie de contrôle qu'un désir inassouvi, ou que la frustration et la jalousie de celui qui est confronté à quelqu'un qui a encore la liberté de choisir.¹¹

L'homme s'éloigne ensuite vers la droite, continuant ainsi la trajectoire commencée par la caméra. Avant de partir, il hésite puis tend à la jeune femme quelques billets.

¹¹ La même frustration se retrouve dans *Sauve qui peut (la Vie)*, où une femme qui refuse de choisir se fait gifler, ou encore dans *Faut-il aimer Mathilde*, dont l'imprédictabilité de l'héroïne provoque la fureur des personnages masculins. A la fin du film de Bailey, Mathilde prend la route avec ses enfants. Elle finit par s'arrêter dans un village inconnu du sud de la France, et décroète, d'un ton définitif, qu'elle s'est perdue.

- Tenez. Ça pourra vous servir".

A ce que le geste pourrait avoir de sordide, s'oppose le contexte et l'ambiance, - la plage, le vent, le son des vagues - ainsi que le vouvoiement respectueux dont les deux personnages ne se départiront jamais. Alice contemple les billets à bout de bras, contre le ciel : cet argent est peut-être son passeport pour la liberté.

L'attitude et la situation du personnage masculin est tout à fait différente. Le problème le plus urgent pour Bruno, car, quoiqu'il s'agisse d'un travail éprouvant, il a un emploi, n'est pas le chômage mais la solitude et le manque d'amour. Le personnage se présente comme un individu complexe, qui ne s'aime guère, n'a pas confiance en lui même, et que la peur de la dépendance émotionnelle paralyse : lorsqu'il déprime, les amis de Bruno se demandent s'il ne serait pas tombé amoureux; sa petite amie a rompu leur liaison parce qu'il a peur de la solitude, mais refuse de se commettre dans la relation.

- T'es parfaite toi? T'as jamais besoin de personne?"

- Baiser pour se réchauffer, ça suffit pas".

Aux premières images vivement colorées dans lesquelles apparaît Bruno, s'oppose très vite la grisaille des scènes de la rue où le jeune homme rend visite aux prostituées. Tandis qu'il passe en marchant lentement d'une prostituée à l'autre la caméra suit Bruno dans un long travelling qui n'est pas sans évoquer la scène filmée dans l'usine, avec les ouvrières travaillant à la chaîne, et même la série des entrevues d'emploi, en ce que les femmes y sont représentées comme interchangeables. Pendant toute la séquence qui concerne les prostituées, le cadrage reste partiel, les corps et la vision sont fragmentés. Dans la rue, Bruno et les prostituées apparaissent en plan rapproché-buste; dans la chambre d'hôtel, ce sont les hanches de la prostituée qui sont d'abord cadrées. L'approche est donc typiquement 'fétichiste', mais le décor, la lumière, et surtout les dialogues, viennent en contrepoint, pour démentir ce que les images pourraient contenir d'érotisme ou de pornographique. Le langage de la prostitution est insolite parce que tout en intégrant le tutoiement et les termes d'affection, il n'en reste pas moins le langage du 'commerce' (- Tu viens chéri? 200 balles la pipe" ..), un contraste souligné par le fait que Bruno choisit de suivre une prostituée qui a utilisé une expression (- Allez, r'garde il fait pas beau, on va s'réchauffer chez moi") que l'on entendra de nouveau, lors de la conversation du jeune

homme avec son ancienne petite amie (- Baiser pour se réchauffer, ça suffit pas"). Par son aspect sordide, la scène de la chambre d'hôtel accentue le hiatus entre la 'réalité extérieure', et le besoin de contact amoureux de Bruno.

Le 'chez moi' est une chambre d'hôtel apparemment sinistre, et la caméra cadre immédiatement le but de la 'transaction' : le lit, et les jambes de la prostituée qui étend un drap. La jeune femme ne fait pas de digressions : - Un quart d'heure avec capote. Tu veux que j'tattache? J'peux faire ta mère si tu veux?", et aux gestes érotiques de son client, elle répond par une attitude neutre et des gestes mécaniques. Comme Godard dans *Sauve qui peut, (la vie)*, la prostitution est ici présentée comme

...a kind of alienated sexuality, where the self has separated from the body¹²

Dans son article sur l'érotisme et la pornographie, Constance Penley remarque en outre que

For all its pornographic 'images', *Sauve qui peut, (la vie)* is, rather, about the refusal or failure of a controlling male gaze, a gaze designated by *this film* as a pornographic one¹³

En effet, dans le film de Godard, lorsque la prostituée Isabelle apparaît sur l'écran comme l'icône pornographique par excellence, - en gros plan, et gémissant de plaisir - non seulement elle joue visiblement la comédie (son client lui demande de ne pas en faire trop), mais la bande son révèle qu'elle est en fait en train de penser à son emploi du temps de la journée. Masson renverse l'ordre des choses : c'est le visage de Bruno qui est au centre de l'image, tandis que le visage de la prostituée se dérobe à la caméra, de même qu'elle se dérobe aux baisers; une fois atteinte la limite du temps imparti, la jeune femme décrète la séance terminée et sort du cadre. Masson ne se contente donc pas de mettre en scène les relations de pouvoir créées par une structure socialement, économiquement et sexuellement inégale, elle en signale également les limites. De manière cruciale, dans *En*

¹² Claire Pajaczkowska, Op cit., p247.

¹³ Constance Penley, *The future of an illusion, Film, Feminism and Psychoanalysis*, London: BFI & Routledge, 1988, p84.

avoir (ou pas), le 'commerce' ne se substitue pas à l'affection, et les contacts humains ne sont pas toujours dominés par l'économique : dans la petite société un peu idéalisée de l'hôtel de Lyon (qui s'appelle d'ailleurs 'l'Hôtel Idéal'), c'est la femme de ménage qui prête de l'argent au gérant de l'établissement.

L'échappée

Masson a cherché à traduire le caractère contraignant de l'environnement où évoluent ses personnages en soulignant diverses formes de normalisation et de pression. Certaines sont manifestes, et sont traduites explicitement dans le film : face aux chômeuses et aux ouvrières de la première partie du film, ce sont des hommes - recruteur, patrons, chefs du personnel -, qui sont en position de pouvoir, et qui dominent et manipulent le langage. Mais certaines formes de contraintes, plus implicites, se traduisent par un jeu sur le langage non seulement dans script, mais comme on l'a vu, dans les mouvements de caméra.

En contrepoint, le film illustre scrupuleusement non seulement les tensions créées par cet environnement, mais aussi les résistances qu'il suscite.

Au cours de l'entrevue entre Alice et le recruteur, les rapports de pouvoir se trouvent ainsi mis à nu. Cette entrevue ne survient pas immédiatement : contrairement au cas des postulantes du début du film, le parcours de la jeune femme est tracé, de la perte de son emploi à son retour dans l'appartement de cité HLM de ses parents. Masson ne cède ni au sentimentalisme ni à l'outrance, mais montre simplement les faits, - des circonstances banales probablement similaires à celles des autres candidates que le système des entrevues, malgré la curiosité factice du recruteur, condamne à l'anonymat.

La scène de son entrevue pour l'emploi de standardiste commence de manière identique à celle des candidates précédentes, sans entrée en matière. Cependant, l'attitude d'Alice est relayée par le montage, et la scène prend cette fois la forme d'un champ/contrechamp qui révèle le visage du recruteur et signale un changement d'intensité : mis au pied du mur, le recruteur mène jusqu'au bout, - jusqu'à l'absurde - la logique de l'interrogatoire.

- Ben oui mais moi je suis *une* fille. On est peut-être cent, mais moi je suis *une* fille".
- Vous êtes capable d'aller jusqu'où pour avoir ce boulot?"
- J'ai besoin d'ce travail, c'est tout".
- Mais pourquoi vous en avez tant besoin que ça?"
- Mais parce que j'ai besoin d'argent!"

Parce qu'Alice refuse de 'jouer le jeu', - elle se met en colère, montre ses émotions, pleure - les apparences tombent et laissent émerger la relation de force dans sa brutalité (- Vous êtes capable d'aller jusqu'où...?). Le recruteur, cette fois exposé par l'objectif, perd le contrôle de la situation; son sang-froid le quitte, il jure, s'excuse :

- J'fais mon boulot, j'y peux rien. Y'a quelqu'un qui fait ce boulot, c'est moi...Vous n'allez pas vous effondrer comme ça chaque fois, merde!"

Pour regagner le contrôle, le recruteur est obligé d'aller plus loin; puisque la jeune femme lui a avoué souhaiter devenir chanteuse, il pousse l'humiliation jusqu'à lui demander de lui chanter une chanson. Alice balbutie et le recruteur se prend la tête entre les mains...

Comme le recruteur, le patron qui annonce à Alice sa mise à pied dénie toute responsabilité, se cache derrière des raisons de nécessités économiques sur lesquelles il n'a pas d'emprise, et suivant une stratégie maintenant familière, essaie de convaincre Alice que cette mise au chômage lui sera bénéfique. Pourtant, ce patron un peu veule n'est pas complètement antipathique, et il lui offre la 'première' cigarette du film : un geste qui se répète comme un rituel, un appel à la conciliation ou le signal d'un besoin de contact ou de communication. Alice ne se laisse pas aisément séduire : la cigarette reste éteinte, elle demande le montant de ses indemnités, et plus tard, elle envoie son sac buter contre la portière de la voiture du chauffeur qui offre de la ramener chez elle.

Comme on l'a vu plus haut, en illustrant le hiatus entre l'enjeu, - un emploi de standardiste - et les questions, - parler de ses aspirations et de ses rêves à un parfait inconnu - le script souligne un rapport de pouvoir que traduit également la mise en scène; mais il en indique également les limites. Quoique présentées à travers le montage fragmenté, comme

'interchangeables', les candidates résistent, par leur présence, la diversité des voix, des attitudes et des réactions, et par certaines réticences, à l'effet de standardisation.

- Et pourquoi le Canada?
- C'est un pays qui m'intéresse énormément"
- Et dites-moi encore pourquoi?"
- Parce que. Là, ça devient trop personnel".

Cet échange entre le recruteur et la dernière candidate s'enchaîne par un raccord direct à une image de bateau qui s'éloigne. Au cours de la première partie du film, la mer, évoquée par le bruit des vagues et le son des sirènes de bateaux joue donc son rôle classique : l'appel du large. Son et images de mer encadrent ainsi la série des entrevues, pour symboliser la liberté, l'insaisissabilité de l'esprit et des rêves, et souligner la futilité des questions indiscretes du recruteur.

La réalisatrice ne s'attarde d'ailleurs jamais à 'situer' ses scènes visuellement (*establishing shot*); Au début du film c'est le bruit de la mer et l'accent de la première candidate qui peuvent servir d'indices. Par contraste, lorsqu'il s'agit d'indiquer le changement de lieu, Masson choisit d'utiliser des légendes, et fait apparaître le nom des villes en couleur vives sur un écran noir. Si le ciel remplit parfois l'écran entier, de Boulogne ou de Lyon on ne voit par contre aucun plan d'ensemble (même lorsque Bruno est filmé travaillant sur le toit d'un immeuble), mais quelques vues d'une plage, des terrasses de café, une rue la nuit... En ne donnant pas aux images et aux paysages fonction de placer et de situer, Masson fait de son film le reflet d'un parcours mental autant que géographique, où le hors champ, cet ailleurs auquel aspirent les personnages, se voit accorder une importance cruciale.

Lorsqu'Alice et son amie discutent sur la plage, à l'aube, la présence de la mer est signalée par le bruit des vagues. Les deux jeune filles avaient rêvé de quitter Boulogne ensemble, mais lorsqu'Alice se déclare prête, l'amie fait marche arrière : on ne part à l'aventure que dans les romans. Tandis que son amie retourne sur ses pas, vers la ville, et s'éloigne de l'eau, Alice reste assise dans le sable, à contempler le hors-champ inaccessible, la mer invisible.

Les lieux de prédilection du film, - un port, une baraque à frites, l'hôtel...-, sont des lieux de passage, des espaces transitoires, filmés à la clarté des néons ou dans la lumière rasante du matin. Aussi peu descriptive, la scène de l'arrivée d'Alice à Lyon, lorsque la caméra la suit dans l'escalator de la gare, donne une impression d'envol autant que de dépaysement.¹⁴ Fidèle aux parenthèses de son titre, et en dépit d'un style qui s'apparente à celui du documentaire, Masson filme donc des fragments d'une réalité qui se dérobe et où les mouvements des personnages sont rarement prévisibles : en dépit de la présence symbolique de la mer, en dépit du son des sirènes et des images de bateaux, lorsqu'Alice décide de 'prendre le large', elle part en train et s'enfonce dans les terres.

La' stratégie du retrait'

La même sensation d'insaisissable caractérise le rapport des personnages principaux à l'objectif : ils éludent la caméra. Ainsi, en opposition avec la série des candidates du début du film, et dont l'objectif fixe les visages, les traits d'Alice ne nous sont révélés que longtemps après et comme à contrecœur. Dans l'usine, la jeune femme est masquée, pendant son entrevue avec le patron de l'usine la caméra se contente de filmer sa nuque, et la scène de l'arrêt de bus est filmée en plan long. Tout au long du film, des visages se cachent derrière des chevelures, des personnages, - les personnages féminins en particulier - sont filmés à contre-jour, de dos, ou se retournent comme pour échapper au regard de l'objectif, cependant qu'aux rares moments où les visages sont 'exposés', dans le cas de Bruno avec la prostituée par exemple, la sensation de voyeurisme est par contraste accentuée.

Dans le même esprit, Masson en profite pour inclure une variation ironique sur l'un des clichés cinématographiques les mieux établis : la scène de la douche. Ici, les nuages de vapeur ne sont pas le prétexte à des plans de nudité à moitié révélée; Masson s'en tient strictement à des plans rapprochés de la tête et des épaules de la jeune femme. Non seulement Alice se savonne vigoureusement, mais elle se renifle plusieurs fois la peau des bras : pour l'ouvrière de l'usine de poisson, la douche est une routine nécessaire.

¹⁴ Les images sont de Caroline Champetier

L'approche adoptée par la réalisatrice peut être mise en parallèle avec un processus de changement de la représentation de la femme dans le cinéma d'auteur français, une évolution dont les sources pourraient notamment se trouver, d'après les recherches actuelles de Ginette Vincendeau, qui a choisi de se pencher sur la question du statut des acteurs de cette époque, dans le cinéma de la Nouvelle Vague.

Désireux de mettre en scène un système de valeur et un langage cinématographique nouveau, les réalisateurs de la Nouvelle Vague se sont détournés des acteurs et actrices déjà établis au profit de nouveaux venus. En tant que groupe, les actrices en particulier ont commencé de représenter un nouveau 'type de femme', moins physique, plus intellectuelle, ce que reflètent le jeu plus intériorisé et la mise en valeur des visages au détriment du reste du corps (les vêtements des actrices tendent d'ailleurs à cacher leurs formes)¹⁵. Si une partie du cinéma dit d'auteur est devenu par la suite le locus d'une sexualité exhibée, la tendance identifiée par Ginette Vincendeau n'en a pas moins laissé sa marque. Dans *Sauve qui peut, (la Vie)*, Godard et Miéville explorent plus avant ces questions de représentation et ne se contentent pas de la métaphore de la prostitution. Au début du film, la productrice (Nathalie Baye) quitte la ville et se rend dans le village où elle a l'intention de s'installer pour y rencontrer un employeur potentiel. Tandis qu'ils discutent de conditions d'emploi dans une rue du village, la caméra quitte les protagonistes principaux, que l'on continue cependant d'entendre, pour suivre une 'apparition' qui semble droit sortie d'un film de la période du cinéma dit classique : une femme inconnue, en haut talons, habillée dans le style des années 1940, avec une étole de fourrure autour du cou; dans le contexte, - un petit village suisse sans caractère particulier, de nos jours - cette vision paraît particulièrement absurde. Il ne s'agit pas simplement de souligner le parallèle entre travail et prostitution, ou encore de faire un clin d'oeil à une période faste du cinéma américain, ou un commentaire humoristique sur le pouvoir de la caméra et le contrôle auquel elle soumet le (regard du) spectateur; il s'agit aussi d'un commentaire implicite sur la représentation de la femme au cinéma. Dans les plans qui précèdent et succèdent à cet

¹⁵ Ginette Vincendeau, Etude en cours; séminaire de recherche, Département de Français de l'Université d'Edimbourg, 28 Novembre 1996.

épisode, Nathalie Baye occupe souvent le centre de l'image, avec de fréquents gros plans de son visage. S'imposant cependant comme un écran entre l'objectif et le visage de l'actrice, ses cheveux, agités par le vent, viennent constamment masquer ses traits, et lorsque le personnage masculin, saisissant une mèche, remarque qu'elle a de beaux cheveux, la jeune femme réagit avec irritation. Ces images sont évocatrices des territoires explorés en littérature et à l'écran par les protagonistes du nouveau roman et de l'écriture féminine. A propos de *Sans toit ni Loi* (1986), - un film dédié à Nathalie Sarraute - Agnès Varda décrit Mona la vagabonde comme un personnage qui lui échappe sans cesse. Dans *Sauve qui peut (la Vie)* Godard rend directement hommage au travail de Duras, l'écrivain et la réalisatrice, dont les propos suivants, extraits de *Les Parleuses*, semblent ici pouvoir s'appliquer au langage cinématographique aussi bien qu'à l'écriture littéraire :

X.Gauthier -... Dans *L'Amour*, (...) un moment où vous dites : 'Ne sait pas être regardée'. Il n'y a même plus de pronom personnel - c'est 'elle' -, et puis, c'est négatif : 'Ne sait pas', et puis, être regardée, c'est passif. Je me demandais s'il n'y avait pas une espèce de retrait, de reprise du sens grammatical habituel.

M. Duras - Elle n'est pas consciente. C'est des blancs, si vous voulez, qui s'imposent. Ça se passe comme ça : je vous dis comment ça se passe, c'est des blancs qui apparaissent, peut-être sous le coup d'un rejet violent de la syntaxe, oui, je pense, je reconnais quelque chose là.

X.G - Et quand vous dites 'blancs', c'est aussi creux, ou manques?

M.D - Quelqu'un a dit le mot : anesthésie, des suppressions.¹⁶

Duras adopte ce qu'on peut décrire comme une 'stratégie de retrait' lorsqu'elle filme autant que lorsqu'elle écrit, et dans le film de Godard, présente par la voix, elle refuse d'apparaître à l'image.

La pudeur et la retenue dans l'acte même de filmer les personnages s'imposent tout au long du film de Masson comme le moyen de créer ou de préserver ce qu'on pourrait justement appeler espace 'blanc', - un espace qui échappe aux à prioris et aux stéréotypes

¹⁶ Marguerite Duras, Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Paris:Editions de Minuit, 1974.

cinématographique, et où le personnage féminin en particulier, peut évoluer sans être piégé dans une fonction d'icône ou de signe, (sujet du voyeurisme/objet du désir masculin, symbole de la 'Féminité', figure maternelle...), de la même manière que dans l'univers diégétique, le personnage principal prend la route pour échapper à une destinée toute tracée, à un futur préétabli et limité. Cette stratégie de la 'retenue' s'illustre particulièrement bien lorsqu'on compare la manière dont sont filmées les deux scènes de sexe : la séquence aux images fragmentées, nettes et crues, où le jeune homme est en compagnie de la prostituée, avec la scène d'amour entre Alice et Bruno à la fin du film. Les deux jeunes gens enlacés sont alors filmés de si près que c'est la texture, le grain de la peau et la courbe des corps qui composent les images; des images que traverse parfois, comme par hasard, le sourire d'Alice, et qui, accompagnées par un bruit de vagues, semblent hésiter entre la composition abstraite et le paysage. La technique évoque les premières images d'*Hiroshima mon Amour* (Alain Resnais, 1956, d'après un scénario de Duras), cependant que Sandy Flitterman-Lewis et Guy Austin font, à propos des films de Varda, *Jane b par Agnès v* (1987) et *Jacquot de Nantes* (1991), des remarques similaires :

Agnès Varda films Jane Birkin's naked body in extreme close-up as a kind of human landscape in *Jane B par Agnès V*. (...) Similarly, in *Jacquot de Nantes*, a portrait of her dying husband the film maker Jacques Demy, Varda employs slow pans across the human body, here in extreme close-ups of his face, hands, hair and eyes, 'Comme s'il était un énorme paysage et qu'on s'y promène'¹⁷

A ces films, Austin compare la manière dont Godard filme Myriam Roussel dans *Je vous salue Marie* (1997); le commentaire d'Austin souligne cependant l'existence d'un discours profondément différent sur la sexualité :

(...) Godard proceeds to explore visually the contradiction within the narrative, the virgin/sexuality of Marie's body. Bridged by Marie's monologue which declares 'il n'y aura plus de sexualité en moi', explicit shots of her naked body give way to

¹⁷ Guy Austin, *Contemporary French Cinema*, Manchester: Manchester University Press, 1996, p49 et p87. *Varda par Agnès*, Paris: Cahiers du Cinéma, 1994, p279. Sandy Flitterman-Lewis, 'Magic and Wisdom in two portrait by Agnès Varda', *Screen* 34/4, 1994.

images of the *sun, plants, animals*. Marie's *divine* and yet human body thus belongs not to pornography but to the 'virgin' imagery of *natural history*.¹⁸

Si les choix esthétiques de Masson peuvent sembler, dans l'apparent naturalisme de la mise en scène, proches du style adopté par Godard (plus que du cinéma classique ou que de l'expérimentation et de l'austérité qui caractérise Duras par exemple), la 'stratégie du retrait', le masquage, n'a pourtant pas dans *En avoir (ou pas)* les mêmes visées que dans les films de Godard, et ses implications apparaissent en fait radicalement différentes. Qu'il filme le corps humain mais 'divin' (donc inaccessible) de Marie, ou le visage éluisé ou impénétrable de Denise, Godard oppose à un monde patriarcal en crise un univers mystérieux spécifiquement féminin, ou féminin par essence, duquel les hommes sont exclus, et qu'ils ne peuvent pas comprendre. Dans une entrevue avec les *Cahiers du Cinéma*, Godard remarque qu'au ralenti, les images d'une femme sont plus riches, plus intéressantes que celle d'un homme, et semble suggérer l'existence d'un univers fascinant et énigmatique *par essence*.¹⁹ A propos de *Sauve qui peut (la Vie)*, Constance Penley conclut :

Seizing on the pornographic as the problem of *Sauve qui peut (la Vie)* makes it hard to discern a deeper and more problematic logic located not in individual images (...) or bits of dialogue (...) but in an idea about sexual difference that this film ceaselessly proposes. Although the fictional work of the film takes up sexual difference as a theoretical problem (the possibility in narrative of a feminine origin of enunciation), and as a difficulty in people's lives (Paul's inability to feel himself as anything but excluded from the world of women, from femininity), it constructs this difference as essential, absolute, and irreconcilable to the point of violence. In contrast to classical film, the women are here linked to activity and the man to passivity; in this reversal, femininity becomes the primary term of sexual difference and masculinity its other. Women then, in this scheme, acquire a certain superiority, but it is at the price of a different defined as essential (in their nature) and as necessarily bound to extinguish its opposite.²⁰

¹⁸ Les accentuations (italiques) ont été ajoutées. Guy Austin, Op Cit, p49

¹⁹ *Cahiers du Cinéma* n316, 'Propos rompus', Octobre 1980.

²⁰ Constance Penley, *The future of an illusion*, p89.

Dans son argument en faveur d'une interaction entre féminisme et postmodernisme, Susan J. Heckman décrit comme régressifs les discours comme celui qu'a identifié C. Penley dans le travail de Godard :

The first problem lies in the fact that many feminists, although they identify Enlightenment dualisms and the privileging of the male that is the consequence of these dualisms, refuse to accept the postmodern argument that these dualisms must be dissolved. They argue, instead, that the dualism should be maintained but reversed, privileging the female over the male. Against this, postmoderns assert that the attempt to privilege the other side of the dualisms will only meet with failure because it will result in perpetuating these dualisms.²¹

Comme Godard, Masson valorise le statut de son personnage féminin en mettant en question certains des stéréotypes et certaines des attentes du spectateur rompu aux structures de la narration classique. L'une des scènes les plus stéréotypées de l'hystérie au cinéma est celle de l'héroïne qui se mutile, en commençant par se couper les cheveux (de *37.2 le Matin* de Beineix, à *L'Eau Froide*, de Olivier Assayas, 1994). Ici, c'est Bruno qui, après son 'accident' (dont les circonstances restent obscures), se coupe grossièrement les cheveux avant de quitter l'hôpital; l'épisode est un peu plus tard involontairement tourné en ridicule par Alice : - Dés que vous allez chez le coiffeur il faudrait vous tomber dans les bras, non mais..."

Comme dans *Sauve qui peut (la Vie)*, ce sont les personnages féminins qui sont ici plus actifs : la soeur de Joseph qui 'cherche', plutôt que de se laisser couler comme Bruno; Alice qui décide de quitter Boulogne et se met en quête de travail à Lyon. Mais les personnages des films de Godard évoqués plus haut n'expriment que très rarement leurs désirs lorsqu'il concerne l'autre sexe. Tandis que Joseph la désire, Marie se refuse et se place au delà du sexe. Isabelle est une prostituée, qui se plie donc aux fantasmes de ses clients contre de l'argent, et tout en continuant un dialogue secret avec elle même. Les raisons précises de la rupture entre Denise et Paul ne sont pas discutées. Par contre, ce dernier a des pensées incestueuses lorsqu'il regarde sa fille au début du film; il désire encore Denise, et fait des avances à sa première femme. Comme ses personnages

²¹ Susan J. Hekman, *Gender and Knowledge. Elements of a Postmodernist Feminism*, Cambridge: Polity Press, 1990, p5.

masculins, les personnages féminins de Masson sont, par contre, des êtres désirants : c'est Alice la première qui remarque Bruno, et qui le contemple, à son insu, alors qu'il est plongé dans le sommeil. Au comptoir du bar où les deux personnages s'adressent pour la première fois la parole, c'est encore elle qui regarde Bruno (et lui reproche ses 'regards en coin'). Alice se trouve en retrait, et le jeune homme de profil est donc exposé à un double regard, - celui de la jeune femme et celui de la caméra.²² Joseph décrit plus tard à son ami comment il s'est fait séduire par une femme à laquelle il plaisait visiblement autant qu'elle lui plaisait. Chez Masson, la 'stratégie du retrait' reflète donc bien une résistance à 'l'objectification', sans pour autant idéaliser les personnages féminins en les plaçant 'au delà' du désir.

Essence et différence

Sauve qui peut (la Vie) est une remarquable variation sur le thème de l'incommunicabilité entre hommes et femmes. Le personnage masculin, Paul Godard, se heurte tout au long du film à cette impossibilité, et ses rapports avec les femmes sont marqués par l'aliénation, l'exclusion et l'agressivité. Bande son, composition de l'image et mouvement (le ralenti) sont marqués de motifs qui reviennent pour illustrer ce thème. Lorsque Paul essaie de parler à Denise, le dialogue est fragmenté ou carrément inaudible. Quand ils se parlent au téléphone par exemple, Godard place toujours le spectateur-auditeur du 'mauvais côté' du récepteur, avec celui des personnages qui écoute, mais sans possibilité d'entendre; lorsque le couple se rencontre sur le quai d'une gare, l'échange se perd dans le bruit d'un train qui passe, et dans la scène du bar, Paul constate la vanité et l'inutilité du langage : les gens parlent pour ne rien dire, ils ont 'un trou à la place de la bouche' (une image qui sera reprise dans la conclusion de *Je vous salue Marie*). Les moments de contact, lorsqu'il ne s'agit pas de purs fantasmes (l'embrassade entre Paul et Denise à la porte du studio) sont entachés d'une agressivité rentrée que le ralenti révèle (Paul se jetant sur/dans les bras de Denise dans la cuisine. Paul embrassant sa fille Cécile). Les femmes sont les gardiennes

²² A comparer par exemple avec la scène de *37,2 le Matin* où Zorg en retrait contemple Betty endormie en premier plan, face à la caméra.

d'un univers caché, qui s'exprime à travers les voix off (la voix de Duras, celle d'Isabelle ou de Denise se parlant à elles-mêmes), mais qui peut également se 'partager' entre femmes : dès leur première rencontre, Denise et Isabelle semblent sympathiser, mais le principal échange a lieu dans un endroit fermé et privé : lorsqu'elles parlent du projet de Denise - un roman peut-être -, de Paul, et échangent une cigarette, elles sont filmées dialoguant à l'intérieur d'une voiture. De manière similaire, Lorsque Cécile et sa mère rencontrent Paul, elles semblent proches et sont filmées ensemble, comme si elles faisaient 'bloc' contre lui. Dans le film de Laetitia Masson, la difficulté à et la peur de communiquer sont également des thèmes récurrents, mais ces difficultés ne sont pas associées à une incompatibilité par essence, et sont traitées avec sérieux, mais aussi avec humour, comme en témoigne la scène du café par exemple. Le recruteur, après avoir invité Alice à boire un verre, est rappelé à l'ordre par son téléphone portable. Il est obligé de mentir à son interlocuteur, - sa femme probablement - en la présence d'Alice, et le coup de fil terminé, cette dernière lui propose de porter un toast 'à la communication moderne'.

Masson ne cherche pas à atténuer les différences et les excentricités de ses personnages; ce sont au contraire des personnages complexes, et le film semble suggérer que les plus sincères sont souvent ceux qui ont le plus de difficultés à s'exprimer. Avec la retenue qui caractérise le film dans son ensemble, la réalisatrice a laissé planer autour de ses personnages une part d'inconnu, mais non sans suggérer en même temps que les raisons de leur mal être sont à chercher en relation avec leur statut social et leur milieu et s'expliquent aussi par leur histoire personnelle.

