

**UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES-SAINT-DENIS**

**ÉCOLE DOCTORALE  
PRATIQUES ET THÉORIES DU SENS**

Thèse de doctorat nouveau régime

Disciplines : Etudes de genre / Littérature française

**Mamiko MASUDA**

**LE REGARD DES FEMMES CINÉASTES SUR LA  
FEMME DANS LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE  
CONTEMPORAINE**

Fonction du discours cinématographique féminin dans les films  
d'Agnès Varda, Chantal Akerman et Catherine Corsini

Sous la direction de  
**Pierre BAYARD et Nadia SETTI**

Soutenue le 27 janvier 2017

**Jury :**

Pierre Bayard (Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis)

Laurie Laufer (Université Paris Diderot-Paris 7)

Michèle Soriano (Université Toulouse-Jean-Jaurès)

Nadia Setti (Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis)

# **LE REGARD DES FEMMES CINÉASTES SUR LA FEMME DANS LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE CONTEMPORAINE : Fonction du discours cinématographique féminin dans les films d’Agnès Varda, Chantal Akerman et Catherine Corsini**

## **RÉSUMÉ**

Les films classiques ont créé des images stéréotypées féminines, en fixant des modèles déterministes du caractère féminin, des rôles féminins, de l’ « être femme ». Ces modèles risquent de supplanter la réalité, car ils réduisent la diversité des figures féminines. Depuis longtemps le féminisme a lutté contre tous les stéréotypes sexistes. Cette thèse se propose d’étudier les films d’Agnès Varda, Chantal Akerman et Catherine Corsini pour comprendre les devenir-femme(s) à travers des relations intimes et sociales. Dans leurs œuvres cinématographiques, elles rendent compte, chacune à leur manière, d’une nouvelle façon de produire des images du corps féminin et de sa subjectivité. Les questions de la subjectivité féminine liées aux notions de désir, de jouissance, de plaisir et de sexualité rejoignent la psychanalyse pour comprendre, d’une part, le mécanisme de l’appareil cinématographique suscitant le fantasme des spectateurs, d’autre part, la possibilité d’une objectivation positive de la complexité de la figure féminine. Notre première approche se focalise sur la relation entre femmes telle que la relation mère-fille et la relation homosexuelle féminine. La deuxième envisage le contexte socioculturel dans lequel évoluent les personnages féminins de leurs films à travers l’analyse du langage, de la narration et de l’espace cinématographiques à savoir leur style, leurs esthétiques et leurs choix narratifs de la vie des femmes. Ainsi c’est le genre du regard qui est nouvellement interrogé et le maniement du dispositif cinématographique comme capables d’interroger voire susciter une autre subjectivité des femmes. Nous intégrons différentes approches théoriques dans l’analyse des films. Ainsi, la psychanalyse, le féminisme, la théorie queer, la sémiologie, l’esthétique vont enrichir notre réflexion sur le regard des femmes chez nos trois femmes cinéastes.

**Mots Clés : Femme, Féminisme, Psychanalyse, Film, subjectivité, Regard, Relation, Akerman, Corsini, Varda**

**THE PERSPECTIVE OF FEMALE FILMMAKERS ON WOMEN IN FRENCH CONTEMPORARY SOCIETY : the functions of the female viewpoint in the films by Agnès Varda, Chantal Akerman and Catherine Corsini**

**SUMMARY**

Classic films have created a stereotypical image of women by setting deterministic standards for female personality, her role and what is meant by 'being a woman'. These standards might supplant reality, as they minimize the diversity of female figures. Feminism has long fought against gender stereotypes. This study examines films by Agnès Varda, Chantal Akerman and Catherine Corsini in order to understand the construction of femininity through intimate and social relations. In their films, each filmmaker develops unique approaches to produce images of the female body and its subjectivity. Psychoanalysis sheds light on the questions of female subjectivity related to the notions of desire, pleasure, and sexuality. It allows us to appreciate the mechanism of the camera arousing the viewers' fantasies, as well as the possibility of a positive objectification of the complex female figure. This study first focuses on the relationships between women, such as the mother-daughter relationship and the homosexual relationship. It then explores the socio-cultural context in which the female characters live through an analysis of language, narration and space in the films, namely the filmmakers' styles, aesthetics and narrative choices in the life of women. It examines how gender can influence the camera's perspective and how it can question, or even produce, a new female subjectivity. Psychoanalysis, feminism, queer theory, semiology and aesthetics are all approaches which support and expand the analyses of female perspective as developed by the three women filmmakers.

**Keywords : Woman, Feminism, Psychoanalysis, Film, Subjectivity, Look, Relationship, Akerman, Corsini, Varda**

## REMERCIEMENTS

Je n'aurais pas pu accomplir cette étude sans le soutien, l'encouragement et les conseils d'un grand nombre de personnes. Je souhaite leur témoigner ma plus sincère gratitude.

Je voudrais remercier chaleureusement tout d'abord mes directeurs de thèse, Monsieur le Professeur Pierre Bayard et Madame le Professeur Nadia Setti, pour leurs contributions inestimables. Leur soutien moral et leur patience m'ont encouragée à accomplir ma thèse jusqu'à la fin. Le Professeur Pierre Bayard m'a incitée à améliorer mon style français. Grâce à lui, j'ai découvert comment approcher psychanalytiquement les films. Le Professeur Nadia Setti m'a soigneusement orientée tout au long de mes recherches. Ses remarques m'ont aidée pour comprendre la différence culturelle et sociale entre le Japon et la France. Je leur suis grée de leurs lectures attentives, leurs corrections minutieuses, leurs suggestions incomparables et leurs remarques rigoureuses.

Je remercie également les Professeurs, Madame Laurie Laufer, Université de Paris Diderot – Paris7 et Madame Michèle Soriano, Université Toulouse-Jean-Jaurès qui ont accepté d'évaluer mon travail.

Mes remerciements vont également à Monsieur Guy Orta, Madame Janine Despinette, Madame Carole Coen et l'association CISED pour leurs relectures, leur soutien et leur encouragement pendant ces années de recherche et de rédaction. Merci pour leur confiance.

Je souhaite exprimer ma reconnaissance à toutes les personnes qui m'ont nourrie intellectuellement et affectivement : Renan Mouran, Stella Alekou, Éric Mélac, Jessica Belmar, Manlio Helena, Florian Douet, et bien d'autres que je n'ai pas pu citer ici, mais à qui je pense sincèrement.

Enfin, cette thèse n'aurait pu voir le jour sans le soutien matériel et moral de ma famille. Un grand merci à Yoshio Masuda, Miwako Banse, Mikako Masuda pour leur encouragement et leur appui sans limites, à distance. Ma mère, Yasuko Masuda est partie sans connaître ce jour, mais je souhaite qu'elle soit rassurée.

# TABLE DES MATIERES

<b>RÉSUMÉ .....</b>	<b>2</b>
<b>SUMMARY .....</b>	<b>3</b>
<b>REMERCIEMENTS .....</b>	<b>4</b>
<b>TABLE DES MATIERES.....</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>11</b>
1. La problématique dans les études cinématographiques féministes sur la représentation des femmes .....	12
2. Nos choix de trois femmes cinéastes .....	18
3. Méthode de travail .....	27
<b>PREMIÈRE PARTIE : RELATIONS ENTRE FEMMES.....</b>	<b>33</b>
<b>CHAPITRE 1 : LA RELATION ENTRE MÈRE ET FILLE .....</b>	<b>34</b>
1-1. Introduction .....	34
1-2. L'emprise maternelle dans <i>My Little Princesse</i> (2011) d'Eva Ionesco .....	42
1-3. L'emprise séductrice et / ou destructive de la mère sur sa fille .....	51
1-4. La manipulation sans emprise dans <i>Mariées mais pas trop</i> (2003) de Catherine Corsini .....	61
1-5. Le rôle de la mère réduit à l'instinct maternel .....	65

1-6. Mères, si elles veulent dans <i>L'Une chante, l'autre pas</i> .....	73
1-7. L'éveil du féminin chez la mère dans les films d'Agnès Varda et de Catherine Corsini .....	77
1-8. Le refoulement du désir sexuel dans <i>Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles</i> (1975) de Chantal Akerman.....	82
1-9. Le sentiment ambivalent envers la mère dans <i>News from Home</i> (1976) de Chantal Akerman.....	87
1-10. La nostalgie de la figure invisible de la mère dans <i>Je, tu, il, elle</i> (1975) de Chantal Akerman.....	95
1-11. Le corps fantastique de la mère dans <i>Je, tu, il, elle</i> .....	102
1-12. La représentation de la mère mélancolique liée à l'esprit tragique des Juifs dans les films de Chantal Akerman.....	105
1-13. Le complexe du survivant et la force de survie.....	115
1-14. L'intégration de la figure mélancolique dans l'humour juif .....	121
<b>CHAPITRE 2 : LA RELATION HOMOSEXUELLE FÉMININE .....</b>	<b>128</b>
2-1. Introduction .....	128
2-2. La confusion de l'amour et de l'amitié dans <i>La Répétition</i> (2001) de Catherine Corsini .....	138
2-2-1. L'amitié est-elle un manque d'amour ?.....	142
2-2-2. L'amour pour une autre femme comme le résultat de l'identification narcissique .....	145
2-2-3. La répétition de la relation dominante-dominée dans les systèmes hétérosexuels .....	151
2-3. La représentation de l'invisibilité lesbienne dans <i>La Captive</i> (2000) de Chantal Akerman.....	161

2-3-1. La représentation allusive de l'homosexualité féminine.....	164
2-3-2. L'univers féminin .....	169
2-3-3. L'incompréhensibilité de la relation lesbienne au regard masculin.....	172
2-3-4. La sensualité féminine dans <i>La Captive</i> .....	174
2-4. Le désir et la sexualité chez l'homosexuelle dans <i>Je, tu, il, elle</i> (1975) de Chantal Akerman.....	182
2-4-1. Le désir féminin à travers le regard .....	184
2-4-2. L'impossibilité de la communication dans la relation hétérosexuelle .....	186
2-4-3. La nudité et la sexualité homosexuelle féminine.....	188
2-4-4. L'érotisme féminin : le partage de la joie et le toucher mutuel.....	197

**DEUXIÈME PARTIE : LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME AU TRAVERS DU REGARD DES FEMMES-CINÉASTES .....211**

**CHAPITRE 3 : LA STRUCTURE DU REGARD DU VOYEURISME ET DU FÉTICHISME .....212**

3-1. Introduction .....	212
3-2. Voyeurisme traditionnel dans <i>La Captive</i> (2000) de Chantal Akerman et <i>Vertigo</i> (1958) d'Alfred Hitchcock .....	217
3-2-1. La figure traditionnelle des femmes dans le film noir .....	225
3-2-2. La femme fatale comme sa conséquence tragique.....	230
3-2-3. La femme mystérieuse .....	234
3-2-4. L'identification du regard du spectateur au personnage par l'effet de la caméra subjective. ....	244

3-2-5. Identification du regard du spectateur au personnage par l'effet de la musique. .....	247
3-2-6. La naissance du « regard sadique ».....	251
3-3. Voyeurisme inventif — Femme regardée dans <i>La Captive</i> (2000) .....	258
3-3-1. Le voyeurisme avec distance temporelle.....	261
3-3-2. La femme-fétiche ou la femme exhibée ? .....	264
3-4. Le plaisir visuel narcissique féminin dans <i>Cléo de 5 à 7</i> (1961) d'Agnès Varda.....	269
3-4-1. La subjectivité de la femme à travers le regard intersubjectif des personnages.....	272
3-4-2. L'identification du spectateur au personnage par l'effet de la voix intérieure... ..	276
3-4-3. Le double plaisir visuel chez la femme narcissique.....	281
3-4-4. La transformation d'une femme-objet en femme-sujet.....	284
3-5. L'image de la femme dans le miroir dans les films d'Agnès Varda .....	289
3-5-1. Le refus de la réalité chez la femme narcissique .....	293
3-5-2. Les trois fonctions du miroir pour les jeux du regard narcissique.....	300
3-5-3. L'image de réalisatrice reflétée dans le miroir .....	306
3-6. Le regard non-croisement entre les personnages dans <i>Les Rendez-vous d'Anna</i> (1978) et <i>Un Divan à New York</i> (1995) de Chantal Akerman .....	313
3-6-1. La difficulté d'identification du regard à travers la neutralité de la caméra .....	314
3-6-2. L'échange du regard non classique .....	319
3-6-3. Le regard parallèle entre les personnages dans <i>Un Divan à New York</i> (1995) ...	322
<b>CHAPITRE 4 : LA JOUISSANCE DE VOIR .....</b>	<b>328</b>
4-1. Introduction .....	328

4-2. La compréhension du texte fragmenté dans l'espace déshumanisé et dans le temps perceptible dans <i>Hôtel Monterey</i> (1972) de Chantal Akerman .....	338
4-2-1. Figures spéciales .....	338
4-2-2. Une durée concrète et une durée continue.....	344
4-2-3. Répétition et différence .....	351
4-3. Les portraits féminins dans le contexte socioculturel dans les films de trois femmes cinéastes .....	355
4-3-1. L'image de la femme dans l'espace musical et vocal dans <i>Golden Eighties</i> (1986) et <i>La Captive</i> (2000) de Chantal Akerman .....	358
4-3-2. Les personnages dans le temps parallèle au spectateur et leur transition du temps dans un état statique chez Chantal Akerman et Agnès Varda .....	368
4-3-3. Les personnages divers féminins fictifs dans la vraie histoire chez Agnès Varda .....	378
4-4. L'évocation du contexte socioculturel au-delà de l'espace filmique de <i>Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles</i> (1975) de Chantal Akerman .....	384
4-4-1. Espace enfermé et la solitude des personnages féminins chez Chantal Akerman .....	385
4-4-2. Espace pour les gestes de la femme .....	390
4-4-3. Libération du personnage féminin de l'espace encadré .....	401
4-4-4. Représentation des genres dans l'espace visuel et virtuel.....	404
4-5. L'identification à l'expérience féminine de trois femmes cinéastes.....	413
4-5-1. Les personnages féminins vivant des mouvements sociaux dans les films d'Agnès Varda .....	413
4-5-2. La femme marginale dans les films de Catherine Corsini.....	424

4-5-3. Personnages féminins comme alter ego de réalisatrice .....	429
4-5-4. La trace de vie de femmes cinéastes pour la quête de la différente identité féminine .....	432
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>445</b>
<b>ANNEXE 1 [Le nombre de l'entrée de la salle] .....</b>	<b>455</b>
<b>ANNEXE 2 [Les citations des interviews] .....</b>	<b>457</b>
<b>FILMOGRAPHIE.....</b>	<b>459</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>466</b>

# INTRODUCTION

Le cinéma, comme d'autres arts, a constitué, depuis sa création, un répertoire de portraits de femmes, en proposant des modèles d'identification aux spectateurs. Certains personnages féminins incarnent des figures idéales, notamment dans les films classiques où « La Femme » a été représentée par des rôles stéréotypés comme la femme fatale, la femme hystérique, la mère, la jeune fille vierge ou encore la prostituée<sup>1</sup>. Soit la création de figures fantastiques pour donner un certain plaisir aux spectateurs, soit le reflet de leur fantasme dans les images ; la fixation des modèles féminins cinématographiques détermine le caractère féminin, son rôle, l'être femme. Ces modèles risquent de supplanter la réalité, parce qu'elles induisent une aliénation de la diversité des figures féminines. Le regard féministe lutte « contre tous les stéréotypes sexistes qui déforment l'image de la femme au cinéma et qui [...] contribuent en créant une mythologie obscurantiste de "l'éternel féminin" à renforcer la conception que l'idéologie capitaliste se fait de la femme [...] ».<sup>2</sup> Les femmes cinéastes travaillent à la déconstruction de ces images stéréotypées en montrant diverses femmes dans des relations intimes et sociales à travers leur expérience et leur observation des milieux féminins. Cela constitue l'objet de notre thèse qui analyse le regard de trois femmes cinéastes sur d'autres femmes. Pour mieux marquer les différences qui existent entre les cinéastes, nous proposons d'observer et d'analyser les œuvres de trois réalisatrices qui, si elles sont issues du même milieu socioculturel, ne sont pas de la même génération : Agnès Varda, Chantal Akerman et Catherine Corsini.

---

<sup>1</sup> La femme à l'écran est conditionnée par son sexe conçu comme « un manque », représenté comme « inférieure à l'homme », « un faire-valoir de l'homme », une « figure d'inspiratrice », « une divinité du monde moderne » et « une femme en tous points exceptionnelle » ; attribué au rôle du personnage « d'une prostituée », ou d'« une maîtresse adulée », d'« une ingénue », d'« une garce » et « d'une mère de famille exclusivement préoccupée par ses enfants, son mari (et) sa maison » ; enfermé dans « l'invisible prison des sentiments ». (Monique et Guy HENNEBELLE, « Le Sexisme ordinaire ou la phallocratie dans le cinéma français », dans *Écran 28*, spécial été, août-septembre 1974, p. 73-74.) Les études féministes françaises sur le cinéma dans les années 70 sont présentées également dans *CinémAction 9 : Le Cinéma au féminisme*, dossier réuni par Monique MARTINEAU, Paris, Éditions Le Sycomore, Automne 1979.

<sup>2</sup> Monique et Guy HENNEBELLE, *op. cit.*, p. 78.

# 1. La problématique dans les études cinématographiques féministes sur la représentation des femmes

Depuis les années 80, les études féministes sur le cinéma<sup>3</sup> se sont développées avec l'approche psychanalytique pour comprendre les mécanismes de l'oppression patriarcale et le genre. Leurs travaux s'attaquent à l'analyse de codes cinématographiques qui régissent la représentation des femmes et les récits de la relation entre les sexes caractérisés par un rapport de domination des hommes sur les femmes. Le problème de la représentation des femmes n'est pas seulement celui de la création fictive, mais il est lié à un certain contexte social.<sup>4</sup> L'oppression sociale de la femme est encouragée par un style d'images qui enferme les femmes dans des stéréotypes. La libération de la femme par ces stéréotypes est alors importante pour envisager la construction des identités de sexe et des rapports entre les sexes.

L'analyse filmique liée à la psychanalyse (voir le développement de la notion de la scopophilie chez Freud et du stade du miroir chez Lacan) montre l'importance des films comme supports d'identification symbolique pour le spectateur et la spectatrice<sup>5</sup>. Teresa de

---

<sup>3</sup> Des analyses des images de la femme au cinéma sont menées par des féministes américaines et anglo-saxonnes à propos du cinéma hollywoodien dans les années soixante-dix. Parmi quelques grandes théoriciennes anglo-américaines nous pouvons citer : Carol J. Clover (Professeure américaine, spécialiste des études filmiques) Pam Cook (Professeure de Film), Mary Ann Doane (Professeure d'études cinématographiques), Miriam Hansen (Historienne du cinéma), Molly Haskell (Féministe américaine, auteure et critique cinématographique), Claire Johnston (Féministe et théoricienne du cinéma), E. Ann Kaplan (Analyste féministe), Teresa de Lauretis (Auteure italienne et Professeure émérite d'Histoire de la conscience) Tania Modleski (Professeure d'anglais), Laura Mulvey (Théoricienne du cinéma féministe anglaise), Marjorie Rosen (Journaliste, critique et scénariste), Kaja Silverman (Théoricienne du film américain et historienne de l'art) et Linda Williams (Professeure d'études cinématographiques).

<sup>4</sup> Laleen Jayamanne, professeure australienne de cinéma féministe à l'université de Sydney, explique : « Une première période [...] a cherché à décrire la représentation des femmes au cinéma (*women and film approach*), dans les années 1970, se donnant pour but de décrire les rôles stéréotypés de la femme filmique dans une perspective sociologique. » (Laleen JAYAMANNE, *Kiss me deadly : feminism & cinema for the moment*, Sydney, Power publications, 1995, p. 4-5. Cité par Christiane LAHAIE, « Les Femmes de Patricia Rozema : nouveaux stéréotypes féminins ? », dans *Québec français*, n° 137, 2005, p. 54.)

Dans *CinémAction 20 : Théorie du cinéma* (1982), Marc Ferro évoque le lien entre le cinéma et la société : « le rôle scientifique du film en tant que révélateur social ». L'auteur pense qu'une étude sociale du cinéma permet d'apporter « une analyse des rapports entre le film, ses producteurs, son public » et la vision du cinéaste sur le monde. (Marc FERRO, « ... 1975... : Histoire et théories du cinéma-Agent et produit de l'histoire », dans *CinémAction 20 : Théorie du cinéma*, sous la direction de Guy HENNEBELLE, Paris, Éditions L'Harmattan, 1982, p. 92-93.)

<sup>5</sup> Entre le cinéma et la psychanalyse, il existe un rapport évident et étroit, comme le souligne René Prédal : « Les grands créateurs du fantastique sont en tout cas lucides quant aux connotations freudiennes des thèmes abordés et c'est consciemment qu'ils se servent des théories psychanalytiques, non seulement pour construire les personnages et déterminer leurs agissements, mais aussi pour provoquer les réactions du public par une mise en scène usant généreusement de l'arsenal symbolique. (René PREDAL, « Le Film fantastique, psychanalyse du pauvre ? », dans *CinémAction 50 : Cinéma et psychanalyse*, dossier réuni par Alain DHOTE, Paris Éditions

Lauretis explique ainsi l'intérêt de l'approche psychanalytique :

Tous les films doivent proposer, à leurs spectateurs, une sorte d'intérêt et de plaisir technique, artistique et critique, ou encore le même plaisir qui s'appelle le divertissement et l'évasion, de préférence les deux. Ces types de plaisir et d'intérêt que les théories cinématographiques ont proposés sont étroitement liés à la question du désir (le désir de savoir et le désir de voir) et s'appuient donc sur une réponse personnelle, un engagement de la subjectivité du spectateur et sa possible identification.<sup>6</sup>

Cependant, lorsque le régime phallogénique de la sexualité dans la théorie principale de la psychanalyse se lie à celui du registre du visuel, l'image de la femme est fétichisée et objectivée pour soutenir le regard des hommes. Car, selon la psychanalyse lacanienne, il n'y a pas de symbole féminin pour échapper au monopole du Phallus dans la représentation du désir. Le sujet du désir est toujours masculin tout comme celui du regard, la femme ne peut que constituer une image de castration et une représentation phallique. La féminité freudienne est également considérée comme « un continent noir »,<sup>7</sup> « un manque phallique » ou comme mise en position d'objet fantasmé sexuel au service de l'homme ; la femme ne cesse d'incarner un féminin transcendant aux deux sexes. Simone de Beauvoir, dans *Le Deuxième sexe*, reproche à la psychanalyse de considérer les femmes comme des êtres inférieurs et de ne les définir que par rapport aux hommes. La critique féministe également dénonce la violence du système patriarcal qui représente les femmes comme le côté négatif de l'homme, le fruit de la spéculation du sujet masculin.

---

Corlet, 1989, p. 161.) Le cinéma présente des récits fantastiques qui provoquent l'intérêt des spectateurs par la mise en scène du personnage. Il existe un parallèle entre l'interprétation des images cinématographiques et celle des rêves dans un sens psychanalytique. Le cinéma et la psychanalyse ont en commun d'analyser des thèmes comme la mort, la violence, le désordre, la folie. Toutes ces thématiques sont perceptibles au travers de réactions visuelles et auditives.

<sup>6</sup> Teresa de LAURETIS, « Desire in Narrative » dans *Alice doesn't : Feminism semiotics cinema*, Indiana, Indiana University Press, Bloomington, 1984, p. 136. Citation traduite par nos soins.

Texte original en langue anglaise : "All films must offer their spectators some kind of pleasure, something of interest, be it a technical, artistic, critical interest, or the kind of pleasure that goes by the names of entertainment and escape ; preferably both. These kinds of pleasure and interest, film theory has proposed, are closely related to the question of desire (desire to know, desire to see), and thus depend on a personal response, an engagement of the spectator's subjectivity, and the possibility of identification."

<sup>7</sup> C'est Freud qui décrit la nature féminine comme un « continent noir ». C'est l'obscurité de l'inconnaissable de la femme. (Sigmund FREUD, « La Question de l'analyse profane (1926e) », [titre original : *Die Frage der Laienanalyse*, 1926], traduit de l'allemand par Janine ALTOUNIAN, André BOURGUIGNON, Pierre COTET et Alain RAUZY, dans *Œuvres complètes psychanalyse XVIII 1926-1930*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002(1994), p. 5-92.)

Les études cinématographiques « psychanalysées » par le féminisme dans les pays anglo-américains se développent, dans les années 70 et 90<sup>8</sup>. Les auteurs de ces études cherchent à déconstruire l'objectivation de la femme et s'attaquent à la question du désir et du plaisir visuel dans le maintien de la domination masculine. Par exemple, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », publié en 1975,<sup>9</sup> de Laura Mulvey, une des théoriciennes féministes britanniques, problématise ce pouvoir cinématographique et révèle la société patriarcale qui conduit au regard scopique sur l'image des femmes. Le mécanisme de l'appareil cinématographique évoque ce fantasme des spectateurs et des héros sur le corps des femmes-objets.

Laura Mulvey analyse surtout des codes du cinéma narratif classique dans le cinéma hollywoodien. En s'inspirant des concepts freudiens de fétichisme et de voyeurisme, elle démontre que le plaisir scopique est une composante essentielle du regard dominant masculin. Ce regard vient coïncider avec l'œil de la caméra à travers lequel le corps féminin devient un objet qui supporte l'identification des spectateurs et des spectatrices selon les modalités du regard masculin. Laura Mulvey détecte un schéma du rôle des deux sexes et leurs relations : *le plaisir de regarder se partage entre l'homme (l'élément actif) et la femme (l'élément passif)*.<sup>10</sup> Cependant peu ou rien n'est dit du désir et du plaisir des spectatrices dans ce schéma. Ses analyses cinématographiques consistent principalement dans le développement du dispositif sémiotique et narratif propre au cinéma. Sa théorie a beaucoup influencé les études féministes sur le cinéma.

---

<sup>8</sup> « 1973-19.. : lectures féministes » (dans *CinémAction 60 : Histoire des théories du cinéma* dossier réuni par Joël MAGNY, Paris, Éditions Charles Corlet, 1991, p. 116-129) rédigé par Ginette VINCENDEAU présente les théories féministes anglo-américaines. *CinémAction 67 : 20 ans de théories féministes sur le cinéma* (dossier réuni par Ginette VINCENDEAU et Bérénice REYNAUD, 1993, Paris, Éditions Charles Corlet) est la parution d'un ensemble de textes écrits par les féministes anglo-américains.

Parmi quelques grandes théoriciennes anglo-américaines dans *CinémAction 67*, nous pouvons citer : Pam Cook (Professeur de Film), Miriam Hansen (historienne du cinéma), Claire Johnston (féministe et théoricienne du cinéma), Trinh T. Minh-ha (Professeur des études de genre, réalisatrice, et théoricienne de la littérature), Tania Modleski (Professeur d'anglais), Laura Mulvey (Théoricienne du cinéma féministe anglaise), Marjorie Rosen (Journaliste, critique et scénariste), Linda Williams (Professeure d'études cinématographiques), Griselda Pollock (Historienne de l'art et Théoriciennes féministes anglaises), etc.

<sup>9</sup> Laura MULVEY, « Visual pleasure and Narrative cinema », dans *Screen*, 16.3 Autom, 1975, p. 6-18. (« Plaisir visuel et cinéma narratif » traduit de l'anglais par Valérie HÉBERT et Bérénice REYNAUD présente l'extrait de l'article dans *CinémAction 67 : 20 ans de théories féministes sur le cinéma*, dossier réuni par Ginette VINCENDEAU et Bérénice REYNAUD, Paris, Éditions Corlet, 1993, p. 17-23.)

<sup>10</sup> Souligné par nos soins.

Les féministes, dans les années 90, cherchent non seulement à déconstruire l'objectivation du corps des femmes, mais aussi à faire comprendre le rôle du féminisme. Griselda Pollock analyse les stéréotypes féminins dans l'histoire de l'art. En s'inspirant de la philosophie, de la psychanalyse et des recherches menées en ces domaines par les théoriciennes féministes de l'art depuis trente ans, elle s'interroge sur le rôle du féminisme dans les idéologies et les valeurs dominantes qui influencent les représentations de la femme. Dans son livre intitulé, *Vision and Difference : Feminism, Femininity and the Histories of Art* (1988), elle propose un nouveau paradigme, centré sur la notion de désir et sur lequel pourraient se fonder des interventions féministes en Histoire de l'art ; ces interventions ne seraient plus de simples oppositions à l'idéologie à la fois « andro » et « ethnocentrée » qui structure le discours artistique, mais bien une subversion totale du « canon », c'est-à-dire de ce qui fait la *valeur* de l'art, tant pour les artistes que pour le public. Elle sollicite une distance entre le public et l'image pour rompre le lien de séduction.

La problématique de la représentation du corps féminin est ainsi l'enjeu majeur dans le débat féministe. La majorité des féministes s'inspirant de la théorie de la psychanalyse ne peuvent démontrer une perspective positive de l'image de la femme, et toute identification positive avec celle-ci se voit annulée par l'objectivation sexuelle du regard masculin. Le dispositif cinématographique, notamment la caméra subjective ou le gros plan, possède une puissance de pénétration dans l'intimité mentale des personnages dans les films. Il permet de partager la vision d'un personnage et de susciter son émotion. Cependant, cette vision soulignée sur le corps féminin risque de précipiter l'image de la femme-objet dans une situation perçue comme dégradante. Il semble évident qu'une recherche sur l'image de la femme avec un point de vue féministe semble difficile. Sans érotiser et sans sexualiser le corps de la femme, comment le dispositif cinématographique peut-il enrichir notre compréhension de la représentation de la femme à l'écran ? En nous inspirant de la théorie psychanalytique pour comprendre le mécanisme des dispositifs cinématographiques, nous chercherons à trouver la possibilité d'une objectivation positive de la complexité de la figure féminine.

De nombreuses études sont menées par des féministes américaines et anglo-saxonnes surtout à propos du cinéma hollywoodien. En France, ces analyses ont été peu nombreuses, en

raison de l'absence de la théorie féministe dans la critique cinématographique française.<sup>11</sup> D'une part, les théories féministes en France se développent dans les domaines politique, sociologique et historique sans influencer les théories cinématographiques. D'autre part, depuis les années 60, il y a eu en France un grand essor des théories cinématographiques sur la base de concepts inspirés par les sciences humaines (sémiologie, linguistique, psychanalyse, philosophie, étymologie)<sup>12</sup> ; elles mettent l'accent sur l'esthétique (le statut de l'image, la composition du son, la structure du récit) et apportent une réflexion sur l'histoire du cinéma et une valorisation des grands auteurs.<sup>13</sup> Geneviève Sellier remarque que de nombreuses thèses sur les études filmiques manifestent encore une approche esthétique du cinéma d'auteur ou du

---

<sup>11</sup> Ginette Vincendeau envisage deux raisons pour l'absence du féminisme cinématographique : d'une part, « l'amalgame observé plus haut entre féminisme et sociologie, à une époque où toute approche ouvertement idéologique est considérée comme "dépassée". » D'autre part, le concept d'auteur est tellement fort que la critique française défend le cinéma d'auteur et occulte la question de la différence sexuelle et de genre dans le cinéma. Cependant, cette question est au centre du discours de la théorie féministe des années quatre-vingt. (Ginette VINCENDEAU, « Vu de Londres : mais où est passée la théorie féministe en France ? », dans *CinémAction 47 : Les Théories du cinéma aujourd'hui*, dossier réuni par Jacques KERMABON, Paris, Éditions Corlet, 1988, p. 99.)

Geneviève Sellier montre également que le retard de cette réflexion en France est dû pour une part à l'influence de la cinéphilie savante : « la vision française de la *culture légitime* » limite les « auteurs dignes d'être étudiés à un panthéon "d'hommes blancs" constituant la culture d'élite. » (Geneviève SELLIER, « Gender studies et études filmiques : avancées et résistances françaises », dans *Diogène*, n° 225, janvier 2009, p. 126.)

« La cinéphilie » se développe en France dès les années vingt ; elle est considérée comme une pratique culturelle individualiste et élitiste, elle est le fait de journalistes critiques masculins. Elle se structure sur « un clivage entre une fascination plus ou moins consciente pour des films effectivement destinés à un public masculin ou construit pour un regard masculin [...] et un effort intellectuel visant à arracher les films de leur engluement dans le monde, pour en faire les objets sublimés d'un culte. » (Geneviève SELLIER, « Gender studies et études filmiques », dans *Cahiers du Genre*, n° 38, janvier 2005, Paris, L'Harmattan, p. 70.)

D'autre part, « l'idée française d'universalisme » perpétue l'idée d'une culture non genrée diffusée par « l'élite cultivée ». Les chefs-d'œuvre du 7<sup>e</sup> art sont considérés comme « relevant de cet universel masculin censé transcender la différence des sexes » (Geneviève SELLIER, « Gender studies et études filmiques : avancées et résistances françaises », *op.cit.*, p. 126-127.)

Nous notons les autres ouvrages qui problématisent l'absence d'études féministes françaises sur le cinéma : Tania MODLEVSKI, « 1960-1970-1980... : Où en est la théorie féministe ? », *CinémAction 20 : Théorie du cinéma*, sous la direction de Guy HENNEBELLE, Paris, Éditions L'Harmattan, 1982, p. 95-99. Jacques KERMABON, « Préambule : l'état des choses », dans *CinémAction 47 : Les Théories du cinéma aujourd'hui*, dossier réuni par Jacques KERMABON, Paris, Les Éditions du Cerf, 1988, p. 8-11. Dudley ANDREW, « Les théories made in France sur le marché international », dans *CinémAction 47 : Les Théories du cinéma aujourd'hui*, dossier réuni par Jacques KERMABON, Paris, Les Éditions du Cerf, 1988, p. 14.

<sup>12</sup> Nous renvoyons à la bibliographie pour plus de détails. Grands théoriciens français qui donnent l'influence sur l'analyse du cinéma sont Christian Metz (« Le cinéma : langue ou langage ? », dans *Communications*, 4, 1964, p. 52-90 ; *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971 ; *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1991 ; *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2002 ; *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2003.), Gilles Deleuze (*L'Image-Mouvement : Cinéma 1*, Paris, Les Éditions de minuit, 1983 ; *L'Image-Temps : Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985 ; DELEUZE, Gilles et Claire, PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977.), André Bazin (*Qu'est-ce que le cinéma ?* Éditions du Cerf, 1962.) ; Roland Barthes (« En sortant du cinéma », dans *Communications*, n° 23, Paris, 1975 ; *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1992.) Raymond Bellour (*L'Analyse du film*, Paris, Albatros, 1979 ; *L'Entre-Images, Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, La Différence, 1990 ; *L'Entre-Images 2 : Mots, Images*, Paris, P.O.L. Éditeur, 1999), etc.

<sup>13</sup> Jacques KERMABON, « Préambule : l'état des choses », *op.cit.*, p. 10-11.

chef-d'œuvre sans prendre en compte « le contexte socioculturel de production et de réception ». <sup>14</sup> Même si les critiques féministes sur la représentation des femmes dans les films français ne sont pas aussi nombreuses que dans les films hollywoodiens, le stéréotype des femmes et la position inférieure de la féminité se retrouvent également dans les films français.

Après des réflexions et des discussions très importantes au sujet de la psychanalyse freudienne et lacanienne et à propos du féminisme (voir les ouvrages de Luce Irigaray, Julia Kristeva, Antoinette Fouque et Hélène Cixous<sup>15</sup>), l'enjeu entre psychanalyse et féminisme s'est atténué, de même que l'influence de la théorie psychanalytique dans l'analyse cinématographique. Les « gynocritiques » à l'égard de la psychanalyse se focalisent sur les formulations freudiennes de la différenciation des sexes qui associent la masculinité avec l'activité et la féminité avec la passivité. La réinterprétation des théories analytiques du féminisme recherche la subjectivité féminine marquée non seulement par sa présence, mais aussi par l'apparition de sa sexualité, son désir et son plaisir.

La question du rôle et du statut de la femme tient une place primordiale chez Agnès Varda, Chantal Akerman et Catherine Corsini, cinéastes, qui elles, situent la femme au cœur de leurs réalisations et lui accordent le plus souvent le rôle du personnage principal ; elles illustrent, chacune à leur manière, une nouvelle façon de produire des images du corps et de la subjectivité des femmes, qu'il s'agisse de leurs relations mutuelles ou de celles que ces cinéastes entretiennent avec les hommes. Chez ces trois cinéastes, la relation à leur propre expérience et à leur subjectivité prend la forme d'un récit fictionnel de relations amicales, amoureuses, affectueuses entre les femmes. Les caractères de leurs personnages féminins sont très originaux et inédits. L'écriture de leurs films permet d'analyser l'évolution de leurs propres points de vue sur les femmes et leurs relations à autrui, selon leurs différentes voies.

---

<sup>14</sup> Geneviève SELLIER, « Gender studies et études filmiques : avancées et résistances françaises », *op.cit.*, p. 133.

<sup>15</sup> Le féminisme français subit une influence significative de la psychanalyse lacanienne : la sexualité est formalisée dans le discours, construite par le langage et combinée avec la sémiotique. Citons quelques théoriciennes féministes françaises : Luce Irigaray (*Spéculum : de l'autre femme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974 ; *Ce sexe qui n'est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979 ; *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.), Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Lautréamont et Mallarmé, 1985 ; *La Révolte intime*, Paris, Fayard, 1997 ; *Seule, une femme*, Éditions de l'Aube, 2007.), Antoinette Fouque (*Il y a deux sexes : essais de féminologie. 1989 – 1995*, Paris, Gallimard, 1995.), Hélène Cixous (*La Jeune Née*, Paris, U.G.E., 1975 ; *Le Rire de la Méduse*, Paris, L'Arc, 1975 - rééd. Galilée, 2010 ; *La Venue à l'écriture*, Paris, U.G.E., 1977 ; *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, 1986 ; *L'Heure de Clarisse Lispector*, Paris, Des femmes, 1989.)

Si ces femmes cinéastes peuvent démontrer la différence entre femmes. Le fait que ces femmes cinéastes peuvent démontrer la différence entre femmes donne leur importance à leurs œuvres.<sup>16</sup>

## 2. Nos choix de trois femmes cinéastes

Parmi les réalisatrices françaises, nous avons choisi Agnès Varda<sup>17</sup>, Chantal Akerman<sup>18</sup> et Catherine Corsini<sup>19</sup>, des cinéastes contemporaines, mais des cinéastes de générations

---

<sup>16</sup> Quelques ouvrages français montrent l'importance des femmes cinéastes et de leurs films : Paule LEJEUNE, *Les Femmes et le cinéma : 105 femmes cinéastes d'expression française (France, Belgique, Suisse) 1895-1987*, Paris Éditions Atlas Lherminier, 1987. Ce livre présente « un projet global de dictionnaire des femmes » cinéastes. L'auteure suggère que « l'intimité » de leurs œuvres s'explique par un tournage « minuté », des « déplacements réduits », des « décors simplifiés », « le nombre d'acteurs limité », ceci à cause du manque du financement ; Jackie BUET, *Films de femmes : six générations de réalisatrices*, Paris, Éditions Alternatives, 1999. Ce livre présente plus de six cents réalisatrices du monde pendant vingt ans. Il fait aussi des présentations chronologiques sur quarante pays différents. Ce livre vise à présenter le cinéma des femmes du monde en montrant les différents styles, thèmes et spécificités chez des femmes cinéastes ; Françoise AUDÉ, *Cinéma d'elles : situation des femmes dans le cinéma français 1956-1979*, Paris, L'âge d'homme, 1981. Françoise AUDÉ, *Cinéma d'elles : situation des femmes dans le cinéma français 1981-2001*, Paris, L'âge d'homme, 2002. Le premier livre, sorti en 1979, porte surtout sur les films militants ou engagés sur la condition des femmes, tournés par des réalisatrices connues comme Agnès Varda, Yannick Bellon, Marguerite Duras, Coline Serreau ou Christine Pascal. Dans son deuxième livre, publié en 2002, Françoise Audé travaille sur la situation des femmes cinéastes dans la production filmique ; elle regroupe les films selon le regard du cinéaste sur les mœurs, le sexe, le désir, les déviances et selon le rapport à la morale, en établissant un indice de leurs ouvrages, plutôt qu'en faisant une analyse filmique.

<sup>17</sup> Agnès Varda, née en 1928, est réalisatrice française, scénariste, photographe et plasticienne. Elle était la seule femme cinéaste de la Nouvelle vague. Agnès Varda que l'on appelle parfois « la Mère de la Nouvelle Vague » a réalisé douze longs métrages, dix-huit documentaires et treize courts métrages jusqu'à aujourd'hui. *La Pointe-courte* (1954) a été sélectionnée au Festival international du film d'avant-garde de Paris et a reçu deux fois des récompenses. *Cléo de 5 à 7* (1961) a été sélectionné au *Festival de Cannes* en 1962 (en compétition) et en 2012 (à la section Cannes Classics) et à la Mostra de Venise en 1962, a reçu deux fois des récompenses. *Le Bonheur* (1964) a eu le *Prix Louis Delluc* en 1964 et l'*Ours d'argent au Festival de Berlin* en 1965. *Sans toit ni loi* (1985) a été nommé pour le *César du meilleur film, du meilleur réalisateur* en 1986 et a reçu le Lion d'or à la Mostra de Venise en 1985. À l'occasion du *Festival international de films de femmes de Créteil*, *Le Lion volatil* (2003) d'Agnès Varda a reçu le *Prix du public, meilleur court métrage français* en 2004. Agnès Varda vient de recevoir une *Palme d'Or d'honneur*, lors de la cérémonie de clôture du Festival de Cannes 2015. Elle est la première femme réalisatrice récompensée par ce prix.

<sup>18</sup> Chantal Akerman, née en 1950, réalisatrice belge, commence à filmer en 1968. Ses films sont classés depuis longtemps dans le domaine du cinéma d'auteur, en raison de son refus du circuit cinématographique commercial et de son style avant-gardiste. Chantal Akerman est reconnue comme auteure et a réalisé douze longs métrages, dix documentaires et quatorze courts métrages. *Nuit et jour* (1991) a été nommé au Festival de Venise en 1991 ; *Un divan à New York* (1995) a été récompensé au *Festival international du Karlovy Vary* en 1996 ; *La Folie Almayer* (2011) a été sélectionné à la *Mostra de Venise*, au *Festival International du film de Toronto* et à *Londres Film Festival* en 2011 ou encore au *Festival international de films de femmes de Créteil* et au *Festival du film francophone à Vienne* en 2012. À l'occasion du *Festival international de films de femmes de Créteil*, *Le déménagement* (1992) de Chantal Akerman a été mentionné comme *Meilleur court métrage français, Prix du public* en 1993,

<sup>19</sup> Catherine Corsini, née en 1956, commence à réaliser ses films en 1987. Elle fait partie d'une génération qui commence à voir s'implanter des réalisatrices dans le paysage cinématographique français. Catherine Corsini a

différentes. Elles ont été des pionnières en France et ont su révéler dans leurs films la complexité sociale et culturelle que représentait la promotion du statut de la femme dans le monde du cinéma. Elles ont réalisé plusieurs films, fictions et documentaires, qui insistent sur l'importance de la place de la femme dans la société et explorent l'intimité féminine. Tout en revendiquant leurs spécificités, elles ont su donner à l'écran une valeur inédite jusqu'alors au fait d'être femme. Leurs films vont permettre alors de concilier des valeurs sociales, morales, culturelles et traditionnelles avec les valeurs modernes de la société française.

En ce qui concerne la reconnaissance publique, les œuvres d'Agnès Varda et de Chantal Akerman font l'objet d'études cinématographiques dans le monde. Cependant, les films de Chantal Akerman ne répondent pas aux critères du cinéma commercial, alors le box-office ne répertorie pas souvent leurs nombres d'entrées dans les salles de cinéma.<sup>20</sup> En revanche, il n'y a pas d'étude spécifique sur les films de Catherine Corsini, mais ses films<sup>21</sup> peuvent se trouver facilement au box-office.<sup>22</sup> La critique des *Cahiers du cinéma* consacre plus d'une page aux films de Chantal Akerman et d'Agnès Varda, mais pour ceux de Catherine Corsini, elle ne présente que quelques lignes de résumé du film. Lorsque les nouveaux films de Catherine Corsini sont sortis, ils étaient accessibles dans les grandes salles de cinéma comme UGC, Gaumont et MK2, tandis que les films de Chantal Akerman sont joués dans de petites salles, ou bien présentés rarement à l'occasion de rétrospectives<sup>23</sup>. Selon nous, les films de Catherine Corsini ont été classés dans le secteur du film commercial, grâce

---

réalisé neuf longs métrages et quatre courts métrages. *Interdit d'amour* (1992) a reçu la *Mention spéciale du Grand Jury* au *Festival international de films de femmes de Créteil* en 1992. La nomination du festival du cinéma est ainsi ; *La Répétition* (2001) au *Festival de Cannes* en 2001 ; *Les Ambitieux* (2006) au *Festival International du Film de Rome* en 2006, au *Festival International du Film de Comédie de l'Alpe d'Huez* en 2007 ; *Trois mondes* (2011) au *Festival de Cannes 2012* dans « Un Certain Regard », au *Festival du film français d'Albi*, au *Festival Cinématographique d'Automne de Gardanne*, au *Festival international du film francophone de Namur* et au *Grand Prix cinéma Elle* en 2012. Au *festival de cannes 2016*, elle était présidente de « caméra d'or ».

<sup>20</sup> Voir l'annexe 1.

<sup>21</sup> Voir l'annexe 1.

<sup>22</sup> La fréquentation cinématographique concerne la consommation de films dans les salles et sa fréquence et se traduit par des entrées au box-office. La Centre national de la cinématographie (CNC) la définit ainsi : « Nombre d'entrées : le nombre d'entrées comptabilisées correspond à la fréquentation dite commerciale. Ainsi, les entrées dans les ciné-clubs, les cinémathèques, la plupart des festivals échappent à cette comptabilisation. Elles représentent 4 % à 5 % des entrées comptabilisées. D'autre part, ne sont comptabilisées que les entrées payantes des salles commerciales, c'est-à-dire les entrées donnant lieu à recettes pour les distributeurs. » (« Fréquentation et films dans les salles de cinéma 1996-2013 », CNC.)

<sup>23</sup> Par exemple, « Chantal Akerman Rétrospective intégrale : exposition-installations » du 28 avril au 7 juin 2004 à Centre Pompidou, « Le Festival Bande (s) à part : tout Chantal Akerman et nouvelles écritures cinématographiques » organisées par Magic cinéma du 1<sup>er</sup> au 13 avril 2014 à Bobigny.

à leur important succès public, mais l'absence d'analyse de ses films justifierait-elle la banalité de sa vision féministe, ses techniques cinématographiques ? Le cinéma populaire permet de diffuser les films vers une grande diversité de spectateurs, alors que le cinéma non commercial se limite à un public particulier de spectateurs.

Quant aux ouvrages de ces femmes cinéastes, ils expriment plusieurs figures féminines, tentant de déconstruire les figures des mythes féminins, mais aucune spécificité commune féminine n'y apparaît ; leurs visions féministes, politiques, esthétiques et éthiques n'y sont pas homogènes. La libération du stéréotype féminin chez ces trois cinéastes ne s'oppose pas simplement à l'image stéréotypée ; elles n'abordent pas les questions de la domination de la femme sur l'homme, l'érotisation du corps masculin, la dévalorisation de la virilité, etc. Il ne s'agit pas non plus de la création de figures féminines très idéalisées, mais de la révélation de leur subjectivité et de leur authenticité à travers l'expérience féminine. Même si celles-ci vivent dans la même condition sociale et culturelle, leurs expériences, leurs réflexions et leurs observations personnelles sur la femme ne sont pas identiques.

Les personnages féminins que Chantal Akerman choisit ne sont pas d'un type dictant la mode, suivant la mode ou se mettant à la mode, pas plus qu'elles incarnent une opposition au stéréotype, mais ce sont des femmes traditionnelles d'apparence ordinaire : la femme passive qui écoute l'autre<sup>24</sup> (Anna de *Rendez-vous d'Anna* [1978], Julie de *Je, tu, il, elle* [1975]), la femme soumise à l'homme<sup>25</sup> (Ariane de *La Captive*, 2000), la Bonne Mère et la mère au foyer (Jeanne de *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975).

Cependant, les jeux de cadrage et de placement de la caméra construisent au fur et à mesure un autre regard et, par là d'autres sujets, corps, relations de femmes entre elles ou avec les hommes : la prise de la caméra ne fait pas d'Anna une victime en tant qu'objet du regard, mais montre un espace partagé avec les autres personnages. Anna ne reflète pas leurs émotions, n'exprime jamais son enthousiasme ni le désir, elle devient le filtre pour rapporter

---

<sup>24</sup> Anna écoute toujours les histoires des gens qu'elle rencontre pendant son voyage dans l'Europe de l'Est, mais elle ne parle de sa propre histoire qu'avec sa mère ; Dans la deuxième partie de *Je, tu, il, elle* (1975) où Julie voyage avec un camionneur, elle écoute l'histoire de cet homme, mais elle ne parle pas d'elle-même.

<sup>25</sup> Ariane est toujours mystérieuse pour son ami, Simon qui se doute de sa relation homosexuelle avec ses copines, mais à la maison, face à lui, elle lui demande toujours « Voulez-vous que je vienne ? », ce qui peut signifier « Voulez-vous que je dorme à côté de vous ? » ou « Voulez-vous faire l'amour ? ». Lorsqu'il lui propose quelque chose, elle répond toujours « Si vous voulez » ou « Comme vous voulez ». Ariane n'exprime jamais son propre désir, elle ne refuse jamais la demande de Simon, mais elle obéit au désir et au besoin de Simon.

des histoires d'Europe de l'Est que des gens lui racontent. Dans une même partie de *Je, tu, il*, elle, Chantal Akerman s'attaque au tabou du rapport homosexuel féminin, jouant le rôle de l'héroïne, et ce film consiste en trois parties qui abordent la question de la solitude d'une jeune adolescente (la solitude dans l'appartement vide, l'impossibilité de communication dans la relation hétérosexuelle, la pratique homosexuelle avec son ancienne amoureuse qui incarne l'amour désespéré). La passivité d'Ariane dans *La Captive* ne donne lieu qu'à une interprétation et des paroles, car ce sont les dispositifs cinématographiques qui font apparaître sa subjectivité. La position de la caméra fait entrevoir la relation lesbienne suggérée d'Ariane. La caméra fixe montre l'importance des tâches ménagères pour Jeanne Dielman. Cette dernière révèle toutes les oppressions spécifiques faites aux femmes : oppression sexuelle, oppression maternelle, oppression ménagère, oppression sociale, etc. Bien que les gestes quotidiens de la femme au foyer soient placés très bas sur l'échelle de la hiérarchie cinématographique, Chantal Akerman donne de l'importance à ces gestes qui construisent l'espace féminin. Nous pensons que la prise de la caméra de Chantal Akerman ne fait pas de la femme l'objet pour le plaisir scopique, mais révèle la subjectivité de la femme. Le regard de Chantal Akerman libère la femme de la puissance de l'appareil cinématographique, ses films montrent consciemment la volonté de sortir du cinéma traditionnel et de créer un langage féminin.

Il nous a semblé inévitable d'aborder la question de la subjectivité féminine à travers le regard des cinéastes par différents récits filmiques de la relation mère et fille, soit que les deux personnages apparaissent dans le scénario et à l'écran, soit que la mère soit évoquée de façon indirecte, par voix off lisant les lettres adressées à sa fille. Car ces variations d'absence-présence à l'écran sont aussi la marque la plus évidente des ambivalences dont se nourrit cette relation dans la métaphore de l'espace-territoire.

Les personnages de la mère tiennent une place fondamentale dans les films de Chantal Akerman s'inspirant de son histoire familiale juive et des souvenirs de sa mère. Ce n'est pas la relation entre mère et fille qui est au centre du film, mais la cinéaste exprime plusieurs figures de mère tantôt désirée, tantôt déprimée. L'angoisse chronique de la mère est un thème majeur de son œuvre. Comme si Chantal Akerman exprimait son ambivalence envers sa mère, ces figures différentes sont présentées souvent à partir du regard de la fille. (*Jeanne Dielman*,

23 *Quai du Commerce*, *1080 Bruxelles* [1975], *News from Home* [1976], *Les Rendez-vous d'Anna* [1978], *Golden Eighties* [1986], *La Captive* [2000] et *Demain on déménage* [2004]). Dans *News from Home*, l'image de la mère n'apparaît pas sur l'écran, mais la voix de Chantal Akerman lit les lettres que sa vraie mère lui a adressées exprimant son affection pour sa fille. Dans *Je, tu, il, elle* (1975), le rôle de la mère n'apparaît pas également à l'écran, mais nous pouvons évoquer la recherche de la figure maternelle de la jeune fille à travers certains signes dans la mise en scène.

Chantal Akerman a longtemps abordé des thèmes récurrents comme ceux de la marginalité, de l'enfermement spatial et mental des personnages féminins, leur solitude. Les scènes principales dans *Saute ma ville* (1968), *Jeanne Dielman*, *23 Quai du Commerce*, *1080 Bruxelles*, *Les Rendez-vous d'Anna* (1978), *Golden Eighties* (1986) et *La Captive* (2000) sont filmées en espace fermé. Cette perspective d'enfermement pourrait évoquer l'aliénation des femmes dans la société, mais en même temps paradoxalement, ces espaces enfermés incarnent le silence et la dépersonnalisation où l'intimité de la femme se dévoile.

Chantal Akerman utilise souvent de longs plans fixes, qui expriment le silence, le caractère statique des monologues, le réalisme de l'écoulement du temps et les gestes subtils des personnages. Dans ses films, on peut retrouver la libération des stéréotypes féminins dans les choix esthétiques qui entourent non seulement ses personnages, mais aussi leur monde intime et leurs relations sociales, dans le sens où ils s'opposent à une prise de vue brutale/moins subtile, qui manipule le regard du spectateur. L'analyse du regard de Chantal Akerman pourrait faire apparaître que le désir ou la jouissance de voir ne sont pas issus de l'effet scopique de telle ou telle image, mais de sa conception esthétique en prise avec l'espace, le temps, et le contexte historique, social et culturel de l'environnement féminin. La singularité du personnage féminin chez Chantal Akerman va se retrouver ainsi dans le travail esthétique cinématographique comme l'analyse de l'espace relationnel entourant ce personnage.

Parallèlement, les personnages féminins chez Catherine Corsini s'opposent à l'image stéréotypée des femmes dans les films classiques : ses héroïnes ont souvent de fortes et originales personnalités et nous montrent presque de manière didactique comment s'épanouissent et s'émancipent aujourd'hui les femmes dans des situations sociales et

culturelles parfaitement d'actualité. La femme non conformiste dans les films de Catherine Corsini semble manifester la lutte contre les stéréotypes, mais risque la marginalité et la solitude.

Catherine Corsini privilégie la possibilité d'offrir un destin différent à ses personnages féminins tout en dénonçant la place de la femme dans le couple. Elle met en scène une femme qui s'arrache à son milieu, qui s'émancipe. Ses personnages féminins se ressemblent, ils sont entiers, directs et ils vont là où le désir les appelle. Dans ses films, Catherine Corsini aborde la question de la sexualité féminine selon les générations différentes et propose de nouvelles pratiques sexuelles pour la femme (couples lesbiens, échangistes, fétichistes du pied, masochiste de son amour, etc.), mais en même temps, resurgit le dilemme entre désir de liberté et quête d'amour absolu. À travers une véritable enquête anthropologique auprès de la génération 25-35 ans des femmes parisiennes (*La Nouvelle Ève*, 1998). Catherine Corsini expose les difficultés de choix sexuel chez la femme. La réalisatrice montre également l'épanouissement sexuel des femmes dans la quarantaine qui mènent chacune une vie différente. Certaines privilégient l'autonomie personnelle et professionnelle. D'autres trouvent leur bonheur dans la maternité et la famille. Catherine Corsini expose également l'homosexualité féminine qui est développée dans une relation ambiguë de la femme oscillant entre amitié et amour. Elle montre l'homosexualité féminine comme l'identification d'une femme à une autre, cette homosexualité nourrit l'envie de possession de l'autre corps féminin. La relation lesbienne est considérée, dans le lesbianisme, comme la relation idéale de l'égalité, mais Catherine Corsini évoque le désir d'emprise dans la relation homosexuelle féminine comme la répétition de la relation hétérosexuelle de dominant-dominé (*La Répétition*, 2001).

L'approche de la représentation des femmes d'une génération à l'autre permettrait d'abord de manifester leur émancipation de l'image stéréotypée féminine, puis de préciser la différence entre les femmes, leur autonomie sexuelle et leur désir. Celle-ci provoque sa marginalisation amoureuse (l'amour de rencontre, l'adultère, la relation avec un jeune homme ou son patron, le mariage d'affaires). Catherine Corsini filme souvent ses personnages qui sont de la même génération qu'elle, pour manifester précisément les problèmes des femmes sur la condition sociale, la vie intime, les psychologies, etc. Catherine Corsini les montre, inversant le schéma traditionnel de l'adultère : l'homme résiste, la femme persiste (*La*

*Nouvelle Ève*, 1998), l'homme pauvre, la femme riche en renversant l'histoire traditionnelle du triangle amoureux entre la femme, le mari et la maîtresse (*Partir*, 2009). La réalisatrice inverse également le schéma du couple : l'homme jeune, la femme plus âgée, l'homme un peu séduisant, la femme désirant, l'homme dominé, la femme de pouvoir (*Mariées mais pas trop* [2003], *Les Ambitieux* [2006]). Dans *Mariées mais pas trop* (2003) il ne s'agit pas de la relation mère-fille à travers la maternité, mais plutôt de décrire des femmes modelées par leurs ambitions sociales au travers de ces deux femmes de générations différentes. Catherine Corsini semble montrer ses personnages féminins à travers leurs relations personnelles et sociales.

Par ailleurs, Agnès Varda préfère créer des personnages et des récits à partir des situations et des conditions actuelles des femmes, tandis que Chantal Akerman et Catherine Corsini réalisent leurs films en s'inspirant parfois de leurs propres expériences personnelles. Elle inclut souvent, dans ses films, des images réelles et colle de près aux problématiques sociales, en projetant sur ses personnages féminins des situations issues du réel : par exemple, l'anticolonialisme, le Paris dans les années 60, des manifestations musulmanes en Algérie, l'agitation paysanne ou les manifestations d'ouvriers, etc. (*Cléo de 5 à 7*, 1961) ; le mouvement hippie et l'hédonisme des États-Unis (*Lions Love*, 1969) ; la mobilisation féministe à Bobigny (1972) en faveur de la relaxe d'une jeune fille de 17 ans en prison pour avoir avorté (*L'Une chante, l'autre pas*, 1976). Ce film, un des plus représentatifs, s'étend sur quinze années de la vie de deux femmes et retrace la libération de la femme ainsi que l'évolution des mœurs en France entre 1962 et 1976. Agnès Varda intègre ses héroïnes dans une époque précise où la condition de la femme dans la société est en train de changer au sujet du mariage, du divorce, de la naissance, de l'avortement et du travail, de la situation difficile des personnes sans domicile fixe (SDF) à la campagne (*Sans toit ni loi*, 1985). Le refus de la soumission à la condition sociale et culturelle transforme la jeune fille en une vagabonde marginale et paumée. Ce choix de vivre dans l'isolement et dans la détresse pour assouvir son rêve d'indépendance par esprit de liberté amène la jeune fille à vivre comme une clocharde et à mourir dans la solitude. Son désir d'émancipation la pousse à errer sans destination, à la recherche d'une liberté utopique et guidée par son impulsion à se rebeller contre tout, mais cette errance va être stoppée par la mort.

Ses films ne revêtent jamais la forme d'un militantisme agressif et la guerre des sexes n'est plus le pivot du film, sa vision reste toujours optimiste et axée avant tout sur le bonheur et le plaisir des femmes. Agnès Varda filme autant la solidarité entre femmes (*L'Une chante, l'autre pas* 1976, *Jane B. par Agnès V.* 1987) que le couple hétérosexuel dans la société actuelle (*La Pointe-Courte* 1954, *Le Bonheur* 1964, *Lions Love* 1969, *L'Une chante, l'autre pas* 1976, *Kung-FuMaster !* 1987) et présente une nouvelle image du couple dans lequel ses personnages féminins recherchent leur place et leur identité personnelle. Agnès Varda investit le champ d'un cinéma engagé côté politique, côté féministe et côté sociologique pour témoigner de l'histoire des femmes.

Agnès Varda inscrit l'histoire des femmes dans leur contexte socioculturel, et l'utilisation en parallèle de l'image documentaire donne une impression de vraisemblance au récit fictif. Les personnages féminins s'inspirent souvent des souvenirs de la propre mère ou de la vie de la cinéaste. Celle-ci raconte la passion qu'elle éprouve pour sa famille, l'histoire, la culture, et propose une histoire des femmes sans jamais les opposer aux hommes. Catherine Corsini met en lumière les femmes qui constituent une minorité parce que leur mode de vie ou leur style social est rejeté par la société. La manifestation du désir féminin se caractérise alors par sa marginalisation (l'amour de rencontre, l'adultère, la relation amoureuse avec un plus jeune homme ou avec son patron, le mariage d'intérêt). Les trois réalisatrices expriment l'isolement, la solitude et la fragilité des femmes dans les lieux mêmes où elles évoluent, faisant vivre ces situations aux spectateurs.

Ces réalisatrices expriment l'isolement, la solitude et la fragilité chez les femmes à travers les lieux dans lesquels leurs personnages évoluent. Même si Chantal Akerman et Catherine Corsini ne s'engagent pas directement dans le mouvement féministe, elles construisent des histoires de femmes qui réalisent un chemin d'émancipation et de libération par rapport à leurs désirs et aux relations avec les hommes, en faisant ressortir la domination exercée sur les femmes, le refus du système patriarcal et du mariage, une autonomie gagnée grâce à l'indépendance dans le travail. En revanche, Agnès Varda s'engage explicitement dans le mouvement féministe. Cependant, comme elle se dit une « féministe joyeuse », son discours féministe n'est pas agressif, mais a pour objectif de montrer le bonheur et la joie

d'être une femme.<sup>26</sup>

La création des personnages féminins et les styles cinématographiques de ces trois cinéastes sont différents, pourtant la question du rôle et du statut de la femme tient une place primordiale chez elles ; elles cherchent, chacune à sa manière, de nouvelles présentations du corps et de la subjectivité des femmes afin d'y manifester aussi les différences entre femmes en sortant des stéréotypes et en proposant des alternatives à la représentation dominante des sexes et de leurs rapports à l'écran. Elles attestent un déplacement symbolique, esthétique et politique par leur inspiration personnelle, leur écriture et l'attitude originale qu'elles offrent à leurs personnages. Ces réalisatrices choisissent le plus souvent une perspective, un point de vue personnel. Même si elles vivent sous la même condition sociale française et si elles y intègrent leurs personnages féminins, leurs créations de figures féminines ne se ressemblent jamais. Nous nous intéresserons à ces différences entre elles.

Dans ce travail, nous effectuerons une analyse ponctuelle de certains films d'Agnès Varda, Chantal Akerman, Catherine Corsini, précisément choisis en fonction d'un certain nombre de questions que nous nous sommes posées en construisant la problématique de notre recherche : comment ces trois cinéastes tentent-elles de détruire les images féminines stéréotypées ? Leurs approches ne visent pas simplement à créer des images opposées aux stéréotypes, non plus que des images fantastiques et privilégiées des femmes. ; cependant, elles privilégient souvent l'amitié entre les femmes, la solidarité entre elles et les relations entre elles plutôt que l'amitié avec les autres hommes. Comment ces réalisatrices envisagent-elles la place des femmes dans la vie sociale ? Quels rôles jouent les femmes aujourd'hui dans la société ? Quelles sont les caractéristiques de l'Histoire à propos des femmes ? Comment sont abordés l'intimité féminine, le privé, l'espace domestique, le seuil entre l'intérieur et l'extérieur et l'univers féminin que décrivent ces cinéastes ?

À la source de ces questions, nous avons construit une hypothèse de recherche selon laquelle la libération des représentations stéréotypées des femmes passe par une approche différente de la subjectivité féminine et du genre (à savoir les rapports sociaux de sexes). À notre avis, ce que nos trois cinéastes manifestent à propos du sujet féminin, à tous ces niveaux, dans la vie sociale relationnelle, sociale témoignerait de sa propre autonomie, sa propre

---

<sup>26</sup> Voir la citation de l'interview à propos de leurs positions par rapport au féminisme dans l'annexe 2.

sexualité, son propre désir. La subjectivité est un processus par lequel les sujets sont rendus visibles selon leurs rapports au monde et leur compréhension du monde. Dans le cinéma des femmes cinéastes, il y a toujours deux sujets mobilisés : l'un apparaît par l'intermédiaire des personnages féminins dans le film, l'autre transmet la perception subjective de la réalité par le regard de ces cinéastes. Nous supposons que cette relation entre les femmes ferait émerger la différence de la subjectivité féminine.

Nous avons choisi les films de ces trois réalisatrices afin d'analyser comment le féminisme a inspiré ou modifié la création et la perception des rôles féminins dans leurs films, qu'ils soient issus de leurs propres vécus de femmes ou pas. Il s'agit moins de trouver des points communs sur la base d'une posture essentialiste que de configurer les différentes propositions des rôles féminins et masculins, des relations entre femmes, amicales et amoureuses. L'analyse de la représentation différente des femmes dans leurs films permettrait de comprendre l'impossibilité de définir la notion de « féminin » et de les réunir dans une catégorie de « films de femmes » en uniformisant la vision féministe. Cela signifie actualiser la question de la nécessité ou pas d'une théorie filmique féministe à partir des analyses précises de films, qui chacun de façon différente, sur le plan esthétique, n'ignore pas ce que le féminisme a déconstruit de l'image et des rôles féminins, pour articuler d'autres scénarios possibles pour les femmes et les hommes, dans la réalité et dans la société.

### **3. Méthode de travail**

Afin de répondre à nos questions, nous analyserons la représentation des femmes et du féminin dans les films d'Agnès Varda, Chantal Akerman et Catherine Corsini selon deux approches qui tiennent de la subjectivité de la femme et de sa relation personnelle et sociale, et qui révèlent le regard des femmes cinéastes sur une autre femme. La première approche se focalise sur la relation entre les femmes telle que la relation entre mère-fille et la relation homosexuelle féminine. La deuxième envisage le contexte socioculturel, nous nous proposons d'analyser le langage, la narration et l'espace cinématographiques créés par chaque œuvre cinématographique et chaque cinéaste, à savoir son style, ses esthétiques et ses choix. Pour

aborder les questions de la construction de la subjectivité et notamment les notions de désir, de jouissance, de plaisir, ainsi que ceux liés à la psychanalyse sont indispensables pour comprendre, d'une part, le mécanisme de l'appareil cinématographique suscitant le fantasme des spectateurs, d'autre part, la subjectivité des femmes. Nous nous inspirerons alors des théories psychanalytiques et féministes. Nous nous trouvons du côté des théories de la psychanalyse (Freud et Lacan) relues et revues par le féminisme.

Le premier chapitre concerne la relation entre mère et fille et les figures de la mère dans les films de nos trois cinéastes. La théorie féministe privilégie souvent cette relation afin d'affirmer la spécificité féminine soit comme transmissible, soit comme première solidarité entre les femmes. Mais en même temps, cela peut dériver vers la confusion d'identité et l'identification narcissique à l'autre femme. La mère peut transmettre le modèle féminin et maternel à travers des formes d'emprise de contrôle et de manipulation qui provoquent le conflit entre mère et fille. Ce problème de la proximité de la relation ne cause pas simplement un partage du destin féminin, du rôle féminin ou de la difficulté sociale, mais aussi l'isolement de la mère, la privant de tout autre intérêt. Grâce au mouvement de la Libération des femmes, la maternité devient un choix. Cependant, au nom de l'instinct maternel, la femme doit avoir toute la responsabilité des enfants : la société apprécie le type « plus mère que femme » et l'image stéréotypée de la mère se construit autour de la Bonne Mère en la privant de son désir sexuel et en l'enfermant dans son foyer.

Nos trois cinéastes ne situent pas toujours le couple de la relation entre mère et fille au centre de leurs films, mais présentent plusieurs figures de la mère en révélant leurs soucis, leurs problèmes, leurs désirs. La représentation de la mère dans les films de Chantal Akerman est toujours montrée du point de vue de la fille, comme si la réalisatrice voulait montrer, à travers ce procédé, qu'elle poursuivait sa propre recherche d'identité. En revanche, Agnès Varda ne choisit pas la voie de la biographie, mais présente beaucoup de situations maternelles différentes en les problématisant du point de vue de la mère et en revendiquant leur choix de vie. Catherine Corsini, enfin, montre le personnage de la mère d'une façon propre à réveiller la part de féminité qui sommeille en elle-même au lieu de la réduire à un rôle exclusivement maternel. Nous commencerons par envisager la condition de la mère et le rôle spécifique de la mère dans leurs films. Nous supposons que l'analyse de l'emprise de la

mère serait importante pour libérer la mère de son petit univers domestique. Car si l'emprise de la mère était une autorité unique ou un pouvoir unique que la femme peut avoir, cette situation serait l'une des causes de son aliénation par la société qui refuse le pouvoir de la femme. Dans les films de nos cinéastes, l'emprise de la mère n'apparaît pas. Catherine Corsini traite légèrement une relation entre une grand-mère et sa petite-fille dans *Mariées mais pas trop* (2003), mais elle présente une relation équilibrée et positive. Nous ajouterons alors l'analyse du film d'Éva Ionesco, *My Little Princess* (2011) qui montre, au cœur du sujet, le problème de la relation d'emprise de la mère. Ensuite, nous montrerons la sexualité de la mère dans *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman, *L'Une chante, l'autre pas* (1976) d'Agnès Varda et *Partir* (2009) de Catherine Corsini. La reconnaissance de la sexualité et du désir féminin est toujours symbolique, mais pas réelle. Leurs films témoignent que l'oppression sociale de la sexualité de la mère prive la mère-femme de sa part érotique féminine et interrogent sur une libération de la sexualité de la mère/femme ; ces cinéastes exprimeraient la coexistence du modèle entre mère et femme.

Ensuite, Chantal Akerman traite souvent de la souffrance des juifs et s'inspire parallèlement de l'image de sa mère, bien que la relation entre mère et enfant ne se situe pas au centre de ses films. Dans *Les Rendez-vous d'Anna* (1978), *Histoires d'Amérique : Food, family and philosophy* (1988), *Golden Eighties* (1986), *La Captive* (2000), *Demain on déménage* (2004), l'esprit du tragique est tout à fait caractéristique de l'humour juif, qui prend sa source dans les événements les plus dramatiques. L'angoisse chronique de sa mère est un thème majeur de son œuvre. Nous analyserons cette dimension tragique en la reliant à la figure de la mère dans *Je, tu, il, elle* (1975), *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), *News from Home* (1976), *Les Rendez-vous d'Anna* (1978), *Golden Eighties* (1986), *La Captive* (2000) et *Demain on déménage* (2004). Cette analyse montrera métaphoriquement la relation entre Chantal Akerman et sa propre mère.

Dans le deuxième chapitre, nous nous attacherons à développer le lien homosexuel féminin. La représentation des femmes homosexuelles chez Chantal Akerman et Catherine Corsini s'appuie sur l'affection humaine et sur l'érotisme féminin qui donne la possibilité de partager une vie joyeuse entre deux personnes. La question de la relation homosexuelle féminine dans leurs films n'est pas une revendication du choix de la sexualité, mais devient

un lieu pour manifester purement la sexualité de la femme, son désir, son érotisme. Car la comparaison de la pornographie avec la scène d'amour lesbien dans les films de ces cinéastes révèle l'absence de l'autonomie du plaisir féminin et la manipulation de la sexualité lesbienne pour le fantasme masculin.

La représentation des homosexualités féminines chez Chantal Akerman n'est jamais identique. Elle aborde : la sexualité entre deux femmes (*Je, tu, il, elle*), le partage du secret (*Les Rendez-vous d'Anna*), la question récurrente du secret (*La Captive*). *La Répétition* (2001) de Catherine Corsini présente la relation homosexuelle comme l'identification à l'autre femme chez l'adulte, qui est basée sur la mise en image idéale de son rêve. La relation homosexuelle n'entretient pas l'égalité, mais la jalousie et l'envie d'emprise. La fusion positive conduit les deux femmes à partager de la joie, du plaisir et de la jouissance, alors que la fusion négative les pousse à l'envie de possession et d'emprise. Nous y envisagerons comment la représentation homosexuelle féminine à l'écran permet de signifier que l'érotique féminine est une acquisition de l'autonomie et de la vitalité de la femme.

Dans les deux derniers chapitres, nous explorerons la question du regard de la caméra sur la représentation des femmes à la lumière d'une lecture d'inspiration psychanalytique. Le troisième chapitre analyse surtout le plaisir scopique par la structure narrative des appareils cinématographiques, le quatrième chapitre cherche à montrer la jouissance de voir par le biais de l'analyse du lien entre l'espace filmique et l'espace défini par un contexte historique et socioculturel donné.

Le troisième chapitre sera consacré à la question du regard de la caméra sur l'image des femmes, qui instaure une complicité entre personnages et spectateur. Selon les analyses féministes inspirées par la psychanalyse, la pulsion scopique place la femme en position d'objet, inscrite dans un rôle passif. Le fait d'être regardé prive le personnage féminin de sa subjectivité. Cependant, *Les Rendez-vous d'Anna* (1978), *Un Divan à New York* (1995) et *La Captive* (2000) de Chantal Akerman et *Cléo de 5 à 7* (1961), *Jane B. par Agnès V.* (1987) et *Les Plages d'Agnès* (2007), d'Agnès Varda abordent la question du regard sur le corps des femmes. Celui-ci révèle leur identité différente et leur singularité individuelle : la subjectivité féminine se distingue des modèles stéréotypés imposés par la culture occidentale dominante ; chaque femme pense différemment à son corps, à sa sexualité, à sa spiritualité, à ses capacités

intellectuelles, à son rapport aux hommes, à sa place dans la société. Si le fonctionnement de la caméra manipule notre regard, comment le sujet-spectateur/spectatrice peut-il s'en libérer ? Si la caméra elle-même peut échapper à l'identification du regard au personnage, les personnages féminins fonctionnent-ils plutôt comme des figures d'identification auprès des femmes ? Nous tenterons une lecture d'inspiration psychanalytique sur les questions d'identification primaire et secondaire et sur le plaisir scopique, à travers la représentation des femmes dans leurs films.

Le quatrième chapitre sera centré sur le lien entre l'espace filmique et le contexte socioculturel où la représentation de la femme rejoint sa propre authenticité et sa propre expérience de sa réalité. L'analyse de l'espace filmique et de l'espace du hors-champ et de l'écoulement du temps dans les films de ces cinéastes est très importante dans le sens où ils proposent des figures féminines proches du réel. Nous aborderons ces analyses à la lumière de la théorie de Gilles Deleuze qui précise le mécanisme de notre perception de l'imagemouvement et de l'image - temps dans l'espace cinématographique. Ces études proposent aux spectateurs une vision autonome afin que notre conscience puisse se référer de façon simultanée à l'action du film sans interférer dans l'espace.

Nous chercherons à étudier l'espace de « la jouissance de voir » à la lumière des notions de « texte de jouissance » et de « jouissance du texte » définies par Roland Barthes. Si le plaisir scopique est créé par la prise de vue de la caméra qui insiste sur une image agréable ou érotique, nous supposons que « la jouissance de voir » est provoquée par l'ensemble du langage et de l'écriture cinématographique, lorsque le spectateur perçoit le non-fictif qui décrit le contexte social, historique ou politique. Nous envisagerons également l'expérience, chez les trois cinéastes, de « l'être femme » s'exprimant dans l'espace de « la jouissance de voir ».

Nous supposons que ces réalisatrices, au travers des images de femmes de leurs films, cherchent à exprimer une subjectivité féminine inédite conforme à leur propre expérience. Comment montrent-elles la subjectivité féminine à l'écran ? Leur écriture devient alors le témoin privilégié du rapport que la femme entretient avec la réalité et représente un sujet féminin qui parvient enfin à s'extraire de l'influence patriarcale. Les trois réalisatrices abordent, avec des problématiques originales, des modes de vie propres à expliciter le

cheminement intérieur qui les a conduites à se préoccuper de ces questions ; elles le partagent avec les spectateurs, en l'enrichissant de leurs expériences, ce qui pourra nous conduire à aller plus loin dans notre connaissance des personnages féminins de leurs œuvres. En réfléchissant à la destruction du mythe de la femme idéalisée et en nous référant à « l'écriture de soi » selon Michel Foucault, nous analyserons comment leurs écritures cinématographiques s'inscrivent dans leur expérience d'« être femme », et comment elles se proposent de participer à l'expérience collective/commune des spectateurs.

Nos chapitres s'enchaînent selon le degré d'importance du regard des cinéastes qui créent différemment les personnages féminins. La subjectivité des femmes n'est pas seulement manifestée par les paroles ou les actions, mais par le regard des cinéastes et le dispositif cinématographique. Nous intégrons différentes approches théoriques dans l'analyse des films. Ainsi, la psychanalyse, le féminisme, la théorie queer, la sémiologie, l'esthétique vont enrichir notre réflexion sur le regard des femmes chez nos trois femmes cinéastes.

**PREMIÈRE PARTIE :**  
**RELATIONS ENTRE FEMMES**

# CHAPITRE 1 : LA RELATION ENTRE MÈRE ET FILLE

## 1-1. Introduction

Nous allons envisager, dans cette partie, l'image de la mère dans les films de Chantal Akerman, Agnès Varda et Catherine Corsini. Ces trois cinéastes ne situent pas le sujet de la relation entre mère et fille au centre de leurs films, mais la figure et la personnalité de la mère y sont souvent présentes. La représentation de la mère dans les films de Chantal Akerman est toujours montrée du point de vue de la fille, comme si cette réalisatrice décrivait son souvenir de la figure de la mère à travers laquelle nous pourrions repérer sa propre recherche d'identité. En revanche, Agnès Varda semble s'éloigner de l'identification dans sa propre vie du personnage de la mère, et présente beaucoup de situations maternelles différentes en les problématisant du point de vue de la mère et en revendiquant leur choix de vie. Catherine Corsini, enfin, montre le personnage de la mère d'une façon propre à réveiller la part de féminité qui sommeille en elle-même au lieu de la réduire à un rôle exclusivement maternel.

Nous suggérons que ces trois cinéastes, en cherchant à élaborer un discours cinématographique à propos du personnage de la mère, posent toujours la question du sujet féminin : la figure de la mère est désignée comme *troisième sexe* qui ne s'identifie ni au féminin ni au masculin. En lutte avec le statut de l'image de la mère classique, la femme vue par ces cinéastes revendique sa liberté, sa propre identité et sa féminité. Il est rare de voir l'importance du rôle du père être évoquée dans leurs films, et nous pouvons nous interroger également sur cette absence : le fait d'être femme ne les rendrait-il sensibles qu'aux relations de type maternel ? Ces trois cinéastes traitent clairement du problème de la mère, soit à travers le point de vue de la fille, soit à travers le point de vue de la mère. Même, dans le film, lorsque l'image de la mère est absente, les cinéastes font allusion à la présence de la mère, ce qui laisse penser que la figure maternelle a occupé une place dans leur esprit dès la conception de leurs films.

Certes, ces cinéastes féminines prennent aussi le risque de mettre le spectateur dans l'impossibilité d'entrer en sympathie avec une expérience maternelle différente de la leur, au point de pouvoir détruire le stéréotype de la Bonne Mère et montrer la différence entre mère et fille. C'est justement à travers la diversité du regard et la diversité d'angle sur l'image de la mère et de sa relation avec la fille que ces cinéastes pourraient ouvrir de nouvelles voies et proposer une autre perception du rôle maternel imposé par la société et la culture. Cette société actuelle influence ou a plus ou moins influencé leur propre expérience. Dans ce sens, la représentation de la mère révèle le regard de ces cinéastes sur une autre femme qui partage la même condition sociale et culturelle. Leurs analyses de la mère sont transmises par les images filmiques à l'écran. À travers ce voyage de leur expérience à l'écran, nous pourrions trouver un lieu où ces cinéastes expriment leur perspective féminine sur le rôle de la mère imposée par la société et sur l'image de la femme sollicitée par la société et la culture.

Du point de vue de la psychanalyse freudienne, la relation entre mère et fille a été déduite de la relation entre mère et fils et n'a pas été d'emblée traitée spécifiquement. Le complexe d'Œdipe, en particulier, a d'abord été élaboré par Freud à partir de la vie psychique des garçons. Comme la plus grande partie de la théorie psychanalytique est fondée sur la sexualité œdipienne, il serait difficile d'affirmer une spécificité de la relation mère-fille à la lumière de la psychanalyse. Cependant, les théories féministes traitent cette question, en la posant différemment que ne le fait Freud : la relation mère-fille ne tourne pas autour d'un problème de sexualité, mais autour d'un problème d'identité. La fille s'identifie d'abord à sa mère, afin de construire ses repères, puisque celle-ci a le même sexe qu'elle. Ensuite, elle s'en différencie pour devenir une autre femme que sa mère et développer sa propre identité. La construction de l'identité de la fille est plus complexe ; la proximité entre la mère et la fille provoque quelques obstacles : elle risque parfois de produire une confusion des identités, la rivalité et l'exclusion du tiers, etc.

Si la première relation de l'être humain se construit avec la mère dans sa cohabitation biologique et psychologique avec le fœtus, ce lien détermine et oriente les formes particulières et archétypiques de la relation humaine avec autrui. Chacun est façonné par l'image de la mère ou du personnage maternel de substitution qu'il s'est construite au cours

de son expérience ; nos cinéastes partent de cette relation première pour en élaborer une représentation mentale, puis cinématographique.

Avant d'analyser l'image de la mère et la relation entre mère et fille dans les films de ces trois cinéastes, nous commencerons donc par différencier les différents types de mère à la lumière du livre intitulé *Mères-filles : une relation à trois*<sup>27</sup>. Les auteurs, Caroline Eliacheff (psychanalyste) et Nathalie Heinich (sociologue), divisent les femmes en cinq grandes catégories : « plus mères que femmes », « plus femmes que mères », « ni mères, ni femmes », « ou mères, ou femmes » et « mères et femmes ».

Le premier cas, le type « plus mère que femme »<sup>28</sup> est celui d'une mère très maternelle et suffisamment présente. Quant à la place du père, elle est inexistante, tant la mère monopolise sa fille. À l'abri des vertus de la maternité et une fois le père exclu, la mère projette, sur sa fille, ses fantasmes de réussite (gloire et amour total) qu'elle n'a pas réalisée dans sa vie. L'enfant, surtout la fille, est un « objet captif, passif, entièrement dépendant »<sup>29</sup>, si bien que l'« emprise de la mère » peut renforcer sa projection narcissique sur la fille.

Pour cette mère, sa fille n'est qu'un objet qui vise à développer l'image idéalisée qu'elle se forme d'elle-même. La fille ressent de ce fait un manque d'amour maternel réel. Ironiquement, la société admire ce type de mère en tant que Bonne Mère, car elle lui semble une mère dévouée à ses enfants, alors que l'on n'écoute pas la souffrance de la fille sous l'emprise de sa mère. La fille souffre à la fois de cette société impitoyable et de l'insatisfaction maternelle.

Le cas de la mère « plus femme que mère »<sup>30</sup> exclut son enfant au profit d'une passion qui se vit au détriment de la maternité. Cette passion est, par exemple, sa relation à un homme, père ou non ; ce peut être aussi une profession, un statut social ou une occupation de loisir. Cette mère est capable de s'épanouir, d'être à l'aise en société, mais son impossibilité d'exprimer ses affects à l'enfant devient un véritable mur entre elle et lui. Elle possède deux figures différentes en public et dans sa vie privée : en public, elle fait semblant de montrer son affection à l'enfant, tandis qu'elle ne la lui exprime jamais en privé. Cette mère est considérée

---

<sup>27</sup> Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *Mères-filles : une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 23-71.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 75-111.

généralement comme une mauvaise mère, par son peu de présence, son indifférence et son manque d'affection pour l'enfant. L'ambivalence maternelle oscille entre l'amour, la haine, l'envie et la rivalité. Plus la mère souhaite garder sa féminité plutôt que sa place de mère, plus elle éprouve un sentiment de rivalité envers sa fille qui possède la jeunesse et la beauté qu'elle a perdues.

Dans le troisième cas, une même femme peut n'avoir vraiment accompli ni sa féminité, ni sa maternité. Il s'agit par exemple, d'une femme totalement déféminisée et incapable du moindre geste de tendresse envers sa fille. Celle-ci est gravement névrosée. Les auteurs la classent dans la catégorie la plus négative, « ni mère, ni femme »<sup>31</sup>. Le quatrième cas est celui de « ou mère, ou femme »<sup>32</sup> ; soit les mères sont vraiment femmes sans savoir être mères, soit les mères sont entièrement mères, mais au détriment de leur « être femme ». Dans les catégories « mères et femmes »<sup>33</sup>, les mères savent continuer à être femmes tout en étant vraiment mères. Il ne s'agit pas d'une superposition ou d'un mélange de l'état de la femme et de celui de la mère, mais d'une transformation réversible de l'une à l'autre, cependant, cela est toujours problématique pour la fille, car elle ne connaîtra plus d'état stable auprès de sa mère.

La distance entre mère et fille peut engendrer des problèmes selon l'analyse de Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich. La proximité excessive à la fois physique et mentale provoque une confusion de leurs identités, car la fille reflète l'image de la mère comme dans un miroir où la mère se projetterait narcissiquement sur sa fille. David Cooper, un psychiatre sud-africain, précise la tâche importante qui incombe à une mère vis-à-vis de son enfant :

La tâche de la mère [...] est de produire non pas seulement un enfant mais un champ de possibilités dans lequel cet enfant pourra devenir quelqu'un d'autre, une autre personne. [...] Si la mère ne parvient pas à engendrer un champ d'action réciproque, de manière telle que l'enfant apprenne comment l'affecter en tant qu'autrui, lui ne jouira pas des premières conditions nécessaires à la réalisation de son autonomie personnelle. Il restera à jamais une chose, un appendice, quelque chose d'à peine humain, une poupée animée.<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 117-120.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 121-128.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 129-156.

<sup>34</sup> David COOPER, *Psychiatrie et anti-psychiatrie*, [titre original : *Psychiatry and Anti-Psychiatry*, 1967], traduit de l'anglais par Michel BRAUDEAU, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1970, p. 42.

La frontière de l'amour maternel avec l'amour narcissique doit être bien définie entre mère et fille, car autrement toutes les limites et toutes les différences risquent d'être effacées. Ce manque identitaire et ce déficit narcissique entre mère et fille continuent au moins sur deux générations. La fille est mise à une place qui n'est pas la sienne : c'est normalement la place du père, et elle est dépossédée de sa propre identité par sa mère qui est censée l'aider à se construire. Cela induit une forme de perversion qui s'appelle « l'inceste platonique »<sup>35</sup>. Il s'agit d'une situation incestueuse sans passage à l'acte sexuel : la mère exclut le père de la relation avec sa fille.

Donald Winnicott rappelle la nécessité de la séparation de la mère pour un enfant, car l'« objet transitionnel » et les tiers sont indispensables. Il faut que la mère maintienne une certaine distance entre mère et enfant selon les besoins de l'enfant. Ainsi la mère ne sera-t-elle ni trop absente, ni trop envahissante ; les capacités et l'autonomie de l'enfant seront, de cette façon, préservées et encouragées.<sup>36</sup>

De plus, Winnicott montre comment la capacité d'être seul peut se développer au travers de l'expérience de l'enfant. Il peut éprouver la liberté d'une vraie solitude en présence d'un autre. L'immaturité du Moi est compensée par le soutien du Moi assuré par la mère. Avec le temps, ce soutien est intériorisé, en sorte que cette solitude devient tolérable. Lorsque l'enfant développe cette capacité, sa mère devra petit à petit prendre de la distance avec lui.

Il propose alors comme modèle ce qu'il appelle la « mère suffisamment bonne » : l'expression désigne celle qui peut répondre aux besoins de son enfant par sa présence constante et qui peut le protéger contre des excitations trop intenses, internes ou externes. Car l'absence trop fréquente ou trop prolongée de la mère peut provoquer chez l'enfant un événement traumatique et le conduire à une réaction d'angoisse et à des retards de développement. La mère ne peut plus apporter de satisfactions suffisantes à son enfant, si elle n'est plus à l'écoute ni dans la compréhension de ses besoins fondamentaux. Si l'enfant est frustré dans ses relations avec sa mère, celle-ci ne peut plus lui apporter les satisfactions qu'il attend.

---

<sup>35</sup> Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *op.cit.*, p. 58-71.

<sup>36</sup> Donald WINNICOTT, *De la pédiatrie à la psychanalyse*, [titre original : *Through Paediatrics to psycho-analysis*], traduit de l'anglais par Jannine KALMANOVITCH, Paris, Éditions Payot, 1969, p. 109.

Pour mettre la frontière de l'identité entre mère et fille, Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich affirment la nécessité d'un tiers pour construire une bonne relation entre mère et fille :

Dans la recherche de la bonne façon d'être une mère, susceptible de produire des filles capables de supporter d'avoir une mère et d'en devenir une à leur tour, il faut donc non seulement se détacher du mot « amour », et déplacer le curseur entre les deux pôles de l'excès et du manque, mais aussi introduire un troisième terme entre mère et fille, qui laissera chacune occuper sa place – ni plus, ni moins. C'est la condition pour qu'un équilibre, tant bien que mal, puisse s'établir, dans le jeu avec une extériorité de la relation mère-fille qui, jamais, ne devrait en être exclue, ni en exclure la fille, ou la mère.<sup>37</sup>

La fille adolescente qui a été élevée sous l'emprise de « plus mère que femme », risque de répéter inconsciemment la fusion et la dépendance dans la relation humaine, car elle ne connaît que la relation avec cette mère, même si elle rêve au fond d'elle-même de la quitter. De plus, la mère s'effraie de voir sa fille se créer une vie amicale ou amoureuse, car elle ne peut pas admettre qu'elle ne soit plus une petite fille devant le risque de perdre son statut autoritaire, c'est-à-dire de tout perdre, son enfant et elle-même. Elle tente alors de retarder le moment funeste, en coupant sa fille d'un rapport gratifiant au monde ou en intervenant de façon jalouse dans les relations extérieures de sa fille. Il est difficile pour la fille de se révolter contre sa mère, car elle a longtemps intériorisé la dépendance dans laquelle sa mère l'entretient. Lorsqu'elle tente d'y échapper, elle finit par souffrir de culpabilité<sup>38</sup>. Cette relation se prolonge jusqu'à l'âge d'adulte de la fille où les potentialités destructrices d'un tel attachement apparaissent. En ne reconnaissant jamais la moindre qualité à sa fille, et en ne la reconnaissant jamais en tant que femme, la mère s'assure que la rivalité entre elles deux ne pourra jamais se manifester, tant la fille est réduite à néant.

Les auteures présentent une autre sorte de situation incestueuse où la mère a des difficultés à conjuguer son rôle de mère et de femme. C'est le risque de se partager entre mère et fille le même amant, et de se retrouver en situation de rivalité sexuelle, alors qu'elles devraient plutôt jouer la carte de la solidarité. Cette relation troublante est nommée « l'inceste

---

<sup>37</sup> Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *op.cit.*, p. 111.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 40-48.

du deuxième type »<sup>39</sup> par Françoise Héritier. Cette rivalité est insoutenable, car une mère et sa fille sont mises à la même place sexuelle. Ce n'est pas une personne qui est exclue, mais une place. Cette rivalité sexuelle entraîne une confusion des places dans la configuration familiale, une indifférenciation identitaire psychiquement intenable.

Dans le film de Chantal Akerman, Agnès Varda et Catherine Corsini, nous pouvons trouver le type « plus mère que femme » dans le portrait de la mère qui sacrifie sa vie à son enfant : Jeanne Dielman, le personnage de la mère dans *News from Home* (1976) de Chantal Akerman, Suzanne dans *Partir* (2009) de Catherine Corsini, une autre Suzanne dans *L'Une chante, l'autre pas* (1976), Mary-Jane dans *Kung-fu master !* (1987), Angèle dans *Cléo de 5 à 7* (1961), et enfin Thérèse dans *Le Bonheur* (1964) d'Agnès Varda. Curieusement, ce type de mère se transforme souvent en son contraire, le type « plus femme que mère ». Ce changement de type provient de l'amour et du réveil de la féminité que ces femmes expérimentent pour une autre personne que leur mari, en contradiction avec leur *responsabilité maternelle*. Ce genre de récit et de situation permet-il de poser la question de la revendication du féminin, menacée par la place centrale de la maternité ou du maternel ?

Ces classements du type de la mère, selon Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich, se fondent sur le comportement de la mère face à sa fille, mais en même temps nous pouvons comprendre la séparation de la figure féminine entre mère et femme. La problématique de cette séparation de la figure féminine a été remarquée dans le discours féministe des années quatre-vingt qui revendique la subjectivité féminine. La société patriarcale conditionnait la femme à ne devenir que la mère pour assurer sa propre reproduction à travers les générations. Dans ce style de société, c'est la mère qui constitue les modèles féminins, l'être femme, par excellence.

Ainsi tout rapport à la maternité est indissociable des liens avec la mère. L'identité de la mère et le modèle de féminité qu'elle incarne sont aussi une affaire de transmission qui se combine au processus d'identification à un idéal symbolisé par la mère. S'il y a un problème grave dans la relation mère-fille, il se transmet en se reproduisant sous diverses formes : la solitude, la maternité refusée, le soin excessif ou indifférent. Afin de comprendre les

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 151-156. (Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH s'y développent le concept de « l'inceste du deuxième type » de Françoise Héritier qui se définit dans *Les Deux Sœurs et leur mère.*)

problèmes spécifiques de la relation mère-fille, il ne suffit pas d'être une femme, il ne faut pas idéaliser la féminité.

L'analyse de la figure maternelle et de la relation entre mère et fille dans les films des femmes cinéastes pourrait nous conduire à trouver une nouvelle image féminine, ce qui pourrait aussi faire évoluer le type de la mère créée et idéalisée par la société patriarcale. La représentation de la mère dans ces films deviendrait un lieu où s'entrecroisent ce prototype de la mère et la nouvelle figure de la mère. L'analyse sur le rôle de la mère et la représentation de la mère dans le film provoquent une réflexion sur l'image féminine au croisement de ces figures.

Nous allons d'abord analyser la relation d'emprise entre mère fille, qui provoque le conflit entre elles. Ce sujet est important afin d'envisager la confusion d'identité entre ces deux femmes. Si l'emprise représente l'unique autorité ou pouvoir possible de la mère, sa situation trouverait son origine non seulement dans sa confusion d'identité avec sa fille et son amour narcissique, mais aussi dans son aliénation par la société, qui l'enferme dans son petit univers domestique. Nous proposerons *My Little Princess* (2011) d'Éva Ionesco qui expose particulièrement le problème d'emprise de la mère. Les films de Chantal Akerman et d'Agnès Varda décrivent souvent l'image de la mère, même si le film ne pose pas la relation entre mère et fille de façon centrale. Dans *Mariées mais pas trop* (2003), Catherine Corsini évoque cette relation à travers une grand-mère et sa petite-fille. Ensuite, nous allons envisager la condition de la mère et le rôle spécifique de la mère dans leurs films, nous montrerons comment ces cinéastes abordent la sexualité de la mère et son désir. La reconnaissance de la sexualité et du désir féminin y est toujours symbolique, mais pas réelle. Ensuite, nous analyserons l'image ambivalente et fantasmatique de la mère dans les films de Chantal Akerman. La représentation de la mère mélancolique, mais désirée face au regard de cette réalisatrice témoigne d'un travail de deuil pour transformer ce sentiment ambivalent en souvenir nostalgique. Nous supposerons que l'importance de la relation spécifique avec la mère dans son écriture découle de sa recherche de sa propre identité féminine.

## **1-2. L'emprise maternelle dans *My Little Princesse* (2011) d'Eva Ionesco**

Comme nous l'avons mentionné au début de ce chapitre, Caroline Eliacheff et Nathalie Heinich divisent les femmes en cinq grandes catégories. Dans tous les cas, un conflit entre mère et fille pose toujours un problème pour la fille. S'il n'est pas résolu, le problème se propage de génération en génération. Ce conflit peut amener la fille à refuser plus tard toute fonction maternelle. Certes, ces auteures ne définissent pas quel style de mère permet de résoudre le problème, mais elles insistent sur l'importance de l'existence d'un tiers qui s'entremet dans la relation mère-fille.

Si le désir de la mère envers sa fille provient d'une confusion d'identité, la mère tend à refléter l'image idéalisée féminine qu'elle se forme d'elle-même pour mieux manipuler sa fille et pour se satisfaire. Ce désir risque de conduire à l'emprise de la mère sur sa fille. Lorsque la mère essaie de conduire sa fille dans la direction qu'elle juge bonne à travers son expérience, est-ce pourtant toujours le résultat de sa projection narcissique ? Comme la frontière entre l'éducation de la fille et le respect pour son enfant n'est pas claire, la mère conduit-elle inconsciemment sa fille vers son image idéale ? Comment la mère différencie-t-elle son investissement affectif de sa perversion ? Si elle accepte tout ce que la fille veut, cette dernière devient capricieuse, mais si elle dirige sa fille vers la voie qu'elle lui a préparée, cette direction risque de conduire à l'emprise. Si l'expérience de la mère est considérée d'un point de vue subjectif, particulier et narcissique, l'intention de la mère devient-elle égoïste ? Puisque la mère souhaite partager son expérience féminine avec sa fille, la relation mère-fille devient-elle trop proche et construit-elle de plus en plus une relation d'emprise en excluant le père ?

En général, l'action d'emprise apparaît dans la figure « plus mères que femmes », plutôt que dans la logique « plus femmes que mères ». Car le premier type de femme met beaucoup de passion dans l'éducation de ses enfants et souhaite maintenir son image de « Bonne Mère » qui s'occupe bien de ses enfants et qui ainsi obtient la reconnaissance de la société. L'emprise maternelle se masque souvent sous la séduction et la tendresse. Elle s'exerce soit par un trop-plein d'attention et d'amour, soit par l'imposition d'une frustration.

Freud aborde la notion de « pulsion d'emprise »<sup>40</sup> dans l'édition de 1915 des *Trois Essais sur la théorie sexuelle* où il développe la relation entre l'emprise et la fonction corporelle.<sup>41</sup> Il pense que le caractère sexuel de l'emprise réside dans l'incorporation de l'objet et plus loin, il explique le sadisme qui correspond à une composante agressive de la pulsion sexuelle, devenant autonome. Il a tendance à faire de la pulsion d'emprise une composante de la sexualité par le fonctionnement des zones érogènes et corporelles. L'emprise est rattachée à la fois à la sexualité, à l'agressivité, à l'organisation sexuelle prégénitale orale et à la satisfaction de la faim :

D'après quelques auteurs, cette agression qui s'ajoute en se mêlant à la pulsion sexuelle est en fait un reste d'appétits cannibaliques, autrement dit une contribution de l'appareil d'emprise, lequel sert à la satisfaction de l'autre grand besoin, plus ancien du point de vue ontogénétique.<sup>42</sup>

La pulsion d'emprise peut s'expliquer avec le lien de la pulsion non sexuelle, et lorsqu'elle s'associe à la pulsion de mort, elle apporte l'élément sadique. Ce sadisme pousse l'individu à « maîtriser l'objet sexuel dans la mesure où l'exige l'accomplissement de l'acte sexuel. »<sup>43</sup> Il se trouve dans le désir d'emprise au-delà de la pulsion de destruction, dans un rêve de fusion ou d'éclatement mégalomane. Le but du sadisme consiste d'abord en l'abaissement et en la domination par la violence.

---

<sup>40</sup> Freud a développé l'idée de l'emprise en utilisant les quatre notions suivantes : « Bemächtigungsgesetz », « Bemächtigungstrieb », « Bemächtigungstendenz », « Liebesbegehrung ». C'est dans la continuité de l'usage fait par Freud du terme de « Bemächtigung » que nous dessinerons les contours du registre pulsionnel dans lequel nous incluons l'« emprise ». Dans *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), le terme d'emprise est apparu premièrement en tant que « Bemächtigungsgesetz », puis en tant que « Bemächtigungstrieb ». Ce terme prend une place centrale pour désigner une pulsion non sexuelle, mais qui peut se lier aux pulsions sexuelles. Ce terme allemand a été traduit en français par « instinct de possession » ou « pulsion de maîtrise ». Mais, J.Laplanche et J.B.Pontalis remarquent deux points qui demeurent difficilement traduisibles ; l'« instinct de possession » évoque l'idée d'« un avoir à conserver » ; la « pulsion de maîtrise » connote « l'idée de contrôle ». Ils proposent alors une traduction plus fidèle, à savoir « pulsion d'emprise ». C'est un concept intermédiaire entre le sexuel et le non sexuel.

<sup>41</sup> Freud aborde la notion de « pulsion d'emprise », lorsqu'il travaille sur la relation précœdipienne : la compulsion de l'enfant à se masturber. C'est le toucher par l'intermédiaire du propre corps tel que la main qui sert de support à la pulsion d'emprise afin de contribuer à l'activité sexuelle masculine, la masturbation : « L'activité est entraînée par la pulsion d'emprise par l'intermédiaire de la musculature corporelle. » (Sigmund FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905d), [titre original : *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905], traduit de l'allemand par Philippe KOEPEL, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1987 (1905), p. 129.) Il insiste sur le plaisir apporté par l'activité musculaire et sur son lien avec la satisfaction sexuelle.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 70-71.

<sup>43</sup> Sigmund FREUD, « Au-delà du principe de plaisir (1920 g) », [titre original : *Jenseits des Lustprinzips*, 1919-1920], traduit de l'allemand par Jean LAPLANCHE et Jean-Bertrand PONTALIS, dans *Essais de psychanalyse* (1915-1922), Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001 (1981), p. 113.

La pulsion d'emprise est donc intimement liée à l'émergence des composantes sadiques et masochistes. Cette pulsion est à la source de la « cruauté infantile », qui n'aurait pas originellement pour but la souffrance d'autrui, mais simplement n'en tiendrait pas compte. Dans ce cas-là, la pulsion d'emprise est indifférente à autrui et à sa réaction. C'est-à-dire que ce n'est plus la destruction de l'objet, mais son contrôle qui est le but pulsionnel, impliquant donc la survie de l'objet. Cependant, lorsqu'il s'agit d'emprise de la mère sur sa fille, la notion de pulsion d'emprise n'est pas suffisante pour penser ce désir d'emprise par rapport à l'amour maternel et à la confusion d'identité. Nous pensons que l'emprise a toujours lieu entre deux sujets qui ont besoin l'un de l'autre.

Roger Dorey considère la pulsion d'emprise chez Freud comme « la finalité d'une pulsion spécifique, non sexuelle »<sup>44</sup>, mais cette perspective n'est pas suffisante pour expliquer l'interaction entre deux sujets dans son fonctionnement. Car la pulsion d'emprise n'est analysée que sous son aspect actif : elle vise à obtenir la satisfaction et la destruction à travers l'action de domination, Roger Dorey pense que l'emprise fonctionne dans une relation d'« intersubjectivité »<sup>45</sup>, tout en la reliant à la relation réciproque d'appropriation-domination et de dominant-dominé. Il définit la relation d'emprise de la manière suivante :

Il s'agit toujours et très électivement d'une atteinte portée à l'autre en tant que sujet désirant qui, comme tel, est caractérisé par sa singularité, par sa spécificité propre. Ainsi, ce qui est visé, c'est toujours le désir de l'autre dans la mesure même où il est foncièrement étranger, échappant, de par sa nature, à toute saisie possible. L'emprise traduit donc une tendance très fondamentale à la neutralisation du désir d'autrui, c'est-à-dire à la réduction de toute altérité, de toute différence, à l'abolition de toute spécificité ; la visée étant de ramener l'autre à la fonction et au statut d'objet entièrement assimilable.<sup>46</sup>

L'emprise doit être considérée en tant que relation d'emprise et sa spécificité peut être désignée par trois ordres de significations : *appropriation par dépossession de l'autre ; domination ; empreinte, l'appropriation-domination* ne pouvant s'exercer sans qu'il en résulte l'inscription d'une marque. La relation d'emprise fait émerger non seulement le besoin d'une marque sur l'autre et le but du désir de l'autre où le sujet évoque un désir d'unification ou de

---

<sup>44</sup> Roger DOREY, « La Relation d'emprise », dans, *Nouvelle Revue de Psychanalyse : L'emprise*, n° 24, automne, 1981, Paris, Gallimard, nrf, p. 117.

<sup>45</sup> *Idem.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 118.

fusion avec lui, mais aussi de destruction. Dans le premier cas, il s'agit d'une problématique perverse, et, dans le second, d'une problématique obsessionnelle.

La notion de relation d'emprise que Roger Dorey a proposée est indispensable pour une métapsychologie de la relation intersubjective. Il s'agit d'une recherche de la relation d'objet particulière comme la relation amoureuse, la relation mère-fille et la relation transférentielle. Nous prendrons en compte son point de vue très éclairant sur le fonctionnement d'emprise dans la relation entre deux sujets. Nous traiterons de la relation mère-fille à partir de cette notion de relation d'emprise. En général, cette relation est d'abord imposée par la mère et ensuite entretenue par la soumission de la fille. Cette emprise relève, d'une part, du registre pervers : la séduction de la mère empoisonne sa fille et aboutit à l'édification d'un mode illusoire. D'autre part, elle apparaît dans le registre obsessionnel avec la mère destructrice.

Le film d'Éva Ionesco *My Little Princess* (2011) est particulièrement éclairant quant au problème d'emprise de la mère sur sa fille. Il repose sur cette insidieuse relation mère-fille et surtout sur la manière dont la perversion maternelle est représentée. Il montre de manière très subtile le chantage affectif d'une mère envers sa fille, en dessinant ses contours criminels et sa dimension d'abus moral ; il manifeste la revendication d'autonomie de la fille en lutte contre l'autorité et l'amour maternel pervers.

Dans *My Little Princess*, la mère, Hannah, est photographe de portraits féminins érotiques. Elle-même est née d'un inceste. Son père est aussi le mari de sa grand-mère. Hannah ne s'occupe que très peu de sa fille. Elle habite dans le même immeuble que sa fille et sa grand-mère, mais vit toute seule dans un appartement décoré dans un style gothique et exotique avec des objets bizarres comme un crâne, un squelette, des marionnettes, des poupées, un appartement où sa fille n'a pas le droit d'entrer. Elle s'habille dans le style fantastique, comme une star hollywoodienne des années trente : elle porte un manteau religieux avec robe longue et dentelle. Elle commence à photographier sa fille, qui n'a que dix ans, comme modèle de photos érotiques. Elle relève typiquement du type « plus femme que mère », puisqu'elle abandonne quasiment sa fille et elle privilégie sa propre vie amoureuse et professionnelle. La caméra que son amant lui a offerte devient un objet de séduction grâce aux images. Le drame de la relation d'emprise se déroule ainsi sur le fond d'une féminité qui

captive sa fille et qui se confond avec l'affection maternelle, en un jeu pervers fait de manipulations, de confusions d'identités, de besoin d'être aimé et de flirt pédophile. *My Little Princess* remet en question la construction d'identité à la préadolescence avec le jeu pervers de la transformation de la fille en femme.

Sa fille, Violetta, n'a que dix ans, elle est élevée par son arrière-grand-mère roumaine, très religieuse. Violetta accepte d'abord avec enthousiasme et curiosité d'être un modèle pour sa mère. Le maquillage, l'habit exquis, soit celui de la poupée, soit celui de ses poses érotiques, l'attire, comme si elle devenait une femme. Avant qu'elle ne commence à être modèle, elle est une petite fille innocente, pathétique et affamée d'amour. (\*1) Après s'être habituée à ce travail, elle ensevelit toute sa physionomie enfantine sous des perruques voilées et des fanfreluches, se fait dérober sa propre image dans une oscillation entre le malaise et la beauté, l'hystérie et la domination, et elle a un regard séduisant et diabolique. (\*2) C'est une fille précoce. En ordonnatrice SM ou en Lolita funèbre, jambes écartées, bas noirs et porte-jarretelles, elle se perd dans la résille et le stress, parfois nue, devant l'objectif de sa mère. (\*3) Elle est complètement sacrifiée sur l'autel de l'art et des fantasmes maternels. Elle est encore une fille, loin d'être une femme, grandit sous les auspices d'un double modèle féminin opposé, une arrière-grand-mère bigote qui prie toujours devant les icônes de Dieu et une mère asociale qui se rêve en artiste. (\*4) Les trois générations de femmes vivent bizarrement ensemble. C'est une histoire d'amour-haine entre une mère et sa fille. Par amour, la fille s'attache à l'amour déformé de sa mère narcissique.

Le film montre que l'abus de la position de la mère découle de sa toute-puissance qui désigne l'appropriation par dépossession de sa fille. L'amour pervers de la mère arrive au désir de la fusion d'identité avec sa fille sur laquelle elle met sa marque de l'autorité. Cette confusion d'identité avec sa fille sous la forme de la relation d'emprise est construite plus facilement qu'avec un garçon. Car la différenciation des corps de la fille et de la mère est moins visible que celle du garçon. Françoise Couchard marque ainsi la différence d'emprise de la mère sur la fille par rapport au garçon :

*L'emprise* maternelle sur le garçon prend souvent une forme plus douce, masquée sous la séduction et la tendresse, c'est une *emprise* par un trop-plein d'attention et d'amour. *L'emprise* sur la fille imposera davantage à celle-ci de se couler dans les modèles de la mère, de respecter ses désirs, de tout faire pour lui ressembler.<sup>47</sup>

La conformité au modèle du sexe féminin donne-t-elle une place supérieure à la mère ou offre-t-elle une occasion de projection narcissique plus simple sur sa fille ? Les auteures du livre intitulé *Mères-filles : une relation à trois* affirment :

La projection narcissique est d'autant plus aisée qu'elle se fait sur un enfant du même sexe, et l'insatisfaction dont elle procède est d'autant plus probable qu'on a affaire à des êtres peu autonomes, ayant peu de contrôle sur leur propre vie et peu de moyens d'accéder à des modes de réalisation de soi extérieurs à la vie familiale – c'est-à-dire, traditionnellement, les femmes.<sup>48</sup>

La séduction de la mère vise non seulement l'emprise sur sa fille, mais aussi la satisfaction narcissique. Si la mère narcissique projette son image idéalisée sur sa fille et si elle a l'ambition de trouver en sa fille son clone par sa gratitude, elle efface la différence entre elles sous la forme de l'emprise, la fille devenant une victime de l'égoïsme de sa mère.

Dans *My Little Princess*, la représentation de la mère narcissique apparaît partout : dans son appartement, elle garde toujours le beau portrait de sa jeunesse sur le mur, mais pas de photos de sa fille (\*5) ; la fille n'aspire qu'à la normalité et se révolte contre l'objet des photographies de sa mère, et lui échappe, tandis que sa mère retombe en enfance, et dans le fantasme. La réalité incontrôlable de sa fille fait basculer le pouvoir maternel, cet échec fait tomber la mère dans un état de régression lié à la nostalgie de l'enfance. Se photographiant elle-même, après le refus de sa fille, Hannah entoure son corps "enfant" de poupées. (\*6) Devant le miroir, Hannah ne voit que le reflet de son image, tandis que Violetta la regarde. (\*7) Hannah veut s'approprier la beauté et la jeunesse de sa fille et manifeste notamment un désir d'identification narcissique. L'apprentissage de la féminité de sa fille lui rappelle sa jeunesse. Plus la fille est manipulée par le goût de la mère, plus cette dernière est satisfaite et atteint le plaisir. Ce n'est pas la jalousie qui la pousse à conquérir sa fille, mais plutôt son narcissisme qui désire reproduire son double. La mère narcissique crée spécifiquement une relation d'emprise avec sa fille.

---

<sup>47</sup> Françoise COUCHARD, *Emprise et violence maternelle*, Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je ?, 2003, p. 66. En italique dans l'original.

<sup>48</sup> Caroline ELIACHEFF et Nathalie HEINICH, *op.cit.*, p. 36-37.

Hannah, la mère, ne peut appréhender d'autre enjeu que celui de la satisfaction immédiate de ses propres désirs. Moralement, elle ne glisse dans le sillage des révolutions des années 1960 qu'afin de faire accepter sa dépravation. Sans qu'elle se pose de questions morales en tant que mère, elle agit selon ses pulsions. Comme si elle avait l'esprit isolé de la société, son statut d'artiste, pour elle, se traduit par une complaisance à être perverse, folle et étrange. Affectivement, elle ne peut reconnaître l'existence de l'autre comme être autonome : elle vit dans une confusion d'identités permanente.

Hannah peut aimer sa fille, mais à condition que cette dernière représente une partie de son propre moi ou la mémoire de ce qu'elle a été elle-même autrefois comme un alter ego. Abandonner son narcissisme signifie l'acceptation de l'altérité (l'existence de l'autre), l'acceptation de la dépendance (la nécessité de la relation avec l'autre), aimer l'autre et surestimer l'objet. Sara Kofman, dans sa lecture de Freud, remarque que :

Aimer l'autre, surestimer l'objet, c'est pour la femme aimer selon le type masculin, devenir homme. Mais aussi bien elle ne peut le devenir que par déplacement de son narcissisme purement féminin, comme l'homme lui-même ne peut aimer autrui que par transfert de son narcissisme. Le fond de tout amour est donc bien le narcissisme.<sup>49</sup>

Freud rappelle que le narcissisme se fonde sur le choix d'objet d'amour. L'élément narcissique est différent entre homme et femme. Pour Freud, la différence entre la masculinité et la féminité viendrait de l'idée selon laquelle la femme serait plus narcissique que l'homme, comme si la femme était en position d'utiliser la libido selon les règles masculines. Freud décrit la femme comme quelqu'un qui est dans une position dont la libido serait « inattaquable ».<sup>50</sup> Le concept de narcissisme féminin chez Freud donne l'illustration archétypique de la féminité qui peine à avoir un objet d'amour : la maternité permet ainsi à la femme de revenir à l'objet. Dans ce cas-là, la femme narcissique n'a pas d'envie du pénis. Son enfant n'est pas une substitution du pénis, mais une partie de soi-même. Le narcissisme se fonde sur la suspension de la règle du choix d'objet :

---

<sup>49</sup> Sarah KOFMAN, *L'Énigme de la femme : la femme dans les textes de Freud*, Paris, Galilée, 1980, p. 62-63.

<sup>50</sup> Sigmund FREUD, « Pour introduire le narcissisme (1914c) », [titre original : *Zur Einführung des Narzissmus*, 1913-1914], traduit de l'allemand par Janine ALTOUNIAN et François-Michel GATHELIER, dans *Œuvres complètes psychanalyse XII 1913-1914*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 232.

Dans l'enfant qu'elles [les femmes narcissiques] mettent au monde, c'est une partie de leur propre corps qui se présente à elles comme un objet étranger, auquel elles peuvent maintenant, en partant du narcissisme, vouer le plein objet d'amour. D'autres femmes encore n'ont pas besoin d'attendre la venue de l'enfant pour s'engager dans le développement qui va du narcissisme (secondaire) à l'amour d'objet. Avant la puberté, elles se sont elles-mêmes senties masculines et ont fait un bout de développement dans le sens masculin.<sup>51</sup>

Dans le film, prendre des photos de sa fille ne vise plus à enregistrer les étapes de sa croissance, mais à réaliser son désir de créer une belle créature érotique et à s'identifier à sa beauté et à sa jeunesse, en se souvenant de sa propre jeunesse. Il y a là une projection narcissique. Sa fille n'est qu'un objet érotique visant à satisfaire son talent artistique. Il s'agit de photographie érotique d'un corps d'enfant, dénudé, érotisé et rendu sensuel par la mise en scène d'une mère étrange considérée par sa "mamie" et la société, quoique le film n'insiste pas trop sur le regard social moralisateur. (\*8)

Les œuvres d'Hannah expriment une certaine beauté sensuelle féminine : elles font coexister bizarrement un raffinement d'esthète avec un voyeurisme pédophile (\*9) : des cadres aux luminaires, des décors aux costumes, toute cette beauté évoque une scène théâtrale envoûtante avec une grande volupté d'images dans une atmosphère sombre (caméra obscura). La plus grande partie des œuvres d'Hannah montre des femmes savamment habillées, parées de bijoux, de gants et d'autres atours, accompagnées d'objets symboliques comme des foulards et d'autres objets fétichistes, posant d'une manière séductrice, s'offrant à moitié dénudées comme des objets sexuels. Son travail semble à la fois beau et dérangeant, sulfureux, et source de souffrances que le film évoquera, ces souffrances rendant son travail d'autant plus délicat à apprécier. Sa passion artistique dépasse la morale de la mère, mais se réduit à la vision d'esthète.

Freud explique cependant que la satisfaction venant de l'objet peut arrêter le mouvement de l'emprise. Si la satisfaction n'intervient pas, l'emprise et les investissements s'exacerbent. La montée de l'excitation nécessite le redoublement de l'effort d'emprise, car celle-ci n'est pas suffisamment érogène pour s'apaiser. L'emprise ne se décharge pas, mais se charge, au contraire, de plus en plus de violence. Le sadisme est un résultat de la progression

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 233.

de l'excitation dans le fonctionnement de l'emprise qui pousse à dominer l'objet de son désir. La manifestation de douleur de l'objet devient à la fois représentative pour les deux sujets, car c'est le témoignage de reconnaissance de leur présence. La satisfaction apporte à la fois la finalité pour le sadisme et la rupture pour l'emprise.

Dans le film, la satisfaction narcissique ne suffit pas pour arrêter l'emprise. Il n'est pas évident que le désir d'emprise d'Hannah soit provoqué seulement par celui de la fusion d'identités avec sa fille par affection excessive. L'absence d'amour maternel provoque le fait qu'elle considère sa fille plutôt comme l'objet de son ambition artistique. La fille, qui confond la tyrannie de la mère avec son affection maternelle, n'est qu'une victime tragique. La brutalité de l'investissement-désinvestissement maternel, comme son caractère narcissique, obère encore la fille, qui ne peut pas sortir de l'emprise maternelle. Il se peut qu'Hannah ait seulement besoin d'une fille à photographier, n'importe quelle fille. Elle a travaillé avec d'autres modèles, plus âgés que sa fille. Surtout, elle peut manipuler facilement sa fille sous prétexte qu'elle est sa propre fille. Elle redevient mère afin de dominer sa fille.

L'emprise de la mère narcissique vise à maintenir sa gloire passée et son pouvoir afin de nier la réalité et de nager dans la nostalgie. Ce qui manque est peut-être la confiance en soi, le narcissisme aidant à combler ce manque sous la forme de l'emprise. La mère narcissique contrôle objectivement sa fille. Cette dernière subit le risque d'être écrasée sous le poids de projections idéales de plus en plus élevées. En plus, elle confond la manipulation de la mère narcissique avec l'amour maternel, elle essaie de répondre au désir de cette mère. Cependant, comme la fille est incapable de répondre à de telles exigences maternelles, elle souffre de son impuissance et de sa culpabilité. L'insatisfaction de la fille n'est jamais comblée par le narcissisme de la mère.

### 1-3. L'emprise séductrice et / ou destructive de la mère sur sa fille

Au début de *My Little Princess*, l'emprise maternelle est ambiguë, car la manipulation maternelle s'exerce sous la forme de la séduction. La fille se retrouve emprisonnée par l'amour maternel en proie à des hallucinations. Ce qui compte pour elle est le partage du temps et du travail commun avec sa mère. Violetta a accepté par curiosité pour ce travail maternel et par attirance pour l'univers féminin. L'anticonformisme et les injonctions sous-entendues d'Hannah pour que Violetta refuse d'être comme tout le monde, fonctionnent comme une manipulation perverse. Le problème de la morale maternelle est souligné face à l'érotisme infantile : la mère expose le corps de sa fille au voyeurisme pédophile. Cependant, cette manipulation subtile transmet à la fille les clés de son émancipation, un goût pour l'indépendance et pour la singularité, ce qui lui permet non seulement de rompre le lien à un moment décisif, mais aussi de se construire à son tour comme artiste. Faut-il s'assujettir à sa mère simplement pour combler l'angoisse de son manque d'amour ? Si l'amour maternel fonctionne sur le mode de l'emprise, constituant alors la base de l'autorité maternelle, cet amour déformé va tourner à l'abus moral.

La relation d'emprise est un phénomène universel. Il est facile de construire une relation de pouvoir qui menace la relation humaine entre deux ou plusieurs individus. Dans cette relation, la position de pouvoir est manifeste : la mère détient l'autorité et sa fille doit s'y soumettre. Il y a là une violence maternelle qui est manifeste en tant qu'abus moral.

Comme Roger Dorey le montre, la séduction est un moyen central d'emprise : elle est marquée par le besoin de laisser une empreinte sur le corps de l'autre qui est utilisé en tant qu'instrument employé à faire émerger son propre désir. Dans la séduction, l'autre réagit soit par la rébellion, soit par la soumission. Dans ce dernier cas, « l'autre, en tant qu'il est réellement prisonnier de cette séduction par l'image, se voit intimement nié dans la singularité même de son désir, dans son altérité. »<sup>52</sup> La perversion consiste à nier toute différence originaire et à refuser que le sujet désirant soit profondément irréductible à celui que l'on

---

<sup>52</sup> Roger DOREY, « La Relation d'emprise », *op.cit.*, p. 119.

désigne comme son semblable par la marque de possession. Roger Dorey remarque que cette tendance se retrouve souvent dans le sado-masochisme.

Dans *My Little Princess*, la mère laisse à la fois sa marque symbolique et la marque de la féminité dans l'esprit de sa fille par le biais de son travail de photographe, en lui imposant des poses érotiques, parfois nues. Les photos prises par la mère sont objets d'art et marques de l'affection maternelle pour sa fille. Le temps passé avec la mère est le seul moment où la fille semble devenir vraiment sa fille et peut éprouver l'affection maternelle qui ne lui a pas réellement été donnée dans une relation faussée par la maladie de sa mère. D'autre part, le fait d'être modèle des photographies de sa mère l'initie précocement à une féminité érotisée à travers le maquillage, le vêtement érotique et les gestes de la séduction (\*10).

Roger Dorey remarque deux types d'emprise chez le pervers et chez l'obsessionnel. À partir de ces deux types d'emprise, la figure maternelle qui domine son enfant apparaît tantôt séductrice et tantôt destructrice. D'un côté, le désir de la séduction de la mère vise l'enfant comme un objet sexuel dont elle tire des satisfactions érotiques. De l'autre, chez la mère destructrice, ce désir de séduction rejoint l'organisation obsessionnelle comme la perversion et, dans le registre maternel, la pulsion libidinale subit un refoulement. Dans toute relation d'emprise, il y a soit une appropriation du désir de l'autre visant à la neutralisation de son désir par la séduction agissant par « la ruse du désir » pervers (« l'emprise séductrice ») ; soit la destruction du désir de l'autre visant à la destruction du désir de l'autre, ce désir que l'obsessionnel a néantisé par la force (« l'emprise destructive »)<sup>53</sup>. À travers ces deux problématiques, Roger Dorey distingue ainsi deux types d'emprise : l'action unificatrice des pulsions de vie et l'action destructrice des pulsions de mort.

La satisfaction d'emprise sans détour des pulsions destructrices sous forme d'invasion, de contrôle et de manipulation fait de l'enfant un objet privé d'initiative dans une relation close. Cette emprise vise à annuler le désir propre de l'enfant : l'emprise de la mère sur l'enfant est à la fois la destruction d'identité de l'enfant et le fantasme originaire de séduction maternelle. Avec quoi la mère peut-elle fasciner sa fille ? L'emprise maternelle conduit l'enfant à une situation de terreur jusqu'à ce qu'elle choisisse entre soumission et révolte.

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 135.

Dans *My Little Princess* (2011), au fur et à mesure que le film avance, Violetta souffre de la perversité et de l'inconscience de sa mère. Elle éprouve de la haine envers sa mère qui lui a volé son enfance, mais elle est toujours fascinée par la féminité ; non seulement elle n'a pas le droit d'avoir des camarades, mais elle leur est devenue étrangère, ayant mûri trop tôt et ne trouvant plus de joie avec les autres enfants qu'elle juge puérides (\*11). La caméra présente quelques reflets du portrait de Violetta, néanmoins ce sont des images déformées : son visage est découpé ; derrière son image principale, le spectateur voit son œil, comme si une autre Violetta observait secrètement son spectacle de marionnette par la petite fente ; à droite, le spectateur trouve encore son image floue, comme si elle était un fantôme ; derrière elle, à gauche, l'œil pénétrant d'Hannah apparaît comme si celle-ci manœuvrait sa fille. Ces images font allusion à la destruction de l'identité de Violetta, à son état d'aliénation et à son enfermement dans l'emprise de la mère. (\*12)

L'emprise dans le film détruit l'identité de sa fille en la privant de son enfance normale. Ce n'est pas que la mère la monopolise par sa jalousie en coupant le monde de sa fille, mais qu'elle lui impose son anticonformisme militant : elle refuse d'être comme tout le monde. La mère marque son empreinte sur l'esprit de sa fille jusqu'à ce que celle-ci soit dirigée par l'autorité maternelle et soit immobilisée dans une position d'asservissement complet.

Certes, l'emprise destructive est dangereuse, mais elle est plus importante que l'emprise par la séduction. Sous l'emprise destructive, la fille a peut-être l'occasion d'avoir conscience de l'emprise et il lui sera possible de se révolter et de sortir de l'état de soumission. L'emprise par la séduction est une forme plus subtile et plus redoutable, car elle est invisible : l'autre est fasciné et empoisonné dans le fantasme de la séduction, sans qu'il perçoive son état de soumission et la perte de son propre désir. La fille sous l'emprise de sa mère est un objet parfait, passif, entièrement dépendant. La dépendance à la mère offre à sa fille une forme de protection. Cependant, la confusion de l'identité risque de résulter de la privation de l'identité de l'autre, en passant par le désir de la fusion.

Dans le film, la séparation du monde social se manifeste non seulement psychologiquement, par leur relation d'emprise qui impose aveuglement à Violetta, mais aussi physiquement, par l'enfermement dans l'appartement de la mère où elle se photographie. Violetta se soumet à cet enfermement pour se protéger de la douleur d'être niée, annulée et reabandonnée par sa mère. Elle est coincée dans une impasse : obéir à ce qui la destitue, tout en restant dans la confusion, prisonnière d'un état de dépendance et d'impuissance à s'en libérer. La relation d'emprise empêche toute possibilité d'entrer en relation réelle avec l'autre. L'emprise maternelle trouble sa fille qui ne trouve plus sa place dans la société.

Lorsque Violetta commence à manifester sa révolte, la mère refuse le désir de sa fille et sa différence avec elle. Elle lui impose sa domination absolue. Cette emprise dévoilée de la mère, d'ordre obsessionnel, la fait traiter sa fille comme une chose contrôlable, manipulable et négociable. Cette emprise obsessionnelle tend à transformer un rapport d'autorité en épreuve de pouvoir. Elle a besoin d'exercer une domination absolue, d'assurer sur l'autre son emprise par sa force mortifère et par la destruction. Le but de l'emprise chez l'obsessionnel vise à l'action de destruction de « l'autre comme sujet désirant qui doit impérieusement être gommé, annulé, néantisé. »<sup>54</sup> Face à cette menace de néantisation, la fille se sent envahie par l'angoisse. Elle réagit alors par la révolte qui répond à la violence qui lui est faite. Roger Dorey pense que, pour l'obsessionnel, il est insupportable de reconnaître non seulement la différence chez l'autre, mais surtout la manifestation du désir érotique. Car l'obsessionnel apparaît incapable de répondre à l'autre en raison de son angoisse.

Roger Dorey remarque la problématique obsessionnelle dans laquelle l'emprise vise à détruire l'autre qui est sujet désirant : « En réprimant chez elle tout désir érotique la mère refuse en quelque sorte de prendre en compte chez son enfant un désir équivalent et qui la concerne personnellement, tant il est vrai que ce qui est désiré, c'est toujours le désir de l'autre. »<sup>55</sup> Cette emprise s'exerce avec le pouvoir du tyran qui contrôle infiniment l'autre afin de le priver de son intimité. Ce tyran aime « à s'opposer, à contrarier les projets des autres, à argumenter à l'infini, à freiner toute initiative qui n'est pas sienne. »<sup>56</sup> La fille sous l'emprise

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 125.

de la mère doit incorporer le désir de celle-ci : elle ne peut pas être sujet désirant, mais soit être le sujet désiré, soit s'identifier au sujet désirant de sa mère.

Dans le cas d'Éva Ionesco, la révélation de son enfance au public ne conduit pas à transformer le conflit en souvenir nostalgique. *My Little Princess* (2011) est presque l'autobiographie d'une nymphette vampirisée, empoisonnée par la photographie de sa mère. En réalité, la mère d'Éva, Irina Ionesco, est surtout connue pour ses photographies mettant en scène sa propre fille, Éva, entre quatre et douze ans, qu'elle n'a jamais élevée. Ses nudités provoquent le scandale dans les années 70, de par les postures « artistiques », mais aussi érotiques d'une fillette. En 1974, à l'occasion de son exposition à la Nikon Galerie à Paris, elle a réussi à gagner une certaine célébrité et à faire reconnaître ses photos, mais de manière scandaleuse avec des icônes de photos érotiques et gothiques.

Éva Ionesco a pris une revanche sur sa mère, la photographe Irina Ionesco, parce que cette dernière avait publié des photos sulfureuses d'elle durant son enfance. Le film était la première manifestation de sa révolte face au public, ensuite elle a intenté un procès. Sa mère a en effet été condamnée par le tribunal de grande instance de Paris, le lundi 17 décembre 2012, en raison « d'atteinte au droit à l'image et à la vie privée de sa fille Éva Ionesco ». Irina Ionesco devra restituer une partie des négatifs litigieux, mais aussi lui verser la somme de 10 000 € de dommages et intérêts. La distance entre mère et fille et les photos érotiques de la fille ont poussé Éva vers une crise de désespoir et de révolte : son film autobiographique et le procès n'en sont qu'une expression parmi d'autres. Certes, la rage devient une énergie afin de mettre un terme à la relation d'emprise de la mère, mais la violence de la vengeance filiale empêche le travail du deuil spirituel nécessaire pour dépasser le conflit.

L'autofiction *My Little Princess* démontre l'absence de l'instinct maternel chez la mère. L'abandon du rôle et de l'amour maternels se répète d'une génération à l'autre. L'enfance de la mère de la réalisatrice, Irina Ionesco (interprétée par Isabelle Huppert dans le film) permet de comprendre son indifférence envers sa fille et son comportement névrotique. La mère manipule sa fille en profitant de son innocence et de son désir d'amour maternel, mais aussi de son propre droit de possession de son enfant. La fille se convainc qu'elle n'a pas de choix face à cette mère autoritaire. La soumission que la fille entretient ne vise qu'à confirmer l'omnipotence de la mère. La violence naît ici de la relation établie entre mère et

filles. Reynaldo Perrone et Martine Nannini affirment que la violence est causée par un phénomène interactionnel :

La violence n'est pas un phénomène individuel mais la manifestation d'un phénomène interactionnel. Elle ne trouve pas seulement son explication dans l'intrapsychique, mais un contexte relationnel. La violence est la manifestation d'un processus de communication particulier entre des partenaires.<sup>57</sup>

La relation d'emprise résulte de cette violence, mais la manipulation de la mère est contrée par la révolte de la fille qui fait exploser leur relation. Le rapport mère-fille semble se répéter dans le contexte familial et se transmet de génération en génération : « Cette manipulation était liée au miroir, à l'envie de ma mère de s'emparer et de trahir cette enfance pour se venger de la sienne. »<sup>58</sup> Éva Ionesco accepte cette succession tragique à travers sa vie.

Cette histoire de confiscation de l'enfance et d'inceste reflète fidèlement la propre vie d'Éva Ionesco, sauf pour l'âge du début de la prise des photographies d'Éva : la mère a photographié Éva dès l'âge de quatre ans, tandis que, dans le film, Violetta a dix ans. Éva Ionesco précise pourquoi elle a choisi une fille plus âgée que dans la réalité :

Il était impossible pour moi de mettre en scène une enfant de quatre ans qui pose nue, les jambes écartées. Parce qu'une fillette de quatre ans ne peut pas comprendre de quoi il s'agit. C'est d'une grande violence. J'ai donc caché cette nudité. Il y a une grande pudeur dans mon film, une distance voulue qui permet la narration. Il ne s'agissait pas pour moi de reproduire ce que j'ai vécu. La petite fille était plus âgée, il était important pour moi qu'elle comprenne certaines situations. Ma limite était là. La distance je l'ai mise là où se situe ma blessure personnelle. Je voulais que les rapports mère-fille qui sont excessifs passent par un prisme qui ne soit pas du réalisme psychologique ; dire la réalité en étant dans du réalisme ne rend pas compte du contenu, au contraire cela réduit la fiction.<sup>59</sup>

Éva Ionesco ne vise pas à dramatiser ni à choquer : elle refuse ainsi la nudité pour atténuer le voyeurisme pédophile. Elle explique qu'elle ne cherche pas à exposer ses sentiments personnels dans un récit autobiographique. Parce qu'écrire sur l'histoire intime ne libère pas souvent l'imagination du spectateur, elle a voulu adopter un point de vue neutre et atténuer le rôle de la fille afin de favoriser le jugement des spectateurs.

---

<sup>57</sup> Reynaldo PERRONE et Martine NANNINI, *Violence et abus sexuels dans la famille : une vision systémique de conduites sociales violentes*, Issy-les-Moulineaux, E.S.F, 2012, p. 18.

<sup>58</sup> « *My Little Princess* : un film de Eva Ionesco », dans Presskit français, 50<sup>e</sup> semaine de la critique Cannes 2011.

<sup>59</sup> « *My Little Princess* : un film de Eva Ionesco », *op.cit.*

*My Little Princess* nous montre avec une force implacable et magistrale la relation d'aliénation mutuelle entre une mère et sa fille. L'inceste maternel est omniprésent. L'emprise de la mère apparaît non seulement comme l'action de saisir physiquement sa fille, mais aussi comme le fait de saisir l'esprit de sa fille jusqu'à ce que la fille confonde le désir de la mère avec son affection détournée maternelle.

À l'arrière de l'abus du pouvoir maternel, il y a aussi la blessure d'une histoire d'inceste qui n'est jamais clairement exprimé, à peine suggéré à la fin du film, après le mort de "mamie". La mère d'Éva, Irina Ionesco, est née d'un inceste sans réel lien de sang, parce qu'Irina est la fille de sa mère biologique et du second mari de sa grand-mère maternelle. Françoise Héritier le définit comme un « inceste du deuxième type »,<sup>60</sup> désignant ainsi la situation où deux personnes apparentées par le sang partagent ce même partenaire sexuel. L'homme avec qui la grand-mère d'Irina s'est remariée a violé sa mère. Cette dernière a complètement abandonné sa propre fille durant les quatre premières années de sa vie et, jusqu'à cet âge-là, la naissance d'Irina n'avait pas été enregistrée officiellement. C'est sa grand-mère qui l'a gardée. Sa mère est partie en Chine avec un ami chinois d'origine noble.

La situation d'« inceste du deuxième type » révèle une place exclue : il y a trois personnes, mais seulement deux places ; un partenaire masculin d'une part, la mère et la fille de l'autre. La distinction entre la place de la mère et celle de la fille s'efface. Pour la fille, la mère devient à la fois sa mère et sa rivale en tant que femme avec qui elle partage un homme. Si la relation incestueuse est le résultat de la violence par le père, la fille garde rancune à sa mère, plutôt qu'un sentiment de rivalité. En effet, la mère n'a pas pu protéger sa fille, dans cette liaison psychologique subie par celle-ci à cause du refus d'une maternité dans l'avenir ou d'une rupture de la transmission de l'amour maternel pour ses enfants dans leur avenir. Dans le pire des cas, la fille guette l'occasion d'une vengeance et lorsqu'elle devient mère, sa fille (la fille de fille) devient une cible de vengeance pour sa mère.

Freud explique que la relation d'inceste psychologique peut se comprendre à travers le choix marital de la femme. Il note par ailleurs que ce choix se fait « d'après le type paternel »,

---

<sup>60</sup> Françoise HÉRITIER, *Les Deux sœurs et leur mère : anthropologie de l'inceste*, Paris, Odile Jacob, 1994, p. 11.

« le mari, qui avait d'abord hérité du père, reçoit aussi avec le temps, l'héritage de la mère », d'où le fait que la vie d'une femme peut-être « remplie par le combat contre son mari »<sup>61</sup> :

Beaucoup de femmes qui ont choisi leur mari selon le prototype paternel, ou lui ont donné la place du père, répètent sur lui dans le mariage leur mauvaise relation avec leur mère. Le mari devait hériter de la relation au père et il hérite en réalité de la relation à la mère. On comprend facilement que c'est là un cas proche de la régression. La relation à la mère était la relation originaire sur laquelle était construit le lien au père, mais maintenant dans le mariage émerge du refoulement ce qui était à l'origine. Le report sur l'objet paternel des liens affectifs avec l'objet maternel forme bien le contenu principal du développement en femme.<sup>62</sup>

Freud affirme ainsi que la femme transfère souvent sur son mari sa relation primitive à sa mère comme issue de l'Œdipe, le mari héritait de la relation à la mère, avec l'émergence de ce qui était refoulé à l'origine. La femme demeure-t-elle dans le fantasme de la relation éternelle d'Œdipe avec son père ? Freud pense que la relation amoureuse de la fille a été construite fondamentalement par sa relation avec sa mère, la jeune femme répétant alors ce lien dans tous les rapports avec son père et son mari. Cependant, la fille construit indépendamment la première communication sociale avec le genre masculin avec son père et la valeur d'image hétérosexuelle se fonde bien sur l'image qu'elle a de son père. Ce dernier devient une norme masculine chez la femme afin de juger celui qui est le bon objet ou celui qui ne l'est pas. Il est possible que l'imgo masculine de référence soit celle du père chez la femme, cette dernière comparant inconsciemment les hommes avec cette imago paternelle. Si cette imago est positive, elle va chercher inconsciemment l'homme qui est proche de son père ; si elle est négative, elle va chercher celle qui s'oppose à son père. Dans ce cas-là, même si la femme choisit un mari qui ressemble à son père, ce n'est pas qu'elle substitue l'homme à son père comme issu de l'Œdipe, mais c'est l'imgo primitive masculine qui conduit à ce choix chez elle. Il en résulte aussi de l'empathie avec sa mère, comme un moyen de connaissance d'autrui au sein duquel l'affect tient une place particulière :

---

<sup>61</sup> Sigmund FREUD, « La Féminité », dans *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, [titre original : *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1933a], traduit de l'allemand par Rose-Marie ZEITLIN, Paris, Folio essais, Gallimard, 1940, p. 178.

<sup>62</sup> Sigmund FREUD, « Sur la sexualité féminine (1931 b) », [titre original : *Über die weibliche Sexualität*, 1931b], traduit de l'allemand par Denise BERGER, dans *La Vie sexuelle (1907-1931)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2002 (1969), p. 144.

L'empathie est une forme dérivée de l'introspection (*vicarious introspection*), une capacité de pénétrer par la pensée et le sentiment dans la vie intérieure d'autrui. [...] [L'empathie] formerait un outil d'observation neutre (*valeur neutral tool of observation*) dans la mesure où elle représente la tentative d'une personne d'éprouver ce qu'une autre éprouve intérieurement tout en conservant la position d'un observateur objectif.<sup>63</sup>

Cette empathie aide à la construction de l'image idéale du mari chez la femme plutôt qu'à la régression de la relation œdipienne de la fille avec le père. L'empathie entre mère et fille risque de provoquer non seulement la confusion d'identité, mais aussi conduit psychologiquement au fantasme de la situation d'inceste avec le père.

Une blessure traumatique chez la fille, comme l'inceste, rompt la transmission maternelle. Irina, en tant qu'enfant non voulue, est devenue un objet traumatique pour sa mère. En plus, l'ambiguïté de la place entre la mère et la fille lors de l'inceste conduit à couper la transmission maternelle. Le sentiment de maternité et l'instinct maternel ne sont pas éveillés chez cette mère, le manque d'amour maternel n'est pas comblé par cet instinct. Celle qui n'a pas reçu une transmission maternelle affectueuse risque en tant que mère de se conduire en despote en profitant de son pouvoir maternel pour se venger de sa mère. L'amour maternel déformé que la fille reçoit risque de se transmettre de génération en génération.

De nombreuses études sur le problème de la relation étroite entre mère et fille proposent d'introduire un intermédiaire, un tiers, souvent le père, afin d'éteindre ce conflit. Cependant, nous pensons que n'importe qui ne peut le devenir. Si le tiers n'a pas de force de persuasion afin d'arrêter ce conflit, la mère et/ou la fille ne l'écoutent pas. Ou encore, si le tiers ne trouve pas de bonne solution radicale ou neutre, il risquera d'exercer sa pression sur les deux sujets, provoquant encore de la violence. Si la mère a raison, le rôle d'intermédiaire du père doit montrer une capacité persuasive avec des argumentations supplémentaires pour leur enfant.

Dans *My Little Princess* (2011), le père de Violetta est absent. Dans sa famille, l'arrière grand-mère de Violetta est quelqu'un qui est très proche de la mère et de sa fille. Mais en vain, plus la relation d'emprise entre Hannah et Violetta est renforcée, plus l'arrière grand-mère en est exclue. Hannah ne l'écoute pas. Lors de l'intervention de l'assistante sociale, la

---

<sup>63</sup> Hélène TESSIER, « Empathie et intersubjectivité. Quelques positions de l'école intersubjectiviste américaine en psychanalyse », dans *Revue française de psychanalyse : l'empathie 3*, tome XVIII, juillet, 2004, Paris, Presses Universitaires de France, p. 840.

situation de vie commune entre elles fait qu'elles refusent de vivre séparément. La fille, elle-même, est très attachée à sa mère, elle ne peut pas la quitter. Cependant, lorsque la fille découvre cet abus moral de sa mère, sa révolte devient très violente, car l'empreinte maternelle de cette blessure par sa mère pénètre profondément dans son corps et son esprit. Afin d'apaiser le conflit, il faut d'abord reconnaître l'existence de l'autre. C'est la capacité de « la maîtrise », à savoir une « aptitude à la reconnaissance de l'autre »<sup>64</sup>, qui importe afin de mettre une distance étroite entre mère et fille et de ne pas répéter la mauvaise relation de génération en génération. L'entremise du tiers devient peut-être une occasion de mettre une distance entre les deux femmes, sans que cela soit définitif.

---

<sup>64</sup> Roger DOREY, « La Relation d'emprise », *op.cit.*, p. 138.

#### **1-4. La manipulation sans emprise dans *Mariées mais pas trop* (2003) de Catherine Corsini**

Nous nous demandons, cependant, si c'est l'acte de la manipulation de l'autre qui construit toujours la relation d'emprise. Si le désir de fusion avec l'identité de l'autre, qui vise à le manipuler pour arriver à se l'approprier est absent, la manipulation ne s'exerce pas forcément sous la forme d'une emprise. Nous pensons que cette question permet de différencier la confusion d'identité de la relation d'emprise.

La manipulation apparaît également dans le film de Catherine Corsini, *Mariées mais pas trop* (2003), mais il s'agit là d'une relation entre une grand-mère et sa petite-fille. Le lien filial ne se limite pas à celui entre mère et fille. Dans ce film, la manipulation de la grand-mère ne prend pas la forme d'une emprise visant l'assujettissement absolu de sa petite-fille, mais celle de la séduction, qui joue sur les affects et les sentiments, et vise stratégiquement la transmission de la féminité pour conquérir les hommes.

Dans *Mariées mais pas trop* après la mort de sa mère, Laurence, âgée d'une vingtaine d'années, cherche et retrouve sa grand-mère, Renée, qu'elle ne connaissait pas auparavant, puisque Renée et la mère de Laurence avaient interrompu leur relation depuis longtemps à cause de leur conflit. Renée vient de perdre son mari, mais sans tristesse, car elle vit en s'arrangeant pour épouser des hommes riches, puis les tue pour récupérer l'argent de leur assurance-vie. Elle vit depuis toujours, avec ces mariages de raison. Sa vie de "veuve" vient de commencer, l'apparition imprévue de cette petite-fille la gêne.

Au début du film, Laurence est attachée à Renée par l'amour filial, tandis que Renée ne manifeste aucun sentiment à la vue de sa petite-fille. La vie commune entre elles donne l'occasion à Renée d'enseigner l'imposture féminine et l'art de la duplicité féminine à sa petite-fille afin de lui apprendre à séduire les hommes, et à gagner ainsi sa vie. Cette complicité entre les deux femmes resserre leurs liens. Cependant, la vie des deux femmes commence peu à peu à changer, lorsque Renée tombe réellement amoureuse du fantasque Maurice, tandis que Laurence se marie avec un brave garagiste, Alexis : elles partagent désormais le bonheur au lieu de l'intrigue de la féminité.

Comme la mère dans *My Little Princess* (2011), la grand-mère dans *Mariées mais pas trop* n'a pas de sentiment spécifiquement envers sa petite-fille, au début du film. Ensuite, c'est également la grand-mère qui fait le premier pas pour l'inviter dans son monde immoral. Les filles innocentes, dans ces deux films, deviennent complices de leur (grand -) mère. Elles sont captives de la séduction de la (grand) -mère et fascinées par l'univers féminin auquel elles sont initiées. Elles sont attirées par le talent de la (grand -) mère et éprouvent de la sympathie pour leur (grand-) mère. (\*13) Françoise Couchard remarque une « communication des pensées qui entraîne une confusion des identités entre mère et fille, la propension réciproque à se confier mutuellement tout de leurs idées ou leurs sentiments, à s'échanger leurs vêtements, puisqu'elles ont une peau commune et qu'entre elles deux toutes limites et toutes différences sont effacées. »<sup>65</sup> Ces filles, dans les films, manifestent ce désir de communication avec leur (grand -) mère. Cependant, la différence entre ces deux films tient aux deux (grand -) mère séductrices qui apparaissent dans la construction de la relation avec l'autre.

Peut-être que Renée représente la mère séductrice, mais sa manipulation ne cherche pas des satisfactions érotiques, et ne prive pas sa petite-fille de son propre désir. Sa direction ne résulte pas de l'exercice d'un pouvoir, mais elle maintient une relative reconnaissance de l'altérité. Cette manipulation se traduit par « la maîtrise (*Bewältigung*) » que Roger Dorey mentionne. Selon lui, la maîtrise « exprime l'idée de venir à bout d'une difficulté, c'est-à-dire de surmonter une épreuve »<sup>66</sup> et elle n'a « aucune action d'appropriation ou de destruction du désir de l'autre. »<sup>67</sup> La domination dans la maîtrise ne comporte ni appropriation ni empreinte, mais est exercée sur soi-même.

Roger Dorey propose de situer ainsi la maîtrise dans le cadre d'une opposition avec la notion d'emprise, en en faisant « un véritable *couple d'opposés* »<sup>68</sup>. Cette double polarité fait apparaître l'antagonisme de deux modes spécifiques de fonctionnement de l'appareil psychique : « l'activité de maîtrise est assimilable au fonctionnement d'un *système ouvert*, adaptatif, producteur de différenciation alors que la relation d'emprise sur l'objet est analogue

---

<sup>65</sup> Françoise COUCHARD, *op.cit.*, p. 99.

<sup>66</sup> Roger DOREY, « La Relation d'emprise », *op.cit.*, p. 136.

<sup>67</sup> Roger DOREY, « Le Désir d'emprise », dans *Revue Française de Psychanalyse : de l'emprise à la perversion*, Tome LVI, Numéro spécial congrès, 1992, Paris, Presses Universitaires de France. p. 1427.

<sup>68</sup> Roger DOREY, « La Relation d'emprise », *op.cit.*, p. 137. En italique dans l'original.

à un *système clos*, homéostatique, à visée conservatrice. »<sup>69</sup> La relation d'emprise existe, en la généralisant, « dans toute relation à l'autre. »<sup>70</sup> Et il considère que : « la relation d'emprise apparaît chaque fois que la maîtrise s'avère impossible ou du moins trop coûteuse pour l'économie psychique du sujet. »<sup>71</sup>

La manipulation sous la forme de la maîtrise de Renée ne renvoie pas entièrement à la projection narcissique, mais au partage de son expérience à travers laquelle elles créent une relation d'amitié. Sa manipulation devient une des démarches de communication avec sa petite-fille à la recherche du point commun. Sans rapport dominant et dominé entre elles, elles vivent leur passion de manière différente, leur relation devient autonome. La relation de sang entre ces deux femmes apparaît symboliquement plutôt que réellement ; leur relation est tardive et leur connaissance ne passe pas par le corps comme lors d'un accouchement. La même situation les conduit alors à se reconnaître facilement l'une l'autre. Catherine Corsini présente la relation entre ces deux femmes non seulement comme plus libre que celle entre mère-fille, mais aussi comme plus proche que celle entre deux femmes sans lien de sang.

L'emprise consiste ainsi en l'appropriation du désir de l'autre par l'amour ou par la haine, comme si l'ambivalence causait de l'emprise. La finalité est d'atteindre l'autre comme sujet désirant et de nier sa singularité et sa différence, c'est-à-dire de ne pas respecter sa personnalité et son identité. C'est la même problématique que la confusion d'identité. À l'intérieur de la fusion et de l'emprise, il n'y a qu'un seul être et un seul désir. La fille fait partie de la mère physiquement et psychiquement et du désir de la mère. L'alliance narcissique sera l'ultime moyen par lequel la mère séductrice s'attachera à jamais sa fille. La relation entre elles est tellement exclusive qu'un tiers ne peut s'entremettre. L'aliénation des femmes est développée alors sous la relation d'emprise. Dans cette relation d'intersubjectivité, non seulement la mère a le désir d'emprise sur sa fille, mais aussi cette dernière accepte son état de prisonnière, car la fille confond l'autorité de la mère avec son amour. Pour la fille, répondre au désir d'emprise de la mère donne une illusion séductrice et le moyen de se rassurer. La relation d'emprise est à la fois narcissique et érotique, sans qu'il soit possible de

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 138. En italique dans l'original.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>71</sup> *Idem.*

les distinguer : l'érotisme est entretenu à des fins narcissiques ; l'illusion narcissique est maintenue à des fins érotiques.

## 1-5. Le rôle de la mère réduit à l'instinct maternel

Durant la grossesse, la mère communique à l'enfant qu'elle porte, toutes les expériences qu'elle a vécues, ses amours et son corps mental. La mère est le premier modèle féminin que l'enfant rencontre, celui-ci apprend les valeurs des femmes de la famille, dans la société. La fille se situe ainsi dans une double dépendance : d'une part, l'attachement à la mère comme premier objet d'amour, d'autre part, l'impact des modèles féminins comme image féminine dans la société. La mère transmet ces modèles féminins et maternels par le biais de processus comme la *maîtrise*, l'*emprise*, le *contrôle* et la *manipulation*.

Les avis sur l'existence de l'instinct maternel divergent : une partie des spécialistes le considèrent comme un instinct commandé par les gènes, d'autres le montrent comme un conditionnement social. Le terme d'« instinct » désigne une « tendance innée et puissante, commune à tous les êtres vivants ou à tous les individus d'une même espèce »<sup>72</sup>. L'instinct est déjà inné, la question sur l'instinct inné ou acquis n'est pas alors logique. La question de l'existence de l'instinct maternel a été toujours au centre des débats féministes. Françoise Héritier résume le refus de la représentation stéréotypée de la maternité chez les féministes :

Le fait est que [...] la charge de la maternité est toujours envisagée comme devant naturellement être portée par les femmes. L'argument est toujours le même : elles font les enfants, elles y sont poussées par leur instinct, elles en retirent des gratifications, il leur revient donc d'en assumer seules les tâches, qui ne sont qu'une excroissance logique de la maternité.<sup>73</sup>

Elle pose la question : « pourquoi la maternité est-elle seule liée à la notion d'instinct ? »<sup>74</sup> La maternité n'est pas en soi un fait naturel, mais elle est l'objet d'une construction sociale constante qui en définit les règles et les obligations. Si l'instinct maternel était inné chez les femmes, cette idée imposerait aux femmes d'être mères et les enfermerait dans le rôle maternel.

---

<sup>72</sup> *Le Petit Robert*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette REY-DEBOVE et Alain REY, Paris, Dictionnaire Le Petit Robert, 2006, p. 1378.

<sup>73</sup> Françoise HÉRITIER, *Masculin/Féminin II : Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002, p. 371.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 385.

Simone de Beauvoir s'oppose à l'idée « d'instinct maternel » grâce à laquelle la société définit le rôle naturel de la femme : « il n'existe pas d'«instinct» maternel : le mot ne s'applique en aucun cas à l'espèce humaine. L'attitude de la mère est définie par l'ensemble de sa situation et par la manière dont elle l'assume. »<sup>75</sup> Simone de Beauvoir pense que la reconnaissance de l'instinct maternel cause la catégorisation des femmes comme mères. Car il y a un autre type de femme qui se définit par sa préférence pour le travail et son accomplissement personnel. Jutta Burggraf nie également la vocation maternelle des femmes qui est considérée comme sa nature. Elle ne nie pas forcément l'idée de l'existence de l'instinct maternel, mais elle pense que cet instinct est culturellement et socialement construit comme le genre, il n'est pas inné chez la femme :

[Le genre] est conçu comme seul produit de la culture et peut, de ce fait, apparaître et disparaître au gré des sociétés, voire des individus. Certains affirment, par exemple, que l'amour maternel n'est pas inscrit dans la nature de la femme, mais que ce sentiment est né dans un contexte culturel donné, et qu'il peut disparaître ou être détruit si la culture change. On est en fait en présence d'une nouvelle révolution culturelle.<sup>76</sup>

Simone de Beauvoir et Jutta Burggraf prennent la position du déni de l'instinct maternel inné. Simone de Beauvoir pense que l'idée de l'instinct maternel inné chez toutes les femmes est un obstacle à leur indépendance à leur émancipation puisqu'elle les enferme dans l'état « esclave » des enfants et les prive de la vie en société. Selon Jutta Burggraf, la nature de la femme « favorise la rencontre interpersonnelle avec son entourage », ce qui peut se traduire par « une sensibilité délicate aux besoins et requêtes des autres », une « capacité à percevoir leurs conflits intérieurs, à les comprendre », « une capacité particulière à montrer son amour de façon concrète, et à développer l'«éthique» de l'attention aux autres »<sup>77</sup>.

Élisabeth Badinter dans ses ouvrages intitulés *L'Amour en plus : Histoire de l'amour maternel (XVIIe-XXe siècle)* et *Le Conflit* le confirme.<sup>78</sup> En se référant à l'histoire de l'enfance, la notion d'amour maternel apparaît au XVIII<sup>e</sup> siècle et fut appelée également attachement,

---

<sup>75</sup> Simone de BEAUVOIR, *Le Deuxième sexe II : l'expérience vécue*, Paris, Folio essais, Gallimard, 1976, p. 364.

<sup>76</sup> Jutta BURGGRAF, « "Genre" : l'idéologie du Gender », dans *Gender, la controverse (Conseil Pontifical pour la famille)*, Articles extraits du Lexique des termes ambigus et controversés sur la famille, la vie et les questions éthiques, Paris, Pierre Téqui éditeur, 2011, p. 27.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>78</sup> Élisabeth BADINTER, *L'Amour en plus : Histoire de l'amour maternel (XVIIe-XXe siècle)*, Paris, Flammarion, 1980, p. 8.

sensibilité maternelle ou encore instinct maternel. « L'instinct maternel » a été considéré comme un sentiment humain développé en Occident entre le dix-huitième siècle et le dix-neuvième siècle. Avant cette époque, l'attention apportée aux petits enfants n'était pas courante, beaucoup d'enfants mouraient en bas âge. L'épouse éloignait l'enfant par crainte de perdre un époux privé de relations sexuelles.