En traçant un parallèle entre deux personnages principaux de sexe différent, Masson associe cette part de mystère non pas à une différence de nature entre hommes et femmes, mais à la complexité insondable et à l'unicité de chaque individu qui s'exprime dans le film par la part du non dit.

La première période du film se termine sur un plan éloigné d'Alice allongée sur la plage à Boulogne, le visage tourné vers le ciel. A cette image succède un plan du ciel, avec le bruit des vagues qui chevauche le raccord. Le plan suivant, - le visage de footballeurs qui se penchent, en contre-plongée, vers l'objectif, c'est à dire vers Bruno qui vient d'être fauché

et qui gît sur le sol, sonné -, est notre première introduction dans l'univers de Bruno, à Lyon. Ce raccord graphique, volontairement déroutant, crée d'emblée un lien entre les deux personnages encore séparés géographiquement.

Les épisodes suivants sont structurés de manière à renforcer ce lien, et mettent Bruno en scène dans des situations qui sont évocatrices de celles vécues par Alice. Initialement, l'un et l'autre sont filmés dans le cadre de leur travail, - l'usine pour Alice et le chantier pour le jeune homme. En outre, les trajectoires des deux personnages se croiseront à la gare de Perrache, un lieu de départ où semblent se cristalliser leurs aspirations; Alice arrive à Lyon et s'élève sur les escalators de la gare, accompagnée par la musique de Marianne Faithfull (une chanson qu'elle a essayé plus tôt de chanter, et qui parle des aspirations et des désirs inexprimés d'une femme); lorsque Bruno vient promener sa déprime dans la salle d'attente ou sur les quais, la musique de Cheb Mami est comme une invitation au voyage. La scène est suivie directement par un plan du jeune homme (en profil perdu) regardant, fasciné, un match de football à la télé. Tandis que les images télévisées emplissent tout le cadre, la beauté des mouvements est dramatisée par le ralenti, et la séquence se termine avec l'envolée d'un joueur qui vient de marquer un but, et qui s'élance vers le public.

Quoique très différente, l'épisode de la prostituée reflète celui de la rencontre entre Alice et le recruteur en ce que les deux scènes sont l'expression d'un désir sans sentiments, et que l'argent joue dans les deux cas un rôle. Alice quitte un petit ami que l'on ne verra jamais à la caméra, cependant que Bruno vient de rompre avec une compagne qui n'apparaît que brièvement (et principalement de dos), l'espace d'une conversation téléphonique. Similaire aussi, le fait que ces personnages peuvent s'appuyer sur leur entourage, - sa vraie famille pour Alice, l'hôtel et la famille 'd'adoption' (Joseph et sa soeur, avec la présence maternelle de la femme de ménage) en ce qui concerne Bruno -, un cocon familial réconfortant mais qui ne suffit pas à les guérir de leur mal être. Comme Alice, Bruno a un ami proche, Joseph (Roshdy Zem), avec qui il peut parler de ses incertitudes, et en compagnie duquel il peut aussi se réfugier lorsqu'il n'a pas le courage de rentrer chez lui. Ni Alice ni Bruno ne sont matérialistes : la jeune femme fait remarquer à sa mère qu'il est plus important d'y croire que d'avoir de l'argent ou des moyens, cependant que Bruno, lorsque Joseph se plaint de n'avoir ni voiture, ni maison, répond que 'C'est des

rêves à la con ça'. Alice voudrait être chanteuse, et Bruno footballeur, deux aspirations apparemment sans relation mais qui peuvent être partagées : Alice propose à Bruno de chanter en duo, et lorsque Bruno emmène la jeune femme voir un match de foot, malgré sa réticence initiale, cette dernière se laisse vite gagner par l'enthousiasme ambiant.

En mettant en scène une trame de relations humaines qui n'est pas prédéterminée par la sexualité ou la race, Masson recentre les rapports entre ses personnages, et, tout en prenant en compte le contexte socio-économique, les présente comme relations entre personnes et conflits de personnalités.

En avoir (ou pas) n'est pas pour autant une lamentation apitoyée sur les angoisses de la solitude humaine : lorsque Bruno, qui essaie de décrire son sentiment de solitude et d'exclusion à Joseph, son ami arabe, lui confie que ce sentiment lui donne l'impression d'être 'noir', Joseph se moque de lui et le déclare chanceux, - Bruno doit être le seul noir en France qui ne se fait jamais arrêter pour vérification d'identité...De manière cruciale, le film n'est pas non plus une célébration de l'individualisme irréductible et triomphant; si la reconnaissance de la singularité et de la différence est un thème fondamental du film, elle apparaît ici comme le fondement du partage, plutôt que comme l'expression de l'incommunicabilité humaine. La fin du film est une représentation de ce couple indissociable, - similarité et dissemblance -, qui s'oppose à travers les personnages de manière à la fois humoristique (la remarque d'Alice à propos de la nouvelle coupe de cheveux de Bruno) et passionnée. Pour traduire l'intensité du conflit - entre le semblable et le différent, entre l'attraction et la peur -, Masson filme la majorité des dernières séquences du film en plan rapproché, cadrant sans relâche l'un ou l'autre ou ses deux personnages. La présence du contexte environnant (le café, la rue) est cependant renforcée par la bande son, où un mixage soigné superpose aux bruits ambiants les dialogues échangés par les protagonistes.

En résistant à la première avance que lui fait Bruno, Alice exprime une appréhension habituellement exclue des situations de romance classiques : Le jeune homme l'attire, mais il ne représente pas un 'idéal', et il n'apporte pas de solution immédiate aux problèmes matériels et surtout aux doutes existentiels de la jeune femme.

- Vous êtes trop compliqué pour moi. Trop pauvre. Ouvrier. Regardez vous : vous êtes miteux. Sans avenir. On dirait moi!"

La séquence se termine avec la scène d'amour où, comme on l'a remarqué plus haut, les deux corps filmés en extrême gros plan, se mêlent et deviennent indissociables. Pourtant, dans les plans suivants, les personnages sont à nouveaux séparés : Alice au premier plan, dans le lit, et Bruno au second plan, endormi sur le sol près de la fenêtre. Alice passe ensuite sur le balcon et contemple le jeune homme encore endormi à ses pieds, tout proche, mais de l'autre côté de la vitre. Masson enchaîne directement sur une courte scène qui illustre cependant parfaitement le propos du film. Les personnages (elle grande, blonde et l'air taquin, lui petit, brun, l'air têtu) sont cadrés ensemble dans un plan rapproché, debout l'un contre l'autre, et se regardant :

- On s'resemble pas beaucoup hein?"

- Non".

Le plan suivant, qui conclut le film, les montre marchant ensemble dans la rue, main dans la main.

CONCLUSION

Dans *Sauve qui peut (la Vie)*, Godard utilise brillamment tous les éléments filmiques pour créer une métaphore, la représentation symbolique d'un système de relations de pouvoir et d'exploitation qui imprègne tous les aspects de la vie, - à tel point que, malgré les touches d'humour, cette représentation prend des aspects mythologiques. Il n'est pas certain que même Denise, qui cherche à 'échapper au système', y parviendra, quoique les femmes semblassent mieux 'résister', qu'elles parviennent mieux à préserver leur intégrité. En opposant au système patriarcal un 'univers féminin', mystérieux et exclusif, le film suggère en outre que les sources de cette résistance sont à chercher dans l'essence même de la féminité.

...in this reversal, femininity becomes the primary term of sexual difference and masculinity its other. Women, then, in this scheme, acquire a certain superiority,

but it is at the price of a difference defined as essential (in their nature) and as necessarily bound to extinguish its opposite. The film offers a strikingly different narrative repartition in terms of masculinity and femininity; but because it leaves unquestioned what it sees as the natural fascination of women, these terms sort themselves out, finally, according to a logic of male masochism as the response to a failed aggression against these idealized women.²³

Bien qu'il mette en question le système de représentation, notamment cinématographique, et qu'il dénonce certains discours sur la sexualité, Godard ne s'attaque donc pas à l'élément de ces discours qui est le fondement même de la critique contemporaine féministe et postmoderne : l'argument essentialiste.

The attempt to preserve the 'good' aspects of modernity, or even to privilege the feminine over the masculine, cannot escape from the inherent sexism of Enlightenment epistemology.²⁴

D'une certaine manière *Sauve qui peut (la Vie)* pourrait donc servir d'illustration à la mise en garde de Claire Johnston, lorsqu'elle remarque que, derrière les discours véhiculés par le cinéma d'art ou le cinéma d'avant-garde les arguments et les stéréotypes habituels se cachent souvent de façon particulièrement efficace²⁵ ; une mise en garde qui n'est pas pertinente cependant dans le cas d'un film comme *En avoir (ou pas)*.

En s'appuyant sur la tradition du cinéma d'auteur, Laetitia Masson développe une approche filmique qui lui permet d'explorer les mêmes thèmes en évitant de tomber dans le déterminisme social, la consécration de l'individualisme, ou dans l'essentialisme; elle délaisse les démarches qui servent le voyeurisme au profit d'une stratégie 'du retrait', une 'mise entre parenthèses', qui rompt avec les pratiques filmiques classiques, et qui lui permet de ne pas s'enfermer dans un discours stéréotypé sur la sexualité.

Lorsqu'Alice et son amie discutent de leurs relations avec des hommes, elles ne partagent visiblement pas les mêmes attentes. Pareillement, quand Joseph et Bruno parlent de leurs relations avec des femmes, il ne s'agit pas d'un dialogue au travers duquel une mythologie commune serait renforcée, mais de deux monologues qui se surimposent sans se

²³ Constance Penley, Op cit, p89.

²⁴ Susan J.Hekman p8.

²⁵ Claire Johnston, *Notes on Women's cinema*, Introduction.

correspondre. La 'mise entre parenthèses' (dans le titre et dans les images) se fait ici dans la lignée de l'approche postmoderne : sans minimiser l'importance de la diversité, la reconnaissance de 'l'autre' comme similaire et différent, le film met entre parenthèse un discours sur la sexualité qui se fonde sur des oppositions dualistes, afin de privilégier le concept de la personne.

C'est l'acceptation de la contradiction propre à l'altérité humaine qui rend en fait la communication possible; et Alice de lancer à Bruno :

- Mais regardez-vous!...On dirait moi....”

Pour constater quelques instants plus tard :

- On se ressemble pas beaucoup, hein?”

FILM NOIR - MORT BLANCHE

J'ai pas Sommeil, Claire Denis, 1995

Suivant la tradition coloniale et postcoloniale des cinémas européens, le cinéma français ne s'est que rarement écarté de la norme raciale dominante, et place généralement au centre de sa structure narrative l'occidental blanc. L'immigrant, le natif des 'territoires d'outre-mer' ou le français de couleur reste un personnage inhabituel, et se voit le plus souvent accorder une présence marginale, le phénomène étant encore plus net dans le cas des personnages de sexe féminin. Durant ces dix dernières années cependant, la présence et la visibilité des minorités ethniques dans le cinéma français se sont affirmées, dans un contexte politique et

socio-économique en crise où les problèmes d'intégration, largement couverts par les médias, se sont trouvés projetés au premier plan, mais aussi, et de manière plus positive, grâce à l'émergence et à la confirmation de talents récents dans la production et la réalisation : Rachid Bouchareb (*Cheb*, 1991), Malik Chibane (*Hexagone*, 1994) en sont des exemples frappants.

De la comédie romantique au drame réaliste et aux sagas du 'cinéma de qualité', les films qui mettent en scène des personnages centraux représentant d'autres cultures et d'autres races, reflètent une multitude d'approches et d'attitudes, - de l'idéalisme forcené (*Romuald et Juliette*, Coline Serreau, 1989), au paternalisme nostalgique (on devrait presque, dans le cas d'*Indochine*, Régis Garnier, 1991, parler de 'maternalisme'), et au pessimisme profond (*la Haine*, Mathieu Kassowitz, 1994). Le travail de Claire Denis occupe ici une place à part, la réalisatrice ayant consacré non pas un, mais une série de long métrages au thème des relations inter-raciales, avec des situations qui sont mises en scène et abordées dans leur complexité afin d'éviter autant que possible les écueils traditionnels du libéralisme égalitaire et réducteur et de la démagogie victimisante.

L'histoire personnelle de la réalisatrice a joué un rôle dans l'approche qu'elle adopte et dans le choix de ses thèmes de prédilection : Claire Denis est née et a passé une partie de son enfance au Sénégal (l'élément autobiographique apparaît le plus nettement dans *Chocolat*, 1988, qui retrace un moment de la vie d'un serviteur sénégalais et d'une famille de colons français, décrit principalement du point de vue d'une petite fille française). Bien que les réalisatrices françaises refusent généralement que leur travail soit défini en relation avec leur sexe, le fait que l'auteur de *S'en fout la Mort*, 1990, et de *J'ai pas Sommeil*, 1994, soit une réalisatrice semble significatif, tant dans le contexte du cinéma français que dans le contexte plus général des débats sur les questions de race, sexualité et cinéma. Les analyses critiques des représentations raciales et sexuelles ont longtemps souffert, comme le constatent Richard Dyer et Lola Young, d'un même problème d'homogénéisation réductrice. Dans *Fear of the Dark*, Lola Young souligne la résistance du féminisme à s'engager dans la voix de la distinction raciale, tout en insistant sur la pertinence, pour l'analyse des questions de représentations raciales au cinéma, des méthodes critiques développées dans les approches féministes. L'argument souvent avancé est qu'en opérant une homogénéisation de son sujet d'analyse (féminité et féminisme versus masculinité et patriarchie), la critique féministe a longtemps semblé ignorer les distinctions de classe, de race, et de nationalité. Pourtant, et sans renier leurs spécificités, ou la complexité des intersections entre ces deux questions, il existe des concordances dans l'approche critique des représentations sexuelles et raciales, ne serait ce que dans la déconstruction de la célèbre expression de Freud qui désigne la sexualité féminine et son mystère comme un 'continent noir'. L'expression est particulièrement parlante, opérant l'amalgame de deux 'altérités', deux marginalités sociales et culturelles, la féminité et la négritude, par contraste avec la norme ou le pôle positif que représentent la masculinité et la race blanche.

Il est ainsi possible, dans le contexte actuel et en considérant l'histoire des représentations, d'opérer des rapprochements pertinents dans l'analyse de phénomènes qui ont informé les processus de représentation de 'l'Autre' au cinéma : de la femme, de l'étranger, de l'individu de couleur, de l'homosexuel(le). Du point de vue de la pratique, et quoique la plupart des réalisatrices françaises se défendent de présenter une vision particulièrement 'féminine', ces

parallèles pourraient expliquer l'intérêt qu'ont porté nombre de réalisatrices françaises au thème des relations entre différentes ethnies, et à la colonisation en particulier (*India Song*, Marguerite Duras, 1975, *Le Bal du Gouverneur*, Marie-France Pisier, 1990, *Outremer*, Brigitte Rouan, 1990...)¹. A propos du travail des réalisatrices françaises, Guy Austin précise cependant :

What seems to characterise women's representations of colonialism is a critical perspective, but on a personal or domestic rather than a historical or epic scale.²

Le choix d'un cadre recentré, apparemment plus personnel ou domestique, ne reflète pas nécessairement le lien traditionnellement souligné entre féminité et domesticité, mais traduit, plus crucialement, la volonté d'échapper aux 'méta-narrations' traditionnelles (celles qui sous-tendent généralement les drames historiques, sagas militaires et productions de type 'cinéma de qualité'), pour pouvoir dire l'Histoire autrement. Ce recadrage peut en effet permettre de mettre en scène la problématique de la colonisation, du racisme et de l'exclusion dans toute son intensité, et de manière incontournable, et de questionner les stratégies de représentation conventionnelles, - une tactique qui se retrouve, poussée jusqu'à l'extrême, dans le film claustrophobique de Claire Denvers, *Noir et Blanc*, 1986.

Après *Chocolat*, les deux longs métrages de Claire Denis sont, comme le film de Denvers, situés en France. De manière cruciale, la part d'évasion et l'aspect exotique qu'offre en théorie le film situé sur un autre continent disparaissent, et les possibilités 'd'esquive' que permet le caractère 'd'initiation' (voyage et déstabilisation, période initiatique, introspection

¹ Il est intéressant de noter que les mêmes concordances marquent l'approche qu'adoptent nombre de réalisateurs et réalisatrices Africains. A propos des réalisateurs Ousmane Sembène et Djibril Diop Mambéty, Mamadou Diouf remarque :

'(...)leurs thématiques puisent dans les marges sociologiques et idéologiques des sociétés Sénégalaises pour produire des discours de rupture et/ou de déséquilibre, les femmes pour l'un, et les marginaux et/ou associaux pour l'autre'.

Mamadou Diouf, 'Histoires et actualités dans *Ceddo*, d'Ousmane Sembène et Hyènes de Djibril Mambéty', dans : *Littérature et cinéma en Afrique Francophone*, ed. Sada Niang, Paris et Montréal : L'Harmattan, 1996, p19.

² Guy Austin, *Contemporary French Cinema*, Manchester and NY : Manchester University Press, 1996, p94.

et connaissance de soi même) d'un héros ou d'un groupe central de personnages blancs, s'étiolent. Comme le remarque Lola Young, il s'agit désormais d'essayer de comprendre 'what happens, when *out there* becomes *over here*'³. Tourner la caméra sur la 'métropole', signifie confronter le présent : les séquelles du colonialisme, l'immigration, les problèmes d'intégration; le fait que d'avoir la nationalité française, ou, comme pour la 'seconde génération', d'être né en France, ne représentent pas une protection suffisante contre un racisme qui reste parfois latent, mais fait partie de l'imaginaire, du langage, de la trame sociale et des habitudes quotidiennes, et révèle ainsi ses racines et sa persistance. Pour Denis, il s'agit également de se placer au coeur même du problème : celui d'une société et d'une culture occidentale et postcoloniale dont la domination (culturelle, économique, sociale, militaire) et dont l'identité (appartenance à l'Europe, à la race blanche, à une société de type patriarcal) perdent leur caractère de certitude.

Avec *J'ai pas Sommeil*, Denis choisit aussi de mettre en scène une situation (inspirée d'un fait divers des années 80) ouverte à la controverse au point que, présentée de façon simpliste, elle pourrait même apparaître comme un pied de nez aux pratiques du politiquement correct : ce qui ponctue le déroulement d'une narration complexe, ce sont les crimes de Camille, noir d'origine martiniquaise, homosexuel, séro-positif, et assassin de vieilles dames.

L'expression 'Politiquement correct' ou 'politiquement incorrect' étaient constamment présentes dans l'idée de ce film. Je sentais qu'il était impossible qu'on aille vers cette notion, dont la question se posait évidemment avec ce personnage qui tue plus de vingt vieilles dames, les êtres les plus fragiles de la société après les enfants, qui est noir, homosexuel et vaguement drogué. L'inverse absolu de ce que doivent être les personnages noirs au cinéma selon les schémas du politiquement correct.⁴

Le film se déroule principalement dans le dix-huitième arrondissement de Paris, pendant l'été. Camille et son amant Raphaël défrayent la chronique par une série de forfaits au

³ Lola Young, *Fear of the Dark : 'Race', Gender, Sexuality in British Cinema*, London :Routledge, 1996, p21.

⁴ Claire Denis, entrevue avec les *Cahiers du Cinéma*, n479, Avril 94, p27.

cours desquels ils assassinent et volent des vieilles femmes seules. Incapable de se faire à la vie dans la capitale, Théo, le frère de Camille, a décidé, malgré la résistance de sa compagne, Mona, de quitter Paris et de s'installer à la Martinique. Au même moment, Daïga, une jeune Lithuanienne, débarque à Paris où elle veut tenter sa chance; elle trouve, avec l'aide de sa tante Ira, un logement et un travail de femme de ménage dans un petit Hôtel, dirigé par Ninon et sa mère, et où résident notamment Camille et Raphaël. Les personnages se croisent, se rencontrent ou se manquent au fil des séquences, et jusqu'à la fin du film, lorsque Camille se fait finalement arrêter par la police. Daïga s'empare du butin que les assassins ont laissé derrière eux et reprend la route.

Film Noir

Dans le choix même du titre, Claire Denis se place dans la filiation du film noir : *J'ai pas Sommeil* est un périple au coeur d'un monde interlope et opaque, où, comme le jour et la nuit qui s'interpénètrent et se confondent, morale conventionnelle et transgression perdent de leur contraste et de leur netteté. Dans cet univers cinématographique équivoque, elle peut, sans avoir à porter un jugement moral simpliste, mettre en scène certaines formes d'angoisses collectives, évoquer un malaise social contemporain, et 'cerner les zones d'ombre du social, cette part maudite habitée par les réprouvés, ceux qui hantent les coins et les recoins de la cité'⁵. Le ton est donné dès les premières images, prises d'un hélicoptère de la police qui survole la capitale, et piloté par deux hommes en uniforme. Ces deux (anges) gardiens de la paix n'ont rien en commun avec, par exemple, l'angélisme des apparitions poétiques du Berlin de Wim Wenders : tandis que la cité s'étend à leurs pieds, les deux hommes, filmés en plan rapproché, de dos ou en contre-plongée, remplissent l'espace exigü de la cabine de leurs corps et de leurs rires mêlés aux bribes d'une blague grossière. Le pilote - et soudain, le geste de la main autour du levier de commande prend un aspect masturbatoire - a décoré la console d'une photo porno. La

⁵ Thierry Jousse, *Les Insomniaques*, *Cahiers du Cinéma* n479, avril 94, p22.

caméra quitte ensuite le ciel et le point de vue faussement omniscient (*the 'God's eye' shot*), pour traquer les voitures qui foncent le long du périphérique au petit matin.

Sous une apparente désinvolture, où la banalité confère parfois au film une teinte documentaire, mais que démentent le lyrisme de certaines images et le soigné de la photographie, *J'ai pas Sommeil* n'est pas seulement une incursion d'observateur dans les 'zones d'ombre' de la cité, mais aussi une sorte de célébration d'un quartier de Paris et de certains aspects de l'existence urbaine. Ainsi, lorsque Théo (Alex Descas), le frère de Camille, emmène sa petite fille sur le toit d'un immeuble, le regard peut se perdre sur l'étendue illuminée d'un Paris nocturne, séquence qui est aussi le prélude - car ils sont rejoints par la compagne de Théo (Béatrice Dalle) - à l'un des rares moments d'apparente sérénité, et de communion du couple autour l'enfant.

Du périphérique tentaculaire aux rues tortueuses de Montmartre, le film plonge aussi dans un univers dense, où le sentiment d'une claustrophobie grandissante semble favorisé par la chaleur qui enveloppe la ville, par l'exigüité des appartements et la proximité des corps soulignées par des séries de gros plans et de plans rapprochés, et par l'intrusion des sons qui circulent à travers des cloisons trop fines. Paradoxalement, malgré la proximité, la séparation des corps et l'isolement des personnes est aussi de règle : malgré les bruits de coups et les cris, Théo demeure à la porte de l'appartement dont le voisin lui barre l'entrée. La disparition de certaines des victimes de Camille passe inaperçue, et au début du film la caméra pénètre dans un appartement obscur où le corps d'une vieille dame gît dans une demie obscurité bourdonnante de mouches.

Le film suit les pérégrinations incessantes, souvent sans but, de personnages qui se croisent

- sans se rencontrer - dans les lieux de transit : un hôtel, des cafés et des boîtes de nuit, les rues éclairées au néon, une salle de cinéma... Daïga (Katherine Golubeva), arrive à Paris au petit matin, l'heure à laquelle Camille (Richard Courcet) part se coucher : émergeant dans les rues de Montmartre après une nuit 'blanche', il croise les ramasseurs de poubelles (noirs) qui commencent leur poste. Tout au long du film, ce sont ces moments indécis - le chien-loup, l'aube - qui servent de toile de fond aux déambulations des personnages.

Autour de Daïga, la ville prend l'aspect d'un labyrinthe, un entrelacs de boulevards, de rues sans fin et de voies sans issues, à la fois aliénant et séduisant, et où elle finit par se perdre. Ainsi, après avoir finalement trouvé, à l'hôtel de Ninon (Line Renaud), un lieu où dormir et où déposer ses bagages, la jeune femme se lance à la découverte du quartier en se mêlant à la foule du soir, le long des boulevards avoisinants. La caméra la quitte dans la petite rue calme de l'hôtel, et la retrouve marchant le long d'un boulevard passant, à la nuit tombante. La rue est cadrée en plan long, pour capturer le fourmillement des piétons et le caractère anonyme de la foule. De derrière la silhouette floue d'un serveur de terrasse de café au premier plan, Daïga émerge, comme par hasard, mêlée à la foule et pourtant s'en détachant pour occuper le centre de l'image. La palette des couleurs est restreinte - des beiges, des tons de noirs et de blancs - , avec cependant - coïncidence ou effet voulu -, luisant au loin et au dessus de l'épaule du personnage, un cercle de lumière (feu de circulation? lampadaire ou enseigne?) d'un rouge intense. La caméra s'arrête un instant sur un autre personnage (joué par Béatrice Dalle), qui fume derrière la vitre d'une brasserie, avant de retrouver Daïga qui, enveloppée par la lumière blafarde d'un panneau lumineux, étudie un plan de Paris. Le scintillement artificiel des néons n'empêche pas le sordide de faire surface : poursuivie par un dragueur inquiétant et persistant, la jeune femme se perd dans un dédale de rues parallèles avant de trouver refuge dans l'obscurité faussement réconfortante et exclusivement masculine d'un cinéma porno.

La première séquence qui met en présence Camille et son amant donne lieu à une violente altercation; leur seconde apparition commune à l'image est une scène d'apparente réconciliation. Dans l'un comme dans l'autre cas, le motif du différend entre les deux partenaires n'est pas clairement établi, de même que les raisons de la présence malfaisante du 'docteur' (un titre qui prend ici une résonance inquiétante), et de l'argent qui discrètement, change de main, demeurent obscures (Camille sert-il de 'souteneur' à son partenaire?). Le lieu de la seconde rencontre, un bar de nuit à l'heure de l'ouverture, évoque en outre l'atmosphère classique du film noir et semble refléter les relations équivoques des personnages qui s'y rejoignent. Dans la lumière rasante de la fin d'après-midi, le barman - que l'on ne verra que de dos, mais qui accueille les arrivants avec la

familiarité réservée aux habitués de longue date -, lève les grilles qui barrent l'entrée d'un café exigu, où dominant le noir et le blanc. Les personnages entrent dans un espace composé de formes angulaires et d'arêtes qui sectionnent l'intérieur du cadre par de multiples diagonales, des lignes de fuite : rien n'est parallèle au cadre, 'droit'. De manière similaire, rien n'est avoué, et pourtant chacun des protagonistes observe et semble 'savoir', tandis que les corps, filmés en plan moyens ou en plans rapprochés, et principalement de dos, font obstruction au regard. Dans cet univers équivoque, les gestes d'affection (la couturière qui embrasse Camille sur la joue, Camille et son amant s'embrassant tendrement sur les lèvres) semblent incongrus, inséparables des transactions d'argent qui se poursuivent en parallèle, et pourtant empreints d'une apparente sincérité.

La lumière, comme la mise en scène et l'organisation de l'espace, contribue à traduire l'ambiguïté qui enveloppe les personnages et leurs actions. Ainsi, lorsque Camille et son amant - un couple sans ancrage qui vit entre le jour et la nuit et habite une chambre d'hôtel -, apparaissent à l'écran, lumière artificielle et lumière naturelle semblent se disputer l'ascendant. La première fois que Daïga les croise, ils entrent dans le hall de l'hôtel, éclairés à contre-jour depuis la rue, mais pénétrant dans un espace intérieur dominé par la lumière électrique.

La bande son, avec son Jazz-mambo⁶, évoque le film noir, tout en créant, au fil des images, un sentiment de nostalgie, ou un désir d'évasion et d'ailleurs. Le musicien Théo puise inspiration dans ses origines antillaises lorsqu'il joue de son violon, dans la chaleur étouffante d'un club, et même Camille se laisse séduire par ces rythmes à la fête familiale où les deux frères dansent tour à tour avec leur mère. A travers la musique, la réalisatrice exprime également un sens aigu de la dérision : au début du film, dans sa voiture, Daïga écoute un programme de radio dont le présentateur, évoquant la présence du tueur de vieilles dames, met en garde ses auditrices; l'annonce est immédiatement suivie par les accents allègres du swing *Relax*.

L'importance de la bande-son est d'autant plus cruciale, qu'elle reflète le caractère cosmopolite, foisonnant, mais aussi hétérogène et aliénant du Paris de *J'ai pas Sommeil* :

⁶ *Cancion*, interprété par Charlie Parker et l'orchestre de Machito, arrangements de Chico O'Farrill.

pour Daïga notamment, et pour ses interlocuteurs francophones, le contenu des échanges verbaux n'est pas plus précis qu'un air de musique; tout au plus peut-on supposer que Daïga perçoit dans la voix de Ninon (Line Renaud) les accents chaleureux qui sont la marque d'un intérêt et d'une certaine sympathie.

Pendant un court moment, le temps d'une scène sans véritable dialogues, les différents thèmes que l'on vient d'évoquer - proximité et cloisonnement, le désir d'évasion, le sensuel et le sordide...-, entrent en conjonction, s'exprimant à la fois à travers le travail de la caméra, et grâce à la manière dont se combinent la mise en scène, la lumière et la bande-son : lorsque Daïga arrive à l'hôtel, Ninon lui conseille d'aller se rafraîchir à la douche commune, sur le palier. Devant l'incompréhension de la jeune femme, elle répète : la même chose, mais plus fort. Dans le plan suivant, saisie en plan rapproché, Daïga sort de la douche, les cheveux mouillés et enveloppée d'un peignoir. Derrière elle, sur la porte, s'affiche la pancarte 'douche', signe apparemment redondant, mais banal symbole de l'isolement linguistique de la jeune femme. Elle s'approche ensuite d'une fenêtre ouverte donnant sur la cour intérieure de l'hôtel, et par laquelle entre une lumière de fin d'après-midi qui semble venir lui caresser le visage, tandis que de la cour, hors-champ, montent des voix de femmes qui s'interpellent en portugais. Le plan suivant, qui vient prolonger ce bref, mais intense moment de dépaysement, est filmé du point de vue de la jeune Lithuanienne, et révèle, dans un plan long que souligne l'encadrement des fenêtres, les corps enlacés de Camille et de son amant, debout dans la chambre d'en face où, malgré la lumière extérieure, le plafonnier est déjà allumé. Comme dans la scène du bar, l'image est ambiguë. Ambiguë parce qu'elle combine la sensualité avec un sentiment d'harmonie et de fusion que la violence des autres scènes, entre les deux hommes ou contre leur victimes, dément sans apporter d'explication.

NARRATION : Sous le signe de la fragmentation.

Dans la structure narrative souvent complexe du film noir classique, l'exploration des relations incertaines entre les personnages tend à prendre le pas sur la résolution de

l'intrigue criminelle. Avec le film de Denis, cette approche est poussée à l'extrême : le fait divers sert de prémisses à la mise en scène d'une série de personnages qui restent plus ou moins inaccessibles. Suivant une tactique comparable à celle qu'adopte Robert Altman pour *Short Cuts*, 1993 (les deux films commencent d'ailleurs avec un survol en hélicoptère), la structure narrative de *J'ai pas Sommeil* prend l'aspect d'une série de pistes qui s'entrelacent en apparence de manière fortuite. Les personnages circulent souvent sans but connu, entre des lieux que marque le transitoire. Ils se croisent, se frôlent, échangent des regards ou s'évitent comme par inadvertance, apparaissant le plus souvent complètement oublieux, parfois obscurément conscients d'une présence particulière. Ainsi, la rencontre entre les deux personnages centraux, Daïga et Camille, ne dure qu'un éphémère instant : le temps d'un expresso bu debout au comptoir, d'un échange de regards et d'un frôlement de mains.

Tandis que le montage permet de créer entre les scènes et les différentes atmosphères les antagonismes souvent grinçants qui produisent la dynamique narrative du film, à travers la bande son et la composition des images se tisse un réseau de liens qui lui donnent sa cohérence⁷. L'hétérogénéité dans la superposition des scènes permet à la réalisatrice d'associer les contraires, de mettre en scène l'impensable et le contradictoire : l'un des rares moments d'harmonie rassemble Théo, Mona et Harry sur le toit de leur immeuble, où ils passent la nuit, enlacés; à cette scène familiale, qui se termine sur un plan rapproché de Mona (Béatrice Dalle), la tête sur les genoux de Théo, serrant Harry dans ses bras tandis que Théo lui caresse tendrement les cheveux, succède, en raccord direct, des images du night-club où travaille Camille, et montrant le 'docteur' occupé à séduire ou à s'assurer les services d'un très jeune homme. Vers la fin du film, l'une des victimes à laquelle Camille et Raphaël se sont attaqués survit, et à la scène d'hôpital, au cours de laquelle cette vieille dame, très affaiblie, est interrogée par la police au sujet de ses agresseurs, succède l'atmosphère de liesse et d'affection de la fête organisée pour célébrer l'anniversaire de la mère de Camille et de Théo. Le montage sert ainsi à souligner les contradictions et le

⁷ Les images sont de Agnès Godard, le son et le mixage de JL Ughetto et V Arnardy. Comme dans le cas des *Amants*, le montage est de Nelly Quettier

cloisonnement des existences; un cloisonnement qui s'exprime en outre à l'intérieur même de certaines séquences, comme dans le cas du long plan sur la façade d'un immeuble, où la caméra passe d'une fenêtre à l'autre, - autant d'univers refermés sur eux mêmes - tandis que la bande son reproduit une discussion radiophonique sur le sujet de la sécurité.

L'apparente impossibilité à communiquer est au coeur même de la thématique du film : les personnages parlent peu ou ne parlent pas la même langue, les vrais dialogues sont rares, le téléphone ne répond pas... Une trame ténue mais complexe d'affinités et de trajectoires relie pourtant les personnages. Elle se construit au fil des images et à travers la bande-son, le montage parallèle créant des rapprochements que la musique, débordant les images, vient souligner. Ainsi l'arrivée de Daïga est-elle marquée par une succession de plans de la jeune femme conduisant sur l'autoroute, entrecoupés par des images du corps d'une des victimes de Camille et de son acolyte, cependant qu'aux mises en garde proférées par la radio sur fond de musique sirupeuse, succède le bruit des mouches bourdonnant autour du cadavre.

Au fil des déambulations de Daïga et de Camille dans les rues de Paris, à travers les scènes de café, grâce aux correspondances entre les gestes (Camille qui entre dans la douche chez Théo, et, un peu plus loin, Daïga qui en sort et l'observe par la fenêtre de l'hôtel) des analogies se créent entre les personnages. D'une fenêtre à l'autre, d'un visage et d'un regard à l'autre, ce sont aussi les raccords graphiques qui tissent les liens équivoques sur lesquels s'appuie la trame narrative. Ainsi, lorsque Daïga et Mona se croisent, du montage et de la composition des images naît l'intensité d'une rencontre qui n'en est pas une : les deux femmes ne se connaissent pas et n'entreront jamais en contact. D'un plan moyen de Daïga dans la foule nocturne du boulevard, on passe directement à un gros plan sur un amoncellement de sacs de voyage. La caméra remonte lentement vers la gauche pour révéler, assise à une table de café, Mona, de profil, qui fume, seule et pensive. Le personnage apparaît pour la première fois à l'écran; son rôle, sa place, sont encore inconnus; mais les traits bien connus de l'actrice, la solitude du personnage, et les bagages sous la table sont autant de références et de suggestions qui créent une expectative. Au long plan fixe sur le profil de Mona, à la lueur des lampes électriques et des néons,

succède un plan moyen de Daïga, de profil également, étudiant un plan de la ville sur une pancarte lumineuse, avant de reprendre sa promenade. En suscitant ces attentes, le plus souvent sans suite, le montage et la structure narrative se font reflets d'une existence urbaine contradictoire, où l'isolement de l'individu dans la foule vient démentir l'apparente démultiplication des possibles.

La réalisatrice superpose les microcosmes et entrecroise des trajectoires multiples avec une virtuosité et une précision qui donne à l'ensemble, par delà et en dépit de son aspect fragmenté, un parfum de fatalisme que renforce la géographie de l'espace, concentrique, comme un jeu de l'oie. Lorsqu'au début du film la caméra explore le lieu d'un des meurtres, de la porte d'entrée close à la découverte du corps à moitié dissimulé dans la pénombre, la progression désincarnée de l'objectif semble inéluctable, comme guidée par un pressentiment et une fascination irréprouvable. Entre hasard et fatalité, la réalisatrice construit ainsi une structure narrative qui s'associe au jeu⁸, et où les protagonistes, s'ils ne connaissent pas les détails du dénouement, semblent éminemment conscients de l'inévitabilité de la fin - de leur propre mortalité - : non seulement Camille est séro-positif, mais comme Paulin, le meurtrier dont s'inspire initialement le film, il ne cherche pas à se cacher de la police.

Le regard de la caméra se pose de façon passagère sur chaque microcosme, sans privilégier le point de vue de tel ou tel personnage, mais ne suggérant pas pour autant au spectateur une position de 'savoir'. Par le biais de l'objectif, le spectateur se verrait plutôt assigner une position distanciée qui reflète d'une certaine manière celle du personnage de Daïga, souvent laissée à l'écart, en attente, observant mais ne comprenant pas tout le contenu des dialogues et des actes. La caméra ne traque pas les personnages, le plus souvent, elle semble les rencontrer un peu au hasard, et les suit en restant en retrait, suggérant au spectateur la position incertaine de l'observateur dans la foule, plutôt que de lui offrir le point de vue privilégié et incontesté du regard omniscient.

En évitant soigneusement d'inscrire son univers diégétique dans un point de vue subjectif, Denis ne se contente pas de contrarier les tendances à l'identification (ce qui lui permet

⁸ Entrevue avec les *Cahiers du Cinéma*, p26

notamment, on y reviendra, de filmer les scènes de meurtre sans risquer d'encourager un voyeurisme morbide et une sublimation de la violence), elle place également son film dans la mouvance de la narration postmoderne, caractérisée par la fragmentation, la démultiplication - amplifiée par la présence des miroirs -, des points de vue et des lectures possibles. Dans les vingt premières minutes du film, comme l'indique le tableau suivant, plus de dix personnages nous sont présentés, qui réapparaîtront avec plus ou moins de régularité dans le reste du film.

| longueur des séquences | Scènes | Personnages et locations |
|------------------------|--------------|--|
| de 00.00 à 01.00 | 1 | Deux policiers survolent Paris en Hélicoptère |
| (01.46) 02.04 | 2 | Le périphérique (Long travelling vers la voiture :) Daïga au volant de sa voiture. |
| 2.11 | 3 | Une voiture roule parallèlement à la voiture de D. Les 3 occupants (deux hommes et un chien) regardent Daïga. |
| 02.20 | 4 | Le périphérique |
| 03.00 | 5 | Daïga dans sa voiture. Un présentateur de radio parle de l'assassin de vieilles dames. |
| 03.30 | 6, 7, 8 | Passage du périphérique aux rues de Paris |
| 03.50 | 9, 10, 11 | L'appartement d'une victime. Un long panoramique circulaire inclut la silhouette de la victime, à contre-jour, couverte de mouches, et la porte d'entrée derrière laquelle s'active une femme de ménage. |
| 04.00 | 12 | La femme de ménage devant la porte de l'appartement de la vieille dame. |

| | | |
|------------------|-------------------------|---|
| 04.16 | 13 | Daïga dans sa voiture arrive dans le 18ème. |
| 4.46 | 14, 15 | Le 'Docteur' et l'amant de Camille descendant des escaliers de Montmartre, suivis de Camille. |
| 04.53 | 16 | Des ramasseurs de poubelles. |
| 05.25 | 17 | Le Docteur et son compagnon montent en voiture. Camille entre dans le cadre : confrontation. |
| 05.50 | 18 | Daïga dans un café |
| (05.57) 06.08 | 19, 20 | Des escaliers dans Montmartre Camille, seul. |
| 07.06 | 21, 22 | Daïga dans le café, au téléphone. En arrière plan : le patron et deux policiers en civil. Daïga règle ses consommations. |
| 07.35 | 23 | Daïga dans la rue, assise dans sa voiture. Les deux policiers sortent du café. |
| 08.07 | 24 | Camille, endormi, dans l'appartement de son frère Théo. |
| 08.23 | 25 | Camille et Harry, le fils de son frère. |
| (08.27) 08.50 | 26 | Théo dans sa chambre, Camille et Harry dans la pièce d'à côté (travelling latéral, à travers la cloison). Théo, rejoint par le petit garçon. |
| 10.03 | 27, 28, 29, 30 | Daïga et sa tante (Ira) se rencontrent devant l'appartement de cette dernière. |

| | | |
|-----------------------------|----------------------|--|
| (10.23) 11.03 | 31 | Le frère de Camille et sa petite fille dans la salle de bain. Camille les rejoint, sort à nouveau de la salle de bain. |
| 11.37 | 32 | Camille dans la douche |
| (13.24) 13.30 | 33, 34, 35 | Daïga et Ira montant des escaliers travelling latéral à travers les escaliers : la porte de l'appartement de la vieille dame assassinée. La femme de ménage et un policier. Un second policier entre dans le champ Daïga et sa tante entrent dans le champ. |
| 13.34 | 36 | Daïga, sa tante, et l'ami d'Ira, devant la porte d'appartement de ce dernier. |
| 13.50 | 37 38 39 40 | Dans l'appartement de l'ami d'Ira, les mêmes, avec 5 personnes (des occupants de l'appartement/immigrants illégaux?) |
| (15.10) (15.47) 16.10 | 41 42 43 | Daïga sort de l'appartement, passe un groupe de curieux, la femme de ménage et des policiers devant l'appartement de la vieille dame assassinée, descend les escaliers et sort de l'immeuble à la suite des policiers qui évacuent le corps de la victime. Daïga fume devant l'immeuble. Sortent les deux policiers en civil (les même qu'aux scènes 22/23). Court échange; ils montent en voiture. Ira sort de l'immeuble et monte en voiture avec Daïga. |
| 16.23 | 44 | Théo et Harry en voiture |

| | | |
|-------|----------------------------|---|
| 16.35 | 45 | Camille qui marche dans la rue |
| 16.55 | 46 47 48 49 50 | Le frère de Camille accompagné de sa petite fille installe des étagères dans un appartement bourgeois. Dialogue avec la propriétaire de l'appartement. |
| 19.28 | 51 52 53 54 | Le cours d'autodéfense : La propriétaire de l'hôtel et un groupe de vieilles dames. |
| 21.28 | 56 57 58 | Daïga et sa tante regardent le cours d'autodéfense |

LE MONSTRUEUX POSTMODERNE :

absence et artifice.

A la fragmentation du point de vue correspond le caractère élusif, accentué par la structure narrative et le travail de la caméra, de personnages qui semblent se soustraire aux catégorisations et aux prédictions.

Les contradictions dont sont truffées les images et les dialogues sont non seulement source d'ambiguïté, mais aussi source d'ironie. Avec son apparent bon sens et son 'humanité', le personnage de Ninon est probablement le plus 'entier' du film; or, de manière intéressante, c'est aussi le personnage qui se 'trompe' le plus profondément, qui reste le plus étranger à la 'réalité' des faits : la même Ninon qui met Daïga en garde contre les dangers du Paris nocturne, déclare avec indulgence à propos du couple d'assassins qui habitent son hôtel :

- Ils sont tellement gentils. Mais gentils...”

Comme le remarque Docherty :

The spatial metaphor of surface and depth is replaced, after the influence of cinema, by temporal sequence and development : a figure in one scene or 'shot' can be thoroughly transfigured by the next, thus countering the notion of a transcendent 'self' lying 'behind' the surface 'apparitions' and disappearances'.⁹

Ainsi par exemple, l'imperturbable Daïga explose-*t-elle* d'une colère incandescente contre l'imprésario qui lui a fait de fausses promesses, cependant que, malgré la douceur et l'affection qu'il témoigne à son enfant, Théo apparaît comme un personnage pétri de fierté, de frustration et de violence rentrée. Incarnation de l'innocence et de la grâce enfantine, isolé dans un univers d'adultes, l'enfant de Théo - fille ou garçon? -, est aussi d'une précocité singulière. Lorsque Théo part travailler *au noir*, il emmène Harry avec lui, et sur le ton de l'humour, le réprimande pour le fait qu'il se soit installé sur le siège du passager et non sur la banquette arrière, - une entorse au règlement, explique t'il, qui peut les mener tous les deux en prison. Habillé du costume noir de Batman, imperturbable, le petit garçon répond simplement 'je sais', tandis que sur le pare-brise où se réfléchit le ciel, défilent des nuages.

De manière significative, cette scène est encadrée par deux séquences directement liées aux assassinats : la séquence d'évacuation du corps d'une victime la précède, et un long plan de Camille qui marche nonchalamment dans la rue, lui succède.

Quant aux vieilles dames de *J'ai pas Sommeil*, leur présence n'est pas réduite à l'incarnation symbolique d'une société vieillissante, et elles ne représentent pas simplement des victimes potentielles : au cri de 'Il va nous prendre not' fric!' certes, mais non sans humour et sans plaisir, un groupe de charmantes sexagénaires apprennent l'autodéfense sous la direction inflexible de Ninon. Sous les traits de la minuscule dame Russe au nom évocateur, émerge aussi l'égoïsme et l'instinct de préservation de l'individualisme endurci : Ira est prête à confier sa nièce à un personnage jovial mais douteux et qui semble se spécialiser dans l'insertion (ou l'exploitation?) d'immigrants illégaux.

⁹ Thomas Docherty, *Alterities*, Oxford : Clarendon Press, 1996, p55.

Mais c'est sur le personnage de Camille que se concentre le plus un jeu d'apparences et de contradictions qui, au bout du compte, semblent ne masquer qu'un vide existentiel.

'Dans les faits divers', remarque Denis, 'même quand on lit les comptes-rendus de procès, l'opacité reste (...), et c'est à travers ceux qui l'entourent qu'on parle le plus souvent du criminel, les témoins, les policiers, et surtout les membres de sa famille'¹⁰

De manière cruciale, lorsque Camille rend visite à Théo après avoir découvert, semble-t-il, qu'il est séro-positif, Théo se trompe sur les intentions de son jeune frère et lui offre de l'argent. Ainsi, le seul moment où une communication aurait pu, peut-être, s'engager, est une occasion manquée, et Théo remarque à la fin du film : - Mon frère, je sais rien de lui". Les deux frères n'entrent en présence directe que trois fois dans le film, et la première de ces rencontres illustre bien le caractère insaisissable, 'opaque', et équivoque de Camille. En prélude à un court dialogue, Camille est filmé endormi, tout habillé, dans l'appartement de Théo. Dans un long panoramique, en gros plan, la caméra remonte lentement le long de ses jambes cachées sous la toile claire d'un pantalon d'homme, avant de passer sur une main ornée de longs ongles noirs. Se sentant observé, Camille repousse le coussin qui lui servait d'écran contre la lumière du jour; il expose alors, à l'envers sur l'écran, un visage maquillé aux lèvres noires, et se trouve face à face avec la frimousse curieuse et innocente du petit garçon de Théo. Ironie et ambiguïté suprêmes, la première phrase de dialogue de l'assassin de *J'ai pas Sommeil* est une question posée à un enfant angélique : - Elle est là, Maman?...". Dans un travelling latéral, la caméra traverse ensuite la cloison pour révéler Théo, assis dans son lit; l'espace d'un instant, les deux frères se partagent l'écran, mais demeurent séparés par un mur. Dans le plan suivant, les trois personnages se retrouvent un court moment dans l'espace exigu d'une salle de bain minuscule. Les dialogues sont elliptiques, simples allusions au côté imprévisible de Camille ('Tu préviens jamais') et au départ de Mona ('Elle les [*ses produits de beauté*] a laissés'..). Tout au plus le regard de Théo peut-il suggérer une réprobation voilée lorsque Camille, utilisant les cosmétiques de Mona, se démaquille; le jeune homme va ensuite prendre une douche. Tout au long de la

¹⁰ Entrevue avec les Cahiers, Op cit, p27.

séquence, et comme dans la séquence de la fête d'anniversaire, où les deux frères se disputent l'honneur de danser avec leur mère, la caméra reste proche des corps, et en particulier semble scruter celui de Camille. Malgré les gestes d'affection, dans les moments passagers où ces personnages se rencontrent, alors que leurs existences restent aussi cloisonnées qu'entre des étrangers, c'est la proximité physique qui crée une illusion d'intimité. Le visage du jeune homme demeure impénétrable, et son corps demeure 'opaque', fait 'écran'.

A cette 'opacité' qui le caractérise, se superpose le sens de l'artifice dont s'enveloppe le personnage, pour qui l'importance du costume et de l'apparence est cruciale.

Thierry Jousse décrit comme un 'homme très féminin (...), d'une sensualité immédiate et troublante', ce personnage qui porte un prénom androgyne. Dans l'une des scènes de night-club, Camille fait un numéro de travesti, où, vêtu d'une robe fuseau, maquillé et coiffé d'un turban, il chante en play-back sur une chanson de Jean-Louis Murat. Comme le remarque Annette Kuhn dans un article consacré au travestisme ou 'cross-dressing' :

As a set of cultural meanings, crossdressing intersects two discourses. It draws on meaning centering on the one hand on performance, and on the other hand on constructs of gender identity and sexual difference¹¹

(...) crossdressing may be understood as a mode of performance in which, -through the play on a disjunction between clothes and body- the socially constructed nature of sexual difference is foregrounded and even subjected to comment : what appears natural, then, reveals itself as artifice.¹²

Dans le cas de *J'ai pas Sommeil* cependant, c'est l'aspect performance qui prévaut et non l'élément déstabilisateur ou subversif dans le sens d'une mise en doute des conventions et de l'identité sexuelle. Si la représentation au night-club s'accompagne d'un sentiment de danger ou de vulnérabilité, Camille joue, à d'autres moments et notamment lorsqu'il est avec son partenaire, de sa force et de sa domination physique. Ainsi, dans une scène claustrophobique filmée dans une des chambres d'hôtel, lorsque Raphaël exprime le

¹¹ Annette Kuhn, *The Power of the image*, London and New-York :Routledge, 1985, reprinted in 1992, p53.

¹² Annette Kuhn, p49.

souhait de partir, de quitter Camille, celui-ci, de dos, emplit l'écran, enlace son compagnon et se couche sur lui, le recouvrant presque entièrement.

Même dans la scène de travesti décrite ci-dessous, il est impossible de se méprendre sur le sexe de Camille : ici, le costume 'féminin' est réduit à sa fonction de mise en scène du désir. La description de Thierry Jousse prend ainsi une autre dimension : ce qui suggère au critique des *Cahiers* le qualificatif de 'féminin' a probablement peu à voir avec l'acteur et son jeu ou avec l'apparence physique et le nom du personnage. Cette 'féminité' présumée résulte plutôt de la mise en scène et du travail de la caméra : si on se réfère aux conventions filmiques, le corps de Camille est filmé comme l'est traditionnellement le corps féminin. Le relativisme des qualificatifs (masculin/féminin), et le thème de l'artifice se trouvent ainsi mis en abîme, présents à la fois dans le spectacle et dans l'approche formelle.

C'est une scène où un homme s'offre aux regards, il faut que ce geste soit senti. Je pensais qu'il fallait aussi qu'il y ait un peu de danger, qu'on sente que dans l'offrande du corps, il y a la possibilité des coups.¹³

Les premières images de la séquence du night-club donnent une idée générale d'un lieu interlope, où le personnage ambigu du docteur, un homme blond, apparaît mêlé aux clients autour du bar, dans une scène que semblent commenter les paroles de la chanson de Murat qui accompagnent le déroulement du reste de la séquence. Le chanteur y évoque les thèmes sempiternels et imbriqués de l'amour et du crime, de l'éternité et de la mort, des relations qui lient les êtres avant de se défaire ('*Comme l'ange blond, noyé dans la Durance - Comme un démon - Tu déferas le tien. Comme l'oiseau borgne, Comme Jeanne de France, dans ta démence, tu déferas le tien...*'). Le premier plan de Camille est un plan moyen, en contre-plongée, où le jeune homme, vêtu d'une robe de velours noir, de gants et d'un turban, apparaît sur fond bleu nuit. Le plan suivant le montre de face, cadré de plus loin, s'avancant entre deux rangées de spectateurs, debout de part et d'autre de l'étroit couloir, - une sorte de tunnel - où il évolue. Parmi les spectateurs se trouve Raphaël, auquel Camille fait face un instant, tournant le dos et présentant à la caméra, en plan rapproché, une épaule dénudée. Tandis que Camille reprend son lent défilé,

¹³ Claire Denis, entrevue, p28.

paraphrasant la voix du chanteur, les yeux dirigés vers le bas, la caméra capture, dans le haut du cadre, les regards des hommes qui fixent l'acteur. C'est la proximité des spectateurs debout, et la multiplicité des regards qui créent une vague sensation de menace que soulignent deux brefs inserts filmés en contre plongée, - un groupe d'homme assis à la mezzanine et contemplant le spectacle d'en haut, et un balcon grillagé où les corps d'hommes accroupis se pressent contre la grille -, cependant que Camille est filmé en plan rapproché, l'objectif descendant lentement le long de son corps, le long de ses hanches moulées par le fuseau, et jusqu'à ses pieds nus.

L'empressement avec lequel il change de costume, le raffinement et le soin porté au choix d'effets qui lui coûtent une fortune, son besoin de se contempler dans les miroirs, sont symptomatiques de l'extrême narcissisme du personnage, mais surtout, derrière ce narcissisme, d'un vide, d'une aliénation, d'une perte d'identité qui confèrent au personnage son caractère élusif et son détachement. Dans *J'ai pas Sommeil*, Denis ne conduit pas une enquête et ne dresse pas un portrait, mais elle ne se contente pas non plus de mettre en scène *un serial killer*¹⁴ à l'oeuvre. Elle présente un personnage particulièrement cinématique en ce qu'il est un être de 'surface', qui existe par le factice : de la coiffure aux vêtements et aux bijoux, le personnage semble consciemment, et par les artifices les plus ordinaires - ceux de la mode et du costume -, chercher à se créer une aura de démoniaque. Une courte scène, filmée dans les escaliers de l'hôtel, illustre parfaitement ces thèmes du narcissisme et de l'artifice qui se combinent. Filmée en continu, la scène est en fait une réflexion, mais la présence du miroir, qui se superpose à l'écran, et le dédoublement des images, ne sont révélés qu'à la fin.

Les yeux baissés, Camille descend les escaliers, suivi de Raphaël. Les deux silhouettes se découpent sur les ramages baroques d'une tapisserie de couleur sombre. Camille porte une chemise de soie noire avec, autour du cou, une croix d'argent, et ses cheveux sont hérissés en courtes nattes. Il lève la tête et regarde fixement vers la gauche de la caméra; derrière lui, Raphaël suit le mouvement et fixe le même point. Les deux personnages s'arrêtent un

¹⁴ En l'absence d'une expression équivalente en français, dans son entrevue, Denis elle-même utilise ce terme.

instant, et Raphaël tourne son regard sur Camille, devant lui. La descente reprend, et tandis que Camille sort du cadre à gauche, sa tête s'interpose entre reflet et objectif, révélant que l'image saisie auparavant par la caméra n'était que sa réflexion dans un miroir, reflet que les deux hommes se sont arrêtés pour contempler.

Les allusions au thème du démoniaque, souvent teintées d'ironie, abondent, des paroles de la chanson de Murat au nom porté par le partenaire de Camille, du caméo joué par Solveig Dommartin, l'ange-trapéziste des *Ailes du désir*, au long travelling transversal qui suit Camille alors qu'il passe, nonchalant, devant les portails grands ouverts d'une caserne de pompiers.

Dans *Now you see it : Studies on Lesbian and Gay Film*, Richard Dyer fait à propos de l'oeuvre de Genet une remarque qui, en ajoutant le racisme à l'homophobie, pourrait aussi s'appliquer au film de Denis :

On many occasions, his work has been a gift to homophobia, easily appropriated as the living proof of how sick, neurotic and degraded homosexuals are.¹⁵

Le personnage central de *J'ai pas Sommeil* est noir, homosexuel, drogué, séro-positif et tueur de vieilles dames, et Denis souligne, on l'a vu, le manque de pertinence de la notion de 'politiquement correct' dans le cas de son dernier film. D'une certaine manière, il semble que son personnage pourrait prendre sa place dans une longue tradition de héros créés par des 'écrivains maudits' - Villon, Sade, Baudelaire, Lautréamont, Genet.. - que fascinaient la face reniée de l'humanité, l'abjection, le mal, et ses manifestations. L'analyse que Dyer consacre à Genet et à son film *Chant d'amour* révèle des points communs, mais met aussi en lumière un trait fondamental qui ne peut s'appliquer au personnage et au film de Denis. Certes, comme le héros de Genet et de Fassbinder, *Querelle*¹⁶, Camille semble jouer jusqu'au bout le jeu de la prophétie ou du fatalisme, adoptant comme sien le destin auquel

¹⁵ Richard Dyer, *Now you see it : studies on lesbian and gay film*, London and New-York : Routledge, 1990, p75.

¹⁶ Jean Genet, *Querelle de Brest*, 1953, R.Werner Fassbinder, *Querelle*, 1982.

le système social dans lequel il doit essayer de prendre place en tant qu'homosexuel, noir, séro-positif et pauvre, le prédestine. Genet, remarque Dyer,

(...) fully accepts his social designation and lives it out defiantly (...) You say this is what I am, OK, that is what I am and I am going to be it to the hilt.¹⁷

Le mal, ajoute cependant Dyer,

(...) only retains its frisson if you actually believe in a metaphysics of good and evil. (...) It is Genet's acceptance of the truth of the christian moral order that gives his work its special intensity¹⁸

Or, de manière significative, alors que Genet 'borrows the conventions of what is beautiful and sacred in order to make the criminal and male beautiful and sacred too'¹⁹, Denis refuse l'esthétisme :

Il y avait pas mal de moments où il était très tentant de faire des choses très belles, comme dans la scène du play-back. Ma réaction n'était pas de faire des choses laides, mais de ne pas me laisser aspirer par ça, de rester simple.²⁰

Un même souci de sobriété caractérise les scènes de meurtre, filmées sans effets de caméra, en plan continu, et en évitant toute dramatisation :

Comme on ne peut pas échapper à ces scènes de meurtre, on ne peut pas non plus masquer les meurtres derrière une porte, sous une table, dans un coin, il faut qu'ils soient filmés en plein champ. En même temps, ces scènes interdisent le montage, il faut les filmer en un seul plan. Sinon, ou c'est dégueulasse, ou ce n'est pas très moral, on embellit le crime.²¹

¹⁷ Richard Dyer, p83.

¹⁸ Richard Dyer, p61-62.

¹⁹ Richard Dyer, p57.

²⁰ Claire Denis, entrevue avec les *Cahiers du Cinéma*, p28.

²¹ Claire Denis, p26.

Le crime n'est ici ni transcendance, ni défi à un ordre moral établi; la monstruosité, dans *J'ai pas Sommeil*, apparaît dans tout ce qu'elle a de plus banal; l'horreur est une horreur à la fois sordide et ordinaire et devient donc plus proche, plus familière.