Dans les classes aisées, les bébés étaient confiés aux nourrices, car on pensait que le sperme faisait tourner le lait. Dans les classes favorisées, on considérait qu'il était du devoir de la femme d'avoir une vie sociale et culturelle. Le sacrifice de sa vie à son enfant n'était, à l'époque, pas considéré comme une vertu. Aux dix-septième et dix-huitième siècles, un grand nombre de mères françaises tendent à sacrifier la vie de leur enfant et à partir de la fin du dix-huitième siècle, le rôle de mère a été valorisé et le regard sur l'enfance a changé.

Élisabeth Badinter pense que ce changement a pour résultat d'enfermer les femmes dans le rôle maternel et dans l'imagerie culturelle de la « Bonne Mère ». Elle insiste sur le fait que l'instinct maternel est un « mythe » qui est ainsi socialement construit :

À parcourir l'histoire des attitudes maternelles, naît la conviction que l'instinct maternel est un mythe. Nous n'avons rencontré aucune conduite universelle et nécessaire de la mère. Au contraire, nous avons constaté l'extrême variabilité de ses sentiments, selon sa culture, ses ambitions ou ses frustrations. Comment, dès lors, ne pas arriver à la conclusion, même si elle s'avère cruelle, que l'amour maternel n'est qu'un sentiment et comme tel, essentiellement contingent.<sup>79</sup>

En s'inspirant de Simone de Beauvoir, Élisabeth Badinter pense que le modèle traditionnel de la maternité s'oppose à la libération des femmes. L'auteur remarque que les femmes dans le choix d'être mère ne montrent pas l'amour maternel, mais leur bonheur et leur plaisir personnel.<sup>80</sup> Elle ne propose pas de distinguer l'amour maternel de l'instinct maternel. Il nous semble qu'elle transforme le mot d'instinct maternel en plaisir du choix chez la femme. À un regard d'enfant, non seulement l'amour de la mère, mais aussi l'amour du père peuvent répondre aux besoins d'affections. Pourquoi seul « l'amour maternel » est-il valorisé et reconnu du monde ?

Dans *La Captive* (2000) de Chantal Akerman, adaptation cinématographique du roman de Proust *La Prisonnière*, le rôle maternel apparaît comme le besoin d'affection maternelle de

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>80</sup> Elisabeth BADINTER, *Le Conflit : la femme et la mère*, Paris, Flammarion, 2010, p. 21-22, 28.

l'enfant. La réalisatrice modifie le rôle maternel en remplaçant le personnage de la mère dans *La Prisonnière* de Proust par le personnage de la grand-mère. La représentation de la grand-mère de Simon amène un nouvel élément qui distingue le film de l'œuvre littéraire de Proust. Malgré le peu de scènes du film où la grand-mère apparaît, le spectateur peut deviner son importance maternelle. *La Prisonnière* se situe après la mort de la grand-mère. Le narrateur souffre toujours de sa perte. C'est une personne qui a beaucoup compté pour lui et qui lui a fait découvrir énormément de choses. C'est elle qui l'a ouvert au monde extérieur, alors qu'il préférerait vivre enfermé. À Balbec, elle n'hésite pas à ouvrir les fenêtres du restaurant pour que son petit enfant puisse profiter de l'air marin. Cependant, son action suscite les réactions désagréables des clients, car leurs foulards, les menus et les journaux s'envolent. La grand-mère ne s'inquiète pas de leurs critiques qui sont « dédaigneuses des formes mondaines », car elle ne s'occupe que de la santé de son petit-fils. Le vent apporte le plaisir de la respiration, et le narrateur décrit la présence de sa grand-mère au sens figuré comme une « sainte souffle céleste ».<sup>81</sup> Certes, ses attentions et ses soins pour le héros sont souvent gênants pour lui, cependant elle apparaît comme la confidente du héros et la porteuse de l'amour maternel.

Dans *La Prisonnière*, la mère du narrateur est physiquement absente. Son existence n'est évoquée qu'à travers la mémoire du narrateur ou par la lettre qu'elle lui adresse pour critiquer son concubinage avec sa compagne, Albertine.<sup>82</sup> La lettre de la mère a un contenu intellectuel, car elle cite des phrases du roman qu'elle aime. Le héros commence à s'intéresser à la littérature, grâce à elle. Non seulement la mère, mais aussi la grand-mère enclenchent chez le narrateur un intérêt pour les œuvres artistiques. Alors, le narrateur s'interroge sur la maternité, considérant sa grand-mère comme l'image de l'idéal maternel.

Après la mort de la grand-mère, sa fille commence à lui ressembler de plus en plus, jusqu'à ce que le narrateur superpose, dans sa mémoire, l'image de ces deux femmes qui deviennent la figure double d'un idéal maternel. Cette transformation s'affirme dans l'attachement fétichiste de la mère aux accessoires de la grand-mère. Ce dédoublement de la grand-mère et de la mère implique, à la fois une réaffirmation du rôle maternel et une évolution du lien mère et fille. De plus, le narrateur s'identifie à cette figure de généalogie

---

<sup>81</sup> Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris Folio Gallimard, 1988, p. 243.

<sup>82</sup> Marcel PROUST, *La Prisonnière*, Paris, Folio Gallimard, 1988, p. 7-9.

féminine dans ses diverses expressions : la sensibilité, le désir et l'ambition. Il s'identifie à la fois en tant que sujet désirant, et objet de son désir à elle. La réversibilité fait partie de l'érotisme maternel dans le roman. Plus le narrateur identifie sa grand-mère à sa mère, plus celle-là prend la place de celle-ci,

Proust décrit l'attachement fort du héros pour sa mère en l'idéalisant pour qu'aucune femme ne puisse égaler la valeur de sa mère. Le narrateur garde inconsciemment l'image idéale de sa mère, parce qu'il a besoin de se référer à une figure maternelle, que ce soit sous la forme de la mère, de la grand-mère ou d'Albertine. Cela apparaît dans son amour, quelque peu filial, pour Albertine. Quand il l'embrasse, il imagine le baiser du soir de sa mère. Il l'assimile ainsi souvent à sa mère, pour retrouver l'amour maternel. Dans le roman de Proust, l'amour maternel apparaît au regard de l'enfant. Proust montre le besoin d'amour maternel chez l'enfant comme « la fixation à la mère » chez le garçon homosexuel.

Dans son article, « Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans (1908) », Freud montre que « les futurs homosexuels » choisissent d'abord « la femme pour objet sexuel dans leur enfance ».<sup>83</sup> Cependant, lorsque l'absence de phallus chez la femme évoque la castration chez l'homme, cette femme devient, pour les futurs homosexuels, inacceptable comme objet sexuel. « Ils ne peuvent se passer du pénis chez la personne qui doit les stimuler au commerce sexuel et fixent leur libido quand le cas est favorable sur la “femme au pénis”, le jeune homme d'apparence féminine. »<sup>84</sup> Nous trouvons également l'expression de cette idée dans un livre *Un souvenir d'enfance de Leonard de Vinci* (1910) :

Chez tous nos hommes homosexuels, il y eut dans la première enfance, oubliée plus tard par individu, une liaison érotique très intense à une personne féminine, généralement la mère, suscitée ou favorisée par la tendresse excessive de la mère elle-même, confrontée de plus par un retrait du père dans la vie de l'enfant. [...] L'amour pour la mère ne peut pas accompagner le développement ultérieur conscient, il succombe au refoulement. Le garçon refoule l'amour pour la mère, en se mettant à la place de celle-ci, en s'identifiant avec la mère et en prenant sa propre personne pour le modèle à la ressemblance duquel il élira ses nouveaux objets d'amour.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Sigmund FREUD, « Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans (1909b) » [titre original : *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben* 1908], dans *Œuvres complètes psychanalyse IX 1908-1909*, traduit de l'allemand par René LAINÉ et Johanna STUTE-CADIOT, Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 96.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>85</sup> Sigmund FREUD, « Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci (1910c) », [titre original : *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, 1910], dans *Œuvres complète psychanalyse X, 1909-1910*, traduit

Ou encore, dans « De quelques mécanismes névrotiques dans la jalousie, la paranoïa et l'homosexualité (1921) », Freud montre l'influence des facteurs familiaux sur la formation de l'homosexualité masculine : « la fixation à la mère », « l'inclination au choix d'objet narcissique », « la haute estime pour l'organe masculin et l'incapacité à renoncer à sa présence chez l'objet d'amour », « l'influence de la séduction » et « celle (l'influence) du facteur organique » :

Le jeune homme, jusque-là fixé intensément à la mère [...], s'identifie lui-même avec la mère et porte son regard sur des objets d'amour dans lesquels il peut se retrouver lui-même, qu'il voudrait alors aimer comme la mère l'a aimé.<sup>86</sup>

Le jeune homme s'attache tellement à sa mère qu'il est « fidèle à ce premier objet »<sup>87</sup>, il lui est difficile de passer à un autre objet féminin. « La haute estime pour l'organe masculin » conduit le garçon à l'angoisse de la castration à travers la femme qui « ne possède pas de pénis »<sup>88</sup>. Freud décrit également : « toute la dépréciation de la femme, l'horreur de la femme, la prédisposition à l'homosexualité qui découlent de cette conviction finale que la femme n'a pas de pénis. »<sup>89</sup> L'homosexualité masculine s'expliquerait, selon Freud, par un excès d'investissement dans le fantasme du pénis maternel. Il insiste sur la question suivante : que représente dans cette fixation intense sur le corps de la mère le désir impossible d'enfant chez l'homosexuel ? Lorsque l'Œdipe est dépassé, le désir du garçon envers sa mère se porte sur d'autres femmes. Cependant, dans le cas de l'homosexualité masculine, le garçon n'est pas totalement satisfait, car il s'identifie à la mère compensatrice. L'homosexualité masculine résulte de « la fuite devant la fixation libidinale à la mère »<sup>90</sup>.

---

de l'allemand par Janine ALTOUNIAN, Anne BALSEINTE, André BOURGUIGNE, Pierre COTET et Alain RAUZY, Paris, Presses Universitaires de France, 2009. (2<sup>e</sup> édition), p. 125.

<sup>86</sup> Sigmund FREUD, « De quelques mécanismes névrotiques dans la jalousie, la paranoïa et l'homosexualité (1922 b) », [titre original : *Über die Psychogenese eines Falles von weiblicher Homosexualität*, 1920], dans *Œuvres complètes psychanalyse XVI, 1921-1923*, traduit de l'allemand par Janine ALTOUNIAN, Colette AVIGNON, Catherine BALITEAU, etc., Paris, Presses Universitaires de France, 2003, (1991 b), p. 95.

<sup>87</sup> *Idem*.

<sup>88</sup> *Idem*.

<sup>89</sup> Sigmund FREUD, « L'Organisation génitale infantile (1923e) », [titre original : *Die infantile Genitalorganisation : Eine Einschaltung in die Sexualtheorie*], traduit de l'allemand par Jean LAPLANCHE, dans *La Vie sexuelle (1907-1931)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2002 (1969), p. 115.

<sup>90</sup> Sigmund FREUD et Ludwig BINSWANGER, *Correspondance 1908-1938*, [titre original : *Briefwechsel*], traduit de l'allemand par Ruth MENAHAM et Marianne STRAUSS, Paris, Colmann-Lévy, 1995, p. 58.

Freud enferme l'homosexualité masculine dans la vie imaginaire. Dans cet imaginaire, la mère est l'image féminine par excellence, l'homosexualité masculine ne peut pas accepter les autres femmes. Au premier stade du complexe d'Oedipe inversé, le sujet s'identifie à sa mère et désire son père. Le second stade suit le modèle homosexuel grec, caractérisé par l'absence de la mère, il s'appuie sur un choix d'objet narcissique : le sujet s'identifie au père et désire le type de lui-même en plus jeune. Au troisième stade fondé sur un choix d'objet narcissique, le père est absent : le sujet s'identifie à la mère et désire le type de lui-même en plus jeune. Dans ces modèles de sexualité, ce n'est pas simplement que l'orientation de l'objet d'amour a légèrement changé, mais qu'elle est réversible. Autrement dit, non seulement le sujet s'identifie à la mère et désire le type plus jeune de lui-même qu'il aime comme sa mère l'aime, mais il est aussi capable de s'identifier à son plus jeune moi et de désirer la mère. C'est que « l'objet du désir maternel est toujours nécessairement féminin »<sup>91</sup>.

Proust a habilement placé la relation entre mère et fils comme pour dissimuler la relation entre mère et grand-mère, en l'occurrence la mère et la fille de la génération précédente. Et il a approché ce lien mère-fille, ce lieu d'osmose préœdipienne dans la relation entre mère et fille dont Freud affirme qu'il est au fondement de la bisexualité psychique dans la vie féminine.

En outre, l'attachement du narrateur à sa mère et à sa grand-mère s'explique par son narcissisme, puisqu'il a le désir d'être aimé par sa mère et par sa grand-mère. Son besoin ne le porte pas à aimer, mais à « être aimé ». Désirer « être aimé » serait la marque d'une déficience. Le narrateur ne peut que garder son narcissisme, il ne peut pas s'en séparer. L'amour maternel comble la blessure narcissique de l'enfant, mais ce n'est pas forcément la mère qui est porteuse de cet amour. Ce rôle peut être partagé par les personnes autour d'un enfant qui a besoin d'être aimé.

Alors que dans *La Prisonnière* de Proust, la grand-mère est déjà morte, la présence du personnage, dans *La Captive*, réussit à créer une nouvelle temporalité. Chantal Akerman s'inspire du portrait maternel de deux générations différentes, en modifiant les personnages : elle fait coexister le rôle de la grand-mère avec celui de la mère, comme le fantasme du héros

---

<sup>91</sup> Elisabeth LADENSON, *Proust lesbien*, [titre original : *Proust's lesbianism*, Cornell University Press, 1999], traduit de l'anglais (États-Unis) par Guy LE GAUFÉY, Paris, EPEL, coll. « Les Grands classiques de l'érotologie moderne », 2004, p. 136.

du roman qui identifie ces deux femmes à la figure d'un idéal maternel. De plus, la présence de la servante au foyer, Françoise, dans le film, participe également du rôle de la mère. Elle n'a pas le même caractère que la mère dans le roman, mais incarne plutôt une figure de nourrice qui se préoccupe de son enfant.

Pourtant, bien que le rôle maternel soit transmis à la grand-mère et à Françoise dans *La Captive*, le film ne présente pas le fort attachement du fils à sa mère comme dans le roman de Proust. L'histoire du film se concentre sur la relation entre Simon (le rôle du narrateur chez Proust) et Ariane (Albertine chez Proust). Cependant, Ariane et Simon n'apparaissent pas souvent ensemble sur le même plan, il y a toujours une distance entre eux. Par ailleurs, bien que la grand-mère, Simon et Ariane habitent ensemble dans un même appartement, les protagonistes féminins ne partagent jamais le même écran.

La présence de la grand-mère incarne non seulement son humanité, mais aussi un certain sens maternel. Chantal Akerman choisit donc ici la grand-mère pour jouer le rôle maternel en lieu et place de la mère dans le roman de Proust. Nous pouvons donc nous interroger sur le rôle de la grand-mère et l'intérêt que sa représentation peut apporter au film. Ces modifications du rôle maternel chez Chantal Akerman montrent sa volonté d'« oublier Proust »<sup>92</sup>. La grand-mère apporte non seulement une nouvelle temporalité, mais elle offre également une différence générationnelle de représentation maternelle.

Le rôle de l'aïeule est de représenter à Simon la maternité, et non la féminité. Alors que la féminité lui amène angoisse et mystère, la maternité lui offre la tranquillité. Une seule fois, Simon pleure dans les bras de sa grand-mère. (\*14) Ils n'échangent pas de paroles, le silence affirmant la puissance maternelle de la grand-mère. Si Ariane signifie la féminité et la grand-mère apporte le sens maternel, une fusion entre l'angoisse et la tranquillité s'avère impossible. L'amour maternel apparaît, évoquant une féminité différente entre Ariane et la grand-mère au regard du héros, mais cet amour ne vise pas à exprimer une valeur fondamentale de la société.

---

<sup>92</sup> Éric de KUYPER, « Oublier Proust », dans *Trafic*, vol.35, automne 2000.

## 1-6. Mères, si elles veulent dans *L'Une chante, l'autre pas*

Simone de Beauvoir affirme dans *Le Deuxième sexe* qu'« on ne naît pas femme : on le devient »<sup>93</sup>. Nous pouvons interpréter son affirmation selon plusieurs possibilités : lorsque la fille a ses premières règles, le fait que son corps devient celui d'une femme correspond-il à un authentique devenir femme ? Lorsque la femme est enceinte, accouche de son enfant et devient mère, devient-elle vraiment femme ? Lorsque la femme découvre le désir sexuel, comme Suzanne le dit au moment où elle rencontre un marin (« Je suis devenue une femme, une femme seule »<sup>94</sup>), devient-elle femme à part entière ? Selon Simone de Beauvoir, devenir femme ne reflèterait pas directement le seul changement du corps de la femme, mais la construction d'une identité sexuelle de la femme dans la société ou la culture. À partir de sa naissance, la société assigne le féminin dans une catégorie inférieure qui ne lui donne pas les mêmes chances qu'un homme.

La phrase de Beauvoir suppose en effet que la condition de la femme avec tout ce qu'elle implique de négatif n'est pas une fatalité sans échappatoire possible. La condition de la femme est définie, dans le meilleur des cas, comme celle d'un homme au sexe différent, ou, dans le pire des cas, comme celle d'un homme dégradé. Une autre interprétation de Beauvoir est de définir la femme comme un être que la société et les mœurs ont produit. C'est la société qui assigne la femme et l'homme au féminin ou au masculin : « c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. Seule la médiation d'autrui peut constituer un individu comme un *Autre*. »<sup>95</sup> Même le statut de la mère est assigné à une place déterminée de la société en tant que femme.

Cette analyse tend à remettre en cause les bases mêmes de la société et la définition du sujet humain. Ces deux idées se mêlent : celle de la construction sociale du féminin et celle du féminin comme condition marquée par la domination. Dans ce cas-là, si l'identité féminine est construite par la société, le féminin ou la féminité ne sont pas définis physiologiquement ou psychologiquement, mais culturellement. La femme est en quelque sorte le fruit d'une

---

<sup>93</sup> Simone de BEAUVOIR, *op.cit.*, p. 13.

<sup>94</sup> Agnès VARDA, *L'Une chante, l'autre pas* (1976) [DVD], Ciné-tamaris, Imagica, 117 min, couleur.

<sup>95</sup> Simone de BEAUVOIR, *op.cit.*, p. 13. En italique dans l'original.

éducation qui modèle et conditionne la fillette en future femme à travers des rôles sociaux. La féminité ou le féminin ne seraient pas innés, mais acquis. Ce n'est pas la transmission entre mère-fille qui structure le féminin, mais les modèles culturels et sociaux.

*L'Une chante, l'autre pas* (1976) d'Agnès Varda raconte une quinzaine d'années de la vie de deux femmes. L'image de la mère dans les films d'Agnès Varda reflète souvent les situations et les conditions des femmes actuelles, en s'inspirant des mouvements sociaux qu'elles animent. Parmi ses films, *L'Une chante, l'autre pas* peut être considéré comme une étude des conditions des femmes qui revendiquent le choix libre de leur vie en tant que femmes. Il y est question de la liberté sexuelle, de la relation entre mère et fille, de la femme au foyer ou de la femme au travail, de l'avortement, de la maternité, du mariage et de la solitude. À travers le récit de deux femmes (Pomme et Suzanne) qui luttent pendant quinze ans contre la société qui les enferme dans une image stéréotypée, Agnès Varda montre l'évolution de la condition féminine. Elle présente, dans le film, deux types de femmes qui construisent différemment leur vie, et leur solidarité amicale.

Pauline, celle qui chante et s'est rebaptisée Pomme, est une lycéenne de 17 ans, au début du film. Elle a les cheveux roux et les yeux bleus. (\*15) Elle se rebelle toujours devant l'autorité paternelle, met toute son énergie à se révolter contre le schéma traditionnel. Afin de s'en libérer, elle abandonne ses études et quitte sa famille. Agnès Varda montre l'adolescence au sein d'une famille stricte où l'oppression qu'elle subit est tout à fait courante pour les jeunes femmes de cette époque. Elle rencontre un groupe de trois filles musiciennes qui chantent dans les réunions et les manifs féministes. Elle vit longtemps comme une nomade, en voyageant avec ses amies pour exprimer leur chanson et leur féminisme. (\*16)

Ensuite, elle refuse une maternité non souhaitée, et part à Amsterdam avec un groupe de femmes pour avorter. Malgré une décision impulsive, elle découvre une expérience collective de femmes. Quelques années après, elle épouse un Iranien, Darius, l'accompagne en Iran et devient enceinte selon son désir de maternité. Cependant, elle est enfermée dans le statut de femme et de mère, l'homme devient le chef de famille incontestable et la femme doit se soumettre totalement ; son mari, esprit libre et tolérant en France, devient en Iran, un mari traditionnel et patriarcale. La difficulté pour Pauline de vivre en Iran ne tient pas à une

quelconque nostalgie de la France, mais à l'intolérance de cette culture. Elle décide de rentrer en France et choisit d'abandonner son mari et son fils, mais garde sa petite fille à venir. Pour elle, l'amour d'un homme n'est qu'une des composantes de la vie, et elle trouve sa joie dans une vie collective avec d'autres filles qui chantent. Pauline rejoint ensuite ses amies chanteuses féministes avec son deuxième bébé et recommence à voyager pour chanter.

En 1962, quand débute le film, l'autre héroïne Suzanne, celle qui ne chante pas, a 24 ans. Elle a de longs cheveux bruns et lisses, les yeux tristes, elle est mère de deux enfants et enceinte à nouveau. (\*17) Elle vit dans une situation difficile auprès de son mari fragile, un photographe-artiste, qui est irresponsable et incapable de nourrir sa famille. Ce manque d'argent rend sa grossesse très difficile, Suzanne est obligée de renoncer à son troisième enfant, malgré l'illégalité de l'avortement à cette époque. Après le suicide de son mari, elle retourne chez ses parents qui ne l'accueillent pas à bras ouverts ; ils sont malheureux et honteux du retour de leur fille au bercail, alors que l'on l'espérait « casée ».

Cependant, en travaillant à l'usine, elle découvre la solidarité et l'amitié entre femmes (\*18) ; cela la conduit à entamer un travail qui peut aider d'autres femmes. Elle devient ensuite secrétaire médicale et se retrouve responsable d'un centre de planning familial. Elle aide d'autres femmes, elle débat avec elles du droit de ne pas avoir d'enfants. (\*19) Elle trouve enfin le bonheur dans le mariage avec un médecin et ils créent ensemble un centre de bébés dauphins.

Lorsque nous disons *la réussite de la vie*, cela ne désigne pas un *happy end*, mais la satisfaction totale que l'on connaît après un choix qui engage tout son être. *La réussite de la vie* ne doit jamais s'identifier au jugement de valeur des autres, seul le sujet lui-même pouvant en juger.

Malgré leur vie difficile, les personnages féminins de ce film assument pleinement leur choix : Suzanne et Pomme deviennent toutes deux des femmes autonomes, capables d'assurer leur subsistance et celle de leurs enfants. Les chansons de Pauline expriment le combat et l'expérience des femmes, la joie de la maternité et d'être femme, la condition des femmes dans la société, et revendiquent le droit d'être maîtresse de son corps, de refuser

l'enfant non souhaité ; le travail de Suzanne protège les femmes contre la violence des hommes et leur pouvoir.

Ainsi, Agnès Varda crée-t-elle des personnages de femmes libres qui peuvent se marier ou non, avoir des enfants ou non, avoir un travail stable ou non. Elle souhaite qu'une femme qui a des enfants ne soit pas forcément une « mère au foyer ». Suzanne et Pomme ne regrettent pas leur choix de vie, elles sont satisfaites de leur vie à la fois professionnelle et privée. La revendication du choix de la vie offre aux femmes non seulement l'autonomie économique, mais aussi l'autonomie psychologique. Cependant, même si Agnès Varda traite fidèlement de la condition de la femme et de son évolution, la vie "réussie" de ses personnages féminins ne reflète pas la condition réelle de toutes les femmes. Dans ce cas-là, l'univers d'Agnès Varda pourrait-il être qualifié d'utopie, ce qui ferait de ces personnages des figures emblématiques d'un monde idéal ? Le combat pour le droit des femmes est loin d'être achevé quarante ans après ce film, cependant, la condition féminine de nos jours est certes très différente grâce à la contraception et à l'avortement.

## 1-7. L'éveil du féminin chez la mère dans les films d'Agnès Varda et de Catherine Corsini

Autrefois, la mère n'était pas souvent considérée comme une femme capable d'être féminine : elle n'avait pas d'identité de femme-féminine au sens charnel et érotique du terme dans une société, mais une identité de femme-mère. Par exemple, dans les modèles judéo-chrétiens ou dans la culture japonaise, la société ou la culture forment le modèle idéal du couple, en visant à y enfermer la femme : le mari sert à la procréation et assure la survie et la protection de la famille. Sa femme garantit l'éducation en Bonne Mère de leurs enfants. Elle n'est une épouse que dans les tâches ménagères et le devoir conjugal. Cela amène l'homme à avoir une femme qui lui garantisse de rester à la maison, en fixant son identité en tant que mère au foyer de leurs enfants.

Par exemple, le père de Pauline dans le film d'Agnès Varda, *L'Une chante, l'autre pas* (1976), manifeste une autorité paternelle face à sa fille, lorsqu'il parle de l'image de la femme stéréotypée qu'il souhaite pour sa fille. Il dit : « Une fille qui ne fait pas d'études finit mariée ou prostituée. »<sup>96</sup> Certes, l'image féminine de ce père est celle d'une femme intelligente et savante, mais ce n'est ni une « career woman », ni une célibataire, ni une mère célibataire. Plus la femme reçoit une éducation de haut niveau, plus elle a l'occasion de rencontrer un homme de l'élite et de se marier avec lui. Le père de Pauline considère l'intelligence de la femme comme une arme pour séduire l'homme et il voit cette image de la femme comme normale. Même s'il tire cette image féminine de son expérience, ce n'est pas une expérience en tant que femme. Son point de vue est celui d'un homme. Sa vision est très générale et banale, il lui est possible alors de l'appliquer à n'importe quelle fille. Il ne partage pas son expérience avec sa fille. Le père montre son autorité patriarcale non seulement face à sa fille, mais aussi face à la mère. Le partage de l'expérience féminine de la mère avec sa fille manifeste à la fois son affection et son ambition.

La maternité donne à la femme quelque chose de sacré. La mère est souvent si sublimée ou si idéalisée qu'elle doit garder une image de virginité en face de son enfant, à tel

---

<sup>96</sup> Agnès VARDA, *L'Une chante, l'autre pas* (1976) [DVD], *op.cit.*

point que l'homme n'ose plus la toucher ni la regarder avec désir. La sexualité de la mère n'est plus en cause, elle est cachée ; la mère n'est plus le féminin érotique, ni la femme désirée. Plus l'image de la femme-féminine devient connotée de séduction, de vulgarité et d'érotisme, plus l'image de la femme-mère est aliénée par cette féminité. Cependant, la mère n'est-elle plus une femme ? La mère doit-elle refouler sa sexualité et son désir afin de devenir une *Bonne Mère* ? Analyser la coexistence du modèle entre mère et femme pourrait nous aider peut-être à mieux comprendre l'évolution des recherches de cette problématique de la féminité chez ces cinéastes féminines.

Le type « plus mère que femme » correspond à une mère très maternelle et suffisamment présente, et la société admire ce type de mère en tant que « Bonne Mère », car elle lui semble une mère dévouée à ses enfants. Nous pouvons trouver ce type de mère dans les films de Chantal Akerman, Agnès Varda et Catherine Corsini. De plus, nous remarquons que, dans leurs films, ce type de mère a tendance à se transformer en type « plus femme que mère ». Ce changement est provoqué par l'éveil de la féminité à l'occasion de la rencontre d'un homme. Pourquoi ces trois réalisatrices ont-elles choisi ce thème pour la représentation de la mère ? Dans l'hypothèse où le désir se développerait chez la femme, le type de la mère est exclu par l'univers féminin et cette mère doit refouler son féminin et sa féminité. Cela manifeste-t-il un clivage entre mère et femme ? Nous envisagerons ce problème à travers la représentation de la mère dans *L'Une chante, l'autre pas* (1976) d'Agnès Varda et dans *Partir* (2009) de Catherine Corsini.

Lorsque la mère, vécue comme phallique, est privée de féminité, sa représentation fait ressurgir la situation œdipienne en deçà de l'inhibition des pulsions incestueuses. Freud indique : « Pour être, dans la vie amoureuse, vraiment libre et, par là, heureux, il faut avoir surmonté le respect pour la femme et s'être familiarisé avec la représentation de l'inceste avec la mère ou la sœur. »<sup>97</sup> Comme le symbole de la mère rappelle inconsciemment le premier objet d'amour et celui de l'identification primaire à la mère chez l'enfant, ne risque-t-il pas de façon incestueuse d'occuper tous les investissements de l'homme-adulte au mépris des autres femmes ? La symbiose avec la mère et l'intériorisation d'une imago maternelle rendent-elles

---

<sup>97</sup> Sigmund FREUD, « Contribution à la psychologie de la vie amoureuse », traduit de l'allemand par Jean LAPLANCHE, dans *La Vie sexuelle* (1907-1931), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2002 (1969), p. 61.

difficiles la dissociation nécessaire du maternel et du féminin pour les hommes ? La femme-mère devient le seul accès à la féminité par la représentation d'un maternel dépuisionnalisé : elle est privée de sa sexualité et de son désir. Si la pulsion maternelle intervient dans la féminité, elle se présentera alors comme sa propre négation en tant que représentante le refoulement du féminin érotique. Si le féminin érotique de la mère est évoqué par des images très voluptueuses, il sera impossible de faire coexister le maternel et le féminin chez la mère, ou bien la mère devra vivre dans cette dualité, en sachant manier l'un ou l'autre selon la situation.

La représentation de la femme dans la mentalité sociale se confond avec celle de la mère originaire, une appréhension qui se noue avec celle de sa destination fantasmatique, comme si ce fantasme incarnait une féminité maîtresse de l'ensemble du destin. Un clivage marque l'investigation de la féminité. Christian Fierens précise cette féminité :

La vérité de la féminité exige qu'on ne la traite jamais « en soi », indépendamment de la structure dont elle fait partie : pas de féminité sans la question de la mère, du père, de la masculinité, etc. Mais surtout pas de féminité sans une première prise de distance, sans une négation de discordance avec la mère, le père, la masculinité, etc.<sup>98</sup>

Christian Fierens indique que le problème de la féminité demeure encore dans la difficulté de la connexion avec l'autre et de la différenciation à partir d'une négation catégorique et d'une forclusion radicale du sujet féminin.

Dans *L'Une chante, l'autre pas* (1976) d'Agnès Varda, Suzanne, une fois veuve, consacre sa vie à ses enfants pour survivre et les nourrir. Elle est sans cesse dans son rôle de mère, en oubliant sa vie sexuelle. Dans le film, elle se dit à elle-même : « J'ai pris l'habitude d'être seule »<sup>99</sup>. À cause de son statut de célibataire avec deux enfants, elle a renoncé à sa vie amoureuse. En revanche, elle reporte sa passion de vivre sur ses enfants et son travail professionnel. Un double handicap l'éloigne de sa féminité : après la mort de son mari, elle a fait le deuil du féminin érotique pour devenir simplement une mère de deux enfants ; après un avortement malheureux survenu au cours de sa jeunesse, elle ne peut désormais plus avoir d'enfant.

---

<sup>98</sup> Christian FIERENS, « Plus que de raison. Le féminin et la psychanalyse », dans *La Clinique lacanienne : de la féminité*, février 2006, n° 11, p. 29.

<sup>99</sup> Agnès VARDA, *L'Une chante, l'autre pas* (1976) [DVD], *op.cit.*

Cependant, la rencontre d'un marin réveille en elle quelque chose qu'elle n'avait pas vécu depuis longtemps. C'est son côté féminin : « Il m'a réveillé d'un long sommeil où je n'étais ni femme, ni rien. Après notre brève relation, je suis devenue une femme, une femme seule. »<sup>100</sup> En fait, lors qu'elle rencontre l'homme auquel elle s'intéresse, elle ne cherche pas une relation éphémère, mais sérieuse. Elle cherche à la fois le partenaire de sa vie et un bon père pour ses enfants. Le médecin qui a soigné son fils et dont elle est tombée amoureuse remplit l'une de ses conditions, mais c'est un homme marié. Suzanne renonce alors à son sentiment amoureux afin de ne pas aller trop loin, elle obéit à sa raison, plutôt que de laisser son corps céder à ses pulsions. (\*20)

Une autre Suzanne dans *Partir* de Catherine Corsini incarne à l'écran l'épouse d'un riche médecin, qui mène une vie bourgeoise, à l'âge de quarante ans, avec deux enfants. Après que ses enfants ont grandi, elle décide de reprendre son activité de kinésithérapeute. Grâce à l'aide de son mari, elle commence à installer son cabinet dans un local adjacent à la maison familiale où un ouvrier catalan fait des travaux. Elle en tombe éperdument amoureuse, et cède à cette folle passion, quitte à détruire sa vie, et à abandonner ses enfants, son mari et sa vie aisée. (\*21)

Retrouver la féminité ou la maternité, c'est se reconnaître dans son corps, mais également dans le regard de l'autre, social ou culturel. Dans le film d'Agnès Varda, Suzanne l'accepte. Elle a intégré depuis longtemps son statut de mère et elle fait le deuil de sa vie sexuelle pour accepter la réalité et donner toute la place à la maternité. Nous pouvons le comprendre d'après ses paroles : « Depuis Jérôme, personne ne m'a regardée comme il (le médecin) le fait »<sup>101</sup>. Également, dans le film de Catherine Corsini, Suzanne tombe brusquement amoureuse d'un ouvrier à travers le regard passionné de désir qu'il lui porte. Il la regarde comme un objet de désir et non plus comme une mère. Même si ces regards masculins transforment les deux Suzanne en objets de désir, la reconnaissance de leur féminité s'ouvre une voie par ce biais-là. Mais une femme peut aimer quelqu'un (homme ou femme), et trouver son objet du désir, sans en faire un objet de propriété exclusive.

---

<sup>100</sup> *Idem.*

<sup>101</sup> *Idem.*

Nous pensons que la femme incarne « la féminité » dans les films d'Agnès Varda et Catherine Corsini au moment où a été prise en compte dans la société, l'émancipation du statut de la mère. La passion du désir de Suzanne dans le film de Catherine Corsini est tellement forte qu'elle finit par abandonner ses enfants et tuer son mari. Alors que, même si la Suzanne d'Agnès Varda retrouve son côté féminin, elle demeure toujours « plus mère que femme ».

Leur féminité nous montre ce qui les spécifie comme sujets désirants : la Suzanne de Catherine Corsini abandonne sa vie confortable pour une vie misérable ; par contre, la Suzanne d'Agnès Varda n'est pas absorbée par le désir masculin, elle cherche un partenaire selon sa condition qui lui permettra de partager le bonheur de vivre avec ses enfants. Ces deux femmes ne sont plus condamnées à la représentation de la face inversée de la sexualité, de cet aspect négatif du sexe mâle : incarnation des fantasmes et projection du désir masculin. Elles ne sont plus des femmes que séduisent ces hommes. Elles découvrent leur propre désir.

De plus, dans le cas de la Suzanne d'Agnès Varda, la découverte de sa propre féminité coïncide avec l'engagement professionnel au service du planning familial où s'exerce la solidarité envers d'autres femmes. Elle les aide et les protège. Sa vie conjugale n'est plus le stéréotype de la femme au foyer ; son mari devient aussi son partenaire de travail. Dans sa vie quotidienne, Suzanne est au milieu de femmes avant de rencontrer les hommes, mais cette féminité n'est pas celle de sa relation avec les hommes. Nous pensons que la femme féminine dans ces films montre plutôt le sujet désirant chez la femme et non plus le féminin passif. C'est la découverte du féminin positif qui lui permet de devenir femme, et notamment la découverte du désir féminin. Le *féminin érotique* est source de dissociation entre la femme et la mère, en fixant l'image idéalisée de la Mère sans sexualité. Il nous semble que cette découverte du devenir femme s'opère par différents moyens : par la coquetterie par la redécouverte de son corps, par l'attrait qu'elle peut exercer sur l'homme et par ses rapports avec celui-ci.

## **1-8. Le refoulement du désir sexuel dans *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman**

*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) raconte l'histoire de trois jours de la vie d'une femme au foyer. Jeanne Dielman est veuve et vit avec son fils. Elle est une femme d'intérieur soumise mécaniquement et inconsciemment à l'ordre et aux rituels domestiques : elle accomplit ses tâches au rythme d'une vie quotidienne sans surprise. La représentation de cette femme s'éloigne d'un personnage de légende ; elle ne se fait pas remarquer, c'est une personne de la rue, une mère ordinaire, portée à l'écran dans des gestes quotidiens, mille fois répétés : elle fait la cuisine, met la table, sert son fils, dîne, débarrasse la table, fait la vaisselle et range la cuisine. (\*22) Elle défait son lit, s'endort, refait son lit, accueille un homme dans sa chambre, reçoit de l'argent de lui, se lave méthodiquement dans sa baignoire, s'habille, prépare le dîner et cire les chaussures de son fils.

Sa vie quotidienne est parfaitement organisée, dans l'espace domestique, sans avoir de temps vide, jusqu'au deuxième jour. Le but de cette incessante activité est clair : ne pas laisser de place au vide, ne pas laisser au temps le temps de s'installer. Ce personnage se déplace avec des gestes efficaces et rapides qui accordent des objectifs très pratiques à une grâce élégante, tandis que l'écoulement du temps demeure paradoxalement lent. Au troisième jour, arrive un changement remarquable de son quotidien. Jeanne Dielman fait de petites fautes inhabituelles et son emploi du temps se décale : elle se trouble face au temps vide et inhabituel. Enfin, elle tue son client par impulsion. (\*23)

Dans *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, la représentation de la mère est partagée entre deux pôles : la Bonne Mère qui se consacre à sa vie de femme au foyer et la prostituée. Elle renvoie à l'image de « la mère et la putain ». Elle cache à son fils sa seconde vie, celle du sexe, pour garder sa place : « plus mère que femme ». Afin de rester ce type de femme, Jeanne Dielman refoule sa propre sexualité et son désir, comme si elle était privée de la pulsion de vie. Pour elle, l'acte sexuel avec ses clients fait partie de ses tâches ménagères, c'est un moyen d'alimenter l'économie domestique. Les rendez-vous avec ses

clients se déroulent mécaniquement, sans péripétie, sans hésitation, sans émotion, comme si elle épluchait des pommes de terre, comme si elle nettoyait la baignoire. Peut-être ne ressent-elle aucune culpabilité par rapport à ce travail de prostituée, qu'elle cherche juste à faire parfaitement afin de gagner plus d'argent, plus rapidement.

Cependant, grâce à l'un de ses clients, Jeanne Dielman s'éveille au plaisir et à la jouissance ce qui ne lui était jamais arrivé, elle découvre la partie féminine d'elle-même qu'elle refoulait jusqu'ici. Alors, dans son quotidien, elle commence à faire de *petites fautes*, des *actes manqués*, mais elle n'arrive pas à retrouver son équilibre, ce qui la conduira jusqu'à la folie : elle n'arrive plus à résister ni à contrôler ses *petites fautes*. Elle n'arrive pas à accepter sa féminité, alors elle finit par tuer son client afin d'échapper à la culpabilité de sa féminité et à son trouble et de dénier son désir sexuel, symbolisant ainsi sa volonté de rester « plus mère que femme ». La pulsion destructive du refoulement resurgit avec la violence de l'appel au meurtre, de sa transgression de l'ordre moral. Comme elle est prisonnière de son rituel, et comme elle renonce à la jouissance, lorsque ces deux éléments sont détruits, elle aussi se détruit et devient hystérique. La vie ordonnée de Jeanne Dielman la place dans la structure de la névrose hystérique. Cette névrose hystérique occupe une place dans sa vie, s'imposant à son esprit de manière incoercible et inexpugnable. Son hystérie a pour origine une expérience de passivité érotique, vécue avec indifférence et avec un petit dégoût dans sa vie. Elle, en tant qu'autre, se manifeste psychiquement ; la mère au visage familier devient étrangère. Cependant, son profil n'a rien à voir avec le profil d'une criminelle. Chantal Akerman lui donne un destin tragique, celui d'une mère qui devient meurtrière.

L'action de *tuer le phallus* de Jeanne Dielman peut apporter deux nouveaux sens : au sens littéral, elle tue un homme qui a un phallus ; au sens lacanien, elle tue son « signifiant du désir ». L'effacement du désir devient alors le symbole de « plus mère que femme ». Le phallus se trouve situé dans une position qui radicalise l'asymétrie de la différence sexuelle. Lacan explique :

Disons que ces rapports [entre les sexes] tourneront autour d'un être et d'un avoir qui, de se rapporter à un signifiant, le phallus, ont l'effet contrarié de donner d'une part réalité au sujet dans ce signifiant, d'autre part d'irréaliser les relations à signifier.<sup>102</sup>

Le signifiant d'un manque-à-être pourrait-il prendre fonction entre les sexes, dans le désir sexuel ? Car Lacan dit que le désir se conjoint « avec la menace ou nostalgie du manque à avoir »<sup>103</sup>. Judith Butler s'interroge sur la question du sens d'« être phallus » : est-ce que cela veut dire *être* la signification de la Loi faisant autorité et posant la différence sexuelle comme une précondition de sa propre intelligibilité ? :

« Être » le Phallus et « avoir » le Phallus renvoient à deux positions sexuelles distinctes, à des non-positions (des positions en réalité impossibles) dans le langage. « Être » le phallus, c'est être le « signifiant » du désir de l'Autre et *paraître* comme ce signifiant. En d'autres termes, c'est être l'objet, l'Autre d'un désir masculin (hétérosexualisé), mais c'est aussi représenter ou refléter ce désir. C'est un Autre qui constitue non la limite de la masculinité dans une altérité féminine, mais le lieu où le masculin s'élabore lui-même. Pour les femmes, « être le Phallus » veut ainsi dire refléter le pouvoir du Phallus, signifier ce pouvoir, « incarner » le Phallus, procurer le lieu qu'il pénètre, et signifier le Phallus en « étant » son Autre, son absence, son manque, la confirmation dialectique de son identité. En considérant que c'est l'Autre, celui à qui il manque le Phallus qui *est* le Phallus, Lacan laisse clairement entendre que le pouvoir est exercé par cette position féminine de non-avoir, que le sujet masculin qui « a » le Phallus a besoin que cet Autre le confirme et, donc, qu'il soit le Phallus au sens « large » du terme.<sup>104</sup>

L'interdépendance de ces positions – « être » ou « avoir » le Phallus – souligne encore la réversibilité du lieu du manque et de la perte ; Judith Butler répète la structure d'un sujet qui « fait office de signifiant » et d'« un objet à titre de signifié ».<sup>105</sup> C'est pour cela que le sujet masculin a besoin que la femme reflète le pouvoir autonome masculin : la femme « *est* le corps maternel déplacé, la promesse, vaine, mais non moins persistante, de recouvrer la *jouissance* qui précède l'individuation. »<sup>106</sup> Comme la femme permet de représenter le pouvoir du sujet masculin, c'est-à-dire qu'elle incarne le manque et garantit le Phallus, on dit que la femme paraît être le phallus, tandis que l'homme a le phallus. Judith Butler peut conclure qu'« être » phallus revient à « être pour » un sujet masculin qui nécessite de

<sup>102</sup> Jacques LACAN, « La Signification du phallus », dans *Écrits II*, Paris, Éditions du Seuil, 1999 (1<sup>er</sup> 1966), p. 172.

<sup>103</sup> *Idem.*

<sup>104</sup> Judith BUTLER, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, [titre original : *Gender trouble : Feminism and the Subversion of Identity*], traduit de l'anglais par Cynthia KRAUS, Paris, La Découverte/Poche, 2006, p. 127. En italique dans l'original.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 129. En italique dans l'original.

renforcer son identité : « les *hommes* donnent sens aux *femmes* ou [...] les *femmes* donnent sens aux *hommes* »<sup>107</sup>

Lacan lui-même compare la notion « pour être le phallus » à une mascarade : « C'est pour être le phallus, c'est-à-dire le signifiant du désir de l'Autre, que la femme va rejeter une part essentielle de la féminité, nommément tous ses attributs dans la mascarade. »<sup>108</sup> C'est un « paraître » que le signifiant phallique, en tant que signifiant d'un manque-à-être, fait intervenir dans la relation sexuelle. Le semblant phallique chez l'homme protège l'avoir et chez la femme masque le manque-à-avoir. Les psychanalystes rendent compte de la mascarade dans laquelle la femme se retrouve et qui correspond à son désir. Cependant, Luce Irigaray considère cette mascarade comme :

Ce que les femmes font pour récupérer quelque chose du désir, pour participer au désir de l'homme, mais au prix de renoncer au leur. Dans la mascarade, elles se soumettent à l'économie dominante du désir, pour essayer de rester quand même sur le « marché ». Mais c'est du côté de ce dont on jouit et non de qui jouit.<sup>109</sup>

Même si la femme est considérée comme « sujette d'être le phallus », comme elle ne représente qu'une signification du désir de l'autre, elle ne peut apparaître que dans le besoin et le désir de l'homme. Cependant, la valeur de la femme lui viendrait de son rôle maternel et de sa féminité. Mais cette féminité est un rôle, une image, une valeur qui est imposée aux femmes par les systèmes de conventions des hommes. Dans cette mascarade, la valeur de la femme se perd et n'apparaît jamais.

Pour Jeanne Dielman, *tuer le phallus* permet à la fois d'anéantir le phallus-à-avoir et le phallus-à-être, c'est-à-dire d'être libérée de la position de désir de l'Autre. Sa figure en tant que prostituée lui révèle sa sexualité, et sa mascarade fait apparaître son désir et sa jouissance, en fonction du désir masculin. Dans ce cas, comme elle a besoin de l'aide masculine afin de demeurer phallus-à-être, elle se dénie dans la mascarade. Sous le statut de « plus mère que femme » qui refoule la sexualité, elle n'est plus le phallus, car « les besoins-désirs-fantasmes des autres — hommes »<sup>110</sup> n'envahissent pas son territoire. Cependant, si elle

---

<sup>107</sup> *Idem*. En italique dans l'original.

<sup>108</sup> Jacques LACAN, « La Signification du phallus », *op.cit.*, p. 172.

<sup>109</sup> Luce IRIGARAY, « Questions », dans *Ce sexe qui n'est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 131-132.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 132.

n'apparaît jamais dans la mascarade, c'est-à-dire « paraître être phallus », elle perd sa féminité. Cela pose la question de la mère qui n'est plus femme en tant qu'elle accède à ce statut maternel. L'opposition quotidienne entre femme au foyer et prostituée montre le résultat de cette alternative entre la mère et la femme.

Jeanne Dielman va commettre un geste après lequel elle ne sera plus jamais la même, ce qui est à la fois négatif et positif. Négatif, car elle se retrouvera en prison, positif puisqu'elle commence à réfléchir. Son hystérie s'explique par la paralysie de ses instincts, par l'oppression pour atteindre son idéal. Avant l'événement qui va gripper et dérégler la mécanique, le temps était entièrement rempli par le rituel des gestes obligés. Au cours des temps morts, Jeanne Dielman demeure face à rien, désœuvrée dans un fauteuil où elle n'a jamais osé s'asseoir. Elle devient folle face à la perte de son rythme. Sa révolte est provoquée par l'homme qui lui a révélé la jouissance. Si elle se soumet inconsciemment et spontanément au statut qu'elle a choisi, elle détruit son corps, son esprit, sa défense et son désir malgré elle et elle est enfermée dans la mascarade de son désir.

La vie de Jeanne Dielman demeure dans l'interdépendance d'être et d'avoir le phallus. Jeanne-prostituée acceptait de devenir l'objet du désir de l'homme afin de survivre. Lorsque Jeanne Dielman tue le phallus, elle sort de la relation d'interdépendance pour être libre, pour montrer son désir sans plus entrer dans sa mascarade. Mais cela tue le plaisir et son signifiant du désir. La jouissance défait l'ordre de son monde. Jusque-là, le plaisir tenait dans la reconduction quotidienne des mêmes rituels. Le phallus symbolique dans le film représente l'obstacle d'un lieu de la sexualité autonome et le désir refoulé. La sexualité féminine apparaît à travers le masque de la figure de prostituée avec un double aspect de tabou : la sexualité de « la mère et la putain ». Cependant, l'action de tuer le phallus est menée par la femme pour se libérer de la domination masculine, malgré la violence.

## 1-9. Le sentiment ambivalent envers la mère dans *News from Home* (1976) de Chantal Akerman

Dans *News from Home* (1976), Chantal Akerman lit d'une voix monotone et inanimée, sans aucune modulation, treize lettres qu'elle a reçues de sa mère, comme si elle récitait un mantra du bouddhisme comme d'une litanie. Sa voix se superpose singulièrement à des images de New York. La figure de la mère est invisible, mais les paroles dans les lettres évoquent à la fois son affection et sa demande excessive envers sa fille. Cependant, les intonations de la voix de la fille qui lit ces lettres étouffent toutes les éventuelles émotions qu'aurait pu mettre la mère dans ses paroles. Ces décalages entre ce qui est écrit et ce qui est entendu manifestent un certain conflit entre mère et fille. Dans *News from Home* (1976), le refus de la fille n'est pas absolu et total, mais marque plutôt une hésitation. Il s'agit d'un conflit ambivalent.

Dans *News from Home*, une caméra fixe est posée dans la rue, sur le quai du métro ou dans le métro de New York. Cette caméra filme patiemment les gens, les voitures et les métros qui passent, laissant entendre les bruits des voitures et du métro. (\*24) Sans rapport avec ces images de New York, le spectateur entend de temps en temps, en voix off, une voix féminine lisant des lettres que lui adresse sa mère, en l'occurrence, ici, Chantal Akerman. Les paroles de la lettre de la mère sont remplies d'affection et de désir. Mais, comme si la fille était perplexe et ennuyée des demandes excessives de sa mère, sa voix est parfois couverte par les bruits de la ville. La puissance de ces lettres d'amour maternel provient de la répétition de phrases simples. Jamais on ne voit la mère, mais la voix nous dresse d'elle un portrait très émouvant :

Notre chère petite fille. J'ai bien reçu ta lettre, j'espère que tu continueras de m'écrire souvent. De toute façon, j'espère que tu nous reviendras vite, j'espère que tu continues à bien te porter et que tu travailles déjà. Dis-nous quand tu penses revenir. Écris-moi le sujet de ton travail, de tout. Pense à toi tout le temps, ta maman qui t'aime.<sup>111</sup>

---

<sup>111</sup> Chantal AKERMAN, *News from Home* (1976) [DVD], Carlotta (éd.), 85 min, couleur.

La mère continue de parler de ses soucis quotidiens, des événements, de la famille, de son travail et de ses amis : « Chez nous, il n’y a pas grand-chose de spécial. »<sup>112</sup> « Je ne suis pas bien en forme. Je prends le médicament. Aujourd’hui, c’est mon anniversaire, mais je suis triste. C’est samedi [...] C’est tout pour mon anniversaire. »<sup>113</sup> « Je n’ai pas de nouvelles. »<sup>114</sup> « Pour le moment, je ne me sens pas très bien. C’est un mauvais moment pour moi, pendant l’été. Je suis fatiguée, je n’ai pas de force. »<sup>115</sup> En même temps, elle se plaint et demande sans cesse des nouvelles de sa fille qui ne lui écrit pas souvent, s’inquiétant de sa santé et de son travail : « Je n’ai pas de nouvelles de toi. La semaine dernière, j’avais trois lettres, cette semaine, rien du tout. Écris-moi à l’adresse exacte. »<sup>116</sup> « Je compte sur toi pour m’écrire, écris vite »<sup>117</sup> ; « La première semaine, j’ai été très contente de recevoir ta lettre, maintenant je reçois une lettre par semaine. »<sup>118</sup> « J’ai été très inquiète, depuis deux semaines que je n’avais pas reçu une seule lettre, pas de coup de fil non plus. Écris beaucoup. »<sup>119</sup> ; « Je suis fort étonnée de ne pas avoir de tes nouvelles. La dernière lettre date déjà de huit jours. Je me demande ce qui s’est passé. [...] Dis-moi de tes nouvelles. Parce que je les attends passionnément. [...] Ne me laisse pas sans nouvelles. Écris quelques mots, je t’en prie. »<sup>120</sup> « Je viens juste de recevoir ta lettre, alors que je venais d’expédier le jour même une lettre où je te disais ne pas avoir de tes nouvelles. Je suis contente de savoir que tu vas bien, que tu marches comme tu veux. [...] Je comprends que tu sois occupée, mais cela ne t’empêche pas de m’écrire, car c’est tout ce qui me reste. »<sup>121</sup> : « J’ai bien reçu ta lettre tant attendue, mais elle est si courte qu’elle me laisse sur ma faim après cette longue atteinte. Je ne sais pas si tu es occupée, mais pense à nous écrire plus souvent. »<sup>122</sup>

---

<sup>112</sup> *Idem.*

<sup>113</sup> *Idem.*

<sup>114</sup> *Idem.*

<sup>115</sup> *Idem.*

<sup>116</sup> *Idem.*

<sup>117</sup> *Idem.*

<sup>118</sup> *Idem.*

<sup>119</sup> *Idem.*

<sup>120</sup> *Idem.*

<sup>121</sup> *Idem.*

<sup>122</sup> *Idem.*

Dans les paroles de la mère, le désir de la mère envers la fille est remarquable : est-ce que ce désir cherche et attend une satisfaction narcissique ? Si la mère croit sa fille obligée de répondre à ses demandes et à ses désirs, sa demande ne sera que de l'autosatisfaction ou une satisfaction gratuite en tant que récompense offerte par sa fille. Si la confusion d'identité mère-fille conduit la mère à vouloir soumettre sa fille à ses volontés, sous-entendant une hiérarchie, la mère visera à combler les besoins de sa propre reconnaissance par sa projection narcissique sur sa fille ; cette confusion est à l'origine du désir de fusion. Ce désir montre probablement une forme d'appropriation de l'autre pour maintenir la dépendance, le lien et le désir : l'emprise.

Dans *News from Home* (1976), les lettres de la fille adressées à la mère ne sont pas lues. Cependant, on peut les imaginer à travers les réponses de la mère, lorsqu'elle écrit ses impressions ou les idées qu'elles lui donnent. Dans ses lettres à sa fille, la mère montre sa joie, mais cela ne dure pas longtemps, car elle supplie sa fille d'écrire toujours plus rapidement, plus longuement. Les lettres de la mère révèlent un état déprimé et une demande qui n'arrive jamais à être satisfaite. La représentation de la mère est celle d'une femme déprimée. La mère croit que la fille a la capacité de lui donner satisfaction, ou que l'enfant est obligée de répondre aux demandes et aux désirs de sa mère.

Face à cette demande incessante, non seulement la fille ne peut jamais donner satisfaction à sa mère, mais il lui est également impossible de refuser son autorité. La demande continue sans fin, car la mère ne sait pas atteindre un degré de satisfaction suffisante. La demande de la mère se transforme en désir. Lacan articule le concept de demande au besoin et au désir. Il les distingue ainsi :

Le désir s'ébauche dans la marge où la demande se déchire du besoin : cette marge étant celle que la demande, dont l'appel ne peut être inconditionnel qu'à l'endroit de l'Autre, ouvre sous la forme du défaut possible qu'y peut apporter le besoin, de n'avoir pas de satisfaction universelle (ce qu'on appelle : angoisse).<sup>123</sup>

La demande n'est que de parole, elle est adressée à l'objet, elle n'est pourtant qu'implicite. Elle participe du besoin d'amour, mais aussi du désir, et n'a besoin d'être soutenue par aucun objet réel. L'objet de la demande est ce manque du grand Autre

---

<sup>123</sup> Jacques LACAN, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », dans *Écrits II*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Points (Paris) », 1999(1966), p. 294.

inconscient. Il n'est donc qu'un objet fantasmatique, qui a pour fonction de satisfaire la pulsion et de produire une identité entre demande de l'Autre et demande subjective.

Selon Lacan, le concept a donné au désir une place déterminante et fondatrice aux signifiants. Si le besoin vise un objet réel et précis dans lequel il trouve satisfaction, la demande, au contraire, est adressée à l'autre pour susciter attention et amour. Selon Lacan, le désir s'instaure entre le besoin et la demande, mais en même temps il les distingue : le besoin vise un objet fantasmatique, il se distingue de la demande dans la mesure où il attend de l'autre qu'il le reconnaisse et non qu'il lui accorde son amour. Le désir est toujours celui de l'Autre, puisqu'il est effet de signifiant. Il est alors indissociablement lié au manque ou à l'objet perdu. Le désir est dépassé par la demande, puisqu'aucune demande n'est capable de satisfaire ce désir complètement :

Le désir se produit dans l'au-delà de la demande, de ce qu'en articulant la vie du sujet à ses conditions, elle y émonde le besoin, mais aussi il se creuse dans son en — deçà, en ce que, demande inconditionnelle de la présence et de l'absence, elle évoque le manque à être sous les trois figures du rien qui fait le fond de la demande d'amour, de la haine qui va à nier l'être de l'autre et de l'indicible de ce qui s'ignore dans sa requête.<sup>124</sup>

Dans *News from Home*, la fille devient l'objet du désir de sa mère. Le désir de la mère est émis par ses paroles et immobilise sa fille. L'exigence de la mère, qui caractérise son comportement passif, mais agressif, devient la satisfaction hallucinatoire du désir qui révèle l'hallucination : « incapable d'amener la cessation du besoin, donc le plaisir relié à la satisfaction. »<sup>125</sup> Cette satisfaction postule un besoin intense qui est mué en désir adressé à un objet dont on attend satisfaction. Dans le film, la satisfaction hallucinatoire du désir de la mère va comprendre ainsi par le décalage entre ce que le spectateur voit à l'écran (les images de NY) et ce que le spectateur entend (des mots affectueux dans les lettres de la mère à sa fille). Chantal Akerman lit ses lettres personnelles dans le film, cependant, sa prise de vue de la caméra supprime ses lettres et l'affection de sa mère étant remplacées par les images des rues

---

<sup>124</sup> Jacques LACAN, « La Direction de la cure et les principes de son pouvoir », dans *Écrits II*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Points (Paris) », 1999(1966), p. 106.

<sup>125</sup> Sigmund FREUD, *L'Interprétation du rêve* (1900a), [titre original : *Die Traumdeutung*, 1899], traduit de l'allemand par Janine ALTOUNIAN, Pierre COTET, René LAINÉ [et al.], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige (Paris, 1981) », p. 654.

désertes, des façades mortes d'immeubles et des passagers anonymes pour déduire ses réponses à sa mère.

Luce Irigaray exprime la parole intérieure de la fille qui souffre du désir de sa mère : « Tu me gardes, tu me regardes. Tu désires toujours que je sois sous tes yeux pour me protéger. Tu as peur qu'il ne m'arrive quelque chose. Tu crains qu'il arrive quelque chose ? »<sup>126</sup> La mère tente d'intérioriser sa fille par ce désir afin de combler en elle-même un vide mélancolique. La mère, qui dépend trop de sa fille, confirme son identité et son existence au travers de son désir de sa fille. Cependant, ce désir ne convainc jamais sa fille, le vide de sa mère ne la comble jamais. Ses paroles n'expriment que des plaintes. Luce Irigaray explique un lien dépendant, mais... réciproque sans autorité :

Nous ne nous séparant jamais, simplement : *un seul mot* ne peut être prononcé. Être produit, sorti, de nos bouches. Entre tes/mes lèvres plusieurs chants, plusieurs dire, toujours se répondent. Sans que l'un, l'une, soit jamais séparable de l'autre. Tu/je : font toujours plusieurs à la fois. Et comment l'un, l'une, dominerait-il l'autre ? Imposant sa voix, son ton, son sens ?<sup>127</sup>

C'est un lien qui n'a pas le pôle du sujet ni celui de l'objet, mais le corps de l'une bouge vers l'autre sans jamais se fondre. C'est la solidarité entre femmes qui rend neutre la relation hiérarchique.

Dans *News from Home*, la fille entend bien la demande d'affection de sa mère, donc elle écrit des réponses, mais comme elle ne veut pas se soumettre à son autorité elle ne répond que de temps en temps. Car y répondre suffisamment signifierait qu'elle accepte de se laisser absorber dans le désir de sa mère. Le désaccord créé par la fille et l'absence de présentation de sa réponse traduisent son refus de se perdre dans le désir de la mère. C'est la pression de la fusion imaginaire de l'amour maternel qui repousse la fille. Luce Irigaray décrit la relation entre mère et fille au travers du point de vue de la fille. Elle donne à la fille une parole qui nourrit le sentiment de haine contre sa mère. Cette dernière tente de contrôler sa fille et de la mettre sous sa domination jusqu'à ce qu'elle soit prisonnière. La fille essaie de se libérer de l'autorité de cette mère, cependant qu'en même temps, il lui est impossible de la quitter :

---

<sup>126</sup> Luce IRIGARAY, *Et l'une ne bouge pas sans l'Autre*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 8.

<sup>127</sup> Luce IRIGARAY, « Quand nos lèvres se parlent », dans *Ce sexe qui n'est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 208- 209.

Tu me/te donnes à manger. Mais tu me/te donnes trop, comme si tu voulais me remplir tout entière avec ce que tu m'apportes. Tu te mets dans ma bouche, et j'étouffe. Mets-toi moins en moi, et laisse-moi te regarder. [...] Continue d'être aussi dehors. Garde toi/moi aussi dehors. Ne t'engloutis pas, ne m'engloutis pas, dans ce qui passe de toi en moi. J'aimerais tant que nous soyons là toutes les deux. Que l'une ne disparaisse pas en l'autre ou l'autre en l'une. Que nous puissions nous goûter, nous toucher, nous sentir, nous écouter, nous voir — ensemble.<sup>128</sup>

Le cri intérieur de l'enfant n'atteint pas sa mère. L'identité de la fille en tant que femme risque d'être effacée par la domination maternelle au point de se confondre avec elle. Pour Luce Irigaray, la matrice originale est avant tout une terre nourricière où l'enfant se tient entier, et la mère entière. Toutefois, un danger émerge dans ce rapport dissymétrique : « Il y aurait là risque de fusion, de mort, de sommeil léthal, si le père ne venait trancher ce lien trop étroit avec la matrice originelle. Mettant, à la place, la matrice de sa langue. »<sup>129</sup> Pour Irigaray, le fait d'absorber signifie non seulement une mère phallique, autoritaire, toute-puissante aux yeux de sa fille, mais aussi la crise d'effacement du féminin sous le maternel. Elle considère la mère comme « le pouvoir phallique »<sup>130</sup> qui prend la place de la féminité : « Ainsi la "féminité" s'efface pour laisser place à la maternité, se résorbe dans la maternité : même plus, à la limite, "l'envie du pénis", formulation bien ambiguë d'une trace peut-être quand même d'un désir de plaisir sexuel. »<sup>131</sup>

Dans « La féminité » (1916) et dans « Sur la sexualité féminine » (1931)<sup>132</sup>, Freud relève chez ses patientes non seulement un fantasme de séduction par leur mère, mais aussi l'angoisse d'être tuée ou empoisonnée par elle. Le premier se fonde sur un attachement corporel préœdipien de la petite fille à la mère qui éveille chez elle des sensations de plaisir génital qui vont susciter à leur tour des désirs sexuels inconscients. L'angoisse évoquée par l'enfant révèle sa frustration et la privation à travers la raréfaction du lait que sa mère lui

---

<sup>128</sup> Luce IRIGARAY, *Et l'une ne bouge pas sans l'Autre*, op.cit., p. 9-10.

<sup>129</sup> Luce IRIGARAY, « Le Corps-à-corps avec la mère », dans *Le Corps-à-corps avec la mère*, [conférence et entretiens donnés au cinquième colloque québécois sur la santé mentale, Montréal, mai 1980], Montréal, Éditions de la pleine lune, coll. « Conférence et entretiens », 1981, p. 20.

<sup>130</sup> Luce IRIGARAY, « Des marchandises entre elles », *Ce sexe qui n'est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 191.

<sup>131</sup> Luce IRIGARAY, *Speculum : de l'autre femme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, p. 88. En italique dans l'original.

<sup>132</sup> Dans ces œuvres, Freud ne développe pas pour autant les spécificités de la sexualité féminine ; cependant, il situe la sexualité féminine dans le champ spécifique du changement d'objet (de la mère au père) et de zone érogène (le passage de la masturbation clitoridienne à l'envie du pénis) dans le complexe de castration. Inconsciemment, la mère est la première porteuse du désir et de la sexualité de l'enfant. La petite fille rend la mère responsable de son manque de pénis.

donne. Cela a nourri son hostilité à l'égard de la mère. Ce sentiment de haine venant de cette privation réelle (séparation) s'exprime dans un fantasme imaginaire (réduction, emprisonnement, privation). Ce reproche renforce l'hostilité de la mère chez la petite fille, et contribue à préparer des ravages dans la relation mère-fille. Le désir de la fille s'oriente vers le père ou vers le pénis dont la mère l'a frustrée et qu'elle attend du père. Selon Freud, ce désir du pénis peut être rempli par le désir d'obtenir un enfant. Il énonce cette envie du pénis comme « un souhait féminin par excellence »<sup>133</sup>. Ce qui manifeste que Freud donne une place conclusive à la maternité pour la structuration subjective de la fille. Il est alors évident que Freud propose la figure de la mère en tant qu'idéal du moi de la fille : la mère est l'image du miroir du désir de la fille. L'identification est importante dans la structuration de la fille, la mère étant évidemment l'idéal du moi pour elle. La mère s'avère être facilement une surface de projection pour son enfant, avec la formation d'un désir d'emprise sur l'enfant jusqu'à ce que l'angoisse de castration suscite la haine chez sa fille.

La voix monotone de la fille dans *News from Home* est une sorte d'écran qui double celui du film, pour éviter de marquer ces émotions de haine ou d'amour. Elle aime sa mère, mais en même temps, elle est gênée par ses demandes excessives. Le désir de la fille n'arrive pas chez la mère, car cette dernière n'entend pas le désir sans paroles de sa fille. Celle-ci n'exprime jamais son désir avec des paroles, comme si elle évitait d'être avalée par la langue de la mère. Elle enferme ses paroles dans son corps en tant que langue hystérique de ce qui n'est pas raconté et « de ce qui ne se parle pas du rapport de la femme à sa mère, à elle-même, aux autres femmes. »<sup>134</sup> S'écrire est l'aliment d'un désir qui ne peut jamais être comblé. Si elle ne peut pas sortir du désir de sa mère, elle reproduit sa propre identité dans les langages maternels.

Luce Irigaray écrit : « Si nous continuons à nous parler le même langage, nous allons reproduire la même histoire. Recommencer les mêmes histoires. »<sup>135</sup> « Parler le même langage » se traduit par parler la langue maternelle ou la langue que la mère a enseignée à sa fille. Cette langue se transmet de mère en fille, de génération en génération. Cette transmission impose l'obligation à la fille de reproduire la relation mère-fille. Afin de ne pas

---

<sup>133</sup> Sigmund FREUD, « La Féminité », *op.cit.*, p. 177.

<sup>134</sup> Luce IRIGARAY, « Question », *op.cit.*, p. 134.

<sup>135</sup> Luce IRIGARAY, « Quand nos lèvres se parlent », *op.cit.*, p. 205.

répéter la même histoire, il faut créer une autre langue ou devenir hystérique : « *ça parle* sur le mode [...] d'une parole impossible et aussi interdite... Ça parle comme *symptômes* d'un "ça ne peut ni se parler ni se dire"... »<sup>136</sup> L'hystérie enferme son désir et son langage dans son corps. Il lui reste alors « à la fois, le mutisme et le mimétisme. Et [...] mimant-reproduisant un langage qui n'est pas le sien, le langage masculin, elle le caricature, le déforme : elle "ment", elle "trompe", ce qui est toujours attribué aux femmes. »<sup>137</sup>

Dans *News from Home*, la mère exprime son désir réitéré d'avoir sa "petite fille" auprès d'elle, à la maison. Son désir est formulé par ses écrits, alors que l'absence de désir de la fille est montrée par une voix monotone anonyme et en tout cas par l'absence de sa propre parole. Le bruit de la ville couvre parfois sa voix, comme si Chantal Akerman effaçait ou brouillait les mots que sa mère a écrits. Le voyage verbal, sonore (voix off) et celui des images sont complètement déconnectés des lettres. Cela marque la séparation et même sert à construire une parade aux demandes maternelles familiales.

Les lettres de la mère sont présentées unilatéralement, la réponse de Julie n'apparaît jamais. Il y a un désaccord sur ce travail commun : dans les lettres à sa fille, la mère lui adresse sans cesse des paroles affectueuses, comme si elles se regardaient, alors que la voix de la fille qui lit ces lettres nie toutes les passions de sa mère : voix sans affection, sans émotion. Sa voix mélancolique s'oppose aux paroles passionnées de la mère. Pourtant, ces lettres deviennent un lieu de coexistence ou de fusion entre mère et fille, car c'est l'expression de la collaboration du travail entre mère et fille (les paroles par la mère et la voix par la fille).

Dans *News from Home* (1976), la voix manifeste une distance avec sa mère afin d'éviter le risque de fusion, alors que, inversement, dans *Je, tu, il, elle* (1975), l'héroïne semble vouloir revenir auprès de sa mère, et même fusionner physiquement. Il n'y a pas de rapport entre ces deux films, mais leur mise en scène quasi autobiographique évoque également le mouvement psychologique de l'ambivalence chez Chantal Akerman envers sa mère (dans *News from Home*, Chantal Akerman lit les lettres de sa propre mère, dans *Je, tu, il, elle*, elle interprète le rôle de Julie.) Nous allons montrer, dans la partie suivante, la recherche d'amour maternel à la lumière de son autre film, *Je, tu, il, elle*.

---

<sup>136</sup> Luce IRIGARAY, « Question », *op.cit.*, p. 134. En italique dans l'original.

<sup>137</sup> *Idem*. En italique dans l'original.

## 1-10. La nostalgie de la figure invisible de la mère dans *Je, tu, il, elle* (1975) de Chantal Akerman

Dans *Je, tu, il, elle* (1975) de Chantal Akerman, l'image de la mère n'apparaît pas directement à l'écran. Elle est invisible, mais présente dans ses films. Quelques scènes de *Je, tu, il, elle* évoquent la mère symbolique et charnelle. La figure de la mère est potentiellement présente dans ses films : cette figure obsédante pour Chantal Akerman pourrait poser la question de son inconscient et de ses manifestations.

Dans la première partie de *Je, tu, il, elle* (1975), les images en noir et blanc montrent les activités de la jeune fille, Julie comme une succession de photographies. En voix off, Julie commente ces images, mais il y a un net décalage entre ce que le spectateur voit et ce qu'elle raconte. La première voix off féminine commente : « Et je suis partie »<sup>138</sup>, au lieu de le dire dans la dernière scène de cette partie où elle quitte son appartement. Ensuite, elle continue à commenter : « une petite chambre blanche aura des sols et trois commodes dans le couloir. Je restais immobile, attentive et couchée sur mon matelas. J'ai peint le meuble bleu, le premier jour. »<sup>139</sup> (\*25) ; « Je l'ai repeint en vert, le deuxième jour. Le troisième jour, je l'ai mis dans le couloir »<sup>140</sup> (\*26) ; « Et le quatrième, je me suis couchée sur le matelas. La pièce était trop grande, je trouvais. »<sup>141</sup> (\*27) Pendant que la voix off raconte ces activités, sans rapport avec l'image, chaque plan montre des positions différentes de la fille, tandis qu'elle demeure immobile dans sa petite chambre. Même si le spectateur comprend que du temps a passé grâce au commentaire de la voix off de la fille, la caméra fixe témoigne du silence total remplissant le champ visible de l'écran. Lorsque ces voix off se taisent, elle commence à déplacer ses meubles et à vider son appartement. (\*28)

Ses commentaires annoncent ainsi ses actions, mais Julie utilise le verbe sous la forme du passé, comme si la voix off était celle de son journal intime. Cette succession des plans est doublée d'une bande-son singulièrement décrochée du point de vue du vraisemblable narratif-

---

<sup>138</sup> Chantal AKERMAN, *Je, tu, il, elle* (1974) [DVD], Carlotta (éd.), 82 min, noir et blanc.

<sup>139</sup> *Idem.*

<sup>140</sup> *Idem.*

<sup>141</sup> *Idem.*

représentatif. Elle ne prononce pas un seul mot pendant la première partie, mais dit un commentaire off, écrit au passé composé, quelquefois en accord, d'autres fois en décalage avec l'image. Les images muettes montrent la solitude et le désespoir dans le silence. Le silence singulier est remarquable. La solitude est soulignée par le corps de la fille dans un espace quasi vide.

Elle change plusieurs fois la position de son matelas jusqu'à ce qu'elle la trouve confortable. (\*29) Puis elle commence à écrire longuement une lettre sur le matelas ou près de la fenêtre (\*30) : « Je me suis couchée et je lui ai écrit couchée, le sixième jour. J'ai précisé ce que je disais. Et d'abord j'ai écrit trois pages pour le lui dire, ensuite, j'ai écrit six pages pour lui dire la même chose. »<sup>142</sup> ; « J'ai mangé beaucoup de sucre en poudre pendant huit pages. J'ai barré, raturé, il est resté quelques lignes. J'ai arrêté de manger, je me suis tue. J'ai recommencé à écrire des jours après. Des jours après, j'ai lu tout ce que je lui avais écrit. »<sup>143</sup> Ensuite, elle étale les papiers de la lettre et les fixe avec des épingles au sol. (\*31) Le spectateur ne sait plus ce qu'elle écrit, il ne sait pas non plus la destination de cette lettre. Elle essaie d'écrire sans cesse, mais elle n'arrive pas écrire à ce qu'elle veut.

Après s'être arrêtée d'écrire, Julie s'allonge sur son matelas et enlève tous ses vêtements. Puis, la voix off commente : « Je me suis couverte de mes vêtements et j'ai attendu. Je me suis écoutée respirer et j'ai joué avec mes respirations et puis j'ai oublié de continuer ce jeu et j'ai attendu. »<sup>144</sup> (\*32) : « Et c'est sûr qu'il y avait sans doute 28 jours que j'étais là. »<sup>145</sup> Elle reste encore immobile, on entend des bruits de voiture qui passent dehors. (\*33) Seule la voix off vient perturber la sérénité des images : « Quand j'ai relevé la tête brusquement, il y avait les gens qui marchaient dans la rue. J'ai renversé tout le sucre par terre sur la lettre et je me suis couchée et j'ai attendu et j'ai encore attendu que cela passe ou qu'il arrive quelque chose, que je croie en Dieu, que tu m'envoies une paire de gants pour sortir dans le froid. J'ai attendu simplement. »<sup>146</sup> (\*34) Elle attend quelque chose auprès de la

---

<sup>142</sup> *Idem.*

<sup>143</sup> *Idem.*

<sup>144</sup> *Idem.*

<sup>145</sup> *Idem.*

<sup>146</sup> *Idem.*

fenêtre, puis elle enlève encore ses vêtements. Puis elle s'habille et sort par la porte-fenêtre, vers le fond de l'écran, en pleine nuit. (\*35)

*Je, tu, il, elle* est construit en trois parties et l'agencement du film est une quasi-narration : la succession de plans le plus souvent longs est doublée d'une bande-paroles et d'une bande-bruits. Dans la première partie, « je », qui représente le temps du désir par l'autoérotisme, Julie est enfermée, toute seule, sans nom, dans sa chambre, qui demeure immobile, puis déplace ses meubles et vide son appartement en laissant un seul matelas. Ensuite, elle change la position de ce matelas à plusieurs reprises, écrit plusieurs pages d'une lettre, mange obsessionnellement du sucre en poudre, enlève ses vêtements, regarde dehors par la fenêtre attendant quelque chose ou quelqu'un et enfin quitte son appartement.

Dans la deuxième partie, « il », Julie fait du stop en rencontrant un camionneur avec qui elle partage un moment, c'est-à-dire une brève relation. Elle écoute ce qu'il raconte par rapport à sa vie sexuelle, à sa vie privée, à son travail et à ses soucis. Dans la troisième partie, « elle », Julie arrive chez son ancienne amoureuse et passe du temps avec elle, il s'agit d'une relation homosexuelle. Ces trois parties n'ont pas de cohérence entre elles, mais ce film essaie d'être le moyen de communication avec autrui pour faire comprendre ce qu'est la relation avec l'Autre avec elle.

Bien que le titre du film, *Je, tu, il, elle* mentionne quatre pronoms sujets, ce film n'est construit qu'en trois parties : « je », « il » et « elle ». Il n'y a également que trois personnages rattachés à la source de désir du sujet « je » en tant que système d'intériorisation libidinale. Même s'il n'y a pas de partie « tu », dans le film, « tu » est toujours présent avec la jeune fille, « je ». Avec ce « tu », la fille cherche à retrouver une relation d'objet.

Nous pouvons suggérer que « tu » est variable : soit le camionneur et l'amie amoureuse deviennent « tu » en tant qu'interlocuteur/trice pour le personnage principal ; soit « tu » est prononcé par la voix off de Julie qui énonce une seule fois ces paroles : « J'ai renversé tout le sucre sur la terre et sur la lettre et je me suis couchée et j'ai attendu et j'ai encore attendu que cela passe ou qu'il arrive quelque chose, que je croie en Dieu, que *tu*

m'envoies une paire de gants pour sortir dans le froid. J'ai attendu simplement. »<sup>147</sup> ; soit « tu » est la destinataire de la lettre que la fille écrit.