Autrement dit, ces crimes, et le tueur dont la caméra filme le corps en gros plan (le *corps du délit*), sont 'abjects' dans le sens où l'entend Kristeva : ils font partie même du corps de la société qui les rejette et dont ils révèlent la fragilité.²²

Lorsque Camille se rend chez la couturière pour y essayer une tenue de style S&M, il se plaint de n'avoir pas l'argent suffisant pour se faire tailler ses effets dans du cuir 'véritable' : à travers le personnage du tueur de vieilles dames, ce n'est pas une forme de transcendance paradoxale, une attitude de défi ou de refus qui s'expriment, mais une forme d'hyperconformisme. Le 'véritable', l'authentique, s'appliquent ici au costume, à la surface qui confèrent à l'être son statut, son importance. En effet, dans l'univers contemporain et réaliste de *J'ai pas Sommeil*, les églises sont essentiellement des lieux de tourisme, les assassins portent des noms d'anges sans le savoir, on trafique à coup de billets et non avec les âmes, et le mal se porte comme une chemise de soie, comme un smoking taillé sur mesure ou un vêtement de marque.

Dans son article sur le travesti, Annette Kuhn souligne la confluence du travestissement et de la représentation :

Understood in its everyday sense, performance is allied with acting, and acting is regarded as an activity that involves pretence, dissimulation, an intent to seem to be something or someone one is, in reality, not. An actor's role is assumed like a mask, the mask concealing the performer's 'true self'. (...) [But] against the 'real self', performance poses the possibility of a mutable self, of a fluidity of subjectivity.²³

Dans *J'ai pas Sommeil*, Denis campe un personnage qui *s'identifie* à un masque : lorsqu'après son arrestation, la mère de Camille le confronte (dans un dialecte d'origine qui fait référence à une existence passée brutalement 'effacée'), horrifiée et ne comprenant pas

²² Julia Kristeva, *Les Pouvoirs de l'horreur*, Chapitre 1, Paris, Edition du Seuil, 1980.

²³ Annette Kuhn, *The Power of the Image*, p52.

comment la chair de sa chair, celui qui fut un enfant si sage, est aussi l'auteur de crimes monstrueux, Camille demande simplement qu'elle lui apporte ses effets...

Postmodern characters typically fall into incoherence : Character traits are not repeated, but contradicted; proper names are used, if at all, inconsistently; signposts implying specific gender are confused(...)
 Postmodern characters always dramatize their own 'absence' from themselves²⁴

Derrière le masque dont le personnage se pare, le film de Denis ne révèle rien. L'obsession narcissique et le conformisme consommateur d'un personnage impassible qui, tel le caméléon, glisse aisément d'une scène d'affection au sein de sa famille, à une scène de meurtre, suggérerait plutôt l'existence d'un vide interne.

A l'hôtel où résident le couple des assassins, et où Daïga fait le ménage, cette dernière découvre la chambre des deux hommes jonchée de photographies noir et blanc. Au sein de cette multitude de portraits récents, la présence d'une unique photographie ancienne, peut-être une photo de famille provenant de la même série que celle qui orne l'appartement de la mère, semble incongrue. Tous les autres clichés sont des portraits de studio, pour lesquels Camille a posé nu ou paré de ses accessoires de prédilection (voilette, gants, le bonnet à la Batman...). Apparaissant devant la caméra comme le symbole de la fixité, la photographie est signe de mort, donnant ici une forme tangible à la sensation de fatalité qui enveloppe le personnage et imprègne le film. Mais dans le prolongement de la séquence du travesti, cette scène apparaît également comme la manifestation supplémentaire d'une angoisse narcissique : non seulement Camille semble avoir besoin du regard des autres, et notamment du regard de Raphaël, pour exister, mais comme pour s'assurer lui-même de sa réalité, il s'entoure de ses propres reflets.

La mise en scène d'un tel personnage renvoie inéluctablement à l'analyse de Frantz Fanon, lorsqu'il décrit la force compulsive qui pousse l'homme de couleur à accepter un système dominant, alors même que dans ce système, parce que le blanc y est la norme, il devient signe de 'différence'. Mary-Ann Doane souligne ainsi que,

²⁴ Thomas Docherty, Op.Cit. p61 & 62.

According to Fanon, the black becomes psychoanalyzable only when he/she comes into contact with whites/colonizers. It is the conjuncture between the two which produces neurotic effects and the disorienting vision of a double narcissism.²⁵

Au centre de la thématique du film se trouve donc l'observation d'un 'manque', d'une absence : absence d'explication, absence d'affect chez le criminel, absence de communication, 'manque' de sens...Cependant, autour de cette absence, une série d'indices s'accumulent, - commentaires sur l'environnement idéologique, psychologique et physique des personnages -, pour former une part essentielle de la trame narrative. A l'aura d'incertitude qui enveloppe le personnage de l'assassin, correspondent des processus d'aliénation et de marginalisation plus ou moins latents, que Denis documente à travers les détails visuels et linguistiques, et dont les expériences de deux autres personnages en particulier, Daïga et Théo, se font directement l'écho.

HISTORICISATION DU MAL :
aliénation, crime, hyperconformisme.

Dans son analyse critique du trope du 'continent noir', Doane s'appuie sur les écrits de Fanon, mais souligne certaines inconsistances dans l'approche du psychanalyste : Fanon fonde son étude sur la mise en question de la notion même de catégorisation raciale, ce qui lui permet de déconstruire les à priori biologiques et essentialistes, et de prendre en compte les réalités matérielles et sociales :

To the extent that there *are* material and economic effects of racism, race does exist as a category of both political and psychical significance. But its meaning would be socially variable rather than biologically essential. Fanon himself acknowledges the primacy of the economic factor in the 'inferiority complex' attributed to the black.²⁶

²⁵ Mary-Ann Doane, *Femmes Fatales*, NY and London :Routledge, 1991, p217. Frantz Fanon, *Black skin, white masks*, trans. C L Markmann, NY :Grove, 1967.

²⁶ Mary-Ann Doane, p218.

Cependant, l'acceptation d'un dualisme freudien entre le 'civilisé' et le 'primitif' entraîne Fanon à prendre comme base normative la culture de type occidental :

Fanon's acceptance of Freud's homostatic system is symptomatic of a rather conservative veneration of European culture which leads him, in *Masks*, to treat that culture as a normative standard.²⁷

Cette présomption se retrouve dans le film, mais présentée de manière critique et ironique, comme on va le voir, à travers les propos de Camille et de la mère de Mona sur la Martinique. A travers la chronique d'un été de crimes, la réalisatrice esquisse le diagnostic d'un malaise social, et la société occidentale symbolisée par le microcosme Parisien de *J'ai pas Sommeil* n'a rien d'admirable : c'est une société fatiguée, qui révèle ses manquements et ses failles.

Malgré la présence du *serial killer*, cette figure criminelle qui fascine, *J'ai pas Sommeil* n'est donc pas construit comme une étude de cas. Dans l'approche filmique même - fragmentation, multiplication des points de vue et absence de subjectivité, refus de l'esthétisme -, Denis se détourne de la tentante mais vaine exploration de la nature d'un mal qui habiterait un individu spécifique. Au contraire, en adoptant une approche qui s'apparente aux tactiques de la narration postmoderne, en reléguant les processus d'identification et de caractérisation au second rang, Denis réoriente l'attention vers cette dimension contextuelle et historique qui tient, selon Docherty, une place cruciale dans la fiction contemporaine :

In short, postmodern characterization seeks to return the dimension of history which earlier modes of characterization, or the theoretical understanding of character as 'identity', deny, (...) identifying change in the novel as something that always happens at the level of the individual rather than in the wider socio-political formation itself.²⁸

²⁷ Mary-Ann Doane, p218.

²⁸ Thomas Docherty, p59.

Noirs et blancs

J'ai pas Sommeil s'inspire d'un réel fait divers, 'L'affaire Paulin', qui, en 1986 défraya la chronique et provoqua, - les deux criminels étant des hommes de couleur -, les réactions racistes auxquelles on pouvait malheureusement s'attendre. Denis s'est cependant distancée du fait divers afin de mettre l'accent sur des attitudes latentes, des concepts beaucoup plus difficiles à cerner, et pour évoquer un malaise profond mais qui s'exprime subtilement. Dans le couple des assassins, Camille et son amant blanc, s'incarne un malaise dont la complexité ne peut cependant être vraiment suggérée qu'à travers la multiplication de personnages dont les expériences à la fois comparables et différentes sont présentées dans leur contexte économique et social.

Dans l'une des scènes du début, filmée au petit matin, Camille croise un camion de vidange que suivent des ramasseurs de poubelles noirs; la correspondance est sonore autant que visuelle : c'est le vacarme des détritiques et du verre broyés qui servent de fond sonore à la violente altercation durant laquelle Camille roue de coups son partenaire Raphaël. Tandis que Camille vit, avec un certain luxe, de ses crimes, Daïga la Lithuanienne fait les ménages à l'hôtel en échange de son logement, cependant que Théo le musicien, qui doit compromettre sa fierté pour vivre, livre et monte illégalement du mobilier : du 'travail *au noir*' comme le remarque aigrement une cliente, après avoir essayé de marchander le prix prévu. Le racisme évoqué par ce film *noir*, n'est pas celui des actes de violence ponctuels, mais celui, institutionnel, invisible, qui imprègne le langage et les structures sociales.

Au coeur de l'argument couramment développé dans les théories critiques des représentations raciales, est l'illusion de la 'déracialisation'²⁹ : la race blanche ne se conçoit pas comme race, elle se conçoit et se définit comme norme. La suprématie de cette norme, établie dans les sociétés judéo-chrétiennes où elle domine, et renforcée par l'histoire coloniale des sociétés occidentales, est telle qu'elle recouvre l'un des processus les plus efficaces de naturalisation, un processus d'établissement de mythes comparable à celui qui

²⁹ Notamment : Richard Dyer, *White*, London and New-York, Routledge, 1997.

caractérise sexualité et différence entre les sexes. 'L'autre' c'est donc celui qui n'est pas blanc (encore que le terme, ainsi que le souligne Richard Dyer ne peut pas plus que noir prétendre à définir la couleur de la peau humaine), c'est celui qui appartient à une ethnie différente et qui est 'racialisé'. De manière similaire au processus de différenciation qui opère dans le cas de la masculinité/féminité, c'est cet autre dont l'existence soulève des questions et qui devient sujet d'étude.

L'affirmation de l'homosexualité a favorisé la mise en question et la déconstruction de la notion conventionnelle de masculinité. De la même manière, Lola Young soutient l'idée que c'est à partir d'un processus de reconnaissance et d'étude des divisions inhérentes aux catégories raciales telles qu'elles sont définies de nos jours, qu'il devient possible de proposer des alternatives aux représentations raciales conventionnelles³⁰.

Dans *Chocolat*, se croisent les trajectoires de deux personnages en quête de racines africaines : un Américain noir et une Française dont l'enfance s'est déroulée au Sénégal. Pour la jeune femme³¹ comme pour l'Américain, la quête est vaine : ni l'enfance dans les colonies, ni les lointains ancêtres et la couleur de la peau ne peuvent permettre à ces deux êtres de s'identifier à, ou de se faire accepter par une société africaine contemporaine (tout au plus y seront-ils tolérés, ce qui n'est pas nécessairement le cas en occident).

A travers ce type de personnages, leurs rencontres et leurs expériences, comme dans le cas de Daïga, Camille et Théo, et en accord avec l'argument de Lola Young ('It is important to argue for complexity rather than for oversimplification')³², Denis tourne le dos aux amalgames et aux simplifications.

Par delà les manifestations ostensibles de racisme, Denis s'attache donc à problématiser et à déconstruire le discours même de la 'race', sans d'ailleurs manquer d'ironie : lorsque Daïga et Ninon passent une soirée ensemble et se saoulent, mais restent incapables de franchir le barrage linguistique, elles finissent par danser un slow sur une chanson de Procol Harum, intitulée *A whiter shade of pale*.

³⁰ Lola Young, *Fear of the Dark : race, gender, sexuality in British cinema*, London :Routledge, 1996.

³¹ Evènement symbolique, dans son enfance, la jeune-femme, prénommée France, s'est brûlée, effaçant ainsi toutes les lignes de la paume de sa main.

³² Lola Young, p9.

La première scène où les deux frères apparaissent ensemble est également à la fois une scène d'intimité et, dans le jeu des éclairages, la mise en scène d'une différenciation :

Au début de la séquence, la caméra filme Camille en gros plan et s'attarde sur sa main, dont les ongles noirs contrastent avec la peau mate et pale. En comparaison, Théo, assis contre le mur ensoleillé de sa chambre apparaît à la fois sombre et lumineux. Né de la même mère, ce dernier se présente comme un être radicalement différent dans sa manière de vivre et de répondre aux problèmes que lui pose un environnement qu'il trouve aliénant. Quoique vivant en couple avec Mona, une Française 'de souche' dont il a un enfant, Théo a décidé de partir pour la Martinique. Son refus d'une société où, en tant que Français d'origine antillaise, en tant que musicien et en tant que père, il ne peut trouver ses marques, se reflète directement dans la présence menaçante du voisin de palier, et dans les cris de la femme de ce dernier : derrière les portes fermées des appartements, sous le vernis de moralité et de respectabilité qui permet de rejeter le tueur de vieilles dames dans le monde de l'animalité (pour citer l'un des policiers), l'univers où évoluent les personnages de *J'ai pas Sommeil* est un univers tissé d'ignominies quotidiennes et banales.

Comme Camille au début du film, -Tu pars toujours à la Martinique? Y'a rien là bas", la mère de Mona ne comprend pas le désir qu'a Théo de s'exiler : - vous allez vivre de quoi?". Théo répond avec un sarcasme irrité à ces remarques convaincues et naïves, qui suggèrent l'incapacité à se mettre en question d'une société vieillissante et sans idéal, mais enracinée dans la certitude de sa supériorité et de sa valeur de modèle. Et si l'application du modèle se révèle un échec, Ira, l'immigrante de longue date, refuse cyniquement de faire le rapprochement, comme elle refuse de loger la nièce tombée du ciel : - Avec votre perestroïka", demande-t-elle à Daïga, " vous êtes arrivés à quoi?...à rien."

L'arrivée de la jeune femme, leurrée par les fausses promesses d'un impresario et par les invitations imprudentes d'Ira, agit comme l'ultime révélateur. Par sa présence silencieuse et son isolement, elle dénonce le mythe d'une société blanche 'déracialisée', homogène, évoqué plus haut : avec la fin de la guerre froide, l'immigration a changé de teinte. Au volant de leurs curieuses voitures démodées, les nouveaux arrivants qui viennent désormais de l'est se heurtent à la même méfiance dédaigneuse que les immigrants qui les ont précédés : dans le premier café de Montmartre où elle s'arrête, Daïga est confrontée à

la grossièreté et à l'impatience d'un patron de bistrot xénophobe (- C'est pas vrai ça. A chaque fois c'est pareil. Déjà à St Germain c'était pareil"), et aux tracasseries mesquines de deux inspecteurs de police, plus occupés de faire respecter les interdictions de stationner à la nouvelle arrivante que de poursuivre l'auteur des meurtres de vieilles dames : -Lithuanien ou pas Lithuanien, en France : règlement!...Faut pas rester là. Interdit." Dans son introduction à *Discourse of the Other : Postcoloniality, Positionality and Subjectivity*, Hamid Naficy rappelle qu'à la base de l'inégalité sociale et de l'inégalité des sexes, se situent à la fois un discours de différence et de rejet, et un désir de s'approprier, de 'consommer' l'autre.³³ C'est cette même pression contradictoire qui imprègne le film, qui s'exerce sur Camille et Daïga, et semble les rapprocher. A la remarque cavalière qu'une jeune femme de ses connaissances (Solveig Dommartin), ayant demandé à voir des photographies de Camille pour des raisons professionnelles, fait au jeune homme : - Toi, de toutes manières, y'a qu'à poil qu'on peut te caser", et à l'obsession narcissique du jeune homme, correspondent les commentaires d'Ira à Daïga : - La beauté ça sert, quand on ne sait rien faire", et les observations admiratives de Ninon, qui force la jeune femme à se regarder dans la glace. Dès les premières séquences, la jeune étrangère se trouve exposée à la pression de regards mâles à la fois libidineux, hostiles et pathétiques. Lorsqu'au tout début du film, Daïga apparaît dans sa voiture immatriculée en Lituanie, un véhicule roulant dans la voie parallèle entre dans le champ et s'attarde à sa hauteur avant de doubler et de sortir du cadre : le conducteur et son passager la regardent fixement, l'oeil glauque et le regard aussi lourd que le chien Boxer qui salive sur la banquette arrière de leur voiture. De manière similaire, les regards inquisiteurs des deux policiers, assis au second plan, ne la quittent pas lorsqu'au bar où elle fait sa première halte, la jeune femme tente de passer un coup de fil. Lorsqu'un peu plus tard elle échappe au dragueur qui, l'ayant remarquée dans la rue, la poursuit sans relâche, elle trouve refuge dans un cinéma, et se retrouve dans une salle bondée d'hommes. Toisée par les regards insistants des spectateurs, la jeune femme finit par trouver un siège avant d'éclater d'un fou rire irrépressible : comble de l'ironie et du sordide, sur l'écran se déroulent les images d'un film porno.

³³ Hamid Naficy, *Consuming the Other*, introduction to *Discourse of the Other, Postcoloniality, Positionality and Subjectivity*, Quarterly Review of Film and Video, H.Naficy and T.H.Gabriel, eds, Vol13, Harwood Academic Publisher, 1991.

Mais tandis que Camille s'offre aux regards, se laisse absorber à la fois par sa propre apparence et par son goût grandissant du luxe et de l'artifice, Daïga résiste, démolit, dans un accès de fureur, l'arrière de la voiture de l'impresario ou metteur en scène qui l'a dupée, éclate de rire dans le cinéma porno, et finit par reprendre la route, aidée, ironiquement, par le butin des crimes de Camille.

A la fierté taciturne de Théo correspond le silence forcé et l'apparente indifférence hautaine de Daïga. L'impossibilité de communiquer en français isole la jeune fille d'un mur transparent mais infranchissable : dans les scènes de groupe, elle demeure le plus souvent à l'écart, au second plan ou à la bordure du cadre, incapable de comprendre tandis que les autres protagonistes discutent de sa situation. Mais les attitudes diffèrent selon les types d'étrangers : lorsque Daïga arrive à l'hôtel, Ninon l'envoie péremptoirement s'asseoir à l'écart afin de pouvoir s'occuper d'un groupe de touristes. Alors que sa mère s'excuse à la réception, - I am sorry, my English is not good", Ninon se précipite et s'empresse : l'anglais n'est pas seulement une langue répandue, c'est aussi la langue du tourisme et de l'argent. La patronne de l'hôtel est pourtant l'un des personnages du film dont la présence rassurante exsude la bienveillance, et lorsqu'elle s'évertue à communiquer avec la jeune femme, le décalage, qui se manifeste dans des monologues à sens unique, et des échanges qui n'en sont pas, n'en apparaît que plus absurde ou plus embarrassant :

Ninon à *Daïga qui est au téléphone* : -Ça répond pas?"

Daïga : - Il ne répond pas"

Ninon : - Tu connais du monde à Paris toi?"

Daïga : - Pour travail"

Ninon : - Ah. D'accord."

Dans son incompréhension, la jeune femme se conduit parfois de manière abrupte, comme lorsque, devant la porte de l'hôtel, Ninon lui propose de venir dîner :

Ninon : - Tu veux venir manger un petit morceau avec nous? Ma mère dîne tôt..."

lentement, pour expliquer : -ma maman..."

Daïga : - Au revoir" *Elle s'éloigne*

Ninon : - Bonsoir"

Denis s'assure cependant que ce silencieux personnage ne soit pas transformé en un simple pion par la narration, en un passif objet d'étude et de contemplation par la caméra. Le personnage alterne sans cesse entre l'immobilité observatrice et le mouvement : ce sont ses déplacements, - son arrivée et son départ - qui forment l'introduction et la conclusion du film, et si les brusques ruptures de son impassibilité, son accès d'hilarité comme son accès de colère, sont imprévisibles, elles n'en sont pas moins justifiées, la distance que pourrait créer le silence forcé étant ainsi palliée par les possibilités d'identification qui sont offertes au spectateur. De manière similaire, dans les premières scènes sur l'autoroute, la manière dont les hommes au chien nous sont présentés, encadrés par les fenêtres de leur voiture, fait clairement appel à notre sens de la dérision, de même que le sous-titrage des dialogues de la jeune Lithuanienne est une invitation à la complicité, - lorsqu'elle insulte les deux policiers par exemple ('Arrête de geindre, bite de phoque').

Aucun des personnages principaux n'est simplifié, immédiatement accessible, ou dénué d'ambiguïté. Ayant perdu ses racines, mais parfaitement intégré, grâce au butin de ses crimes, au milieu interlope à la fois sordide et séduisant où il circule, Camille représente pourtant la figure extrême et d'une certaine manière, logique, de l'aliénation : son existence est le produit même d'une culture postcoloniale, le produit du système où il a grandi, et qui le condamne. Ses actes ne signalent pas une attitude de défi, mais une attitude de renonciation, de défaite. Au policier abasourdi qui lui énonce la liste de ses crimes, Camille déclare simplement : - Je suis un type facile. Personne a envie d'aller mal. C'est les choses qui déconnent".

Ainsi, autour du personnage du criminel se concentrent les angoisses les plus profondes d'une société sur la défensive et où le matérialisme a remplacé les idéaux : la peur du vide, du déclin, de la mort.

La Mort Blanche

La définition, par Kristeva, de la mort comme ultime manifestation de l'abject, trouve un écho dans l'analyse du phénomène de la 'mort blanche' (*white death*) que propose Dyer lorsqu'il examine les correspondances contradictoires qui se sont créées entre les deux termes. associée à l'idée de blancheur, la mort peut devenir une image de beauté :

Within Western Art, the dead white body has often been a sight of veneration, an object of beauty. While Christ on the cross may often be an image of agony, it is also one of beauty. In Victorian times, death - especially that of children, above all girls -, was seen as a fit subject for painting and photography that had far more to do with beauty than with tragedy.³⁴

Cette idéalisation esthétique de la mort n'est cependant possible que grâce à la croyance en une transcendance - 'All depends on a deep conviction of the reality of transcendence, heaven or grâce' - qui a disparu de l'univers contemporain de *J'ai pas Sommeil*. La mort apparaît ici à la fois ignoble, banale et absurde : c'est la dégradation du corps environné de mouches qui permet, dans le film, la découverte de la première victime, cependant que la litanie des noms et adresses récités par le policier après l'arrestation révèle à la fois l'horreur et la banalité anonyme des faits. Lorsque le corps d'une des victimes nous est présenté brièvement, couvert d'un drap blanc, le plan, statique et dépouillé de tout effet, a la froideur d'un préambule à une leçon d'anatomie. Le visage qui émerge du drap est celui d'une vieille femme : une image de la mort comme néant, dans la blancheur anesthésiée d'une salle d'hôpital. Ainsi l'hypothèse avancée par Dyer trouve-t-elle une résonance dans le film de Denis lorsqu'il suggère :

(...)that the suspicion of nothingness and the death of whiteness is, as far as white identity goes, the cultural dominant of our times, that we really do feel we are played out.³⁵

J'ai pas Sommeil offre un double niveau de lecture. Sous la complexité narrative et la multiplicité des points de vue, un discours critique émerge distinctement :

³⁴ Richard Dyer, p208.

³⁵ Richard Dyer., p217.

autour des personnages déracinés et marginalisés de *J'ai pas Sommeil*, la société française est représentée principalement par une police cynique, inefficace et antipathique, par des individus aux regards et à l'attitude libidineux, et des vieilles femmes solitaires. De ce point de vue, les crimes de Camille et son emprise sur son compagnon blanc prend une valeur symbolique : lorsque Raphaël veut partir, Camille l'étreint et le recouvre en lui rappelant : - J'ai toujours été là pour toi (...) Tu ne peux pas te débarrasser de moi. Tu le sais ça, tu ne peux pas". Le premier niveau de récit cependant, réaliste mais fragmenté, peuplé de personnages ordinaires mais imprévisibles, résiste au 'réductionnisme' que pourrait engendrer une lecture symbolique. Le personnage typique de la vieille dame Parisienne par exemple, n'est pas réduit au statut de signes, de simple victime ou de personnification d'une société en déclin; certaines apparaissent vulnérables, mais aussi, comme Ira, résistantes et pleines de ressources.

Tandis que la relation qui lie Camille et Raphaël oscille entre la tendresse, la dépendance et l'oppression, les couples hétérosexuels du film apparaissent fragiles et leurs relations également tissées de violence et d'incompatibilités. L'homosexualité de Camille, ou la couleur de sa peau ne sont présentées comme problématiques ni dans sa famille, ni dans le monde nocturne où il circule et se produit. Typiquement cependant, il s'agit de deux milieux qui sont en marge de la norme sociale française et surtout, dans le cas de l'univers interlope auquel le personnage s'est fondu, il s'agit d'un monde en marge mais qui reste soumis aux impératifs matérialistes de la norme.

Tandis que Daïga et Théo choisissent la fuite, Camille, comme les jeunes héros du film de Tavernier, *L'appât* (1994), pousse la logique du matérialisme jusqu'à l'extrême; non pas immoraux, mais amoraux, ces personnages ont recours au crime pour pouvoir participer pleinement à une société où l'accumulation et l'abondance de biens sont devenus des buts existentiels. Ainsi le 'vide' évoqué par Dyer, l'angoisse du néant qui mine les sociétés occidentales, se reflètent-ils en eux comme dans un miroir.

CONCLUSION

Au bout du compte, le film de Denis dénie les certitudes et les explications et renvoie le spectateur (le spectateur occidental du moins) à ses propres questions; une approche que Docherty décrit, dans *Alterities*, comme l'une des caractéristiques du film noir. Dans le film noir, remarque-t-il, le corps s'interpose devant la source de lumière, et les ombres renforcent un sentiment de dédoublement et de duplicité, contredisent le discours. Ainsi :

Film noir enables the possibility of a resistance to the omnivorous and homogenizing power of a certain discourse. (...) Criticism in cinema arises when the figural, in all its banal specificity, refuses to be subsumed under the discursive, with its drive to homogenisation and 'comprehension'.³⁶

Tandis que la présence de Camille s'interpose sans cesse devant la caméra, opaque et inaccessible, Raphaël semble contempler dans le miroir, comme s'il s'agissait de la sienne propre, la réflexion de son complice. Double discret mais constant, Raphaël apparaît inéluctablement, silencieux, aux côtés ou en retrait de Camille, telle l'ombre blanche.

³⁶ Thomas Docherty, Op.Cit., p168-169.

CONCLUSION

Représenter la diversité

Pour les cinéastes comme pour les théoriciens du film, sexualité et marginalité sont des sujets en vogue. C'est que l'étude de la sexualité et du déviant, qui est centrale dans la mise en question de la norme...

Modernism, the modern era, and the 'modernisation of sex' are uniquely bound to the ascendancy of bourgeois, capitalist and industrial society that still possesses a vested interest in documenting, categorising and accounting sexuality.¹

... est devenue un élément clef des *cultural studies*, de la pensée structuraliste, des théories féministes, et des théories de l'art contemporaines.

La problématique est d'autant plus fondamentale dans le cas du cinéma, que d'une part, l'appréhension et la représentation du réel par ce médium est d'une efficacité et d'une intensité particulières, alors que d'autre part, cette représentation implique une hiérarchie par laquelle l'image cinématographique privilégie certains éléments, tandis que d'autres sont relégués aux marges du récit, à la périphérie du sens, dans le hors champ. En outre, dans le cas des stratégies de représentation, comme dans celui de leur analyse, on se heurte désormais au problème d'un sujet qui élude, qui résiste à la conceptualisation simple. Comme le remarque Vincent Dieutre, dans un article sur 'le social au cinéma', la sociologie elle-même :

Semble se débattre pour sauvegarder son objet d'étude traditionnel de plus en plus insaisissable, de plus en plus réfractaire à toute conceptualisation, à tout système, traversé de phénomènes multiples, simultanés et contradictoires.

¹ Arthur C Danto, *Playing with the Edge : the photographic achievement of Robert Mapplethorpe*, London : University of California Press, 1996.

Dieutre dénonce la tentation qui existe, dans le domaine du cinéma, de contourner la difficulté en s'adonnant à la présentation de 'l'exclusion comme thématique de mode', ou aux réalisations 'les plus manichéennes ou les plus outrageusement à côté de la plaque'.² Considérer conjointement les représentations de la marginalité et de la sexualité permet dans une certaine mesure d'éviter un système d'analyse qui, en se concentrant sur une catégorie ou un concept artificiellement isolé, favorise le dualisme et les oppositions binaires. Ainsi, dans son article sur le cinéma et le féminisme africains, Sheila Petty souligne-t-elle les limitations inhérentes à l'adoption d'un point de vue qui 'isolates sexual difference as the sole factor in the intersection of textual and spectatorial difference', et, par conséquent, 'works to exclude other differences'. Petty recommande donc que des

critical/theoretical models in feminist film studies be established which allow women to be considered as historically, socially, and culturally constituted subjects within cinema.³

Traiter chaque cas, chaque type de représentation, en prenant en compte le discours socio-économique et culturel sur lequel cette représentation se base, mais aussi l'approche thématique et esthétique adoptée par le réalisateur, permet d'exposer les tendances au nivellement, - les tendances à la standardisation des représentations où 'l'autre' en particulier, est non seulement relégué à la projection, vidée d'un sens propre, d'un engouement pour l'exotique et le sensationnel, mais surtout, où cet 'autre' devient une présence indistincte, un élément non spécifique, mis en scène principalement parce que, par contraste, il renforce la norme. D'un autre côté, l'abandon de catégories simples et précises et la démultiplication des points de vue aboutit également à une perte de sens et instaure une situation d'indifférenciation où le travail critique devient impossible.

L'importance de l'analyse approfondie du film comme texte devient ainsi cruciale : dans un premier temps, parce qu'elle permet, tout en gardant un ensemble de catégories thématiques et de points de vue qui ne soit pas fixe, de construire une grille précise de

² Vincent Dieutre, *L'Horreur sociologique*, dans *Lettre du Cinéma*, n5, printemps 1998, p45.

³ Sheila Petty, 'Miseria : Towards an African Framework of Analysis', *IRIS*, n18, spring 1995, pp137-138.

critères d'étude (structure narrative, type de plans, rôle du montage, arrangement de la bande son, composition de l'image...), qui est appliquée à l'analyse de chaque film, et permet ainsi d'identifier en profondeur les points communs et les différences marquant les stratégies de représentation qui sont mises en oeuvre. Dans un second temps, l'analyse de détail permet de prendre en compte, s'il y a lieu, les nuances introduites par le réalisateur ou suggérées par le sujet, et non pas seulement de se plier à un système de catégorisation conventionnel avec le risque de favoriser ou de renforcer les clichés et les représentations par archétypes dont on ferait ainsi des outils d'étude privilégiés. Cette approche permet en troisième lieu de repérer les stratégies de contrôle ou de normalisation qui sont intégrées au texte même du film, s'exprimant subrepticement à travers l'approche esthétique et le choix des points de vue, et se développant ainsi en parallèle avec les stratégies de contrôle qui, en Occident, font souvent partie intime du tissu social même et de son apparatus médiatique.

Les films dont l'étude compose ce mémoire sont très différents du point de vue stylistique, mais à l'issue d'une suite d'analyses de détail, deux tendances contrastées émergent cependant en ce qui concerne les stratégies de représentation, - tendances qui témoignent de tensions et de changements - dans l'approche esthétique et les stratégies de représentation du cinéma français.

Le film de Jean-Jacques Beineix, *37.2 le Matin*, participe d'une tradition du cinéma français 'd'exposition' ou de 'consommation visuelle', où le corps féminin est utilisé principalement comme signe, et où la féminité sert à la représentation de l'altérité comme manque. Dès le début du film, le personnage histrionique de Betty habite moins son corps qu'il ne s'y 'dissout'. Ainsi, tandis que la folie s'installe et que le processus 'd'aliénation' s'opère, Betty devient un 'personnage-signe', qui dénote moins la rébellion et le mal-être, que le *manque-à-être*. Indépendamment du contexte social, économique, géographique et temporel, mais en harmonie avec un univers diégétique qui 's'offre' au regard, Betty offre son manque-à-être en spectacle jusqu'à la fin du film lorsque, littéralement, son corps devient une enveloppe vide, un signe dénué de sens.

Tandis que le personnage féminin, et, à fortiori, celui de 'l'aliénée', de la femme folle, malade, ou de la femme enfant, devient représentation de l'altérité comme manque, c'est au personnage masculin, garant de la norme et du sens, contrôlant la voix off et le regard, qu'il convient d'investir cet 'Autre-signe' d'une signification : au bout du compte, la confrontation lui permet de créer ou de produire. Ainsi la représentation d'une féminité hystérique, qui n'est pas pleinement consciente, est-elle en rapport direct avec la présence symbolique ou effective du père comme ultime créateur du sens et de la signification. Elle tend aussi à être associée à une esthétique de la 'belle image' dans son sens traditionnel, à une représentation de la réalité qui, dans la mesure où elle est présentée comme une *donnée* visuelle, est conventionnelle, même lorsque, comme dans le cas de Beineix, elle s'inspire moins des traditions proprement picturales que de la publicité.

Des films comme *la Femme publique*, de Andrezej Zulawski, 1984, ou plus récemment *la Belle Noiseuse*, de Jacques Rivette, 1991, fonctionnent selon le même mode de représentation, et sont construits autour d'une confrontation entre un personnage masculin, homme occidental blanc, figure paternelle, artiste, ou combinant ces divers aspects, et un personnage féminin, un 'corps-signe', dont la 'consommation' (par l'artiste, le créateur, la caméra du réalisateur, le regard du spectateur), investit l'image de signification, et devient ainsi synonyme d'un processus de création. C'est la nécessité de contrôler l'élément féminin en le réduisant à son statut de signe qui génère la tension narrative : dans *la Femme publique* et dans *la Belle Noiseuse*, le créateur, l'artiste (un réalisateur dans le premier cas, et un peintre dans le second) doit pousser son modèle jusqu'au bout de cette logique, c'est à dire l'obliger à 's'abandonner' complètement au regard, à n'être plus qu'un 'corps-signe'. Dans le film de Beineix, c'est la folie qui se charge de ce processus que documente la caméra, et duquel le spectateur est invité à se faire le complice.

Dans l'univers picaresque de Blier, la maladie, la prostitution et le spectacle (le cinéma), sont autant de métaphores des stratégies d'exploitation du monde adulte auquel il confronte les deux adolescentes qui sont les héroïnes de son film. A travers les personnages du docteur, de l'officier allemand, du réalisateur et du père, le film dépeint la norme dominante, la masculinité et le système patriarcal, dans leur pourrissement, leur

impuissance et leur échec. Pourtant, et malgré la technique du zapping qui rend instable l'univers diégétique et les systèmes de représentation, de même que la figure du père, quoique vulnérable, reste au coeur du récit, à travers le personnage de Joëlle, le film dénonce, mais exploite par là même, la problématique de 'l'objectification'.

Liz (Jane Birkin), l'épouse du peintre célèbre de *La Belle Noiseuse*, dont elle est aussi l'ancien modèle (relégué pour une femme plus jeune), s'adonne désormais à la taxidermie... Comme le dernier film de Rivette, *Secret Défense* 1997, la plus récente des productions signée par Patrice Chéreau, *Ceux qui m'aiment prendront le train* (1998) semblent participer à cette tendance à -pour reprendre un terme créé par Susan Hayward- une certaine 'nécrocinéphilie'. Dans les deux cas, le réalisateur se place dans un milieu circonscrit de la haute bourgeoisie symbolisé par la maison ou le manoir familial. Sous certains aspects, l'approche de Chéreau est représentative de la tendance concernée, alors même que l'homosexualité domine les relations qui lient le groupe des personnages : ainsi, dans le récit, dans la caractérisation et dans la manière de filmer, le personnage du très jeune homme (Sylvain Jacques) est-il soumis aux mêmes procédés 'd'objectification' auxquels sont assujettis traditionnellement les personnages féminins qui sont réduits au rôle d'objet de désir.

Bien plus qu'un film sur un meurtrier comme *J'ai pas Sommeil*, les films qui viennent d'être mentionnés secrètent une certaine morbidité; celle d'un cinéma qui, dans un vide ou une confusion de référents contextuels, socio-économiques, culturels et temporels, réfléchit sur son propre processus de création, - un processus de création qui semble reposer essentiellement sur l'exploitation et l'annihilation de 'l'autre'.

En plaçant leurs films au centre d'un réseau résolument complexe d'influences et de référents culturels et sociologiques, certains des réalisateurs de ces dix dernières années explorent au contraire, dans la lignée d'une approche initiée notamment par Agnès Varda avec *Sans Toit ni Loi*, les possibilités de représentation de 'l'autre', de celui ou de celle qui échappe à la norme, sans exploitation voyeuristique, sans récupération par des

techniques de représentation normalisatrices, et surtout, sans vider cette représentation de son sens et de sa spécificité.

Dans les *Amants du Pont-Neuf*, Carax explore, à travers l'utilisation de l'espace, la problématique créée par la mise en scène à l'écran d'un couple qui existe 'en marge'. Risquant de perdre jusqu'à leur nom, dépourvus d'un statut social proprement dit, ses personnages apparaissent également dépossédés dans leur accès à l'espace tridimensionnel dont le cinéma a le pouvoir de créer l'illusion. Tandis que Michelle perd la vue, Alex craint et résiste aux images qui représentent la tentation d'un monde dont il est exclu. Au bout du compte, avec la convalescence de Michelle, c'est la possibilité d'accéder ou non au visuel, à la représentation et à la consommation, symbole de la différence de classe, qui risque de séparer les deux jeunes gens. La virtuosité ou le lyrisme du cinéma de Carax ne sont donc pas de simples effets de style : en attirant l'attention sur l'aspect instable et illusoire du visuel, le film évoque la marginalité sans tomber dans le voyeurisme ou la compassion facile, et dépeint l'existence d'un couple sans avoir recours à des arguments essentialistes.

Dans le contexte de la présente étude, *les Amants du Pont-Neuf* peut être considéré comme symptomatique du changement qui semble s'amorcer dans la production cinématographique française récente. En dépit de son sujet, le film de Carax s'est en effet révélé être un gouffre financier. Il se place ainsi à la croisée entre deux des principales orientations qui marquent le cinéma français des années 90 : un cinéma à gros budget (relativement parlant, c'est à dire en comparaison avec les budgets moyens du cinéma européen) qui s'est concentré autour du genre du 'cinéma de qualité', et un cinéma à petit budget qui, thématiquement, témoigne de préoccupations similaires⁴ à celles qui sont abordées dans les *Amants*, mais adopte une esthétique plus discrète. Vincent Dieutre décrit cette seconde tendance comme l'expression d'un 'cinéma de critique sociale poétique'. Ces dernières années, alors que le nombre de films produits augmente, les coûts moyens de production diminuent, une indication de la perte de vitesse du cinéma type 'cinéma de

⁴ Nota : Sandrine Veysset, réalisatrice de *Y'aura t'il de la neige à Noël*, 1995, a commencé sa carrière en travaillant sur le tournage des *Amants du Pont-Neuf*

qualité'. Par contre, non seulement le nombre des films à petit budget augmente (et notamment dans la catégorie des premiers films), mais la part de ces films ayant connu un succès quand au nombre des entrées est remarquable.⁵ Un article du *Guardian* du 2 février 1998 propose un classement des films sortis en Europe et aux Etats-Unis en 96/97, en se basant sur le rapport entre les profits réalisés sur le nombre d'entrées par rapport au coût de production initial du film. Dans ce classement, et au côté des *Block-busters* qui dominent la production commerciale américaine du moment, *Chacun cherche son chat*, le film de Cedric Klapisch, réalisé avec un budget minimal, arrive en troisième position.⁶ Il semble donc que, tandis qu'il reste 'marginal' face à un géant américain qui établit la norme, le cinéma français demeure capable, et notamment dans la veine de ce 'cinéma de critique poétique', d'exploiter cette position en proposant une approche et un regard différents.

L'émergence d'un cinéma de ce type semble en outre signaler un changement dans le rapport entre représentation de la norme et de la marge, du discours dominant et des discours centrifuges à l'écran : comme le souligne Powrie, le cinéma français des années 80 est marqué par son caractère nostalgique, - nostalgie d'une masculinité dont le statut était clair et sans émule, mais aussi d'une identité nationale unitaire et dominante. Le film de Régis Warnier, *Indochine* (1991), est un remarquable exemple de mise en scène de la tension entre l'affirmation de l'identité nationale et la présence de 'l'autre', - dans ce cas entre colonisateur et colonisé - et de la nostalgie d'une résolution qui renforcerait et légitimerait l'identité suprématiste. Dans ce film, un jeune homme né de mère chinoise et de père français choisit de rester fidèle à la culture de l'ancienne métropole, culture française des classes aisées incarnée, sous les traits de l'emblématique Catherine Deneuve, par sa mère adoptive. La structure 'métanarrative' est claire, qui présente les rapports

⁵ Evolution de la production. Film d'initiative française (Source : *CNC info, Bilan 1996*, n265, Mai 1997, Paris : Centre National de la Cinématographie)

| | Nombre de films sortis// | pourcentages de premiers films/ | coût moyen en millions de francs |
|------|--------------------------|---------------------------------|----------------------------------|
| 1994 | 89 | 24,7% | 26,1 |
| 1995 | 97 | 33% | 28,1 |
| 1996 | 104 | 37% | 24,3 |

⁶ Dan Glaister, 'Full Monty Reaps Dividends from Minuscule Investment', *The Guardian*, Monday 2 March 1998, p11.

entre colonie et métropole comme un mytique conflit de famille, où le pays colonisé est réduit à l'image d'un enfant adoptif qui se révolte contre l'emprise quelque peu tyrannique mais, au bout du compte, aimante et constructive, d'un pays colonisateur exportateur de la culture sociale et économique de ses classes dominantes.

Le rejet de ce type de métanarration, et de discours normatifs réductifs mais rassurants, caractérise au contraire une grande partie d'un cinéma de petit et moyen budget, et en particulier un cinéma de 'critique sociale poétique' dont les choix esthétiques et thématiques témoignent d'une véritable ouverture au multiculturalisme racial, sexuel et social. Ainsi, en marge des discours mythologisants 'du cinéma de qualité', des catégories d'individus conventionnellement exclus de l'univers cinématographique se voient conférer une certaine visibilité.

Bien qu'il s'agisse de la minorité ethnique la plus visible par exemple, et malgré la fulgurante carrière d'un acteur comme Roschdy Zem, proportionnellement, les Français maghrébins restent dramatiquement sous-représentés dans le cinéma français. Tandis que certains des films discutés ici incluent des personnages beurs, la sélection des films étudiés ne comprend pas de film beur proprement dit. Certes, étant basée sur un échantillon de films qui font l'objet d'une analyse de détail, la présente étude ne peut prétendre à être exhaustive en ce qui concerne les thèmes qu'implique la combinaison des concepts de marginalité et sexualité, mais il est également important de noter que cette thématique a jusqu'ici été largement ignorée dans les films beurs comme dans les films qui se concentrent sur des personnages beurs. Dans un univers cinématographique très largement dominé par des hommes, cette absence semble résulter moins d'une volonté de se concentrer sur l'aspect socio-économique de la 'fracture sociale', que d'une tendance à ignorer l'existence de ce qui n'est ni masculin, ni hétérosexuel. Gros succès national et international, le film de Kassovitz, *la Haine* (1995), se présente comme une allégorie de la fracture sociale. Le style documentaire dont s'inspire le film, son introduction et sa conclusion, le dualisme symbolique de la structure narrative et spatiale à travers laquelle le réalisateur a traduit le problème de l'exclusion, renforcent l'aspect universaliste de ce film

qui présente pourtant un univers exclusivement masculin. A propos des films beurs proprement dits, Carrie Tarr remarque que, généralement, ces films

...have a universal appeal because they lock into an international, masculine, heterosexual culture of youthful revolt, which elides ethnic differences and which would be jeopardized if their sexual identity were called into question.⁷

Parmi les films produits ces dix dernières années, *Cheb* (1991), de Rachid Bouchareb, et *Hexagone* (1993) de Malik Chibane sont donc exceptionnels en ce que leurs représentations de la communauté beur, et des problèmes de marginalisation auxquels elle doit faire face, prennent en compte les questions de sexualité et que les thèmes sont abordés en partie d'un point de vue féminin. Grâce à un montage en parallèle qui inclut des scènes de discussion de groupe, Chibane par exemple, donne une voix à ses personnages féminins, et suggère que, confrontées à une situation oppressive au sein de leur propre environnement culturel et familial, les 'beurettes' sont plus déterminées à explorer les possibilités d'intégration (Chibane conclut son film sur la célèbre phrase d'Aragon 'La femme est l'avenir de l'homme'). L'un des jeunes beurs d'*Hexagone* entame d'autre part une relation avec une jeune bourgeoise, Française de souche, et raciste. Le jeune homme ment sur ses origines et sa situation, se prétendant étudiant et de descendance italienne. Le discours sur la discrimination raciale prend ainsi la forme d'un constat à la fois amer et ironique : la discrimination raciale est clairement exposée comme illusoire (parce que son prétendant ne 'ressemble' physiquement pas plus à un Maghrébin qu'à un Italien, la jeune femme n'a pas de raisons de mettre en doute ses assertions ou de résister à son charme), mais l'acceptation probablement temporaire du jeune Beur est fondée sur le mensonge et sur le reniement de son identité.

Dans le film de Bruno Dumont, *La Vie de Jésus*, 1997, dont Rachid Bouchareb est le coproducteur, une relation empreinte de tendresse s'esquisse entre deux des principaux personnages, Marie et Kader, provoquant en partie les événements qui mènent à la mort de ce dernier. *la Vie de Jésus* présente une vision pessimiste, mais traite de manière complexe et originale le problème du racisme. Filmé dans le nord de la France, le film

⁷ Carrie Tarr, *Questions of Identity in Beur Cinema*, *Screen* 34/4, Winter 1993, p341.

s'attache avant tout à décrire et à démythifier les sources du racisme au sein d'une communauté ouvrière que mine le chômage, l'ennui et l'absence de perspectives. Le film met en scène un groupe d'individus qui, s'ils ne se démarquent pas par la race, sont marginalisés par leur accent, leur appartenance géographique et sociale, leur impuissance à appréhender leur situation de manière critique. Dans ce contexte, le rôle de 'l'autre' qui échoit au personnage éponyme joué par Kader Chaatouf, apparaît d'autant plus arbitraire et absurde qu'il est relativisé, et que le personnage n'a pas d'affinité avec le schéma familial de la représentation du jeune Beur comme drogué ou comme délinquant potentiel. De façon similaire, dans *En avoir (ou pas)*, c'est avec le personnage de Bruno que se cristallisent la déprime et la violence rentrée cependant que Joseph et sa soeur, les jeunes beurs qui s'occupent de l'hôtel d'un oncle en voyage au Maroc, apparaissent, par contraste, nettement plus positifs. Si Bruno prend ainsi refuge à l'hôtel où travaille son meilleur ami Joseph, la soeur de ce dernier, que la morosité de Bruno agace, répond à ses avances avec réticence. Le scénario indique en outre que, pendant ses heures de surveillance à la réception, la jeune femme profite des moments de calme pour étudier, et s'attache notamment à apprendre l'arabe : suggestion d'une possibilité de rapprochement, où la connaissance de la langue et la culture ancestrale deviendraient, pour les jeunes beur(ette)s un élément d'identité et d'intégration, plutôt qu'un obstacle et un reniement de la culture dominante? La réalisatrice a certes choisi de donner au lieu où se rencontrent ses personnages le nom d'Hôtel *Idéal*. En effet, et malgré certaines affinités avec un style documentaire, le film témoigne d'une profonde préoccupation pour les questions de représentation : les personnages mis en scène par Masson, comme le lieu où ils se croisent, ne prétendent pas être représentatifs dans le sens de 'vrais'. Cependant, comme Chibane et Dumont, Masson ne se contente pas d'une représentation habituelle et stéréotypée, - le beur comme jeune délinquant de sexe masculin évoluant dans un univers presque exclusivement masculin - qui a tendance à devenir familière au point *d'aller de soi*. Si la minorité la plus présente du point de vue démographique, social et culturel, est sous-représentée dans le cinéma français, il va sans dire que les autres minorités sont le plus souvent carrément ignorées : le cinéma français contemporain n'inclut pas encore, par exemple d'acteur ou d'actrice vedette de couleur. Dans le film d'Eric Rochant, *Vive la*

République (1998), où la question du politiquement correct est abordée franchement mais sur un mode comique, le personnage joué par Roschdy Zem accepte de se joindre à un groupement politique en tant que représentant de la minorité arabe et, en l'absence d'un candidat plus pertinent, comme représentant ...de la minorité noire.

Selon son succès, un film comme *J'ai pas sommeil* peut signifier le lancement ou le renforcement de la carrière de ses deux acteurs principaux; en ce qui concerne les personnages féminins cependant, et à de rares exception près, - Les films de Kassovitz, *Métisse* (1989), de Coline Serreau, *Romuald et Juliette* (1989) par exemple, dont les scénarios concernent respectivement les relations inter raciales d'un triangle amoureux et d'un couple - la caractéristique principale des stratégies de représentation dans le cinéma jusqu'aux années 90 est l'absence. En outre, de manière significative, les films de Serreau et de Kassovitz adoptent plus ou moins, esthétiquement et du point de vue narratif, les conventions des genres de la romance et de la comédie, abordent leur sujet sur le mode de la comédie et de la fantaisie, et reposent largement sur l'exploitation de stéréotypes raciaux. La fin du film de Serreau, avec sa fête nuptiale après laquelle, suivant une chorégraphie précise, les deux communautés scellent des liens d'amitié, reproduit l'atmosphère et le style du conte de fée.

Le film de Laetitia Masson et celui de Bruno Dumont, *la Vie de Jésus*, ont en commun le choix de personnages et de locations sociales et géographiques restés en marge des atmosphères héroïques qu'aime à recréer le cinéma commercial classique. Cette différence d'approche se reflète aussi dans le choix du langage et des accents : si certains des accents du sud de la France ont été utilisés afin de donner à certains films, comme la série des Pagnol, un aspect nostalgique, 'ethnographiquement romantique', les accents des régions traditionnellement industrielles sont en général évités. Bruno Dumont a recruté ses acteurs localement, ceux-ci s'expriment donc avec un accent du Nord qui est marqué. Par contre, dans la comédie de Etienne Chatiliez, *La Vie est un long fleuve tranquille*, 1987, dont l'action se situe à Roubaix, le seul personnage qui est doté d'un accent du Nord est le personnage de la bonne, qui est simple d'esprit.

Situé dans la même région, mais à l'autre bout de la chaîne des genres par rapport à *La Vie de Jésus*, non seulement le film de Claude Berri, *Germinal* (1993), est, du point de vue de la thématique, une exception, mais avec un éventaire de vedettes internationales et le faste des effets visuels derrière lesquels s'efface le sujet du film, il reste clairement défini par les conventions du cinéma de 'qualité'. Comme le signale Powrie,

In the 1980's (...) such socio-political concerns are generally not apparent in the nostalgia film. (...) Berri's *Germinal* is clearly an attempt to create a popular heritage cinema by linking an icon of national literary culture (the Zola novel) to contemporary circumstances (the recession).⁸

A l'exclusion raciale et sociale se superpose une marginalisation fondée sur le profond attachement du cinéma classique à la norme hétérosexuelle. Cependant, dans la cinématographie française des dix dernières années, non seulement l'homosexualité masculine est devenue un aspect familier des relations sociales, sexuelles et amoureuses qui font partie de l'univers filmique, mais elle tend à y occuper de plus en plus souvent un statut comparable à celui des relations hétérosexuelles : dans la majorité des films qui incluent des personnages et des couples homosexuels, le discours porte désormais l'accentuation non plus sur la sexualité elle-même, mais sur les problèmes relationnels en général. Le prétexte au film de Karim Dridi, *Pigalle*, 1994, est une intrigue artificiellement compliquée qui comporte les éléments obligatoires : trafic de drogue, prostitution et règlements de compte. 'Peuplée de gueules de cauchemar, *Pigalle* plonge au cœur de la nuit déchirée, entre les sex-shops et les cabarets.'⁹ : Le film de Dridi exploite sans vergogne une approche voyeuristique de la marginalité urbaine qu'il dépeint comme une cour des miracles contemporaine (la vilénie des vilains est en rapport direct avec leur difformité physique). Même dans un film comme *Pigalle* cependant, les relations homosexuelles sont présentées de manière positive : en fait, les rares moments de tendresse ou d'affection sont ceux qui unissent le personnage masculin principal, Fifi

⁸ Phil Powrie, p8.

⁹ Citation tirée du magazine *Max*, et reproduite sur la couverture de la boîte vidéo.

(Francis Renaud) avec deux acteurs d'un spectacle de travesti, l'un son amant, l'autre un ami.

Si le lesbianisme, par contre, demeure largement ignoré, c'est probablement que dans un contexte encore marqué par la dominance d'un ordre et de discours de type patriarcal, le lesbianisme se présente comme doublement subversif. La relation amoureuse entre deux femmes contredit la norme hétérosexuelle, mais elle représente aussi la possibilité d'une sexualité qui exclut le mâle. En outre, contrairement au phénomène du travesti et à la culture 'queer' par exemple, l'homosexualité féminine n'est, à priori, ni liée à une culture de la consommation, ni dépendante des images traditionnelles de la féminité, auxquelles le travesti masculin et le transsexuel doivent se plier¹⁰, même s'il s'agit de se les approprier en cultivant l'outrance. Enfin, dans le contexte particulier du cinéma français,

l'homosexualité féminine ne peut s'appuyer sur une tradition comparable à celle qu'ont initiée des artistes comme Jean Cocteau et Jean Genet. Ainsi, dans le cinéma français récent, les représentations du lesbianisme restent rares, marginales, périphériques ou négatives. Dans *Chacun cherche son chat* (1995), Klapish inclut un rôle vignette, celui de la patronne du bar local, qui, un soir, s'interpose afin de protéger la timide héroïne que les propositions d'un client indisposent. Après avoir raccompagné la jeune femme jusque sur le pas de sa porte, la barmaid tente de l'y embrasser d'une manière quelque peu cavalière. Les deux scènes créent ainsi un parallèle entre le personnage de la lesbienne et celui du dragueur.

Dans *les Voleurs* (1996), d'André Téchiné, la relation qui unit le personnage central à une femme plus âgée, que joue Catherine Deneuve, est traitée avec délicatesse et montrée sous un jour positif, mais demeure clairement à la périphérie de l'histoire et de la vie sexuelle de la jeune héroïne.

Avec *la Cérémonie* (1994), adaptation d'un roman de Ruth Rendell, Claude Chabrol met en scène une histoire criminelle que sous-tend le problème de l'inégalité des rapports de classe : une jeune femme (Sandrine Bonnaire), recrutée comme bonne par une famille de grands bourgeois, se lie d'amitié avec la postière du village (Isabelle Huppert), avec l'aide

¹⁰ Voir notamment le film de Chéreau, *Ceux qui m'aiment prendront le train*, 1998.

de laquelle elle finira par assassiner sa famille d'employeurs. Les tensions sociales, dont le film trace avec habileté la complexité, ne sont cependant pas la seule source de la folie meurtrière qui saisit les deux personnages. Le film suggère en effet qu'une relation ou du moins une attirance sexuelle s'est créée entre les deux jeunes femmes, et, dans le contexte d'un récit de meurtre, exploite les traits conventionnellement attribués au lesbianisme par le cinéma homophobe : juste avant que la frustration des deux femmes ne culmine dans la scène du meurtre, les deux complices mettent à sac la chambre à coucher du manoir. Dans un mouvement de frénésie destructrice, la postière s'empare d'un pichet de chocolat chaud, et à la manière d'un homme qui urinerait ou éjaculerait, elle souille le lit conjugal. La scène expose ainsi clairement le caractère sexuel de sa névrose, mettant sur le même plan la frustration sexuelle ou complexe de castration supposé de la jeune femme et la frustration rendue intolérable par les privilèges et le libéralisme complaisant de la famille des grands bourgeois.

Dans ce contexte de représentations régressives ou en ébauche, il n'est pas surprenant que le film de Josiane Balasko, *Gazon maudit*, sorti en 1995, ait attiré l'attention du public et de la critique. Le scénario de *Gazon maudit* est bâti autour de l'histoire d'un triangle amoureux non conventionnel, puisqu'il se compose d'une lesbienne (Marijo, - Josiane Balasko), et d'un couple hétérosexuel marié (Loli, - Victoria Abril, et son époux Laurent, - Alain Chabat). Marijo et Loli ont une liaison amoureuse dont Laurent devient le témoin désespéré. Après divers rebondissements, Marijo tombe enceinte, le trio forme une famille, et Laurent découvre sa propre bisexualité. Dans ce film, Balasko met en scène des personnages stéréotypés : Loli, la jolie femme au foyer au caractère jaloux est d'origine espagnole, cependant que Marijo est si masculine que les enfants la prennent tout d'abord pour un homme. La réalisatrice, en présentant ainsi le personnage de Marijo comme un 'homme manqué', se conforme aux conventions du genre, mais s'assure aussi, suivant une stratégie que Susan Hayward, au cours d'une conférence sur le sujet (*Screen Conference*, Glasgow, Juin 1994) a désigné par l'expression 'Mascarading gender', qu'il sera instantanément reconnu. Il n'en demeure pas moins qu'au bout du compte, et malgré l'ultime 'conversion' de l'époux macho, le film ne s'éloigne pas vraiment du discours dominant sur la sexualité : en transformant le rôle et le personnage de Marijo, qui d'amante

rivale devient mère, le scénario neutralise ce que le personnage avait de subversif, dans son désir, sa sexualité, et socialement comme mettant en danger une cellule familiale traditionnelle : Laurent peut, sans arrière pensée, partir au travail et laisser les deux femmes ensemble dans la chambre à coucher, puisque leur attention est maintenant dévolue au nouveau-né que Marijo a mis au monde. Surtout, le film laisse de côté un aspect fondamental de la problématique en ignorant les questions de statut social; le rôle de Laurent comme seul soutien financier de la famille, et la dépendance de Loli puis de Marijo ne sont jamais mis en question, et le succès apparent de son affaire d'immobilier permettra à la petite communauté de s'installer confortablement dans un cadre idyllique. Formellement, Balasko adopte une approche classique. Un montage en parallèle lui permet de mettre l'accent de manière positive sur la relation qui se développe entre les deux femmes tandis que le mari volage se disperse en liaisons sans importance. La caméra reste cependant au service d'un style narratif conventionnel.

Si, dans une certaine mesure, il semble possible de miner le système et ses codes de 'l'intérieur', le danger dans l'utilisation des stéréotypes à contre emploi, comme on le voit avec le film de Balasko, c'est que la mise en question est nécessairement limitée, et qu'on risque au bout du compte et simplement par la force de l'accoutumance à une certaine iconographie, de renforcer ces stéréotypes et ces à priori que l'on a dénoncé le temps d'un film.