Cependant, lorsque la fille écrit une longue lettre, la voix off commente : « je lui ai écrit »<sup>148</sup>. Le spectateur ne connaîtra jamais le nom du destinataire de cette lettre. Le prénom personnel « lui » maintient l'ambiguïté du sexe : est-ce qu'elle écrit une lettre à son copain/son père ou à sa copine/sa mère ? Est-ce que sa lettre s'adresse à la personne qui lui envoie « une paire des gants pour sortir dans le froid »<sup>149</sup> ? En fait, on ne sait pas exactement à qui s'applique le pronom sujet « tu », car il n'y a aucune information permettant de déterminer qui l'est. Ce « tu » est invisible et absent, mais omniprésent dans le film, comme s'il représentait le fantasme inconscient chez Chantal Akerman. Elle ne précise pas l'identité de « tu », mais ce dernier est mentionné dans le titre du film, comme si « tu » était l'élément obsédant pour elle. Il n'apparaît pas à l'écran en tant qu'être conscient. Nous pensons que la recherche de l'identité de « tu » permettrait de découvrir des signes images mnémotechniques du désir enfoui d'amour filial de Chantal Akerman.

Pendant qu'elle écrit sa lettre, Julie mange du sucre en poudre de façon obsessionnelle, comme si elle comblait l'angoisse et la perturbation de l'écriture dans laquelle elle recherche l'amour. Le manque d'amour et l'incapacité de communication traduisent une certaine douleur morale de la jeune femme. L'acte de dévoration de Julie peut être considéré comme l'incorporation de l'objet, comme si elle s'apaisait par la bouche qui se remplit de l'alimentation. Freud décrit ainsi le stade oral : « le but sexuel réside dans *l'incorporation* de l'objet, prototype de ce qui jouera plus tard, en tant qu'*identification*, un rôle psychique si important. »<sup>150</sup> L'acte de dévoration de Julie est donc un mode de relation à l'objet, c'est-à-dire la relation entre l'enfant et le sein maternel. La satisfaction et la frustration constituent la relation de l'enfant au sein. Dans l'incorporation, il y a trois significations : « se donner un plaisir en faisant pénétrer un objet en soi ; détruire cet objet ; s'assimiler les qualités de cet objet en le conservant au-dedans de soi. »<sup>151</sup> Julie dans *Je, tu, il, elle*, cherche à satisfaire un

---

<sup>147</sup> *Idem.*

<sup>148</sup> *Idem.*

<sup>149</sup> *Idem.*

<sup>150</sup> Sigmund FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, *op.cit.*, p. 128. En italique dans l'original.

<sup>151</sup> LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand., *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de LAGACHE Daniel, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige. Dicos poche », 2007 (5<sup>e</sup> édition), p. 200.

besoin vital, celui de se nourrir afin d'assurer son équilibre physique et psychique. Sa régression fait allusion à la mère fantasmatique dont elle a besoin pour se rassurer narcissiquement et à laquelle elle se permet de s'assimiler pour son identité sexuelle et féminine. Elle peut être assurée de la filiation maternelle et féminine. C'est la perte de l'objet d'amour, par régression, qui fait apparaître la figure de la mère. Sa sexualité à elle apparaît par le besoin d'être remplie et une nostalgie féminine pour la maternité.

La recherche de satisfaction narcissique est vécue sur le mode du besoin : Julie s'impose la répétition d'écrire sans fin, de manger du sucre en poudre et d'attendre sa renaissance en tant que femme. Cependant, son désir ne se réalise jamais : elle n'arrive pas à écrire jusqu'à la fin. Elle finit par renverser le sucre sur les lettres et le ramasser dans un sac. La bouche ne cherche pas toujours le plaisir sexuel. Il est possible qu'elle fonctionne comme un mécanisme de défense afin d'être comblée et d'oublier le vide et l'angoisse. La chambre quasi vide de Julie reflète son sentiment de vide intérieur. Le sentiment de vide, d'ennui, d'impossibilité à prendre du plaisir et à connaître l'objet de son désir se traduit par l'action répétitive de dévorer. Le plaisir autoérotique est remplacé par le sentiment de se remplir, visant à combler le vide. La bouche vide, après les satisfactions de la bouche qui était pleine d'objets-nourriture, est en crise. L'objet-nourriture est considéré comme transitionnel dans une défense contre le vide lié à l'objet perdu. C'est l'objet de satisfaction qui apparaît comme manque ou comme absence. Dans ce cas-là, le sujet cherche l'objet insatisfaisant afin de désirer sans fin encore davantage. Nous sommes renvoyés à l'état hystérique dont Lacan dit : « la satiété supprimera le désir ainsi satisfait »<sup>152</sup>. L'acte de dévorer le sucre révèle « l'inversion de l'affect » qui remplace le « désir par le dégoût avec une intensité particulière de l'affect ainsi changé de signe. »<sup>153</sup> Lacan a raison ainsi de dire que « l'hystérique est désir de désir insatisfait. »<sup>154</sup> Dès lors, même si l'appartement de Julie, dans le film, et l'acte de la dévoration apparaissent comme la conséquence du fantasme d'incorporation de la mère, la figure de la mère ne peut pas remplir la satisfaction de cette jeune fille.

---

<sup>152</sup> André GREEN, *Le Discours vivant : la conception psychanalytique de l'affect*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 150.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 150.

Dans le film, après que Julie a vidé sa chambre, elle écrit follement la lettre, mais tout de suite, elle raye également quelques phrases. L'action d'effacer son écriture manifeste la difficulté à exprimer et à étouffer ses sentiments. Dans cette séquence, soit elle écrit, soit elle passe ses journées sans rien faire, comme si elle était tantôt hystérique et tantôt mélancolique par la perte d'une raison de vivre. Sa défaillance et son absence d'objet de vie conduisent à l'installation intérieure de la fonction dans laquelle l'objet perdu permet de se maintenir. Cependant, au lieu d'une identification ressemblante avec l'objet perdu, la jeune femme se contente de saisir la fonction remplie par l'objet. C'est la bouche qui lui donne une certaine réassurance à travers l'acte de dévorer le sucre. André Green analyse ainsi le désir de possession par l'incorporation orale à travers la boulimie d'affects chez l'hystérique :

Boulimie d'objets à valeur phallique, boulimie d'affects dans la mesure où la possession de cet objet est gage d'amour et condition d'obtention de l'amour de l'objet. [...] L'hystérique vit de la dévoration de ses affects. La tension du désir monte, nourrie par des objets fantastiques toujours plus valorisés, alimentant – c'est le cas de dire – le conflit avec un Idéal du Moi mégalomane, visant une déssexualisation à proportion même de la sexualisation cumulative des objets les plus banaux.<sup>155</sup>

Il différencie ainsi l'hystérique du mélancolique :

Ce n'est pas l'objet que la mélancolique dévore, mais son propre Moi confondu avec l'objet par identification. L'ombre de l'objet est tombée sur le Moi, dit Freud. Ainsi le combat de l'amour et de la haine qui tourne autour de l'objet est-il essentiel pour la survie ou la mort du Moi. On pourrait avancer que la haine délivrerait le Moi qui liquiderait les investissements d'objet le liant à lui, mais le risque est grand de liquider partie ou totalité du Moi par cette issue. L'amour pour l'objet entraîne la défaite du Moi qui suit ainsi l'objet dans la mort.<sup>156</sup>

L'hystérique dévore ses affects en tant que substitution de l'objet perdu, tandis que le mélancolique dévore le moi en tant qu'objet identifié à lui. Dans le cas du film, l'action de dévorer de Julie manifeste la blessure narcissique du Moi lié à l'hystérique, en recherchant le souvenir de la mère. Son état hystérique conduit jusqu'à la régression à la phase orale à travers le mécanisme d'introjection de l'objet perdu, c'est-à-dire le corps de la mère. Il y a risque de fusion identitaire entre la mère et la fille. Alors si le fantasme du corps de la mère ne satisfait pas la jeune femme, son affect s'attaque à elle-même en se dévorant. Sa recherche de

---

<sup>155</sup> *Idem.* En italique dans l'original.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 159.

communication est vaine. Dans *Je, tu, il, elle*, Julie cherche l'objet d'amour à travers la figure de la mère invisible. Cependant, si l'acte de dévorer ne manifeste pas la perte narcissique, cela fait allusion au désir du moi et au désir insatisfait ; elle cherche plutôt l'« autoamour ». Au lieu d'être fusionné avec le corps de la mère, l'hystérique veut absorber ses propres affects dans son corps en se désirant soi-même et révèle la recherche de l'objet perdu afin de combler l'angoisse.

## 1-11. Le corps fantastique de la mère dans *Je, tu, il, elle*

Dans *Je, tu, il, elle*, la mise en scène dans la chambre vide de Julie évoque le corps de la Mère, comme si la fille désirait son retour régressif dans le corps de la Mère. Dans le sens topique chez Freud, la régression est liée au caractère du rêve : « Les pensées du rêve se présentent principalement sous forme d'images sensorielles qui s'imposent au sujet et de façon quasi hallucinatoire. »<sup>157</sup> La mise en scène du film montre la superficie de l'appareil mental de Julie qui cherche la vivacité de souvenirs éprouvés corporellement liés aux scènes qu'elle a vues et aux situations qu'elle a vécues. Lorsque ce lien rejoint le désir inconscient d'elle en tant que Fille, elle retrouvera le corps de la Mère.

Dans le film, la voix off de la jeune fille dit : « il y avait sans doute 28 jours que j'étais là »<sup>158</sup>. Ce chiffre renvoie au rythme mensuel des règles. Comme si le fœtus se fixait sur le placenta, la jeune fille trouve une place confortable au bout de 28 jours. Le matelas sur lequel elle reste renvoie au « cordon ombilical »,<sup>159</sup> là où s'est créé le premier lien à la mère. La recherche d'un espace confortable lui rappelle les souvenirs du fœtus à l'intérieur du corps de la mère. Comme si elle bougeait dans l'utérus de la mère en cherchant une position confortable, elle occupe sa petite chambre quasi vide en se déshabillant. Le déplacement perpétuel des meubles signifie la recherche d'une place pour être à l'aise, autrement dit pour obtenir de soi-même la satisfaction sans intervention extérieure. C'est une recherche de l'autoérotisme. Ce long combat d'un corps féminin dans son appartement quasi vide montre qu'elle cherche en vain à déstructurer, à détruire le confort du foyer, en dépit de ce qui pourrait paraître comme le comble de l'inconfort. Le confort qui se loge dans son souvenir de satisfaction sensuelle signifie ici le désir de retourner dans le corps de la mère. Son désir se situe dans le rapport le plus proche qui soit avec le fantasme. Freud explique que le désir trouve son origine et son modèle dans l'expérience de satisfaction : « Le premier [souhait] pourrait bien avoir été un acte d'investissement hallucinatoire du souvenir de satisfaction. »<sup>160</sup> Ce serait les fantasmes qui permettraient de retrouver les objets hallucinatoires liés à

---

<sup>157</sup> Sigmund FREUD, *L'Interprétation du rêve*, *op.cit.*, p. 466.

<sup>158</sup> Chantal AKERMAN, *Je, tu, il, elle* (1974) [DVD], *op.cit.*

<sup>159</sup> Luce IRIGARAY, « Le Corps-à-corps avec la mère », *op.cit.*, p. 20.

<sup>160</sup> Sigmund FREUD, *L'Interprétation du rêve*, *op.cit.*, p. 654.

l'expérience de satisfaction. Le corps de la mère se présente comme un fantasme d'objet ou comme l'objet fantastique de la jeune femme dont le désir cherche un lieu d'intériorisation.

Par ailleurs, la recherche du territoire devient celle de l'identité. Le territoire est une demeure. Même s'il est petit, chacun a son territoire, qui délimite l'espace du familial et de l'intimité en marquant ses distances avec autrui et en se protégeant du chaos. Dans le film, c'est le matelas qui devient une marque territoriale ou une marque des limites du territoire. En traçant les lignes de frontières autour d'elle-même, Julie monopolise le corps de la mère. En se confondant avec le corps de sa mère, elle s'identifie à sa mère. Elle se reterritorialise sur son être et sur son identité, en revenant au corps de la mère, où il y a tout pour vivre (la nourriture, l'air, la chaleur, l'amour), afin de récupérer le territoire perdu. Son incorporation au corps de sa mère montre une sorte de récupération de l'objet perdu et une sorte de compensation. La fusion hallucinatoire perpétue la recherche de l'identité de Julie, et la conduit à l'acte obsessionnel de manger et d'écrire.

Julie attend longtemps quelque chose ou quelqu'un : « J'ai encore attendu que cela passe ou qu'il arrive quelque chose »<sup>161</sup> ; « Je me suis dit que la vie était bloquée, de toute façon, et que rien n'arriverait plus, et que je devais attendre »<sup>162</sup>. Cette attitude évoque son attente de renaissance et pourrait signifier qu'elle attend le moment où elle deviendra une femme. Luce Irigaray semble deviner ce que la fille attend :

*Et ce que j'attendais de toi, c'est que, me laissant naître, tu demeures vivante. [...] c'est un conflit mortel, la mère que tu as été et la mère que je vais devenir. Me laisser naître, c'est me laisser être autre chose que ta production, si je deviens autre chose que ta production, tu continueras à exister. Si tu es femme et que je suis femme, nous ne nous réduisons pas à une simple fonction maternelle prescrite par la société.*<sup>163</sup>

Luce Irigaray décrit le conflit de la fille avec sa mère qui désire la posséder de manière autoritaire. La fille souhaite se libérer de l'emprise de sa mère. Elle désire devenir une femme comme sa mère, mais autre qu'elle. Ce n'est pas l'alter ego de la mère, mais une femme non fusionnelle avec sa mère. La fille souhaite que sa mère reste toujours une femme, sans

---

<sup>161</sup> Chantal AKERMAN, *Je, tu, il, elle* (1974) [DVD], *op.cit.*

<sup>162</sup> *Idem.*

<sup>163</sup> Luce IRIGARAY, « Nietzsche, Freud et les femmes », dans *Le Corps-à-corps avec la mère*, [conférence et entretiens donnés au cinquième colloque québécois sur la santé mentale, Montréal, mai 1980], Montréal, Éditions de la pleine lune, coll. « Conférence et entretiens », 1981, p. 65-66. En italique dans l'original.

nécessiter d'être son double. Elle tente de devenir l'Autre en coupant « le cordon ombilical » avec sa mère. Elle n'est plus la fille de telle mère, mais une femme.

Même si Julie dans le film semble se rappeler le corps de sa mère et désirer lui rester narcissiquement attachée, ce n'est pas seulement la régression d'une jeune femme qui recherche l'amour de la mère, mais la rénovation de son identité en tant que femme. Après que Julie a quitté son appartement, elle trouve l'objet de son désir dans la relation hétérosexuelle ou homosexuelle. Elle entre en fusion avec d'autres personnes, en tant que tiers, afin de quitter la relation fusionnelle avec la mère. Le corps de la mère est un passage afin que Julie médite, renaisse et retrouve sa relation avec l'Autre. L'existence du tiers est importante afin de « couper le cordon » entre elles.

## 1-12. La représentation de la mère mélancolique liée à l'esprit tragique des Juifs dans les films de Chantal Akerman

Dans *Je, tu, il, elle* (1975), l'image de la mère est absente, mais elle est omniprésente en tant que mère fantasme, objet-désir de la jeune femme. Dans *Les Rendez-vous d'Anna* (1975), les séquences de la conversation entre Anna et sa mère manifestent une approche chargée d'affect et montrent une confiance de la fille à sa mère. Cependant, dans *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), Chantal Akerman transforme une figure de Bonne Mère au foyer en figure dépressive et criminelle. Dans *New from Home* (1977), les lettres de la mère s'adressant à Chantal Akerman expriment à la fois l'amour maternel et l'état dépressif, inquiétant et insatisfaisant de sa vie quotidienne, tandis que la réaction de sa fille semble prendre de la distance avec elle. Dans *Demain, on déménage* (2004), la mère mélancolique est hantée par un passé douloureux, alors que le journal intime de la grand-mère lui fait apprendre la force de la survie.

Ces représentations des figures maternelles chez Chantal Akerman sont un signe de la mélancolie. La figure de la mère souffre toujours, dans ses films, d'un état dépressif, d'un sentiment d'incapacité, d'une absence de goût de vivre. Freud définit ainsi la mélancolie :

La mélancolie se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste en des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtement.<sup>164</sup>

Freud présuppose trois conditions nécessaires pour la mélancolie : « perte de l'objet, ambivalence et régression de la libido dans le moi »<sup>165</sup>. Dans l'état mélancolique, comme dans le deuil, il y a « une réaction à la perte d'un objet aimé »<sup>166</sup>. Dans le cas du deuil, l'inhibition et l'absence d'intérêt sont rétablies par le travail du deuil qui absorbe le moi, car ce travail permet de libérer le lien avec l'objet perdu et ensuite d'investir dans de nouveaux objets en

---

<sup>164</sup> Sigmund FREUD, « Deuil et Mélancolie (1917e [1915]) », [titre original : *Trauer und Melancholie*, 1915], dans *Métopsychoanalyse* (1912-1915), traduit de l'allemand par Jean LAPLANCHE et Jean-Bertrand PONTALIS, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Folio essais », 1986 (1968), p. 146-147.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 149.

tant que nouvelles relations. Mais à la différence du deuil, la mélancolie ignore ce qui a été perdu, car cette perte est soustraite à la conscience. La perte inconnue devient responsable de l'inhibition, sans que le travail de deuil aboutisse.

Le mélancolique reste accroché au travail de deuil, provoquant un appauvrissement du moi. La mélancolie s'accompagne d'une perte de l'estime de soi et du respect de soi. Dès lors, l'objet perdu s'identifie narcissiquement à son propre Moi, le mélancolique souffre alors d'une perte concernant son Moi. Elle produit un clivage à l'intérieur du moi entre moi et surmoi. Comme le mélancolique fait apparaître le moi condamnable et pitoyable, le moi se fait lui-même de lourds reproches qui sont des reproches contre un objet d'amour, sont reversés de celui-ci sur le moi propre. La perte de l'objet dans la mélancolie a été remplacée alors par une identification qui la fixe dans le moi. Le conflit entre le moi et l'objet perdu s'est transformé en une scission fondamentale entre le surmoi et le moi, modifié par l'identification. Freud écrit à propos de la genèse de la mélancolie :

Il existait d'abord un choix d'objet, une liaison de la libido à une personne déterminée ; sous l'influence *d'un préjudice réel ou d'une déception* de la part de la personne aimée, cette relation fut ébranlée. Le résultat ne fut pas celui qui aurait été normal, à savoir un retrait de la libido de cet objet et son déplacement sur un nouvel objet, mais un résultat différent, qui semble exiger pour se produire plusieurs conditions. L'investissement d'objet s'avéra peu résistant, il fut supprimé, mais la libido libre ne fut pas déplacée sur un autre objet, elle fut retirée dans le moi. Mais là elle ne fut pas utilisée de façon quelconque : elle servit à établir une *identification* du moi avec l'objet abandonné.<sup>167</sup>

Le retour de la libido sur le moi a fait que le choix d'objet s'est produit sur une base narcissique. L'identification narcissique avec l'objet devient le substitut de l'investissement d'amour qui n'est pas abandonné. Cet investissement narcissique d'objet est caractérisé par l'ambivalence. Une fois que l'amour fuit dans l'identification narcissique, la haine s'attaque au moi, comme si elle s'attaquait à un objet perdu. La souffrance devient « une satisfaction sadique ». <sup>168</sup> Cela résulte du retournement contre soi de la haine dirigée contre l'objet. Freud explique que le conflit ambivalent fonctionne comme un refoulement :

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 155-156. En italique dans l'original.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 159.

L'ambivalence constitutionnelle appartient par essence au refoulé, les expériences traumatiques vécues en rapport à l'objet peuvent avoir activé un autre refoulé. Ainsi tout ce qui touche ces combats ambivalentiels reste soustrait à la conscience tant que l'issue caractéristique de la mélancolie n'est pas survenue.<sup>169</sup>

L'ambivalence s'effectue dans l'inconscient jusqu'à ce que l'amour échappe, par la fuite dans le moi, à sa suppression pour se préserver. C'est la « régression de la libido »<sup>170</sup> qui conduit à représenter la forme du conflit entre le moi et le surmoi. Cet affrontement finit par s'épuiser, l'objet finit par être abandonné comme sans valeur.

La figure de la mère dépressive dans les films de Chantal Akerman témoigne de l'appauvrissement de la vie affective et intellectuelle du sujet mélancolique qu'est cette femme. La dépression mélancolique de la figure de la mère montre la difficulté de l'incorporation de l'objet perdu dans le moi qui s'identifie avec cet objet qu'est sa fille. Plus la mère a tendance à la dépression mélancolique, plus elle fait des reproches à sa fille, comme s'ils étaient dirigés vers elle-même. Chantal Akerman n'identifie pas cette figure maternelle à sa propre mère, mais à une image de la mère déprimée dans la psyché de l'enfant. Cette imago renvoie à « la mère morte », telle que l'appelle André Green. Il s'agit là d'une métaphore, indépendante du deuil d'un objet réel :

Ce travail ne traite pas des conséquences psychiques de la mort réelle de la mère, mais plutôt d'une imago qui s'est constituée dans la psyché de l'enfant, à la suite d'une dépression maternelle, transformant brutalement l'objet vivant, source de la vitalité de l'enfant, en figure lointaine, atone, quasi inanimée, imprégnant très profondément les investissements de certains sujets [...]. La mère morte est donc, contrairement à ce que l'on pourrait croire, une mère qui demeure en vie, mais qui est pour ainsi dire morte psychiquement aux yeux du jeune enfant dont elle prend soin.<sup>171</sup>

La notion de « la mère morte » renvoie ainsi à la dépression de la mère. Son corps vivant existe en face de son enfant, mais « le cœur n'y est pas »<sup>172</sup>. Comme la mère s'enferme dans son imaginaire mélancolique, l'inaccessibilité de la mère fait éprouver chez l'enfant non seulement la perte d'amour de la mère, mais aussi la « perte de *sens* »<sup>173</sup>. C'est la perte du plaisir de la construction du sens, c'est-à-dire l'illusion, qui s'écroule brusquement sans raison.

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>170</sup> *Idem.*

<sup>171</sup> André GREEN, « La Mère morte (1980) », dans *Narcissisme de vie, Narcissisme de mort*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 222.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 230. En italique dans l'original.

L'enfant ressent le délaissement. La perte d'amour cause un traumatisme narcissique avec un repli sur soi-même.

Au travers des lettres de la mère de Chantal Akerman dans *News from Home*, nous comprenons son amour maternel et son soin pour sa fille. Cependant, Chantal Akerman le raconte souvent dans les interviews, sa mère est hantée toujours par son histoire d'Auschwitz et souffre de la séparation horrible avec sa famille. Elle s'enferme dans son souvenir mélancolique que Chantal Akerman ne peut jamais partager. L'état dépressif de sa mère crée une certaine inaccessibilité au regard de la fille, la tristesse de la mère produit une blessure narcissique chez l'enfant. La problématique narcissique évoque le sentiment d'impuissance à rétablir une réunion avec sa mère et à l'aimer, et l'insatisfaction profonde devant la « mère morte ».

André Green explique la spécificité de la dépression par le complexe de la mère morte : « *Le trait essentiel de cette dépression est qu'elle a lieu en présence de l'objet, lui-même absorbé par un deuil* »<sup>174</sup>. Lorsque la mère morte a été l'objet du désinvestissement, elle prive l'enfant de l'essentiel de l'amour dont elle avait été investie avant le deuil : « son regard, le ton de sa voix, son odeur, le souvenir de sa caresse. »<sup>175</sup> André Green explique que c'est une « expérience de défaillance psychique »<sup>176</sup> qui en résulte : « la perte du contact psychique avait entraîné le refoulement de la trace mnésique de son toucher. Elle avait été enterrée vive, mais son tombeau lui-même avait disparu. Le trou qui gisait à sa place faisait redouter la solitude. »<sup>177</sup> Là, il y a eu l'identification primaire à la mère morte et l'identification au trou laissé par le désinvestissement et non à l'objet. Ce vide manifeste l'hallucination affective de la mère morte. André Green met l'accent sur ce vide en tant que dépression qui se caractérise par « le deuil blanc » et « l'angoisse blanche », c'est-à-dire « la perte subie au niveau du narcissisme »<sup>178</sup>.

La plupart des représentations de la femme, dans ses films, ont tendance à être du type « plus mères que femmes », concentrant attention et désir de la mère sur sa fille. Il est rare que Chantal Akerman présente directement l'histoire de la relation mère-fille, mais l'image de la

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 229. En italique dans l'original.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>176</sup> *Idem.*

<sup>177</sup> *Idem.*

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 226.

mère et de ses signes est toujours omniprésente, comme si elle était obsédée par la représentation de la mère ou voulait laisser des traces de son existence à travers son souvenir. Dans cette perspective, la mère occupe de la place aux yeux de la fille, tantôt la désire, tantôt la fuit afin d'obtenir davantage d'autonomie pour elle. Chantal Akerman répète l'échec de la relation avec sa mère et évoque son impuissance en face à elle. La nostalgie de l'amour maternel dans les films de Chantal Akerman comble un sentiment de manque libidinal et de perte d'omnipotence narcissique.

L'imgo de la « mère morte » produit une sorte d'incorporation fantastique. Cette vision de la figure maternelle par Chantal Akerman est liée aux idées obsédantes de la figuration juive. À travers la figure de la « mère morte », elle essaie de faire son travail de deuil, à savoir un processus de libération à travers la souffrance maternelle. Le travail de deuil consiste à se détacher de l'investissement libidinal de l'objet d'amour, en tant que « personne aimée » ou « abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal »<sup>179</sup>. Les pertes dans un cas des survivants incluent la totalité des objets d'investissement. Les traumatismes ont induit le clivage du moi pour faire face à la réaction dépressive. La dépression équivalait à la mort, la dépression étant le négatif de la survie.

Nous trouvons une certaine ambivalence dans la relation à la mère proposée par Chantal Akerman. La figure de la mère apparaît tantôt désirée, tantôt déprimée. Cette dualité provoque à la fois le désir de réparation et la culpabilité chez Chantal Akerman. Il y a de la culpabilité inconsciente dans l'image de la mère créée par elle-même. C'est l'ambivalence qui est liée à la position dépressive. L'angoisse dépressive porte sur le danger fantastique de détruire et de perdre la mère du fait du sadisme du sujet. Lorsque l'enfant est conscient de ces deux sentiments opposés convergeant sur sa mère, cet enfant dans une position dépressive ressent de la culpabilité et un sentiment de perte, et manifeste désormais un désir de réparation de l'objet. Cette angoisse dépressive, liée à l'inconscient juif de Chantal Akerman, est combattue par la réparation de l'image de la mère en tant que mode de défense. Elle incorpore la mère juive afin d'exprimer son origine juive. La figure totale de la mère est prise comme origine de son existence. Son sentiment opposé entre amour et haine envers sa mère manifeste l'oscillation de son identité.

---

<sup>179</sup> Sigmund FREUD, « Deuil et mélancolie », *op.cit.*, p. 146.

Grâce à la représentation mélancolique de la mère, Chantal Akerman cinéaste essaie de faire son travail de deuil avec ses films et devient ainsi un témoin de sa vie essayant de cesser d'être juive. Cela lui permet de décrire son existence réelle en assumant son origine juive. Elle n'a pas l'expérience directe d'avoir vécu dans un camp, mais son regard juif sur la vie hérite de la honte de la culpabilité à travers le portrait de sa mère. Son identification narcissique avec les Juifs est totale. Dans ses films, l'inconscient est transmis par la figure de la mère. Même si sa propre mère retient sa tragique histoire juive, Chantal Akerman essaie d'incorporer toutes les coordonnées de son origine familiale afin de se prouver à elle-même la réalité de son existence. Vu qu'elle transforme l'élément juif en humour, elle nous révèle la source de sa vie joyeuse : par l'intégration de sa propre histoire familiale sous le signe de l'identité de sa mère, Chantal Akerman reconstruit son existence autour de la figure de la mère invisible.

L'ensemble de ses films (*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles, Je tu il elle, News from Homme, Les Rendez-vous d'Anna, Demain, on déménage*) manifeste l'évolution psychique de Chantal Akerman à travers plusieurs types d'images de la mère, tantôt désirée et tantôt gênante, devenant un témoignage du sentiment ambivalent envers sa mère. L'analyse de ces figures maternelles va montrer métaphoriquement la relation entre Chantal Akerman et sa propre mère. Elle semble manifester une oscillation entre un mouvement de séparation avec sa mère et un mouvement de retour d'une quête de son identité originale juive. Chantal Akerman dit : « J'ai toujours voulu faire un film sur la diaspora juive. [...] Sans doute était-ce une façon de communiquer avec ce qu'a vécu ma mère et qui l'a laissée incapable de parler pendant toute mon enfance, au point que j'en étais malade moi-même. »<sup>180</sup> La figure mélancolique et dépressive de la mère peut s'expliquer par l'expérience de sa mère. La chronicité de l'angoisse de sa mère est le thème majeur de son œuvre.

La question récurrente du secret dans les films de Chantal Akerman provient de son histoire familiale. Elle est issue d'une famille juive polonaise. Son attachement à l'image de sa mère se fonde sans doute sur la famille matrilineaire juive. Ses œuvres sont marquées par

---

<sup>180</sup> Alain RIOU, « Au nom de la mémoire », dans *Le Nouvel observateur*, le 28 septembre 1989.

son origine et par la déportation à Auschwitz, durant la guerre, de ses grands-parents maternels et de sa mère qui en est revenue seule.<sup>181</sup>

En 1918, son grand-père maternel avait quitté la Pologne et s'était installé à Bruxelles. Année après année, il avait pu faire venir toute sa famille auprès de lui. La mère de Chantal Akerman était peintre, malgré l'interdiction faite aux femmes de produire des images dans la religion juive orthodoxe. Lorsqu'elle était revenue de l'enfer d'Auschwitz, cette épreuve lui avait fait perdre tout sentiment religieux. Le père de Chantal Akerman, riche lorsqu'il vivait en Pologne, a été ruiné en Belgique, est redevenu ouvrier, puis, peu à peu, patron. Chantal Akerman est née à Bruxelles. Elle a été élevée par son grand-père paternel, un homme très religieux qui lui chantait les chants des synagogues, en attendant que sa mère réapprenne le goût de vivre. Ce grand-père protecteur est mort, lorsqu'elle avait huit ans et Chantal Akerman a dû aller à l'école laïque, expérience très dure pour elle.<sup>182</sup>

L'esprit tragique et mélancolique dans sa représentation de la mère est lié aux événements dramatiques de la Shoah. Chantal Akerman raconte souvent dans ses interviews qu'elle veut montrer combien sa mère a eu une vie difficile, qu'elle a connu les camps, et qu'elle ne voulait jamais lui raconter son séjour à Auschwitz pour ne pas lui transmettre l'angoisse et le traumatisme qu'elle avait subis. Vis-à-vis du comportement de sa mère, Chantal Akerman pense que :

Ce qui s'est passé avec des gens de la génération de mes parents, c'est qu'ils se sont dits : on va leur épargner le récit de ce qu'il nous est arrivé. En ne nous transmettant pas leurs histoires, ils ont suscité chez moi non pas la recherche de la vérité, mais une fausse mémoire, comme si on n'avait pas accès à des choses vraies, une sorte de mémoire imaginaire, reconstruite. À partir de certaines choses vraies et à partir de certaines choses plus traditionnelles qui sont les blagues. Mais ces blagues aussi ça fait partie de la même chose, c'est comme si c'était un retour du refoulé. Les blagues sont faites parce que la vie est insupportable. C'est une manière par la dérision de nier ce qui arrive, de s'en moquer et c'est une mise à distance. Quand l'histoire devient insupportable, on se met en scène soi-même dans son propre malheur et on en rit.<sup>183</sup>

---

<sup>181</sup> Chantal AKERMAN, *Cinéma de notre temps : Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996) [VHS], AMIP, la Sept-Arte, l'Ina (éd.), 64 min, couleur.

<sup>182</sup> Alain RIOU, *op. cit.*

<sup>183</sup> Jean-Luc OUTEUR, « *Histoire d'Amérique* », dans *Cinergie*, février 1989, p. 6.

Chantal Akerman pense également que même si les survivants ne veulent pas partager leurs histoires avec leurs enfants, ces derniers sont obsédés inconsciemment par ces histoires refoulées :

Quand je vois mes parents, ils sont très bien intégrés ici [Bruxelles] finalement, ils ont un rapport à la Belgique qui est très fort. Pour eux, arriver ici, ça représentait une chance extraordinaire. Eux n'ont donc pas ce sentiment d'exil. Ils ont d'une certaine manière rompu avec leur passé, ils se sont accrochés ici, ils y ont trouvé quelque chose plus facilement que moi. Je crois que nous représentons la génération où il y a un retour du refoulé : c'est pour cela que l'on a du mal. Eux, ils avaient à refaire leur vie, ne pas se poser de questions sur le passé et à force de ne pas nous le transmettre, ils nous ont transmis plus précisément ce déracinement.<sup>184</sup>

Selon elle, il est inimaginable de réaliser un film sur les camps de concentration. Montrer l'horreur concentrationnaire consisterait à la banaliser. Ainsi sa représentation des Juifs n'est pas directement issue de leur histoire, mais lui permet de régler ses comptes avec une certaine forme de judéité. Pour comprendre notre remarque sur la représentation de la mère dépressive et mélancolique dans les films de Chantal Akerman, il est donc indispensable d'approfondir les questions liées à la judéité : étudier le complexe des survivants des camps de concentration de Shoah pourrait être l'une des clefs de l'interprétation de la représentation de la mère chez Chantal Akerman.

Dans une thèse appelée *La transmission du traumatisme chez les enfants des survivants juifs de l'holocauste nazi*, Nathalie Zajde considère la tendance à la névrose traumatique chez les survivants, comme une souffrance solitaire nommée souvent le complexe du survivant : « Les survivants ne voulaient pas parler, ne voulaient pas évoquer ce qu'ils avaient vécu, à l'exception de quelques intellectuels qui ont écrit, qui ont essayé de faire comprendre » leur histoire.<sup>185</sup> Même s'ils en parlaient, c'était toujours entre eux, et les évocations de leurs souvenirs ne filtraient jamais vers le monde extérieur. Nathalie Zajde envisage l'idée qu'ils souffraient de névrose traumatique, parce qu'ils ne parvenaient plus à s'inscrire dans le groupe social, et ne participaient apparemment plus au monde dans lequel ils vivaient :

---

<sup>184</sup> *Idem.*

<sup>185</sup> Nathalie ZAJDE, *La Transmission du traumatisme chez les enfants des survivants juifs de l'holocauste nazi*, Thèse en Psychologie, sous la direction de Tobie NATHAN, Paris 8, 1993, p. 80.

Leur traumatisme est dû à un événement historique, mondial, vécu en *masse*, mais pas vécu en *groupe*. Il leur a donc manqué le sentiment de partager « un sens commun ». Les survivants gardent fixement à l'esprit cette horrible sensation d'abandon de la part du reste du monde.<sup>186</sup>

Les survivants souffrent régulièrement de la résurgence psychique de leur vécu traumatique. Nathalie Zajde note que ces traumatismes sont voués à être transmis aux générations suivantes sur un mode pratiquement identique. Les enfants s'approprient « les traumatismes parentaux comme s'ils les avaient vécus eux-mêmes ».<sup>187</sup> Les enfants de survivants héritent d'un vide d'identité et de l'angoisse de la séparation d'avec les parents morts au cours de la Shoah :

Ces angoisses inhibent les processus de maturation de même que l'intériorisation et le retour sur soi de l'agressivité non déchargée des parents est à l'origine de réaction dépressive grave. On peut dire alors que l'enfant de survivants est un enfant mandaté qui ne peut, au risque de réveiller gravement sa culpabilité, se soustraire à la fonction de réparation et d'annulation de deuil que lui confèrent ses parents.<sup>188</sup>

Ce complexe de l'enfant de survivant pourrait provoquer un sentiment de menace de mort imminente en renforçant les sentiments archaïques de vide et de désarroi. Nathalie Zajde remarque ces transformations qui se situent dans un lieu intérieur qu'elle dénomme « pulsion-affect-fantasme »<sup>189</sup> :

Le statut de l'enfant de survivant doit être saisi en fonction d'une part de sa relation objectale narcissique et d'autre part de son identité psycho-historique, c'est-à-dire de ses réactions affectives et psychiques face au vécu parental.<sup>190</sup>

Nathalie Zajde présente ainsi un travail psychothérapeutique avec un groupe d'enfants de survivants :

Le groupe offre aux participants un nouvel espace d'identification et l'occasion de réduire leur sentiment d'isolation. Il s'agit de pouvoir partager des sentiments et des préoccupations qu'ils ont en commun, ce qui permet de développer une bonne image de soi (positif self image). [...] Ils écoutaient autrui très attentivement et parlaient de ce que veut dire « être un enfant de survivant ».<sup>191</sup>

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 82. En italique dans l'original.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 116-117.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 119-120.

Chantal Akerman aborde le sujet des Juifs dans ses films afin de partager le souvenir de sa mère et sa propre souffrance virtuelle avec ses spectateurs. Elle s'inspire de l'identité de sa mère, juive, survivante d'un camp de concentration afin de rechercher sa propre identité en tant que femme juive. Toutes les représentations de la mère dans ses films ne sont pas identiques, mais elles sont toutes construites du point de vue de la fille. L'analyse des figures omniprésentes de la mère décrite par cette cinéaste permet une meilleure compréhension des problèmes de la relation entre mère et fille et l'amélioration de cette relation à travers son expérience vécue.

Nous pensons que Chantal Akerman ne cherche pas à définir une norme de la relation idéale ou réelle entre mère et fille, mais cherche à mieux comprendre son identité juive à travers l'évocation de la figure de la mère. La mère est porteuse de destins pour la génération suivante, ses films varient donc autour de la figure omniprésente du Juif. Tout se passe comme si Chantal Akerman rendait hommage à son héritage juif, la figure maternelle résumant d'abord une relation affective et possédant une importance centrale dans ses films. Est-ce qu'il y a pour autant un désir de fusion identitaire avec sa mère ? Est-ce que l'alternance d'amour et de haine pour l'image de sa mère pourrait expliquer chez cette cinéaste les particularités de sa pensée obsessionnelle et de sa hantise de la mémoire des survivants ?

## 1-13. Le complexe du survivant et la force de survie

Malgré son long silence, la mère de Chantal Akerman a accepté de raconter son histoire dans un téléfilm de sa fille, *Aujourd'hui, dis-moi* (1982). Il s'agit d'un documentaire sur les grand-mères durant la guerre. En écho à la voix de sa propre mère qui lui raconte ses relations avec sa mère et sa grand-mère, la cinéaste rend visite avant la guerre à trois femmes âgées d'origine juive. Elles racontent leurs souvenirs, la vie des communautés juives avant la guerre, puis la Shoah, et les efforts pour survivre à l'horreur.

La situation de sa mère n'est pas particulière. Beaucoup de survivants souffrent du complexe du survivant. Ce n'est pas seulement la souffrance de la perte de nombreux amis et de la famille, l'angoisse et la peur face à la mort, mais aussi la culpabilité de survivre : pourquoi eux sont-ils morts et moi suis-je vivant ? C'est la question que Primo Levi se posait toujours. Selon lui, survivre au camp prend un sens double : avoir pu échapper à la mort pendant l'internement, et avoir été capable de se reconstruire une existence libre après la tragédie<sup>192</sup>. D'un côté, beaucoup de prisonniers n'ont pas survécu à leur affaiblissement, alors que chacun devait tenter de survivre grâce au vol et à la contrebande. D'un autre côté, après la Libération, il a fallu apprendre à vivre avec la souffrance de souvenirs abominables. Primo Levi décrit la situation de ces survivants dans son premier livre, *Si c'est un homme*<sup>193</sup>. Dans le camp, il existe « une Bourse » où tout s'échange, certains donnent leur chemise, leurs dents en or en échange de rations de pain afin d'échapper à la faim. Cependant, les vols, les trocs et les trafics se multiplient entre les prisonniers pour tenter de survivre. Le vol est le fait de ceux qui veulent survivre et abandonner pour cela toute notion de « bien et de mal ». L'abus de la faiblesse des autres fait perdre tout jugement moral. L'auteur nous pose la question suivante : « que pouvaient bien justifier au Lager des mots comme “bien” et “mal”, “juste” et “injuste” ? »<sup>194</sup> Face à la mort, la nécessité de la survie n'a que faire de la morale du bien ou du mal.

---

<sup>192</sup> Stavroula KEFALLONITIS et Éric MARTINEZ, *Primo Levi : Si c'est un homme*, Rosny, Bréal, 2001, p. 110.

<sup>193</sup> Primo LEVI, *Si c'est un homme*, [titre original : *Se questo è un uomo*, Giulio Einaudi éditeur S.P.A, Turin, 1958 et 1976], traduit de l'italien par Martine SCHRUOFFENEGGER, Julliard, Paris, 1987, p. 120-130.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 132. En italique dans l'original.

Dans le livre intitulé *Les Naufragés et les Rescapés*, plus précisément dans le chapitre « La honte », Primo Levi traite le thème de l'auto-accusation. Il se reproche de n'avoir pas partagé un verre d'eau avec ses camarades. Il avoue sa faute avec un sentiment de la honte et de la culpabilité :

Tu as honte parce que tu es vivant à la place d'un autre ? [...] ; non, tu ne trouves pas de transgressions manifestes, tu n'as pris la place de personne, tu n'as pas frappé [...], tu n'as pas accepté de fonctions [...], tu n'as volé le pain de personne, cependant tu ne peux pas l'exclure. Ce n'est qu'une supposition, moins : l'ombre d'un soupçon : que chacun est le Caïn de son frère, que chacun de nous [...] a supplanté son prochain et vit à sa place. C'est une supposition [...], mais elle ronge et crie.<sup>195</sup>

Sa honte transcende sa culpabilité, elle la recouvre, ayant bien plus de force et d'intensité. À la fin de ce chapitre, Primo Levi évoque le sentiment de « la honte du monde »<sup>196</sup> : le remords et la souffrance qu'éprouve le juste devant la faute que d'autres ont commise. La douleur manifeste « la seule force qui est créée avec rien, sans frais et sans peine. »<sup>197</sup> Primo Levi admet d'emblée l'existence d'un sentiment de culpabilité, d'un malaise indéfini qui accompagnait la libération et s'apparentait à la honte. La honte d'avoir subsisté accable tous les résistants, en présence de tous les déportés du camp : « nous avons assouvi la fureur quotidienne de la faim, et maintenant la honte nous accable. »<sup>198</sup> Malgré leur survie, les survivants continuent à souffrir de la culpabilité et de la honte. C'est cette souffrance de survivre avec un sentiment de culpabilité que Chantal Akerman qui donne naissance à la figure déprimée de la mère, dont elle hérite du complexe inconscient de survivante.

À la fin de la scène de *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, après le meurtre, Jeanne Dielman s'assoit sur une chaise de la salle à manger et pose ses mains sanglantes sur la table. Le spectateur doit observer son visage déprimé sans vie pendant plusieurs minutes, jusqu'à ce que le film finisse. (\*36) La singularité apparaît dans la figure « plus mère que femme », symbolisant ironiquement une meurtrière de sa féminité. Chantal Akerman crée une figure maternelle criminelle à travers la description de petites fautes et d'actes manqués. Chantal Akerman n'accepte pas le suicide de Jeanne Dielman, elle lui

---

<sup>195</sup> Primo LEVI, *Les Naufragés et les Rescapés : quarante ans après Auschwitz*, [titre original : *I sommersi e i salvati*], traduit de l'italien par André MAUGÉ, Paris, Gallimard, 1989, p. 80.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>198</sup> Primo LEVI, *Si c'est un homme*, *op.cit.*, p. 234.

impose de survivre. Ce destin montre que la survie est obligatoire ; même si elle supprime la cause de ses petites fautes, elle ne peut plus se libérer de son acte coupable. Il lui faut continuer à vivre, c'est la responsabilité de sa vie. Chantal Akerman montre ainsi l'importance de survivre avec sentiment de la culpabilité.

Dans *Golden Eighties* (1986), Chantal Akerman montre une vendeuse qui est prisonnière de sa boutique, en faisant référence à la vie de sa propre mère. Chantal Akerman y introduit la tragédie des camps de concentration via le corps de Jeanne qui s'était refusé à s'abandonner à l'amour et par sa voix tremblante qui en porte encore la mémoire tragique. Cependant, il est rare que Chantal Akerman fasse une référence directe à l'histoire des camps à travers son personnage. Nous trouvons pourtant un personnage de femme juive dans un autre film, *Demain on déménage* (2004). Ce personnage juif est invisible, mais la trace de sa vie s'est inscrite dans le journal intime d'une femme de la génération d'avant-guerre, la grand-mère de Charlotte :

Je suis une femme ! Je ne peux donc pas dire tous mes désirs et toutes mes pensées à voix haute. Je peux juste souffrir en cachette. Alors à toi ce journal, le mien, je voudrais au moins pouvoir dire un peu de mes pensées, de mes désirs, de mes souffrances et mes joies, et je serai sûre que jamais tu ne me trahiras parce que tu seras mon seul Confident !<sup>199</sup>

Chantal Akerman dit que la scène du journal intime de la grand-mère n'était pas dans le scénario.<sup>200</sup> Elle l'a ajoutée au centre du film au bout de deux semaines de tournage. En modifiant ce journal afin de l'introduire dans la fiction, elle montre un certain rapport au monde des Juifs. La révélation de la situation d'une femme dans ce journal intime s'est-elle substituée au problème des Juifs par rapport à la société ? Comment cache-t-on les Juifs ? Comment la femme cache-t-elle son secret ? Dans *La Captive* (2000), Chantal Akerman associe également le problème historique de la discrimination et de la persécution des Juifs au sein de la société et le problème de l'homosexualité : comment cache-t-on son homosexualité ? Dans ces films, l'élément juif évoque la dissimulation et le secret.

---

<sup>199</sup> Chantal AKERMAN, *Autoportrait de Chantal AKERMAN en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma/centre Pompidou, 2004, p. 68.

<sup>200</sup> *Idem.*

Chantal Akerman était consciente que certains aspects de *Demain, on déménage* révélaient un certain rapport au monde des Juifs de l'après-guerre, mais c'était avant tout une comédie. Le journal intime de la mère de Catherine non seulement décrit la situation d'une femme de la génération d'avant-guerre, mais offre aussi, pour ses descendants, des exemples d'énergie face à la vie. Pour ce culte de la figure maternelle, Chantal Akerman s'inspire d'éléments autobiographiques.

Dans *Demain on déménage*, le journal intime de la grand-mère est une sorte de preuve que la femme garde le silence, et, du fait des difficultés sociales, elle perd sa capacité de réflexion. Le journal témoigne que la femme est enfermée par une société qui la prive de son droit d'exprimer ses idées. La femme dans cette condition suscite une énigme face au regard masculin, et Freud se posait sans cesse la question « Qu'est-ce que les femmes veulent ? »

Selon lui, la femme ne connaît pas son désir, puisque le sexe féminin est invisible, obscur et incompréhensible. Il pense que c'est à cause de l'éducation qui interdit à la femme de penser à la sexualité :

L'éducation interdit aux femmes de s'occuper intellectuellement des problèmes sexuels pour lesquels elles ont pourtant la plus vive curiosité ; elle les effraye en leur enseignant que cette curiosité est antiféminine et le signe d'une disposition au péché. Par là, on leur communique la peur de penser et le savoir perd de la valeur à leurs yeux ; l'interdiction de penser s'étend au-delà de la sphère sexuelle en partie par suite d'associations inévitables, en partie automatiquement tout comme l'interdiction de pensée, d'origine religieuse, fait à l'homme, la loyauté aveugle des braves sujets. [...] L'infériorité intellectuelle de tant de femmes, qui est une réalité indiscutable, doit être attribuée à l'inhibition de la pensée, inhibition requise pour la répression sexuelle.<sup>201</sup>

Selon Freud, la société fait de la pudeur une vertu de la femme. La curiosité sexuelle des filles est également plus réprimée que celle des garçons. La femme a peur de penser et d'apprendre. Comme elle n'a pas le droit à la parole, elle finit par ne plus ni pouvoir ni vouloir parler, en gardant tout pour elle, en se réservant des secrets. Elle transforme toute parole en une énigme indéchiffrable. C'est pourquoi, pour Freud, la femme est énigmatique.

---

<sup>201</sup> Sigmund FREUD, « La Morale sexuelle civilisée et la maladie nerveuse des temps modernes (1908d) », [titre original : *Die « kulturelle » Sexualmoral und die moderne Nervosität*, 1908], traduit de l'allemand par Denise BERGER, dans *La Vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2002 (1969), p. 42.

Malgré la situation tragique de sa grand-mère, Chantal Akerman nous montre sa force de vie et sa solidarité, quand elle garde ses réflexions dans son cœur. Son énergie courageuse sauve sa fille qui était fragile, déprimée après la mort de son mari, et qui ne pouvait pas surmonter son deuil. Ce journal l'aide à réaliser son travail de deuil.

Ce journal intime évoque le drame plus ou moins enfoui, mais toujours présent, génération après génération, de la malédiction attachée au *Juif errant*, comme s'il était admis que les Juifs doivent trouver leur place entre errance et foyer. Une judéité nomade se manifeste dans l'appartement de Chantal Akerman où tout semble provisoire : lieu de passage et d'accueil plutôt que terreau d'enracinement ; les valises ne sont jamais très loin, en cas de prochain déménagement ; un homme polonais exprime d'ailleurs le problème et la difficulté de trouver un lieu fixe pour passer une vie stable. Ce concept du *Juif errant* peut se retrouver également dans *Les Rendez-vous d'Anna* (1978), au cours d'un voyage d'Anna entre l'Allemagne, la Belgique et la France. Anna, nomade, écoute *l'autre* qui parle, comme s'il s'agissait d'un monologue. C'est ce rythme entre ces monologues à la première personne et la parole yiddish que recherche Chantal Akerman. Chacun porte en soi l'histoire de son pays, de sa souffrance, de sa vie, de sa joie et de son angoisse du passé et de l'avenir. Au sein des continuels déplacements linéaires d'une nomade dans l'incapacité de s'adapter à l'espace parcouru, le statisme des lieux reste d'une beauté sidérante. Anna, qui refuse l'idée de racines, devient alors une variation autour de la figure du Juif errant. Elle cherche un endroit confortable, mais elle ne le trouve jamais, elle finit enfin par devoir résister à la solitude. *Juif errant* signifie le drame de la solitude.

Or, *Demain on déménage* balise les relations d'une mère avec sa fille : l'une veuve et l'autre éternelle célibataire, la première extravertie et la seconde introvertie. Les deux femmes, qui appartiennent à la génération de l'après-guerre, peuvent librement exprimer leurs pensées et leurs sentiments. Leur accès à une profession manifeste déjà leur libération : Charlotte est écrivaine de romans érotiques, elle se cherche elle-même à travers l'écriture féminine, qui lui offre de l'énergie. La mère est une femme au foyer, mais elle est reconnue comme professeure de piano et s'exprime en jouant du piano. La grand-mère n'avait qu'une solution pour s'exprimer, c'était d'écrire son journal intime. Entre les trois femmes, il y a une grande différence sociale et mentale. Chantal Akerman montre que le travail de deuil reconnecte à la

source de la vie. La mère, Catherine, essaie de trouver la force de la survie, car sa vie continue, malgré le deuil de son mari. Elle est également très sensible au souvenir de son mari et garde auprès d'elle une valise pleine d'objets lui ayant appartenu, qui la ramène aux événements tragiques du passé. L'expérience de Catherine est à la fois positive et négative. L'expérience positive lui donne l'énergie de survivre, mais l'expérience négative l'enferme dans la tragédie et la douleur. Sa fille, Charlotte, ne supporte pas les émotions de sa mère, et cherche à oublier, comme si le passé pouvait revenir.

Chantal Akerman montre les différentes forces de la vie, le moyen de retrouver une force intérieure à travers deux générations d'après-guerre. Elle donne une leçon de vie qui procure l'énergie de l'entrain, de la gaieté et de l'espoir. Ceci s'incarne au travers de la génération des parents ou des grands-parents, tandis que les enfants de la deuxième ou troisième génération ne sont pas toujours dotés de cette force qui leur permet d'affronter la vie. Bien que ces enfants soient des enfants de survivants, ils sont intégrés dans la société actuelle, et Chantal Akerman ne veut pas montrer la transmission de la souffrance inconsciente, mais donner une source de vie pour que les enfants de survivants aient un avenir agréable. L'existence du personnage de la grand-mère fournit une pulsion de vie à ses descendants.

## 1-14. L'intégration de la figure mélancolique dans l'humour juif

Dans *Histoires d'Amérique : Food, family and philosophy* (1988), *Golden Eighties* (1986) et *Demain on déménage* (2004), l'esprit du tragique est tout à fait caractéristique de l'humour juif, qui prend sa source dans les événements les plus dramatiques. Robert Samacher décrit ainsi les caractéristiques de l'histoire du peuple juif :

Une blessure profonde ou une déception provenant de la société, la nécessité de réprimer des réactions de vengeance à cause de la supériorité objective de l'adversaire, l'incorporation dans le moi de l'objet aimé ou haï et la rage à l'encontre de ce dernier, l'abaissement et la dépréciation de soi. [...] La rare violence de l'humour juif qui ne rate pas les Juifs comme cible est également conditionnée par la nécessité de réprimer le désir de vengeance, présente secrètement. L'agressivité de cet humour atteint le moi et aussi l'objet dans le moi. <sup>202</sup>

Dans ses films, Chantal Akerman fait apparaître métaphoriquement l'élément juif, tantôt en évoquant la dissimulation du secret, tantôt en donnant un sens ironique aux scènes humoristiques. Freud considère l'ironie comme une sous-catégorie du comique, dont l'essence « consiste à énoncer le contraire de ce qu'on a l'intention de communiquer à l'autre, tout en lui permettant cependant de faire l'économie de cette contradiction grâce à l'intonation, aux gestes d'accompagnement, à de petits indices stylistiques (quand il s'agit d'une présentation écrite), par lesquels on laisse entendre qu'on pense soi-même le contraire de ce qu'on énonce. » <sup>203</sup>

Chantal Akerman fait de l'humour juif avec ce qui est dominé par le souvenir de la terreur. Dans *Demain on déménage* (2004), Catherine brûle un poulet dans un four jusqu'à ce qu'une fumée noire envahisse la cuisine (\*37) ; ce dégagement d'une fumée aussi noire revient à tout propos, en lieu et place d'un passé qui ne passe pas, celui des camps de la mort. La hantise, par ailleurs, de ne pas avoir à manger, la manie de vouloir combler la moindre faim, la routine du hamburger surgelé et de l'œuf à la coque découlent du traumatisme des

---

<sup>202</sup> Robert SAMACHER, « Humour juif et mélancolie », dans *Langage & Inconscient : Culture yiddish et inconscient*, *Revue internationale*, Numéro 4-Juin 2007, Numéro réalisé sous la direction de Max Kohn, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, 2007, p. 32.

<sup>203</sup> Sigmund FREUD, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [titre original : *Der Witz und eine Beziehung zum Unbewussten*, 1905], traduit de l'allemand par Denis MESSIER, Paris, éditions Gallimard, 1988, p. 313.

camps. Une des visiteuses de l'appartement de Catherine souffre de l'odeur spécifique de cuisine qui y règne. Chantal Akerman n'a cessé de filmer des personnages en zones de transit, montrant le personnage de la locataire en lutte contre le détraquement des objets, transportant les meubles ou les valises. Ses héroïnes veulent déménager par hantise de la réclusion. Leur décision de mettre leur appartement en vente provoque un joyeux défilé de visiteurs. Le déménagement est le thème central de ce film. Par ce thème, Chantal Akerman montre que la recherche de l'identité juive est toujours un drame, car le but du juif est de ne pas l'être, et de ne jamais trouver un endroit convenable et confortable pour y vivre.

Dans *Histoires d'Amérique : Food, family and philosophy* (1988), Chantal Akerman établit un scénario de l'histoire des Juifs à partir des journaux. Les personnages racontent leurs souvenirs de la guerre, du ghetto, leurs histoires d'amour, d'immigration, de conflits familiaux, les traces indélébiles laissées par les pogroms ou les camps, leurs souffrances et leurs peines. Ils ont immigré à New York, ils cherchent longtemps leur identité dans ce pays qu'ils ne ressentent pas comme un lieu à eux. C'est toute une culture qui se révèle, faite de dérision et de fatalité. Curieusement, les époques évoquées par les images varient entre 1890 et 1950 : l'époque de la ruée vers l'or, celle de l'immigration, celle de la guerre, et celle qui suit la répression nazie, etc.

Au fur et à mesure que les personnages se racontent, l'un après l'autre, la totalité de leurs souvenirs est transformée en une expérience collective que tout le monde a vécue, et qui efface les temporalités particulières en les intégrant dans un tout anonyme de l'histoire. C'est l'histoire du mutisme des survivants qui, souligne Chantal Akerman, « pour épargner ça à leurs enfants, ont coupé toutes les fibres vivantes de la transmission juive et ne leur ont laissé qu'un nom vide de contenu, le nom juif, qui fait trou. »<sup>204</sup> Elle reconstruit les souvenirs juifs de façon humoristique, afin de trouver comment combler ce trou de l'Histoire lié au Juif, celui que sa mère ne voulait pas raconter.

Chantal Akerman insère des dialogues pleins d'humour entre les monologues de personnages qui racontent des souvenirs tragiques. Le décalage entre la tragédie et la comédie nous montre la force de l'esprit juif face aux difficultés. Ce sont le milieu social, la

---

<sup>204</sup> « *Histoires d'Amérique* », dans *Cahiers du cinéma*, n° 424, octobre 1989, p. 58.

communauté juive et leur culture qui se révèlent faits de dérision, de fatalité et de foi en Dieu.

Par exemple, un vieil homme d'aspect très fatigué marche en traînant les pieds (B) et un autre homme lui pose la question suivante (A) :

- (A) Qu'y a-t-il ?
- (B) Ce qu'il y a ? Mes chaussures me tuent.
- (A) Alors, pourquoi les portez-vous ?
- (B) Pourquoi ? Eh bien, je vais vous le dire. Mes affaires ne pourraient pas aller plus mal. Je dois de l'argent au boucher, au boulanger, à l'épicier, et au propriétaire. J'ai deux filles, tellement moches. Qui sait si j'arriverai à les marier un jour. Mon fils est un vrai idiot et ma femme criaille jusqu'à ce que je devienne folle. Chaque soir, quand je rentre après une journée de travail stérile et que je vois mes factures et ma famille, je n'ai qu'une seule envie : me tuer. Alors, j'enlève mes chaussures, et Monsieur, à la minute où mes pieds sont hors de mes chaussures, c'est un tel bonheur. Enfin, la vie vaut la peine d'être vécue.<sup>205</sup>

Ou bien un jeune homme (C) raconte ses soucis à un autre homme inconnu (D) :

- (C) Je ne sais pas quoi faire. Il n'y a pas plus pauvre que moi. Je n'ai qu'une chambre, une seule où nous vivons à huit : moi, ma femme et mes six enfants. Et chaque année, ma femme met au monde un autre bébé. Ce sont de beaux bébés, mais je n'ai pas de quoi les nourrir. Que dois-je faire ? Je ne sais plus quoi faire.
- (D) (Après qu'il ait réfléchi un peu, il dit :) Ne fais rien !!<sup>206</sup>

Ou deux jeunes hommes dialoguent :

- (A) Tu sais que Dieu a dit qu'on ne peut pas sortir avec une fille mariée ?
- (B) Comment peux-tu être sûr qu'elle est vraiment mariée ? Si c'est le mari qui l'a mariée, et pas le rabbin. Je ne sais pas si pour Dieu, elle est vraiment mariée !
- (A) Peut-être que non. Mais alors peut-elle avoir des relations sexuelles avec son mari ?
- (B) Si son mari est son mari, oui. Et si elle n'est pas mariée avec un autre homme.
- (A) Mais si pour Dieu, elle n'est pas vraiment mariée avec son mari, alors peut-être que Dieu acceptera que j'aie des relations avec elle.
- (B) Toi, certainement pas.
- (A) Et pourquoi pas ?
- (B) Parce que tu es marié.
- (A) Mais pas par le rabbin.
- (B) Alors tu n'es pas marié.
- (A) Alors ?
- (B) Alors, tu ferais mieux de te marier. C'est un péché pour un juif de ne pas se marier.
- (A) Mais je suis marié.
- (B) Alors pourquoi tu poses toutes ces questions ?

---

<sup>205</sup> Chantal AKERMAN, *Histoires d'Amérique : food, family and philosophy* (1988) [VHS], La Sept Vidéo (éd.), 95 min, couleur.

<sup>206</sup> *Idem.*

(A) Tu sais pourquoi ? Parce que même un homme marié peut poser des questions.<sup>207</sup>

Dans ces dialogues, il s'agit de la famille, de la nourriture, du mariage et de l'argent. Face aux tragédies de l'Histoire, cet humour fonctionne en tant que mécanisme de défense afin de survivre, comme le dit Georges Perec : « C'est un mouvement de l'esprit, une source de vie face à l'oppression, les vicissitudes que l'histoire [...] a fait subir au peuple juif. »<sup>208</sup> L'humour est, chez Chantal Akerman, un moyen de conjurer la tristesse et la misère. Cependant, il ne s'appuie pas sur des éléments tristes et malheureux, mais au contraire, avec le rythme, il transforme ces éléments en éléments comiques pour ne plus pleurer. Le déphasage des comportements de ses personnages comme ses allusions aux camps sont des défenses, un renversement par le saugrenu. L'humour juif signifie bien qu'un Juif ne saurait échapper à son propre destin, c'est pourquoi il fait de l'autodérision.

Nous pensons que la façon qu'a Chantal Akerman de transmettre la judaïté se traduit par l'humour juif qui se caractérise par sa situation très particulière vis-à-vis de l'Histoire, du langage et de la tradition du judaïsme. D'où l'inconfort de cette situation : « L'humour juif c'est une manière d'être-au-monde, une certaine sensibilité à la fragilité de la tradition, confrontée aux événements qui peuvent tout faire basculer et à la nécessité de la continuité. »<sup>209</sup>

Selon Max Kohn, l'humour juif est une manière de rester juif en composant avec le surmoi, l'inconscient, le monde. Cet humour s'arrange avec le surmoi. Freud dit que « le surmoi est génétiquement l'héritier de l'instance parentale »<sup>210</sup>, « la personne de l'humoriste a retiré l'accent psychique de son moi et l'a déplacé sur son surmoi »<sup>211</sup> et le sujet « qui souffre de compulsion et d'interdictions se comporte comme s'il était sous l'empire d'un *sentiment de culpabilité*, dont il ne sait rien d'ailleurs, d'un sentiment inconscient de culpabilité. »<sup>212</sup> Cet

---

<sup>207</sup> *Idem.*

<sup>208</sup> Bruno CORTY, « Les Visages de l'humour juif », dans *Le Figaro*, le 15 février 2012.

<sup>209</sup> Max KOHN, « Humour juif et psychanalyse », dans *Langage & Inconscient : Culture yiddish et inconsciente, Revue internationale, op. cit.*, p. 22.

<sup>210</sup> Sigmund FREUD, « L'Humour (1927) », [titre original : *Der Humor*], dans *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand FÉRON, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1985 (1990), p. 325.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p.326

<sup>212</sup> Sigmund FREUD, « Actes obsédants et exercices religieux (1907d) », [titre original : *Zwangshandlungen und Religionsübungen*, 1907], traduit de l'allemand par Marie BONAPARTE, dans *L'Avenir d'une illusion* (1927c),

humour apporte un plaisir au surmoi et fonctionne comme une défense contre la douleur. Max Kohn remarque :

L'humour juif est à la fois particulier, lié à un peuple dans une situation inconfortable, qui doit s'épargner les affects liés à sa manière d'être, mais il est aussi intelligible par d'autres qui ne sont pas dans la situation d'être, et de vouloir rester juif. Et cela, parce qu'il comporte évidemment une dimension humaine de conflit avec soi, les autres, le monde, le surmoi dont la tradition fait partie, qui peut toucher bien du monde. L'humour juif interroge notre désir de rester juif malgré tout, en restant humain et vivant.<sup>213</sup>

L'humour juif manifeste l'identité juive et permet au Juif de laisser une trace de son style de vie singulier et d'exprimer avec légèreté des jugements et des reproches issus d'une observation rigoureuse de soi. Cela se traduit par son désir de se libérer de la culpabilité et de témoigner d'une joie de vivre propre à bien encaisser les chocs de l'existence. Si cet humour épingle les prétentions du surmoi, il montre aussi par là que le Juif est obsédé par un sentiment de culpabilité inconscient. À travers cet humour juif, Chantal Akerman pose la question de l'Histoire, de la culture et de l'humanité. Elle mélange le pathétique, le drame et le goût du rire par l'obsession qu'elle exprime d'approfondir sa quête d'identité et de manifester son attachement à celle-ci. Sa passion invite à questionner son origine, ses préoccupations juives, ses goûts, ses soucis et ses espoirs pour l'avenir. Elle montre des personnages surgissant de l'imaginaire qui établissent un rapport direct à l'autre pour exprimer un sentiment tragique de l'existence à travers des événements comiques. Elle ne laisse pas le spectateur tranquille, comme si elle le considérait comme un interlocuteur qui participe à ses films.

---

Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1983 (1971), p. 90. En italique dans l'original.

<sup>213</sup> Max KOHN, *op.cit.*, p. 24.

\*\*\*

Le regard sur la mère dans les films des trois femmes cinéastes est non seulement très différent, mais leurs souvenirs de l'image de la mère nous transmettent l'évolution de la figure féminine et nous donnent des éléments pour y participer. Nous avons montré l'image de la mère, sa relation sociale et le lien entre mère et fille dans les films des femmes cinéastes. En comparant *Mariées mais pas trop* (2003) de Catherine Corsini avec *My Little Princess* (2011) d'Eva Ionesco, nous comprenons que l'emprise maternelle prend la forme de la manipulation maternelle sous la séduction de la féminité. Ce qui fascine sa fille est une image féminine stéréotypée. S'il y a une transmission féminine de la mère à sa fille, ce n'est pas un héritage personnel de la mère, mais le rôle féminin attribué par la société. Catherine Corsini propose une relation entre mère et fille comme un lien amical sans emprise. La reconnaissance de l'autre libère de cette transmission de la féminité d'une génération à la génération suivante.

*L'Une chante, l'autre pas* (1976) d'Agnès Varda propose la possibilité d'une voie différente pour la femme et la mère : grâce au mouvement de libération des femmes, la maternité devient un choix. Mais la vision d'Agnès Varda sur « être mère » n'est pas du tout négative. Elle libère la mère non seulement de son foyer, mais aussi de son désir sexuel. Elle relie le féminin au maternel. Cette vision se traduit par son intérêt pour le corps des femmes enceintes considérées comme la l'expression de la vitalité de la beauté féminine.<sup>214</sup> La possibilité d'une vie différente qu'elle propose n'est pas dans le monde idéal, car elle s'inspire de la situation et de la condition des femmes d'une époque précise. En comparant leurs situations avec celles d'aujourd'hui, la libération des femmes ne signifie pas uniquement l'égalité entre femmes et hommes, mais aussi l'expérience d'une communauté féminine et la solidarité entre les femmes.

Agnès Varda montre la figure importante de la Mère dans la société contemporaine, alors que Chantal Akerman exprime plutôt la figure personnelle à travers son histoire familiale et culturelle. Il s'agit d'une recherche de l'identité originaire, du désir de fusion avec

---

<sup>214</sup> Nous montrons l'analyse approfondie du corps des femmes enceintes dans les films d'Agnès Varda dans le chapitre 4.

la mère, de l'ambivalence, du désir de la mère et d'une imago déprimée de la mère. Le travail de Chantal Akerman restitue l'histoire juive à l'écran à travers une relecture de sa relation avec sa mère, sous forme de médiation. Car elle transmet *l'histoire de la Mère*. Ce n'est pas l'Histoire que nous avons apprise à l'école, mais une histoire particulière : en apprenant inconsciemment cette l'histoire, l'enfant s'inscrit vraiment dans la vie de sa mère.

Le désir inconscient d'un attachement ambivalent à la mère de Chantal Akerman se traduit par le système de filiation matrilineaire juive dans lequel elle cherche le lignage et la relation avec sa mère. Cette liaison renforce celle de la mère à sa fille, car la transmission de l'héritage s'est d'abord effectuée de mère à fille, ensuite à fils. La mère peut transmettre non seulement son nom et ses biens, mais aussi ses savoirs et sa culture, ces dons toujours reconnus comme héritage de la lignée féminine. La judéité d'un individu est déterminée par celle de sa mère. Il y a bien là une identification inconsciente à *l'histoire de la Mère*. Elle s'identifie à l'histoire de sa mère et de son destin afin de rester juive et de témoigner de son existence pour la génération suivante.

# CHAPITRE 2 : LA RELATION HOMOSEXUELLE FÉMININE

## 2-1. Introduction

Nous avons analysé, dans la dernière partie, le lien omniprésent de la relation mère-fille qui produit une confusion d'identité et de la recherche de soi à travers la représentation de la mère. L'emprise maternelle est une sorte d'expression d'un amour excessif de la mère, du désir de fusion de la mère avec sa fille et vice versa de l'abus du pouvoir maternel. Dans le noyau central de cette relation, le désir homosexuel cherche la satisfaction narcissique à travers le corps de l'autre femme. Si la relation avec une personne du même sexe encourageait la confusion d'identité entre deux femmes, leur choix de l'objet d'amour dépendrait d'une identification narcissique. Nous essaierons de mettre en valeur dans ce chapitre, le sujet-désirant féminin à travers la relation homosexuelle féminine.

Nous essaierons ici de voir comment les réalisatrices retrouvent la question du corps féminin et son désir à travers la représentation des relations homosexuelles féminines. Nous avons choisi les films de Chantal Akerman et de Catherine Corsini pour répondre à ces questions. Nous étudierons les principales théories de la psychanalyse, du féminisme et du lesbianisme en matière d'érotisme et de littérature érotique à partir desquelles s'est construit le présent travail. À la lumière de ces références, nous ferons ressortir les particularités de chacune de ces théories dans les films de Chantal Akerman et de Catherine Corsini.

Depuis les travaux de Freud et Lacan, à propos du désir hétérosexuel de la femme, la psychanalyse se focalise sur le désir de maternité : chez Freud, l'envie du pénis est remplacée par le désir d'avoir un fils, chez Lacan, le phallus est le signifiant du désir de la mère, donc le manque. Le maternel est considéré comme un aspect inné chez la femme, si bien que la femme ne désirant pas ou n'ayant pas d'enfant n'a pas réalisé sa féminité. Le désir de la femme pour une autre femme est hors de question. La psychanalyse essaie de soumettre la

libido féminin au phallus symbolique, pour résoudre l'angoisse de la castration masculine, en laissant de côté le désir féminin. Dans cette obscurité du désir féminin, si ce désir peut apparaître facilement dans la relation entre femmes, le cas du couple homosexuel féminin retrouvera-t-il le lieu de l'irruption du désir ?

Le terme « homosexualité » désigne une tendance sexuelle qui prend pour objet une personne du même sexe. Freud considère, au début de son analyse, cette tendance comme « le négatif de la perversion », sans mentionner le terme « homosexualité ». Dans *Trois essais sur la théorie sexuelle*, il refuse de parler de dégénérescence pour désigner l'inversion, et il estime qu'elle n'est pas innée, mais acquise. L'inverti masculin recherche souvent chez son partenaire la réunion des caractères sexuels masculins et féminins.<sup>215</sup> À la fin du XIXe siècle, pour travailler sur la bisexualité, Freud prend en analyse un homosexuel. Il distingue l'inversion de l'objet de l'inversion de la personne, soit l'homosexualité de la composante féminine comme chez les travestis. Pourtant, il étudie d'abord l'homosexualité masculine sans préciser les spécificités de l'homosexualité féminine.

Freud ne considère pourtant pas l'homosexualité comme une maladie, mais comme un arrêt du développement psychique et comme une absence de solution au complexe d'Œdipe. Il pense que l'homosexualité est une tendance que tous les êtres humains possèdent : ils oscillent entre « la façon de sentir hétérosexuelle et la façon de sentir homosexuelle. »<sup>216</sup> Il pense que le choix homosexuel existe chez tous les êtres<sup>217</sup>. Il résume l'homosexualité masculine et féminine par la formule suivante : « On ne peut s'attendre à rencontrer avec quelque régularité cette inversion du caractère que chez les femmes inverties ; chez les hommes, la virilité psychique la plus complète est compatible avec l'inversion. »<sup>218</sup>

Quant à l'homosexualité féminine, il ne montre pas sa spécificité. Il essaie d'adapter la théorie de l'homosexualité masculine à celle de la femme. Il a le mérite d'attirer l'attention sur la difficulté et la complexité de l'acquisition de la féminité : l'investissement de la mère et

---

<sup>215</sup> Sigmund FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op.cit., p. 50.

<sup>216</sup> Sigmund FREUD, « Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa : décrit sous forme autobiographique (1911c) », [titre original : *Psychoanalytische Bemerkungen zu einem autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia Paranoides)*, 1910], dans *Le Président Schreber* (1911c), dans *Le Président SCHREBER* (1911c), traduit de l'allemand par Pierre COTET et René LAINÉ, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1995, p. 44.

<sup>217</sup> Sigmund FREUD, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, op.cit., p. 51-52, note.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 47.

celui du père sont déterminants comme aussi celui du père par la mère à qui la fille doit s'identifier pour sortir de l'homosexualité. L'homosexualité féminine selon Freud exprime une relation féminine au père, marquée par l'identification au père et le désir d'avoir un enfant de la mère. C'est « ce qui concerne le sexe opposé qui succombe au refoulement »<sup>219</sup>, à savoir chez la femme l'envie du pénis, et chez l'homme l'attitude féminine.

Freud s'attache à expliquer les causes et les raisons libidinales de l'homosexualité. Selon lui, quand la fille a entre treize et quatorze ans, elle commence à jouer à la mère en manifestant une tendresse exagérée pour les petits garçons. C'est pour elle une façon d'adopter le comportement d'une femme d'âge mûr. Cependant, il ne s'agit pas d'une manifestation d'instinct maternel, mais d'un engagement symbolique envers le père :

Le désir d'avoir un enfant, un enfant de sexe masculin, devient pour elle clairement conscient ; qu'il devait être un enfant de son père et fait à l'image de ce dernier, son conscient n'avait pas le droit de le savoir. Mais ce qui arriva c'est que ce n'est pas elle qui eut l'enfant mais la concurrente que dans son inconscient elle haïssait : la mère. Indignée et aigrie elle se détourna de son père, et de l'homme en général. Après ce premier grand échec, elle rejeta sa féminité et rechercha pour sa libido un autre placement.<sup>220</sup>

Lorsqu'elle renonce au désir d'avoir un enfant, à l'amour pour un homme et au rôle féminin, devenant homosexuelle, elle se change « en homme » et prend « la mère à la place du père comme objet d'amour »,<sup>221</sup> c'est-à-dire qu'elle s'identifie à son père. L'identification à la mère chez l'homme homosexuel permet de fuir l'angoisse de la castration, sans renoncer à la masculinité, alors que l'identification au père chez la femme homosexuelle provoque paradoxalement une rivalité à l'égard de sa mère, en abandonnant le désir d'avoir l'enfant du père, c'est-à-dire la féminité. L'identification au père de la femme homosexuelle paraît bien remplacer l'amour déçu. Il est important d'expliquer les parcours différents du jeune homme et

---

<sup>219</sup> Sigmund FREUD, « L'Analyse avec fin et l'analyse sans fin (1937c) », [titre original : *Die endliche und die unendliche Analyse*, 1937], dans *Résultats, Idées, Problèmes II* (1921-1938), traduit de l'allemand par Janin ATTOINIAN, André BOURGUIGNON, Pierre COTET et Alain RAUZY, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2002 (1985), p. 267.

<sup>220</sup> Sigmund FREUD, « Sur la psychogenèse d'un cas d'homosexualité féminine (1920a) », [titre original : *Über die Psychogenese eines Falles von weiblicher Homosexualität*, 1920], dans *Névrose, psychose et perversion* (1894-1924), dans *Névrose, psychose et perversion* (1894-1924), traduit de l'allemand sous la direction de Jean LAPLANCHE, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 4e triage 2008 (1ère 1973), p. 256.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 256- 257.

de la jeune fille vers l'homosexualité. Car toutes les homosexualités ne sont pas le résultat de la construction inversée de l'identité sexuelle dès l'enfance.

Freud modifie ces notions afin de déterminer le caractère mâle ou femelle : « la masculinité se volatilise en activité et la féminité en passivité »<sup>222</sup>, puisqu'il y a le cas inverse. Il dit alors que c'est « le mystère de l'homosexualité »<sup>223</sup>, mais il propose les trois caractères qui apparaissent indépendamment l'un de l'autre selon différentes combinaisons chez les homosexuels : « caractères sexuels somatiques (hermaphrodisme physique) » ; « caractères sexuels psychiques (position masculine/féminine) » ; « mode du choix d'objet ».<sup>224</sup> Freud met l'accent sur le mécanisme psychique de la disposition pulsionnelle qui détermine le choix objectal.