Fondamentalement, des films aux thématiques opposées comme le réactionnaire *Tango* de Patrice Leconte évoqué dans l'introduction, et *Gazon maudit*, sont d'intéressants objets de controverse et de débat d'un point de vue général ou journalistique, mais ils n'ont cependant qu'un intérêt anecdotique du point de vue de l'analyse textuelle de détail. Au premier abord, les préoccupations de leurs réalisateurs semblent incompatibles, mais les films qui viennent d'être évoqués ont en commun une approche formelle qui les constitue de manière à reproduire des normes et un discours dominant, - une approche qui, même si les intentions du réalisateur ou de la réalisatrice se veulent subversives, apparaît insuffisante du point de vue des stratégies de représentation parce qu'elle exclut la possibilité d'une mise en question radicale :

...It is not enough to discuss the oppression of women within the text of the film; the language of the cinema/ the depiction of reality must also be interrogated, so that a break between the ideology and the text is effected...¹¹

La même remarque pourrait s'appliquer au dernier film de Rochant : *Vive la République* est une comédie à thème, qui se présente comme une réflexion sur les rapports entre pouvoir, discours et langage. Mais ces thèmes restent traités presque uniquement au niveau du récit : la conclusion du film (une série d'interviews télévisées au cours desquels les personnages refusent de s'exprimer sur un mode prédéterminé) semble ajoutée après coup, tandis que l'ensemble du film suit les conventions établies d'un langage cinématographique (et du langage de la télévision dans le cas de ce film) traditionnel.

En contraste avec la tendance dominante représentée par le cinéma commercial classique français ou américain, l'attrait visuel de films comme *En avoir (ou pas)* ou *J'ai pas sommeil*, repose autant sur la richesse de la composition, que sur une pratique de la suggestion, sur une esthétique de la pudeur et de la distance que vient renforcer l'humour. Ainsi, les questions de marginalité et de sexualité sont elles représentées dans le contexte d'un rejet des certitudes et des catégorisations conventionnelles du point de vue thématique, comme du point de vue du langage cinématographique. L'existence d'un hors champ, visuel et social, est sans cesse suggérée, et l'évocation de ce qui échappe ou résiste à la norme devient l'occasion d'une exploration des failles qui s'ouvrent entre réalité, vision et vérité : il s'agit d'accepter la part de l'insaisissable ou encore, d'une certaine manière, de *montrer moins pour dire plus*.

Parmi d'autres productions de ces dernières années, les films de Claire Denis et Laetitia Masson, tout en empruntant ou en expérimentant avec certains genres (film noir, cinéma de 'l'ordinaire', documentaire) témoignent de l'approche qui caractérise cette tendance du cinéma français des années 90 qui est à la croisée entre le poétique et le socio-politique. Ici, le refus de présenter l'illusion, chère à la pratique dominante, d'une réalité visuellement, socialement et moralement cohérente et directement compréhensible, est

¹¹ C. Johnston, *Notes on Women's Cinema*, Op. cit., p29.

caractérisé par un recadrage thématique, et par l'approche décrite plus haut comme 'la stratégie du retrait'. Si le regard de la caméra se fait pudique, dans leur description de microcosmes sociaux et de personnages en marge, ces réalisatrices ont porté une attention au détail qui leur permet de ne pas réduire leurs personnages au statut d'énigme, de personnage-signe, tout en passant outre la complaisance voyeuristique.¹²

L'univers diégétique tend ici à devenir un espace limité et fracturé ou fragmenté, que ce soit du point de vue narratif ou visuel : dans les films de Denis et de Masson, les individus circulent dans des lieux transitoires, des rues, des gares, des hôtels, de même que les films de Cédric Klapisch (*Chacun cherche son chat*) et de Robert Guédiguian (*Marius et Jeannette*), rythmés par les démolitions, se déroulent avec, en arrière plan, un paysage urbain qui se désagrège. Malgré ce recadrage, sur fond d'instabilité, et autour de micro-narrations, parce que leurs protagonistes sont replacés dans leur contexte culturel, social, géographique, ces films témoignent des dysfonctionnements entre l'individu et le social au sens large, portant ainsi l'accent non pas sur le voyeurisme sexuel et social, sur une exploitation des différences - raciales, sexuelles, de classe - teintée d'essentialisme, mais sur le questionnement de l'ordre établi et de ses systèmes de représentation.

Vincent Dieutre met en garde contre un enthousiasme prématuré, mais conclut son article sur une note positive :

(..) ce recadrage salutaire, qui questionne de plein fouet le sociovérisme 'asociologique' même le plus talentueux quant à sa crédibilité, a montré combien il trouvait d'écho chez les spectateurs, et il serait vain de l'ignorer (...).¹³

L'étude des représentations n'est pas limitée au rôle de baromètre social, néanmoins, dans la mesure où elle met en question la norme ou le point de vue dominant, elle peut refléter et aider à identifier les discours et les tensions qui marquent une société à une période donnée.

¹² Une approche similaire marque par exemple les films de Sandrine Veysset, *Y'aura t'il de la Neige à Noël?*, 1995, et de Tony Gatlif, *Gadjo Dilo*, 1997.

¹³ Vincent Dieutre p48.

Similairement, et comme le souligne Jean-Michel Frodon, “le cinéma ne ‘reflète ‘ pas la société en pleine évolution, il en fait partie”¹⁴, il est à la fois produit et interprétation, une re-présentation. La question, sinon d’un engagement, du moins de l’ouverture et de la réflexion *sur* les phénomènes de société et les interrogations contemporaines est donc vitale dans la définition d’un cinéma national qui se renouvelle.

Par défaut, dans le cas de certaines catégories d’individus et de certaines situations, l’absence même de représentations dignes de ce nom devient significative. De multiples formes d’invisibilité et de simplification, de *misrepresentation*, marquent le cinéma français. Cependant, si la tendance identifiée dans les paragraphes précédents se confirme et se développe, les films que l’on a cités en exemple cesseront de faire figure d’exception, et le paysage humain du cinéma français sera finalement capable de représenter une société française contemporaine caractérisée par sa diversité.

¹⁴ *l’Age moderne du cinéma français*, Paris :Flammarion, 1995, p13.

| <i>les Amants du Pont Neuf:</i> Découpage | | | |
|---|---|---|--|
| DECORS - ACTION - DIALOGUES | MOVEMENTS DE CAMERA - PHOTOGRAPHIE | BANDE SON | COMMENTAIRE |
| <u>1/ L'apparition du pont</u> | 0.10.03 | | |
| <i>Scène précédente: à l'hôpital, discussion entre Alex et un ami clochard qui veut l'emmener vivre dans le sud ("Je veux choisir")</i> L'ami - "Réfléchis quand même une seconde... pendant qu'il est trop tard" | | | |
| Extérieur Nuit. La Seine. L'eau noire dans laquelle se reflète le scintillement des lumières. Peu à peu, les piliers du pont Neuf apparaissent, reflétés dans l'eau. | 0.00.00 <i>Plan général, travelling au dessus puis derrière les grilles qui entourent le pont: Lent panoramique vers le haut pour révéler la présence du pont.</i> | Raccord sonore: la prophétie murmurée par le clochard meurt sur la première image du pont | <i>Introduction du pont: Un lieu ambigu et mystérieux. Un lieu hors du temps: le syllogisme du clochard dont la voix se superpose à l'image. Un lieu irréel et théâtral: c'est la réflexion du pont dans la Seine que nous voyons d'abord. La blancheur de la pierre contraste avec l'opacité noire de l'eau. Le pont est éclairé dans la nuit, et contemplé en contre-plongée, comme une scène. (la fiction se mêle à la réalité: le pont Neuf de Carax est une reconstruction). Le plan projectoire permet de souligner la dualité du lieu: scène offerte aux regards, mais aussi lieu fermé/interdit.</i> |
| Les grilles qui ferment l'accès au pont viennent barrer l'écran. Un panneau 'danger' noir et jaune entre dans le cadre. | 0.00.11 <i>Panoramique vers le bas</i> | Silence | |
| | 00.00.16 Raccord | | |

| <u>2/ La scène du métro</u> | | | |
|---|---|---|---|
| <p>Michèle qui mange un sandwich sur un couloir roulant, dans la lumière des néons.</p> <p>Elle est dépassée par des soldats en chemises kaki.</p> | <p>0,00,00 - plan moyen</p> <p><i>les couleurs sont pales, comme effacées par la lumière artificielle: blanc, gris, beige</i></p> <p><i>Mouvement de l'image: de droite à gauche.</i></p> | <p>Bruits ambiants, rames de métro, tapis roulants</p> | <p>Espace transitoire par excellence, où les personnes sont littéralement 'déplacées'.</p> |
| <p>Raccord</p> <p>Le couloir parallèle; des jambes, des genoux, des pieds de voyageurs</p> <p>L'objectif capture les pieds d'Alex. Panoramique vers le haut, le long de son corps, tandis qu'il traverse le cadre. Gros plan de son profil: il observe Michèle, quelque mètres devant lui.</p> <p>Alex s'éloigne sur le tapis roulant. L'objectif fixe sa nuque.</p> <p>Michèle s'éloigne de dos, emportée par le couloir roulant parallèle.</p> <p>Michèle perçoit la musique du violoncelle, se retourne, saute au dessus de la rampe du couloir roulant, et se met à courir.</p> | <p><i>Début de plan séquence</i></p> <p><i>Plan moyen</i></p> <p><i>Plan rapproché</i></p> <p><i>Gros plan</i></p> <p><i>Plan rapproché</i></p> <p><i>Plan moyen</i></p> <p><i>Flou et mise au point en profondeur, sur la silhouette de Michèle.</i></p> <p><i>Mouvement de l'image: de Droite à gauche.</i></p> | <p>Bruits ambiants</p> <p>Mêlés au bruit ambiant, le son du violoncelle à peine perceptible</p> | <p><i>Le plan séquence, et les divers mouvements de la caméra à laquelle les personnages semblent tout d'abord échapper soulignent le mouvement continu des tapis, le mouvement constant des gens qui passent et traversent les couloirs du métro d'une rame à l'autre.</i></p> <p><i>L'aspect thriller/course poursuite est renforcé par le détail (hitchockien) du poursuivant que l'on reconnaît à son handicap (Alex a la cheville cassée).</i></p> <p><i>Ici, c'est moins la caméra qui détermine la place des personnages dans le cadre, mais les tapis roulants qui emportent la caméra et les personnages et les séparent, le métro 'jouant' ainsi un rôle crucial. Michèle est souvent vue de loin, et Alex lui-même est filmé en flou, ou s'éloignant de l'objectif. La caméra reste trop loin, trop distancée, avec la rampe séparée souvent le personnage de l'objectif, pour permettre une véritable identification avec Alex. Le regard assigné au spectateur est donc plutôt celui d'un voyeur dédoublé.</i></p> |

| | | | |
|---|--|---|--|
| <p>Raccord sur Alex, qui s'est retourné et s'est mis à courir à la suite de Michèle, à contre sens, et en heurtant les gens au passage.</p> | <p>00.00.38 <i>plan moyen rapproché</i></p> | <p>le son de la musique augmente</p> | <p><i>La musique est celle du générique d'entrée, la réalité se mêle donc à la fiction, avec le morceau de violoncelle qui s'intègre maintenant à l'univers diégétique. Le métro, lieu de transit des personnes, transporte aussi les sons à travers ses conduits et ses couloirs. La caméra ne 'pré-voit' pas le soudain mouvement des personnages, tel un observateur, elle suit avec retard.</i></p> |
| <p>Raccord sur l'extrémité des tapis roulants. Michèle émerge, de dos, courant. Les arches éclairées de quatre couloirs de métro se présentent à elle, en arrière plan. Michèle hésite. Alex, de dos, entre dans le cadre au premier plan. Michèle s'élançe dans un tunnel.</p> | <p>00.00.48 <i>Plan moyen</i> <i>POV : ne correspond ni à Michèle (couloir parallèle) ni à Alex, que la caméra a laissé derrière elle.</i> <i>Plan long, Alex au premier plan et silhouette au fond.</i> <i>Mouvement de l'image: de Droite à gauche du cadre.</i></p> | <p>Le volume de la musique continue d'augmenter</p> | <p><i>La multiplication des couloirs, et les changements de sens du mouvement de l'image renforcent l'impression de complexité du métro; la sensation de pénétrer dans un dédale est encore intensifiée par le montage en parallèle et les plans en long, révélant les couleurs dans toute leur longueur, malgré la profondeur de champ cependant, la perspective est constamment contrariée par la configuration même du lieu.</i> <i>Rappelant la ligne discontinue qui scande la rue où déambule Alex au tout début du film (puis la corde qui relie le couple dans la scène du bateau), les néons en ligne sont un motif graphique récurrent, un lien tenu et fragmenté entre les personnages.</i> <i>Alex sera souvent vu de dos, filmé comme le poursuivant, le chasseur. La caméra reste cependant à distance et ne correspond pas à son POV.</i></p> |
| <p>Raccord sur: la nuque d'Alex, qui s'est arrêté et écoute intensément Il se met à courir, s'éloignant de la caméra pour s'enfoncer dans un couloir différent de celui choisi par Michèle. Raccord sur Michèle qui court</p> | <p>00.01.01 <i>Plan américain</i> <i>Plan long</i> <i>00.01.08 Début du montage en parallèle</i> <i>Plan américain, trois-quarts face</i> <i>Mouvement de l'image: de droite à gauche du cadre.</i></p> | <p>La musique s'est intensifiée, jusqu'à devenir omni présente,</p> | |

| | | | |
|--|--|---|---|
| <p>Raccord sur Alex de dos, courant/claudoquant au milieu d'un couloir. Le couloir tourne et Alex disparaît alors que la mélodie atteint son point culminant.</p> | <p>00.01.14 <i>Plan long. Alex au centre de l'image, en pied. L'environnement reste baigné par la lumière blanche des néons.</i></p> | <p>la mélodie atteint un point culminant et s'arrête sur une note stridente</p> | <p><i>La musique circule plus vite encore que les images, et semble peu à peu dicter les mouvements des personnages et le rythme du montage. Les plans longs et le cadrage accompagnant ses déplacements tendent à renforcer l'impression qu'Alex connaît le métro intimement, et s'y dirige avec facilité.</i></p> |
| <p>Raccord sur la nuque d'Alex, qui s'est arrêté avec la musique, et contemple un couloir quasiment déserté</p> | <p>00.01.20 <i>Plan long Alex au premier plan.</i></p> | <p>Bruits ambiants, une rame de métro qui s'éloigne.</p> | |
| <p>Raccord sur Michèle, qui court au centre d'un couloir, passe devant la caméra, s'immobilise à un carrefour: la musique s'est arrêtée, et trois passages s'ouvrent devant elle. Elle reste à l'écoute un instant puis fait demi-tour et reprend sa course.</p> | <p>00.01.22 <i>plan moyen, panoramique latéral.</i></p> | | |
| <p>Raccord sur les néons au plafond d'un couloir de métro. Michèle apparaît en arrière plan.. au centre du cadre, court vers la caméra, passe à droite de l'objectif et descend une volée de marches.</p> | <p>00.01.37 <i>Plan long Plan moyen</i></p> | <p>La musique reprend faiblement, se mêlant au bruit des pas de Michèle.</p> | <p><i>Les déplacements des personnages semblent de plus en plus erratiques, de plus en plus contrastés ou contradictoires (montée et descente des escaliers), guidés seulement par les caprices de la musique.</i></p> |

| | | | |
|--|--|--|--|
| <p>Raccord sur Alex, qui monte des escaliers. Il passe devant l'objectif, qui capture d'abord se tête et ses épaule, puis ses jambes, et continue de suivre ses pieds au ras du sol.</p> | <p>00.01.43 <i>Plan américain</i> <i>Mouvement de l'image dans le cadre: de droite à gauche partiellement accompagné par un panoramique.</i></p> | | <p><i>Les plans de caméra sont souvent rasants, capturant des plafonds, ou restant au niveau du sol, comme un regard qui se dissimulerait.</i></p> |
| <p>Raccord sur Alex qui traverse les rails du métro, passe devant la caméra et s'éloigne le long d'un couloir.</p> | <p>00.01.47 <i>Plan général d'une station.</i> <i>Mouvement du personnage: de la droite vers la gauche du cadre.</i></p> | <p>bruit d'une rame qui s'approche se mêle à la musique, qui devient de plus en plus stridente</p> | |
| <p>Raccord sur Michèle qui court</p> | <p>00.01.58 <i>Plan rapproché</i> <i>Travelling arrière en légère plongée</i> <i>Mouvement du personnage: de la gauche vers la droite du cadre</i></p> | | <p><i>Le montage en parallèle souligne l'intensité de la séquence poursuivie, et pourtant les mouvements contradictoires des personnages dans le cadre donnent l'impression qu'ils s'éloignent l'un de l'autre au lieu de se diriger vers le même point (le métro est un dédale).</i></p> |
| <p>Raccord sur Alex</p> | <p>00.02.06 <i>Travelling arrière</i></p> | | <p><i>le rythme de montage devient plus rapide, tandis que la musique s'intensifie. La caméra garde plus de distance vis à vis d'Alex qui se concentre et calcule, tandis que Michèle, cadrée de plus près, court désespérément. La répétition des plans transforme les images en un motif d'accompagnement de la musique.</i></p> |
| <p>Raccord sur Michèle</p> | <p>00.02.10</p> | <p>la musique continue de s'intensifier</p> | |

| | | | |
|--|---|---|--|
| <p>Raccord sur le violoncelliste. Comme dans le reste de la séquence, un couloir de métro éclairé au néon. Au premier plan, les cordes et l'âme de l'instrument, et l'archet qui court sur les cordes, guidé par la main et l'avant-bras du musicien. A droite du cadre, apparaît une silhouette très floue. Cette silhouette difforme se rapproche.</p> | <p>00.02.18 <i>Plan moyen focale courte</i></p> | | <p><i>Le regard du spectateur se trouve frustré par la focale courte, qui donne à l'apparition d'Alex une aura fantomatique reminiscente du style expressionniste. Le visage du musicien reste hors-cadre.</i></p> |
| <p>Raccord sur l'âme de l'instrument et les cordes. La main d'Alex, armée d'un couteau, s'est glissée sous les cordes. Alex "Ici c'est mon couloir. J're revois dans l'métro, j'casse ton instrument"</p> | <p>00.02.35 <i>Gros plan</i></p> | <p>La musique cesse d'un coup - dialogue (voix d'Alex).</p> | |

| | | | |
|--|--|---|---|
| <p>Raccord sur les escaliers du métro. Le plafond et ses néons occupe la majorité du cadre. Michèle apparaît en arrière plan, hors d'haléine. Elle entre dans le champ presque au centre de l'image et monte des escaliers, se rapproche de la caméra, ralentit, passe à droite de la caméra, pénètre, de dos, dans un nouveau couloir (aux murs carrelés de blanc et striés d'une bande de carreaux rouges et noirs). Son chat proteste, enfermé dans un sac qu'elle porte à l'épaule.</p> <p>Au bout du couloir, face à Michèle, Alex.</p> <p>Les deux personnages se croisent au centre du cadre.</p> <p>Michèle</p> <p>"T'as pas vu le type qui jouait du violoncelle?"</p> <p>Alex</p> <p>"C'était pas un type, c'était une Dame"</p> | <p>00.02.41</p> <p>Plan long</p> <p>Caméra fixe, panoramique latéral pour suivre le personnage.</p> <p>plan américain</p> <p>La caméra fait un mouvement circulaire de 360 degrés</p> <p>plan long</p> | <p>bruit de pas</p> <p>miaulements du chat.</p> | <p><i>Le motif de la ligne (le lien) en pinnillé reste présent. Brusquement confrontés l'un à l'autre (pas de champ/contre-champ, mais un mouvement de caméra circulaire), les personnages se font face comme pour un duel.</i></p> |
|--|--|---|---|

| | | | |
|--|--|--|---|
| <p>Raccord sur Michèle, de dos, Alex, flou, à droite du cadre.</p> <p>Alex "Elle a repris l'méto"</p> <p>Michèle "Ça s'peut pas"</p> <p>Michèle tourne la tête vers l'objectif, elle est maintenant vue de profil.</p> <p>Alex "Une grosse dame"</p> <p>Michèle se tourne tout à fait vers la caméra, et masque Alex, se met à marcher et regarde vers le sol.</p> | <p>00.03.10</p> <p>Plan moyen</p> <p>Pas de profondeur de champ</p> | <p>à l'indice visuel s'ajoute un indice sonore: bruit d'une rame qui s'approche.</p> | <p>Comme dans le plan précédent, pas de champ/contre champ: la caméra change de point de vue au milieu d'une réplique; la stratégie, qui permet au réalisateur de ne pas favoriser l'un ou l'autre des POV, est utilisée plusieurs fois (scène sur le pont, avec Hans, Alex et Michèle qui boivent).</p> <p>La longueur de ce plan séquence contraste avec le montage rapide qui a précédé pour traduire un sentiment de lassitude et de défiance, cependant que l'absence de profondeur de champ isole les personnages et donne plus d'intensité à la confrontation.</p> |
| <p>Raccord sur un groupe de mégots de cigarettes sur le sol du métro.</p> <p>Raccord sur Michèle qui court: ses jambes et le sol gris du métro, puis tout entière, de dos.</p> | <p>00.03.42</p> <p>Gros plan</p> <p>0.03.44</p> <p>Plan moyen</p> <p>Panoramique vers le haut.</p> | | |
| <p>Raccord sur Michèle qui arrive sur la plate-forme, de face, se détachant contre un mur blanc.</p> | <p>00.03.46</p> <p>Plan américain</p> | <p>Une rame qui s'arrête.</p> | <p>Le bruit de la rame qui s'arrête supplée à l'absence de location visuelle (la caméra filme Michèle et non ce qu'elle voit): la perspective est déterminée par la configuration des couloirs, qui contrôle la vision du spectateur et ne révèle rien.</p> |

| | | | |
|---|--|---|---|
| <p>Raccord sur la rame de métro à l'arrêt, les gens qui descendent et le violoncelliste de dos à gauche de l'écran, qui s'apprête à y monter. Le violoncelliste monte Michèle se précipite, entre dans le cadre et saute dans le wagon. Le corps d'Alex entre dans le champ (bras et hanche), flou. Il jette sa béquille.</p> | <p>00.03.50 Plan long POV Michèle Travelling arrière pour rejoindre le POV d'Alex pendant un instant puis passer derrière le personnage. Plan long</p> | <p>Michèle crie</p> | <p><i>Le plan passe d'un personnage à l'autre, par un travelling arrière et une mise en abîme ou une série de POV en gigogne. Le jeu sur le flou et la profondeur de champ continue, renvoyant Alex à la périphérie de l'action.</i></p> |
| <p>Raccord sur: Michèle dans le métro. Un tiers du cadre est barré par le cadre de la porte qui sépare deux voitures. On aperçoit la moitié du visage de Michèle (le bandage est sur l'œil gauche et n'apparaît pas)</p> | <p>00.04.06 Plan moyen Pas de profondeur de champ</p> | <p>son ambiant</p> | <p><i>C'est maintenant Michèle qui joue le rôle du chasseur mais la caméra ne correspond pas à son POV. Le suspense se poursuit ainsi puisque les traits du violoncelliste nous restent inconnus. La vision de la jeune-femme est mauvaise (et pour le spectateur, similairement, le cadre est obturé de moitié), mais son regard reste celui de l'artiste (cadre dans le cadre).</i></p> |
| <p>Raccord sur les mains de Michèle sur sa boîte de couleurs. Elle entrouvre la boîte et y glisse la main. La caméra remonte sur son visage.</p> | <p>00.04.11 Gros plan</p> | <p>Le grondement du métro augmente (menaçant)</p> | <p><i>La présence du revolver n'est que suggérée, créant une complicité entre spectateur et personnage.</i></p> |
| <p>Raccord. Vue à travers le judas d'une porte, Michèle qui monte des escaliers. Son visage se place au centre du cercle, elle approche le canon du revolver et le place sur le judas.</p> | <p>00.04.27 Plan moyen</p> | <p>Le bruit du métro déborde.</p> | <p><i>Le grondement du métro et le son aigu des freins font écho à la colère intérieure qui agite la jeune-femme, et, grâce au manque de synchronicité, ajoutent aussi à l'atmosphère de rêve.</i></p> |
| <p>Noir</p> | <p>00.04.39</p> | <p>Silence Bruit de la sonnette</p> | |

| | | | |
|---|--|--|---|
| <p>Raccord. La porte, vue de l'intérieur de l'appartement de Julien. Le visage du musicien entre dans le cadre de profil. Il regarde à travers le judas.</p> <p>Julien "C'est quoi?"</p> <p>Michèle "Michèle"</p> <p>Julien "Qu'est-ce que tu fous ici? Comment tu m'as trouvé?"</p> <p>Michèle "Ouvre moi Julien"</p> <p>Julien "Chut. Enlève ton doigt. J'te vois pas."</p> <p>Michèle "Ouvre moi"</p> <p>Julien Non Michèle. Faut plus s'voir. Faut s'oublier"</p> | <p>00.04.41 Gros plan travelling arrière et mouvement latéral pour révéler le profil de Julien qui s'approche du judas. Plan moyen rapproché L'objectif centre sur ses yeux.</p> | <p>qui déborde sur le plan suivant</p> | <p>Thème du regard comme nécessaire mais dangereux, comme un outil de pouvoir et de prise de possession. Le judas - symbole de voyeurisme et de trahison- (renvoie à <i>Mauvais Sang</i>): celui qui regarde par le judas (qui veut 'voler' une image de l'autre sans réciprocité) est aussi le traître, celui qui a donné à Michèle la maladie qui la rend aveugle par manque d'amour. Michèle veut peut-être se venger, mais surtout, en tant qu'artiste, elle a besoin (et a le pouvoir) de transposer ses dilemmes émotionnels en images. (Plus tard, c'est Alex qui prend peur et détruit dans le métro les porteurs qui représentent Michèle). La bande son (intensité du morceau de musique plus tôt, puis du bruit du métro et de la sonnette) ajoute au sentiment de malaise et de menace. Michèle a été trahie par un musicien. Alex sera 'trahi' par la radio offerte à Michèle.</p> |
|---|--|--|---|

| | | | |
|---|---|---------------------------------------|--|
| <p>Raccord sur Michèle, de profil</p> <p>Michèle "Mais j viens pas t'reclamer d'l'amour. Y'a une chose que tu sais pas Julien. Sur moi. Sois pas cruel"</p> <p>Julien "Chut. Enlève ton doigt"</p> <p>Michèle "J'ai besoin d'te voir. Une dernière fois Julien. J'ai besoin de te peindre"</p> <p>Julien "Non"</p> <p>Michèle "T'as pas l'droit d'refuser"</p> <p>Julien "Si"</p> <p>Michèle "Amour. Amour. Si tu r'fuses, tu vas voir"</p> | <p>00.04.61</p> <p><i>Plan moyen rapproché</i></p> <p><i>La lumière qui éclairait le couloir s'éteint après le mot cruel.</i></p> | <p>Les sons sont étouffés</p> | <p><i>L'intimité et la proximité des deux personnages, si proches qu'ils murmurent, souligne l'importance de la porte qui les sépare et exclut Michèle (au long du film, M et A ne sont vus que très rarement, et lors de scènes brèves, dans des locations intérieures). Ici, Carax paradoxalement utilise un Champ/contre-champ, mais...avec la porte en séparation. Contraste également entre images intérieures et images de surface: Julien veut voir Michèle probablement par curiosité, Michèle veut voir Julien une dernière fois afin de garder son image en elle lorsqu'elle deviendra tout à fait aveugle.</i></p> <p><i>L'obstination de Michèle, et son obsession avec le musicien la rendent soudain plus proche de personnage d'Alex et de sa propre obsession pour Michèle. Le verbe voir revient sans cesse, jusqu'à la dernière réplique de Michèle où il devient menace directe, avant que Michèle ne tire une balle dans l'oeil de Julien.</i></p> |
|---|---|---------------------------------------|--|

| | | | |
|--|---|--|--|
| <p>Raccord sur le dos de Julien, l'œil toujours collé au judas. Julien seiffondre, la tête traversée d'une balle.</p> <p>Michèle regarde par le judas.</p> | <p>00.04.91.</p> <p><i>Plan américain</i> <i>Rapide travelling avant et gros plan sur le trou créé par l'explosion à l'endroit du judas.</i></p> | <p>Coup de feu</p> <p>Le bruit du métro éclate brusquement comme un rugissement.</p> | <p><i>La dernière image de cette séquence, avec l'œil écarquillé de Michèle, encadré par le judas béant, est une image de folie, réminiscente d'autres images de film ('Orange Mécanique', 'Peeping Tom', 'Psycho'...)</i></p> <p><i>Carax fait un remarquable usage de la bande son, pour transposer les émotions de ses personnages, mais aussi pour déconcerter, et pour passer du rêve à la réalité.</i></p> |
| <p>La tête et les épaules de Michèle endormie dans le métro en mouvement. Nuit peut-être artificielle). Quelques lumières au néon.</p> | <p>00.05.29</p> <p><i>Plan américain</i></p> | <p>Bruit du moteur, auquel se mêle la sonnerie qui annonce l'entrée en station,</p> | |
| <p>Raccord. Le plan est le même que lorsque Michèle s'est assise dans la rame, mais cette fois, il semble qu'il fait nuit et elle est endormie.</p> <p>La lumière signale l'arrivée en station. Michèle est vue encadrée par les lignes bleues et rouges qui marquent le cadre de la porte entre deux wagons. Elle se réveille en sursaut et regarde à droite et à gauche.</p> | <p>00.05.31</p> <p><i>Plan long. Pas de profondeur de champ</i></p> | <p>et qui déborde sur le plan suivant.</p> <p>Succession de sonneries impé-rieuses</p> | <p><i>Absence de profondeur de champ et sonnerie: le réveil après le rêve.</i></p> <p><i>Les couleurs nationales font irruption dans le cadre, préfigurant les scènes suivantes, qui se déroulent sur fond de festivités du 14 Juillet.</i></p> |