Comme la division caractéristique entre homme et femme dans la théorie freudienne, souvent, l'image de l'homosexuel présentée dans les médias accentue souvent une image stéréotypée : l'homme homosexuel est lié à une féminisation de l'individu masculin, la femme homosexuelle est présentée comme un garçon manqué. Simone de Beauvoir critique cette image comme une « confusion entre l'invertie et la virago »<sup>225</sup> : à cause de l'influence d'hormones mâles, il y a la femme « viriloïde »<sup>226</sup> mais hétérosexuelle qui, par manque de développement de la sensibilité érogène, refuse les caresses masculines. Il y a aussi la femme refusant la passivité qui souhaite développer sa vitalité vigoureuse et active. Et encore, la femme « disgraciée, malformée »<sup>227</sup> (qui) essaie de faire montre d'une masculinité spectaculaire afin de dissimuler son complexe d'infériorité. Toute lesbienne n'est donc pas « un "homme caché" sous des formes trompeuses »<sup>228</sup>, la virilité de la femme ne coïncide pas nécessairement avec l'homosexualité. Simone de Beauvoir critique la société qui confond l'image de la femme virile et celle de la lesbienne : « ce qui donne aux femmes enfermées dans l'homosexualité un caractère viril, ce n'est pas leur vie érotique qui, au contraire, les confine dans un univers féminin : c'est l'ensemble des responsabilités qu'elles sont obligées

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>224</sup> *Idem.*

<sup>225</sup> Simone de BEAUVOIR, *op.cit.*, p. 190.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>227</sup> *Idem.*

<sup>228</sup> *Idem.*

d'assumer du fait qu'elles se passent des hommes. »<sup>229</sup> Elle montre que, dans la relation lesbienne, il n'y a pas d'érotisme spécial :

C'est en partie pour répudier toute complexité avec [ses amies] qu'elle adopte une attitude masculine ; elle travestit son vêtement, son allure, son langage, elle forme avec une amie féminine un couple où elle incarne le personnage mâle. [...] la femme dite « virile » est souvent une franche hétérosexuelle. Elle ne veut pas renier sa revendication d'être humaine ; mais elle n'entend pas non plus se mutiler de sa féminité, elle choisit d'accéder au monde masculin, voire de se l'annexer.<sup>230</sup>

Ce type de femme accède au monde masculin sans ressentir l'endommagement de la féminité, car cette femme met l'homme sous sa domination. Plus la femme est dominatrice, moins l'homosexualité lui apporte de satisfaction, car elle souhaite réaliser intégralement ses possibilités féminines afin de s'affirmer.<sup>231</sup>

Historiquement, la pratique de l'homosexualité féminine existe depuis longtemps dans de nombreuses cultures. Cette relation est figurée dans l'iconographie grecque<sup>232</sup> documentée dans l'Antiquité, mais elle est considérée comme « un phénomène marginal »<sup>233</sup>. C'est pourquoi l'homosexualité féminine ne donne pas lieu à beaucoup de débats et de tensions, n'étant ni un objet de revendication identitaire de la part de celles qui s'y livrent, ni un objet de réprobation morale de la part d'une opinion publique à laquelle ces femmes ne se livrent pas en pâture.

De ce fait, le mot « lesbienne » est né tardivement. Le terme « tribadisme » pour désigner l'homosexualité féminine est apparu au seizième siècle, mais avec un sens péjoratif, et il a disparu au dix-neuvième siècle. Depuis le dix-neuvième siècle, le terme « lesbianisme » est utilisé pour décrire les relations érotiques entre femmes et est également apparu dans un dictionnaire médical pour désigner l'amour lesbien. Cependant, au vingtième siècle, ce terme est devenu péjoratif, désignant, pendant un certain temps, le féminin de « sodomite », tandis qu'un autre terme plus savant, celui de « saphisme », apparaissait à son tour pour désigner la même réalité de façon plus distante et respectueuse.

---

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>232</sup> Nathalie ERNOULT, « L'Homosexualité féminine chez Platon », dans *Revue Française de Psychanalyse : Filiations féminines*, Tome LVIII, Janvier-Mars, 1994, Paris, Presses Universitaires de France, p. 209.

<sup>233</sup> *Idem.*

Au milieu du dix-neuvième siècle, l'homosexualité masculine était un problème social dans de nombreux pays, tandis que l'homosexualité féminine n'était pas considérée comme un problème significatif. Il n'y a pas alors beaucoup d'écrivains qui traitent de ce sujet. La relation lesbienne comme l'homosexualité masculine étaient hors la loi. La femme n'avait pas le droit d'exprimer un point de vue sur sa sexualité, qu'elle soit hétérosexuelle ou homosexuelle, et il n'est pas étonnant dans ce contexte que l'existence de l'homosexualité féminine ait été globalement ignorée.

Au dix-neuvième siècle, l'amour entre femmes crée un univers féminin, caractérisé par la cohabitation au sein d'une communauté de femmes associée à une ségrégation entre univers masculin et féminin. Le rapport intime entre les femmes était considéré comme un *système féminin* revendiquant une légitimité, à l'instar de « l'amitié romantique », « le mariage de Boston »<sup>234</sup> ou « le lien entre les sœurs ». La forme d'« amitié romantique » était « la conséquence d'une ségrégation sexuelle dans la vie bourgeoise »<sup>235</sup> et cette amitié a été socialement admise. Pourquoi la société désignait-elle la relation entre femmes comme de l'amitié plutôt que de l'amour ? Sous le régime du sexe patriarcal, les femmes étaient assignées à un rôle passif et reproductif, leur talent intellectuel était rarement reconnu par les institutions du savoir majoritairement masculines. D'autre part, on réservait aux femmes la part du sentiment.<sup>236</sup> Elles pouvaient partager leurs sentiments d'amour entre elles et entretenir des liaisons homosexuelles à l'abri des regards sans que la société s'inquiète des expressions d'un sentiment amoureux qui passait facilement pour des gestes d'amitié innocents et chastes. Marie-Jo Bonnet explique que :

---

<sup>234</sup> L'expression « le mariage de Boston » a été utilisée surtout aux États-Unis, au dix-neuvième siècle et au vingtième siècle, en désignant deux femmes qui « vivaient ensemble, possédaient des biens, voyageaient ensemble, participaient aux fêtes de famille et dormaient dans le même lit. » Pour les femmes des classes moyennes, « l'amitié romantique » et « le mariage de Boston » ont été socialement admis et ces liens se montraient en public et étaient reçus dans les cercles d'élite de la société, tandis que les couples féminins de la classe ouvrière devaient se cacher pour vivre ce genre de liens entre femmes. (Judith WALKOWITZ, « Sexualités dangereuses », traduit de l'américain par Geneviève FAURE dans *Histoire des femmes : le XIXe siècle 4*, sous la direction de Georges DUBY et Michelle PERROT, Paris, Plon, 1991, p. 413-414.)

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 413.

<sup>236</sup> Kazuko TAKEMURA, « La Possibilité de la recherche lesbienne (1) », dans *Eigoseinen*, 142 (4), juillet, 1996, Tokyo, p. 187-189.

Dans le patriarcat, il n'existe en effet aucun modèle d'amour féminin qui intègre la dimension spirituelle. L'amour n'aura pas de sexe [...], car en principe, l'amour [...] est sacré et asexué, comme les Droits de l'Homme sont universels.<sup>237</sup>

Dans ce contexte, pour l'homosexuelle qui a l'expérience de l'amour comme « un libre choix de femmes émancipées », l'amour entre femmes « n'est pas tant la dimension sexuelle qui est niée que la dimension sociale, spirituelle et initiatique. »<sup>238</sup> Les femmes profitaient d'une certaine licence culturelle pour exprimer leurs désirs amoureux, affectifs, spirituels et physiques à travers des relations homosexuelles, ces relations étaient distinguées des relations hétérosexuelles liant sexualité et reproduction.

Les femmes nourrissaient et manifestaient leurs sentiments intimes à travers la rhétorique efficace d'échanges épistolaires, qui visait à dissimuler leur dimension sexuelle. Leur relation homosexuelle n'est pas visible, mais peut se deviner à travers leurs lettres qui sont les seules à faire allusion à leur liaison amoureuse. Il serait toutefois abusif de penser qu'aux yeux des femmes, les relations lesbiennes aient pu constituer un thème de réflexion philosophique. Les allusions sont brèves et s'inscrivent dans le cadre d'une réflexion plus générale sur la sexualité.

En somme, la première vague de lesbianisme, celle du saphisme, est marquée par l'« amitié romantique » qui met en relief le lien et le désir spirituels, plutôt que ceux de la sexualité, et qu'il déssexualise. Ce phénomène permet de désigner l'homosexualité féminine à partir d'un partage spirituel et non d'abord d'une pratique sexuelle, la frontière entre homosexuelle et hétérosexuelle ne pouvant pas se réduire simplement à l'orientation sexuelle.

Il y a encore trente ans, l'homosexualité était considérée comme un sujet tabou à éviter, comme une pathologie et comme une perversion. Ainsi les homosexuels étaient raillés, fichés, parfois même internés. Dans le domaine cinématographique, il était également rare de voir traiter la question homosexuelle, mais aujourd'hui, grâce au développement des Mouvements homosexuels, l'évocation de ce thème ne fait plus scandale et de nombreux auteurs affirment clairement leurs orientations sexuelles à partir de 1968. Les médias, la presse et le cinéma font connaître au grand public l'homosexualité à travers des images qui vont nourrir la

---

<sup>237</sup> Marie-Jo BONNET, *Les Relations amoureuses entre les femmes : XVIe-XXe siècle*, Paris, Poches Odile Jacob, 2001, p. 265.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 266.

sensibilité culturelle, morale et sociale. Cependant, toutes les connaissances que ces médias offrent au public pour aider à l'évolution des mentalités et des mœurs dans la société ne permettent pas d'effacer l'homophobie. Elles risquent aussi de conduire à l'association de l'image homosexuelle à celle des personnages fous, étrangers et marginaux.

Grâce à ces mouvements et à l'exposition de l'homosexualité dans les médias, à partir des années quatre-vingt, la présence homosexuelle à l'écran devient banale.<sup>239</sup> Mais davantage que le constat de sa visibilité croissante, il importe de noter la manifestation de plus en plus fréquente au cinéma des préoccupations relatives à l'épidémie du sida :

[Le changement] a multiplié les images d'homosexuels malades du sida, donnant ainsi des visages au virus, montrant la dignité des malades, le dévouement et l'amour de leurs amants, tout en rejetant la honte sur ceux qui se détournent d'eux.<sup>240</sup>

L'homosexualité à l'écran ne vise pas nécessairement à légitimer le choix érotique du cinéaste vis-à-vis du public, mais à le dissuader de toute homophobie. Encore aujourd'hui, l'homophobie n'a pas disparu de certaines prises de position publiques et politiques ; est-ce qu'aujourd'hui l'identité homosexuelle est passée d'un statut de question individuelle à celui de réalité sociale ? La question de l'homosexualité ne concerne pas seulement l'orientation sexuelle, ou alors l'homosexualité restera toujours marginale et aliénée sous l'emprise de la société de l'hétéronormalité.

La tentative de réaliser des films traitant de la question de l'homosexualité vise non seulement à donner une meilleure reconnaissance de cette question par le public, mais aussi à revendiquer la construction d'une identité différente. Qu'est-ce que la représentation de l'homosexualité à l'écran peut apporter au public ?

Au niveau politique, le mouvement social exigeant la reconnaissance de l'homosexualité s'oriente vers deux voies : le Mouvement homosexuel et le Mouvement du lesbianisme. Le premier vise à faire reconnaître un choix d'orientation sexuelle en revendiquant les mêmes droits que l'hétérosexualité. Le deuxième revendique le nouveau statut lesbien qui n'est ni celui des femmes ni celui des hommes, mais qui correspond à la

---

<sup>239</sup> Didier ROTH-BETTONI, *L'Homosexualité au cinéma*, Paris, Le Musardine, 2007, p. 329.

<sup>240</sup> *Idem.*

volonté d'échapper à la domination masculine. En fait, les deux termes français « homosexualité féminine » et « lesbianisme » comportent chacun un sens distinct :

Le premier fait allusion à un ensemble de pratiques sexuelles, amoureuses, affectives, entre deux ou plusieurs personnes du même sexe. [...] Le terme « lesbianisme », pour sa part, s'il peut être utilisé ou revendiqué pour décrire les pratiques individuelles des femmes, fait aussi référence à un ensemble de courants théoriques et de mouvements sociaux qui problématisent ces pratiques.<sup>241</sup>

Les pratiques homosexuelles sont individuelles, tandis que celles du lesbianisme ont un sens politique visant à « une critique en actes et une remise en cause théorique du système hétérosexuel obligatoire d'organisation sociale ».<sup>242</sup>

Dans le domaine cinématographique d'aujourd'hui, également, « le cinéma militant homosexuel » est distingué du « cinéma homosexuel en général », car l'expression imprécise « cinéma homosexuel » renvoie à « un cinéma *sur* l'homosexualité, *avec* des personnages homosexuels, *pour* un public homosexuel ou encore réalisé *par* des réalisateurs et réalisatrices homosexuels/le/s. »<sup>243</sup> « Le cinéma militant homosexuel » accorde de l'importance à l'analyse de la situation des gays et des lesbiennes et à la lutte contre l'oppression sociale.<sup>244</sup> Afin de changer les valeurs et la morale existantes, le féminisme et le lesbianisme cherchent à remettre en cause le système patriarcal par sa déconstruction. Comment leurs théories reflètent-elles la représentation des lesbiennes à l'écran ?

Le cinéma érotique était traditionnellement réservé aux hommes. Réalisés par des hommes, ces films tendent à caricaturer ou à viser le plaisir scopique des hommes en mettant en scène un imaginaire érotique masculin. Le sujet de l'homosexualité féminine n'est pas encore beaucoup abordé par les réalisatrices françaises : parmi nos trois cinéastes, seules Chantal Akerman et Catherine Corsini l'ont traité. Curieusement, bien qu'Agnès Varda s'engage dans le féminisme, elle ne réalise pas de film sur l'homosexualité féminine : elle montre la solidarité entre les femmes à travers leur amitié ou au travail et aussi la quête d'une harmonie dans la relation hétérosexuelle. Cela peut suggérer qu'elle essaie de montrer un

---

<sup>241</sup> Helena HIRATA, Françoise LABORIE, Hélène LE DOARÉ et Danièle SENOTIER, *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 102-103.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>243</sup> Hélène FLECKINGER, « Militantismes homosexuels et cinéma : l'esthétique comme politique », dans *Le Choix de l'homosexualité Recherches inédites sur la question gay et lesbienne*, sous la direction de Bruno Perreau, Paris, EPEL, 2007, p. 136. En italique dans l'original.

<sup>244</sup> *Idem.*

univers harmonisé pour tout être humain sans s'enfermer dans un monde exclusivement féminin. Il nous paraît intéressant de transcrire les commentaires que ces deux réalisatrices font de leurs propres films ; elles s'interrogent sur leur homosexualité et cherchent à montrer à l'écran ce qu'est une relation authentique entre femmes avec ses spécificités. À partir de la représentation homosexuelle des films de ces deux cinéastes femmes, comment se traduit l'érotisme féminin dans le corps des femmes et leur relation amoureuse ? Comment l'autonomie du désir des femmes se construit-elle dans le double univers hétérosexuel-homosexuel ?

Ces réalisatrices semblent chercher non seulement à exprimer la spécificité des femmes, mais aussi à gommer toute différence entre homosexualité et hétérosexualité afin d'éviter une stigmatisation de l'homosexualité comme pratique essentiellement sexuelle. Nous allons nous intéresser à la façon dont elles représentent la relation homosexuelle entre femmes à l'écran. Est-ce qu'il y a une représentation authentique des différences sexuelles et une différence d'avec la relation hétérosexuelle ? Comment la femme désire-t-elle une autre femme ? S'il y a un érotisme féminin particulier qui ne s'adresse pas aux hommes, mais à la femme elle-même, comment s'invente cet érotisme ? Est-ce que les personnages féminins sont mis en scène de manière différente dans ces films et, de manière plus générale, comment l'érotisme féminin se distingue-t-il de celui des hommes ?

## **2-2. La confusion de l'amour et de l'amitié dans *La Répétition* (2001) de Catherine Corsini**

L'homosexualité féminine à l'écran est plus difficile à identifier que l'homosexualité masculine dans la mesure où les expressions gestuelles et corporelles de la tendresse sont beaucoup plus facilement tolérées chez les femmes que chez les hommes. Par exemple, la proximité physique de deux femmes n'éveillera pas immédiatement la pensée d'une relation homosexuelle chez celui qui les observe : ainsi se tenir les mains entre amies, s'échanger les vêtements, rester tout le temps ensemble, ces actions apparaissent comme des comportements réputés anodins et « normaux ». Le fantasme de l'ambiguïté sexuelle entre les femmes permet de manifester leur désir sans le dissimuler. L'homosexualité féminine est simplement passée sous silence.

Dans *La Répétition* (2001), Catherine Corsini expose une relation dévorante entre deux femmes : Louise et Nathalie sont amies d'enfance, elles ont aussi passé ensemble toute leur adolescence et ont partagé la même passion pour le théâtre. Cependant, après une violente dispute, Louise ferme définitivement sa porte à Nathalie. Après leur rupture paroxysmique, quelque dix ans plus tard, Louise retrouve Nathalie. Louise est possessive, opaque, inquiétante et jalouse, tandis que Nathalie a l'esprit libre et léger, est capricieuse, désordonnée et narcissique. La première mène une vie rangée de mère de famille auprès de son mari, elle est devenue prothésiste dentaire, mais, à l'évidence, elle est toujours taraudée par la nostalgie du théâtre et par l'image de Nathalie. La seconde, célibataire, est comédienne de théâtre, elle a donc réalisé ses rêves.

Lorsque Louise retrouve Nathalie, l'attachement de Louise pour Nathalie se réveille encore une fois, Louise tente de s'approprier la vie de l'autre et elle s'immisce alors dans le quotidien de Nathalie jusqu'à s'installer chez elle. Elle quitte son mari et intrigue pour que Nathalie continue à jouer avec un metteur en scène prestigieux, la débarrassant au passage d'un fiancé par trop égoïste. Louise redessine la vie de Nathalie selon sa propre idée. Peu à peu, son admiration se mue en passion amoureuse et vorace. La passion dévorante de Louise devient une névrose obsessionnelle, crée beaucoup de duplicités, de mensonges et de désirs

troubles chez Nathalie. Car Louise mûrit secrètement et discrètement son sentiment sans que Nathalie le perçoive. Quant à Nathalie, bien qu'elle aime Louise comme amie, elle n'hésite pas à faire le premier pas vers l'acte sexuel avec elle.

Une nuit, Louise avoue à Nathalie la raison de sa tentative de suicide lorsqu'elle était adolescente. C'était le jour de la rupture de leur amitié. Nathalie s'approche de Louise, la caresse en disant : « Je t'aime » et l'embrasse sur la bouche (\*1). Le plan suivant montre les deux femmes dans le lit en train de faire l'amour. Les paroles prononcées par Nathalie : « Je t'aime » provoquent une impression de crudité. Même si elle semble recevoir l'amour de Louise, Nathalie n'a pas le même sens de l'amour que Louise, mais elle accepte cependant un rapport homosexuel avec elle en cédant à une attirance érotique. Quelques jours après, Nathalie invite un homme chez elle et couche avec lui, sans se cacher à Louise, comme si elle voulait susciter sa jalousie. La scène d'amour homosexuel manifeste la sexualité de Nathalie qui fait souffrir encore davantage Louise.

Plus tard, elles se croisent par hasard dans Paris. Lorsque Louise arrive dans un magasin et prend place dans la file, Nathalie en sort. Le spectateur ne voit pas l'expression de Louise, alors que Nathalie ne jette pas un seul regard sur elle, comme si elle la considérait comme quelqu'un d'inconnu ou de négligeable (\*2). Cependant les plans suivants montrent alternativement le visage de chacune des deux héroïnes. Louise tourne la tête vers Nathalie (\*3), et ensuite Nathalie vers elle (\*4). Le spectateur ne sait pas si elles se regardent ou non. Sans rien dire, Nathalie s'en va. La fin du film montre leur rupture définitive. Leur relation a été minée par un syndrome d'échec à répétition. Ces deux femmes n'ont cessé de multiplier les échecs dans leur relation : une fois qu'elles se sont revues après une longue rupture, elles se séparent à nouveau, chacune retournant auprès d'un nouvel homme à la fin.

*La Répétition* décrit l'éveil du désir d'une jeune femme pour une autre femme comme une confusion sentimentale évoquée par l'admiration de l'image féminine. Si, comme Freud le pense, l'homosexualité attache beaucoup d'importance au complexe d'Œdipe qui reste fixé à son premier objet d'amour, refusant inconsciemment une sexualité adulte hétérosexuelle, le désir de Louise pour Nathalie recherche l'amour maternel, non pas l'amour pour le féminin. Quant à l'homosexualité adulte, il n'y a pas d'explication claire, car selon Freud,

l'homosexualité potentielle se retrouve de façon récurrente tout au long du développement psychosexuel. Pour Freud, l'homosexualité est un acquis de l'expérience : l'homosexualité féminine se décide par la relation avec la mère, lors du développement de l'identité sexuée. Même si quelqu'un devient homosexuel, plus tard, quand il est adulte, la théorie freudienne semble dire que l'homosexualité potentielle pendant l'enfance peut se déclarer tardivement.

Le choix d'objet homosexuel et l'identité sexuée ne donnent pas les mêmes résultats. L'identification dont Freud parle concerne plutôt l'identité transsexuelle. Car il y a des femmes ou des hommes qui aiment les personnes du même sexe en acceptant respectivement leur propres féminité ou masculinité, sans désir de transsexualité. Si l'homosexuel (le) s'identifie imaginativement et inconsciemment à un sexe opposé, mais qu'il/elle ne désire pas se situer socialement comme transsexuel, il/elle accepte son identité sexuelle.

Si l'identification à l'autre sexe est à l'origine de l'homosexualité, la personne homosexuelle répète consciemment la relation hétérosexuelle avec son objet d'amour. Car elle-même est persuadée d'être femme/homme (le sexe opposé) et aime l'homme/femme (le même sexe), comme une femme peut aimer un homme. L'identification au sexe opposé devient une mascarade afin de nier la différence des sexes. La mère omnipotente chez la personne homosexuelle n'est pas perçue comme féminine, mais comme le résultat de la confusion entre l'imgo maternelle et l'imgo féminine.

La psychanalyse perçoit ainsi l'homosexualité féminine dans un rapport problématique à la mère. Le sujet désirant homosexuel reste fixé à son premier objet d'amour, s'empêchant de développer la sexualité de l'adulte, en accédant à la différence des sexes. Ce n'est pas qu'une femme désire une autre femme, mais que son désir est transformé par l'amour envers sa mère ou son substitut. Le désir de la femme pour une autre femme ne cherche pas une fusion, mais un désir autonome pour une femme différente.

Luce Irigaray critique l'homosexualité féminine représentée comme une figuration fétiche : la femme y partagerait le désir masculin pour la femme phallique ou la mère phallique. Il s'agirait d'une mascarade de la masculinité. La psychanalyse ne peut pas assimiler l'échange de plaisir entre les femmes à l'intervention du désir masculin. Luce Irigaray critique également Freud de ne pas arriver à expliquer l'homosexualité féminine, si ce

n'est en la rapportant au modèle de l'homosexualité masculine, et elle préfère utiliser l'expression « hom (m) osexualité » pour décrire une réalité semblable :

Aussi n'y aura-t-il pas d'homosexualité féminine, mais une seule hommo-sexualité où la femme sera impliquée dans le procès de spécularisation du phallus, sollicitée à soutenir le désir du même pour l'homme, tout en assurant, par ailleurs et de façon complémentaire et contradictoire, la perpétuation du pôle « matière » dans le couple.<sup>245</sup>

Luce Irigaray souligne notamment le désir « hom (m) oerotique » et l'« hom (m) osexualité » chez la femme sans intervention phallique. Ce désir donne l'occasion de découvrir l'amour entre des femmes qui met à l'abri du choix despotique des hommes. Comme la psychanalyse ne reconnaît pas l'autoérotisme et l'homoérotisme chez la femme, cette figuration de la femme vise à refouler la sexualité de celle-ci. Luce Irigaray revendique le droit au narcissisme féminin. Elle révèle ainsi la sexualité féminine construite par une ou plusieurs sexualités, impliquant homosexualité et hétérosexualité sans que la sexualité soit réduite au sexe phallique.

La sexualité des personnages de *La Répétition* de Catherine Corsini n'est pas stable : Nathalie oscille simultanément entre homosexualité et hétérosexualité ; l'homosexualité de Louise n'est pas la détermination de sa sexualité, mais seulement un attachement spécial pour Nathalie. Cette sexualité unique est marquée par la difficulté de tracer une frontière entre l'amitié et l'amour. Si cette représentation homosexuelle manifestait le résultat d'une fusion négative féminine, les deux femmes de ce film n'entretiendraient pas une relation amoureuse, marquée par l'égalité, mais la jalousie et l'envie d'emprise. La fusion positive conduit les deux femmes à partager de la joie, du plaisir et de la jouissance, alors que la fusion négative les pousse à l'envie de possession et d'emprise. L'homosexualité primaire de la petite fille avec sa mère permet l'accès à l'identification féminine, qui permet de faire évoluer les caractères spécifiquement féminins chez la fille. Dans ce film, si l'identification à l'autre femme chez l'adulte était basée sur sa mise en image idéale et sur son rêve, le désir homosexuel féminin ne serait que narcissique. Nous allons analyser comment Catherine Corsini montre le désir de la femme pour une autre femme.

---

<sup>245</sup> Luce IRIGARAY, *Spéculum : de l'autre femme*, op. cit., p. 127.

## 2-2-1. L'amitié est-elle un manque d'amour ?

La question de l'homosexualité féminine traitée par Catherine Corsini met en lumière la difficulté de tracer une frontière entre l'amitié et l'amour. Cependant, ce n'est pas un film de femme sur l'amour, mais un regard féminin sur la passion exacerbée et destructrice d'une femme pour une autre femme. Qu'est-ce qu'une femme désire quand elle désire une femme ? Catherine Corsini montre le désir féminin qui aspire à la relation fusionnelle de l'homosexualité féminine. Ce film révèle dans l'homosexualité féminine, le désir de l'autre, l'attente de ce désir et l'impossibilité de dépasser les nœuds inextricables de la frustration, de la jalousie et de la rivalité. L'amour déformé d'une femme pour une autre tourne à la relation d'emprise comme celle entre mère et fille et son désir ne laisse pas de place pour le désir de l'autre comme dans une relation hétérosexuelle.

Dans le film, les deux sont amies, mais chacune a un sens différent de la valeur de l'amitié ; pour Nathalie, « on se voit quand l'une a besoin de l'autre, prenant de la distance. »<sup>246</sup> ; pour Louise, « on reste tout le temps afin de s'aider n'importe quand. »<sup>247</sup> La différence de valeur accordée à l'amitié et le degré de nécessité de l'autre dans la vie de chacune causent la souffrance de Louise très vivement attachée à Nathalie ; cette relation dissymétrique montre la difficulté d'une reconnaissance de l'autre dans la réciprocité. Le lien d'amitié que Catherine Corsini met en scène dans son film s'oppose à l'idée suivante :

L'amitié [...] a le grand avantage d'être un choix, donc un plus pour l'identité, et de se situer hors du contexte familial, dans le partage entre individus d'une culture, d'un mode de vie, d'une autonomie, d'une vision du monde semblable, mais si différente de celle de la majorité dominante.<sup>248</sup>

Si la passion singularise, l'amour socialise, l'amour affirme l'autre en même temps que soi-même. : « Chacun a toujours raison en manies amoureuses, puisque l'amour est essentiellement passion de la déraison. »<sup>249</sup> Ce peut être une base de jugement universel. Paradoxe réel, l'amour ouvre l'individu à autrui et réalise ses désirs les plus intimes, c'est-à-dire l'art de former et de multiplier les liens sociaux.

---

<sup>246</sup> Catherine CORSINI, *La Répétition* (2001) [DVD], Films Pelléas, Nittatsu (éd.), 92 min, couleur.

<sup>247</sup> *Idem.*

<sup>248</sup> Marie-Jo BONNET, *op.cit.*, p. 357.

<sup>249</sup> Simone DEBOUT-OLESZKIEWICZ, « Introduction » dans *Nouveau Monde amoureux*, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. XXXVI.

Certes, le sujet central du film est la relation homosexuelle féminine, mais ce n'est pas d'abord l'histoire d'amour de deux homosexuelles. Louise n'a pas vraiment d'identité homosexuelle, même si elle éprouve depuis toujours un attachement spécial pour une autre femme, un attachement qu'elle lui a longtemps caché. Celle-ci aime bien Louise en tant qu'amie, sans éprouver d'amour pour elle, mais elle est cependant prête à entretenir une relation sexuelle avec elle. Il y a donc deux types différents de représentation de l'homosexuelle : pour Louise il s'agit d'un amour profond pour une femme et pour Nathalie d'un goût de la sexualité homosexuelle occasionnelle.

Le film met l'accent sur le désir et l'amour homosexuels de Louise en différenciant l'amour de l'amitié. La musique et la focalisation de la caméra sur le regard de Louise soulignent l'intensité de son désir. On voit que plusieurs scènes où les deux femmes s'allongent et dorment l'une avec l'autre sur le même lit reviennent plusieurs fois : lorsqu'elles sont enfants, adolescentes et adultes. Dans d'autres scènes, elles sont seulement deux copines, leur relation n'est qu'amicale : la caméra ne souligne pas qu'elles se désirent, elle montre deux femmes heureuses qui bavardent et discutent ensemble. Louise ne regarde pas Nathalie (\*5). Cependant, lorsque la scène révèle un regard exprimant le désir de Louise, la caméra montre une Louise « voyeuriste » tournée vers Nathalie (\*6). Le spectateur, lui seul, va entendre la musique extradiégétique qui dramatise la résistance à sa passion amoureuse.

Dans une autre scène, Louise cherche les bas de Nathalie dans sa chambre d'hôtel. Après les avoir trouvés, elle touche légèrement les sous-vêtements de Nathalie et ouvre doucement les autres tiroirs et puis elle prend l'étui de Nathalie et le met dans sa poche. Lorsque Louise fouille dans les tiroirs, la caméra se fixe sur ses mains, en gros plan (\*7), avec une musique extradiégétique. On pourrait dire qu'ici, son amour apparaît comme fétichiste. Ce regard sur une autre femme transforme la description visuelle du corps de la femme désirée afin de souligner l'attrait du corps de l'autre femme. Cependant, la caméra ne s'identifie pas souvent au regard de Louise en tant qu'expression du voyeurisme dans le cinéma classique : elle ne montre pas, en effet, le corps de Nathalie en gros plan ou en plan serré, elle souligne seulement le regard désirant de la femme.

Cet œil de la femme est souligné dans la scène du magasin de vêtements où elles font des courses ensemble, après avoir fait l'amour ensemble. Louise regarde par le trou de rideau

de vestiaire Nathalie en train d'essayer un vêtement. La caméra montre non seulement l'œil de Louise derrière le rideau (\*8), mais aussi l'objet de son regard. Louise appelle Nathalie pour lui annoncer qu'elle la regarde. La caméra s'identifie à la vision de Louise en montrant le corps de Nathalie de bas en haut (\*9). L'œil voyeuriste féminin est accentué pour la première fois. La différence du regard désiré avec les autres scènes montre que son voyeurisme n'est plus secret pour Nathalie, que son désir est accepté par l'autre.

Revêtues de ces robes d'essayage, elles sont devant le miroir du magasin et contemplent leurs reflets. Le spectateur voit le dos de Nathalie et le visage de Louise dans le miroir (\*10). Celui-ci reflète leur image mélangée, rendant manifeste leur fusion corporelle.

Dans la chambre d'hôtel de Nathalie, Louise fouille et vole l'étui qui lui appartient. Les cigarettes évoquent le contact avec la bouche et l'image stéréotypée de la virilité à l'époque. Avant la fin des années soixante, les spectateurs associaient inconsciemment la virilité et la beauté aux fumeurs, tandis qu'il était mal vu pour une femme de fumer. Aujourd'hui, non seulement cette discrimination n'existe plus, mais on filme de moins en moins des acteurs en train de fumer, par respect pour une réglementation cinématographique répondant à une politique de santé préventive. Catherine Corsini filme Nathalie en train de fumer comme en un geste de séduction exprimant la liberté d'une femme, bien que d'abord la virilité soit révélée par la cigarette.

Pour les spectateurs, il est difficile de deviner la relation homosexuelle, puisque l'amour et l'amitié ne sont pas nettement différenciés. Fascination et répulsion, amitié amoureuse et jalousie sont autant d'ingrédients aussi complémentaires que contraires. La scène d'amour entre les deux femmes révèle enfin leur relation. Par conséquent, *La Répétition* (2001) montre la scène d'amour entre ces deux femmes, non seulement comme un élément supplémentaire confirmant pour le spectateur l'existence d'une relation homosexuelle entre les protagonistes, mais aussi comme le paroxysme de l'amour auquel a longtemps résisté Louise.

Pour révéler clairement leur relation, Catherine Corsini insère la scène du rapport sexuel entre les deux femmes. Dans l'obscurité, après que la caméra se focalise d'abord sur une main, puis sur le sexe de l'autre femme (\*11), elle montre les visages des femmes, en

gros plan, qui s'embrassent et expriment la jouissance (\*12). Contrairement à Chantal Akerman, la caméra de Catherine Corsini montre les parties intimes du corps des femmes en soulignant leurs expressions.

Chez Catherine Corsini la confusion de l'amitié et de l'amour témoigne que l'homosexualité féminine ne dissocie pas de sentiments tels que la tendresse, la confiance mutuelle, ou encore la fidélité. L'homosexualité féminine chez Catherine Corsini apparaît à la fois psychique et sexuelle.

Dans ce film, le caractère de l'amitié particulière est souligné. Catherine Corsini veut faire apparaître les limites de l'amitié entre deux femmes. Si la confusion de l'amour avec l'amitié est à l'origine de l'homosexualité, l'amitié est une relation amoureuse incomplète par refoulement de la dimension érotique sexuelle. L'amitié n'est-elle alors qu'un acte d'amour manqué ? Si on part de la différenciation de ces deux relations, l'homosexualité féminine manifeste comme un désir au-delà de l'amitié. Catherine Corsini montre le désir féminin comme exprimant la relation homosexuelle qui se tisse avant toute autre relation entre des individus qui ont fait ce choix. L'homosexualité féminine décrite par la cinéaste n'est pas une identité déterminée par une sexualité choisie, mais une relation spéciale oscillant entre l'amitié et l'amour.

### **2-2-2. L'amour pour une autre femme comme le résultat de l'identification narcissique**

Admiration, amour, sympathie, tout se mélange jusqu'au désir d'identification à celle qui est un modèle idéal et absolu. Il s'agit d'un processus d'idéalisation, une constante que l'on retrouve dès le fondement de la réalisation de l'investissement amoureux ; il correspond dans la théorie psychanalytique à la projection d'une image de soi idéalisée sur l'objet d'amour qui devient l'idéal du moi du sujet. Ce processus entraîne la confusion de l'amour de l'autre avec l'amour de soi idéalisé, c'est-à-dire l'amour narcissique.

Havelock Ellis (1898) a utilisé pour la première fois l'expression « narcissisme »<sup>250</sup>, en liant pathologiquement un amour porté à sa propre personne avec un caractère déviant. À sa suite, Paul Näcke (1899) reprend encore ce terme « narcissisme »<sup>251</sup> pour désigner une véritable perversion sexuelle : un individu traite son propre corps en tant qu'objet sexuel. Chez Freud, le terme « narcissisme » apparaît pour la première fois dans son texte de la troisième édition des *Trois Essais sur la théorie sexuelle* (1905), dans la note qu'il y ajoute en 1910. Il traite du narcissisme pour rendre compte du choix de l'objet chez les homosexuels :

[Les homosexuels] s'identifient à la femme et se prennent eux-mêmes comme objets sexuels, autrement dit que, partant du narcissisme, ils recherchent de jeunes hommes semblables à leur propre personne, qu'ils veulent aimer comme leur mère les a aimés eux-mêmes.<sup>252</sup>

Freud commence ainsi à traiter du narcissisme en tant que perversion sexuelle dans la mesure où elle prive l'individu de la totalité de sa vie sexuelle, à cause d'un problème de choix d'objet d'amour. Le choix de l'objet homosexuel se porte alors sur la personne la plus semblable à soi ou se détourne du monde extérieur dans un repli total sur soi. La libido homosexuelle cherche à former l'idéal du moi narcissique, elle trouve ainsi à se satisfaire en dérivant.

Puis, Freud envisage que le narcissisme puisse constituer une phase du développement de la libido intermédiaire entre l'objet d'amour et l'autoérotisme et que l'autoérotisme en soit une modalité de satisfaction, et il donne le nom de narcissisme à une situation psychique originaire : « Originellement, tout au début de la vie psychique, le moi se trouve investi par les pulsions et en partie capable de satisfaire ses pulsions sur lui-même. »<sup>253</sup> Freud remarque ainsi les liens entre le narcissisme et l'homosexualité, lors du stade du « Narzissismus » :

---

<sup>250</sup> Havelock ELLIS, *Études de psychologie sexuelle, Tome 1 : l'inversion sexuelle*, traduit de l'allemand par A. Van GENNEP, Paris, Claude Tchou pour la Bibliothèque des introuvables, 2003.

<sup>251</sup> Paul NÄCKE, *Die sexuellen Perversitäten*, cité par Paul DENIS, *Le Narcissisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 3.

<sup>252</sup> Sigmund FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, *op.cit.*, p. 50, note 1.

<sup>253</sup> Sigmund FREUD, « Pulsions et destins des pulsions (1915) », [titre original : *Triebe und Triebchicksale*, 1915], dans *Métapsychologie* (1912-1915), traduit de l'allemand par Jean LAPLANCHE et Jean-Bertrand PONTALIS, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1986 (1968), p. 36.

L'individu en cours de développement, qui pour acquérir un objet d'amour rassemble en une unité ses pulsions sexuelles travaillant auto-érotiquement, prend d'abord soi-même, son propre corps, comme objet d'amour, avant de passer de celui-ci au choix d'objet d'une personne étrangère. [...] La voie conduit ensuite au choix d'un objet avec des organes génitaux semblables, donc, en passant par le choix d'objet homosexuel, à l'hétérosexualité. Nous faisons l'hypothèse que ceux qui plus tard seront des homosexuels manifestes ne se sont jamais libérés de l'exigence que l'objet ait des organes génitaux identiques aux leurs propres.<sup>254</sup>

Pour Freud, l'homosexuel masculin est amoureux de sa propre personne, ce qui « correspond à une sorte de régression au narcissisme. »<sup>255</sup> Nous nous intéresserons ici au procès d'identification narcissique qui décide de l'orientation sexuelle chez l'être humain. Il ne s'agit pas de l'identification primaire qui s'adresse à la mère ou au père, mais de la sympathie ou de l'homosensibilité.

Dans *La Répétition* (2001), lorsque Louise rencontre Nathalie qui reflète passionnément l'image idéale de son moi, elle éprouve un sentiment de sympathie et d'admiration et cherche à imiter cette image afin de s'approcher de sa propre image. La présence de Nathalie attire Louise. Si l'identification à une autre femme évoluait systématiquement vers l'homosexualité, cet amour deviendrait de l'amour narcissique. Lorsque l'homosexualité féminine se traduit non seulement par la capacité d'éprouver un désir sexuel pour une personne de même sexe, mais également par l'aspiration à aimer une autre femme, cette homosexualité est toujours ambiguë. Car si une femme éprouve simplement de l'« l'homosensibilité » vers une autre femme sans avoir de rapport sexuel, ce sentiment peut-il se définir comme de l'homosexualité ? L'homosexualité féminine pourrait-elle s'inscrire de même comme un processus d'approche d'une identité idéale féminine ?

Lorsque Freud, dans son article, « Sur la psychogenèse d'un cas d'homosexualité féminine (1920) », analyse une jeune fille homosexuelle de dix-huit ans, il découvre à la fois le choix d'« un objet du sexe féminin » et « un caractère viril » dans son comportement. Cette fille manifeste « l'humilité de l'homme amoureux, son emphatique surestimation sexuelle », renonçant « à toute satisfaction narcissique » et préférant aimer qu'être aimée.<sup>256</sup> Cependant, Freud trouve qu'il y a la non-coïncidence entre le « caractère sexuel psychique » et le choix

---

<sup>254</sup> Sigmund FREUD, « Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa décrit sous forme autobiographique », *op.cit.*, p. 59.

<sup>255</sup> Sigmund FREUD, « Sur la psychogenèse d'un cas d'homosexualité féminine (1920) », *op.cit.*, p. 257, note1.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 253.

objectal chez les homosexuels : « une âme féminine, vouée par conséquent à aimer les hommes, par malheur tombée dans un corps masculin, ou une âme masculine, irrésistiblement attirée par les femmes, hélas bannie dans un organisme féminin. »<sup>257</sup>

Il remarque en revenant sur l'enfance de la jeune fille qu'elle s'intéresse toujours aux femmes plus âgées qu'elle-même. Il pense surtout que la dame que la jeune fille aime le plus est un substitut de sa propre mère. En même temps, cette patiente trouve pourtant une image idéale masculine dans le comportement de cette femme aimée. Freud insiste sur la rencontre de l'idéal masculin et de l'idéal féminin dans l'objet d'amour homosexuel qui engloberait la satisfaction des tendances homosexuelles et des tendances hétérosexuelles ; pour comprendre la nature et la genèse de l'inversion, il faut tenir compte de la bisexualité humaine.<sup>258</sup>

Simone de Beauvoir a remarqué également la tendance homosexuelle chez la jeune fille dans l'évolution de l'adolescente, coïncidant avec le sentiment d'amour que la fille éprouve pour une femme plus âgée. Mais elle souligne aussi que le rapport lesbien est analogue à celui que « soutient » avec les femmes « un homme "féminin" ou un adolescent encore mal assuré dans sa virilité ».<sup>259</sup> Malgré le sentiment ambivalent envers la femme plus âgée, la fille y cherche à la fois une libération et une sécurité. Cependant, cette expérience n'a absolument pas de finalité sexuelle chez la fille, car ce sentiment d'amour est analogue à l'égard de sa mère. Afin d'affirmer sa vocation lesbienne, la fille doit refuser « sa féminité » ou s'épanouir « le plus heureusement dans des bras féminins. »<sup>260</sup> Cependant, l'amour lesbien ne transforme pas la jeune fille en femme :

Du fait que les partenaires sont homologues, toutes les combinaisons, transpositions, échanges, comédies sont possibles. Les rapports s'équilibrent d'après les tendances psychologiques de chacune des amies et d'après l'ensemble de la situation.<sup>261</sup>

Les femmes homosexuelles excluent les hommes d'un univers qu'elles veulent exclusivement féminin, mais cela aboutit à une autre forme d'enfermement. Cependant, la

---

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>259</sup> Simone de BEAUVOIR, *op.cit.*, p. 201.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 209-210.

relation homosexuelle que Catherine Corsini fait découvrir dans son film, n'est pas un univers clos entre les femmes, ni une expression de leur solidarité.

Dans ce film, le lien entre amour, haine et amitié, lien complexe et fascinant, conduit Louise au bout de son désir d'identification à l'autre. Elle projette son image idéale sur Nathalie qui réalise son rêve. Nathalie est le modèle auquel Louise aspire, un idéal charmeur et dangereux. Louise est fascinée et obsédée par elle. Elle veut exister, mais brûle les étapes. Aimer une femme, ce n'est pas seulement la désirer, mais éventuellement se rêver en couple avec elle. Ce peut être l'idolâtrer jusqu'à se haïr soi-même, ou la jalouser au point de souhaiter l'assujettir. L'amour est polymorphe et glouton comme l'amitié féminine qui est troublante, passionnelle, absolue, étouffante.

S'il y a identification de Louise à l'autre femme, cette identification ne renvoie pas à celle de la fille à sa mère. Ce serait plutôt l'inverse qui se passe ici. Louise s'identifie au rôle de la mère. Elle s'occupe de Nathalie comme si elle était sa fille ; c'est comme si Louise, « plus mère que femme », réalisait son rêve à travers sa fille : elle essaie d'améliorer le style de vie de Nathalie, en la persuadant d'accepter un rôle important au théâtre. Elle l'aide aussi en allant dans la maison de Nathalie travailler avec elle à la répétition du spectacle. Elle réalise son rêve d'être comédienne en intervenant dans la vie de Nathalie et en s'identifiant à cette dernière. Son identification à une autre femme provoque la confusion entre l'amour d'autrui et l'amour narcissique. Elle aime Nathalie, mais ce n'est pas un amour pour autrui, mais un amour pour soi. Ce narcissisme ressemble à de l'égoïsme. En fait, Freud considère que « Le narcissisme est le complément libidinal de l'égoïsme. »<sup>262</sup> Car l'égoïsme est le profil d'un individu et le narcissisme est le résultat de la satisfaction libidinale ; il n'y a pas de différenciation fondamentale entre les deux : « L'égoïsme veillera alors à ce que la tendance dirigée vers l'objet ne porte pas préjudice au moi. On peut être égoïste et en même temps aussi excessivement narcissique »<sup>263</sup>

Dans le film, Louise s'identifie à une image qui représente son idéal du moi, et donc à un objet d'amour narcissique. Son identification narcissique à Nathalie lui permet de se rendre

---

<sup>262</sup> Sigmund FREUD, « XXVI<sup>e</sup> leçon : la théorie de la libido et le narcissisme », dans *Œuvres complètes de psychanalyse XIV 1915-1917 : Leçons d'introduction à la psychanalyse* [titre original : *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1915-1917], traduit de l'allemand par André BOURUIGNON, Jean-Gilbert DELARBRE, Daniel HARTMANN et François ROBERT, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 432.

<sup>263</sup> *Idem.*

compte de sa fascination amoureuse jusqu'à intérioriser son propre corps, pour pénétrer entièrement dans la peau de sa partenaire. Dans ce film, les tendances homosexuelles « constituent ainsi la contribution de l'érotisme à l'amitié, à la camaraderie, à l'esprit de corps et à l'amour des humains en général ».<sup>264</sup> Cependant, il faudrait se demander s'il y a une différence entre l'amour narcissique et le désir dans le fantasme. Si la femme s'identifiait à l'image de l'autre représenté par son idéal du moi, son désir s'adresserait alors à un objet d'amour narcissique. Si elle s'identifie à l'objet du désir, elle-même est l'objet dans le fantasme. À la place du désir de l'autre, elle souhaite devenir l'objet de l'autre. Il y a une différence fondamentale entre l'objet d'amour narcissique et l'objet du désir.

Lacan dit que « l'objet d'amour » signifie l'objet du désir qui a un rapport narcissique avec le sujet<sup>265</sup>. L'objet du désir est « la cause du désir » et « cet objet cause du désir, c'est l'objet de la pulsion — c'est-à-dire l'objet autour de quoi tourne la pulsion. [...] Ce n'est pas que le désir s'accroche à l'objet de la pulsion — le désir en fait le tour, en tant qu'il est agi dans la pulsion. [...] Mais chaque fois que vous avez affaire à un objet de bien, nous le désignons [...] comme objet d'amour ».<sup>266</sup> Cet objet d'amour est ainsi mis au service de la complaisance du sujet, mais l'objet apparaît « dans le champ du mirage de la fonction narcissique du désir »,<sup>267</sup> « c'est en ce point de manque que le sujet a à se reconnaître »<sup>268</sup>, car il est lié à « l'intérêt que le sujet prend à sa propre schize ».<sup>269</sup>

Le climat identificatoire de l'homosexualité féminine dans le film est dominé par l'empathie. L'affection est rapidement intense, recherchée avec avidité, portée à l'appropriation d'autrui comme si la communication par l'affect affirmait, sans cesse, sa priorité sur les échanges symboliques. Dans ce climat, les différentes configurations psychiques ont un certain nombre de points en commun.

Catherine Corsini tente de décrire « l'homosensibilité » conduisant à l'homosexualité selon une gradation allant de l'axe pulsionnel à l'axe symbolique en montrant le cheminement

---

<sup>264</sup> Sigmund FREUD, « Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa décrit sous forme autobiographique », *op.cit.*, p. 59-60.

<sup>265</sup> Jacques LACAN, *Le Séminaire livre XI : les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1973, p. 219.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>268</sup> *Idem.*

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 78.

psychologique d'une femme. Parmi les exemples, les plus fréquents, on peut distinguer l'amour/haine, l'activité/passivité et le phallique/châtré. Le schématisme de ces oppositions n'a pas d'autre justification que de viser à faciliter leur classement selon une constellation psychique rendant son individualisation toujours constante.

Dans la relation fusionnelle homosexuelle, Louise ne reconnaît pas Nathalie comme un être différent, mais leur fusion résulte d'une défense perverse afin d'empêcher la réalité et de pouvoir rêver à une expérience idéale. Louise confond tout ; non seulement l'existence, mais aussi le sentiment, la pensée : elle croit que Nathalie l'aime autant qu'elle, Louise, l'aime. Par l'identification à une autre femme, Louise oscille entre la tentative de reconstruire ses parties manquantes et les failles de cette illusion qui lui fait chercher refuge dans la fusion anéantissante de la mort. Louise s'identifie à une femme, afin de chercher la féminité et le féminin à travers une autre femme qui est à la fois l'objet du désir et le reflet idéal de son moi.

### **2-2-3. La répétition de la relation dominante-dominée dans les systèmes hétérosexuels**

Dans *La Répétition* (2001), deux types de relation homosexuelle interne coexistent chez Louise : l'un avec une femme interne sadique qu'elle attaque violemment ; l'autre avec une femme interne affectueuse et accueillante qu'elle cherche à aimer et à protéger. La jalousie, l'envie de posséder l'autre et l'envie de l'emprise sur l'autre peuvent se retrouver aussi dans la relation hétérosexuelle. Catherine Corsini semble ne pas montrer la spécificité de la relation entre femmes, mais elle assimile le modèle de la relation homosexuelle féminine à celui de la relation hétérosexuelle.

Catherine Corsini explique ainsi les deux connotations du titre du film *La Répétition*<sup>270</sup> : l'une se réfère à la répétition théâtrale, car ses deux personnages féminins sont passionnés par le théâtre et l'autre à la répétition de l'échec dans la relation des femmes. Elle explique : « La relation manifeste quelque chose qui surgit et qui revient, c'est l'angoisse de Louise et son désir par rapport à Nathalie. Le titre rassemblait particulièrement bien le projet

---

<sup>270</sup> Catherine CORSINI, *La Répétition* (2001) [DVD], *op.cit.*

du film. »<sup>271</sup> Catherine Corsini dit également : « Ce film est une sorte de deuil de cette relation (entre deux femmes) »<sup>272</sup>. La répétition conduit à une rupture définitive et irréparable entre les deux femmes. Le deuil de cette relation irréparable entre les deux héroïnes est celui d'une possession perdue – comparable à la mort de quelqu'un — et de l'insatisfaction qui en résulte.

Nous pensons aussi à un troisième sens de la répétition. Si la relation entre femmes que nous montre Catherine Corsini ne libère pas l'individu, cette relation va les enfermer dans un rapport dominant-dominé répétant le modèle des relations hétérosexuelles critiqué par les féministes. Ces deux femmes partagent les mêmes conditions sociales, mais la relation intérieure et personnelle qui les lie provoque entre elles une relation d'emprise. Dans le film, cette relation intérieure et personnelle semble s'opposer à la manifestation du lesbianisme dans laquelle seul le couple lesbien permet d'assurer l'égalité pour la femme et de résister à l'appropriation masculine.

Les lesbiennes féministes et les lesbiennes radicales participent au Mouvement de libération des femmes, puis à celui des lesbiennes, en revendiquant leur identité, l'abolition des rapports de sexe et l'intégrationnisme du mouvement gai et lesbien. Leurs idées se fondent sur l'anti-hétérosexualité. Car l'hétérosexualité n'a rien de naturel et est imposée aux femmes par les contraintes économiques, sociales, politiques et idéologiques. L'hétérosexualité provoque l'appropriation des femmes par les hommes. C'est en ce sens que, dans les années quatre-vingt, Adrienne Rich et Monique Wittig ont développé leurs théories du lesbianisme.

Simone de Beauvoir a déjà revendiqué l'identité féminine sous la forme de la lesbienne qui s'habille un homme. Pour elle un garçon manqué n'est pas une des identités naturelles chez la femme, mais résulte plutôt du sous-développement de la féminité et d'une fonction de mascarade visant à voiler des complexes. En plus, il y a une aliénation de la femme : dans le rapport des sexes dans la société, la femme est mise en position passive. Les hommes ne considèrent plus la femme dominatrice comme leur rivale, mais comme un être négligeable afin de renforcer leur autonomie masculine. Cependant, ces tendances que Simone de Beauvoir relève ne manifestent pas le refus de la féminité ou l'admiration pour la masculinité, mais manifestent que le féminin est lié à la beauté et à une interaction avec le sexe dominé.

---

<sup>271</sup> *Idem.*

<sup>272</sup> *Idem.*

Elle pense l'homosexualité féminine chez une femme comme « une tentative parmi d'autres pour concilier son autonomie et la passivité de sa chair »<sup>273</sup>. Le fait d'être lesbienne se traduit par le « refus du mâle », le « goût pour la chair féminine »<sup>274</sup>, ou même l'acceptation de l'être femme et du destin féminin.

Simone de Beauvoir parle de la tendance à être lesbienne, mais n'aborde jamais l'aspect charnel des relations entre les femmes. Être lesbienne n'est pas une situation, c'est-à-dire un statut dans le monde comme celui de la femme mariée, célibataire ou mère de la famille, etc. Cependant, elle dissocie « la condition en général » et « la situation érotique en particulier » de la femme : « En vérité, l'homosexualité n'est pas plus une perversion délibérée qu'une malédiction fatale. C'est une attitude *choisie en situation*, c'est-à-dire à la fois motivée et librement adoptée. »<sup>275</sup> : « C'est pour la femme une manière parmi d'autres de résoudre les problèmes posés par sa condition en général, par sa situation érotique en particulier. »<sup>276</sup> La femme, pour Simone de Beauvoir, se situe sur le plan de l'universalité et sur le plan de l'érotisme. Elle inscrit le lesbianisme dans l'universalisme dans le sens où une lesbienne ne se réduit pas à une femme aimant une autre femme, mais représente une part spécifique de la sexualité féminine.

Simone de Beauvoir pense surtout que la tendance principale de l'homosexualité féminine résulte de l'hostilité à l'égard des hommes et du refus de leur domination et de leur pouvoir sur les femmes qui se traduisent par de nombreux privilèges sociaux. Dans un univers féminin, l'amour égalitaire est possible. Si l'être comme objet, la passivité et la féminité se sont définis par leur rapport au masculin, et si l'être comme sujet, l'activité et la virilité, se sont définis par leur rapport au féminin, la situation ne peut pas être immédiatement transformée dans une relation homosexuelle féminine. Cependant, Simone de Beauvoir pense que la lesbienne peut atteindre un statut autonome et actif en tant que sujet. Car « l'homme est plus agacé par une hétérosexuelle active et autonome que par une homosexuelle non agressive ; la première seule conteste les prérogatives masculines. »<sup>277</sup> Simone de Beauvoir distingue sans cesse la femme-virile de la femme-féminine, mais ainsi la femme

---

<sup>273</sup> Simone de BEAUVOIR, *op.cit.*, p. 193.

<sup>274</sup> *Idem.*

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 215. En italique dans l'original.

<sup>276</sup> *Idem.*

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 194.

hétérosexuelle de la femme homosexuelle. Cependant, être lesbienne n'est pas un choix de type binaire, mais plutôt le refus du choix entre rôle actif ou rôle passif. Elle considère le fait d'être lesbienne comme l'expression d'une solidarité entre femmes afin de revendiquer la condition des femmes, ou comme une formation antagoniste à la masculinité. Elle essaie de détruire le mythe de la féminité, mais elle n'explique pas le désir entre femmes indépendamment des conditions sociales.

Simone de Beauvoir écrit que les lesbiennes acceptent d'être femmes et de se créer un destin proprement féminin. Cependant, il nous semble que, pour elle, cette acceptation du motif homosexuel féminin vient de l'hostilité à la masculinité. Ce n'est pas dans le but d'être heureuse de sa féminité, mais dans le but de modifier son destin qu'une femme devient lesbienne. L'homosexualité féminine est utilisée en faveur de la libération sexuelle comme une arme de protection contre les problèmes posés par le destin féminin dans la société.

Dans son article « La contrainte à l'hétérosexualité et l'expérience lesbienne (1981) », Adrienne Rich propose « l'existence lesbienne » comme une façon de résister à l'appropriation masculine : « L'existence lesbienne inclut à la fois la transgression d'un tabou et le rejet d'une forme de vie obligatoire. C'est aussi une attaque directe ou indirecte contre le droit masculin d'accès aux femmes. »<sup>278</sup> Elle pense que l'être lesbien ouvre une nouvelle voie pour les femmes leur permettant de dépasser la condition sociale qui leur est imposée.

Adrienne Rich analyse « l'existence lesbienne » comme une forme d'identification des femmes aux femmes, puisque la femme peut se reconnaître à travers d'autres femmes. « L'identification aux femmes » permet de construire diverses formes de liens forts et privilégiés entre les femmes comme ceux de l'amitié. Elle développe l'idée d'un continuum lesbien. Par « l'existence lesbienne », Adrienne Rich entend montrer que le lien entre femmes devient solide comme dans une solidarité politique. « L'identification aux femmes » peut manifester un potentiel de pouvoir féminin en vue d'acquérir une dimension politique. Le lesbianisme d'Adrienne Rich revendique non seulement la reconnaissance de l'existence lesbienne, mais aussi la résistance au mariage, le refus d'avoir des enfants et la libération sexuelle dans une même perspective que le féminisme. Adrienne Rich associe « l'existence

---

<sup>278</sup> Adrienne RICH, « La Contrainte à l'hétérosexualité et l'expérience lesbienne », dans *Nouvelles questions féministes*, n° 1, mars 1981, p. 32.

lesbienne » à une expérience féminine, en ne la séparant pas de la solidarité entre féministes et lesbiennes.

Monique Wittig pense que l'hétérosexualité en tant que régime politique met les femmes en l'état d'esclavage à travers des rapports d'oppression et d'appropriation par les hommes. Selon elle, les catégories de femme et d'homme soulignent une différence de position politique et manifestent les effets de rapports sociaux hiérarchiques, en faisant abstraction des relations de domination. C'est le système hétérosexuel qui impose une distinction des sexes. Monique Wittig sépare la femme de la lesbienne, elle montre le lesbianisme à partir de son point de vue lesbien : « Les lesbiennes ne sont pas des femmes. P.-S. N'est pas davantage une femme d'ailleurs toute femme qui n'est pas dans la dépendance personnelle d'un homme. »<sup>279</sup> Elle dit ainsi : « Toutes les femmes doivent devenir lesbiennes, c'est-à-dire solidaires, résistantes, non collaborationnistes. »<sup>280</sup> Cette idée manifeste que la solidarité entre « femmes mixtes » comme hétérosexuelles ou homosexuelles ne suffit pas à résister à l'oppression sociale, mais que seules les lesbiennes peuvent l'affronter. Cette manifestation produit une séparation entre féminisme et lesbianisme. Il y a cependant, l'absence de choix libre et de différence entre les femmes dans cette idée. La solidarité des femmes risque de les enfermer dans un univers clos.

Les points de vue d'Adrienne Rich et de Monique Wittig sur le système hétérosexuel sont identiques. L'hétérosexualité est considérée comme une institution politique, se fondant sur des rapports d'oppression des femmes, une oppression qui prend une place centrale dans la construction des rapports hiérarchiques entre les sexes. Les hétérosexuelles peuvent reconnaître une sexualité hétérosexuelle « libre et gratuite »<sup>281</sup>, tandis que l'homosexualité doit la revendiquer et résister au pouvoir patriarcal et à la position sociale de dominées.

Une différence fondamentale apparaît cependant entre elles. Selon Adrienne Rich, la lesbienne n'est pas seulement la représentante d'une tendance sexuelle, mais implique aussi une forme d'identification des femmes aux femmes. C'est la solidarité entre femmes qui est

---

<sup>279</sup> Monique WITTIG, « La Pensée straight » (*Questions féministes* n° 7, février 1980), dans *Questions féministes 1977-1980*, Paris, Éditions Syllepse, 2012, p. 837.

<sup>280</sup> Michle LARROUY, « Féminisme/Lesbianisme : refus d'une visibilité politique », dans *Lesbianisme et féminisme : histoires politiques*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 73. (La note 3 : Texte destiné à une réunion. Il peut être consulté aux Archives Recherches Cultures Lesbiennes)

<sup>281</sup> Louise TURCOTTE, « Féminisme/lesbianisme : la nécessité d'une pensée radicale », dans *Lesbianisme et féminisme : histoires politiques*, op.cit., p. 39.

construite par l'identification des femmes aux femmes. La femme peut alors se reconnaître à travers d'autres femmes. Adrienne Rich ne questionne pas les catégories de sexe, tandis que Monique Wittig sépare complètement le statut lesbien de la catégorie de la femme. Seulement, les lesbiennes peuvent créer une solidarité forte face au régime politique. Les lesbiennes sont isolées de l'univers des femmes et forment un groupe politique distinct. Les lesbiennes sous ce concept du lesbianisme ne sont pas définies par leur orientation sexuelle, mais revendiquent d'abord une identité politique en tant que lesbiennes.

Afin de résister à la domination masculine, faut-il devenir « lesbienne » ? Emmanuèle de Lesseps s'oppose à ce que le lesbianisme comme choix politique soit le seul moyen de résister à la domination masculine. Dans la perspective du lesbianisme, l'hétérosexualité féminine pourrait être considérée comme une « soumission, opposée à l'indépendance sexuelle et affective des lesbiennes et impliquant une dévalorisation de soi-même et des autres femmes. »<sup>282</sup> Cependant, l'hétérosexualité ne signifie absolument pas une soumission à l'ordre patriarcal et ce n'est pas le système hétérosexuel qui implique les rapports de domination, mais l'idéologie masculine dominante sur la sexualité féminine qui opprime les femmes.

Emmanuèle de Lesseps pense que le lesbianisme comme choix politique n'apparaît pas dans le désir et dans le plaisir sexuel. Sa perspective relève du devoir social plutôt que du désir. Elle s'oppose à ce lesbianisme :

Le désir non soumis aux normes sociales est synonyme de désordre, de chaos. Les féministes citées revendiquent le plaisir sexuel avec les femmes, mais, dans la mesure où cela est aussi un « choix politique », autrement dit un devoir social, cela implique la répression des désirs hétérosexuels des femmes, désirs qui seraient l'instrument de notre oppression. Nous « devons », effectivement, dans le sens où c'est notre but, notre volonté, libérer le refus des femmes de l'*obligation hétérosexuelle* et des *contenus imposés* de l'hétérosexualité : les rapports de domination. On ne peut pourtant rendre synonymes désir hétérosexuel féminin et « désir de soumission », opposé à l'indépendance intrinsèque des lesbiennes, sous prétexte que les objets de leur désir ne constituent pas un groupe oppresseur. Le choix politique ici, à mon avis, n'a rien à voir avec le « choix » de l'« objet de désir ». <sup>283</sup>

Selon Emmanuèle de Lesseps, le concept de la libération des femmes dans le domaine sexuel se fonde sur la libération de tous les désirs universels. Il s'agit non seulement de la

---

<sup>282</sup> Emmanuèle de LESSEPS, « Hétérosexualité et féminisme » (*Questions féministes* n° 7, février 1980), dans *Questions féministes 1977-1980*, Paris, Éditions Syllepse, 2012, p. 840.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 841. En italique dans l'original.

libération du désir homosexuel, mais aussi de celle du désir hétérosexuel. Car, dans la société, la liberté du désir hétérosexuel et celle du désir homosexuel, même pour la femme, sont niées et réprimées.

Emmanuèle de Lesseps s'oppose au lesbianisme comme choix politique séparant le désir et le plaisir, mais elle attache de l'importance à « l'affirmation politique des lesbiennes », significative pour l'ensemble des femmes afin de résister à l'oppression sociale, en se séparant du féminisme. Car il y a un décalage parmi les féministes hétérosexuelles qui oscillent entre « le besoin de s'affirmer comme sujet autonome » et « le besoin de communiquer d'égal à égal avec l'autre moitié de l'humanité ». Les féministes hétérosexuelles doivent vivre entre leurs désirs hétérosexuels et leur refus de l'oppression par les hommes.

Le choix politique ne correspond pas au choix de l'orientation sexuelle et de l'objet du désir. Le désir féminin hétérosexuel n'implique pas automatiquement un être qui accepte la domination masculine, car le désir est du côté personnel, tandis que le choix politique se situe du côté public. Entre l'espace privé et public, la condition féminine et la situation des femmes ne sont pas identiques. Dans le film de Catherine Corsini, en tant qu'être femme, Louise et Nathalie vivent dans la même condition sociale, mais, dans la vie privée, la relation homosexuelle provoque une relation d'emprise dans laquelle une femme essaie de posséder une autre femme.

Toutes les relations hétérosexuelles ne mettent pas les femmes dans une situation d'appropriation par des hommes. Il y a des hommes qui respectent la relation d'égalité avec les femmes en acceptant leur liberté, et d'autres qui se soumettent à elles en se privant de leur propre liberté. Le problème soulevé par le féminisme et le lesbianisme ne concerne pas seulement la relation hétérosexuelle, mais aussi la situation des femmes dans la société qui impose des normes pour cette relation. Même si la relation lesbienne peut réaliser un état de liberté et une relation d'égalité, ce n'est encore qu'utopique et symbolique.

Nous pensons que la solidarité entre « femmes mixtes » peut faire face à une aliénante oppression sociale. Cependant, la solidarité entre lesbiennes se situe dans un rapport d'intimité excluant les femmes et échappant au problème de l'appropriation des femmes par les hommes. Cette solidarité met également en situation de désobéissance sociale. Le point de

vue du lesbianisme, comme celui de Monique Wittig, est marqué par l'utopie d'une société où n'existeraient plus les catégories sexuelles ; les lesbiennes ne sont pas formées par la relation d'amour personnel, par la spécificité du féminin, mais par leur pouvoir de résistance. Dans la conception du lesbianisme par Monique Wittig, l'amour humain entre les femmes et leur désir sont effacés par la revendication de l'égalité entre êtres humains. La relation lesbienne selon les théories du féminisme et du lesbianisme ne montre pas la nature de la relation homosexuelle, mais est organisée selon des rapports sociaux et des choix politiques.

Le lesbianisme présente l'homosexualité comme une solidarité forte entre toutes les femmes afin de conquérir le système patriarcal. La notion d'homosexualité n'est jamais perçue comme une forme de vie, de désir et de sexualité, mais elle n'est qu'un passage qui prend sens en lien avec le pouvoir masculin (selon certains courants du féminisme et du lesbianisme) ou avec l'Œdipe (comme l'affirme la psychanalyse).

Selon les théories du féminisme et du lesbianisme que nous avons étudiées, l'homosexualité n'apparaît pas comme le résultat d'un choix ou d'un désir, mais comme un lieu de protection et de lutte contre le système hétérosexuel et contre l'appropriation par les hommes. Le lesbianisme revendique sa propre identité pour se différencier d'avec la femme hétérosexuelle et pour reconnaître son existence. Il affirme que c'est seulement la relation lesbienne qui peut assurer l'autonomie d'une femme sans qu'elle ait à s'appuyer sur un homme. Il dépasse la distinction entre homme et femme ; cependant, l'exclusion complète de l'hétérosexualité amène le risque d'une valorisation exclusive du lesbianisme. Cette théorie entraîne également à lutter contre la réduction des rapports sociaux aux rapports des genres. Cette lutte politique est tellement militante que le désir du lesbianisme ne s'oriente que vers la revendication de sa position sociale et son désir devient désincarné. Dans cette perspective, le désir féminin et la vie amoureuse ne se fondent plus sur des choix personnels. Cependant, la relation prend corps dans une relation humaine et individuelle qui expose à l'emprise de l'autre et au risque d'un rapport de force indépendant de toute orientation sexuelle.

La relation est d'abord personnelle. L'homosexualité féminine se fonde d'abord dans une relation humaine, ensuite la relation homosexuelle connaît autant de variations individuelles que la relation hétérosexuelle. Dans *La Répétition*, Catherine Corsini nous éclaire sur l'ironie de la relation entre ses deux femmes sombrant dans l'échec en répétant un

rapport dominant-dominé. La cinéaste accorde toute son importance aux liens personnels plutôt qu'aux phénomènes de société. La plupart des scènes avec ses deux héroïnes sont filmées à l'intérieur de leur maison ou à proximité. Même lorsqu'elles sont à l'extérieur, la caméra les cadre sans montrer le regard et la réaction des autres.

L'évocation du désir, du double et du manque n'implique pas pour autant le lesbianisme. Le lesbianisme « s'inscrit dans le cadre d'une critique féministe des rôles sociaux » de la vie sexuelle et cherche une « définition des femmes qui n'en fasse pas des êtres subalternes par rapport aux hommes. »<sup>284</sup> La théorie du lesbianisme montre que la relation lesbienne peut respecter l'égalité, car elle permet de sortir de la relation entre dominant et dominé sous le système patriarcal. Si les lesbiennes peuvent vivre en état de liberté et réaliser une relation égale, la relation homosexuelle que Catherine Corsini nous révèle n'est plus la relation lesbienne ; l'une a envie de posséder l'autre dans une relation d'emprise et leur relation ne peut pas libérer chacune individuellement. Même si ces femmes s'échappent de la domination masculine.

*La Répétition* nous montre une dimension tragique de l'amour. Ce n'est pas une tragédie sous l'effet d'une oppression sociale, mais par suite des différences de valeur que chacune attribue à l'amitié et à l'amour. L'amitié pour une homosexuelle féminine qui ne cherche qu'à satisfaire son amour n'en reste qu'au stade symbolique et l'homosexuelle féminine, isolée dans ses passions, se perd dans la solitude ou dans la perversion sadique : une scène montre, celle où Louise laisse souffrir Nathalie atteinte d'une crise d'appendicite. (\*13)

Le jeu du pouvoir et de l'emprise sur l'autre peuvent aller, ainsi, jusqu'au sadisme. La fusion négative du sentiment homosexuel, en opposition au partage de la joie entre les femmes, correspond à la douloureuse répétition d'une déception sentimentale. C'est l'occasion d'une crise vitale où éclatent la souffrance et le désarroi. L'amie est partie vers une autre de façon tumultueuse. La relation homosexuelle féminine présentée par Catherine Corsini met d'abord en valeur l'attraction psychologique de la femme, plutôt que sa sexualité. Même si cette manifestation est loin de la perception du féminisme et du lesbianisme, l'approche

---

<sup>284</sup> Diane LAMOUREUX, « De la tragédie à la rébellion : le lesbianisme à travers l'expérience du féminisme radical », dans *Le Paria, une figure de la modernité, TUMULTES, n° 21-22*, sous la direction de LEIBOVICI Martine et VARIKAS Eleni, février 2003-janvier 2004, Paris, Éditions Kimé, p. 257.

sentimentale de Catherine Corsini défait le tabou qui entoure l'homosexualité inaccessible pour les spectatrices et les spectateurs.

## 2-3. La représentation de l'invisibilité lesbienne dans *La Captive* (2000) de Chantal Akerman

Chantal Akerman aborde le sujet de l'homosexualité féminine dans ses films, *Je, tu, il, elle* (1975), *Les Rendez-vous d'Anna* (1978) et *La Captive* (2000), mais ses personnages témoignent plutôt de leur bisexualité. Les femmes nouent à la fois une relation hétérosexuelle et homosexuelle et s'il n'y a pas de choix privilégié entre les deux types de relation, pour autant ils n'ont pas la même signification. La fluidité sexuelle de ses héroïnes exprimée par la réalisatrice résulte-t-elle de la libération sexuelle de la femme ? Ou bien cette fluidité sexuelle montre-t-elle une quête de sa sexualité pour mieux choisir sa propre orientation sexuelle ou pour la comparer avec la relation hétérosexuelle-homosexuelle ? La relation hétérosexuelle et la relation homosexuelle ne se réduisent pas à la différence du sexe des partenaires et nous nous attacherons à les étudier avec pour objectif de mieux cerner la spécificité de la relation entre deux femmes dans l'œuvre de la cinéaste.

Dans ces trois films, la représentation des homosexualités féminines n'est jamais identique : y sont traités la sexualité entre deux femmes (*Je, tu, il, elle*), le partage du secret (*Les Rendez-vous d'Anna*), la question récurrente du secret (*La Captive*). L'homosexualité féminine en tant que capacité d'avoir du désir sexuel pour une personne du même sexe n'apparaît pas directement à l'écran dans *Les Rendez-vous d'Anna* et *La Captive*. Dans *Les Rendez-vous d'Anna*, Anna confie à sa mère l'expérience de son rapport sexuel avec une Italienne. L'aveu de l'homosexualité est ici considéré comme le partage d'un secret et le témoignage de la relation de confiance avec la mère, renforçant le lien mère-fille. Bien que la relation hétérosexuelle soit montrée à l'image, la relation homosexuelle ne s'exprime qu'à travers la parole. Cette manière discrète de représenter l'homosexualité peut laisser supposer que Chantal Akerman, en évitant le concret et le spectaculaire des images, exprime à la fois son désarroi et son ambivalence face à ce vécu-là de la sexualité féminine. Malgré sa tentation de traiter le sujet de l'homosexualité, celui-ci n'est pas central dans le film, mais secondaire. Car ce qui prime, c'est d'abord la volonté d'exposer la force et la confiance de la relation entre une mère et sa fille, bien plus importante que la révélation de l'homosexualité.

De la même façon, dans *La Captive*, l'homosexualité féminine n'apparaît pas directement à travers les images de la femme, mais en quelque sorte par ricochet, à travers la jalousie de son ami. Une jalousie qui, d'ailleurs, entretient et aiguillonne le sentiment amoureux. Les héroïnes se partagent le secret de leur homosexualité face à l'homme, en créant leur propre univers, inaccessible à l'homme.

*La Captive* de Chantal Akerman, réalisé en 2000, s'inspire du roman écrit par Proust, publié en 1925, *La Prisonnière*. Le sujet central porte sur la souffrance jalouse du héros et son obsession du soupçon quant à l'homosexualité de son amoureuse. Bien que le film soit une libre adaptation du roman de Proust *La Prisonnière* (mais chez Proust les allusions à l'homosexualité sont multiples et diverses), Chantal Akerman reste fidèle à sa représentation de l'homosexualité féminine vécue sous l'angle de l'ambiguïté et toujours à travers la souffrance de l'amant. L'authenticité de la relation homosexuelle reste mystérieuse.

La protagoniste féminine du film de Chantal Akerman ne montre pas ses sentiments ni ne révèle sa vie privée : Ariane est inaccessible à la fois à son amant et au spectateur. Jamais on ne saura si elle est lesbienne, ni même à quoi elle pense. Car la subjectivité de l'héroïne est effacée par le regard du héros, auquel s'identifie souvent la caméra. Il est rare de présenter ainsi une femme toute seule à l'écran et de filmer champ contre champ. Ariane demeure alors une énigme pour le spectateur. Il est vrai que dans l'œuvre de Proust le lecteur ne peut interpréter le caractère moral des personnages qu'au travers des interrogations du narrateur et de son imagination, ce qui revient à une description subjective. Par là il découvre lui-même le caractère des personnages féminins : « En réalité, chaque lecteur est, quand il lit [*La Recherche*], le propre lecteur de soi-même »<sup>285</sup>. Ce problème de l'ambiguïté de la représentation de la femme à l'écran est donc fidèle à *La Prisonnière* de Proust.

Si la représentation de l'homosexualité féminine à l'écran ne peut se préciser qu'à travers l'illustration des scènes d'amour, celle de *La Captive* n'est pas clairement montrée à l'écran, restant toujours ambiguë et empreinte de mystère comme dans le roman de Proust. Pourtant, dans le film, la révélation de l'homosexualité d'Ariane sera suggérée par la mise en dispositif de la caméra et de l'objet symbolisé par les lesbiennes du film. Par exemple, l'écharpe blanche que les femmes portent pourrait être un symbole lesbien. Simon cherche

---

<sup>285</sup> J-E. TADIE, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1996, p. 217.

Ariane dans Paris la nuit. Son inquiétude et sa jalousie pour les possibles relations homosexuelles d'Ariane avec ses amies atteignent leur paroxysme. Il suit non seulement les femmes qui ressemblent à Ariane, mais aussi celles qui portent la même écharpe blanche qu'elle ce jour-là (\*14). Lorsqu'il croise une amie d'Ariane, Hélène, par hasard, cette dernière porte aussi une écharpe blanche (\*15). Simone suit l'ombre d'une femme (\*16), puis il rejoint cette ombre (\*17) et il devient ombre lui-même (\*18). Même si les deux ombres se croisent (\*19), Simon ne trouve jamais Ariane. Les écharpes des femmes et l'ombre d'une femme flottent dans la rue nocturne, comme des fantômes qui ondoient entre les femmes. Bien que la couleur blanche soit généralement un symbole de pureté ou de naïveté, l'écharpe blanche semble être l'indice de la probable homosexualité de ces femmes.

18



Le mouvement flottant du corps de la femme apparaît également dans le roman de Proust. Il compare les mouvements corporels des jeunes filles à des fleurs. Il l'exprime ainsi : « À l'ombre des jeunes filles en fleurs » ; « un flottement harmonieux, la translation continue d'une beauté fluide, collective et mobile »<sup>286</sup> : les « jeunes fleurs qui interrompaient en ce moment devant moi la ligne du flot de leur haie légère, pareille à un bosquet de roses de Pennsylvanie [...] »<sup>287</sup>. Le mouvement du corps des femmes dans le film connote le mystère de la féminité dont Simon ne peut jamais s'approcher, alors que ce mouvement dans le roman manifeste la fascination de la féminité sur le héros. La satisfaction du désir du héros passe par la sublimation des images féminines.

Dans *La Captive*, la représentation de l'homosexualité féminine ne s'exprime pas ainsi par la description d'intimité lesbienne ainsi que la scène d'amour, le contact physique, le mouvement psychologique. La sexualité de l'homosexualité féminine n'est pas visible, si bien que pour, le spectateur, la relation lesbienne est visuellement ambiguë. Cependant, la mise en scène de *La Captive* révèle le désir des femmes qui se passe dans leurs regards, dans le monde du cœur et du corps sans pour autant montrer la scène d'intime. Ce serait de montrer l'invisible par des images. Nous allons analyser ici les scènes allusives de l'homosexualité féminine qui reflèterait une mentalité commune face à sa répression sociale évoquant la méfiance et l'hostilité viscérale. L'analyse de la représentation ambiguë de la relation homosexuelle va révéler comment les homosexuelles vivent entre l'univers hétéronormal et l'univers homosexuel.

### **2-3-1. La représentation allusive de l'homosexualité féminine**

Dans une scène de *La Captive* (2000), le dispositif cinématographique révèle, au spectateur, à la fois la relation amoureuse entre les filles et l'existence du territoire féminin. Lorsque Simon reste sur le pas de la porte de la chambre d'Ariane, elle entrouvre la porte et l'accueille avec précipitation. Elle prononce mécaniquement sa parole rituelle : « Voulez-vous

---

<sup>286</sup> Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, op.cit., p. 356.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 364.

que je vienne ? »<sup>288</sup> En haut, derrière Ariane, le spectateur voit les deux rideaux du lit à baldaquin à droite et à gauche. Ariane est présentée dans l'espace clos entre la ligne verticale de la porte et celle du mur. Cette image, en plan américain, apparaît comme une photo mortuaire de style japonais<sup>289</sup>, ou comme son portrait encadré. (\* 20) Cette scène est une allusion à la mort d'Ariane, ou bien à son image sublimée, dans un espace clos.

20



Lorsque la caméra pénètre dans sa chambre, le spectateur voit un corps féminin allongé sur le lit désordonné, du côté gauche, derrière Ariane. (\* 21) Il est difficile d'identifier cette femme sur le champ, car le corps d'Ariane cache la tête de l'étrangère. Après l'éternuement de Simon, provoqué par son allergie aux pollens des fleurs, Ariane tente de se débarrasser du bouquet. Lorsqu'elle le saisit et le déplace, le bouquet cache à nouveau le visage de la femme allongée sur le lit. (\* 22) Ensuite, alors que cette dernière se lève, son

---

<sup>288</sup> Chantal AKERMAN, *La Captive* (2000) [DVD], *op.cit.*

<sup>289</sup> Au Japon, lors de funérailles, on décore la photo mortuaire. Au-dessus du cadre, on met un ruban noir à droite et à gauche.

visage apparaît furtivement du côté gauche du bouquet pour ensuite disparaître derrière les fleurs. (\* 23) C'est seulement lorsqu'Ariane offre le bouquet à cette femme que son visage est dévoilé progressivement dans son intégralité. Le spectateur découvre qu'il s'agit d'une amie d'Ariane, Andrée. (\*24)

23



De même, dans *La Prisonnière* de Proust<sup>290</sup>, lorsque le narrateur rentre à la maison avec des fleurs de seringa dont l'odeur est très violente, il croise Andrée qui vient de quitter Albertine. Andrée le renseigne sur l'absence de Françoise et sur la présence d'Albertine, elle lui apprend aussi qu'Albertine n'aime pas l'odeur de ces fleurs. Dès que le narrateur sonne, Albertine lui ouvre immédiatement la porte, mais elle a l'air troublé sous prétexte qu'elle ne sait pas où allumer. Comme l'odeur des fleurs la gêne, le héros les dépose dans la cuisine. Albertine va dans la chambre du héros et s'allonge sur son lit, comme si elle attendait son retour avec plaisir. Il ne prévoyait pas l'indisposition d'Albertine, mais il a bien soupçonné qu'elle était homosexuelle :

---

<sup>290</sup> Marcel PROUST, *La Prisonnière*, *op.cit.*, p. 47-48.

Elle avait failli être surprise avec Andrée, et s'était donné un peu de temps en éteignant tout, en allant chez moi pour ne pas laisser voir son lit en désordre et avait fait semblant d'être en train d'écrire. Mais on verra tout cela plus tard, tout cela dont je n'ai jamais su si c'était vrai.<sup>291</sup>

Proust se sert de cette scène pour révéler l'homosexualité d'Albertine, mais il la décrit dans une structure binaire, avec prolepse : ce que le héros-narrateur voit et ce qu'il comprend. Il y a ainsi un décalage entre l'événement et l'interprétation après-coup du héros-narrateur. L'homosexualité d'Albertine nous révèle un temps particulier. Selon Gilles Deleuze, la mémoire « n'est que "volontaire", cette mémoire vient toujours trop tard, par rapport aux signes à déchiffrer. »<sup>292</sup> Elle vient trop tard, parce qu'elle n'a pas su distinguer sur le moment la phrase à retenir, le geste dont on ne savait pas encore qu'il prendrait un tel sens. La mémoire involontaire est directement sollicitée par le signe, elle nous livre le sens.

Dans la scène de révélation de l'homosexualité de Proust, la mémoire sert à l'interprétation après-coup, alors que dans *La Captive*, le dispositif de la caméra aide à révéler au spectateur le secret entre les femmes. La mise en scène d'une apparition-disparition de l'identité féminine attire notre attention sur le regard. Roland Barthes explique cette mise en scène d'une apparition-disparition en la comparant à une scène de strip-tease et décrit le processus même de la séduction en se référant à la définition de la jouissance telle que Lacan l'exprime : la jouissance est « in-dicible » et « inter-dicte »<sup>293</sup> :

C'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition.<sup>294</sup>

Face à l'objet sexuel ou l'objet que l'on connaît, cette mise en scène suscite l'impatience du fantasme chez le voyeur. Ce que suggère la mise en scène de *La Captive* est la relation lesbienne sous le prisme du tabou ou de la dimension secrète des personnages.

---

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>292</sup> Gilles DELEUZE, *Proust et les signes*, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1964, p. 66.

<sup>293</sup> Le mot « indicible » est remplacé par « in-dicible ». Le mot « interdite » est remplacé par « inter-dicte ». Cela va permettre d'exprimer la possibilité d'une diction et la possibilité de raconter dans l'espace créé par l'intermittence. Roland Barthes cite Lacan : « Ce à quoi il faut se tenir, c'est que la jouissance est interdite à qui parle, comme tel, ou encore qu'elle ne puisse être dite qu'entre les lignes... » (Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1997, p. 97.)

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 89.

Cette mise en scène d'une apparition-disparition provoque une sorte de scène primitive pour le spectateur évoquant une jouissance « inter-dicte » et « in-dicible ».

Le jeu de l'apparition-disparition du corps d'Andrée entraîne une décomposition de l'espace visuel ; sa présence est dévoilée de manière fragmentée et sa présence fait ainsi entrevoir au spectateur une partie de la vérité qui en dit long sur la relation homosexuelle qu'entretiennent les deux femmes. Cette mise en scène s'effectue toujours à l'intérieur du cadre : c'est ici précisément le mouvement du personnage dans l'espace qui révèle petit à petit l'identité de cette femme et la nature de leur relation. L'allusion à la relation lesbienne est ainsi structurée fragmentairement par la caméra et fait entrevoir les personnages. La partie visible est partagée entre un sujet déclaré et une attention détournée par des formes imprévues.

Dans le roman, il y a une structure du temps binaire qui empêche le lecteur de percevoir la question de l'homosexualité, sinon avec l'interprétation de Proust. En revanche, dans son film, Chantal Akerman montre, en un seul temps, la structure binaire de Proust. Elle fait remarquer ainsi les signes de l'homosexualité féminine à travers des fleurs, la comédie des femmes grâce à l'utilisation de la caméra. Par rapport à l'œuvre de Proust, le décalage de perception entre le spectateur et Simon apparaît de façon différente.

Dans *La Captive*, les éléments dramatisés évitent de montrer directement la scène d'amour entre lesbiennes. Cependant le désordre du lit, l'embarras d'Ariane pour faire entrer Simon dans sa chambre et le dispositif de la caméra qui fait apparaître doucement le corps d'Andrée laissent soupçonner un rapport sexuel entre les deux femmes. Lorsque le spectateur entrevoit ces représentations allusives d'une relation lesbienne, il éprouve une sensation désagréable, comme s'il voyait quelque chose interdit. Chez Freud, la scène primitive désigne la vision, fantasmée ou réelle, de l'enfant confronté à une scène sexuelle qui engage ses parents. Il insiste sur le fait qu'une telle vision peut être tout à fait imaginaire, ce qu'elle est d'ailleurs le plus souvent.<sup>295</sup> Dans *La Captive*, même si le héros ne devine pas la comédie des femmes qui cachent leur relation, le spectateur du film participe de l'expérience originale jusqu'au désir de voir ce qui est précisément présenté. Ainsi, ces mises en scène témoignent d'une scène primitive qui fait allusion à l'homosexualité féminine.

---

<sup>295</sup> Sigmund FREUD, « Homme aux loups : À partir de l'histoire d'une névrose infantile (1914) », traduit de l'allemand par ALTOUNIAN Janine et COTET Pierre, dans *Cinq Psychanalyses*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige. Grands textes », 2008, p. 529 ; p. 545.

### **2-3-2. L'univers féminin**

Le jeu d'apparition-disparition illustre également l'univers féminin au travers d'un tableau dans la chambre d'Ariane. Ce tableau montre une scène d'une femme capturée par un soldat. (\*25) Lorsqu'Ariane s'approche de lui pour enlever un bouquet de fleurs, le spectateur n'en observe qu'une partie. Il est difficile de le voir entièrement, car la disposition du corps d'Ariane cache non seulement le visage d'Andrée, mais aussi la totalité du tableau. Et le plan suivant montre sa partie gauche où deux soldats sont représentés avec des mimiques laissant penser qu'ils se moquent de cette femme. (\*26)

Il s'agit sans doute d'un type de tableau qui met en scène l'art érotique et l'art du plaisir, symbolisant la jouissance et le luxe. Cependant, ces images semblent chargées d'une profonde mélancolie, comme inspirées par une sorte d'angoisse sentimentale. Ce tableau très figuratif est investi d'une histoire très intense, d'une certaine tension dramatique. Sa présence n'apporte pas seulement une touche décorative, c'est aussi la représentation d'une époque, d'un style qui incarne une sorte de féminisation symbolique.

Non seulement associe les effets d'une violence propres aux transformations physiques et morales d'un personnage, mais aussi il en intensifie le sens caché en se permettant d'offrir une apparition de la puissance de la féminité. Sur l'écran, Ariane est placée entre deux femmes : Andrée et le personnage féminin dans le tableau. Cette position centrale la place comme orchestrant une représentation de la féminité. Et cette féminité fait ressortir le lien entre lesbiennes, sans que Chantal Akerman veuille en montrer des expressions physiques : c'est une façon de faire entrevoir le lien féminin associé à une certaine forme de jouissance, née du pouvoir qu'elle exerce au sein de la communauté lesbienne.

25



26



Si l'univers féminin était considéré comme un lieu enfermant des femmes en excluant les hommes, ce serait la manifestation du refus de la masculinité de la part des femmes. Cependant, bien que la mise en dispositif de la caméra dans la scène de la chambre d'Ariane montre bien la communauté féminine qui rejette le mâle, il ne s'agit pas d'un clivage entre homme et femme, mais du caractère incompréhensible de l'univers féminin, notamment du particularisme lesbien féminin qui joue avec le regard masculin. De même, Simon ne partage jamais le cadre de l'écran avec Ariane et André, dans la chambre, malgré une grande proximité entre eux.

La partie visible du tableau est partagée entre un sujet féminin qui s'affirme et une captation de son identité. Le plan américain avec Ariane au premier plan et le personnage féminin du tableau capturé par un soldat symbolisent l'image d'Ariane prisonnière face à une domination masculine (Simon) (\*25). Cependant la représentation cinématographique du tableau par fragments, combinée au jeu d'apparition et de disparition du visage d'Andrée, semble exprimer la volonté des femmes de rendre inaccessible aux hommes leur nature profonde et démontrer que celles-ci se moquent de leur pouvoir de domination. Le pouvoir de domination est représenté symboliquement dans cette scène par les soldats et incarné dans le film par Simon.

L'allusion à la relation homosexuelle féminine ne se manifeste pas dans les paroles et l'action des personnages, mais par le cadrage de la caméra conduisant à la révélation de l'homosexualité. Cette représentation homosexuelle montre que les lesbiennes vivent naturellement sans aucune singularité. C'est un regard spécifique extérieur, celui de la caméra, qui leur donne une valeur marginale.

Ce n'est pas que les lesbiennes occultent leur homosexualité, mais celle-ci s'inscrit dans une forme de nature que les hétérosexuels ne peuvent pas comprendre. La preuve décisive de la relation homosexuelle n'est pas présentée dans le film, cette relation est un effet invisible et naturel, cependant les signes en sont présents partout dans le film. Si l'univers féminin reste obscur et mystérieux chez l'homme, celui-ci ne comprend jamais les homosexuelles. Comprendre les lesbiennes permettrait de maîtriser le féminin. Cette compréhension passe par tout ce qui entraîne un être-femme vers une culture de la différence et cela exige un effort dans la capacité de comprendre la Différence.

### 2-3-3. L'incompréhensibilité de la relation lesbienne au regard masculin

Dans la scène de la chambre d'Ariane, l'allusion à l'homosexualité féminine ne s'adresse qu'au spectateur, car la caméra n'est jamais associée au regard de Simon. Il n'arrive pas à voir à l'intérieur de la chambre où Andrée s'allonge sur le lit, lorsqu'il est à l'entrée, malgré pourtant une grande proximité spatiale entre ces trois personnages. Il est complètement abusé par la comédie de ces deux femmes et par la position de la caméra qui effectue ce jeu d'apparition-disparition du corps d'Andrée. (\*23, 24) En face de lui, Ariane joue la femme docile par sa parole rituelle : « Voulez-vous que je vienne ? » C'est la comédie d'Ariane que voit Simon, mais il ne comprend pas sa signification profonde.

Lorsqu'Ariane ouvre la porte, Simon éternue à cause de son allergie aux pollens des fleurs. Ariane tente de se débarrasser du bouquet. Ces fleurs apparaissent également dans le roman de Proust : le narrateur rentre à la maison avec des fleurs de seringas. Mais il y a une différence entre ces deux œuvres. Chantal Akerman transforme le personnage féminin de *La Prisonnière*, que gêne l'odeur très violente de ces fleurs, en un personnage masculin souffrant d'allergie aux fleurs. Dans le roman de Proust, l'allergie d'Albertine lui sert à gagner du temps pour cacher les preuves de sa relation, pendant que le héros dépose les fleurs dans la cuisine. Dans le film, l'allergie de Simon manifeste son désaccord inconscient avec la situation face aux deux femmes dans la chambre fermée, c'est-à-dire son déni de l'homosexualité d'Ariane. Cette allergie aux fleurs peut signaler une réaction physique ou le refus de voir et de savoir ce qui se passe entre les deux femmes. En même temps, le bouquet de fleurs devient un obstacle à la vision du spectateur, en cachant le visage d'Andrée, lorsqu'Ariane se débarrasse des fleurs. (\*22, 23) Même si l'allergie joue différemment dans les deux œuvres, elle fait ressortir la dimension de l'homosexualité féminine.

Dans une autre scène, malade et encore au lit, Simon allume le poste de radio. Celui-ci diffuse en direct l'opéra *Carmen*. Il se prépare à sortir. L'évocation à la radio du nom de Léa, la copine d'Ariane chanteuse d'opéra, rend Simon très nerveux, car il soupçonne Ariane de mensonge concernant les relations homosexuelles qu'elle entretiendrait avec les filles. Dans la scène suivante, il est à l'intérieur de sa voiture, très inquiet, et écoute toujours à la radio, le personnage de *Carmen* interprété par Léa. À la fin de l'opéra plus les applaudissements du

public et le nom de « Léa » crié s'intensifient, plus le visage de Simon devient inquiétant. On pourrait dire que les signes de l'allergie de Simon démontrent la faiblesse psychologique de l'homme, souffrant de l'ambiguïté de la relation d'Ariane avec les femmes.

Dans la scène où Simon pose la question de l'amour entre les femmes à un couple lesbien, leurs réponses comme « c'est autre chose », « c'est différent » et « ce n'est pas pareil » ne donnent pas à Simon une meilleure compréhension des relations homosexuelles. Leur sentiment amoureux ne peut pas se comparer avec l'amour hétérosexuel. Leurs réponses n'aident pas Simon à pénétrer dans le territoire des femmes. Entre Simon et la femme, il y a toujours un mur, comme celui entre deux salles de bain contiguës de leur appartement (\*27). Aussi, la déception du pauvre Simon va déboucher sur une cloison de verre, tandis qu'Ariane demeure dans son propre territoire.

La différence entre l'amour hétérosexuel et homosexuel se traduit par « le différentialisme » que décrit Luce Irigaray. « Le différentialisme » est évoqué dans la « culture où le rapport sexuel est impraticable du fait de l'étrangeté l'un à l'autre du désir de l'homme et de celui de la femme »<sup>296</sup>. Le langage, les comportements et l'intériorité sont différents, ce qui engendre la peur et l'incompréhension de l'autre. Car l'homme est Un, la femme multiple.

Selon Luce Irigaray, l'homme et la femme ne peuvent se rejoindre que dans les rôles sociaux du père et de la mère puisqu'ils sont, d'après elle, prisonniers de la division sexuelle du travail. Une phrase dans « Le miroir, de l'autre côté » précise cette idée : « *Ils (l'homme et la femme) ne peuvent plus se rejoindre. Mieux vaut qu'ils se séparent. En tout cas, pour aujourd'hui.* Ils ne se sont, du reste, jamais unis. *Chacun supportant l'autre de l'autre. En attendant.* »<sup>297</sup> La femme elle, résiste à toute définition, puisqu'elle est multiple, mais l'homme lui est finalement l'Un, comme celui qui tente de brider cette diversité de caractère et de comportement chez les femmes.

---

<sup>296</sup> Luce IRIGARAY, « Ce sexe qui n'en est pas un », *Ce sexe qui n'est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 27.

<sup>297</sup> Luce IRIGARAY, « Le Miroir, de l'autre côté » dans *Ce sexe qui n'est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 15. En italique dans l'original.

La représentation de l'homosexualité dans *La Captive* (2000) n'est pas une question de sexualité au sens strict, mais elle est tournée vers les autres, en rapport avec l'amour et le désir. Cette pluralité inhérente à l'identité féminine est une façon de se protéger de la domination de l'hétéronormalité. Car « l'Amour Autre » est défini comme « l'amour du tout autre sexe ». Ou bien est-ce la possibilité d'arriver à aimer même le différent absolu pour elles, c'est-à-dire l'homme ? Mais l'incompréhensibilité de l'autre crée aussi une frontière artificielle entre l'autre et moi. La féminité en tant qu'homosexualité féminine dans *La Captive* montre que ce ne sont pas des femmes qui s'enferment dans leur monde, mais que c'est l'homme et certaines formes de société patriarcale qui peuvent faire obstacle à l'expression de l'affectivité féminine et de sa différence par rapport à des rôles sociaux aliénants pour l'homme et pour la femme.

#### **2-3-4. La sensualité féminine dans *La Captive***

Dans *La Captive* (2000), Chantal Akerman montre la sexualité féminine à travers son aspect sensuel et invisible, de façon euphémistique. Elle ne s'exprime pas par le contact oral avec des objets mais par des paroles. Ce n'est pas directement la sexualité orale comme Freud la définit, pourtant elle nous renvoie à la manifestation du désir féminin à travers l'oralité.

Dans la scène de la salle de bain, la silhouette du corps nu d'Ariane qui captive Simon est présentée à travers une vitre dépolie. La vitre encadrée se présente comme un tableau, car, à travers elle, les contours d'un corps de femme se dessinent. (\*28) Cette image a été choisie pour la couverture du DVD de *La Captive*. (\*29) Cette représentation du corps féminin devient alors le symbole d'Ariane, objet stéréotypé du désir du personnage masculin. Ariane est toujours invisible, mais à l'arrivée du son, c'est sa voix qui devient la représentation féminine. Cette invisibilité signifie l'être d'Ariane pour Simon, elle est là, elle est toujours présente à sa façon. Cependant, elle est ailleurs sans n'avoir jamais cessé d'être là avec le corps qu'il désire. Cette séquence met en avant l'importance physique du dialogue, en donnant la parole à des acteurs qui ne sont que des voix. Celle d'Ariane met en scène la dimension charnelle du dialogue et sa chanson donne l'orientation du dialogue. La voix filtre

sans cesse partout. Dans une autre scène de conversation, Ariane et Andrée admirent la voix sensible d'Hélène.



29

La chanson que chante Ariane est un extrait d'une chanson française des années cinquante : *Tout ça parc' qu'au bois d'Chaville*. C'est un refrain connu en France pour avoir été retransmis régulièrement sur les antennes chaque année à l'occasion du Premier mai. Le mot « muguet » signifie, d'après la langue des fleurs, « retour du bonheur ». Cependant, cette chanson s'adresse à un futur nouveau-né pour s'excuser à l'avance de l'avoir conçu, en lui décrivant par le menu ce qui l'attend, ce qui constitue une démarche nouvelle, puisque ce nouveau-né sera obligé de survivre dans un monde pénible, on lui souhaite alors quand même la liberté. La précision des mots, l'enchaînement-surprise, l'ironie grinçante, mais souriante, la chute, le jeu de massacre feutré contre les institutions de l'ordre établi et de la chanson colore le récit cinématographique.

Dans le film, Ariane n'interprète qu'un extrait de cette chanson. Cet extrait évoque la sexualité, tandis que, dans la chanson, il s'agit plutôt de la bêtise de la guerre (« Ça revient de façon régulière », « Tout comme les radis »)<sup>298</sup>, de la contrainte (« Tu seras dès la naissance », « Finement ligotée »)<sup>299</sup>, du meilleur ami qui trahit, de l'inutilité des traités de paix et des policiers, de l'immoralité du personnel politique (« Par contre si tu t'en balances », « Tu s'ras respecté », « Et selon toute vraisemblance », « Tu s'ras député »)<sup>300</sup>. L'efficacité de sa voix souligne l'autre élément sexuel qui est illustré par les paroles suivantes : « Ce qu'il te plaît », « C'qu'on a fait », « Comme nous étions sous les branches », « Bien dissimulées », « cette aventure » et « j'ai croqué la pomme »<sup>301</sup>. Le mot « muguet », qui est associé au printemps du « mois du mai », devient la saison des amours, notamment pour le couple. La chanson tragique devient une chanson sexuelle par son intonation et par sa voix.

Dans le morceau *Tout ça parc' qu'au bois d'Chaville* se pose également la question des liens avec l'actualité sociale. Bien que l'époque du film semble contemporaine, Chantal Akerman choisit une vieille chanson des années cinquante. La diction et l'argot font ressortir un langage daté. Cependant, Ariane n'a jamais été une femme des années cinquante, ni femme très moderne. Il y a donc un décalage temporel entre l'époque de l'ensemble du film et cette chanson.

De plus, comme le dialogue entre Simon et Ariane, cette chanson suggère plus fortement l'érotisme que la tragédie. Et le passage à l'usage intime du tutoiement d'Ariane montre aussi très fort son pouvoir de séduction, en même temps que sa libération. C'est une façon de montrer le désir et la jouissance d'Ariane. La libération de la femme s'exprime là par des images d'une libération corporelle et sexuelle prises au piège par la cinéaste.

Cependant, Ariane chante cette même chanson d'une autre manière. Dans sa chambre, elle chante d'une voix grêle le refrain de *Tout ça parc' qu'au bois d'Chaville*, en s'allongeant sur son petit lit à rideaux. Les plis du drap, des couvertures et des rideaux font ressortir les lignes souples des épaules nues d'Ariane. (\*30) L'immobilité de son corps est représentée au milieu du plan comme l'image caractéristique d'un tableau. Elle est placée au centre

---

<sup>298</sup> La chanson *Tout ça parc' qu'au bois d'Chaville* dans *La Captive* (2000) de Chantal AKERMAN [DVD], Gemini films (éd.), 108 min, couleur.

<sup>299</sup> *Idem.*

<sup>300</sup> *Idem.*

<sup>301</sup> *Idem.*

géométrique de la composition : chaque élément, chaque ligne de face renvoient à ce point focal, véritable levier du dispositif pictural mis en place. La lumière est sombre et la position d'Ariane évoque la peinture de nu comme *Olympia* (1863) de Édouard Manet ou *The Clother Maja, ca* (1803) de Francisco Goya. Cette scène fantasmatique présente la femme rêvée.

30



Luce Irigaray cherche à affranchir la femme du langage phallogentrique pour lui donner la possibilité de créer un langage féminin, permettant de mieux comprendre le sexe féminin. C'est un langage plus près de la spécificité de la sexualité féminine que lui refuse le langage masculin, en la liant automatiquement à la sexualité masculine. La femme possède comme premier organe génital un petit pénis, le clitoris. Par la suite, celle-ci découvre son deuxième organe, le vagin, qui s'avère n'être qu'« un trou-enveloppe qui fait gaine et frottement autour du pénis dans le coït : un non-sexe, ou un sexe masculin retourné autour de lui-même pour s'auto-affecter ».<sup>302</sup> Dans de telles conditions, Luce Irigaray soutient que la

---

<sup>302</sup> Luce IRIGARAY, « Ce sexe qui n'en est pas un », *op.cit.*, p. 23.

femme se doit de revendiquer la spécificité de sa sexualité, mais aussi un langage pour l'accompagner afin de lui donner une voix, une histoire.

Ainsi, dans le texte intitulé « Quand nos lèvres se parlent »<sup>303</sup>, Luce Irigaray entreprend un dialogue entre deux voix, l'une provenant des lèvres buccales, l'autre des lèvres génitales. Le dialogue porte sur la condition de la sexualité et du langage féminins ainsi que sur le lien qu'entretiennent les deux paires de lèvres. Ainsi le texte aborde le lien que la femme entretient avec son corps. En concluant ainsi l'article, « Toi ? Moi ? C'est déjà trop dire. Trop trancher entre nous : toute (s). »<sup>304</sup> Luce Irigaray indique clairement la place du corps et l'importance que joue le savoir corporel, voire génital, dans l'élaboration du langage féminin.

La chanson d'Ariane est donc le symbole de ce qui est lié au plus intime de sa sexualité, de ses émois, de son désir. La voix d'Ariane, la force de l'expression « l'odeur du vagin »<sup>305</sup>, et la chanson sexuelle nous entraînent vers son désir. Chantal Akerman manifeste de façon indirecte les perspectives d'un art érotique au féminin, comme une façon de montrer et d'exprimer son indépendance de corps et d'esprit.

Cette scène de la chanson dans la salle de bain est cependant bien inspirée par l'œuvre de Proust :

J'allais dans une salle de bains contiguë à la sienne et qui était agréable.<sup>306</sup>

Les fenêtres de nos deux salles de bains, pour qu'on ne pût nous voir du dehors, n'étaient pas lisses, mais toutes froncées d'un givre artificiel et démodé. Le soleil tout à coup jaunissait cette mousseline de verre, la dorait et, découvrant doucement en moi un jeune homme plus ancien qu'avait caché longtemps l'habitude, me grisait de souvenirs, comme si j'eusse été en pleine nature devant des feuillages dorés où ne manquait même pas la présence d'un oiseau. Car j'entendais Albertine siffler sans trêve [...] <sup>307</sup>

Le narrateur dans le roman, aime passer ce moment avec Albertine. Il écoute la chanson d'Albertine, malgré son « mauvais goût musical », et ils parlent tout en se lavant chacun dans leur salle de bain, mais sans que le lecteur ait accès au détail de la conversation. La description précise de la salle montre le jeu des couleurs. La couleur jaune et or de la

---

<sup>303</sup> Luce IRIGARAY, « Quand nos lèvres se parlent », *op.cit.*

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>305</sup> Chantal AKERMAN, *La Captive* (2000) [DVD], Gemini films (éd.), 108 min, couleur.

<sup>306</sup> Marcel PROUST, *La Prisonnière*, *op.cit.*, p. 4.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 5.

lumière du « soleil » fait allusion à la saison d'automne. La salle séparée nous montre l'indépendance entre les membres du couple, qui ne se mêlent pas physiquement. La représentation du sujet-féminin apparaît par la chanson idiote d'Albertine. N'est-ce pas le signe d'un possible défaut du langage d'Albertine, plutôt qu'un signe de sa séduction ?

La sexualité et le désir d'Albertine sont montrés dans une autre scène où le narrateur écoute le septuor de Vinteuil. Le narrateur empêche Albertine de venir par peur qu'elle ne rencontre les demoiselles Vinteuil. Il se dispute avec Albertine au sujet de ses relations avec différentes femmes. Finalement, elle est irritée lorsqu'il lui offre avec condescendance de l'argent pour qu'elle puisse jouer « la dame chic »<sup>308</sup> et inviter les Verdurin à dîner, si bien qu'elle lui répond : « Grand merci ! Dépenser un sou pour ces vieux-là, j'aime bien mieux que vous me laissiez une fois libre pour que j'aie me faire casser... »<sup>309</sup> Et Albertine s'arrête soudain, en rougissant et elle met sa main sur la bouche. Le narrateur interprète : « comme si elle avait pu faire rentrer les mots qu'elle venait de dire et que je n'avais pas du tout compris. »<sup>310</sup> Elle se lance alors dans plusieurs explications invraisemblables sur ce qu'elle voulait dire, par là, sous prétexte que « c'est affreusement vulgaire, j'aurais trop de honte de dire ça devant vous. »<sup>311</sup> Mais il (le pronom impersonnel) est impossible d'écarter le narrateur de son insistance à déchiffrer le sens de l'expression « se faire casser... »

Le narrateur tente de reconstruire cette phrase, finalement son idée aboutit à identifier le mot « pot ». Ce qu'Albertine voulait faire, c'était « aller se faire casser le pot ». Le critique interprète « se faire casser le pot » comme l'expression du vœu de consommer l'acte sodomite<sup>312</sup>. Alors les mots prononcés par Albertine signifient subir des rapports sexuels anaux passifs, ce qui est révélé est un discours érotique, moins par ce qu'il désigne physiquement que par le ton.

La sexualité féminine et son désir sont provoqués par l'oralité et apparaissent dans une autre scène. Albertine exprime poétiquement, mais de façon emphatique et provocante, la forme en relief des glaces servies au Ritz. Ses descriptions sont très chargées à la fois érotiquement et discursivement :

---

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 324.

<sup>309</sup> *Idem.*

<sup>310</sup> *Idem.*

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 325.

<sup>312</sup> Elisabeth LADENSON, *op. cit.*, p. 122-127.

[Les glaces servies à l'hôtel Ritz] font aussi des obélisques de framboise qui se dresseront de place en place dans le désert brûlant de ma soif et dont je ferai fondre le granit rose au fond de ma gorge qu'ils désaltéreront mieux que des oasis. [...] De même, au pied de ma demi-glace jaunâtre au citron, je vois très bien des postillons, des voyageurs, des chaises de poste sur lesquels ma langue se charge de faire rouler de glaciales avalanches qui les engloutiront [...], je me charge avec mes lèvres de détruire, pilier par pilier, ces églises vénitiennes d'un porphyre qui est de la fraise et de faire tomber sur les fidèles ce que j'aurai épargné.<sup>313</sup>

Les paroles d'Albertine expriment en détail le plaisir : « mon gosier », « le désert brûlant de ma soif », « au fond de ma gorge », « ma langue », « mes lèvres ».<sup>314</sup> Elle domine son corps en le transformant en un outil sexuel qui lui apporte le plaisir : « je ferai fondre le granit rose au fond de ma gorge » au lieu de dire « je fonds » ; elle attribue indépendamment de son intention, une tâche aux parties de son corps, par exemple : « Ma langue se charge de faire rouler de glaciales avalanches » et « je me charge avec mes lèvres ». Albertine semble exclure le partenaire, cependant, elle partage cette description éloquente de son plaisir.

Le passage sur les glaces dans le roman et l'expression « casser le pot » manifestent les désirs d'Albertine par les langues choisies sur lesquelles l'attention du héros porte positivement et négativement. Dans la scène de la glace, il remarque non seulement les paroles choisies par Albertine comme une métaphore érotique qui lui est adressée secrètement, mais aussi ses expressions littéraires nourries grâce à l'influence du narrateur. (« Certes je ne parlerais pas comme elle, mais tout de même, sans moi elle ne parlerait pas ainsi, elle a subi profondément mon influence [...] »<sup>315</sup>) Cependant, le narrateur est choqué par l'expression « casser le pot » d'Albertine : lorsqu'il interprète l'expression « casser... » comme « se faire casser le pot », il dit : « même la dernière des grues, et qui consent à cela, ou le désire, n'emploie pas avec l'homme qui s'y prête cette affreuse expression. »<sup>316</sup> Il remarque que l'expression vulgaire d'Albertine ne s'adresse pas à lui comme dans la scène de glace, mais qu'elle ne peut utiliser cette expression que dans sa relation avec les femmes. La sexualité d'Albertine apparaît dans ses paroles et son érotisme est exprimé par la métaphore linguistique.

---

<sup>313</sup> Marcel PROUST, *La Prisonnière*, *op.cit.*, p. 120-121.

<sup>314</sup> *Idem.*

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 327.

Dans le film, Ariane exprime sa sexualité et son désir à travers une chanson sexuelle, tandis que, dans le roman, Albertine les exprime à travers des mots appris par les femmes. Mais leur façon d'exprimer le désir passe, dans les deux cas, par l'oralité. L'extrait choisi de la chanson fait apparaître la vulgarité de la situation évoquée. Chantal Akerman choisit en effet un extrait faisant référence à l'expression « croquer la pomme ». Toutes les perceptions de l'amour lyrique apparaissent ainsi avec des connotations vulgaires.

À travers ces paroles imagées, cette scène de la chanson fait apparaître à la fois la vulgarité d'Ariane et sa féminité. Cette vulgarité rappelle le « mauvais goût musical » d'Albertine dans l'œuvre de Proust. Chantal Akerman adapte donc le sens de ce « mauvais goût musical » à la fois par la vulgarité de cette chanson et par la façon médiocre de chanter d'Ariane. « Le mauvais goût » n'indique pas un jugement social, mais plutôt un jugement de valeur. C'est le moment où le héros-narrateur chez Proust perçoit sa différence de goût musical avec Albertine. Ce jugement de valeur atteste une sorte d'élément agressif de l'un envers l'autre. Cette différence peut apparaître comme une manifestation d'une altérité sociale. Bien qu'Ariane apprenne l'opéra, elle chante souvent cette chanson populaire. L'opposition des deux musiques semble manifester sa duplicité. Ainsi éclate le refoulement d'Ariane cherchant à s'adapter à sa nouvelle vie de couple avec Simon qui préfère la musique classique, plus noble. Cette différence entre les deux protagonistes souligne l'altérité sociale et sexuelle. Ce n'est pas une distance dans le couple, mais elle reste présente pour faire comprendre à l'un l'existence de l'autre, afin que l'autre ne s'oublie pas en tant qu'autre. La sexualité de la femme apparaît à travers les paroles, exprimant son désir caché.

## 2-4. Le désir et la sexualité chez l'homosexuelle dans *Je, tu, il, elle* (1975) de Chantal Akerman

Dans *Je, tu, il, elle* (1975) de Chantal Akerman, l'homosexualité féminine apparaît plus évidente que dans ses autres films. Dans la troisième partie nommée « elle », la réalisatrice filme une longue scène sexuelle entre deux filles. Cependant, le personnage féminin principal est représenté comme une femme bisexuelle qui n'est pas enfermée dans une identité sexuelle fixe, puisque dans la deuxième partie, appelée « il », cette jeune femme s'offre une brève relation hétérosexuelle avec un homme.

Dans la deuxième partie de *Je, tu, il, elle*, une relation hétérosexuelle est mise en scène. La jeune femme<sup>317</sup> fait du stop, un camion s'arrête et elle voyage avec un camionneur inconnu. Dans l'obscurité du camion, la caméra filme toujours le profil du chauffeur, il est rare qu'elle filme précisément la jeune femme (\*31). Ils s'arrêteront trois fois pour se reposer au restaurant ou dans un bar. Cependant, ils ne discutent jamais pendant un temps indéterminé. Ils ne se regardent pas, restant muets (\*32). La bande sonore seule donne de la vie aux images : le bruit de moteur du camion, le bruit dans les bars, la musique, la radio et la télévision. Les premiers mots que le spectateur réussit à entendre sont quelques adverbes prononcés par cet homme, afin de formuler son désir sexuel (doucement, rapidement, à l'intérieur, à l'extérieur, etc.). Une fois que la caméra filme la main de Julie que l'homme tient sur son corps (\*33), elle ne montre que le torse de l'homme (\*34), en plan serré, qui se satisfait de son plaisir solitaire, comme si cette façon de cadrer les personnages était pour l'homme le refus d'un geste sexuel. Le spectateur ne voit jamais le corps de la femme, ni le sexe masculin ; mais les paroles de l'homme et son expression légère décrivent la scène sexuelle, bien qu'elle se passe dans l'obscurité. Après ce rapport intime, il commence à parler de sa vie sexuelle et de ses histoires, tandis que la femme l'écoute sans prononcer aucun mot. Ses monologues sont difficiles à entendre clairement : il parle beaucoup, il murmure plutôt et ses paroles disparaissent dans le bruit de moteur du camion. Ces monologues rappellent un autre film de Chantal Akerman, *Les Rendez-vous d'Anna* (1978), où Anna écoute les histoires

---

<sup>317</sup> Dans le film, le prénom de l'héroïne, Julie, n'apparaît que dans la génétique.

des hommes qu'elle rencontre pendant ses voyages<sup>318</sup>. Dans *Je, tu, il, elle*, malgré le rapport intime, l'homme ne connaît rien de Julie, car il ne parle que de lui, il ne lui pose jamais de questions, n'échange avec elle aucune parole. Mais lui-même s'ouvre à son mystère par le rapport sexuel et il commence alors désormais à parler de ses histoires.

La troisième partie de ce film concerne la relation homosexuelle féminine. Julie arrive chez son ancienne amoureuse et se montre affectueuse avec elle. Comme son amie hésite avant de lui ouvrir les bras et la refuse : « Je ne veux pas que tu restes, tu sais »<sup>319</sup>, Julie prend son manteau pour partir. Cependant, elles se regardent passionnément, son amie accepte enfin de l'accueillir (\*35). Julie lui dit : « J'ai faim. », son amie la nourrit. Ensuite, Julie lui dit : « encore », puis « j'ai soif »<sup>320</sup>. Pendant que son amie prépare un autre sandwich, Julie commence à la séduire (\*36) et à l'entraîner vers son lit pour une étreinte passionnée. La scène finale est une très longue séquence où l'on voit les deux femmes faire l'amour, avec une certaine violence.

Puis dans le générique, l'écran plonge peu à peu dans le noir et nous entendons une chanson, pour enfants : « Nous n'irons plus au bois... », « Embrassez qui vous voulez. »<sup>321</sup>

Le comportement de ce personnage féminin n'est pas le même dans la relation hétérosexuelle et dans la relation homosexuelle. Face au camionneur, le comportement de Julie devient passif ; elle écoute ce que l'homme raconte de son histoire et de sa vie sexuelle et elle accepte de pratiquer sur lui des caresses sexuelles au cours de ce voyage de nuit en camion. Face à une autre femme-amante, elle joue un rôle actif, non un rôle de dominant, mais en prenant l'initiative.

Nous allons essayer de montrer comment ce film différencie la relation hétérosexuelle de la relation homosexuelle chez une femme. Nous analyserons d'abord la manifestation du désir féminin à travers le regard, puis la difficulté de communication réciproque dans la relation hétérosexuelle. Ensuite, en renvoyant aux analyses critiques des films

---

<sup>318</sup> Voir « 3-6-1. La difficulté d'identification du regard à travers la neutralité de la caméra » (p. 324-330) concernant l'analyse de la création des monologues dans *Les Rendez-vous d'Anna* (1978).

<sup>319</sup> Chantal AKERMAN, *Je, tu, il, elle* (1974) [DVD], *op.cit.*

<sup>320</sup> *Idem.*

<sup>321</sup> *Idem.*

pornographiques où figurent des scènes d'amour entre deux femmes, nous montrerons comment *Je, tu, il, elle* refuse l'érotisation du corps des femmes. Enfin, nous évoquerons l'érotisme féminin, dans la relation homosexuelle féminine, érotisme qui répond à une recherche de sensualité, de sexualité et de plaisir partagé.

### **2-4-1. Le désir féminin à travers le regard**

Dans la troisième partie de *Je, tu, il, elle* (1975), le déroulement de l'histoire est simple : arriver chez une amie, manger, faire l'amour, dormir, quitter l'appartement. C'est là la représentation des trois grands désirs de l'être humain : l'appétit, le sommeil et le désir sexuel. Il y a peu de dialogues, mais le regard et les gestes de caresse chez les deux femmes manifestent leur relation passionnée dans cette partie du film : pour la première fois, le regard de Julie croise celui de l'autre et elle échange des paroles avec elle, alors que, dans la deuxième partie du film, l'ambiance de monologue est soulignée par les paroles du camionneur. Face à l'autre, son regard passionné atteint son objet et croise celui de son amante, alors que face à l'homme, son regard n'est plus qu'à sens unique, car il ne croise jamais celui de l'homme qui ne regarde que lui-même : il ne parle que de son histoire, il ne regarde que son image dans le miroir.

Malgré le comportement passif de Julie face à l'homme, la femme n'est pas totalement passive, car elle manifeste son désir et son regard cherche l'objet de celui-ci. La sexualité et le désir féminins apparaissent comme donneurs de plaisir dans le rapport hétérosexuel. Nous allons analyser maintenant le désir féminin manifesté par son regard voyeuriste.

Dans la deuxième partie du film, la voix off de la femme émet une seule fois un désir porté sur une partie du corps de l'autre : « J'ai regardé sa nuque belle et sa grosse tête de cheveux roux. Je pensais que j'avais envie de l'embrasser. »<sup>322</sup> La caméra s'identifie au regard de la femme ; elle montre, en gros plan, la tête cadrée de dos du chauffeur, plongée dans l'obscurité, en accentuant ses épaules et son cou (\*37). Dans la séquence de la caresse sexuelle, la caméra montre seulement le portrait masculin en s'identifiant au regard de la

---

<sup>322</sup> *Idem.*

femme, en hors champ (\*38). La plupart des plans serrés dans cette partie montrent clairement l'homme, mais la femme reste dans l'ombre au bord du cadre sans que la caméra s'identifie au regard des personnages. La caméra dans ces deux séquences sexuelles correspond évidemment au regard de la femme en insistant sur l'homme désiré et désirable. L'accord de la caméra avec le regard féminin manifeste le désir de la femme. Son regard désiré apparaît encore à la fin du voyage dans la scène du cabinet de toilette où ils s'arrêtent pendant que l'homme se rase, se brosse les dents et se lave le visage. La femme entrevoit ce corps masculin avec ravissement. Le spectateur saisit l'expression précise de la femme à travers le reflet du miroir (\*39).

Nous trouvons la manifestation du désir féminin dans la médiation de la caméra qui s'identifie au regard féminin et également par la voix off sur la description visuelle du corps masculin. (« J'ai regardé sa nuque belle et sa grosse tête de cheveux roux. Je pensais que j'avais envie de l'embrasser », <sup>323</sup> etc.) Dès que le corps masculin devient une cible du désir de la femme, le regard féminin érotise la nuque de l'homme, ses épaules, son dos et sa tête. Le regard a pour fonction de générer un effet érotique, mais dans ce regard, l'objet est toujours une manière de maintenir la distance. Le portrait de l'homme peut être perçu à travers le voyeurisme féminin dont il est exclu. L'acte de voir au-delà de l'objet du désir ne révèle que les limites de ce dernier et la frustration, car un désir ne peut jamais être parfaitement satisfait par la libido : la femme regarde l'homme, mais la distance entre les deux êtres l'empêche de posséder l'homme au lieu de contempler son image fétiche.

Le désir du camionneur se replie sur lui-même. L'homme se regarde lui-même, tandis que la femme le regarde. (\*39) Le désir masculin confirme la conception freudienne du narcissisme qui envisage une dialectique permanente entre la libido investie dans l'objet et la libido investie dans le moi. Le désir de la femme exprimé par son regard se satisfait individuellement en érotisant le corps de l'autre et ce désir est l'origine de la sensualité féminine. Son regard se dirige à la fois en deux voies opposées : le désir sensuel et la sublimation du désir qui créent la distance et la solitude.

---

<sup>323</sup> *Idem.*

Le but du regard est de symboliser la distance incontournable et d'exprimer la sublimation de l'objet du désir. La femme face à cet homme occupe la position de voyeuse, dans le but de voir ce qui est porteur pour elle d'un désir et d'une jouissance sans limites. Car la possession tue le désir. Comme le regard de la femme en tant que désir n'atteint jamais son objet, son désir ne la satisfait pas complètement. Le regard manifeste une sorte de défense afin de maintenir son désir, plutôt que de découvrir les limites de sa jouissance.

Dans la troisième partie du film, lorsque les deux filles se regardent, il y a un échange de regards. L'héroïne peut être rassurée sur son existence et sur son désir dans le regard fasciné de l'autre femme. Comme Lacan l'écrit : « c'est que le regard fasciné, c'est le sujet lui-même »<sup>324</sup>, lorsqu'elles se regardent dans les yeux, l'héroïne perçoit sa propre image dans les yeux de l'autre femme. Elle désire à la fois elle-même et l'objet de son désir.

Le comportement passif de la femme face au camionneur n'a pas pour but d'être dominé par l'autre, mais manifeste son autosatisfaction sans rejoindre l'homme. Chantal Akreman montre que le désir hétérosexuel apparaît différemment chez l'homme et chez la femme : le désir masculin représente un plaisir corporel, impératif et égoïste, tandis que le désir féminin manifeste à la fois la satisfaction de l'autonomie et une satisfaction narcissique. Le désir et le plaisir de l'homme les engagent dans une relation à sens unique.

## **2-4-2. L'impossibilité de la communication dans la relation hétérosexuelle**

Dans *Je, tu, il, elle* (1975), le masculin singulier « il » qui désigne à la fois le sujet du récit et le titre de la deuxième partie du film montre l'échec de la communication mutuelle, la solitude et le désespoir. Tout au long de la relation à sens unique entre le camionneur et la femme, celle-ci a un rôle passif : elle ne demande rien, n'interfère en rien, ne prend aucune initiative. Le spectateur les voit manger, parler, rire avec des gens, regarder la télé, sans que Julie paraisse impliquée.

---

<sup>324</sup> Jacques LACAN, *Le Séminaire livre XI : les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op.cit., p. 227.

Dans le film, la relation hétérosexuelle est présentée comme un accident burlesque et une passion éphémère, elle ne fait voir que le plaisir masculin en tant que celui du corps et insiste sur l'impossibilité du partage, c'est-à-dire sur la solitude. Les regards de l'homme et de la femme ne se croisent quasiment pas : ils partagent seulement l'espace et le temps sans échanger leurs émotions et leur mode d'existence. La relation entre femmes est décrite en fonction de ce qu'elle a de différent par rapport à une relation hétérosexuelle, tout en montrant que la relation homosexuelle est plus partagée que la relation hétérosexuelle. Car l'interaction entre les femmes est réciproque : se regarder, se toucher, se coucher..., alors que l'action hétérosexuelle induit une position active et une position passive : parler de soi/écouter l'autre, donner le plaisir/recevoir le service...

Entre les femmes, l'échange de l'action est très articulé et très intense dans les regards, les paroles et les émotions. De plus, la femme passive avec un homme a un comportement plus actif et exigeant avec une femme. Elle se fait servir à manger, puis à boire, dans un rapport où elle ne manifeste encore que son désir.

La représentation de l'hétérosexualité passe par celle de la pulsion éphémère du désir et par la rencontre de l'autre comme totalité insaisissable. En revanche, l'homosexualité manifeste la rencontre et l'union de deux sujets qui se reconnaissent à travers leurs corps, un engagement de soi, un partage du désir. La passivité de la femme face à l'homme chez Chantal Akerman est causée par la structure de l'hétérosexualité qui est « *intrinsèquement* oppressive »<sup>325</sup>. Cette structure « détermine la femme comme dominée et l'homme comme dominant [...]. Tout script sexuel où apparaît un rapport de domination reproduirait le modèle hétérosexuel. »<sup>326</sup> En revanche, l'homosexualité féminine est un rapport mutuel qui est exprimé par la tendresse et le regard du désir.

La relation lesbienne décrit-elle un érotisme basé sur la douceur et l'égalité ? Si l'homosexualité est une forme de protection contre le pouvoir de domination masculine, le choix de cette sexualité féminine n'est pas exercé par le désir féminin. Cependant, la préférence homosexuelle féminine ne peut-elle pas se concevoir comme une tendance affective et sensuelle naturelle chez la femme ? Si le désir masculin ne laisse aucune place à

---

<sup>325</sup> Julien SERVOIS, *Le Cinéma pornographique : un genre dans tous ses états*, Paris, Librairie philosophique J.VRIN, 2009, p. 104. En italique dans l'original.

<sup>326</sup> *Idem.*

un désir autre, c'est-à-dire à celui des femmes, celles-ci ne peuvent-elles pas avoir leur propre désir sans attendre sa propre place ? L'article de Michel Feher répond à cette question en soulignant le lesbianisme qui est la « voie naturelle » des femmes :

En effet, s'il est vrai que l'érotisme féminin ne se laisse pas dissocier de sentiments tels que la tendresse, la confiance mutuelle, ou encore la fidélité, et s'il est également vrai [...] qu'une fois dégagé des normes et des fantasmes masculins qui infectent l'imagination des femmes, l'amour éprouvé par l'une d'elles ne peut s'adresser qu'à une personne « aimable », c'est-à-dire capable de ces sentiments qui sont l'apanage des femmes, alors l'homosexualité féminine ne doit pas être considérée comme une tendance psychosexuelle, déviante ou non, mais bien comme l'expression authentique et épanouie de la culture féminine sur le plan de la vie érotique.<sup>327</sup>

L'homosexualité féminine peut alors se traduire par l'amour homosexuel pour reconnaître sa propre existence et par cette sexualité homosexuelle pour échanger son désir et ses expériences féminins. Si l'homosexualité féminine est une façon naturelle de vivre sa propre sexualité, l'hétérosexualité devient une mascarade de la sexualité afin que survive une double sexualité. Serait-ce pour cela que la sexualité féminine est invisible aux yeux de l'homme ? Comme il est impossible de remplacer une relation homosexuelle par l'hétérosexualité, car l'homme ne peut pas s'identifier à la femme, la femme doit-elle se soumettre au désir masculin ? Le manque de compréhension de l'autre et d'intensité du lien entre deux individus reflète l'impossibilité, dans la relation hétérosexuelle, de l'action mutuelle/de l'échange et du partage.

### **2-4-3. La nudité et la sexualité homosexuelle féminine**

La pornographie ancienne, selon le grammairien Athénée du deuxième siècle après J.-C., consiste à « représenter par écrit ou en images (*graphein*) les choses de l'amour, et plus précisément les prostituées (*portai*). En 1750, Restif de la Bretonne remet à l'honneur le sens antique en écrivant *Le Pornographie*, dialogue dont le thème est la réforme des

---

<sup>327</sup> Michel FEHER, « Érotisme et féminine aux États-Unis : les exercices de la liberté », dans *Esprit* n° 196 : Masculin/Féminin, novembre 1993, p. 120.

bordels. »<sup>328</sup> Le sens du pornographe devient plus large : les vases, les tableaux et les fresques qui représentent des scènes d'amour sont classés dans cette catégorie.

Aujourd'hui, la pornographie représente les femmes sous un rôle passif et soumises aux hommes. Elles « ne sont là que pour fournir aux hommes des services sexuels »<sup>329</sup>. La pornographie est produite afin de vendre de l'excitation sexuelle masculine à des obsédés : « Ses œuvres sont dénuées de toute “valeur sociale rédemptrice”. [...] Dans ce contexte, la pornographie est considérée non comme un genre cinématographique mais comme l'infection mafieuse du cinéma par le virus de la lubricité pure. »<sup>330</sup>

Dans les années soixante-dix, les scènes d'amour sont représentées à l'écran, alors qu'auparavant elles étaient réduites à une ellipse : « L'exhibition s'est montrée plus généreuse, et parfois même tout à fait “gratuite” (passage obligé) ».<sup>331</sup> Quelques grand(e)s acteurs/trices montrent leurs corps nus et l'érotisme investit les corps humains. Les grands auteurs du cinéma, comme Luis Buñuel (1900-1983), Rainer Werner Fassbinder (1945-1982), Federico Fellini (1920-1993), Jean-Luc Godard (1930- ), Nagisa Oshima (1932-2013) et Pier Paolo Pasolini (1922-1975), commencent à filmer les scènes d'amour :

Le sexe est devenu un sujet noble. [...] C'est que les paramètres « psy » ont permis aux récits de s'enrichir dans la description de la sexualité : on circule plus à l'aise entre le besoin, le désir, la demande d'amour, les problèmes et la satisfaction<sup>332</sup>.

Il s'agit pourtant de scènes d'amour hétérosexuel. Culturellement, la focalisation de la caméra sur le corps de la femme fait de cette dernière un objet sexuel pour les fantasmes masculins. Quant à la relation homosexuelle entre femmes, sa non-reconnaissance reste toujours la grande question.

Dans les films de cinéastes masculins ou les films pornographiques, la représentation de la relation homosexuelle féminine n'est qu'« un outil au service de leur ambition »<sup>333</sup>, en

---

<sup>328</sup> Julien SERVOIS, *op.cit.*, p. 9. En italique dans l'original.

<sup>329</sup> Helen E. LONGINO, « Pornographie, oppression et liberté ; en y regardant de plus près... », dans *L'Envers de la nuit : les femmes contre la pornographie*, traduit de l'anglais par Monique AUDY, Québec, Les Éditions du remue-ménage, 1983, p. 43.

<sup>330</sup> Julien SERVOIS, *op.cit.*, p. 10.

<sup>331</sup> Martine BOYER, *L'Écran de l'amour : cinéma, érotisme et pornographie 1960-1980*, Paris, Platon, 1990, p. 143.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 143-144.

<sup>333</sup> Anne DÉLABRE et Didier ROTH-BETTONI, *Le Cinéma français et l'homosexualité*, Paris, Éditions Danger public, 2008, p. 196.

créant les « fausses lesbiennes pour vrais hétéros ». <sup>334</sup> Charlotte Bunche dénonce la pornographie de l'amour lesbienne en ce que « ces scènes caricaturent notre réalité pour la plier aux fantasmes mâles et pour nourrir la consommation mâle de la sexualité des femmes. » <sup>335</sup> Les scènes entre femmes sont produites sous l'œil d'un homme ou avec sa participation, malgré la sexualité des femmes. Le plaisir féminin est instrumentalisé pour exciter le spectateur masculin. Cette mise en scène devient une règle dans le cinéma érotique et pornographique. <sup>336</sup> Selon cette règle, la sexualité lesbienne est manipulée et réduite par le voyeurisme des hétérosexuels ; le plaisir féminin n'est pas autonome ou personnel et le désir de la femme n'apparaît pas. La relation homosexuelle féminine fait ainsi fantasmer le spectateur masculin. Pour montrer l'authenticité de la relation lesbienne, faudrait-il effacer le voyeurisme masculin et s'adresser aux spectatrices, notamment lesbiennes ? Comment la nudité de la femme permet-elle d'échapper au voyeurisme masculin ?

Suite au mouvement féministe pour la libération sexuelle, les femmes commencent à réaliser des films érotiques destinés non seulement aux hommes, mais aussi aux femmes. Elles déconstruisent le style de la femme victime du héros machiste, évitent le fantasme d'objectification et de domination du désir masculin et proposent un autre regard sur les personnages et les corps masculin et féminin.

Bien qu'il soit encore rare qu'une cinéaste traite du sujet de l'homosexualité féminine, et surtout filme directement une scène d'amour à son époque, Chantal Akerman en filme longuement, sans l'ellipse traditionnelle, dans *Je, tu, il, elle* (1975). Pendant environ dix minutes, l'écran montre, sans aucune hésitation, deux corps nus féminins qui se frottent et qui se heurtent. Si la scène d'amour échappait au voyeurisme masculin, elle ferait apparaître « l'authenticité » de la relation entre ces deux femmes, à savoir leur propre sexualité, leur propre désir, leur propre plaisir dans le rapport mutuel entre deux femmes. Nous envisagerons ici comment la représentation homosexuelle féminine à l'écran permet de signifier une spécificité érotique féminine plus forte en même temps qu'une plus grande autonomie de la femme.

---

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>335</sup> Charlotte BUNCH, « Lesbianisme et érotisme dans une Amérique pornographique », dans *L'Envers de la nuit : les femmes contre la pornographie*, traduit de l'anglais par Monique AUDY, Québec, Les Éditions du remue-ménage, 1983, p. 101.

<sup>336</sup> Anne DÉLABRE et Didier ROTH-BETTONI, *op.cit.*, p. 197.

Nous allons analyser d'abord la différence de la représentation de la nudité féminine entre le film érotique et le film pornographique pour comprendre l'objectivation érotique du corps des femmes. Nous allons étudier la représentation de l'amour homosexuel entre femmes, en la comparant avec la pornographie qui se fonde sur le plaisir masculin. La pornographie vise à produire et à vendre de l'excitation sexuelle à des consommateurs ciblés. Qu'en est-il de l'érotique ? Si, dans le cinéma d'auteure, la mise en scène de la sexualité féminine ne vise pas à cette excitation sexuelle, comment l'érotisme des films de Chantal Akerman se caractérise-t-il par opposition aux codes du cinéma pornographique ?

Claude Tapia explique ainsi la différence entre le film érotique et le film pornographique : le premier montre « des scènes audacieuses de nudité » ou celles « de sexe »<sup>337</sup> qui s'intègrent dans un scénario d'amour, mais souvent sans « passage à l'acte », le second accentue « la totalité de l'acte sexuel »<sup>338</sup>. Il définit ainsi le contenu du film érotique :

La définition minimale consiste en la représentation de la sexualité à l'écran ou pour être plus explicite dans la description d'une rencontre de désirs sexuels de personnages dont les corps sont mis en scène de façon à stimuler l'émoi sexuel des spectateurs [...].<sup>339</sup>

Il y a aussi une différence de représentation de la nudité entre le cinéma érotique et la pornographie : la nudité au cinéma est souvent interprétée « comme une concession au voyeurisme du spectateur » lors d'une description narrative, tandis que celle de la pornographie est présentée comme un « costume approprié à l'action qui va se dérouler » et comme « l'instrument premier et indispensable de l'action du film ».<sup>340</sup> L'érotisme au cinéma ne cherche pas à satisfaire la faim, tandis que celui de la pornographie satisfait l'estomac qui crie famine. Dans la pornographie, la présentation de la nudité est « un appel brutal à la violence des corps et des désirs »<sup>341</sup>. La pornographie filme l'amour physique comme un amour lié à une agression sexuelle. Olivier Smolder explique ainsi le caractère du film pornographique :

---

<sup>337</sup> Claude TAPIA, « L'Érotisme au cinéma », dans *Connexions*, n° 87, janvier 2007, p. 46.

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>340</sup> Olivier SMOLDER, *Éloge de la pornographie*, Paris, Édition Yellow Now, 1992, p. 30.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 33.

Il importe que le plaisir soit vu et entendu. Aussi aura-t-on recours au spasme (relativement discret), à l'épanchement (artificiellement accentué), à la grimace (le plus souvent connotée de douleur) ainsi qu'au concert de grognements, gémissements, cris et respirations haletantes.<sup>342</sup>

La visibilité totale de la pornographie exprime une volonté de réduire les corps et la relation entre les corps à des objets disponibles, manipulables, libres de toute présence charnelle. Le gros plan génital et la fragmentation du corps neutralisent le sexe : « La violence du sexe est conjurée par son observation en gros plan, de la même façon que la virulence du microbe l'est par son observation sous microscope. »<sup>343</sup> Ce qui est montré dans la pornographie, ce n'est pas la relation amoureuse et la communication des corps, mais l'organe, le visage et la domination.

Les féministes radicales distinguent l'érotisme de la pornographie par la relation de pouvoir : « l'érotisme est libre et égalitaire, la pornographie est soumission. »<sup>344</sup> Elles critiquent la pornographie qui se fonde sur les rapports sociaux liés au sexe dans une structure patriarcale. Adrienne Rich dénonce la violence sexuelle que ce cinéma exerce sur l'image de la femme dans la société :

C'est la conviction que le sujet véritable de la pornographie n'est pas la sexualité ou l'érotisme mais l'« objectification », une « objectification » de plus en plus cruelle et violente envers les femmes et les enfants. [...] La pornographie ne représente pas les choix érotiques des femmes [...].<sup>345</sup>

Selon Helen E. Longino, cette « objectification sexuelle des femmes » marque la pornographie : « les femmes sont l'objet de traitements encore plus odieux dans la pornographie violente, où elles sont assassinées, torturées, violées par plusieurs hommes, mutilées, enchaînées et maltraitées systématiquement pour exciter sexuellement les personnages mâles. »<sup>346</sup> Dans cette représentation, les femmes sont les victimes, car leur seule valeur est d'offrir des services sexuels aux hommes : « Ce qui plaît aux femmes, c'est l'utilisation de leurs corps pour assouvir les désirs mâles. »<sup>347</sup> Helen E. Longino note que la

---

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>343</sup> Yann LARDEAU, « Le Sexe froid (du porno et au-delà) », dans *Cahiers du cinéma*, n° 289, juin 1987, p. 50.

<sup>344</sup> Julien SERVOIS, *op.cit.*, p. 33.

<sup>345</sup> Adrienne RICH, « Postface », dans *L'Envers de la nuit : les femmes contre la pornographie*, traduit de l'anglais par Monique AUDY, Québec, Les Éditions du remue-ménage, 1983, p. 360.

<sup>346</sup> Helen E. LONGINO, *op.cit.*, p. 43.

<sup>347</sup> *Idem.*

pornographie « repose *essentiellement* sur le traitement des femmes comme des êtres inférieurs, indignes de la condition humaine »<sup>348</sup>.

Charlotte Bunche affirme que les lesbiennes connaissent « l'amour, la sexualité et l'érotisme des femmes »<sup>349</sup> et elles pourront ainsi montrer « la beauté réelle des femmes et des femmes qui aiment d'autres femmes, pour nous-mêmes et non pour des hommes »<sup>350</sup>. C'est de cette façon que l'amour lesbien peut échapper au « contrôle des hommes ».<sup>351</sup> Mais si cette beauté n'atteint pas les hommes, la sensation de l'homme et de la femme à l'écran n'est pas perçue de la même façon. D'une part, le marché de la pornographie continue à produire l'érotisation de l'amour lesbien ou la domination masculine et sa violence exercées sur le corps des femmes pour le fantasme du spectateur masculin. D'autre part, ce marché de la pornographie invente, pour la spectatrice féminine, un nouveau regard favorable sur l'univers féminin et lesbien, c'est-à-dire moins violent que la pornographie pour le spectateur masculin. Le marché de la pornographie continue à vendre ainsi deux types de pornographie pour des spectateurs différents sans que l'expression cinématographique de l'image sexuelle soit atténuée pour autant.

Nous pensons que l'érotisme est provoqué par la dramatisation de la perception (la vue, l'œil et la compréhension, etc.) qui accroît l'intensité de la sensation et du désir tout en la reliant à une vie sentimentale et imaginative, tandis que la pornographie montre uniquement l'acte vidé de tout sentiment et toute saveur d'altérité. La pornographie réduit la relation charnelle à une excitation corporelle et suscite le fantasme masculin pour la domination de son objet du désir. L'érotisme dans le désir de la possession d'autrui se fonde sur la problématique de l'appropriation du désir de la femme par le regard privilégié de l'homme.

L'érotisme au cinéma est construit sur l'énigme du personnage et dévoile petit à petit le secret de son corps, alors que l'érotisme de la pornographie, en ne dévoilant aucun secret, suscite une excitation qui repose que une série d'actes physiques codés : la pornographie « est matérialiste » en ce qu'elle substitue « au langage du secret celui de la pratique : ce qui met un

---

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 47. En italique dans l'original.

<sup>349</sup> Charlotte BUNCH, *op.cit.*, p. 100-101.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 100.

terme à la scène, ce n'est pas le dévoilement de la vérité (le sexe), c'est la jouissance. »<sup>352</sup> À partir de cette différence, l'érotisme au cinéma permettrait de révéler « l'opération Astra » que nomme Barthes :

Procédé de mystification qui consiste à vacciner le public d'une pointe de mal, pour mieux ensuite le plonger dans un Bien Moral désormais immunisé : quelques atomes d'érotisme, désignés par la situation même du spectacle, sont en fait absorbés dans un rituel rassurant qui efface la chair aussi sûrement que le vaccin ou le tabou fixent et contiennent la maladie ou la faute.<sup>353</sup>

L'érotisme de la nudité est construit par le corps voilé et dévoilé. C'est l'imagination du spectateur qui nourrit l'érotisme. Car, s'il voit tout, il n'y a aucun secret du corps, la curiosité et l'érotisme diminuent. La nudité totale immunise contre l'érotisme et le désir. Lorsque le spectateur entrevoit la présentation de la fragmentation du corps et l'hésitation de la nudité de l'autre, son envie de voir la partie mystérieuse s'en trouve excitée. Face au passage du corps habillé vers la nudité, le spectateur éprouve à la fois intérêt et pudeur.

Le montage de la pornographie se caractérise par des plans serrés et le déplacement de la caméra petit à petit sur le corps de la femme jusqu'au visage dont l'expression est soulignée. La contre-plongée sur la femme est associée au regard masculin. Le son aide à produire l'érotisation des images : la musique, la voix, le texte sous-entendant un rapport érotique, voire sexuel, mais il est réduit à une allusion hors-champ. Ces techniques aident à évoquer la proximité entre l'espace filmique et l'espace du spectateur en l'effaçant. L'objet du désir représente la négation des limites de tout objet. Georges Bataille trouve « le pouvoir de provoquer le désir des hommes »<sup>354</sup> dans la représentation du corps nu de la femme en peinture.

La beauté du corps féminin est la valeur qui, dans l'objet, le désigne à la calme possession de l'homme désirant. L'érotisme s'organise alors autour de la beauté, c'est-à-dire de l'être possédé. La possession est l'une des manières de nourrir le désir :

---

<sup>352</sup> Roland BARTHES, « Sade, Fourier, Loyola (1971) », dans *Œuvres complètes III : 1968-1971*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 839.

<sup>353</sup> Roland BARTHES, « Mythologies (1957) », dans *Œuvres complètes I : 1942-1961*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 785.

<sup>354</sup> Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 144.

La possession de son objet nous donnera sans mourir le sentiment d'aller jusqu'au bout de notre désir. Non seulement nous renonçons à mourir : nous annexons l'objet au désir, qui était en vérité celui de mourir, nous l'annexons à notre vie durable. Nous enrichissons notre vie au lieu de la perdre.<sup>355</sup>

L'analyse de l'érotisme chez Bataille, en érotisant le corps féminin dans sa beauté, se fonde sur l'image des femmes aux yeux des hommes. La situation érotique se définit ici comme une exhibition. Elle repose sur la fascination pour l'image énigmatique de la femme provocatrice du désir masculin et le mysticisme de la femme : la femme même est symbole de beauté et d'érotisme. Le concept de l'érotisme chez Bataille favorise l'érotisme masculin en suscitant l'attraction vers l'interdit et une certaine violence.

Selon L. Williams, la pornographie est la « tentation originelle » de manipuler le spectateur en lui imposant « un plaisir spécifique » ; le « mouvement des corps vivants » échappe à « l'œil humain » à travers « l'illusion du mouvement recomposé ».<sup>356</sup> Le spectateur poursuit ce corps échappant à son champ visuel, l'identifiant à l'objet du désir. Ce corps de la femme crée un attrait sexuel chez le spectateur. En montrant la relation intime et en révélant le corps mystique de la femme, la position de la caméra et du son du film pornographique permet d'accéder à la limite du fantasme chez le spectateur ; celui-ci peut vivre une pseudo-expérience, comme s'il était présent dans le film. La place du spectateur est préparée en tant qu'acteur par les techniques cinématographiques.

Cependant, dans la scène d'amour lesbien de *Je, tu, il, elle* de Chantal Akerman, nous supposons que la place de l'identification des spectateurs/spectatrices aux actrices serait exclue. Au lieu de présenter en plongée le corps féminin découpé en partie, cette cinéaste le montre entier. La scène d'amour entre les deux femmes est filmée en plan moyen et en plan d'ensemble par une caméra qui, immobile, refuse de les découper en fragments/morcellements appétissants, et n'approche jamais ces personnages, mais change de position trois fois pendant dix minutes (\*40). La caméra est ainsi réduite à la focalisation du regard du spectateur. De ce fait, le long plan fixe qui enregistre leur mouvement crée une certaine distance entre les personnages et les spectateurs, en refusant le voyeurisme comme la caméra le ferait dans un film pornographique. Le regard de la caméra provoque ici d'autant plus la distanciation

---

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>356</sup> Julien SERVOIS, *op.cit.*, p. 12.

recherchée qu'il se veut absolument neutre. Les personnages féminins ne sont donc ni regardés de près, ni fractionnés.

De plus, l'absence de musique efface l'élément dramatique ou artificiel du film pornographique et renforce la perception sonore des spectateurs. Sans musique, la bande-son laisse clairement percevoir les souffles retenus, le frottement du drap et la percussion forte des corps des femmes. Ces sons naturels sont réellement partie intégrante de la scène en liaison immédiate avec l'action et l'image. Le rapport entre les deux lesbiennes est décrit ainsi par des sons naturels sans susciter l'excitation du spectateur par des voix féminines associant aux gros plans sur les visages des femmes et leurs organes sexuels. Dans *Je, tu, il, elle*, le corps féminin exprime toute son humanité. L'ellipse supprime le passage du corps habillé à la nudité. Entre les filles, il n'y a aucune hésitation, ni complexe. Même si l'expression du visage est voilée par leurs longs cheveux, l'excitation des femmes est visible et partagée (\*41). Chantal Akerman met en valeur le contact psychique des femmes par la bande-son et montre le désir féminin dans l'échange de leur propre plaisir par le silence autant que par les bruits produits par les deux corps s'embrassant.

*Je, tu, il, elle* n'est pourtant pas un film pornographique, même si Chantal Akerman filme de longues séquences de scènes sexuelles entre les femmes. Ces séquences d'amour n'ont pas pour fonction de produire vulgairement une excitation chez le spectateur, mais montrent la sexualité de la femme lesbienne comme une passion, une violence et une force vitale, en en donnant une impression réelle sans aucune exagération, ni dramatisation. La scène d'amour montre la beauté liée à un certain aspect animal qui éveille le désir féminin. La sexualité féminine dans le film de Chantal Akerman nous apparaît comme la recherche de la beauté dans l'objet du désir.

Le désir lesbien dans le film est précisément lié à la force vitale dans l'exaltation des parties animales de la beauté de la femme. Ce désir comme une pratique plus globale est liée à la sexualité spécifiquement humaine. L'expérience fondamentale du désir n'est pas celle de la différence des sexes, mais l'expérience intérieure et la reconnaissance de l'autre. La force vitale dans le rapport entre les deux femmes vient du fait que c'est non seulement Chantal Akerman qui, à la fois, filme et joue le rôle de la jeune femme, mais vient aussi de l'effet de la

narration de la séquence. La nudité de la femme dans le film de Chantal Akerman démontre la nature charnelle des femmes plutôt que l'érotisation de leur corps pour les spectateurs.

L'homosexualité féminine chez Chantal Akerman manifeste un certain érotisme en tant qu'expérience de l'intérieur et que recherche de la beauté. Il y a chez elle un érotisme homosexuel dégagé de toutes contraintes patriarcales et de tout regard masculin. Nous montrerons par la suite ce qu'est l'érotisme féminin sous la forme de relation homosexuelle.

#### **2-4-4. L'érotisme féminin : le partage de la joie et le toucher mutuel**

Selon le dictionnaire, *Le Petit Robert*<sup>357</sup>, quatre types de définition répondent à ce qu'est « l'érotisme » : 1 : « goût marqué pour le plaisir sexuel » ; 2 : « caractère érotique, tendance érotique » ; 3 : « caractère de ce qui a l'amour physique pour thème » ; 4 : « mode de plaisir ». Compte tenu de cette précision lexicale, l'érotisme se réfère à une réalité beaucoup plus complexe que la pornographie. Ce terme est utilisé pour la première fois en 1794 et il provient de l'adjectif « érotique ». Le vocable « érotique » est apparu en 1566 et vient du latin « eroticus » et du grec « erôtikos », c'est-à-dire « qui concerne l'amour », donc « erôs ». Bien que sa racine étymologique soit reliée à la notion d'amour, la définition actuelle, tel qu'elle est inventoriée dans *Le Petit Robert*, se rattache davantage au désir et au plaisir sexuel et à l'amour physique, qu'à la notion générale d'amour.

Freud a énormément contribué à qualifier l'érotisme en le liant à la sexualité. Il ne le définit pourtant jamais directement et de façon détaillée ; il utilise, toutefois, à plusieurs reprises l'adjectif « érotique » et le substantif « érotisme ». Son emploi du terme « érotique », en particulier, dans les *Trois Essais sur la théorie de la sexualité*, est proche de celui du mot « sexué », avec cependant certaines nuances.

Évoquons les différentes situations dans lesquelles Freud préfère utiliser le vocable d'« érotisme » : dans les expressions « auto-érotisme » et « auto-érotique » afin de signifier l'absence d'objet sexuel ou le moi comme objet sexuel ; lorsque l'objet sexuel est du même sexe, il utilise l'expression « homoérotique » comme synonyme d'homosexuel. Pour qualifier

---

<sup>357</sup> *Le Petit Robert, op. cit.*, p. 938.

un mode de satisfaction libidinale prégénitale, il parle d'« érotisme oral » ou d'« érotisme anal »<sup>358</sup>.

Or, il est important de rappeler qu'il y a, chez Freud, une issue normale à l'activité sexuelle, le coït. Lorsque des pratiques sexuelles préliminaires remplacent le but normal, elles sont considérées comme une perversion.<sup>359</sup> La sexualité autoérotique, prégénitale ou homoérotique relève, à l'âge adulte selon Freud, d'une perversion sexuelle qu'il préférera qualifier d'érotique. C'est ainsi qu'un léger décalage entre les champs sémantiques des termes « érotisme » et « sexualité » se fait sentir : si une sexualité génitale est complète et vise la reproduction, donc une sexualité normale, il utilise le terme « sexualité ». Dans le cas d'une sexualité perverse ou infantile, il utilise celui d'« érotisme ». Nous pouvons nous référer à cette distinction entre la sexualité et l'érotisme pour mettre en valeur l'érotisme féminin dans le film de Chantal Akerman par l'opposition à la sexualité perverse dans la pornographie.

Le plaisir scopique, tel que Laura Mulvey le définit, appartient traditionnellement à la sexualité perverse masculine : l'homme regarde, la femme est regardée<sup>360</sup>. Cependant, Chantal Akerman renverse ce rituel dans la deuxième partie de *Je, tu, il, elle* (1975) ; la femme regarde l'homme, ce dernier devient l'objet du regard de la femme. C'est face à un homme que l'héroïne se métamorphose en sujet actif, autonome, viril. Dans la troisième partie du film, Julie partage la place du sujet et de l'objet du regard avec une autre femme, lorsqu'elles se regardent. De plus, Chantal Akerman ajoute encore au plaisir des femmes grâce au toucher sensible. Simone de Beauvoir explique l'importance du toucher qui respecte l'égalité entre elles :

Entre femmes, l'amour est contemplation ; les caresses sont destinées moins à s'approprier l'autre qu'à se recréer lentement à travers elle ; la séparation est abolie, il n'y a ni lutte, ni victoire, ni défaite ; dans une exacte réciprocité chacune est à la fois le sujet et l'objet, la souveraine et l'esclave ; la dualité est complicité.<sup>361</sup>

La chair féminine est importante dans la relation d'amour homosexuel féminin chez Chantal Akerman. Dans *Les Rendez-vous d'Anna* (1978), Anna évoque ainsi un rapport homosexuel à sa mère : « Nos corps se sont touchés. Soudain, nous nous sommes embrassées.

---

<sup>358</sup> Sigmund FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, *op.cit.*, p. 182-183.

<sup>359</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>360</sup> Laura MULVEY, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *op.cit.*, p. 17-23.

<sup>361</sup> Simone de BEAUVOIR, *op.cit.*, p. 205-206.

Je ne sais pas comment cela s'est produit. Je me sentais nauséuse. Je me suis laissé aller. Je me suis sentie bien. »<sup>362</sup> Le toucher du corps féminin attire la chaleur corporelle de l'autre femme et lui fait rechercher un lieu pour se rassurer elle-même. Ce plaisir mutuel par le toucher est à l'opposé de celui de la deuxième partie de *Je, tu, il, elle* où l'héroïne caresse le camionneur dans le camion, car elle n'est pas touchée. Le toucher mutuel entre femmes est lié à la fusion entre elles. Le désir et le plaisir féminins entre femmes traversent le corps de l'autre pour être transféré jusque dans son propre corps.