| | | | |
|--|---|---|---|
| <p>Raccord sur Michèle qui se précipite vers la porte de la voiture et l'ouvre. Elle se penche à l'extérieur, respire. Sur la plate-forme on distingue vaguement des groupes d'enfants en bleu, blanc, rouge.</p> | <p>00.05.42 <i>Plan moyen rapproché, léger travelling arrière.</i></p> | <p>Au bruit de la rame se mêle le son de la foule en liesse.</p> | <p><i>Sortie du tunnel vers la lumière qui suggère que, peut-être, la séquence précédente était un cauchemar dont la jeune-femme vient de se réveiller.</i></p> |
| <p>Raccord sur la plate-forme et l'arrivée de la rame. Des groupes d'enfants en bonnet phrygien. Michèle saute de la rame avant qu'elle ne s'arrête et se met à courir vers la caméra, bifurque juste devant l'objectif.</p> | <p>Plan général. Flou Le POV échappe de nouveau aux personnages: la caméra filme depuis la plate-forme</p> | <p>Silence</p> | <p><i>Le mouvement, et les couleurs, en contraste avec le silence qui enveloppe brusquement l'image, traduisent la confusion et l'anxiété de la jeune-femme. Comme dans les séquences précédentes du métro, les sentiments des personnages sont suggérés et reflétés par l'environnement plutôt qu'explicités: l'anxiété de Michèle est due peut-être à son rêve, au fait qu'elle a vraiment commis un meurtre, à l'angoisse d'avoir en apparence abandonné Alex.</i></p> |
| <p>Raccord sur une flottille d'hélicoptères qui traversent le ciel derrière les toits des maisons de Paris. L'objectif rencontre un groupe d'oiseaux prenant leur vol et les suit.</p> <p>Les hélicoptères resurgissent dans le coin droit de l'image, et l'objectif quitte les oiseaux pour suivre la patrouille.</p> | <p>00.05.98 <i>Plan général éloigné en contre-plongée Mouvement de droite à gauche dans le cadre</i> <i>Panoramique latéral vers la gauche,</i> <i>puis vers la droite. Mouvement de gauche à droite dans le cadre.</i></p> | <p>Rompant le silence, le vacarme des oiseaux, mêlé à celui des réacteurs éclate.</p> | <p><i>Les mouvements de la caméra et à l'intérieur du cadre deviennent erratiques: l'atmosphère est une atmosphère de carnaval, de liesse et de danger à la fois: entre l'anarchie et la fête ou la bataille et la guerre, le tremblé de l'image rappelant les scènes de guerre où la force des déflagrations fait bouger le sol.</i> <i>La caméra semble devenir indépendante, choisissant de suivre tour à tour les oiseaux ou la patrouille d'hélicoptère, comme si elle avait échappé au contrôle du cameraman.</i></p> |
| <p>Raccord sur un groupe de tanks qui roulent dans la rue.</p> | <p>00.06.06 <i>Plan moyen tremblé en plongée Mouvement de droite à gauche.</i></p> | | <p><i>Carax joue à nouveau sur le montage rapide et le contraste des mouvements et des plans pour donner à la confusion l'impact maximum. Michèle cependant, continue une course obstinée</i></p> |

| | | | |
|---|--|--|--|
| Raccord sur un bataillon de soldats qui défilent. Deux ou trois rangées de soldats en képis blancs emplissent le cadre tout entier. Raccord graphique sur un bataillon similaire, mais en képis beiges | 00.06.09 <i>Plan moyen, an plongée. Mouvement en diagonale du cadre, de droite à gauche</i> | Musique qui se mêle au son des pas des soldats qui défilent. | |
| Raccord sur Michèle qui court dans la rue, devant une rangée de spectateurs. | 00.06.12 <i>Plan long, caméra libre, qui accompagne la course d'un mouvement tremblé.</i> | | Montage rapide et raccords graphiques qui rappelle le 'montage d'attractions': le contraste entre le mouvement et les lignes renforce l'opposition entre individu et foule. |
| Raccord sur Alex qui boit sur le Pont Neuf. | 00.06.15 <i>Rapide travelling avant*</i> | Bruit de moteur à réaction ou de missile | |
| Raccord sur un bataillon de soldats. montage rapide et raccords sur différents escadrons de soldats défilant dans la même direction. Seule la couleur des uniformes diffère. | 00.06.18 <i>Plan moyen qui s'élargit en un plan long.</i> | Violoncelle | Les rangs de soldats, filmés en plongée (on ne voit pas les visages), et emplissant l'écran tout entier, les transforment en motifs. Avec le passage au plan long, les soldats ressemblent de plus en plus à des taches de couleur |
| Raccord sur Michèle qui court. Un régiment de soldats à cheval (on ne voit que les jambes des chevaux) passe entre la caméra et le personnage. Quelques uniformes, comme des taches de couleur, bleues, blanches et rouges. | 00.06.27 <i>Plan américain tremblé</i> | violoncelle et bruit d'avion ou de missile | La violence du mouvement, le bruit, créent une sensation de menace, mais Michèle continue de courir, indifférente. Sentiment d'attention et d'exclusion: les tanks ressemblent à des monstres. |
| Raccord sur Alex qui boit | 00.06.32 <i>Continuation du travelling avant*</i> | bruit de missile | |
| Raccord sur Michèle qui court, cette fois, c'est un groupe de tanks (dont on ne voit que le milieu) qui la cache à l'objectif. Montage rapide de plans de Michèle qui court. | 00.06.35 <i>Plan américain</i> <i>Suivi d'un montage rapides de plans long/plans américains.</i> | La musique devient de plus en plus intense. | Contraste de plus en plus intense entre la célébration, l'armée et la foule qui font corps, et les personnages nus par une émotion intense. Le montage sépare Michèle de la foule, mais crée le lien avec Alex et le pont. |

| | | | |
|---|--|--------------------------|--|
| <p>Raccord sur Alex qui boit.</p> <p>Michèle surgit dans le champ, se saisit de la bouteille, et la porte à ses lèvres. Elle boit.</p> <p>Michèle "J'ai soif moi aussi!"</p> <p>Les deux personnages de profil se partagent maintenant l'écran.</p> <p>Michèle se remet à boire</p> | <p>00:06.45</p> <p><i>Début d'un long plan séquence Continuation du travelling avant* jusqu'à un gros plan d'Alex.</i></p> <p><i>(POV Michèle)</i></p> <p><i>Travelling arrière et mouvement latéral de la caméra.</i></p> <p><i>Rapide travelling avant.</i></p> <p><i>(POV Hans)</i></p> | <p>bruit de missile.</p> | <p><i>Pendant les séquences précédentes, Carax ne donne pas d'indication sur la position réciproque des deux personnages. La caméra coïncide un instant avec le POV probable de Michèle, avant que celle-ci ne surgisse et sans que les spectateurs en soient conscients.</i></p> <p><i>Rompant le rythme adopté jusque-là, on passe maintenant à un long plan séquence qui incorpore différents mouvements de caméra. Chaque mouvement de caméra peut correspondre au point de vue d'un personnage, mais le spectateur ne l'apprend qu'à posteriori: les personnages semblent 'entrer en collision'.</i></p> <p><i>Le pont reprend son statut de lieu privilégié, créant par sa structure les lignes de fuites de l'image, le long desquelles s'éloigne Hans.</i></p> |
| <p>La caméra suit Hans qui s'éloigne sur le pont en grommelant.</p> | <p>00:06.95</p> <p><i>Plan américain</i></p> <p><i>La caméra a réalisé une rotation à 360 degrés (POV Alex)</i></p> <p><i>Plan long</i></p> | | |

3/ Scène du night-club

| | | | |
|--|--|--|--|
| | | | |
|--|--|--|--|

| | | | |
|--|--|---|---|
| <p>Nuit. Michèle et Alex allongés sur l'herbe sur les bords de la Seine, au pied du pont. Eclairés par les lampadaires, les ombres des arbres alentours sont projetées sur l'herbe. Couleurs passées, à part la chemise jaune de Michèle</p> | <p>0.00.00 <i>plan long, an plongée oblique.</i></p> | <p>Bruit de l'eau qui clapote, ou de bateaux mouches qui passent au loin.</p> | <p><i>Cette séquence du night-club est encadrée par deux plans 'texture', qui reflètent une atmosphère d'intimité. Ici, les couleurs se mêlent et les corps peuvent à peine être distingués dans l'herbe, que la lumière, en soulignant la texture et les ombres, fait ressembler à des vagues, ou à une large pierre moussue où les deux corps ne seraient que des taches.</i></p> |
| <p>Raccord sur Michèle qui dort, éclairée par la lumière électrique.</p> | <p>00.00.09 <i>Champ: Plan américain en plongée</i></p> | | |
| <p>Raccord sur Alex allongé, qui regarde Michèle</p> | <p>00.00.16 <i>Contre champ: Plan américain en plongée</i></p> | | <p><i>Le champ contre-champ, rare chez Carax, n'est pas ici utilisé pour des raisons de dialogue parlé, mais pour souligner une proximité et une attirance physique.</i></p> |
| <p>Raccord sur la main d'Alex qui repose sur l'herbe. La main de Michèle entre dans le champ et se glisse dans celle d'Alex.</p> | <p>00.00.24 <i>Plan rapproché</i></p> | <p>Bruit d'hélices sur la Seine, et la voix indistincte d'un guide.</p> | <p><i>La bande son renforce le contraste entre l'intimité de la situation et le contexte, ouvert au monde extérieur, et à la merci de ses intrusions.</i></p> |

| | | | |
|--|---|---|--|
| <p>Michèle allongée sur le ventre. Les lumières du bateau mouche éclairent son dos.</p> <p>Alex prend Michèle dans ses bras. La lumière devient éblouissante.</p> | <p>00.00.40 <i>Plan américain en plongée rasante.</i></p> | <p>Le son devient de plus en plus fort, menaçant et assourdissant. Il diminue ensuite (le bateau passe) et Michèle parle.</p> | <p><i>La scène est filmée avec pudeur (on ne voit ni visages, ni chair nue), mais noyée dans les lumières éblouissantes (qui aveuglent Michèle) et le bruit assourdissant du bateau mouche: le voyeurisme est ici représenté sous l'angle du spectaculaire, du monstrueux. Rappel du thème de l'identité et des noms (comme dans la scène de l'abri au début, puis celle de la plage).</i></p> |
| <p>Elle se protège les yeux. Alex se laisse glisser le long du corps de Michèle et sort du cadre.</p> <p>Michèle "reste avec moi"</p> <p>La caméra reste sur Michèle.</p> <p>Michèle "Attends."</p> <p>Faudra que tu sois patient avec moi. J'te raconterai des trucs un jour. Sur moi. On fra l'amour. Bien sur qu'on l'fra. Mais pas encore. Plus tard".</p> | | <p>Le bruit de moteur augmente de nouveau.</p> | |
| <p>Raccord sur: le ciel, les arbres illuminés.</p> <p>Alex "Tu veux aller marcher?"</p> <p>Michèle "Ouais. Toute la ville est au pieu. On peut aller marcher"</p> | <p>00.02.06 <i>Plan long</i></p> | | <p><i>Même le ciel nocturne urbain, avec son aspect spectaculaire et artificiel semble peu adapté à l'intimité nécessaire à deux amants. La nuit est pourtant propice à ceux de la marge, et ils peuvent en prendre possession tandis que les gens 'normaux' dorment.</i></p> |

| | | | |
|--|---|--|---|
| <p>Raccord sur: la rue, teinte de lumière bleue électrique. Michèle et Alex marchent et se tiennent enlacés, baignés par la lumière rouge ou bleue des vitrines.</p> | <p>00.02.12 Plan moyen traveling arrière</p> | <p>Musique rock</p> | <p>La réintroduction de la musique renvoie à l'atmosphère du clip musical.</p> |
| <p>Raccord sur une enseigne au néon représentant un couple qui danse.</p> | <p>00.02.22 Plan moyen Contre-plongée</p> | <p>Le volume de la musique augmente.</p> | <p>Le POV est ici double, reflétant un instant de complicité.</p> |
| <p>Raccord sur: le trottoir, les fenêtres au ras du sol et la pulsation de la lumière bleue du night-club. Michèle et Alex, dont on ne voit que les jambes, entrent dans le champ. On distingue les jambes d'une foule de danseurs de l'autre côté de la vitre. Michèle et Alex s'arrêtent devant la fenêtre, et Michèle s'allonge sur le sol pour regarder. Au second plan: les lumières du night-club et les mouvements de danseurs.</p> | <p>00.02.27 traveling avant</p> <p>La caméra s'immobilise face à la fenêtre en même temps que les deux personnages.</p> | <p>Musique</p> | <p>Thème de l'exclusion: l'autre côté qui est inaccessible (la vitre, et la séparation d'avec les danseurs).</p> |
| <p>Raccord invisible sur les pieds des danseurs à l'intérieur de la boîte. Lumière au néon et flashes. L'objectif, en remontant, révèle, au second plan, Michèle allongée derrière la vitre. Mise au point sur Michèle, qui suit la musique et les mouvements des danseurs avec intensité. Mouvement vers la gauche pour révéler les pieds d'Alex, qui s'est détourné.</p> | <p>Gros plan au ras du sol. Panoramique vers le haut Zoom in Plan américain rapproché sur Michèle panoramique vers la gauche plan moyen rapproché sur les pieds d'Alex.</p> | | <p>Confusion des points de vue: Carax, par un habile jeu de plans et un Raccord invisible nous fait passer du point de vue des personnages (exclus) à celui des danseurs. Cette fluidité, possible dans le cas du spectateur, qui circule, grâce à la caméra et comme le son (la bande son demeure inchangée), d'un univers à l'autre, n'est pas offerte aux deux vagabonds; tandis que Michèle se laisse séduire par la musique, le mouvement et peut-être par la nostalgie, Alex choisit d'ignorer la scène et de refuser la tentation du regard. Les scènes suivantes soulignent cette peur et ce refus du regard par le personnage.</p> |

| | | | |
|--|--------------------------------------|---|--|
| <p>Raccord sur une grande roue en mouvement, baignée de lumière blanche</p> | <p>00.03.15 <i>plan long</i></p> | <p>Musique</p> | |
| <p>Michèle et Alex dans une nacelle de la grande roue. Michèle rit, exaltée, Alex se cache la tête entre les mains. La nacelle tangue. Michèle est à la limite du cadre. Alex écarte les mains un instant, se couvre de nouveau le visage.</p> | <p><i>Plan américain</i></p> | <p>La musique s'arrête lorsqu'Alex se décide à regarder, pour être remplacée par les sons ambiants, les cris etc.</p> | |

Merci La vie

découpage

| DECORS - ACTION- DIALOGUES | MOUVEMENTS DE CAMERA - PHOTOGRAPHIE | BANDE SON | COMMENTAIRE |
|---|---|------------------------|--|
| <p>Une route déserte. Un pylône sur la gauche, une voiture sur la droite. Joëlle, vêtue d'une robe de mariée, et un homme en blouson et pantalon.</p> <p>Les deux personnages se font face dans une immobilité (ils restent sans bouger une seconde 'de trop'), créant une atmosphère de théâtrale. Il la gifte violemment, elle pirouette.</p> | <p>- 00:00:50</p> <p>Tonalité: SEPIA</p> <p>Plan d'ensemble, mais sans profondeur de champ.</p> <p>Travelling avant jusqu'à un plan moyen des personnages.</p> <p>Joëlle est en blanc, l'homme en noir</p> | <p>Voix à distance</p> | <p><i>La scène somme délibérément 'faux'. L'arrière plan est complètement immobile. Les acteurs bougent 'trop tard'. Joëlle porte une robe qui ressemble à un tissu, elle est un peu ridicule.</i></p> <p><i>La tonalité sépia, le contexte isolé et la violence créent une atmosphère similaire à celle de certains Westerns (Les 'Westerns-spaguetti' en particulier), où l'emploi des filtres est censé évoquer les photos jaunies qui symbolisent souvent cette époque, et où les duels, qui ont lieu sur des routes poussiéreuses, mettent face à face le héros en blanc et le 'méchant' en noir.</i></p> <p><i>Les mouvements de caméra et le son mettent l'accent sur la position d'observateur ou de voyeur du spectateur.</i></p> |
| <p>Joëlle - "Mais puisque j'te dis qu'c'était juste pour me déguiser, histoire de rigoler"</p> <p>L'homme - -"Et moi, j'suis un mec qui rigole pas"</p> | | | |

| | | | |
|---|---|---|--|
| <p>Même lieu: un croisement de routes poussiéreuses. A l'horizon, une montagne. Deux pylônes sur la gauche. Joëlle tombe et l'homme lui donne plusieurs coups de pied. Elle cesse de bouger. L'homme monte en voiture et démarre. Joëlle relève la tête:</p> <p>J-"Merci beaucoup les mecs Merci...Merci la vie".</p> <p>Pendant un instant, il semble que la voiture va écraser Joëlle, mais le chauffeur fait un écart et disparaît en trombe.</p> <p>Le générique commence, en noir.</p> | <p>-0:00:40</p> <p><i>Raccord. Plan général, profondeur de champ: le paysage apparaît plus clairement: il s'agit d'un décor peint</i></p> | <p>Bruit du moteur</p> <p>Musique</p> | <p><i>Le plan général est donc un 'jeux', et fiction et réalité se trouvent ainsi immédiatement marquées. Le corps de la jeune-fille reste abandonné sur la route poussiéreuse, une image qui rappelle la fin d' un Western ou d' un 'road-movie'. L'impression est renforcée par la musique et la voix rocailleuse de Arno (le 'Tom Waits français').</i></p> |
|---|---|---|--|

| | | | |
|--|---|--|---|
| <p>La mer, la plage, et des rochers sur la gauche. La tête de Camille apparaît derrière une dune, sur la gauche du cadre.</p> <p>Camille s'avance vers la caméra, l'air maussade. Elle pousse un chariot de supermarché rempli de boîtes de poudre à laver sur lesquelles sont perchées des mouettes. L'arrière plan est peu à peu rempli par la mer. Le vent souffle dans les cheveux de Camille qui flottent vers la droite.</p> | <p>0:00:00</p> <p><i>Raccord.</i></p> <p><i>Couleur.</i></p> <p><i>Plan d'ensemble, suivi d'un travelling avant. Le personnage apparaît d'abord sur la gauche, et se retrouve bientôt au centre de la composition.</i></p> <p><i>Bleu de la mer, blanc de l'écume. La composition est minimaliste, basée sur quelques éléments (rochers horizon, mer, sable), pour créer des lignes verticales ou horizontales, les vêtements de Camille sont de couleur brune.</i></p> <p><i>Le générique s'inscrit maintenant en rouge sur l'écran.</i></p> | <p>La musique se mêle au son des vagues.</p> | <p><i>Cette fois, le contexte est en couleur et en mouvement. Camille porte cependant les couleurs brunes du rêveur, qui la relie à l'univers de la minimaliste, et le cadrage a peu déconcertant.</i></p> <p><i>L'impression d'irréalité est accentuée par la présence du chariot et des mouettes.</i></p> |
| <p>Camille apparaît maintenant en pied, poussant un chariot de supermarché. Elle est vue de derrière une palissade sinuose, qui la cache de temps à autre aux regards des spectateurs. En arrière plan, le ciel. La plage est déserte et le temps est en accord avec l'humeur apparente du personnage: maussade.</p> <p><i>Fin du générique.</i></p> | <p><i>Raccord.</i></p> <p><i>Travelling arrière.</i></p> | | <p><i>Une image poétique et familière de l'adolescence, qui en traduit la solitude, l'ennui, l'impression d'être incompris, mais aussi la capacité à rêver les yeux ouverts. Comme Joëlle, Camille apparaît dans un environnement désert.</i></p> <p><i>Les mouvements de caméra, qui suggèrent un jeu de cache-cache avec la palissade, soulignent à nouveau la position de voyeur du réalisateur et du spectateur.</i></p> <p><i>La musique chevauche le raccord, et cette deuxième séquence dure approximativement le même temps que la scène d'ouverture.</i></p> |

| | | | |
|---|---|---|--|
| <p>Un croisement de routes déserts. Des fils électriques s'entrecroisent et sectionnent le ciel. Le paysage est similaire à celui de la scène d'ouverture, mais une voiture garée au loin remplace la montagne à l'horizon. Sur la gauche, deux pylônes, sur la droite une rangée de maisons.</p> <p>Joëlle est allongée sur le sol, dans la même posture qu'avant.</p> <p>Camille poussant son chariot, entre dans le cadre par la droite, et s'arrête à quelques pas de Joëlle.</p> | <p>0:01:00</p> <p><i>Raccord</i></p> <p><u>SEPIA</u></p> <p><i>Plan d'ensemble.</i></p> <p><i>La composition, avec ses lignes verticales et horizontales, est similaire à celle de la première image.</i></p> | | <p><i>L'univers de Camille et celui de Joëlle entrent en 'collision' au croisement de deux routes. La tonalité sépia a réapparu, et Joëlle n'a apparemment pas bougé. Pourtant, le décor s'est modifié.</i></p> <p><i>Le thème du 'court-circuit' est évoqué par la présence du réseau de fils électriques.</i></p> |
| <p>Joëlle étendue sur le sol, jambes exposées et écartées, le visage tourné vers la caméra.</p> <p>Camille contemple Joëlle avec une apparente compassion.</p> | <p>0:01:07</p> <p><i>Raccord direct:</i></p> <p><i>Champ -</i></p> <p><i>Plan moyen</i></p> <p>0:00:10</p> <p><i>Contre-champ</i></p> <p><i>-Plan Américain</i></p> | | <p><i>La présence des deux personnages, l'une avec sa robe de mariée, l'autre avec son chariot et ses mouettes, semble incongrue.</i></p> <p><i>Entourée de tulle, comme une fleur, Joëlle expose ses dessous au regard de Camille.</i></p> <p><i>La posture des deux personnages fait écho à la composition du paysage.</i></p> |
| <p>Joëlle, les yeux clos.</p> <p>Camille sort un cageot du chariot, avance de quelques pas, et en jette le contenu, - des poissons morts -, sur Joëlle, avant de se reculer. Les mouettes restent imperturbables.</p> | <p>0:01:14</p> <p><i>Raccord.</i></p> <p><i>Gros plan.</i></p> <p>0:00:16</p> <p><i>Raccord.</i></p> <p><i>Plan moyen</i></p> | <p><i>La</i></p> <p><i>Musique</i></p> <p><i>s'arrête</i></p> | <p><i>Camille semble d'abord pleine de compassion, mais au lieu d'aider Joëlle, elle la couvre de poissons, et se recule avec méfiance.</i></p> |

| | | |
|---|--|---|
| <p>L'un des poissons a atterri sur le cou de Joëlle, près de son oreille. Elle ouvre les yeux.</p> | <p>0:00:20 <i>Raccord</i> Gros plan.</p> | <p><i>La rencontre qui semblait devoir avoir lieu sous le signe du poétique et du tragique, prend un tour délibérément absurde. Le scénario suit ses propres règles.</i></p> |
| <p>Camille attends. Joëlle se redresse sur un coude.</p> <p>J - "Quest-ce que c'est que ce bordel? T'es complètement con?"</p> <p>C - "Ben et vous? Quest-ce que vous foulez là?" J'vous ai pris pour un poulpe"</p> <p>Joëlle se relève.</p> | <p>0:00:30 <i>Raccord.</i> <i>Plan moyen</i></p> | <p><i>Ce premier échange verbal nous plonge dans une atmosphère de burlesque ou de picaresque, accentué par le premier geste de Joëlle se débarrassant d'un cadavre de poisson.</i></p> |
| <p>J - "Grosse comme J viens d'me faire corriger par un mec"</p> <p>Elle extrait de son décolleté un poisson mort.</p> | <p>00:01:42 <i>POV Camille</i> <i>Plan moyen</i></p> | |

| | | | |
|--|---|--------------------------|--|
| <p>Une rue déserte de la station balnéaire. Les deux filles marchent vers la caméra, Camille avec son chariot, Joëlle avec ses escarpins à la main. Elles discutent sur un ton de conversation banale.</p> <p>C - "Ca vous arrive souvent d'yous faire corriger par des mecs?"</p> <p>J - "Quest-ce que tu dis?"</p> <p>C (irritée) - "J'te d'mande si ca t'arrive souvent d'te faire corriger par des mecs". Corriger, taper dans la gueule!"</p> <p>J (stoïque) - "Oui, ca m'arrive tout le temps. Faut pas faire attention."</p> <p>Joëlle vacille et laisse tomber ses chaussures.</p> <p>C - "Merde. Quest-ce qu'elle a?"</p> <p>Joëlle s'effondre contre le chariot. Les mouettes s'envolent derrière elle, tandis que Camille tente de la rattraper.</p> <p>C - "Merde, elle a un malaise".</p> | <p>00:01:48</p> <p><i>Raccord.</i></p> <p><i>Plan d'ensemble.</i></p> <p><i>Couleur. Ciel bleu, mais lumière hivernale et tons pastels.</i></p> | <p>Cri des mouettes.</p> | <p><i>Le contraste entre les deux filles est accentué lorsqu'elles marchent côte à côte, l'une petite et vêtue de tulle blanc, l'autre grande et sombre. Les personnages évoquent ainsi Beckett, ou Laurel et Hardy: entre le comique, le poétique et l'absurde.</i></p> <p><i>La première question de Camille est bizarre et naïve, quant aux mouettes, fidèles au rôle anthropomorphique qui échoit souvent aux animaux dans les comédies, elles semblent raisonnables et moqueuses. Les rues sont ensablées et rien ne bouge, comme si le temps s'était arrêté.</i></p> <p><i>Joëlle a une voix enfantine et un langage cru. L'ambivalence du personnage est traduite en quelques images rapides, pendant la chute de la jeune-fille: l'espace d'un instant, les ailes de la mouette se dessinent dans son dos, et avec sa robe blanche, elle ressemble à un ange. Plus tard, Camille la compare d'ailleurs avec un cadéau tombé du ciel. Sa chute est maladroite, mais lorsque Camille la reçoit dans ses bras, le duo semble esquissier un 'pas-de-deux'.</i></p> |
|--|---|--------------------------|--|

| | | |
|--|---|---|
| <p>La même rue. Joëlle est maintenant dans le chariot que pousse Camille.</p> | <p>0:02:07 Raccord Plan moyen Le décor est minimal, linéaire et abstrait. Le ciel occupe une large partie du cadre.</p> | <p>Le montage elliptique accentue le picaresque de la situation, suivant une technique familière de la comédie: de la chute de Joëlle, le raccord se fait directement à la scène montrant comment Camille a résolu le problème. Solution pratique et comique: elle a chargé Joëlle dans le chariot de supermarché, et cette dernière ressemble maintenant un peu à un Bernard l'Hermite.</p> |
| <p>Joëlle reprend conscience et lève la tête J- "J'veux pas voir de toubib" C- "Ca, c'est moi qui décide" J- "J'veux pas voir de toubib j'te dis!"</p> | <p>0:02:17 Cui to: Plan moyen de Joëlle. Seules les mains de Camille sont visibles.</p> | |
| <p>La route, la jetée. Camille fait faire au chariot un virage à 45 degrés, et le projette vers la jetée. C- "Alors vas t'faire cuire un oeuf!" Le chariot descend la jetée en pente et entre dans l'eau peu profonde.</p> | <p>0:02:27 Raccord. Plan moyen. La caméra fait un travelling arrière-gauche, pour filmer le chariot depuis l'étendue d'eau. A nouveau un décor minimal et linéaire (jetée, ballustrade)</p> | <p>Une fois de plus, Blier met en conflit les mouvements de la caméra, qui se dissocie du point-de-vue des personnages, avec les actions de ces derniers. Le regard de la caméra est omniprésent: ici, le POV correspond en fait à l'étendue d'eau. Cependant, les mouvements des personnages, parcequ'ils n'entrent pas nécessairement dans le cadre là où on les attend, peuvent aisément surprendre le spectateur.</p> |

| | | |
|---|--|---|
| <p>La jetée, des bâtiments modernes en forme de cubes. Joëlle se lève dans le chariot, et crie: J- "T'en ai marre des toubibs. Ca sert a rien les toubibs". Ils vous tripotent et puis tchao, salut les filles, remettez voi culotte. Allez crever plus loin!"</p> | <p>0:02:33 <i>Plan moyen. La caméra a de nouveau opéré un virage à angle droit pour montrer le chariot de profil.</i></p> | <p><i>Cadrée de profil par la caméra, Joëlle est périlleusement perchée sur son chariot, comme dans une cage, complètement entourée d'eau. Camille est hors-champ, Joëlle semble donc haranguer le vide, et mentionne pour la première fois ses déboires avec la médecine.</i></p> |
| <p>Une partie d'un bâtiment moderne, avec un large escalier. Les deux filles entrent dans le cadre par la gauche, Camille poussant le chariot. Elle parle maintenant d'une voix très douce. C- "Tu crois que tu vas pouvoir le monter l'escalier?" J- "Evidemment que je vais pouvoir le monter l'escalier. Comme si je t'avais attendue pour en monter des escaliers. A chaque fois qu'je cherche a m'élever, y'a jamais d'ascenseur."</p> | <p>0:02:44 <i>Plan d'ensemble. Le décor est minimaliste, les surfaces aux couleurs primaires contrastées sont délimitées par des angles aigus; un contexte qui évoque la peinture abstraite et les décor de théâtre contemporains. Les personnages entrent cette fois par la gauche.</i></p> | <p><i>Une fois de plus, le plan d'ensemble ne donne que très peu d'informations, et ne permet pas de se repérer dans cette station balnéaire endormie dont nous n'avons qu'une idée fragmentaire. Les rôles ont d'autre part apparemment changé: c'est maintenant Camille qui se montre attentionnée et Joëlle qui répond de manière coupante. L'escalier, nouvel élément dans la construction d'un espace transitionnel où les deux personnages vont pouvoir cohabiter, ajoute une sensation de théâtralité à la scène (Joëlle parle de destinée) et sert de métaphore au passé de Joëlle: pour une prostituée, monter des escaliers' ne signifie pas s'élever.</i></p> |