La question de la sexualité posée par les féministes donne toute son importance à la chair féminine, en la libérant de la sexualité phallique. Luce Irigaray cherche cette sexualité à partir d'une anatomie spécifiquement féminine, notamment celle des « deux lèvres embrassant deux lèvres ». <sup>363</sup> Elle y trouve l'égalité et la solidarité : « Sans que l'un, l'une, soit jamais séparable de l'autre. Tu/je : font toujours plusieurs à la fois. Et comment l'un, l'une, dominerait-il l'autre ? »<sup>364</sup> Ou bien, Françoise Collin remarque la « jouissance polymorphe » des femmes :

Parce qu'elles disposent d'une structure libidinale polymorphe et flexible, les femmes sont particulièrement aptes à jouir partout, de tout, à travers les mailles du pouvoir. Elles connaissent les intensités ponctuelles de la vue, du goût, de l'odorat, de l'ouïe, de peau. ...]. Cette libido polymorphe est sans doute le lieu où s'alimentent également la complicité à l'asservissement *et* l'énergie révolutionnaire des femmes.<sup>365</sup>

Le toucher est alors lié de manière plus complète à la jouissance féminine. Luce Irigaray écrit également : « *la femme a des sexes un peu partout*. Elle jouit d'un peu partout »<sup>366</sup>. Elle montre l'importance du toucher pour établir une différence entre l'érotisme masculin et féminin qui se signifie dans l'opposition de la vue et du toucher :

---

<sup>362</sup> Chantal AKERMAN, *Les Rendez-vous d'Anna* (1978) [DVD], Carlotta (éd.), 122 min, couleur.

<sup>363</sup> Luce IRIGARAY, « Quand nos lèvres se parlent », *op.cit.*, p. 209.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 208-209.

<sup>365</sup> Françoise COLLIN, « No man's land : réflexion sur "l'esclavage volontaire" des femmes », dans *Les femmes et leurs maîtres*, org. Marie Antonietta, MACCIOCCHI et Christian BOURGOIS, Paris, 1978, p. 274-275. En italique dans l'original.

<sup>366</sup> Luce IRIGARAY, « Ce sexe qui n'en est pas un », *op.cit.*, p. 28. En italique dans l'original.

La prévalence du regard et de la discrimination de la forme, de l'individualisation de la forme, est particulièrement étrangère à l'érotisme féminin. La femme jouit plus du toucher que du regard, et son entrée dans une économie scopique dominante signifie, encore, une assignation pour elle à la passivité : elle sera le bel objet à regarder.<sup>367</sup>

L'action de toucher entre les femmes ne sépare pas le rôle actif (toucher) du rôle passif (être touché), mais évoque le partage de la joie amoureuse. Dans *Je, tu, il, elle*, l'héroïne commence à caresser son amoureuse presque sans rien lui dire, mais leurs regards se croisent (\*42). Les femmes gardent le silence, mais elles transforment la parole en désir, en aveux intimes, en se caressant. C'est le corps qui parle au lieu d'échanger des paroles. C'est une communication venant s'achever dans la caresse. Elles ont les gestes d'amour qui conviennent à leur bonheur, des gestes affectueux et des gestes amicaux. Dans le silence, elles heurtent violemment leurs corps, puis elles se caressent doucement. La violence provoque une relation passionnelle et contrariée, comme si leurs corps communiquaient dans le silence sans un échange de paroles. Si la scène homosexuelle féminine est particulièrement violente, c'est parce que cette scène évite de traduire l'objectivation du regard voyeuriste sur ces corps féminins.

En revanche, le mouvement doucement harmonieux du corps de la femme devient un objet du regard masculin. Dans *La Captive* (2000) de Chantal Akerman, les trois scènes des sommeils d'Ariane mettent en valeur la beauté et la consolation chez l'homme : dans la chambre de Simon, dans la voiture en nocturne et dans la chambre d'Ariane. Au cours de la scène où Simon contemple Ariane dans son sommeil, les phrases de Proust apparaissent bien comme les éléments avec lesquels Chantal Akerman a nourri le scénario de son film. Ce sont deux œuvres où le mouvement du corps dans sa respiration fascine le personnage masculin, exposant une certaine forme de beauté de la femme.

Dans le premier cas, lorsque Simon revient à sa chambre, Ariane dort. Dès qu'il s'approche d'elle, il essaie de la toucher, en la regardant. Et il monte sur elle, il essaie d'harmoniser leurs respirations, mais c'est en frottant son corps qu'il arrive à l'excitation.

---

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 25.

(\*43) Même en se réveillant, Ariane lui abandonne son corps, sans hésitation, sans refus. Ainsi, elle paraît se résigner à son état de captivité.

Dans le sommeil d'Ariane, l'homosexualité est suggérée plutôt que révélée, sans aucune explication psychologique. Quand Simon est excité par son frottement au niveau du sexe d'Ariane qui est en demi-sommeil, elle murmure « Andrée », comme si elle avait déjà eu cette expérience avec Andrée. Tout au long de l'histoire, Simon est très suspicieux concernant les amies d'Ariane. Il veut savoir quelle relation elle a avec ses amies. Il veut savoir si elles sont seulement des connaissances ou des amies intimes.

Dans la deuxième scène, en voiture, Simon propose qu'elle dorme pour se reposer. (\*44) Mais dès qu'elle dort, il commence à la toucher ou à l'embrasser. Elle s'éveille aussitôt et Simon lui demande : « Qu'est-ce que tu vois, quand tu te réveilles ? » Dans la troisième scène, il entre dans la chambre d'Ariane et de loin, d'abord la regarde. Ariane dort dans son lit à rideaux. Simon s'approche d'elle, et il chuchote en vain, mais Ariane est endormie et cela réveille son sentiment de douleur, son inquiétude et son désespoir. (\*45) Ou encore, la scène où Simon demande à une prostituée de s'endormir dans sa voiture n'a pour but que de lui permettre d'imaginer revoir Ariane qui est la seule à avoir le qualificatif de « dormeuse ». Ici, le film de Chantal Akerman montre le désir d'imagination en l'absence d'objet.

Le toucher des corps pour Ariane la renvoie à la sensation charnelle avec une autre femme, comme si elle appelait inconsciemment le nom de son amie. Pour Simon, le réveil d'Ariane signifie le moment de la douleur et sa lutte contre la jalousie et le soupçon. En revanche, le sommeil d'Ariane fait s'éveiller en lui le désir sexuel, comme s'il cherchait à satisfaire sa frustration et à sortir de sa souffrance. C'est pourquoi, lorsqu'elle se réveille, il devient alors impossible pour lui d'avoir une quelconque pensée au sujet d'Ariane. Pourtant, lorsque la conscience de cette dernière est absente, au cours de son sommeil, il lui est possible de laisser divaguer son imagination. Ce personnage principal nous semble ressentir du plaisir, lorsque la femme est endormie. La douleur de l'homme qu'il est, face à ce qui lui échappe toujours quand il n'accepte pas le côté insaisissable de la femme qu'il aime, peut être le meilleur ferment d'une relation amoureuse.

Le mouvement du corps de la respiration d'Ariane envahit progressivement l'esprit et la vie de Simon. La respiration d'Ariane est d'autant plus forte que le mouvement de son corps dessine une courbe légère comme le mouvement des vagues. Cette image des vagues rappelle le début de la scène nocturne de la mère de *La Captive* et annonce sa fin tragique en mer. Ce mouvement d'inspiration-expiration accompagne l'excitation. Le rythme de la respiration révèle la relation amoureuse. Simon essaie d'harmoniser leur respiration, mais il n'arrive pas à trouver un rythme en accord, car finalement il n'essaie pas de s'unir à Ariane, mais de la traiter comme objet, à son gré, pour son désir.

Le plaisir masculin d'observer la femme au cours de son sommeil est indissociable du plaisir d'une forme de possession imaginaire, puisqu'elle perd à ce moment son inhibition et sa conscience. Le sommeil transforme la femme en objet selon le désir du personnage principal.

La scène du sommeil de l'héroïne apparaît également dans *La Prisonnière* de Proust. La respiration d'Albertine est « à intervalles intermittents et réguliers, comme un reflux, mais plus assoupi et plus doux. »<sup>368</sup> Par la métaphore, la respiration d'Albertine est comparée au souffle de la mer, et le mouvement du corps est comparé au flot sur la mer. Lorsque le narrateur la touche, il essaie d'harmoniser le mouvement de sa respiration avec les flots sur la mer, sans qu'elle se réveille, et ce, jusqu'à provoquer son excitation. Si le corps se transforme en un univers paradisiaque où le temps paraît s'arrêter, le narrateur est bercé par le souffle qui suit les mouvements paisibles de la mer, dans le sommeil d'Albertine.

Plus encore, le narrateur est séduit par les images troublantes qui se dégagent de cette dormeuse fantastique pour aller jusqu'à se transformer en un cauchemar macabre. Le mouvement du corps d'Albertine renvoie alors aux images des vagues nocturnes. Le héros évoque l'angoisse de l'anéantissement, mais il est fasciné par ces images, comme s'il voulait être avalé par elles. Le sommeil féminin n'a plus rien à voir avec une séduction. Le corps féminin n'est pas alors source d'érotisme, mais prise de distance. En réalité, le mouvement du corps s'anime par la respiration d'Albertine avec beaucoup de calme et de tranquillité, mais l'imagination du héros évoque la pulsion de mort.

---

<sup>368</sup> Marcel PROUST, *La Prisonnière*, *op.cit.*, p. 63.

Elle semble parvenir à installer le héros prisonnier de ses rêves dans sa chambre, face à la mort de la grand-mère. Le sommeil d'Albertine évoque-t-il, dans l'imagination du narrateur, la mort de la grand-mère, dans cet état, végétatif, quasi inerte et sans aucune conscience ? La grand-mère et Albertine, qui incarnent une image physique de la souffrance, deviennent les témoins de ses obsessions. Ainsi, l'existence de ces deux personnages féminins donne corps aux fantasmes du narrateur et à ses peurs les plus profondes. Si ces motifs que Proust utilise participent à l'évolution psychologique du narrateur, par les interprétations du sommeil d'Albertine, ils évoquent progressivement l'ombre de la grand-mère mourante.

Le mouvement doux du corps féminin pendant le sommeil offre un moment d'apaisement pour le héros, car, à ce moment-là, il réussit imaginativement à s'unir avec elle en voyageant selon sa respiration et à imaginer la femme idéale. La femme dormeuse est comparée à un élément naturel : une plante et la mer. Elle n'est ni femme, ni réelle, ni banale, mais son mouvement charnel en fait un objet pour le plaisir masculin.

Dans la scène d'amour lesbien de *Je, tu, il, elle*, le mouvement des corps des femmes se métamorphose en une danse contemporaine avec élan dans l'infinie variété des capacités cinétiques du corps humain et dans le but de faire connaître deux héroïnes à travers leurs idées, leurs sentiments, leurs émotions et leur situation. Sans exagération, sans dramatisation, la force de la séquence fait émerger leur passion et leur désir à travers les mouvements de leurs corps et leur toucher charnel. La sensualité entre femmes par le toucher mutuel exprime leur respect et leurs échanges érotiques. L'érotisme féminin n'est pas produit pour s'adresser à une troisième personne, mais pour elles-mêmes dans un partage des expériences. Dans ce film, la sexualité homosexuelle se caractérise ainsi par le partage du plaisir mutuel dans la fusion de leurs corps et de leurs émotions.

L'érotisme féminin naît en tant que force vitale capable de se transformer à travers une relation de réciprocité et une joie sans arrière-pensée. Il est probablement narcissique, la femme à la fois émet cet érotisme et jouit elle-même par celui-ci. S'il y avait une différence d'érotisme entre la femme et l'homme, ce serait que l'érotisme masculin est provoqué par la fétichisation du corps féminin et par le mystère féminin dans ce qu'il a d'interdit pour

l'homme. Bataille relie l'érotisme à la mort (l'« approbation de la vie jusque dans la mort »<sup>369</sup>) et développe l'idée autour d'une symbolique d'interdits et de violences.

Bataille différencie l'activité sexuelle des êtres humains de celle des animaux, car celle des animaux ne vise que la « reproduction de la vie » et l'« exubérance de la vie »<sup>370</sup> sans chercher la jouissance :

J'ai dit que la reproduction s'opposait à l'érotisme, mais s'il est vrai que l'érotisme se définit par l'indépendance de la jouissance érotique et de la reproduction comme fin, le sens fondamental de la reproduction n'en est pas moins la clé de l'érotisme.<sup>371</sup>

Lorsque l'érotisme s'explique par une sexualité recherchant la jouissance, il se rapporte au masculin comme au féminin. Cependant, pour Bataille, l'érotisme naît principalement de la transgression d'un interdit lié à la mort ou à la sexualité et convoque, à travers un imaginaire visuel, la nudité de la femme.<sup>372</sup> Même si cet érotisme s'oppose à l'érotisme féminin, dans cette conception de l'érotisme de Bataille, la notion d'interdit constitue un aiguillon dans le but de conserver l'énergie nécessaire à la dépense érotique. L'interdit frappe donc les deux moments, selon Bataille, les plus dilapidateurs d'énergie, celui de la mort et celui de la sexualité. L'érotisme peut être conceptualisé par une recherche de la jouissance féminine avec l'autre et une recherche de la jouissance masculine à travers l'autre.

Lorsque l'érotisme féminin donne une vitalité et une puissance sans ombre à la femme, en nourrissant ses émotions avec tout son corps, le concept d'érotisme chez Bataille renvoie-t-il à l'érotisme masculin ?

Bataille remarque : « La volupté est si bien apparentée à la ruine que nous avons nommée "petite mort" le moment de son paroxysme. »<sup>373</sup> Il y a un rapport entre la mort et l'excitation sexuelle. Cependant, il assigne deux sens à la mort ; l'un désigne la disparition, la fin de la vie, l'autre appartient au « désir de vivre en cessant de vivre ou de mourir sans cesser de vivre »<sup>374</sup> :

---

<sup>369</sup> Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, *op.cit.*, p. 17.

<sup>370</sup> *Idem.*

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>372</sup> *Idem.*

<sup>373</sup> Georges BATAILLE, « L'Histoire de l'érotisme », dans *Œuvres complètes VIII*, Paris, Gallimard, 1976, p. 152.

<sup>374</sup> Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, *op.cit.*, p. 265.

Un élément essentiel de l'excitation est le sentiment de perdre pied, de chavirer. [...] Ce désir de chavirer, qui travaille intimement chaque être humain, diffère néanmoins du désir de mourir en ce qu'il est ambigu : c'est le désir de mourir sans doute, mais c'est en même temps le désir de vivre, aux limites du possible et de l'impossible, avec une intensité toujours plus grande.<sup>375</sup>

La jouissance en tant que fascination vers la mort domine l'érotisme. Bataille écrit ailleurs : « essentiellement, le domaine de l'érotisme est le domaine de la violence, le domaine de la violation. »<sup>376</sup> En chaque homme, il découvre la volonté d'en finir avec l'existence d'un moi discontinu. De plus, ce trouble érotique évoque la notion de « texte de jouissance » chez Roland Barthes :

Celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.<sup>377</sup>

La conception de l'érotisme chez Bataille comporte une part ontologique, elle n'est plus seulement le plaisir sexuel, mais la jouissance mortelle et « l'état de perte » dont parle Roland Barthes. L'érotisme conduit à la mort, mais il est la substitution, chez l'être discontinu et plongé dans la solitude, d'« un sentiment de continuité profonde »<sup>378</sup>. Nous comprenons cette violence de l'érotisme. Associé à la mort, il explore le rôle de la douleur comme adjuvant du plaisir ou de la jouissance. Cette violence de l'érotisme peut se retrouver dans la relation sadomasochiste ou dans l'art, en misant sur la pulsion, le fantasme, la perversion, le fétichisme et le voyeurisme, qui nouent l'érotisme et la fascination pour la mort.

Le phénomène de l'érotisme surgissant du plus profond de la subjectivité s'appuie sur la pulsion de mort. Lorsque la femme représente le rôle passif, elle constitue la condition de possibilité de réalisation du désir masculin afin que l'homme puisse vivre l'érotisme. « L'objectification » sexuelle comme la domination et la soumission dans l'acte érotique doivent être considérées comme une étape humaine à dépasser. La possibilité d'une telle « objectification » dans un contexte de jeu sexuel s'avère une donnée de premier ordre pour comprendre l'érotisme tel que Bataille le conçoit et surtout pour appréhender la possibilité

---

<sup>375</sup> *Ibid.*, p. 264-265.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>377</sup> Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, op.cit., p. 92.

<sup>378</sup> Georges BATAILLE, *L'Érotisme*, op.cit., p. 22.

d'une stratégie érotique féministe. « L'objectification » sexuelle est donc inhérente à la production d'un imaginaire érotique masculin et, pour les femmes, elle est à combattre pour accéder à l'expérience amoureuse d'une subjectivité proprement féminine.

Audre Lorde notamment revendique un nouvel érotisme pour les femmes. Son érotisme est l'« affirmation de la force vitale des femmes » et de leur puissante énergie créatrice<sup>379</sup> ; il se manifeste par les « expressions physiques, émotives et psychiques de ce qu'il y a de plus profond, de plus fort et de plus riche ».<sup>380</sup>

Audre Lorde accorde une autre importance à ce lien érotique qui vise le « partage de la joie » en insistant sur la « capacité à éprouver de la joie ».<sup>381</sup> Elle pense qu'il faut d'abord reconnaître ses propres sentiments érotiques, puis partager ceux de l'autre, sinon il risque de profiter de l'autre personne comme d'un simple objet de satisfaction<sup>382</sup>. L'érotisme féminin partageable n'est jamais lié à la possession. Il associe de son propre mouvement la joie au partage du plaisir féminin.

Dans l'érotisme lié à la dualité statique du désir et de l'objet, la représentation de la femme dans *Je, tu, il, elle* devient celle d'une femme « impossédable ». Celle-ci voyage entre les partenaires masculins et féminins, mais sans s'attacher à une identité spécifique. Cette sexualité polymorphe ne se limite pas à la transgression des normes sexuelles, mais exprime une subjectivité sexuelle féminine. L'érotisme des corps résulte d'une union physique des amantes et le désir de fusion de deux êtres à travers l'acte sexuel constitue donc la base de l'érotisme des corps. L'érotisme féminin n'est plus une transposition du désir masculin : la sensation érotique est évoquée par le regard masculin, mais le propre de l'érotisme féminin pour les femmes répond à leur recherche de sensualité, de sexualité, d'imagination, de corporéité et de plaisir partagé.

Si la représentation des homosexuelles dans *Je, tu, il, elle* manifeste le partage de la joie, la représentation de la sexualité cherche à remettre en cause le système patriarcal par la subversion, afin de changer les valeurs et la morale établies. Les images et les codes

---

<sup>379</sup> Audre LORDE, « L'Utilisation de l'érotisme : l'érotisme comme pouvoir », dans *L'Envers de la nuit : les femmes contre la pornographie*, traduit de l'anglais par Monique AUDY, Québec, Les Éditions du remue-ménage, 1983, p. 337.

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>381</sup> *Idem.*

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 340.

esthétiques cinématographiques sous le système de l'hétéronormalité doivent affirmer une représentation juste et authentique des différences sexuelles. Chantal Akerman crée de nouvelles images sur l'homosexualité, qui seront appréciées à la lumière des profonds changements concernant la position des femmes dans la société, les normes qui gouvernent leur mode de vie et la représentation de la sexualité féminine.

\*\*\*

La relation entre deux femmes chez Chantal Akerman et chez Catherine Corsini se développe dans un espace clos et coupé du monde extérieur. Même si ces cinéastes ne posent pas la question de l'homosexualité féminine en revendiquant son acceptation par la société, l'espace de la femme homosexuelle représente l'aliénation de la vie homosexuelle. La femme homosexuelle se vit cachée dans l'ombre de la vie privée où la relation amoureuse n'est que temporaire. Si c'est seulement la relation lesbienne qui peut réaliser l'égalité entre deux femmes, ce lieu devient utopique, à l'opposé du monde hétérosexuel. Plus la femme entre dans ce lieu utopique où s'accomplit sa subjectivité, moins son identité et sa sexualité propres peuvent s'affirmer dans le monde extérieur.

Si la représentation de l'homosexualité à l'écran ne peut se démontrer que par une pratique sexuelle qui caractérise clairement l'orientation sexuelle du même sexe, seule *Je, tu, il, elle* (1975) de Chantal Akerman approfondit cette représentation qui se différencie évidemment du film pornographique. Car elle ne tend pas à vendre de l'excitation au spectateur masculin, mais elle manifeste le désir féminin dans le partage de la joie et l'importance de la tendresse mutuelle entre les femmes.

Dans *La Répétition* (2001) de Catherine Corsini, la scène d'amour entre les deux femmes montre la distance entre la relation homosexuelle et le simple lien amical. Cependant, la préférence de l'orientation sexuelle des personnages n'est pas particulière, mais l'homosexualité féminine implique ici un lien psychologique entre moi et autrui, car le désir féminin ne signifie pas seulement le désir sexuel, mais s'inscrit aussi dans le spirituel.

Catherine Corsini montre le désir homosexuel dans une histoire d'amour sentimental et physique entre femmes. Elle ne privilégie pas la relation homosexuelle, mais elle montre que cette relation offre la possibilité de provoquer le même problème que d'autres relations : la relation hétérosexuelle, la relation entre mère et fille..., la confusion d'identité avec l'autre femme, l'émotion nostalgique, la réalisation du rêve en profitant de l'autre corps féminin, la confusion entre l'amour narcissique et l'amour pour l'autrui, l'envie de l'emprise et de la possession, etc.

Dans *La Captive* (2000) et *Les Rendez-vous d'Anna* (1978) de Chantal Akerman, la représentation de l'orientation sexuelle des femmes étant marginale, l'homosexualité féminine exprime à la fois la confiance spéciale entre mère et fille, l'énergie vitale, la reconnaissance de son existence et la différence sexuelle. Les femmes homosexuelles dans ces films apportent un témoignage de leur vie affective, expérience féminine impliquant « une identification aux femmes »<sup>383</sup> et un partage de leur énergie.

Une lecture du lesbianisme et de l'homosexualité qui tend à la perspective politique manifeste une révolte contre l'oppression sociale des femmes. Des femmes en sont venues à l'homosexualité par le féminisme en réaction contre les hommes. C'est le refus de la relation dominant-dominé/possédant-possédé/sujet-objet qui oriente ce genre d'homosexualité. Si ce refus de la structure de la relation du pouvoir masculin conduit la femme vers l'homosexualité, comment peut-on expliquer le rejet de la relation d'emprise de la mère sur sa fille ? Ou encore, si la mère et sa fille sont reliées inconsciemment par un lien homosexuel primitif, la révolte contre la relation de domination masculine conduisant la femme vers l'homosexualité la fait-elle retourner à l'imgo maternelle ? La femme recherche éternellement cette imago à partir d'un désespoir de ne pas réussir sa relation avec l'homme.

Si ces tendances montrent un certain prototype de l'homosexualité féminine, Chantal Akerman et Catherine Corsini dépassent cette image lesbienne des militantes féministes. La relation lesbienne chez Chantal Akerman représente des actes sexuels explicites considérés comme érotiques, tandis que ces actes chez Catherine Corsini sont secondaires et visent seulement à dévoiler psychologiquement la fascination de la femme pour une femme ou l'identification féminine à une autre femme. Chantal Akerman recherche la spécificité de la relation entre femmes comme une forme de tendresse, dans une représentation sans complaisance des relations lesbiennes, et veut détruire l'image exclusivement militante du féminisme et l'image idéalisée des lesbiennes. Elle s'attaque à des tabous à travers la sexualité et surtout à travers l'étude de la sexualité de la femme. Elle prend pour centre de son œuvre l'homosexualité féminine.

En imposant leur subjectivité créatrice, ces deux cinéastes affichent leur interprétation de l'homosexualité comme des sujets engagés à part entière. Le spectateur ou la spectatrice

---

<sup>383</sup> Adrienne RICH, « La Contrainte à l'hétérosexualité et l'expérience lesbienne », *op.cit.*, p. 32.

n'est pas devant une scène qui le tient à distance, mais devant un sujet-femme qui s'exprime par son désir. Il/elle se voit surpris dans sa position de voyeur et contraint à une relation intersubjective qui le/la force à considérer l'autre comme un sujet désirant, comme un sujet érotique. Ces deux réalisatrices accordent toute leur importance à la subjectivité du désir féminin dans des films qui évoquent plus ou moins explicitement des relations sexuelles, et qui leur permettent d'exprimer la découverte de l'érotisme féminin sous une forme artistique actuelle.

Une approche moins sensationnaliste de l'homosexualité peut témoigner d'une meilleure acceptation par le public et de la différence de la relation hétérosexuelle-homosexuelle. Le lien homosexuel persiste dans toutes les manifestations érotiques incluses dans une relation d'emprise, visant à réduire toute altérité, toute reconnaissance et toute différence. Le désir homosexuel féminin cherche la fusion absolue de deux individus dans l'oubli d'un monde « hétéronormatif » dominant et dans la perspective d'une certaine homosensibilité différente de la seule pulsion sexuelle. La représentation des femmes dans les films de Chantal Akerman et Catherine Corsini amène à une réflexion qui se situe à la limite entre sensualité et érotisme. Cette oscillation entre les deux permet d'évoquer l'érotisme féminin.

**DEUXIÈME PARTIE : LA  
REPRÉSENTATION DE LA  
FEMME AU TRAVERS DU  
REGARD DES FEMMES-  
CINÉASTES**

# CHAPITRE 3 : LA STRUCTURE DU REGARD DU VOYEURISME ET DU FÉTICHISME

## 3-1. Introduction

Le discours féministe sur la représentation des femmes au cinéma dominant pose souvent le problème de la représentation « objectivée » de la femme par l'homme. Ainsi, les théories féministes ont stigmatisé le rôle de femme-objet, dans une position passive, donc d'objets, attribués au rôle féminin. Les féministes revendiquent non seulement la reconnaissance des différents types de femmes aliénés par des images stéréotypées comme la mère « asexuée », l'assistante de l'homme ou la blonde séduisante, produit du fantasme des hommes, mais aussi d'une certaine subjectivité féminine. L'objectivation de ces images de la femme provoque un plaisir scopique à la fois chez le personnage masculin et chez les spectateurs dans un double jeu visuel.

Par exemple, dans un des films narratifs classiques hollywoodiens, *Rear Window* (1954) réalisé par Hitchcock, qui n'accuse jamais la présence du sujet voyeur (le spectateur), celui-ci est libre de donner cours à ses fantaisies voyeuristes où la femme fétichisée devient l'objet du regard. Le spectateur entre dans son monde privé, sans jamais que son regard soit mis en cause. Si la femme doit rester dans la position passive en tant qu'objet de la pulsion sexuelle de l'Autre, le regard scopique, en tant qu'il construit de façon impérieuse l'image des femmes, va tendre à masquer et inhiber la subjectivité des femmes,

Les images fantasmées de la femme dans le cinéma se fondent sur la sexualisation du corps de la femme pour répondre davantage aux besoins du plaisir scopique masculin, plutôt qu'à ses propres réalités. L'objectivation de la femme est un facteur particulier qui serait lié non seulement à la sexualité féminine, mais aussi entraverait l'expression du désir sexuel féminin. Transformant la féminité en un objet inerte et passif, cette représentation de la femme conforte le désir de plaire à l'autre plutôt que l'expression de ses propres désirs.

La théorie féministe du cinéma pose, depuis longtemps, la question de la place de la femme dans le régime patriarcal du cinéma. Le Patriarcat comporte une forme d'organisation « naturelle » des sociétés humaines fondée sur la différence des sexes. Car le pouvoir patriarcal refuse le sujet féminin. Il instaure le rôle du mâle dominateur projetant ses fantasmes sur le corps de la femme. Il donne de la femme une représentation erronée : un être sans subjectivité, un pur fantasme. La recherche sur le regard du personnage masculin et du spectateur relatif à la jouissance de l'image des femmes au cinéma est courante. L'objectif de ces études théoriques d'inspiration féministe est la possibilité d'un cinéma qui se soustraie au regard machiste. Cette approche féministe, non seulement étudie l'image de la femme dans une perspective sociologique, mais aussi aborde la question du cinéma comme genre lié à l'identité sexuelle, en déterminant une spécificité du regard porté sur la femme en tant qu'objet à regarder. Pour elle, la femme est une image et l'homme est l'origine du regard.

La Britannique Laura Mulvey, une des théoriciennes féministes, développe sa conception du rôle passif de la femme au cinéma, dans son article de *Visual pleasure and narrative cinema*.<sup>384</sup> Elle utilise la psychanalyse dans un but politique, afin d'analyser les structures inconscientes de la société patriarcale. La représentation des femmes-icônes offre à la fois un plaisir scopique aux hommes qui, par elles, ont l'illusion de tout maîtriser par le regard, et prennent plaisir à jouer avec la menace permanente de la castration. Afin que l'homme échappe à cette angoisse, Laura Mulvey propose deux solutions : la scopophilie fétichiste<sup>385</sup> (le spectateur s'identifie narcissiquement) ou le voyeurisme<sup>386</sup> qui est associé au sadisme<sup>387</sup> (le héros délivre la femme de son mystère par l'action dominante de son regard).

Suite à son analyse du mécanisme du plaisir visuel, Laura Mulvey établit une règle : *le plaisir de regarder se partage entre l'homme (l'élément actif) et la femme (l'élément*

---

<sup>384</sup> Laura MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *op.cit.*, p. 6-18.

<sup>385</sup> Le fétichisme se définit comme suit : « Le recours compulsif à un objet non sexuel de par sa nature propre est devenu une condition indispensable pour l'accès à la jouissance dans les rapports sexuels avec une personne de l'autre sexe. Si cet objet vient à manquer, l'homme devient impuissant. » (*Dictionnaire international de la Psychanalyse* sous la direction d'Alain de MIJOLLA, Paris, Calmann-Lévy, 2002, p. 604.) Le fétichisme viendra évacuer l'angoisse de la castration que le corps de la femme rappelle irrémédiablement au spectateur mâle en l'apaisant à travers le recours à une image phallique.

<sup>386</sup> Le voyeurisme se traduit par « une manifestation déviante de la sexualité qui implique de regarder sans être vu pour obtenir une jouissance. [...] En s'appropriant l'autre comme image, le voyeur en fait son objet de jouissance, tandis que lui-même restera inentamé dans son intimité. Il ne recherche ni échange ni relation, mais une captation sexuelle en prenant l'image de l'autre contre son gré. » (*Ibid.*, p. 1811.)

<sup>387</sup> Le sadisme viendra évacuer la menace que représente le corps de la femme en le punissant ou en le lacérant.

*passif*).<sup>388</sup> La femme demeure à l'état d'objet du regard mis en spectacle (plaisir voyeuriste ou scopophilique), face à l'homme qui devient porteur du regard auquel le spectateur masculin s'identifie (plaisir narcissique) :

À chacune de ces instances correspond un regard : celui de spectateur en contact scopophilique direct avec la silhouette féminine que l'on exhibe pour son plaisir (et qui connote ici le fantasme masculin) et celui du spectateur fasciné par l'image de son semblable placé au sein de l'illusion d'un espace naturel, contrôlant et possédant à travers lui la femme au sein de la diégèse.<sup>389</sup>

Elle critique donc le fait que le sujet féminin ne soit déterminé que par rapport au sujet masculin. Le personnage masculin est un héros actif et le personnage féminin n'a qu'une seule signification sous le regard masculin. La tension entre le plaisir de regarder et le danger, qui évoque le complexe de castration, est provoquée par l'image de la femme exhibée pour érotiser le spectateur. Cela permet de satisfaire le désir sexuel du personnage masculin et du spectateur masculin. Si l'action de regarder provoque l'érotisme qui se rattache au désir masculin, c'est parce que l'objet vu devient l'élément exhibé sous la pression forte de contraintes extérieures. C'est « la caméra voyeuriste » qui accentue l'image des femmes et de leurs corps.

La satisfaction du plaisir visuel du spectateur provient de l'établissement d'un nouveau regard fétichiste ou narcissique. Laura Mulvey se refuse à flatter ce regard voyeur et à l'entretenir visuellement. La neutralité et la constante monotonie des panoramiques circulaires évacuent toute fétichisation ou identification imposée aux personnages, refusant du coup la satisfaction du plaisir visuel et frustrant la dépendance du spectateur aux codes narratifs classiques.

Même si la spectatrice s'identifie au personnage féminin, son regard identitaire est effacé et transformé par le pouvoir du regard sadique dans le dispositif cinématographique. La manipulation technique de la caméra impose à la spectatrice de s'identifier au regard masculin. L'appareil cinématographique dénie aux femmes non seulement le statut de sujet, mais aussi la place de spectatrice. De ce fait, leur désir et leur subjectivité seraient reniés, refoulés, censurés et l'empathie collective n'est que celle de l'homme.

---

<sup>388</sup> En italique notre souligné.

<sup>389</sup> Laura MULVEY, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *op.cit.*, p. 19.

L'analyse de Laura Mulvey expose non seulement la représentation de la femme comme objet du regard, mais aussi sa réception en tant que spectatrice, comme celle du spectateur, comme l'attribution au regard masculin. La spectatrice se situe alors dans une double contrainte, s'identifiant non seulement à l'image de la femme passive, mais aussi au regard masculin. Teresa de Lauretis critique l'analyse de Laura Mulvey s'appuyant sur les schémas sadiques masculins et dénonce le sexisme des structures narratives. Le rôle du héros consiste à détruire tout ce qui menace, par sa différence, le modèle de la narration créé par l'homme. Dans ce modèle où il s'agit de distinguer un sujet et des obstacles, le récit construit la femme comme Autre. À travers la référence au mythe d'Œdipe, Teresa de Lauretis déclare :

Dire que le récit est le produit d'Œdipe, c'est supposer que tout lecteur – homme ou femme – soit contraint et défini par les deux positions d'une différence sexuelle ainsi conçue : l'homme-héros-humain du côté du sujet ; et la femme-obstacle-limite-espace du côté de l'objet.<sup>390</sup>

C'est le récit qui accentue le désir masculin. La masculinité et la féminité ne sont pas des attributs fixes, mais sont construites selon la position de la personne par rapport au désir. Elle propose de construire un récit contre « le produit d'Œdipe » afin d'illustrer non seulement un désir féminin, mais aussi sa duplicité et son ambivalence dans la narration. Cependant, selon Teresa de Lauretis, le travail cinématographique et féministe crée un récit inversé : « Il est doublement narratif et œdipien, en ce qu'il tente de souligner la duplicité du scénario et la contradiction spécifique constituée par le sujet féminin dans le récit. »<sup>391</sup>

En effet, durant les années quatre-vingt, la théorie filmique féministe s'interroge sur la place de la spectatrice au cinéma, montrant que celui-ci s'adresse généralement au spectateur masculin en répondant à ses désirs. Il est vrai que certaines réalisatrices illustrent des images du corps masculin sous les yeux féminins (*Trouble Every Day*, 2001 réalisé par Claire Denis, *Trois hommes et un couffin*, réalisé par Coline Serreau). Se défiant pourtant de la structure temporelle du cinéma narratif traditionnel, Chantal Akerman et Agnès Varda créent une

---

<sup>390</sup> Teresa de LAURETIS, « Desire in Narrative », *op.cit.*, p. 121. Citation traduite par nos soins.

Texte original en langue anglaise : "Therefore, to say that narrative is the production of Oedipus is to say that each reader-male or female- is constrained and defined within the two positions of a sexual difference thus conceived : male-hero-human, on the side of the subject ; and female-obstacle-boundary-space, on the other. "

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 157. Citation traduite par nos soins.

Texte original en langue anglaise : "It is narrative and Oedipal with a vengeance, for it seeks to stress the duplicity of that scenario and the specific contradiction of the female subject in it, the contradiction by which historical women must work with and against Oedipus."

structure inventive afin de représenter la puissance féminine, son désir et proposent une réflexion sur la subjectivité féminine en contrant la fascination des spectateurs et des réalisateurs pour les images des femmes. Dans cette partie, nous chercherons à comprendre comment la féminité est réduite aux images d'un objet sexuel passif, mais en même temps comment les réalisatrices illustrent la représentation de la femme comme objet du regard en fonction de sa subjectivité et en accédant à l'expression cinématographique du désir sexuel de la femme.

### 3-2. Voyeurisme traditionnel dans *La Captive* (2000) de Chantal Akerman et *Vertigo* (1958) d'Alfred Hitchcock

Dans cette partie, nous aborderons la question du voyeurisme qui a pour objet la femme au cinéma. Rappelons que, selon Laura Mulvey, le dispositif de la caméra capture et sexualise à l'extrême le personnage féminin en l'offrant à la contemplation érotique pour provoquer un plaisir scopique chez le spectateur. Élément indispensable du plaisir visuel, la femme représente une silhouette sur laquelle sont projetés les fantasmes masculins. Nous appellerons cette construction du regard « voyeurisme traditionnel ». Elle est le chemin classique par lequel un homme suit une femme.

Nous pouvons trouver ce voyeur traditionnel dans une scène de la filature de *La Captive* (2000) de Chantal Akerman. Ariane est inspirée du personnage d'Albertine et Simon remplace le héros-narrateur du roman. Dans l'œuvre de Proust, le lecteur ne peut interpréter et appréhender les valeurs morales qu'au travers des interrogations du narrateur et de son imagination, ce qui revient à une description subjective. Dans ce roman, la subjectivité d'Albertine est incernable et « l'écriture de l'histoire d'Albertine ne permet pas de clarifier la personnalité de la jeune fille. »<sup>392</sup> Albertine devient le symbole de l'« impossibilité de trouver la vérité » et de « l'insaisissabilité de l'Autre ». <sup>393</sup> En respectant l'écriture homodiégétique de Proust, Chantal Akerman filme une femme mystérieuse : son corps est visible aux spectateurs, mais sa subjectivité est toujours insaisissable. Dans la scène de la filature, le voyeur masculin est fasciné par le caractère mystérieux de la femme. Afin de transférer au cinéma la scène dans laquelle le héros de *La Prisonnière* surveille Albertine, Chantal Akerman s'inspire également de *Vertigo* (1958) d'Alfred Hitchcock en raison de l'amour possessif et jaloux du protagoniste hitchcockien

Elle privilégie les œuvres d'Alfred Hitchcock, qui, en particulier, insistent sur le voyeurisme sous la forme suivante : un personnage, devenu enquêteur malgré lui, suit et voit sans être vu les gestes et les déplacements d'une héroïne qui le fascine. C'est le cas du personnage principal de *Vertigo*, John Ferguson (Scottie). Cet emprunt lui permet également

---

<sup>392</sup> Pierre BAYARD, *Le Hors-Sujet : Proust et la digression*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1996, p. 179.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 175-176.

de créer davantage de mystère autour de son héroïne. En réalité, Chantal Akerman s'était déjà inspirée des films d'Hitchcock pour l'héroïne de *Les rendez-vous d'Anna* (1978), qu'elle a pensé à la manière d'« une femme hitchcockienne ».<sup>394</sup> Pour *La Captive*, elle s'inspire de la mise en scène d'Hitchcock. Dans un entretien, elle affirme : « Le film d'Hitchcock traite d'une obsession amoureuse et ce n'est pas donc un hasard si l'on y trouve quelques similitudes avec mon film. »<sup>395</sup>

Les scènes de filature apparaissent à la fois dans *Vertigo* et dans *La Captive*, au point de ressembler à des citations. Nous trouvons le même processus dans *La Captive* où la caméra montre alternativement le suiveur et la suivie. Chantal Akerman essaie, néanmoins de se distancier d'Hitchcock, en réduisant le plus possible les trucages dans sa scène de filature.<sup>396</sup> Cependant, elle reprend à son compte « le doute fantastique », la volonté obsessionnelle de connaître le secret de l'autre, bref la mise en scène hitchcockienne du suspense dans les scènes d'automobile.

Dans *Vertigo*, Scottie suit Madeleine dans la ville de San Francisco. Le mari de Madeleine a demandé en effet à Scottie de la surveiller. Il suit secrètement sa voiture. La caméra subjective qui s'identifie au regard de Scottie montre l'arrière de la voiture verte de Madeleine à travers le pare-brise de la voiture de Scottie engagé dans sa filature (\*1). Puis, le spectateur voit le visage de Scottie dont le regard est capté par Madeleine (\*2). Elle s'arrête dans une ruelle, descend de voiture et disparaît dans un immeuble. La caméra fait partager au spectateur le point de vue de Scottie, par des plans subjectifs sur le dos de Madeleine, toujours exposé à la vue de Scottie. Ensuite, dans une pièce sombre, la porte s'ouvre soudain pour révéler Madeleine en profondeur de champ (\*3), nous voyons son dos baigné d'une lumière tamisée ; elle est entourée de couronnes de fleurs, tandis que la bande-son revient sur le thème sentimental. Le plan suivant présente simultanément Scottie, à droite du cadre, qui regarde furtivement par l'entrebâillement de la porte et le reflet du miroir de Madeleine, à gauche du cadre (\*4). Le voyeur soumet l'autre à son pouvoir et le transforme en objet du regard.

---

<sup>394</sup> Caroline CHAMPETIER, « Rencontre avec Chantal Akerman : *Les Rendez-vous d'Anna* », dans *Cahiers du cinéma*, n° 288, p. 55.

<sup>395</sup> L'interview de Chantal AKERMAN se trouve sur le site en ligne de fluctuat.net. (URL: <http://www.fluctuat.net/cinéma/chroniques//acaptive.htm>.)

<sup>396</sup> « Entretien avec Chantal AKERMAN », *La Captive* (2000) de Chantal AKERMAN [DVD], *op.cit.*

1



2



6



7



La scène de la première filature de *La Captive* se situe au début du film. Ariane marche avec insouciance, Place Vendôme, jusqu'à sa voiture (\*5). Dès qu'elle part vers le cadre droit, la caméra en travelling bouge à gauche (\*6) et montre un homme qui est à l'intérieur d'une autre voiture (\*7). Et il commence à poursuivre la voiture découverte d'Ariane. La caméra montre alternativement le suiveur et la suivie. Le spectateur voit Ariane à travers les yeux de Simon : il voit l'arrière de la voiture d'Ariane à travers le pare-brise de la voiture de Simon qui fait la filature (\*8). C'est un effet de la caméra subjective. Puis, le spectateur voit le visage de Simon dont l'attention est captée par Ariane (\*9). Lorsque la caméra subjective filme une petite rue où la voiture d'Ariane disparaît (\*10), le suspense s'accroît encore, car Simon a perdu de vue Ariane. Cependant, la séquence suivante montre la voiture d'Ariane s'arrêtant. Elle en descend (\*11). Semblant ignorer la filature de Simon, Ariane marche toute fringante, en faisant claquer ses hauts talons dans une petite rue sombre et monte l'escalier mal éclairé. Lorsqu'elle est en train de disparaître vers le cadre droit en haut (\*12), le visage de Simon, qui est toujours captivé, apparaît vers le cadre gauche en bas (\*13). Au plan suivant, lorsqu'Ariane a disparu dans un hôtel sombre (\*14), le plan subjectif du regard de Simon est présenté avec un travelling avant. Il avance doucement vers cet hôtel, comme s'il y était aspiré. Ce travelling est efficace pour que le spectateur lui aussi s'approche petit à petit de ce lieu mystérieux, en ressentant de l'inquiétude mêlée à de la curiosité.

Dans *La Captive*, lors de la deuxième filature, à l'intérieur du musée Rodin, on voit d'abord le visage de Simon qui ne regarde pas la caméra, mais dont le regard perçant se concentre hors-champ, par un travelling gauche (\*15). Le spectateur ne sait pas ce que Simon voit. Il entend seulement le claquement de hauts talons, et il voudrait bien savoir ce qui captive Simon. Il y a un décalage entre image et son. Ensuite, la caméra suit alternativement Ariane et Simon au même endroit, mais ces personnages ne partagent jamais le même champ (\*16, 17, 18, 19). Lorsqu'elle insiste sur la tête de Simon, son comportement ressemble tout à fait à celui d'un voyeur. Il regarde tout le temps l'ombre d'Ariane (\*20). Le spectateur entend toujours le bruit des talons d'Ariane, même si elle est absente de l'écran. Le spectateur comprend, alors, que Simon reste près d'Ariane, même s'ils ne se présentent pas dans le même plan. Sans voir l'objet regardé par Simon sur l'écran, le spectateur imagine lui aussi le

lieu d'où peut venir ce bruit. Car à ce moment-là, le bruit des talons fonctionne comme une extension du hors-champ, évoquant quelque chose qui n'apparaît pas à l'écran.

Nous pouvons trouver également le voyeurisme masculin dans une autre scène de la filature masculine dans *La Captive*, constituant une allusion à la séquence de *Vertigo* dans laquelle Scottie suit Madeleine dans un musée désert. Le spectateur voit le visage de Scottie qui ne regarde pas la caméra, mais son regard perçant qui se concentre hors-champ (\*21). Ensuite, la caméra subjective de Scottie présente Madeleine, en fond d'écran, comme hypnotisée par le portrait de femme du tableau qu'elle est en train de regarder (\*22). Le spectateur voit Madeleine qui est assise devant ce tableau (\*23). Puis Scottie s'approche d'elle et à travers son regard, le gros plan nous montre le bouquet posé près de Madeleine (\*24). Ensuite, par un travelling avant, on remarque le bouquet qui ressemble à celui du tableau (\*25). On peut remarquer encore que la chevelure de Madeleine est très voisine de celle de la femme peinte dans le tableau (Carlotta) (\*26,27). Elle cherche à lui ressembler, puisqu'elle imite sa coiffure et copie son bouquet, ce qui est souligné grâce au gros plan, avec cette caméra fétichiste. Ici, la narration aide légèrement à percevoir le caractère de Madeleine, mais elle demeure toujours enfermée dans son énigme. Madeleine, mystérieuse, est hantée par une œuvre d'art qui représente à ses yeux la femme sublime. De ce fait, le spectateur veut connaître le rapport entre Madeleine et Carlotta.

Dans *La Captive*, ce tableau s'est transformé en sculpture. Un buste de femme présente la même coiffure que Madeleine et Carlotta, dans la scène du musée Rodin. Après un travelling circulaire autour de cette sculpture, Ariane tombe en arrêt devant elle (\*28). Elle est captivée par une icône mythologique, sous les yeux de Simon qui la suit et qui l'observe discrètement à distance, comme le personnage de *Vertigo*.

26



27





Chantal Akerman s'inspire de la mise en scène hitchcockienne pour la mise en scène du couple dans son film : l'obsession du héros, Simon (Stanislas Merhar), est nourrie par les secrets et la fuite perpétuelle de l'héroïne, Ariane (Sylvie Testud). Pour les spectateurs de *La Captive*, le mystère de la féminité est encore souligné par le voyeurisme masculin et renforce le souci obsessionnel du héros. Le regard voyeuriste est toujours contré par Ariane qui ne montre jamais l'autre vie dont Simon doute, tandis que dans *Vertigo*, il révèle la dualité de Madeleine en tant que Judy. Madeleine est un déguisement de Judy, puisque Madeleine n'existe pas. En suivant la femme qu'il croit être Madeleine, Scottie tombe amoureux d'une non-personne, ce qui peut être interprété comme une trahison de la figure féminine.

En comparant la représentation de la femme sous le regard masculin dans *La Captive* et dans *Vertigo*, nous allons nous interroger pour savoir comment l'utilisation de la caméra et de la bande-son ainsi que le recours à une musique diégétique<sup>397</sup> peuvent donner une image des femmes qui influence le spectateur et le conduit à prendre conscience de son voyeurisme.

---

<sup>397</sup> La source de la musique diégétique est justifiée par la réalité de la narration visuelle du film. Cette musique fait partie de l'action et est entendue par les personnages du film.

Et nous allons montrer également comment *La Captive* joue du voyeurisme masculin afin de rendre visible la subjectivité féminine.

### 3-2-1. La figure traditionnelle des femmes dans le film noir

La représentation des femmes dans la société patriarcale reste enfermée dans un système de signes pernicieux sur le plan idéologique, notamment dans le cinéma populaire américain. Les stéréotypes féminins persistent selon cette distribution symbolique des rôles : la femme a longtemps été considérée comme l'auxiliaire de son mari ou de son père, réduite à un rôle secondaire. Ces images ont été banalisées par le fantasme des hommes : la femme est tour à tour passive, séductrice, fragile, infantile, soumise, naïve ou moins intelligente, fréquemment représentée comme ménagère, mère, femme-objet, sans autonomie et femme fatale. La critique féministe remet en question la dualité sexuelle, c'est-à-dire l'opposition hiérarchisée entre hommes et femmes, et la représentation incontournable d'un univers typiquement masculin. La présence de la femme est pourtant indispensable au film noir. Nous nous intéresserons ici à l'évocation de la femme fatale dans *La Captive* (2000). En partant du postulat que l'inspiration de la scène de *Vertigo* (1958) traduit l'aspect du film noir, la figure d'Ariane serait alors une allusion à celle de la femme fatale.

Le « film noir » décrit souvent la femme de manière ironique et critique, comme si elle représentait une menace ou avait une emprise destructrice sur les hommes, angoissés de ne pas pouvoir retrouver leur domination et leur toute-puissance d'antan. Le « film noir » donne habituellement une vision masculine du monde. La femme fatale, la femme-objet, celle qui provoque « la victimisation des hommes »<sup>398</sup>, la fille blonde, la vamp, la gamine et la déesse du sexe sont ainsi présentées comme des types fréquents dans le film noir classique, qui révèlent la tendance misogyne de la société et la place du sexe dans celle-ci.

*La Captive* n'a jamais recours à la violence et ne raconte jamais d'histoire criminelle, le film n'est pas un polar, mais reprend l'élément psychologique du film noir comme la

---

<sup>398</sup> Noël BURCH et Geneviève SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, Paris, Éditions Nathan 1997, p. 224.

participation émotionnelle du spectateur au suspense. Dans le film noir, la police mène une enquête moins à travers des déductions que par une façon d'intervenir qui nous plonge au milieu du mystère. Ainsi, dans *La Captive*, Simon se prend pour un détective jusqu'à ce qu'il se soit laissé captiver par le mystère d'Ariane. De plus, la couleur noire dans *La Captive* évoque l'image de la nuit et fait référence aux films noirs « fictions policières américaines des années 1930 »<sup>399</sup> caractérisées « par leur violence et leur vision amère, voire désabusée, de la société libérale à l'ère de la Dépression. »<sup>400</sup>

Dans *La Captive*, les scènes nocturnes sont nombreuses. Les vagues nocturnes de la première séquence (\*29) se retrouvent dans la dernière scène où Ariane est noyée et portée disparue. (\*30) En comparant l'image de la mer prise pendant la journée à celle prise pendant la nuit, il est clair que la tragédie dans la scène de la nuit est plus forte dans la scène de la journée. De la même manière, il apparaît évident que l'espace de visualisation est plus large de jour que de nuit. Alors, tandis que la lumière du soleil aide à construire la narration du récit, l'obscurité dans la nuit implique d'imaginer ce qu'on a du mal à distinguer. Cette invisibilité évoque quelque chose d'inquiétant pour le spectateur. Surtout la couleur noire est un mauvais présage, de sorte que le spectateur éprouve de l'angoisse. La couleur de la nuit est liée depuis toujours au mystère de la mort. Parce que le noir suggère l'exagération d'une situation, il véhicule, alors, des images d'enfermement et de tragédie. Sur le plan métaphysique, le noir évoque le chaos et l'ambiguïté des secrets de la mort, des Enfers et de l'Invisible. Ce motif du noir est lié aux images nocturnes de la mer, en s'associant à la narration pour montrer la mort mystérieuse d'Ariane et son enfer. De plus, le noir est ressenti comme un vide, un espace insondable, une vacuité infinie. La couleur véhicule, sur le plan psychologique, la menace. Alors, non seulement l'obscurité dans la scène de *La Captive* fait imaginer la situation funeste d'Ariane et sa tragédie, mais cette invisibilité renforce aussi son mystère.

À la fin du film, la promenade commence au grand jour, jusqu'à la nuit tombée. Sur le chemin du retour, Simon interroge Ariane à l'intérieur de la voiture dans l'obscurité, au cours d'un très long plan-séquence. Après cette interrogation, une contre-plongée sur

---

<sup>399</sup> Jacques AUMONT et Michel MARIE, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Armand Colin Cinéma, 2005, p. 144.

<sup>400</sup> *Idem.*

l'obscurité du ciel laisse voir les branches des arbres qui défilent silencieusement dans le clair-obscur de la nuit. (\*31) Il y a peu d'intérêt à faire voir ces arbres, mais personnages du film et spectateurs partagent alors la même visualisation du noir. Ce plan transmet directement la mélancolie intérieure du personnage au spectateur. Ici, le noir est d'autant plus fort que l'interrogation de Simon n'obtient rien. Il est incapable de surmonter son insatisfaction et la mélancolie d'Ariane s'incarne sur l'écran.

Enfin, le dernier soir, dans la scène de l'hôtel, les deux personnages restent dans une chambre sans lumière. Puis la silhouette d'Ariane s'éloigne de la terrasse de l'hôtel, son corps disparaît complètement dans la nuit, comme si le noir absorbait son être. (\*32) Finalement, dans la mer obscure, elle se noie, mais son absence de l'écran est interprétée comme une disparition dans la nuit. Ici, le noir exprime la mélancolie d'Ariane et il fait allusion à sa tragédie. Son ombre pénètre dans l'esprit de Simon, d'autant plus que la nuit caractérise quelque chose d'invisible, et le pousse à l'angoisse. Disparaître dans l'obscurité ou dans le noir total manifeste la pire chose qui puisse arriver, comme la mort d'Ariane, et signifie l'anéantissement, puisque le noir est la négation même du cinéma.

Dans le film noir, trois facettes composent une figure originale : une icône (une image fascinante), une fatalité (le jouet d'un destin cruel) et une ingénue (une jeune fille pure et vierge). La femme inaccessible et son image sublime accaparent un homme qui devient le héros du film. L'étonnement suscité par l'icône féminine provoque le récit des aventures du protagoniste. Le récit du film noir ainsi implique que cette pureté initiale soit mise en danger autant par l'envoûtante beauté de l'héroïne que par le destin qui la contraint. Cette femme fatale est un ressort obligé du film noir. Elle est le centre de l'action et l'enjeu des disputes masculines. Sa représentation se caractérise par des attitudes sexuelles très typées ou des comportements physiques ou vestimentaires redondants.

Le crime ou le meurtre, la jalousie, la trahison, l'infidélité et la fantaisie sont des thèmes privilégiés du film noir. C'est, la plupart du temps, autour de la femme fatale que ces thèmes se développent : par exemple, *Laura* (1944) d'Otto Preminger (1944) et *Vertigo* (1958) d'Alfred Hitchcock. L'apparition de la femme fatale dans le film noir américain a été en partie provoquée par certains effets de la Seconde guerre mondiale sur la société

américaine.<sup>401</sup> En effet, pendant la guerre, de nombreuses femmes ont obtenu des postes à responsabilité (par exemple, chef d'équipe dans les usines d'armement), ce qui a accru leur émancipation et a désorienté la société américaine. Il y a donc cohérence entre cette représentation et l'environnement socioculturel dans lequel se développait le cinéma américain à cette époque.

Delphine Letort, spécialiste du cinéma américain dit que ce cinéma privilégie la mise en scène du pouvoir manipulateur des femmes et explique ses actes criminels par l'hystérie :

[Le film noir] relate des aventures d'hommes tentés par la voie criminelle afin de s'approprier des biens matériels. Lorsque la femme pénètre le monde du crime et qu'elle fait sienne la violence meurtrière, ses actes sont réduits par le discours psychanalytique à l'expression de symptômes pathologiques. Le malaise social est atténué par un récit qui recourt de manière explicite aux termes d'une analyse freudienne simplifiée (complexe d'Œdipe, névrose, obsession) pour mieux insister sur l'hystérie féminine. [...] Les films noirs ne cessent de montrer que le rêve s'étiole face à une routine quotidienne. La désillusion est assez profonde pour conduire les femmes vers le meurtre plutôt que vers la sphère domestique où elles se sentent prisonnières. [...] Une sorte de malaise se dissémine à l'intérieur du film, porté par des femmes qui se virilisent en adoptant un comportement violent. Cependant, cette violence rebelle est dépolitisée, car la criminalité y est associée à un état mental plutôt que social. L'oppression subie par les femmes dans la fiction est secondaire par rapport à la définition d'un mal-être associé à la féminité.<sup>402</sup>

La féminité vue par l'homme dissimule l'oppression de la femme par la société et la dissocie de la nature féminine. L'acte criminel est alors un aboutissement de la relation impossible entre la femme fatale et l'homme. Une relation qui oscille pour l'homme entre la fascination pour l'image idéale de la beauté féminine et, d'un autre côté, la déception, voire l'humiliation, suscitée par ce pouvoir. La femme fatale joue ainsi de sa féminité pour charmer l'homme afin de le manipuler. La fatalité prend alors l'apparence d'un crime commis par une belle séductrice. Sa beauté physique et sa séduction apparaissent comme le symbole féminin du pouvoir, de la mascarade provisoire, de l'ambition et de l'intelligence subtile. Tous ces

---

<sup>401</sup> En France, les espoirs de révolution sociale portés par le Conseil National de la Résistance après la Libération ne se maintiennent pas longtemps face aux réalités politiques et économiques, à échelle nationale et internationale de l'après-guerre. Le film noir incarne à sa manière, ces déceptions idéologiques. Les réalisateurs français tels Yves Allégret, Henri-Georges Clouzot, André Cayatte, Claude Autant-Laura, Julien Duvivier, Marcel Carné, René Clément, Henri Decoin adoptent un style de cinéma appelé « réalisme noir », sorte de film noir « à la française ». (Noël BURCH et Geneviève SELLIER, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, *op.cit.*, p. 224.)

<sup>402</sup> Delphine LETORT, « Femme fatale / femme assassine dans le film noir : dévier le stéréotype », paru dans *Cycnos*, vol. 23 n° 2 : Figures des femmes assassines-Représentations et idéologies, mis en ligne le 09 novembre 2006, URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=705>.

symboles deviennent une menace pour les hommes qui dénie l'autonomie de la femme désirée.

Le personnage de la « femme fatale » constituait déjà une manière d'attribuer des rôles importants aux femmes, par lesquels pouvaient alors se manifester leur puissance et éventuellement leur autonomie dans l'action, même si celle-ci était nuisible et négative pour la société. Pourtant, Budd Boetticher, réalisateur américain, attribue un autre rôle iconographique à la femme :

Ce qui compte c'est ce que l'héroïne provoque, ou plutôt ce qu'elle représente. C'est elle, ou plutôt l'amour ou la peur qu'elle suscite chez le héros, ou bien l'intérêt qu'il éprouve à son égard, qui le pousse à l'action. En elle-même, la femme n'a pas la moindre importance.<sup>403</sup>

Selon Budd Boetticher, la femme a donc une fonction spécifique, elle est un « signe » dont le rôle est de susciter une évocation chez l'homme. Elle est donc rarement caractérisée comme un sujet à part entière qui a la possibilité d'avoir un impact par ses actions sur le déroulement du récit. En fait, une figure féminine originale dans le film noir évoque une icône, une fatalité et une ingénue. Ces figures sont aussi un signe d'action pour l'homme. La représentation de la femme mystérieuse dans *La Captive* et *Vertigo* conduit également à susciter l'intérêt de l'homme. Même si *La Captive* ne peut pas être qualifié de film noir, ce film enferme une femme à l'intérieur d'une fatalité narrative, au point de l'identifier à une femme fatale qui provoque le désir d'action chez l'homme. Le passage par la femme fatale transforme la femme auxiliaire de l'homme en une manipulatrice de victimes masculines. Par la question de l'énigme, le désir masculin de possession de la vérité provoque le regard sadique sur l'image de la femme. Madeleine joue un rôle de femme fatale, tandis qu'Ariane est toujours dans le réel. L'énigme que constitue la féminité déclenche la projection du fantasme masculin (Simon).

De fait, Chantal Akerman a veillé à ce que la fin soit aussi déconcertante pour son personnage principal que pour les spectateurs. Un personnage solitaire tombe en arrêt devant le spectacle d'une femme qui offre à son regard un visage mystérieux et lointain. Tout le récit du film demeure déterminé par de telles séquences, qui dessinent une forme particulière

---

<sup>403</sup> Laura MULVEY, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *op.cit.*, p. 18.

d'insertion du spectaculaire. Une femme mystérieuse constitue le seul spectacle capable d'arracher à son insignifiance l'homme désespéré.

Le suspense de Chantal Akerman prend la forme primitive de l'angoisse existentielle qui est liée à un sentiment d'insécurité fondamentale. Non seulement le spectateur partage l'angoisse du personnage qu'il observe, mais il assume aussi la sienne propre par sa propre fascination. Le suspense de Chantal Akerman est temporaire, car l'histoire n'est pas un polar. Le suspense créé par elle est fondé sur la couleur noire, la focalisation, la structure du récit, la musique, ce qui permet de mieux incarner la femme mystérieuse, enfermée dans l'enfer et sa mélancolie. En faisant allusion à l'image de la femme fatale, Chantal Akerman renouvelle la fatalité féminine afin d'échapper totalement de la soumission à la violence du fantasme masculin.

### **3-2-2. La femme fatale comme sa conséquence tragique**

Dans *La Captive* (2000), du fait du modèle tragique sous-jacent et de la signification de la mort d'Ariane, nous supposons que la figure de la femme fatale est liée à la tragédie, parce qu'elle en est la conséquence. Nous analyserons ce modèle tragique dans *La Captive* à travers le choix du titre et du prénom de personnages, la représentation de l'espace enfermé et la distance mentale entre les personnages pour montrer la présence d'une fatalité.

*La Captive* et *La Prisonnière*, entre les deux titres, il n'y a pas de différence majeure de sens. « Captive » est synonyme de « prisonnière ». Cependant, alors que « prisonnière » évoque une femme enfermée physiquement dans une prison et privée de liberté d'action et de mouvement, « captive » évoque une femme privée de liberté à la fois physique et morale. À moins que cette dernière ne sorte de cette situation, elle restera éternellement captive. En ce sens, le titre *La Captive* est plus fort que celui de *La Prisonnière* pour représenter une femme enfermée dans une situation tragique.

Cette différence de titre révèle un registre plus soutenu pour l'œuvre de Chantal Akerman qui nous oriente vers le modèle de la tragédie racinienne. Il évoque le personnage

d'Ariane dans *Phèdre* en l'associant à la mer et à la mort : « Ariane, ma sœur, de quel amour blessé ; vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée ! (v.253-254)<sup>404</sup> » Le destin d'Ariane dans *La Captive* semble inspiré de ces vers raciniens. Les deux personnages principaux du film s'appellent Simon et Ariane, deux prénoms transformés par rapport au prénom du héros-narrateur et d'Albertine dans le roman. En revanche, les noms des autres personnages proustiens sont conservés : Françoise, Andrée, Hélène et Léa. Si Simon provient de l'hébreu « Simeon » qui signifie littéralement « Dieu a entendu ma souffrance », le prénom Ariane semble surgir, de manière un peu archaïque, d'une tragédie de Racine.

Par ailleurs, la chambre d'Ariane, sans fenêtre, est située au fond de l'appartement, la porte toujours fermée. Derrière la porte, elle cache son secret, mais dès que la porte s'ouvre, son secret est révélé. Cependant, elle se pelotonne dans son petit lit avec rideau, comme une prisonnière. Ici, son lit devient le symbole d'une geôle. Elle semble y dormir comme une poupée de cire. Ce fait souligne fortement son état de captivité. Sa chambre devient une cage d'enfermement. De plus, la séquence de l'appartement se déroule en totalité en intérieur. Chantal Akerman a utilisé un appartement ancien avec des murs de couleur passée. Cet intérieur sombre et fermé peut souligner le caractère tragique de la scène.

Selon l'analyse de Roland Barthes sur Racine, il y a en effet trois lieux tragiques : la « Chambre », l'« Anti-chambre » et l'« Extérieur ». La « Chambre » signifie l'antre mythique, « c'est le lieu invisible et redoutable où la Puissance est tapie ».<sup>405</sup> La « Chambre » sert non seulement à l'exil du Roi pour cacher son existence, mais aussi comme espace fermé pour cacher son pouvoir. Les personnages osent à peine y pénétrer, à cause de « l'inertie terrible du Pouvoir caché. »<sup>406</sup> L'« Anti-Chambre » est un « espace éternel de toutes les sujétions » et « un milieu de transmission ».<sup>407</sup> Car c'est la limite entre l'espace intérieur et extérieur ou entre le secret et la révélation. C'est un lieu d'action, tandis que la chambre est un lieu de silence, car c'est l'« Anti-Chambre » où l'homme donne les raisons de sa dimension. La toute-puissance se joue à la porte. On la franchit avec une tension et une transgression. De l'« Anti-Chambre » à l'extérieur, il n'y a aucune transition, aucune tragédie. Cet espace

---

<sup>404</sup> Jean RACINE, *Phèdre*, Paris, GF Flammarion, 2007, p. 89.

<sup>405</sup> Roland BARTHES, *Sur Racine*, Éditions du Seuil, 1970, p. 9-10.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>407</sup> *Idem.*

contigu est exprimé « poétiquement par la nature pour ainsi dire linéaire de l'enceinte tragique »<sup>408</sup>. Par exemple, les murs du Palais plongent dans la mer. L'« Extérieur » est l'espace étendu de la non-tragédie et « il contient trois espaces : celui de la mort, celui de la fuite, celui de L'Événement. »<sup>409</sup> Paradoxalement, dans le rituel de la scène racinienne, dans l'espace tragique, la mort physique n'est pas visible sur scène, mais elle est exprimée par des signes, par la figure tragique comme un indésirable et par l'événement qui se passe hors champ. Pour l'image cinématographique, c'est le montage et le hors champ qui ont pour fonction d'annoncer la mort du personnage. Dans *La Captive*, Ariane disparaît dans la mer de nuit sans montrer son mort physique, elle est enfermée physiquement et mentalement dans l'espace clos et elle ne peut pas en sortir sans mourir. La tragédie peut être exprimée par l'enfermement physique du personnage en insistant sur la frontière entre l'espace intérieur et l'espace extérieur. Cette métaphore renvoie à une héroïne tragique.

D'ailleurs, comme dans le roman de Proust, dans *La Captive*, le discours entre Ariane et Simon passe souvent du tutoiement au vouvoiement. Le discours de Simon relève le plus souvent du tutoiement, mais Ariane est habituée à vouvoyer, sauf quand elle amuse Simon et surtout quand elle ne se contrôle plus. À ce moment-là, elle le tutoie. Par exemple, dans le premier cas, dans la scène de la salle de bains, au début elle vouvoie, mais dès que sa silhouette apparaît à l'écran et que Simon tente de la caresser, elle le tutoie. Dans le deuxième cas, après la décision de leur séparation, dans la longue séquence de la conversation à l'intérieur de la voiture, Ariane, d'abord, répond calmement, mais mélancoliquement en vouvoyant. Mais, Simon demande la vérité d'autant plus obstinément qu'elle a l'air un peu fâchée et elle répond en le tutoyant. Ce changement est comparable à celui qui construit l'univers tragique. Car quand elle vouvoie, ce n'est pas par politesse pour Simon, mais plutôt pour maintenir de la distance à son égard.

Dans *La Captive*, la tragédie apparaît surtout dans la relation entre Ariane et Simon. Il y a toujours distance, physiquement et mentalement, dans ce couple. La passion de Simon qui inclut une forte jalousie, et le silence d'Ariane qui n'apporte jamais l'apaisement à Simon se retrouvent dans les circonstances qui entourent la vie de la créatrice de cette tragédie. Le

---

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>409</sup> *Idem.*

silence de *Phèdre* est remplacé par le mensonge d'Ariane. Elle veut convaincre Simon par ses propres paroles. Le mensonge est caché habilement, ou bien il travestit la réalité des faits, ou bien encore il présente des données exactes dans une mise en perspective contraire. Ariane ne veut pas tout savoir (« je t'aime, car il y a quelque chose que je ne sais pas »), tandis que Simon veut savoir toute la vérité, c'est pourquoi il la harcèle. Pour Ariane, il vaut mieux ne pas dire la moindre chose qui pourrait préoccuper Simon. Cependant il est clair que le couple admet les différences et même la réponse : « au contraire ». Ces différences provoquent la tragédie de la communication. Ariane énonce sa propre vérité et elle différencie le possible contre l'impossible. Toutes ses paroles se posent comme des actes décidés en vue de contraindre Simon. Cependant sa parole n'a pas de valeur pour Simon, ni de puissance, pour déclarer la vérité. Aucune parole d'Ariane n'est inutile face à Simon. Sa parole se libère alors tout à fait paradoxalement. Alors, elle renonce à dire ce qui pourrait persuader Simon. Cette difficulté de communication évoque la tragédie. Sa parole devient terrible, car elle est comme un acte. Mais surtout elle est irréversible. Nulle parole ne peut se reprendre.

Finalement, Ariane renonce à dire toute sa vérité, car « quoi que je fasse, quoi que je dise, tu ne m'écoutes pas », elle préfère, alors avoir recours au silence. Ce silence consiste en une réticence d'Ariane à dire ce que l'on sait être la vérité, alors que la parole a un pouvoir pour la révéler. Au début, le silence s'imposait, puis est venue la parole qui révèle l'énigme d'Ariane, mais qui est considérée comme un mensonge. Enfin, cette parole ne se soucie plus d'être véridique, elle n'est plus que pulsion. Alors, elle devient à la fois coupable du malheur des autres et victime de ses pulsions. Ariane reste muette, si bien qu'elle ne peut pas se libérer du soupçon de Simon. Les conflits dans ce couple sont insolubles, ce qui évoque la tragédie. Ariane renonce à s'exprimer pour se comprendre, et pour sortir Simon de son enfermement.

Dans *La Captive*, la tragédie apparaît ainsi, surtout dans la relation entre Ariane et Simon. Plus Ariane reste silencieuse, plus Simon suscite à la fois son fantasme et sa jalousie. La mort d'Ariane à la fin du film semble soumettre l'héroïne à une fatalité tragique. Sa vérité est enterrée dans la mer où elle se noie. Ainsi, Ariane est la seule figure du secret. Son énigme d'Ariane symbolise l'ambivalence, car le spectateur l'ignore jusqu'à la fin. La mer nocturne, qui fournissait au film la première image, renferme le symbole de la nuit et de la mort. Comme dans la tragédie, cette fin semble placée sous le signe du destin.

C'est ainsi que le changement du titre et des prénoms, la création d'espaces fermés, la mort d'Ariane et la communication dans le couple évoquent la fatalité tragique. Ce n'est sans doute pas par hasard si l'article que rédige Simon porte sur Racine. Bien que Chantal Akerman ait choisi l'époque contemporaine pour situer *La Captive*, le modèle tragique semble inspiré de celui de Racine, par un titre plus soutenu et plus littéraire, un nom de personnage suranné, presque mythologique, le faible nombre de personnages, le suicide du personnage féminin, le secret féminin et la communication tragique entre les personnages. Dès que la tragédie nous apparaît, Ariane échappe à Simon et au spectateur. Le modèle tragique à l'œuvre dans *La Captive* souligne l'opacité d'Ariane.

### **3-2-3. La femme mystérieuse**

Dans *Vertigo* (1958) et *La Captive* (2000), le point commun de la représentation de la femme peut être expliqué par ce qu'elle a d'énigmatique pour l'homme. Cependant, la représentation de leur énigme n'est pas identique pour le spectateur. Cette différence est causée par la prise de vue subjective du personnage. Le point de vue de l'homme domine tout au long de l'histoire de *La Captive*, tandis que celui dans *Vertigo* est associé à la fois au regard de Scottie qui est fasciné par la présence de Madeleine et à celui de cette dernière qui révèle son secret au spectateur : la première partie du film nous présente la folie d'une femme hantée sous le regard de Scottie et le second nous montre la folie d'un homme sadique, mélancolique en révélant la vision de la femme. Le spectateur va comprendre que Madeleine joue le rôle d'une autre femme, alors qu'Ariane reste toujours dans le réel sans que la caméra dévoile son autre vie. Nous suggérons que l'ambiguïté de la vue subjective d'Ariane renforce le fantasme de l'Autre, comme si Simon évoquait lui-même le mystère de la femme. Nous allons analyser comment l'énigme de la femme est créée par ce dispositif cinématographique.

Pour comprendre l'aspect différent de la représentation énigmatique d'Ariane et de Madeleine, il faut s'attacher à la structure du récit dans la scène de filature. Cette scène souligne le mystère du personnage féminin, mais son énigme n'est que temporaire. Car le

récit filmique révèle petit à petit l'identité du personnage féminin. Dans *Vertigo*, Scottie suit Madeleine, car son mari lui a demandé de surveiller le comportement morbide de sa femme. Même si la prise de vue subjective masculine domine, le spectateur comprend le motif de la filature de manière narrative (la relation entre les personnages et la raison de la filature), grâce à quelques informations explicatives. L'énigme est provoquée par le comportement et l'action du personnage féminin et par l'empathie avec le personnage masculin, alors que la compréhension du récit chez le spectateur de *La Captive* est perturbée par les deux premières scènes narratives qui ne sont pas tout à fait chronologiques, mais qui explorent seulement les situations et la dimension descriptive des personnages.

*La Captive* commence par un plan-générique, montrant la mer de nuit et la violence des vagues (\*29). En faisant allusion à la fin tragique du personnage, dès le début du film, la scène suivante est un film amateur muet tourné en Super8 qui nous montre Ariane s'amusant dans les vagues en plein jour avec un groupe de jeunes filles. Simon projette ce film dans l'obscurité de son appartement où l'ambiance est très singulière. Comme s'il était un traqueur d'Ariane, il se laisse fasciner par les images d'Ariane en Super8<sup>410</sup>. Se posent deux questions : où se situe cette scène ? ; qui a filmé ce film en Super8 ? Ces images de jeunes filles nous maintiennent alors dans le mystère. À cause d'un manque d'informations, le spectateur ignore la relation entre les personnages et la cause de la poursuite. Au début du film, les diverses informations diégétiques – l'action, les personnages, l'époque et les lieux – ne suffisent pas au spectateur, privé de signes, pour établir une cohérence temporelle entre les scènes. Ainsi, un double mystère se crée autour de la représentation d'Ariane : l'un surgit dans l'interruption de la relation entre l'espace du spectateur et l'espace narratif. L'autre naît de la focalisation de la caméra, qui ne laisse pas apparaître la subjectivité d'Ariane, tout comme celle de Madeleine. Privée de son identité, associée à son destin tragique, Ariane prend la dimension d'un fantôme.

Nous abordons ici l'analyse de l'espace cinématographique pour mieux comprendre le récit de ces deux films qui crée l'énigme de la femme. Dans son étude de l'espace cinématographique, où il se situe dans une perspective sémio-narratologique, André Gardies démontre quatre différents espaces dans le film narratif : l'« espace cinématographique »,

---

<sup>410</sup> Voir p. 260-265 « 3-3. Voyeurisme inventif — Femme regardée dans *La Captive* (2000) », pour la description détaillée de la scène où Ariane est filmée en super8.

l'« espace diégétique », l'« espace narratif » et l'« espace du spectateur ». Ces espaces s'articulent autour de la fonctionnalité narrative qui résume toute histoire du film. Nous nous intéresserons ici à l'« espace diégétique » et à l'« espace narratif » qui concernent l'espace dans le cadre filmique lié à la fonctionnalité narrative pour créer le mouvement des personnages au premier plan. Tandis que l'« espace cinématographique » et l'« espace du spectateur » montrent comment le spectateur reçoit le film à travers le dispositif de la salle de cinéma qui permet d'intégrer son public dans l'espace de la fiction.<sup>411</sup>

L'« espace narratif » est celui où se déploie la narration, où se constitue le récit. Il est la spatialité spécifique des personnages où se déroulent leurs actions et le mouvement de la caméra. À mesure que celui-ci progresse sur la base de propositions filmiques – succession des plans, interventions sonnerie, gestuelle et déplacements des personnages –, le spectateur élabore un ensemble d'images abstraites qui lui permet à la fois de créer un effet de cohérence et d'appréhender le jeu relationnel entre les différentes composantes spatiales.

Le film construit l'« espace diégétique » comme réalité indépendante du récit. L'auteur développe l'« espace diégétique » à travers la distinction entre le lieu et l'espace. Il fait le lieu actualiser un espace qui demeure virtuel. Il postule que le lieu est à l'espace ce que la parole est au langage. Le lieu, pour lui, exprime la « parole de l'espace » :

[Le lieu] est assurément une forme signifiante. De surcroît, une forme si riche de sens que son expansion sémantique déborde largement l'aire du seul signifié spatial (si tel salon dénote et connote l'aristocratie, par exemple, c'est en partie par sa structure spatiale — taille, orientation, dimension, etc. —, mais aussi, et surtout par son ordonnancement, par les objets qui le meublent, par des trajets stylistiques, etc.). Il a aussi un caractère souvent concret, susceptible donc de tomber sous nos sens. Il est aussi délimité et donc en un sens singulier.<sup>412</sup>

Vecteur d'une forme signifiante, le lieu actualise un ordre spatial et décrit l'espace. Le lieu est un système abstrait fournissant au spectateur une réalité visible. Il relève de quelque chose du perceptible, alors que l'espace offre un certain élément cognitif<sup>413</sup>. Par exemple, le spectateur de *La Captive* conçoit l'espace de la ville de Paris, mais ce qu'il regarde dans l'« espace diégétique », ce sont les lieux de Paris : place Vendôme, l'appartement, l'Arc de

---

<sup>411</sup> L'« espace cinématographique » qui fait référence aux conditions de projection et de réception du film par le spectateur. L'« espace du spectateur » désigne la spatialité produite par les choix de communication entre le film et le spectateur et permet d'intégrer ce dernier dans la fiction.

<sup>412</sup> André GARDIES, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p. 71.

<sup>413</sup> *Ibid.*, p. 90.

triomphe, les magasins. La fonction de l'« espace diégétique » est que l'espace prend une forme concrète à travers les lieux.

Au début de *La Captive*, trois lieux différents sont présentés : la mer de nuit, la plage de jour, et la ville de Paris. Tous les récits qui se développent dans ces lieux montrent le voyeurisme de Simon envers Ariane dans ses rapports à un espace. L'« espace diégétique » pose des problèmes à la lisibilité de l'action : le récit montre le mouvement des personnages d'une scène à l'autre, mais en même temps il coupe la continuité de l'espace géographique de lieu. Cependant, l'importance de l'espace dans la narration se trouve dans des « opérations élémentaires » ou des « récits minimaux » auxquels se résume toute histoire. De par sa fonction d'« espace diégétique », les lieux montrent l'espace d'Ariane surveillé par Simon, mais le manque de cohérence entre les espaces cinématographiques prive le spectateur de toutes ses autres informations. Le mystère d'Ariane est suscité ainsi par ces trois scènes descriptives sans explication détaillée.