| | | | |
|--|--|--------------------|---|
| <p>Le haut des escaliers. Au loin, des toits de maisons traditionnelles, et de la verdure. La tête de Joëlle apparaît en premier car elle monte les escaliers face à la caméra.</p> <p>J- "D'abord ça sert à quoi de monter des escaliers? Ca vous donne des varices"</p> <p>Camille vient se placer derrière elle, la contemple tendrement et répond doucement:</p> <p>C- "Ça sert à rentrer chez soi!"</p> | <p>0:02:56</p> <p><i>Raccordi.</i></p> <p><i>Plan moyen avec une grande profondeur de champ.</i></p> | <p>son du vent</p> | <p><i>Ce plan rappelle le premier plan de Camille dans les dunes. Les personnages continuent d'être associés avec le ciel, la position de la caméra dominant l'impression qu'ils sont 'suspendus' dans les airs</i></p> <p><i>La manière dont les personnages sont cadrés indique leur amitié naissante: l'une des deux se place juste derrière et semble parler à l'oreille de l'autre, à la manière d'un ange gardien.</i></p> <p><i>Cette intimité est cependant mise en danger par la différence de milieu des deux filles: Joëlle parle de prostitution, Camille de ses parents.</i></p> <p><i>Pour l'une l'escalier est synonyme de clients, pour l'autre il est synonyme de retour au bercail.</i></p> |
| <p>Joëlle, de dos, contemplant la mer depuis un balcon de béton.</p> <p>J- "T'en a un de chez-toi?"</p> <p>Camille vient se placer derrière elle, et Joëlle se retourne pour lui faire face.</p> <p>C- "T'en ai un que je partage"</p> <p>J- "Avec qui?"</p> <p>C- "mes parents"</p> | <p>0:03:10</p> <p><i>Plan américain.</i></p> <p><i>La caméra a opéré un demi-tour (180%) par rapport au plan précédent.</i></p> <p><i>Contre-champ</i></p> <p><i>Gros plan du visage de Camille.</i></p> | | |

| | | | |
|--|--|--|--|
| <p>Les escaliers. Joëlle descend plusieurs volées de marches à toute vitesse, comme si elle était poursuivie. Camille la suit.</p> <p>C "Mais viens au moins te nettoyer, t'as pissé le sang!"</p> | <p>0:03:20</p> <p>SEPIA</p> <p><i>Plan d'ensemble des escaliers. Cette fois, les lignes de force sont des diagonales qui accentuent les mouvements.</i></p> | | <p><i>Retour au sépia. Le montage elliptique évoque à nouveau les comédies du cinéma muet: le raccord nous plonge directement du dernier échange entre les deux personnages à la fuite de Joëlle, dont la réaction semble outrée. Elle semble vouloir s'échapper (du monde des parents et domiciles familiaux) et retourner vers sa propre réalité que caractérise le ton sépia.</i></p> |
| <p>Joëlle s'arrête et s'assoit sur une marche. Camille la rattrape et s'assoit derrière elle.</p> <p>J- "J'ai pas envie de voir de parents"</p> <p>C- "Mais ils sont pas là mes parents, ils sont loin. Y sont loin. Y'aura personne avant Juillet."</p> | <p><i>Raccord</i></p> <p><i>Plan moyen de Joëlle. Camille entre dans le cadre par le haut, à gauche.</i></p> | | |
| <p>Les deux filles assises sur les marches. Camille essaie de persuader Joëlle.</p> <p>C"Reste avec moi. T'es la copine que j'attendais. Comme un cadeau tombé du ciel"</p> | <p>0:03:35</p> <p><i>Raccord</i></p> <p><i>Plan moyen rapproché</i></p> | | |
| <p>Joëlle, looking shy.</p> <p>J- "Oui mais...j'suis une fille perdue."</p> | <p>0:03:46</p> <p><i>Raccord</i></p> <p><i>Gros plan de Joëlle en contre-plongée.</i></p> | | |

| | | | |
|---|--|--|--|
| Camille descend d'une marche, pour s'assoit à côté de Joëlle. | 00:03:54 <i>Raccord.</i> <i>Plan moyen des deux filles.</i> | | <i>Les deux filles scellent leur amitié dans l'escalier: entre le haut et le bas, entre ciel et terre, entre rêve et réalité, entre adolescence et âge adulte. Moment de suspirs pour Joëlle, à qui Camille propose un retour à une certaine innocence. Pour jouer pleinement de la symbolique de l'escalier, la caméra refuse de se fixer dans une seule position (sur une seule marche), et les plans de derrière ou de face alternent</i> |
| C- "Mais j'te poserais pas d'question. Pourquoi t'es en robe de mariée, pourquoi les mecs te cassent la gueule. J'te jure, j'te d'manderai rien." | | | |
| Les mêmes, de dos. | 0:04:00 <i>Cut to:</i> <i>Plan moyen</i> <i>La caméra a fait un demi-cercle autour des deux personnages.</i> | | <i>Autre symbole de transition: le baccalauréat qui peut permettre à Camille de quitter l'école, - ses ratages successifs une indication de sa réticence à quitter le monde de l'enfance?</i> |
| C-"Faut que j'réussisse mon bac. Ca fait trois fois que j'te loupe". Pendant que j'travailles t'auras tout l'temps pour te r'poser." | | | |
| Camille descend d'une marche et regarde Joëlle en contre-plongée. | 0:04:10 <i>Raccord.</i> <i>POV Joëlle</i> <i>Gros plan de Camille.</i> | | <i>Les différents angles de prise de vue créent un cercle autour du couple, soulignant ainsi l'atmosphère d'intimité de façon touchante et un peu clichée.</i> |
| C- "Camille j'm'appelle" | | | <i>Pas de strict champ/contre-champ: les différents angles prennent en compte le regard d'un spectateur potentiel (de la caméra) comme une entité séparée.</i> |
| Joëlle s'assoit sur la même marche que Camille. | 0:04:14 <i>Raccord</i> <i>Plan américain des deux filles face à la caméra.</i> | | |
| J- "Moi c'est Joëlle" | | | |
| Camille regarde intensément Joëlle. | 0:04:30 <i>Raccord</i> <i>Gros plan des deux visages, Camille de 3/4, Joëlle de profil.</i> | | <i>Le ton mêle le touchant et le ridicule: le risque de sentimentalisme est désamorcé par la remarque redondante de Camille, et le son strident des violons qui se fait entendre au même instant.</i> |
| C- "Tu la sens, l'émotion qui passe?" | | | |
| Joëlle jette à Camille un regard en coin (curiosité, embarras, suspicion?) | <i>Raccord</i> <i>Gros plan du visage de Joëlle</i> | | |
| | | | <i>Musique: violons</i> |

| | | | |
|---|--|-----------------------------|--|
| <p>Le soir. L'intérieur de l'appartement de Camille, puis la terrasse avec sa balustrade en cane, et une mouette qui bat des ailes.</p> | <p>0:04.34 COULLEUR Long travelling latéral, de l'intérieur de l'appartement jusqu'à la terrasse, en coupe. Le filtre favorise les couleurs chaudes et crée une lumière de soleil couchant.</p> | <p>Musique.</p> | <p>La lumière et la musique créent une atmosphère de suspense, accentuée par le lent travelling. Pourtant, la scène de la terrasse semble à priori complètement paisible. Temps (entre chien et loup) et espace (intérieur/extérieur) sont liés à l'idée de transitionnel.</p> |
| <p>Joëlle est maintenant en t-shirt et en short. Tout en se séchant les cheveux, elle jette un regard en biais à Camille. J- "Ca doit leur faire plaisir comme scène à tout ces dégueulasses!"</p> | <p>0:04:50 <i>Raccord</i> <i>Tonalité Bleue</i> <i>Plan américain de Joëlle</i></p> | <p>La musique s'arrête.</p> | <p>Après un bref interlude de couleurs chaudes et de musique romantique, la tonalité bleue et le langage cru de Joëlle nous plongent à nouveau dans une atmosphère ambivalente. Le cadre s'élargit peu à peu, grâce à une série de champs/contre-champs qui incluent peu à peu le décor (la terrasse et les environs) et les deux filles, créant progressivement la sensation d'un regard extérieur.</p> |
| <p>Camille est allongée dans un transatlantique, elle lit. C- "Quelle scène?"</p> | <p>0:05:00 <i>Gros plan du visage de Camille</i></p> | | <p>Tandis que le champ s'élargit, la vue est peu à peu obscurcie par un mur de béton. La caméra (relais du regard des spectateurs) semble ainsi se cacher, prendre la place du voyeur</p> |
| <p>J- "Ben nous, sur la terrasse, avec la nuit qui tombe Je m'demande c'qu'ils attendent." C- "Qui ça?"</p> | <p><i>Contre-champ: plan américain de Joëlle.</i> <i>Contre-champ. Camille</i></p> | | <p>Les mouvements de caméra semblent survenir en réponse aux remarques de Joëlle, d'où la sensation que c'est elle qui est en train de 'créer' le voyeur.</p> |
| <p>J- "Les dégueulasses. Les amateurs de croustillants"</p> | <p><i>Contre-champ. Plan moyen de Joëlle sur la terrasse.</i></p> | | <p>Par contre, les plans de Camille, qui ne sent pas encore cette 'présence', restent des plans rapprochés</p> |

| | | | |
|--|--|--|--|
| C- "Mais, y'a personne. Y'a pas une âme à 10 Km à la ronde." | <i>Contre-champ. Camille</i> | | |
| J- "Deux filles sur une terrasse, n'importe lesquelles, même des tartouilles et des bigleuses, y'a forcément un mec qui mâte" | <i>Contre-champ. Joëlle</i> | | |
| Joëlle marche de long en large sur la terrasse, entourée de palissades, sur la gauche en premier plan, un mur de béton bloque une partie de la vue. Au fond, trois poteaux électriques. J- "Regarde moi. Regarde un peu l'travai!" Camille s'est levée et s'est rapprochée de Joëlle. Les deux filles sont dos à la caméra. | 0:04:83 <i>Plan général. Joëlle sur la terrasse.</i> | | <i>Les palissades qui entourent la terrasse donnent l'impression que les personnages sont à la fois enfermés et exposés aux regards.</i> |
| J- "Dernier étage à gauche, tu vois la fenêtre ouverte?" Camille regarde dans la direction indiquée par Joëlle. C- "Oui" | 0:05:05 <i>Gros plan de Camille, qui regarde hors champ.</i> | | <i>Le point de vue change, et la caméra semble faire des cercles autour de la terrasse comme un observateur placé en surplomb Joëlle fini par pointer dans une direction précise (quoiqu'un peu au hasard apparemment), mais qui ne coïncide pas, comme on aurait pu s'y attendre, avec la position de la caméra</i> |

| | | | |
|---|---|---|--|
| <p>Joëlle tourne le dos à la caméra. Les deux filles regardent maintenant dans des directions différentes.</p> <p>J- "Et, dans la fenêtre ouverte, est-ce que tu sens le mâteur?"</p> | <p><i>Plan américain des deux filles.</i></p> | | |
| <p>C- "J'suis pas sûre".</p> <p>Joëlle se retourne, s'approche de Camille et murmure à son oreille.</p> <p>J- "Tu sens l'histoire qui s'accélère?"</p> | <p><i>Plan moyen de Camille. Joëlle entre dans le cadre, derrière elle.</i></p> | <p>Musique: pour le moment, seul le rythme est perceptible.</p> | <p><i>La séquence se termine sur une scène similaire à celle des escaliers, mais c'est maintenant Joëlle qui 'suggère', invite Camille à l'accompagner dans son univers. La scène est également empreinte d'un certain cynisme: la sérénité qui semblait entourer les deux filles, l'espace d'un instant, sur la terrasse, ne peut pas durer (les personnages d'un film sont toujours placés sous le regard des spectateurs), leur intimité est destinée à être violée par le regard d'un voyeur. Ainsi, l'objectif/le regard est à la fois ce qui crée l'excitation, qui accélère le rythme, mais aussi une forme d'exploitation dont un personnage comme Joëlle, avec son désir d'attention, devient forcément la victime.</i></p> |

FILMOGRAPHIE

37.2 *LE MATIN* (1986)

Réalisation: Jean-Jacques Beineix
 Scénario et dialogues: Jean-Jacques Beineix, d'après un roman de Philippe Djian.
 Image: Jean-François Robin
 Décors: Carlo Conti
 Montage: Monique Prim
 Musique: Gabriel Yared
 Interprétation: Béatrice Dalle, Jean-Hughes Anglade
 114'.

MERCI LA VIE (1991)

Réalisation: Bertrand Blier
 Scénario et dialogues: Bertrand Blier
 Image: Philippe Rousselot
 Son: Pierre Gamet
 Musique: Arno
 Montage: Claudine Merlin
 Interprétation: Charlotte Gainsbourg, Anouk Grinberg, Gérard Depardieu, Michel Blanc,
 Jean Carmet, Annie Girardot.
 130'.

LES AMANTS DU PONT-NEUF, (1990)

Réalisation: Léos Carax
 Scénario et dialogues: Léos Carax
 Image: Jean-Yves Escoffier
 Sonate pour Violoncelle: Kodaly
 Décors: Michel Vandestien
 Montage: Nelly Quettier
 Interprétation: Denis Lavant, Juliette Binoche, Klaus Michael Grüber
 125'.

EN AVOIR (OU PAS), 1995

Réalisation: Laetitia Masson
 Scénario: Laetitia Masson
 Images: Caroline Champetier
 Musique: M.Faithful, PJ Harvey, Cheb Mami
 Montage: Yann Dédet

Interprétation: Sandrine Chamberlain, Arnaud Giovanetti, Roschdy Zem
90'

J'AI PAS SOMMEIL, (1994)

Réalisation: Claire Denis

Scénario: Claire Denis et Jean-Pol Fargeau

Image: Agnès Godard

Son: Jean-Louis Ughetto

Décors: Thierry Flamand

Montage: Nelly Quettier

Interprétation: Katherine Golubeva, Richard Courcet, Line Renaud, Alex Descas, Béatrice Dalle.

110'.

PUBLICATIONS:

En avoir (ou pas), Sauve qui Peut (La Vie): bracketing Gender differences?, published in *Working Papers on Contemporary France*, ed. Maria Esposito, University of North London, 1998.

Die Kunst des 'Zapping', Zu Bertrand Blier's 'Merci La Vie', in Europäische Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens, ed. Volker Roloff, Helmut Schanze und Dietrich Scheunemann, Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1998, pp327-336.

BIBLIOGRAPHIE

- Alcoff Linda, *Cultural Feminism Versus Post-Structuralism: The identity Crisis in Feminist Theory*, Signs 13:1988, pp405-436.
- Aumont Jacques, Bergala Alain, Marie Michel, Vernet Marc, *Esthétique du Film*, Paris:Nathan, 1994.
- Atgel Henri, *L'Espace Cinématographique*, Paris:Editions Universitaires, 1978.
- Austin Guy, *Contemporary French Cinema: an introduction*, Manchester & NY, Manchester Univ. Press, 1996.
- Odile Bächler, *En montant l'escalier*, IRIS n12, *Architecture et Cinéma*
- Baert Renée, *Desiring Daughters*, Screen vol34, n2, pp109-123.
- Ian Banks, *The Bridge*, Lodon:Macmillan, 1986
- Barthes Roland , *Mythologies*, Paris:Seuil, 1957, (*Mythologies* London:Vintage, 1993).
- Bassan Raphael, *Trois Néo-baroques français: Beineix, Besson, Carax*, La Revue du Cinéma, 449, 1989
- Beauvoir Simone de , *Le Deuxième Sexe*, Paris: Gallimard, 1949,(*The second sex*, trans and ed HM Parshley, NY:Vintage Books, 1974).
- Bordwell David, *Narration in the Fiction Film*, London:Methuen, 1985.
- Beylie Claude et Pinturault Jacques, *Les Films Phares du Cinéma Contemporain*, Paris:Nathan, 1995
- Botting Fred and Wilson Scott, *Bataille, a critical reader*, London:Blackwell, 1997.
- Burch Noël & Geneviève Sellier, *La drôle de Guerre des Sexes du Cinema Français, 1930-1956*, Paris:Nathan, 1996.
- Craig Cairns, *Going down to Hell is easy*, dans *The Arts of Alasdair Gray*, Edinburgh:Cannongate, 1991
- Cameron Ian, ed., *The Movie Book of Film Noir*, London:Studio Vista, 1992.
- Carax Leos entrevue avec David Thomson, Sight and Sound 5/1992 et Cahiers du Cinéma, Numéro Spécial 'Les Amants du Pont-Neuf, supplément au n448, Sept. 1991.
- Cohan Steven & Hark Ins Rae, *Screening the male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London:Routledge, 1993.
- Cixous Helene, *The laugh of the Medusa*, Signs voll, n4, pp 875-893, 1976.
- Cook Pam, *Exploitation films and feminism*, Screen vol 17, n2, pp122-127.
- Cook Pam & Dodd Philip, eds., *Women and Film*, BFI, 1994.
- Creed Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London: Routledge,1993.
- Curry Ramona, *The female image as critique, in the films of Valie Export in Gender and German cinema*, Frieden, McCormick, Petersen, Vogelseng, eds, Oxford: Berg, 1993.
- Dayan Daniel, *The tutor-code of classical cinema*, Film Quaterly, Volume 28, number1, Fall 1974, reprinted in *Film Theory and criticism*, Mast, Cohen and Braudy eds.
- Deleuzes Gilles, *Cinema1: L'Image-mouvement et L'Image-Temps*, Paris:editions de Minuit, 1983.
- Dictionnaire Médical*, Paris:Larousse, 1924.
- Dieutre Vincent, *L'Horreur Sociologique*, dans *Lettre du Cinéma*, n5, printemps 1998

- Doane Mary Ann, *Film and the Masquerade: Theorising the female spectator*, in P.Erens, ed., *Issues in Feminist criticism*, Bloomington:Indiana Press, 1990, reprinted in *Film Theory and criticism*, Baudry, Mast & Cohen eds.
- Doane Mary Ann, *Masquerade reconsidered: further thoughts on the female spectator*, *Discourse* vol11, n1, pp42-54.
- Doane Mary Ann, *Enunciation and sexual difference*, *Camera Obscura* n3/4, pp33-65.
- Doane Mary Ann, *Femmes Fatales: Feminism, Film theory, psychoanalysis*, London & NY: Routledge, 1991.
- Docherty Thomas, *Alterities: Criticism, History, Representation*, Oxford:Clarendon Press, 1996.
- Duras Margueritte and Gauthier Xavière, *Les Parleuses*, Paris: Editions de Minuit, 1974.
- Dyer Richard, *Now you see it: Studies on Lesbian and Gay Film*, London & NY:Routledge, 1990.
- Dyer Richard, *Homosexuality in Film Noir*, *Jump Cut* 16, Nov-Dec 1977.
- Easthope Antony, ed., *Contemporary Film Theory*, London & NY: Longman, 1993.
- Erens Patricia, ed., *Sexual Stratagems: The world of Women in Film*, Horizon, 1979.
- Erens Patricia, ed, *Issues in Feminist Criticism*, Bloomington:Indiana University Press, 1990.
- Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, New-York:Grove, 1967.
- Firestone Shulamith, *The Dialectic of Sex, A case for Feminist Revolution*, London:The Women's Press, 1972.
- Fischer Lucy, *Shot/Countershot: Film tradition and Women's cinema*, BFI/MacMillan, 1989.
- Flitterman-Lewis Sandy, *To desire differently: Feminism and the French Cinema*, Urbana: University of Illinois Press, 1990.
- Flitterman-Lewis Sandy, *Magic and Wisdom in Two Portraits by Agnes Varda: Kung-Fu Master and Jane b by Agnes V"*, *Screen* 34 n4, Winter 1993, pp302-320.
- Forbes Jill, *The cinema in France After the New-wave*, London:BFI, 1992.
- Foucault Michel, *L'archéologie du Savoir*, Paris:Gallimard, 1969.
- Michel Foucault, *Histoire de la Sexualité*, Vol 1, Paris 1977.
- Freud Sigmund, *Fetishism*, 1927. reprinted in A.Easthorpe, ed.,*Contemporary Film Theory*.
- Freud Sigmund *Introduction à la Psychanalyse, 1915-1917*, Paris:Payot, Edition 1988.
- Gillain Anne, *Les 400 coups*, Paris:Nathan, 1991.
- Harris Sue & King Russell, *Bertrand Blier and Mysoginy*, Stirling French Publication, Number 4, University of Stirling,1996.
- Ihab Hassan, *Making sense, the trials of post-modernism*, *New Litterary History*, n18, 1987
- Haskell Molly, *From Reverence to Rape: the treatment of women in the movies*, Baltimore:University of Chicago Press, 1974.
- Hayward Susan, *French National Cinema*, London:Routledge, 1993.
- Hayward Susan & Vincendeau Ginette, eds., *French Film, Texts and Contexts*, London: Routledge,1990.
- Hekman Susan, *Gender and Knowledge: Elements of a postmodern feminism*, Cambridge:Polity Press, 1990.

- Humm Maggie, *Feminism and Film*, Edinburgh and Bloomington:Edinburgh University Press & Indiana University Press, 1997.
- Irigaray Luce, *Women's exile, Ideology and consciousness*, n1, pp62-76, 1977.
- Jacobus Mary, Foxkeller Evelyn, Shuttleworth Sally, eds, *Body Politics: Women and the discourse of Science*, New-York:Routledge, 1990.
- Jayamanne Laleen, *Kiss me Deadly: Feminism and film for the moment*, Sydney:Power Publications, 1995.
- Johnston Claire, *The subject of feminist film theory/practice*, Screen vol21, n2, pp27-34.
- Johnston Claire, ed, *Notes on women's cinema*, London, SEFT, Society for education in film and television, 1973.
- Jousse Thierry, *Les Insomniaques*, et entrevue avec Claire Denis, Cahiers du Cinéma 479, avril 1994.
- Kaplan E. Ann, ed., *Women in Film Noir*, London:BFI, 1978.
- Kaplan E Ann, *Feminist Film Criticism: current issues and problems*, Studies in the Literary Imagination, vol19, n1, pp7-20, 1986.
- Kaplan.E. Ann, *Women and Film: Both sides of the camera*, NY asnd London: Methuen, 1983.
- King Russell S, *Bertrand Blier's Men Behaving Badly: The Question of misogyny*, dans: *Bertrand Blier and Misogyny*, Stirling French Publication, Stirling, 1996, p3.
- Kirkham Pat & Thumin Janet, eds., *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*, London:Lawrence and Wishart, 1993.
- Kirkham Pat & Thumin Janet, eds., *Me Jane, Masculinity, Movies and Women*, London:Lawrence & Wishart, 1995.
- Kristeva Julia, , *Les Nouvelles Maladies de l'âme*, Paris:Fayard, 1992.
- Kristeva Julia, *Les Pouvoirs de l'horreur*, Paris: Edition du Seuil, 1980
- Kuhn Annette, *The Power of the Image*, London:Routledge, 1992.
- Kuhn Annette, *Women's pictures: Feminism and cinema*, Routledge & Kegan Paul, first ed. 1982 & 1994.
- Kuhn Annette, *Women's cinema and feminist film criticism*, Screen vol 16, n3, pp107-112.
- Lapsley Rob et Westlake Michael, *From Casablanca to Pretty Woman*, dans Easthorpe ed., *Contemporary Film Theory*, London & NY: Longman, 1993.
- Lauretis Theresa De, *Aesthetics and feminist theory: rethinking women's cinema*, New German Critique, n34, pp154-175.
- Lauretis Theresa De, *Alice Doesn't: Feminism, semiotics, cinema*, Bloomington:Indiana University Press, 1984.
- Lauretis Theresa De *Technologies of Gender*, London:Macmillan Press, 1987.
- Lebeau Vicky, *Lost Angels: Psychoanalysis and cinema*, London:Routledge, 1995.
- MacBean James Roy, *Film and Revolution*, Bloomington and London:Indiana University Press, 1975
- McHale Brian, *Change of Dominant to Modernist to postmodernist writing*, dans: *Postmodernist Fiction*, Fokkema & Bertens, editeurs, London 1987.
- Martin Marcel, *Le Language Cinematographique*, Paris:Editions du Cerf, 1985.
- Mast Gerald, Cohen Marshall, Braudy Leo, editeurs, *Film Theory and Criticism*, NY & Oxford:Oxford University Press, 1992.

- Mayne Judith, *The Woman at the Keyhole: Feminism and Women's cinema*, Indiana University Press, 1990.
- Mellen Joan, *Women and their sexuality in the new film*, NY: Dell, 1973.
- Mellen Joan, *Big Bad Wolves: Masculinity in American Film*, London: Elm Tree Books, 1978.
- Mellencamp Patricia, *Indiscretions: Avant-garde film, video and feminism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- Metz Christian, *Film Language: A semiotics of the cinema*, Oxford: Oxford University Press, 1974.
- Metz Christian, *Language et cinéma*, Paris: Larousse, 1971. (*Language and cinema*, The Hague: Mouton, 1974).
- Metz Christian, *The imaginary signifier*, Screen vol16, n2, pp14-76.
- Mitchell Juliet, *Women: The longest revolution*, London: Virago Press, 1984.
- Mitchell Juliet and Rose Jacqueline, *Feminine Sexuality- Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, London and New-york, 1982 & 1983.
- Mulvey Laura, *Visual Pleasure and Narrative cinema*, Screen V16N3, Autumn 1975.
- Mulvey Laura, *Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative cinema*, Framework 15/16/17, Summer 1981.
- Mulvey Laura, *Feminism and the avant-garde*, Framework n10, pp3-10, 1979.
- Naficy Hamid & Teshome Gabriel, *Postcoloniality, Discourse of the Other: Positionality and Subjectivity*, Quaterly Review of Film and Video, Harwood Publisher, Vol.13, 1991.
- Niang Sada, ed., *Littérature et cinéma en Afrique Francophone*, Paris et Montréal: L'Harmattan, 1996.
- Paccaud-Huguet Josiane, *Breaking through cracked mirrors: The short stories of Janice Galloway*, Etudes Ecosaises n2, Grenoble: Université Stendahl, 1993.
- Pajaczkowska Claire, *Liberté, Egalité, Paternité, : Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville's 'Sauve qui peut, (la vie)*, in Haywarth and Vincendeau eds, *'French Cinema, Texts, contexts'*, Chap 18, p241 & ff.
- Penley Constance, *The future of an illusion: Film, Feminism and Psychoanalysis*, London: BFI/Routledge, 1988.
- Petty Sheila, *Miseria: Towards an African Framework of Analysis*, IRIS, n18, spring 1995.
- Petrie Duncan, ed., *Screening Europe: Image and Identity in contemporary European Cinema*, London, BFI, 1992.
- Powrie Phil, *French Cinema in the 1980's: Nostalgia and the Crisis of Masculinity*, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Revie Ian, *Paris Remythologised in Diva and Subway: Nanas néopolarisées and Orphées aux Enfers*, Stirling French Publications, n2, Stirling University: 1994.
- Rich Ruby, *He says, she says: The power of the Narrator in Modernist Film Politics*, Discourse n6, Fall 1983, pp31-46.
- Rivière Joan, *Womanliness as a masquerade*, reprinted in *in Formations of Fantasy*, London: Burgin, 1986. p35 & ff.
- Rose Jacqueline, *Feminity and its discontents*, Feminist Review 14, Summer 1983.

- Scott Joan, *Deconstructing Equality versus difference: Or, the uses of poststructuralist Theory for Feminism*, *Feminist Studies* 14, n1, Spring 1988.p35 & ff.
- Dina Sherzer, dans *Postmodernism and Feminism*, in *Postmodernism and contemporary Fiction*, Edmund Smyth editeur, London:Bratsford 1991
- Smyth Edmund, *Postmodernism and Contemporary Fiction*, London:Batsford, 1991.
- Sorlin Pierre, *European Cinema/European Societies*, London:Routledge, 1991.
- Studlar Gaylin, *Masochism and the Perverse Pleasures of cinema*, in Bill Nichols, *Movies and Methods*, University of California Press:1985, reprinted in Braudy, Mast and Cohen, *Film Theory and Criticism*.
- Suleiman Susan Robin, *Subversive Intent*, Cambridge and London: Harvard University Press, 1990.
- Tarr Carrie, *Questions of Identity in Beur Cinema: from Tea in the Harem to Cheb*, *Screen* 34:4, Winter 1993, pp321-342.
- Toubiana Serge, *Une Histoire d'Oeil*, & entrevue avec B.Blier, *Cahiers du Cinéma* 441, Mars 1991
- Varda Agnès, *Varda par Agnès*, Paris:Cahiers du Cinéma, 1994
- Vincendeau Ginette, *Daddy's Girl: Oedipal Narratives in 1930's French Films*, *Iris* n8, 2d Semestre 1988.
- Vincendeau Ginette, *The Fathers and Daughters of French Cinema*, *Sight and Sound* 7, July 1995, pp14-17.
- Walker Michael, ed., *Film Noir*, London:Studio Vista, 1992.
- Williams Linda, *When the woman looks*, in Doane, Mellencamp, Williams, eds., *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*, University Publications of America, 1984.
- Williams Linda,*Figures of Desire, A Theory and Analysis of Surrealist Film*, Chicago and London: University of Illinois Press, 1981.
- Wilton Tamsin, ed., *Immortal Invisibles*, New York & London: Routledge, 1994 & 1995.
- Winnicott D W, *Jeu et réalité: l'espace potentiel*, Paris: Gallimard, 1975
- Wollen Peter, *Signs and Meaning in the Cinema*, Indiana: Indiana University Press et Secker & Warburg , 1974
- Wood Bret, *Lolita Syndrome*, *Sight and Sound* n6, June 1994, pp32-34.
- Woolf Virginia, *A room of one's own*, StAlbans, first published in 1929.
- Young Lola, *Race, Gender and Sexuality in the Cinema*, London & NY:Routledge, 1996.