Par ailleurs, les relations temporelles entre ces trois premières scènes ne semblent pas chronologiques. Il peut s'agir d'une analepse (le récit rattrape son retard par des retours en arrière audiovisuel ou flash-back)<sup>414</sup> ou d'une prolepse (il prend de l'avance par les sauts en avant dans le temps)<sup>415</sup>.

Premièrement, si l'espace de Simon se situe au présent, la seule image du film d'amateur fonctionne comme analepse d'un bon souvenir de la vie d'Ariane vivante. L'organisation des séquences en analepse propose un retour sur des événements antérieurs au moment de la narration. Le souvenir de la rencontre de Simon avec Ariane serait amené ou résumé par cette analepse. Elle nous ramène au présent, pour mieux introduire le personnage de Simon.

Deuxièmement, si l'espace de Simon se situe dans un futur incertain, la prolepse peut suggérer au spectateur la mort tragique d'Ariane. Simon dans le deuil regarderait alors les

---

<sup>414</sup> Une analepse (du grec – *lepse* signifiant prendre et *ana-*, après) montre a posteriori un événement antérieur au monde de l'histoire qui nous ramène à son point de départ (0). La plupart des récits en flash-back commencent par une ou deux phrases des personnages, qui cèdent bientôt la place à la visualisation d'un épisode passé. Après chaque analepse, nous revenons au présent. (André GAUDREAUULT et François JOST, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 106.)

<sup>415</sup> Une prolepse (du grec *pro-* signifiant « en avance ») présente un événement futur qui arrive avant sa place normale dans la linéarité de sa chronologie. Après l'allusion au futur, le temps reprend son écoulement normal depuis le point (0) (*Ibid.*, p. 106 ; p. 111.)

images en super8. Comme s'il était hanté par le fantôme d'Ariane, son voyeurisme dans le chagrin essaie de retrouver l'objet du regard dans le souvenir. C'est pourquoi des séquences entières du film peuvent être considérées comme une prolepse. La prolepse désigne le fait de raconter d'avance un événement qui va avoir lieu plus tard dans la narration. Elle permet de présumer l'événement qui va arriver et de transporter le spectateur dans un autre moment de l'histoire en sautant une étape chronologique par une ellipse provisoire qui va survenir. S'il s'agit d'une prolepse, *La Captive* commence alors en faisant allusion à la mort d'Ariane ; le temps reprend son écoulement linéaire. La séquence de Simon tourne alors à la tragédie. Si la prolepse semble déflorer la suite des événements, elle a l'avantage cependant d'accrocher l'attention du spectateur en suscitant une question. Tout le récit est raconté au passé, mais le narrateur nous laisse déjà entrevoir les conclusions que nous pourrions tirer de son aventure. Même si le spectateur peut ainsi deviner la fin de la tragédie, la mort d'Ariane, son étrangeté est alors plutôt attirée par les événements qui ont conduit à cette mort. Selon l'interprétation de la séquence, le récit prend un sens différent.

Alors que, dans le cas de l'analepse, l'espace de Simon se situe chronologiquement au début du film, la scène en Super8 tournée peut-être par Simon résumerait alors leur rencontre. L'analepse a ici une fonction de présentation de la situation de Simon et conduit le spectateur à revivre une scène de son passé, par ce "*flash-back*". En revanche, dans le cas de la prolepse, la séquence de Simon se situe à la fin de l'histoire, la scène suivante commence et le film en Super8 fait allusion à la tragédie afin d'orienter le spectateur vers la suite des événements. Selon la place chronologique de la scène, l'objet du regard de Simon est soit une femme vivante, soit une femme morte. Le *flash-back* de *Vertigo* relève l'identité de la femme au spectateur, alors que celui de *La Captive* fait allusion à la mort de l'héroïne en suscitant à nouveau sa présence énigmatique.

La question de la prise de vue va conduire à mieux montrer l'énigme de la femme : la prise de vue subjective masculine suscite une figure féminine sans identité. La focalisation externe souligne l'identité de ces femmes qui ne montrent que leur dos, vu de dans les scènes de filature. Dans *La Captive*, le choix de la focalisation permet de se questionner sur la femme vue et sur le soupçon de jalousie du héros. Cependant, aucune partie du corps d'Ariane n'est accentuée par la caméra zoomée ou en gros plan fixe, tandis que, dans *Vertigo*, la caméra

souligne parfois le corps de Madeleine pour révéler petit à petit son identification au spectateur en l'associant au regard de Scottie afin de montrer l'objet de son intérêt sous le regard voyeuriste.

L'élément scopique dans *Vertigo* est plus accentué que dans *La Captive* ; *Vertigo* est filmé du point de vue d'un homme, comme si la prise de vue subjective dominait, mais le *Vertigo* accentue les yeux de la femme (\*33) : ce film commence avec un générique sur fond de visage féminin en très gros plan : des spirales émergeant de son œil forment le générique de *Vertigo* (\*34). À la fin de cette séquence, la caméra revient vers l'œil pour souligner le regard féminin mystérieux (\*35). Un même mystère semble se lever dans l'esprit de la femme traquée. La trajectoire d'Ariane est un peu inquiétante, comme l'état de Madeleine. Ariane ressemble d'autant plus à Madeleine qu'elle évoque la femme classique du film noir. Dans le film noir, comme dans *Vertigo* : « Une femme apparaît, image sublime et intouchable, pur spectacle, immédiatement pris en charge par le regard d'un personnage masculin. »<sup>416</sup>

Dans la première partie de *Vertigo*, cette femme, Madeleine, ne parle pas, la caméra ne s'approche jamais d'elle. Elle est semblable à un fantôme qui, en n'apparaissant que dans le regard de l'homme, se présente sous son aspect énigmatique. Elle apparaît très mystérieuse dès le début. Après sa mort, Judy, qui ressemble à Madeleine, apparaît à l'écran. Hitchcock donne la clé du mystère à ses spectateurs : Judy, dans sa chambre d'hôtel, se tourne vers la caméra et rappelle la scène du clocher d'où elle se jette, en *flash-back*. Parce que Scottie n'a pas pu la sauver, il s'accuse de sa mort et sombre dans une profonde mélancolie. Les spectateurs comprennent alors qu'elle est Madeleine et a interprété un rôle, tandis que Scottie ignore sa vraie identité. Après ce *flash-back* sur la révélation de sa vraie identité (Madeleine n'existe pas, mais elle est Judy), le point de vue de Judy domine le récit qui s'élabore autour de ce que Scottie voit ou ne voit pas. Elle n'est plus un fantôme. Elle devient une femme réelle et manipulatrice. La caméra, alors, se focalise sur le personnage féminin, qui sait qu'elle devient une vedette pour les spectateurs. Ceux-ci peuvent, de cette façon, découvrir le mystère de Madeleine tout au long de l'histoire. Le mystère de Madeleine, par son mensonge, devient le signe de la culpabilité féminine et souligne, de cette manière, le caractère victimaire

---

<sup>416</sup> Jean-Pierre ESQUENAZI, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo*, Paris, CNRS éditions, 2001, p. 125.

de l'homme.

Mais, le dévoilement du mystère est impossible pour le personnage d'Ariane, celle-ci demeure toujours dans l'ambiguïté. Même si la caméra s'approche d'elle et que le spectateur voit clairement son image et entend sa voix, il ne peut pas savoir jusqu'à la fin sa vérité. Mais quelle est sa vérité ? La réaction de Simon laisse à penser qu'Ariane a une autre vie lesbienne, ce qui éveille la méfiance et donne l'impression que la construction du récit et la façon de filmer peuvent nous échapper. Mais même si la représentation de la femme est mystérieuse, cela ne signifie pas que sa vérité serait réelle pour autant : son énigme n'existe que dans le fantasme de l'Autre.

Grâce à la mise en scène de la filature, *La Captive* et *Vertigo* nous présentent ainsi le caractère mystérieux d'une femme, totalement privée de subjectivité et objectivée au travers d'un regard masculin. La femme mystérieuse est créée par le dispositif cinématographique, Chantal Akerman laisse Ariane dans l'impossibilité de dévoilement de son énigme. Cette représentation manifeste qu'un mystère absolu correspond à la nature de la féminité dans laquelle l'homme tente de projeter son fantasme.

Freud pense que c'est le sexe de la femme qui constitue l'énigme à l'origine de la différence sexuelle. La femme a été réduite au silence et ne parle pas de sa sexualité. L'éducation et la répression culturelle la forcent à la pudeur.<sup>417</sup> Freud lie l'hystérique à la femme inaccessible en raison de sa privation du droit de parler. Elle n'a qu'un choix : garder le secret. Ce choix la conduit à tomber dans l'hystérie. Cependant les paroles peuvent cacher la vérité, ou bien elles travestissent la réalité des faits, ou encore elles s'expriment mais tout en étant mises en perspective de manière contraire.

Sara Kofman explique, d'après d'étude sur la féminité de Freud, que réduire la femme à une hystérique castrée est une façon de contrôler son caractère inaccessible, « énigmatique » ou « indéchiffrable ». <sup>418</sup> La recherche de Freud sur l'énigme de la femme se fonde sur le modèle d'une criminelle, mais non sur celui d'une femme hystérique, même si Freud considère l'hystérique comme une criminelle. La différence entre ces deux types est évidente : alors que la criminelle connaît son secret et s'efforce de le cacher, l'hystérique ignore son

---

<sup>417</sup> Sigmund FREUD, « La Morale sexuelle civilisée et la malaise nerveuse des temps modernes », *op.cit.*, p. 42.

<sup>418</sup> Sarah KOFMAN, *op.cit.*, p. 72.

secret et se le cache à elle-même. Tandis que la criminelle ne collabore jamais avec la justice, puisque ce serait travailler à l'encontre de tout son moi, l'hystérique apporte son aide au thérapeute, puisqu'elle espère guérir. Sarah Kofman pose la question de savoir si Freud pense que l'énigme de la femme se fonde sur le narcissisme :

Si [Freud] admet que la femme est la seule à connaître son secret, à connaître le fin mot de l'énigme et ne veut surtout pas le partager, car elle se suffit ou croit se suffire à elle-même et n'a besoin d'aucune complicité : c'est la voie ouverte par *Pour introduire le narcissisme*, voie pénible pour l'homme qui se plaint alors de l'inaccessibilité de la femme, de sa froideur, de son caractère « énigmatique », indéchiffrable.<sup>419</sup>

Elle critique Freud qui écrit comme s'il s'efforçait de traiter la femme comme une hystérique, car il y a tout intérêt pour les hommes à ce que les femmes partagent leurs propres convictions et se fassent « les complices de leurs crimes ». <sup>420</sup> Freud essaie de résoudre l'énigme de la féminité et la traite comme un problème durable dans la vie du monde : « De tout temps les hommes se sont creusé la tête sur l'énigme de la féminité. » <sup>421</sup> Au cinéma, l'énigme de la femme est une pièce dans le scénario fantasmatique des hommes, elle n'appartient pas aux femmes, mais bien au « féminin », imaginé comme sadique par l'homme.

Si cet état hystérique manifeste une souffrance du féminin, il apparaît, pour les héroïnes des deux films, comme une noyade : celle de Madeleine est évoquée par l'obsession de vouloir s'identifier à une femme, Carlotta, et celle d'Ariane manifeste peut-être sa volonté d'indépendance et celle d'accéder à une vie plus libre.

Le motif de la noyade réunit également les deux films. Dans *Vertigo*, Madeleine saute dans la baie et Ariane disparaît dans la mer. La signification de la tentative de noyade de Madeleine s'explique par le suicide de Carlotta. Dès la chute de Madeleine dans l'eau, Scottie renonce à son rôle passif d'observateur. Il se précipite, s'enfonce dans les flots pour la récupérer (\*36). Dans ses bras, Scottie ne porte plus une femme de rêve, mais une femme réelle. De la tentative de suicide de Madeleine naît une nouvelle relation entre elle et Scottie.

De la même manière, dans *La Captive*, l'une des dernières scènes, de nuit, dans laquelle Simon essaie en vain de secourir Ariane en train de disparaître dans la mer, ne fait

---

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 71-72.

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>421</sup> Sigmund FREUD, « La Féminité », *op.cit.*, p. 151.

que suggérer sa mort (\*37). Le plan suivant montre subitement Simon hagard, les cheveux mouillés, tremblant sous une couverture, seul dans une barque à l'aube, au fur et à mesure que la barque approche, le visage devient clair (\*38). Une forme de mélancolie maintient le mystère : Simon est sauvé tout seul. Où est Ariane ? L'écran ne montre pas son cadavre, mais le spectateur peut deviner sa mort. Ariane est apparue à l'écran, pour la première fois, au bord de la mer, et elle y disparaît, comme si la mer la symbolisait.

En plus, l'efficacité de la musique extradiégétique contribue à insister sur le drame. Le thème de la musique sur un mode mineur annonce l'issue tragique de l'histoire. La scène finale de *La Captive* qui évoque l'épilogue tragique de *L'île des morts*<sup>422</sup>, inspiré par le tableau d'Arnold Böcklin, montre le clapotis de l'eau et le balancement du bateau mortuaire. Dans le film, la musique s'associe à la description pour l'approche silencieuse du bateau, le brouillard dense, les adieux passionnés au bonheur terrestre, la douce libération de la mort. Elle souligne ici le temps suspendu d'une part pour Simon, amoureux transi, et d'autre part pour Ariane perdue. Celle-ci devient alors, encore une fois, une icône dont personne ne peut relever l'énigme. Sarah Kofman note :

[Les femmes] savent bien qu'il n'y a pas de « vérité », que derrière leurs voiles il y a encore un voile, et qu'on aura beau les enlever les uns après les autres, n'apparaîtra jamais, telle une déesse, la vérité dans sa « nudité ». Les femmes vraiment femmes sont parfaitement « plates ». *Mulier taceat de muliere* ! Car la « vérité », ce leurre métaphysique d'une profondeur, d'un phallus dissimulé derrière les voiles, ce leurre est une illusion fétichiste de l'homme.<sup>423</sup>

Le fantasme masculin fétichiste continue d'être menacé par Ariane qui demeure toujours dans son énigme. Le mystère d'Ariane et de Madeleine a pour effet de susciter davantage l'attention des deux hommes. Et le mystère de ces deux femmes, incompréhensible pour eux, renforce la pulsion sexuelle masculine qui apparaît comme un regard voyeuriste,

---

<sup>422</sup> *L'île des morts* de Rachmaninov, un poème symphonique, inspiré par le tableau d'Arnold Böcklin, montre le clapotis de l'eau et le balancement du bateau mortuaire. La musique décrit l'approche silencieuse et furtive du bateau, le voyage à travers la nuit, le brouillard dense, les adieux passionnés au bonheur terrestre, la douce libération de la mort ; puis, après qu'il a déposé son fardeau, le passeur retraverse l'eau et disparaît. Le problème de la mort n'attendait qu'un choc suffisamment électrique et terrible pour se matérialiser totalement en musique. Lors du point culminant de la composition magistralement mis en scène, l'orchestre s'anime comme une épouvantable tempête, un mur immense qui, à la manière d'un soleil noir accostant la terre, s'élève et vous immerge dans une angoisse formidable et délirante. (URL: <http://www.rachmaninov.fr>)

<sup>423</sup> Sarah KOFMAN, *op.cit.*, p. 113.

exacerbant leur désir. Madeleine joue la femme mystérieuse, tandis qu'Ariane détient un secret qui échappe à Simon. Le caractère énigmatique d'Ariane fait naître le fantasme chez le jeune homme. Mais ce qui va donner à Ariane une profondeur particulière n'est pas tant ce que l'on ignore d'elle que sa position.

La tentative de noyade de Madeleine élucide son identité pour Scottie, et la cause de l'énigme de Madeleine s'ouvre petit à petit au spectateur. Après sa noyade, comme Scottie n'a plus besoin de distance avec l'objet de son regard, son fétichisme cesse. En revanche, la noyade manquée d'Ariane laisse un mystère. C'est nous qui devons conclure. D'un côté, le mystère de Madeleine est provoqué par son identité et la cause de son état hypnotique : elle essaie de devenir Carlotta. Enfin, Hitchcock finit par un portrait de femme-victime en soulignant sa fatalité. Il reste que le mystère d'Ariane est moins un problème d'identité qu'une interrogation sur son homosexualité. Mais comme Ariane est présentée objectivement, à travers le regard de l'homme, de ce fait, elle est toujours inaccessible à la fois au spectateur et au personnage masculin. Ils doivent maintenir leur regard en tant qu'il est fétichiste.

En fait, la scène de la filature de *La Captive* ressemble d'autant plus à celle de *Vertigo* qu'Ariane évoque une femme classique poursuivie par un regard masculin voyeur. *La Captive* laisse le mystère autour de la femme, personne ne sait la vraie nature féminine. La caméra ne montre pas la subjectivité d'Ariane, cette dernière se révèle au fil du temps plus imprévisible et plus déconcertante encore, plus morte que vivante. Il ressort de la mort d'Ariane que le regard sadique du personnage masculin aboutit à montrer l'impuissance de Simon à posséder l'objet de son amour. Plus Ariane reste énigmatique, plus la vérité que Simon croit n'est que son fantasme et son imagination. Chantal Akerman montre que l'amour d'un homme pour une femme n'apparaît que comme une illusion qui nourrit le mystère, même si la femme n'interprète pas un rôle mystérieux.

### 3-2-4. L'identification du regard du spectateur au personnage par l'effet de la caméra subjective.

Dans *Vertigo* (1958) et *La Captive* (2000), nous pouvons trouver un point commun : l'homme suit la femme par fascination pour le mystère féminin, tandis que les femmes contemplent d'autres choses (la sculpture du buste de femme : Ariane, la dame dans le tableau : Madeleine). Bien qu'elles soient le sujet du regard, la focalisation de la caméra à laquelle s'identifie le regard masculin impose l'établissement d'une relation entre le caractère masculin actif qui a du plaisir à regarder et le caractère féminin passif. La subjectivité du personnage féminin n'est pas perçue complètement, puisque la caméra s'identifie subjectivement au regard masculin. Grâce à cette technique, le spectateur peut facilement et inconsciemment partager le point de vue du personnage masculin, cependant, elle est susceptible de produire une représentation des femmes qui influence et le conduit à prendre conscience de son voyeurisme. Nous allons montrer comment Chantal Akerman dépasse la représentation traditionnelle de la femme-objet, en lui attribuant la position subjective qui fait qu'elle voit, parle, agit et désire de façon autonome ; nous analyserons comment sa manière de filmer protège le spectateur d'une l'identification automatique au regard masculin.

Dans les scènes de filature de *La Captive* par exemple, elle montre alternativement le visage inquiétant du personnage masculin en caméra objective (\* 9) et son propre point de vue en caméra subjective (\*7, 8, 10, 11). En fait, qu'est-ce qu'une caméra subjective ?

En montrant des images vues à travers les yeux d'un personnage, le film met en scène le point de vue depuis lequel il est saisi, il rend explicite son « se donner » et figurativise sa propre destination. Cela signifie que notre carré active le côté opposé à celui de notre exemple précédent : tandis que l'énonciateur reste un présumé tacite, l'énonciataire se confond avec une composante de l'énoncé, en lui attribuant une fonction d'observateur, et en la transformant en narrataire. Il en résulte que le spectateur présumé du film se glisse dans un personnage : il lui emprunte ses facultés perceptives, suit ses pas et adopte ses attitudes.<sup>424</sup>

En s'inspirant de la caméra subjective de *Vertigo*, Chantal Akerman accentue l'aspect dramatique de la séquence de la filature. Ce point de vue génère une certaine angoisse chez le

---

<sup>424</sup> Francesco CASETTI, *D'un regard l'autre : le film et son spectateur*, [titre original : *À tu per tu : il film e il suo spettatore*], traduit de l'italien par Jean CHÂTEAUVERT et Martine JOLY, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 102.

spectateur qui ne peut pas connaître la cause de la filature, et qui croit alors à un polar ou à une histoire de trahison. Avant de découvrir la relation entre les images successives, il est pris de panique. Il ressent une tension suscitée par le mystère de la femme dont il ignore encore l'identité.

Dans ce film, la caméra subjective exprime très précisément le regard névrosé de Simon. Le spectateur se projette à la place du héros. Il est conduit à identifier son regard à celui du héros qui est évidemment en situation de voyeur. Ce pouvoir de soumettre le spectateur au regard du personnage masculin-voyeur contribue à transformer la femme en femme-objet. Le regard du spectateur est partagé entre le plaisir d'observer pour attendre l'événement inattendu et le désir de comprendre l'histoire.

La caméra objective est considérée comme un simple témoin, elle crée un espace anonyme et rempli de détails, mais privé de sens. En revanche, la caméra subjective montre un espace vécu de l'intérieur, scandé par des mouvements perceptibles du corps et de l'esprit, ce qui transforme le spectateur en acteur du film. En utilisant la caméra subjective, le fossé qui existait auparavant entre acteur et spectateur disparaît. Le spectateur peut aisément comprendre la tension de Simon ; il n'est plus simplement « voyeur », ne pouvant pas éviter de remarquer des événements inattendus. Ainsi, la caméra subjective est efficace pour faire partager directement la tension du personnage avec le spectateur. Concernant le trouble problématique de l'identification du regard chez le spectateur de *Vertigo*, Laura Mulvey explique :

L'engagement érotique avec le regard fait boomerang : la fascination du spectateur se révèle comme un voyeurisme illicite à mesure que le contenu narratif développe les processus et les plaisirs dont il fait preuve et auxquels il prend plaisir. Ici, le héros hitchcockien est fermement positionné au sein de l'ordre symbolique, en termes narratifs. Il possède tous les attributs du surmoi patriarcal.<sup>425</sup>

Selon cette analyse, le spectateur est amené à transformer la nature de son regard, et il se trouve dévoilé comme complice, prisonnier de l'ambiguïté morale de son regard. *Vertigo* traite du partage des rôles au cinéma entre l'élément actif qui regarde et l'élément passif qui est regardé en termes de différence sexuelle et de pouvoir de la symbolique masculine. Laura Mulvey analyse *Vertigo* comme une critique du voyeurisme, du plaisir visuel :

---

<sup>425</sup> Laura MULVEY, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *op.cit.*, p. 23.

Dans *Vertigo*, la prise de vue subjective domine. [...] C'est précisément de son point de vue que le public voit croître son obsession et le désespoir qui en résulte. [...] Le résultat est qu'il prend en filature et surveille une représentation parfaite de la beauté et du mystère de la féminité, dont il tombe amoureux.<sup>426</sup>

Bien que la fascination pour l'image de la femme fondée sur l'érotisme scopique puisse être le sujet du film, c'est par un héros que le spectateur est amené à ressentir des contradictions et une tension. Selon l'analyse psychanalytique de Laura Mulvey, il existe deux sources principales du plaisir visuel au cinéma : la scopophilie<sup>427</sup> et le narcissisme. L'une se fonde sur la fonction de l'instinct sexuel et implique une séparation entre l'identité érotique du sujet et l'objet vu à l'écran. L'autre fonctionne en tant que libido du Moi, et il exige la reconnaissance de son semblable et l'identification du moi avec lui à travers la mise en œuvre d'une fascination narcissique du spectateur.

De la même manière, dans la scène de filature de *La Captive*, c'est la caméra subjective qui, associée au regard de Simon, contrôle la tension psychologique du spectateur. C'est le phénomène de la projection identificatoire au cinéma : le spectateur s'identifie à l'image projetée sur le personnage. Il se projette sur l'image de Simon à travers la caméra objective, puis il s'identifie au regard de Simon à travers la caméra subjective. Il y a alors un double voyeurisme.

Dans ces deux films, la caméra objective montre rarement les deux personnages à l'écran. Le spectateur voit en même temps celui qui suit et celle qui est suivie. Cependant, dans cette scène de *Vertigo*, Madeleine est toujours présentée à travers le regard masculin qui s'identifie à la caméra (\*3, 22), tandis que dans *La Captive*, Ariane apparaît parfois en dehors de la caméra subjective (\*16,28). Cette différence tient dans leur façon d'entrevoir la subjectivité féminine. Lorsque la caméra subjective montre Ariane sous le regard de Simon (\*7,8, 11,18), il est inévitable que le spectateur s'identifie au regard du héros. Et lorsque la caméra filme à la fois le voyeur et l'objet qu'il regarde (\*5,13), l'identification du regard entre spectateur et personnage masculin s'affaiblit. Le spectateur permet alors de s'éloigner de cet accord pour résoudre l'énigme du récit et du personnage, afin de l'apprécier avec son propre

---

<sup>426</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>427</sup> La scopophilie est définie par Freud comme étant le plaisir de regarder. Il s'agit d'une pulsion sexuelle indépendante des zones érogènes dans laquelle l'individu s'empare de l'autre comme objet de plaisir qu'il soumet à son regard contrôlant.

regard. Car les plans objectifs mettent en valeur l'action représentée, tout en respectant la liberté d'interprétation du spectateur.

Chantal Akerman adopte souvent un regard neutre afin de rompre l'identification voyeuriste du spectateur et de laisser une place pour sa vision propre ; par conséquent, son regard voyeur est déjoué et réduit. Le spectateur peut voir en même temps le voyeur et l'objet du regard dans le même plan. L'objet du regard de Simon est clair, alors que celui d'Ariane est pourtant toujours incompréhensible, car il s'adresse au hors-champ. Cependant, libérée du regard voyeur de la fiction, l'action du personnage féminin retrouve toute son expressivité. À ce moment-là, le comportement fringant d'Ariane peut laisser apparaître toute sa subjectivité, sa capacité d'initiative et son omnipotence : elle prend conscience de la filature de Simon, et à partir de ce moment, elle n'est plus l'objet passif d'une traque, mais sait avec habileté se jouer de l'indiscrétion de son poursuivant, en affirmant son autonomie d'un claquement de talon.

### **3-2-5. Identification du regard du spectateur au personnage par l'effet de la musique.**

Dans la scène de la filature de *Vertigo* (1958) et *La Captive* (2000), le suspense qui est fondé sur l'irruption d'un événement brutal dans l'ordre quotidien a deux fonctions : un aspect psycho-physiologique et un aspect morphologique. Dans cette scène, la tension est créée non seulement par les mouvements de caméra permettant de s'identifier au regard du personnage masculin, mais aussi par la musique du film. Si la musique peut exprimer la psychologie du personnage, elle facilitera l'empathie du spectateur en soulignant la puissance du regard du personnage. Nous allons montrer comment la musique au cinéma fait partager le regard et l'émotion des personnages aux spectateurs.

Christian Metz propose cinq *matières de l'expression* : « Le discours cinématographique inscrit ses configurations signifiantes dans des supports sensoriels de cinq ordres : l'image, le son musical, le son phonétique des "paroles", le bruit, le tracé graphique

des mentions écrites. »<sup>428</sup> Dans une perspective d'approche sémiologique du film, tous les signifiants peuvent d'être découpés en cinq matières. Cependant, l'ensemble de ces éléments produit un effet hybride afin de produire la signification du récit filmique. Celui-ci est donc entre autres construit par un ensemble d'éléments polyphoniques complexes. Les images visuelles et sonores provoquent des affects chez le spectateur, saisi par l'illusion référentielle sur laquelle repose le cinéma. André Gardies reprend ces matières en regroupant « un modèle triadique »<sup>429</sup> dans l'espace cinématographique, l'iconique, le verbal et le musical :

Parce qu'il repose sur le principe de l'analogie [...], le premier terme englobe à la fois l'image mouvante et le bruitage (un bruit enregistré ressemble au bruit émis) ; parce qu'elles font usage, l'une et l'autre de la langue, paroles et mentions écrites se regroupent sous le second terme tandis que le troisième renvoie, lui, au seul son musical. Une dissymétrie apparaît immédiatement : tandis que l'iconique et la linguistique empruntent tous les deux les canaux visuel et sonore, le musical n'emprunte que le dernier.<sup>430</sup>

Quant au musical, il a comme fonction première un rôle d'accompagnement ou d'accentuation de l'action montrée. Si l'élément visuel figurait l'espace tout en le structurant grâce à son caractère motivé de signes par un acte visuel, l'effet de l'élément musical serait faible sémantiquement, en raison de son activité connotative qui renvoie à l'espace, en tant qu'allusion. En fait, si le musical est considéré comme l'ensemble de la mélodie, la tonalité apporte une certaine ambiance de la scène ou un commentaire allusif, plutôt que donner une réelle signification au spectateur.

La signification donnée par l'effet de la musique dans *La Captive* est le mystère de la femme au regard du personnage masculin. Les images visuelles et sonores provoquent plusieurs suspenses chez le spectateur. Le premier suspense naît de l'identification au personnage en danger : « Le suspense vise à une sorte de contamination émotionnelle, qui doit mettre le spectateur dans un état où il ne soit plus le maître de ses réactions. »<sup>431</sup> Rappelons que suspense et surprise ne suscitent pas le même résultat chez les spectateurs. Dans le suspense, le spectateur est enfermé dans le danger, alors que dans la surprise, il en est dépourvu. La surprise est temporaire (elle ne dure que quand on reçoit un choc), mais le

---

<sup>428</sup> Christian METZ, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971, p. 10.

<sup>429</sup> André GARDIES, *op.cit.*, p. 40.

<sup>430</sup> *Idem.*

<sup>431</sup> Jean DOUCHET, *Hitchcock*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 198.

suspense reste toujours présent pour le spectateur d'un film. Comme Hitchcock, Chantal Akerman cherche à provoquer la participation émotionnelle et intérieure du spectateur. Celui-ci doit être captivé par l'atmosphère, la scène, l'action et le dialogue jusqu'à en être inquieté ou intrigué. On attend l'événement jusqu'à ce qu'il arrive. Il y a proportionnalité entre le savoir du spectateur et son investissement émotionnel dans la situation de suspense.

Par le deuxième suspense, Hitchcock et Chantal Akerman cherchent à rendre des images vraisemblables en montrant la vision subjective du personnage. Ce sont les moyens formels qui transmettent la signification. Le cadrage permet la focalisation et vise à produire un effet psychologique sur le spectateur. Le suspense n'est pas provoqué par l'acteur, mais par la mise en scène et la caméra, sur lesquels reposent les mises en exergue et les moments culminants ? Dans le raccord de regard, le point accentué n'est pas le regard que l'acteur tente d'exprimer par son geste, mais l'objet du regard. « Chaque plan étant doté d'une intensité, la suite des plans devra être réglée en fonction de ces intensités. »<sup>432</sup> Ainsi, le cinéaste travaille la mise en forme du film, il lui donne sa « courbe ». Il ne faut jamais détruire en dispersant la forme d'ensemble, en l'interrompant, en la monnayant contre des effets locaux. Le moyen de cette mise en forme est vers la création du rythme. Le suspense de ces films ne repose pas seulement sur, mais il est la dilatation de cette attente et plus largement son rythme. Le suspense est une écriture par rapport à la position de la caméra et à la mise en scène (y compris la musique).

Dans *La Captive*, au fur et à mesure que la musique devient plus dramatique en animant l'action des personnages et des événements, et en s'accordant parfaitement aux travellings, Simon rencontre Ariane de façon inattendue. Au cours de la filature, tous ces éléments permettent de créer le mystère autour du personnage d'Ariane. L'extrait de Rachmaninov, *L'île des Morts*, crée une ambiance angoissante qui convient à l'expression psychologique du personnage masculin et au maintien de la sensation de suspense chez le spectateur qui s'identifie à Simon. Même si Ariane est la victime de la filature, l'impression donnée par cette musique, du point de vue de la réception chez le spectateur, ne s'accorde pas avec sa psychologie. Puisqu'elle est l'objet du regard, il est impossible de s'identifier à sa subjectivité. L'esprit du spectateur n'associe pas directement cette musique à l'objectivation

---

<sup>432</sup> *Idem.*

d'un sentiment ou à l'identification au personnage. C'est au travers du regard de la caméra et de l'action du personnage que le spectateur prend position afin de s'identifier à lui.

La musique occupe toujours la seconde place, elle ne peut que dramatiser la scène pour donner une ambiance particulière, un certain rythme et une émotion renforcée. Les accords mineurs graves et sombres des instruments à cordes et à vent expriment un mystère ou une nostalgie, le point culminant de l'intensité musicale coïncide au montage avec le soupçon le plus intense de Simon. L'efficacité du son extra-diégétique<sup>433</sup> apporte une note de fantastique, puisque le spectateur n'entend même pas le bruit réel, dans la scène, c'est-à-dire celui du moteur de la voiture. Cette expressivité de la musique qui masque la réalité des événements dans le film, et qui isole du monde réel le spectateur dans la salle de la projection, le conduit facilement dans un état de rêve. Il s'agit du temps diégétique et de la temporalité vécue. Le temps musical est continu, tandis que le temps cinématographique sur quelques plans de la scène de la filature est interrompu. C'est la musique qui amène une continuité entre le temps diégétique-représenté et le temps de la représentation, et l'image ne nous montre que l'action au moment dramatique : l'effet de surprise est ainsi évité. Christian Metz s'appuie sur Jean Mitry pour analyser le temps du spectateur pendant la durée de la projection du film par rapport à la musique :

Ce qui manquait était une *commune mesure* entre le temps diégétique et le temps « primaire », c'est-à-dire celui du spectateur lui-même pendant la durée de la projection. Cette mesure, la musique avait justement mission de l'apporter au film, en assurant un lieu de durée vécue entre le temps de la représentation (qu'elle remplissait sans discontinuer) et le temps du représenté (auquel elle s'« accrochait » tant bien que mal, par ses motifs successifs plus ou moins adaptés aux divers épisodes du film).<sup>434</sup>

Lorsque la musique finit, le bruit des hauts talons d'Ariane ramène doucement le spectateur, au réel, alors que l'imagination est encore bercée par la musique. Cette transition du retour au réel permet d'accentuer davantage le seul bruit des hauts talons d'Ariane dans le silence. Ce dernier est dramatiquement intense, alors que le suspense grandit et l'énigme d'Ariane également. Chantal Akerman adopte ainsi une certaine manière de dramatiser son

---

<sup>433</sup> La musique extradiégétique ne fait pas partie de l'action, comme la musique d'ambiance. La source de cette musique n'est pas présente dans la narration visuelle.

<sup>434</sup> Christian METZ, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 57. En italique dans l'original.

film, grâce à une musique thématique qui apporte une tension de plus en plus étouffante dans la scène de la filature de Simon. Grâce à cette dramatisation musicale, le spectateur-rêveur peut partager facilement la préoccupation et l'angoisse du personnage qui le place avec lui en position de voyeur. Mais le spectateur, déterminé par le point de vue masculin de la caméra, ne peut vraiment s'identifier au personnage féminin qui, par conséquent, demeure impénétrable et mystérieux.

### **3-2-6. La naissance du « regard sadique »**

Dans la plupart des séquences de la filature de *La Captive* (2000), il est rare que les deux protagonistes partagent le même plan, bien que la distance entre eux soit assez faible pour que Simon puisse la rattraper facilement. Nous allons étudier, dans cette partie, le plaisir scopique liant la proximité de l'objet à l'intensité du regard. Cette proximité va-t-elle nourrir le plaisir scopique de façon sadique chez le voyeur ?

Cette scène fait alors naître le plaisir chez le spectateur, puisque le voyeur ne va plus maintenir la distance avec son objet fétiche. Christian Metz explique ainsi la distance entre l'objet et le regard chez le voyeur :

Le voyeur a bien soin de maintenir une béance, un espace vide, entre l'objet et l'œil, l'objet et le corps propre : son regard cloue l'objet à la bonne distance, comme chez ces spectateurs de cinéma qui prennent garde à n'être ni trop près ni trop loin de l'écran. Le voyeur met en scène dans l'espace la cassure qui le sépare à jamais de l'objet ; il met en scène son insatisfaction même (qui est justement ce dont il a besoin comme voyeur), et donc aussi sa « satisfaction » pour autant qu'elle est de type proprement voyeuriste. Comblé cette distance, c'est risquer de combler aussi le sujet, de l'amener à consommer l'objet (l'objet devenu trop proche et qu'ainsi il ne voit plus), de l'amener à l'orgasme et au plaisir du corps propre, donc à l'exercice d'autres pulsions, mobilisant les sens du contact et mettant fin au dispositif scopique.<sup>435</sup>

En ne filmant pas simultanément la femme et l'homme qui la suit, la caméra crée une distance exagérée, ce qui a pour résultat de satisfaire le spectateur-voyeur et ce qui permet de souligner l'état d'esprit voyeuriste du héros. D'ailleurs, les pulsions de voir de Simon et du

---

<sup>435</sup> Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2002, p. 84.

spectateur peuvent être considérées comme des pulsions de savoir liées à la sexualité de l'autre. Freud explique ainsi ces pulsions :

La pulsion de savoir ne peut être comptée au nombre des composantes pulsionnelles élémentaires ni subordonnées exclusivement à la sexualité. Son action correspond d'une part à un aspect sublimé de l'emprise, et, d'autre part, elle travaille avec l'énergie du plaisir scopique.<sup>436</sup>

« Un aspect sublimé de l'emprise » signifie la sublimation du besoin de maîtriser, autrement dit, savoir pour pouvoir. « L'énergie du plaisir scopique » est un désir par lequel le savoir s'incline devant le sexuel, et cela produit alors également du voyeuriste, soit chez le personnage masculin principal de *Vertigo*, soit chez le spectateur. Sa nature composite renvoie à une composante pulsionnelle, la pulsion scopique, susceptible de se sublimer indépendamment de cette pulsion. Si les pulsions de savoir permettent de repenser la portée et le sens de la dimension énigmatique de la sexualité, et si une femme-objet du regard représente toujours un mystère insoluble, l'énonciation du film, soulignant le manque de subjectivité de la femme, éveille une certaine curiosité sur l'énigme de la femme capable de devenir un autre sujet du féminin.

Dans la seconde partie de *Vertigo* (1958) où Scottie s'aperçoit de la ressemblance entre Judy et Madeleine, le regard masculin devient sadique. Laura Mulvey explique :

Dans la seconde partie du film, [Scottie] reconstitue son intérêt obsessionnel pour l'image qu'il aimait observer en secret. Il reconstruit Judy pour en faire Madeleine, la forçant à reproduire les moindres détails de l'apparence physique de son fétiche. L'exhibitionnisme et le masochisme de Judy en font le contrepoint idéal (passif) du voyeurisme sadique (actif) de Scottie.<sup>437</sup>

Madeleine est blonde, élégante, objet fantasmé par le désir de l'homme, alors que Judy est brune, vulgaire, objet annihilé par le désir de l'homme. La tentative de Scottie de reconstruire l'image féminine fait naître sa propre image fantasmée à travers sa vision. Obsédé par l'image de Madeleine, il refuse la femme réelle qu'est Judy. À travers son regard sadique, c'est la puissance nécessaire pour faire obéir l'Autre en tant qu'objet du regard qui s'exprime :

---

<sup>436</sup> Sigmund FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op.cit., p. 123.

<sup>437</sup> Laura MULVEY, « Plaisir visuel et cinéma narratif », op. cit., p. 22.

Le pouvoir de soumettre autrui à sa volonté (sadisme) ou à son regard (voyeurisme) prend, dans les deux cas, la femme comme l'objet. Le pouvoir s'appuie sur l'assurance du bon droit et sur la culpabilité établie de la femme (qui évoque la castration d'un point de vue psychanalytique).<sup>438</sup>

Dans *La Captive*, le personnage masculin, tente de débusquer le secret d'Ariane, secret qui pourrait provoquer peut-être chez Simon de la souffrance. Face à son objet de désir, il ne peut alors pas calmer son inquiétude. Même si Ariane n'a aucun secret, il n'arrive pas à croire le réel. La seule solution pour calmer son soupçon serait de regarder Ariane en tant que lesbienne. Sa pulsion de savoir commence par un regard voyeuriste et finit par « un regard sadique » qui projette l'objet de son regard sans son imagination et ses fantasmes. La relation entre voyeurisme et sadisme que remarque Laura Mulvey, peut s'appliquer au spectateur de *La Captive* :

La première solution, le voyeurisme, a des relents de sadisme ; dans ce cas, le plaisir – pour le sujet masculin – provient de la constatation de la culpabilité chez la coupable (liée immédiatement à la castration), de la prise de contrôle et de son assujettissement en la punissant ou en lui offrant le pardon. Cet aspect sadique va bien avec la forme narrative. Le sadisme exige une histoire, il dépend d'une dynamique, du changement que l'on impose à autrui, d'un conflit physique ou mental, d'une opposition entre victoire et défaite – toujours dans le cadre d'un temps linéaire, avec un début et une fin. La scopophilie fétichiste, quant à elle, peut exister hors du temps linéaire puisque l'instinct érotique se concentre sur le seul regard.<sup>439</sup>

Si c'est le type de récit narratif ou dramatisé qui détermine le genre du regard, le voyeurisme dans *La Captive* peut être distingué de celui de *Vertigo*. La pulsion de Simon est une énergie pour acquérir l'objet qu'il désire. Il agit de façon sadique, mais cette action est la source de la souffrance qui l'amène à l'autodestruction. Cela est lié au « masochisme moral », tel que le définit Freud,<sup>440</sup> car ce masochisme moral est la recherche du déplaisir dans l'inconscience de la satisfaction sexuelle masochiste qui est liée au sentiment de culpabilité, inconscience, qui peut se traduire « comme besoin de punition de la part d'une puissance parentale »<sup>441</sup> ou « le souhait d'être battu par le père »<sup>442</sup>. Cela peut être considéré comme le

---

<sup>438</sup> *Idem.*

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>440</sup> Sigmund FREUD, « Le Problème économique du masochisme (1924c) », [titre original : *Das ökonomische Problem des Masochismus*, 1924], dans *Œuvres Complètes psychanalyse XVII (1923-1925)*, traduit de l'allemand par André BOURGUIGNON et Christa Von PETERSDORFF, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 17.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 21.

substitut d'une relation sexuelle passive avec le père. Freud pense que le principe de plaisir qui domine « les processus anormaux » (psychiques) cherchant à obtenir le plaisir et à échapper au déplaisir est incompréhensible sans relation avec le masochisme. Il faut donc résoudre d'abord la relation entre le principe de plaisir, les pulsions de mort et les pulsions de vie libidinales, avant d'envisager le problème du masochisme.

Freud différencie, d'une part, un masochisme érogène pour lequel la douleur accompagne le plaisir, d'autre part, un masochisme féminin et enfin un masochisme moral qui apparaît comme un sentiment de culpabilité dans l'inconscient. Les fantasmes de la personne masochiste masculine finissent par l'acte onaniste ou constituent à elles seules la satisfaction sexuelle. Ces fantasmes déterminent les trois positions symboliques imposées généralement à la femme : « être-castrée, être-coïtée ou enfanter ». <sup>443</sup> Freud désigne le masochisme féminin, comme une situation caractéristique de la féminité, qui se fonde sur le masochisme primaire, associant le plaisir à la soumission. Le masochiste n'est pas tout à fait passif, mais pour éviter la pulsion de mort et celle de destruction, il en vient à adopter un rôle :

La pulsion de destruction, qui s'est retirée, se fait jour dans le moi en tant qu'accroissement du masochisme. Mais les phénomènes de la conscience morale laissent deviner que la destruction faisant retour depuis le monde extérieur se voit, même sans une telle transformation, inclure dans le surmoi, et qu'elle rehausse le sadisme de celui-ci à l'égard du moi. Le sadisme du surmoi et le masochisme du moi se complètent l'un l'autre et s'unissent pour provoquer les mêmes conséquences. <sup>444</sup>

La libido impose de rendre inoffensive la pulsion destructrice qui s'adresse aux objets du monde extérieur ; une part de cette pulsion est directement mise au service de la fonction sexuelle qui appelle le sadisme proprement dit ; une autre part demeure liée libidinalement à l'organisme et constitue le masochisme érogène originel. Freud conclut que ce masochisme apparaît comme l'existence de « la mixtion pulsionnelle », ce qui est alors dangereux : en effet, les pulsions de mort par lesquelles ce masochisme est provoqué s'unissent aux pulsions de destruction qui n'ont pas été libérées au-dehors, et qui, d'une part, attaquent le sujet, en provoquant, d'autre part, son autodestruction, ce qui ne peut se produire sans satisfaction libidinale.

---

<sup>442</sup> *Idem.*

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 22.

Freud représente ainsi le processus de la relation du couple d'opposés sadisme-masochisme :

(a) Le sadisme consiste en une activité de violence, une manifestation de puissance à l'encontre d'une autre personne prise comme objet ; (b) Cet objet est abandonné et remplacé par la personne propre. En même temps que le retournement sur la personne propre, s'accomplit une transformation du but pulsionnel actif en but passif. (c) De nouveau est cherchée comme objet une personne étrangère, qui, en raison de la transformation de but intervenue, doit assumer le rôle du sujet.<sup>445</sup>

Le sadisme de la phase (a) est considéré comme l'élément actif qui a besoin de tourmenter une autre personne, la phase (b) manifeste que ce besoin de tourmenter revient sur le moi et dans la phase (c), ce sadisme renferme pourtant l'élément passif dont le sujet est tourmenté. En général, on appelle la phase (c) comme masochisme. Selon ce schéma, le masochisme est issu du sadisme. À condition que le sujet soit devenu capable d'effectuer le retournement de son masochisme, il peut devenir authentiquement sadique. Cette transformation entre sadisme et masochisme peut s'appliquer dans le cas de Simon. Lorsque son regard sadique éprouve de la douleur masochiste, le but sadique apparaît rétrospectivement en tant que masochiste. Il jouit lui-même de façon masochiste dans son identification avec l'objet souffrant. Le regard sadique crée une femme mystérieuse et nourrit son fantasme afin d'échapper au réel.

L'identification du regard aux personnages dépend de la localisation de la caméra pour susciter inconsciemment l'inquiétude du spectateur confronté au suspense. Si « le regard sadique » et « le masochisme moral » des personnages se rapportent au fantasme du voyeur, ils ne peuvent pas le transmettre chez tous les spectateurs. En utilisant la caméra subjective qui montre le point de vue masculin, le film entraîne le spectateur au cœur de la position du héros, mais ne lui fait pas partager son regard sadomasochiste. Cette fonction permet de nous situer par rapport aux personnages dans le récit. Le spectateur est plongé dans une situation de voyeurisme, ce qui parodie sa propre situation de voyeur dans la salle de la projection. Les spectateurs voient le même film, mais en produisant des fantasmes différents, des images différentes en relation avec lui. Teresa de Lauretis note : « Chaque lecture propose un regard subjectif, une position ou une entrée particulière dans le film à partir d'un certain

---

<sup>445</sup> Sigmund FREUD, « Pulsions et destins des pulsions », *op.cit.*, p. 26.

point d'identification du spectateur. »<sup>446</sup> Les fantasmes des spectateurs ne sont pas provoqués par les effets d'identification du regard, du plaisir scopique, mais par l'identification à leurs propres expériences.

L'élément du suspense chez Chantal Akerman prend la forme primitive d'une angoisse existentielle qui est liée à un sentiment d'insécurité fondamentale. Non seulement le spectateur partage l'angoisse du personnage qu'il observe, mais il assume aussi la sienne par sa propre fascination. Le suspense de Chantal Akerman est temporaire, car l'histoire n'est pas un polar. Son suspense ne s'oriente pas dans cette direction. Le suspense créé par elle est fondé sur la focalisation, la structure du récit et la musique, ce qui permet de mieux représenter la femme mystérieuse prisonnière de l'enfer de sa mélancolie.

Chantal Akerman attribue alternativement à ses personnages l'élément actif masculin qui regarde, et l'élément passif féminin qui est regardé sous le pouvoir de la symbolique masculine. Il n'y a, donc, aucun moment pour s'identifier au personnage féminin ; ce dernier est toujours représenté en tant qu'existence « d'être regardé », sans volonté de susciter une vision érotique, mais a pour but d'accentuer le mystère d'Ariane et suscite la pulsion de savoir chez le voyeur qui transforme son masochisme passif.

Si, chez Chantal Akerman, la femme-objet devient l'objet de la possession masculine dans le sens où elle refoule l'impuissance de l'homme et le voyeurisme sadique, la femme-mystère incarne la frustration du désir masculin. Car, bien que la caméra subjective et la filature masculine accentuent le regard masculin sur la femme, elle a pour effet d'introduire l'élément du suspense. Si une femme suivait un homme de la même façon que dans ces deux films, et malgré le regard inverse (l'homme devient l'objet du regard), l'effet de suspense serait identique. Cependant, ce choix du regard et la narration ne permettent pas d'affirmer que *La Captive* est un film patriarcal. Dans toutes ces histoires, c'est le personnage féminin qui incite à la filature masculine ; pas une filature de simple traqueur, mais une filature basée sur la fascination de la féminité énigmatique, puisque le voyeurisme dans *La Captive* ne cherche pas à faire éprouver une jouissance, mais à montrer le désir de possession de Simon. Enfin, c'est cette femme qui contrôle l'acte masculin par son inaccessibilité. L'énigme de la

---

<sup>446</sup> Teresa de LAURETIS, *Theories queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, [titre original : *Technologies of Gender : essays on theory, film ; and diction*, 1989], traduit de l'anglais (États-Unis) par Marie-Hélène BOURCIER, Paris, La Dispute, coll. « Le Genre du monde », 2007, p. 168.

femme à la fois suscite le regard du voyeur et la pulsion de savoir chez l'homme qui tombe dans la fascination et détruit le regard sadique, provoquant le masochisme pour réaliser son désir.

### 3-3. Voyeurisme inventif — Femme regardée dans *La Captive* (2000)

La scène de la filature de *La Captive* (2000), dont nous avons parlé dans la partie précédente, nous inspirant d'une femme classique hitchcockienne, souligne le statut de femme-objet du personnage. Les jeux de la caméra subjective et de la musique conduisent facilement les spectateurs à s'identifier visuellement et psychologiquement aux personnages. Chantal Akerman présente à nouveau une femme sous le regard du fantasme masculin dans une autre scène de *La Captive*, mais d'une façon différente du voyeurisme classique.

Chantal Akerman essaie d'« oublier Proust »<sup>447</sup> pour donner une nouvelle impression, dans son film, aux spectateurs qui avaient déjà lu le roman. Selon Maxime Scheinfeigel, les transformations que *La Captive* fait subir au récit de *La Prisonnière* peuvent être classées en trois catégories : la transformation, l'éliision et l'invention<sup>448</sup>. Les différences entre les deux œuvres sont remarquables. Dans son article<sup>449</sup>, il note que le film de Chantal Akerman n'est pas une adaptation, bien qu'il s'inspire effectivement du roman de Proust, car les caractéristiques essentielles de l'univers proustien sont absentes du film. La réalisatrice fait oublier tous les détails qui permettent de renvoyer le spectateur au monde traversé en esprit ou en réalité par Proust. Au-delà des analogies et des différences, le film développe des éléments présents dans l'œuvre de Proust, mais leur donne une signification nouvelle. Elle filme un Proust contemporain, en créant du suspense par la musique et par le montage. Elle s'intéresse au problème de l'altérité, de l'homosexualité, des Juifs, et des classes sociales. Elle essaie surtout de montrer un dispositif érotique<sup>450</sup>.

La séquence en Super8 est également une adaptation revisitée de l'œuvre de Proust intitulée *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Le héros-narrateur décrit les jeunes filles comme des fleurs. Les mouvements fluides des corps de ces jeunes filles lui font imaginer qu'elles sont des plantes grimpantes. Elles existent pour l'admiration et la fascination du

---

<sup>447</sup> Éric de KUYPER, *op.cit.*, p. 15.

<sup>448</sup> Maxime SCHEINGENFIGEL, « *La Captive* de Chantal AKERMAN est-elle *La Prisonnière* de Marcel Proust ? », dans *Proust et les images – peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Presses Universitaires de Rennes, collection Aesthetica, 2003, p. 222-223.

<sup>449</sup> *Idem.*

<sup>450</sup> « Entretien avec Chantal AKERMAN », *La Captive* (2000) de Chantal AKERMAN [DVD], *op.cit.*

narrateur, pour chasser la femme réelle. Au début, le narrateur n'est pas attiré par une jeune fille isolée, mais par le groupe des jeunes filles. Il ne s'intéresse pas à chaque personnalité, mais à leur apparence ou à leurs mouvements et manières d'être. Il les suit du regard. Finalement, il est attiré petit à petit par une jeune fille, Albertine, jusqu'à avoir le désir de tout savoir sur elle. Ces images de différentes filles lui permettent d'éliminer tous les visages à une exception près. Il est fasciné par Albertine, par cet être que son imagination sublime, par opposition aux femmes réelles.

Chantal Akerman adapte librement cette scène de Proust à l'écran. Elle montre l'évolution de l'intérêt du regard de Simon vers Ariane de la façon suivante. Tout d'abord, le spectateur voit le dos des jeunes filles (\*39), filmées en Super8. Les mouvements de leur corps donnent beaucoup de sensualité à ces images. La caméra ne s'arrête isolément sur aucun personnage. Un travelling vers la droite puis vers la gauche en plan américain nous montre leur cou, leurs épaules humides, leurs cheveux mouillés (\*40). Puis, la caméra s'approche de deux d'entre elles, Ariane et Andrée (\*41), enfin d'Ariane seule (\*42). De la même manière, le plan s'élargit à nouveau aux jeunes filles qui jouent au ballon. La caméra ne suit pas le ballon, mais l'image se resserre petit à petit sur Ariane et Andrée ; enfin, le plan rapproché présente Ariane seule (\*43). Elle n'est plus parmi le groupe de jeunes filles. Comme si Simon filmait en Super8, la caméra se différencie alors des autres personnages. À partir de cette image, la caméra et le point de vue de Simon se concentrent seulement sur Ariane et Andrée. Le point de vue du spectateur change également avec l'image unique d'Ariane. Il peut la distinguer des autres jeunes femmes par ses cheveux clairs ondulants et mouillés, ses yeux bruns, son visage pâle.

En revanche, les autres jeunes filles semblent indifférentes à la présence de la caméra. Leurs cheveux et leurs yeux bruns ne permettent pas de les distinguer les unes des autres. Le regard d'Ariane (\*43) est très sérieux, elle regarde directement la caméra et elle ne sourit plus. Elle adopte un tout autre comportement qu'elle n'a pas avec ses amies. Pour le spectateur qui ignore le roman de Proust, les jeunes femmes s'amuse simplement entre amies. Cependant, l'image d'Ariane en zoom (\*43) pourrait être considérée comme un fantôme, comme si cette image illustrait l'annonce de sa mort. Le spectateur qui a déjà lu le roman de Proust pourrait

supposer que si elles sont lesbiennes ou féministes, le regard d'Ariane manifeste l'hostilité contre les hommes qui la filment ou la regardent.

Par ailleurs, Chantal Akerman montre le voyeur obsessionnel, Simon, qui compte plusieurs fois projeter la même image d'Ariane dans la salle de projection. (\*44) Devant l'image muette en gros plan d'Ariane et d'Andrée, il murmure quelque chose comme : « Je... je... je vous..., je vous aime bien. ». Ces images défilent au ralenti, photogramme par photogramme. Le plan suivant défile à nouveau à vitesse normale, et sans aucun geste de la part de Simon. Et soudain, Simon s'approche de cet écran (\*45), comme s'il voulait rester avec elles ou elle. Comme si Ariane restait parfaitement indifférente à ce monologue de Simon : elle n'est présente que dans le film Super8 et s'éloigne peu à peu de la caméra (\*46). Cette séquence est très singulière. Elle est muette, on n'entend que le bruit mécanique du projecteur et une parole de Simon.

Cette première parole dans le film : « Je... je... je vous... je vous aime bien »<sup>451</sup> est très singulière. Simon bégaye, sa bouche répète ce « Je ». Le spectateur ne sait pas quels mots seront prononcés. Il se demande si le personnage principal a un handicap de langage. Ce premier « Je » paraît sortir de sa gorge en rappelant le bruitage de la mer en nocturne au début du film. On perçoit de confuses épaisseurs vocaliques qui troublent son « Je » comme des vagues grumeleuses, avec de la souffrance dans la voix. C'est pénible à entendre. On a alors la même impression que dans une tragédie grecque. Cependant, sa figure est très calme, plutôt heureuse. Au fur et à mesure que les regards fixés sur la séquence de cinéma amateur montrant Ariane et Andrée deviennent plus sensuels, Simon se sent porté à dire : « Je vous aime ». Néanmoins, le spectateur ne sait pas encore à qui s'adressent les paroles.

Dans cette scène, il existe trois espaces : l'espace de projection du film en Super8 mis en abyme (Ariane), l'espace du personnage qui le regarde (Simon) et l'espace du spectateur. Les deux premiers espaces filmiques proposent un double récit, autrement dit deux temporalités à l'intérieur de la même séquence. Dans ce cas-là, les images du Super8 présentent deux orientations : l'une pour Simon qui voit directement la scène et la seconde pour le spectateur qui la voit également directement à travers le regard de Simon, mais aussi à

---

<sup>451</sup> Chantal AKERMAN, *La Captive* (2000) [DVD], *op.cit.*

distance comme un film dans le film.

La question de la prise de vue va conduire à mieux montrer le nouveau voyeurisme masculin, car le voyeurisme dans cette scène n'est pas classique, il y a une distance temporelle et spéciale entre le voyeur et l'objet de son regard. Cependant, si l'écran fonctionne comme l'appareil de la caméra, cela va réduire leur distance et le plaisir scopique va être suscité par un nouveau voyeurisme. En interrogeant le voyeurisme inventif de ces deux espaces différents, celui du voyeur et celui de son objet, nous allons envisager la représentation d'Ariane-fétiche tel qu'elle apparaît dans cette scène de *La Captive*.

### **3-3-1. Le voyeurisme avec distance temporelle**

À travers le dispositif du film en Super8, le spectateur partage le regard voyeuriste du personnage masculin. Christian Metz considère l'écran du film comme un miroir pour expliquer comment le spectateur s'identifie au personnage, en référence au stade du miroir chez Jacques Lacan, à la seule différence que l'écran ne reflète pas le corps propre du spectateur.

La conception du stade du miroir s'appuie sur la structure du sujet en marquant une constitution de la première ébauche du moi. Pour l'enfant, le miroir est le lieu de l'identification primaire. L'enfant se voit dans le miroir comme un autrui, sans se reconnaître. Il rencontre la possibilité d'une relation intersubjective entre le Moi et l'Autre, puis se reconnaît dans le miroir. Cette relation est une relation imaginaire et duelle à la tendance agressive, où le moi est constitué comme un autre, et autrui comme son alter ego : l'enfant perçoit enfin le semblable comme un autre dans le miroir. La différenciation de l'ego et de l'alter ego n'est pas parfaitement établie. Cette identification du sujet à lui-même s'appelle l'identification primaire. Celle-ci s'oppose aux identifications secondaires qui marquent la fin du complexe d'Œdipe chez l'enfant pour qu'il s'identifie au même sexe du parent. L'enfant peut établir la relation d'objet et s'identifier à son propre regard. C'est l'identification du sujet aux autres et à son entourage.

Au cinéma, l'objet demeure à la surface de l'écran. Durant la scène, le spectateur est en état de perception très intense comme l'enfant, l'identification du spectateur ressemble à celle de l'enfant devant le miroir. Même si le reflet du corps propre du spectateur a disparu, il a déjà connu à travers l'expérience du miroir et il est capable de constituer un monde d'objets sans avoir à s'y reconnaître lui-même. Christian Metz suggère, avec l'idée que le cinéma se situe au niveau du symbolique, que le spectateur peut non seulement exister comme sujet, mais aussi devenir un objet pour autrui. Cependant, existe une distinction entre l'identification primaire psychanalytique et cinématographique : « L'identification au regard propre est secondaire par rapport au miroir [...], mais elle est fondatrice du cinéma et donc primaire lorsqu'on parle de lui : c'est proprement *l'identification cinématographique primaire*. »<sup>452</sup>

Au cinéma, l'identification primaire se traduit par l'identification du spectateur à la caméra et à son propre regard. C'est comme un pur acte de perception : je vois le personnage. Le spectateur se sent comme le sujet privilégié du spectacle et se constitue comme une sorte de sujet central et transcendantal de sa vision pour que l'illusion se produise. La position du sujet-spectateur se situe comme étant toute-puissante. Le point de vue du spectateur est celui de la caméra, celui du cinéaste ; il est présenté souvent par une séquence subjective, une position voyeuriste et scopophilique. Cette identification revêt plusieurs aspects ; les regards des personnages dans le champ n'induisent pas le même type d'identification que ceux qui sont hors champ.

Dans le procès d'identification cinématographique secondaire, l'écran fonctionne comme un miroir dont le sujet est absent. Puis, le spectateur se projette sur un ou des personnages, s'identifie à eux : je vois par les yeux du personnage. Le procédé du champ - contrechamps est utilisé pour faciliter l'identification secondaire chez le spectateur. En alternant les plans d'action et de réaction, ce montage lui propose de partager plusieurs regards au cours d'une même scène. Un film bien construit réussira même à provoquer l'identification aux personnages les plus abjects. Au lieu d'identifier son propre corps de spectateur à l'objet dans l'écran, le spectateur s'identifie au personnage ou à l'acteur comme autre. La projection sur autrui résulte de l'identification du moi au personnage cinématographique sur l'écran. Comme le spectateur se rend compte que l'écran de cinéma est

---

<sup>452</sup> Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire, op.cit.*, p. 79. En italique dans l'original.

un lieu de projection de l'imaginaire capable de faire accéder au symbolique, Christian Metz conclut :

Le spectateur, en somme, *s'identifie à lui-même*, à lui-même comme pur acte de perception (comme éveil, comme alerte) : comme condition de possibilité du perçu et donc comme à une sorte de sujet transcendantal, antérieur à tout *il y a*.<sup>453</sup>

L'identification au personnage nécessite une série d'alternance de plans entre la focalisation sur le personnage et la focalisation sur le point du personnage. Même si le spectateur s'identifie « facilement » au personnage masculin et si la spectatrice s'identifie « naturellement » au personnage féminin, l'identification du regard est influencée par le point de vue de la caméra. Le spectateur ne peut faire autrement que de s'identifier aussi à la caméra dont le point de vue détermine la vision du spectateur. Même si le spectateur n'a pas le goût du voyeurisme dans la vie réelle, il ne s'identifie plus qu'à la position de voyeur déterminée par la prise de vue. C'est une perception inhabituelle qui le fait fantasmer, comme s'il rencontrait quelque chose d'interdit à regarder. Quand son regard croise celui du personnage filmé, le spectateur éprouve la sensation désagréable d'être pris en flagrant délit de voyeurisme.

Dans *La Captive* (2000), lorsque Simon regarde le film en Super8, son procès d'identification n'arrive pas à l'identification cinématographique secondaire, mais en reste toujours à l'identification cinématographique primaire. Car il ne s'identifie à personne dans le film en Super8, mais au regard de la caméra. S'il a filmé lui-même ces images, c'est son regard qui s'identifie à la focalisation progressive et au zoom sur Ariane, et qui se poursuit jusqu'au gros plan. Même s'il ne les a pas filmées, il joue le rôle du caméraman ; en regardant le film en super 8, il manipule l'appareil de projection pour mieux faire apparaître l'image d'Ariane sur l'écran. De ce fait, ce film a la même fonction que les images prises par la caméra subjective pour les spectateurs. Même s'il y a une distance à la fois spatiale et temporelle entre Simon et les jeunes femmes, son regard devient voyeuriste.

Les images du film en Super8 perturbent pourtant le procès d'identification du regard du spectateur. Lorsque ce dernier voit directement le film en Super8 envahir tout l'écran (\*39, 40, 41, 42, 43), il identifie son regard à celui de Simon, mais il est aussi possible que le

---

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 69. En italique dans l'original.

spectateur puisse s'assimiler par empathie aux personnages féminins, en se rappelant sa propre expérience ou ses souvenirs des bords de mer, comme s'il était parmi ces jeunes filles. Cependant, dès que le film de Chantal Akerman présente une alternance entre les images en Super8 des adolescentes vues en pleine-écran et celles de Simon en train de regarder (comme le film dans le film) (\*45,46), il introduit une distance entre le film d'amateur et le spectateur par la médiation de Simon qui figure la position du spectateur. La jouissance inconsciente du voyeurisme est brisée par l'apparition du personnage masculin.

### **3-3-2. La femme-fétiche ou la femme exhibée ?**

La scène de la projection des images en super8 nous montre d'admirables images de complicité féminine. Le film commence par une scène de paysage marin nocturne qui anticipe la fin tragique d'Ariane, dans le plan suivant, les images en super 8 présentent de jeunes femmes qui s'amuse au bord de la mer. Lorsque Simon s'approche de l'écran où est projeté le film d'amateur, les deux temporalités (le temps du super8 et celui de la séquence de Simon) s'unifient. Ce dispositif lui présente le territoire des femmes comme infranchissable. Quoiqu'il veuille y entrer, quoi qu'il veuille connaître leur relation, jamais il ne pourra franchir la frontière entre ces femmes et lui ; jamais il ne pénétrera dans leur univers. En effet, lorsqu'il a filmé ces images, il n'était pas du côté des femmes, mais du côté de la caméra et maintenant, dans la salle de projection, il doit rester devant ces images malhabiles. L'homme essaie de gagner non seulement le corps de la femme, mais son sentiment amoureux. Malgré le caractère sublime d'Ariane, on montre sa double nature : qui est-elle, existe-t-elle ? Ariane est loin de Simon. Il ne peut jamais toucher Ariane et atteindre sa féminité. Cependant, il ne s'agit pas de l'impuissance de Simon, mais plutôt de la représentation d'Ariane comme objet du regard de Simon.

Si l'image du petit film dans le film manifeste la féminité rendue inaccessible aux hommes, la représentation du corps d'Ariane apporte une sorte de mélancolie par son inexistence, analogue à la propre absence de Simon dans cette scène. Il lui est impossible d'assimiler l'existence réelle d'Ariane. Cela introduit une distance tragique et déprimante

entre le voyeur et l'objet de son regard. Plus Ariane devient intouchable, plus son image devient sublimée. Entre les deux, cette distance est indestructible, inaltérable. Car le voyeur ne recherche pas de relation avec l'objet de son regard, mais une captation sexuelle en prenant l'image de l'autre contre son gré. En accaparant l'autre comme image, le voyeur en fait son objet de jouissance, tandis que ce dernier reste inentamé dans son intimité.

Par ailleurs, Chantal Akerman différencie Ariane des autres femmes par une focalisation différente qui conduit à un plan serré sur la jeune fille. C'est ainsi que leur beauté et leurs comportements énigmatiques s'unissent pour mettre en valeur le personnage principal. Cette scène développe une identité féminine qui pourrait s'exprimer comme un objet d'adoration sans relation réelle, elle décrit aussi la force de la relation des femmes entre elles qui tisse un univers exclusivement féminin. Par cette façon de filmer, Chantal Akerman conduit le spectateur à distinguer parmi beaucoup d'autres personnages une jeune fille dans sa particularité, en focalisant petit à petit la caméra sur elle. Dans cette même séquence qui est aussi celle du film en Super8, le film mis en abîme, l'image de la femme n'échappe pas au regard voyeur masculin.

Si la distance entre Simon et Ariane conduit à créer une représentation fétichiste d'Ariane, ce décalage fonctionnera en tant que condition indispensable à l'accès à la jouissance dans les rapports sexuels avec une personne de l'autre sexe. Freud explique<sup>454</sup> comment dans le fétichisme, l'objet sexuel normal est remplacé par un autre objet qui est tout à fait impropre à servir à la réalisation du but sexuel normal. Ce substitut de l'objet sexuel est une partie du corps qui convient à des buts pulsionnels, comme les pieds et la chevelure, ou d'autres objets érogènes comme le vêtement et la lingerie. Freud présente ainsi la fonction du fétiche comme la signification du manque :

---

<sup>454</sup> Sigmund FREUD, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op.cit., p. 62.

Je vais certainement décevoir en disant que le fétiche est un substitut du pénis. Je m'empresse donc d'ajouter qu'il ne s'agit pas du substitut de n'importe quel pénis, mais d'un certain pénis tout à fait particulier qui a une grande signification pour le début de l'enfance et disparaît ensuite. C'est-à-dire qu'il aurait dû être normalement abandonné, mais que le fétiche est justement là pour le garantir contre la disparition. Je dirai plus clairement que le fétiche est le substitut du phallus de la femme (la mère) auquel a cru le petit enfant [...].<sup>455</sup>

Le fétiche représente alors toujours le substitut du pénis et masque son absence, dans la mesure où le petit enfant croit au phallus de la femme. Ce dernier refuse de découvrir la réalité de sa perception selon laquelle la femme ne possède pas de pénis :

La stupeur devant les organes génitaux réels de la femme qui ne fait défaut chez aucun fétichiste demeure aussi un *stigma indélébile* du refoulement qui a eu lieu. On voit maintenant ce que le fétiche accomplit et ce par quoi il est maintenu. Il demeure le signe d'un triomphe sur la menace de castration et une projection contre cette menace [...].<sup>456</sup>

Le fétichisme découle alors complètement des mesures défensives adoptées inconsciemment pour dénier la castration. Le fétichisme remplit un rôle de satisfaction imaginaire attachée à un objet substitutif particulier. Il est vu comme une protection contre la menace de la castration.

Christian Metz explique également la fonction du fétiche en tant que déni de perception au cinéma :

Le fétiche proprement dit, comme l'appareillage du cinéma, est un *accessoire*, l'accessoire qui désavoue un manque et qui du coup l'affirme sans le vouloir. Accessoire, aussi, qui est comme *posé* sur le corps de l'objet ; accessoire qui est le pénis, puisqu'il nie son absence, et donc objet partiel qui rend aimable et désirable l'objet entier.<sup>457</sup>

Ainsi, le fétiche par rapport au corps du désir est dans la même position que l'outillage technique du cinéma par rapport au cinéma dans son ensemble. Christian Metz dit encore que le fétiche au cinéma est produit par l'effet de l'exploit technique qui souligne et fait oublier le

---

<sup>455</sup> Sigmund FREUD, « Le Fétichisme (1927e) », [titre original : *Fetischismus*, 1924], traduit de l'allemand par Denis BERGER, dans *La Vie sexuelle* (1907-1931), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2002 (1969), p. 133 -134.

<sup>456</sup> *Ibid.*, p. 135. En italique dans l'original.

<sup>457</sup> Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma, op.cit.*, p. 101. En italique dans l'original.

manque où se fonde tout le dispositif.<sup>458</sup> Alors, grâce au fétiche qui a la fonction de masquer l'effrayante découverte du manque, l'objet tout entier redevient désirable.

C'est l'appareillage du cinéma qui suscite le regard scopique du spectateur le forçant à s'identifier à Simon, afin que son plein pouvoir de jouissance cinématographique se réalise. Chez Christian Metz, ce qui importe, c'est la forme statique ou dynamique de la caméra qui souligne soit l'excitation du désir et soit sa rétention :

En faisant varier à l'infini, comme le permet justement la technique des studios, l'emplacement exact de la *frontière* qui stoppe le regard, qui met fin au « vu », qui inaugure la plongée (ou la contre-plongée) plus ténébreuse vers le non-vu, vers le dénié. [Le cadrage et ses déplacements] ont une affinité interne avec la mécanique du désir, de ses retardements, de ses relances, et ils la conservent en dehors des séquences érotiques.<sup>459</sup>

Ainsi le fétichiste complète la femme en la rendant phallique, manifestant par là son idéalisation à travers ses propres yeux. Étant donné que la caméra Super8 en zoomant se focalise sur Ariane, son point de vue s'associe au regard fétichiste. La caméra s'arrête dans son mouvement pour fixer Ariane, comme si le voyeur arrêta son regard sur ce qui devient le fétiche. Si Ariane est considérée par Simon comme l'objet absent (= l'objet perdu), puisqu'elle n'existe pas dans le même espace, mais dans le Super8, elle devient le fétiche du personnage masculin. Ariane-fétiche est représentée par une synecdoque : son corps partiel est devenu l'objet désirable et idéal de Simon. L'image d'Ariane n'est jamais celle d'une femme réelle, c'est pourquoi Simon ne se lasse pas de la regarder plusieurs fois, bien que ce soit toujours la même.

La pulsion sexuelle de Simon peut se satisfaire de l'action de regarder Ariane, bien qu'elle ne soit qu'un objet imaginaire. Cependant, sans l'objet réel, l'instinct masculin n'arrive jamais à sa satisfaction. Plus Simon, sous l'impulsion du désir, regarde Ariane dans le film en Super8, plus il devient mélancolique. C'est la tension entre le plaisir de regarder et le danger de sombrer dans la tristesse qui suggère le complexe de castration à travers la mise en scène de l'image féminine. Il est évident qu'ici le voyeurisme, l'action de regarder l'Autre devenu objet, permet de donner une satisfaction sexuelle à l'homme. La scopophilie est à l'origine du plaisir dont l'Autre est l'objet par le désir excitant que lui procure l'action de

---

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 102. En italique dans l'original.

<sup>459</sup> *Ibid.*, p. 105. En italique dans l'original.

regarder. Cependant, le désir renvoie au complexe de castration. L'action de regarder devient inconsciemment une menace, bien qu'elle prenne la forme de l'évocation du plaisir. Le voyeurisme de Simon manifeste donc, une sorte d'auto-sadisme, qui ressemble au masochisme. Freud explique :

Une fois qu'éprouver de la douleur est devenu un but masochiste, le but sadique, infliger des douleurs, peut aussi apparaître, rétroactivement : alors, provoquant ces douleurs pour d'autres, on jouit soi-même de façon masochiste dans l'identification avec l'objet souffrant.<sup>460</sup>

Pendant la projection de son image filmée, Ariane est présente, en apparaissant à la caméra Super8 et en dévoilant son corps. Elle sait être filmée. Elle accepte ainsi de paraître exhibitionniste. Si la représentation d'Ariane peut être considérée comme exhibitionniste, cette représentation est codée pour produire un fort impact visuel et érotique. Elle peut connoter « le-fait-d'être-regardé »<sup>461</sup>.

La séquence du film amateur présente des jeunes filles à travers le point de la vue de Simon. La caméra qui se focalise petit à petit sur l'image d'Ariane jusqu'à son visage en gros plan, d'un côté, présente l'héroïne au spectateur, en la différenciant des autres femmes, et de l'autre, s'identifie au regard masculin associé au voyeurisme. Le regard de la caméra super8 représente le voir supposé de l'autre. Ce regard chez Chantal Akerman fonctionne aussi comme un dispositif qui constitue un leitmotiv chez le spectateur, permettant de s'identifier facilement au personnage, afin de renforcer le mystère chez la femme. Ce leitmotiv peut s'apparenter à un personnage que le spectateur place dans des situations différentes. La présence de la femme est un élément indispensable aux films narratifs classiques. Plus la caméra se focalise sur les images des femmes, plus Ariane manifeste une relation de solidarité avec ses amies. L'image de la femme est utilisée comme métaphore de la construction d'un discours féminin. Par ailleurs, Chantal Akerman montre que le regard masculin ne peut jamais posséder son objet de désir, qui appartient toujours à autrui, à travers la distance infranchissable entre les deux personnages. Cela renforce la puissance d'Ariane qui devient le sujet maîtrisant le regard de l'Autre. C'est elle qui a l'initiative de l'action et qui donne le

---

<sup>460</sup> Sigmund FREUD, « Pulsions et destins des pulsions », *op.cit.*, p. 27-28.

<sup>461</sup> Laura MULVEY, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *op.cit.*, p. 18.

sens de cette action dans le film. De par la puissance féminine, le regard provoque une fascination incontrôlable suscitant un désir de voir irréprouvable.

### **3-4. Le plaisir visuel narcissique féminin dans *Cléo de 5 à 7* (1961) d'Agnès Varda**

Dans ses films, Agnès Varda aborde directement le sujet du regard sur les femmes. Son premier long métrage, *Cléo de 5 à 7* (1961), aborde la question de l'objectivation du corps féminin à travers le changement d'une jeune femme d'objet des regards à sujet. Celui-ci porte un regard nouveau sur le rapport femme-homme pas uniquement érotique, mais aussi rapport de forces du jeu social. Son deuxième film documentaire, *L'Opéra-Mouffe* (1958) offrant une vision subjective, donne l'impression que les images sont vues par les femmes enceintes qui regardent autour d'elles la vie quotidienne dans le quartier de Mouffetard. Son troisième film, *L'Une chante, l'autre pas* (1976) est constitué de deux points de vue qui expriment la subjectivité des deux héroïnes. Les jeux de regard sont ainsi importants dans ses films. Ils apportent à la fois le regard de la femme sur la société et sa conscience de l'évolution de son rôle dans la société.

Dans la création cinématographique, la femme représente souvent un objet regardé par l'homme, réveillant, ainsi, le fétichisme masculin, comme si la valeur de sa présence était retrouvée en devenant l'objet fétiche que l'homme désire ou veut posséder. Alors, elle se charge d'une existence séduisante et réveille le fantasme masculin. Autrement dit, elle accède à un statut subjectif qui devient un spectacle et charme les regards. Afin de répondre au fantasme masculin, la femme doit toujours avoir conscience d'être l'objet du regard de l'homme. Dans ce but, elle essaie d'entretenir sa puissance d'attraction afin d'augmenter la valeur de sa féminité sur le marché du fantasme masculin, en concurrence avec toutes les autres femmes. Plus elle attire les regards, plus elle s'attribue de valeur à elle-même. C'est pourquoi la femme cherche toujours à parfaire sa beauté, et ce jusqu'à l'obsession de vérifier sa féminité narcissique.

Le narcissisme féminin, qui consiste à s'aimer soi-même, est considéré comme un mécanisme de la nature psychique passive. Freud différencie les narcissismes masculin et féminin en raison des différences fondamentales des choix d'objet. Le choix d'amour chez l'homme se réalise par un étayage qui se caractérise par la surestimation sexuelle issue du narcissisme original de l'enfant et qui correspond à un transfert de ce narcissisme sur l'objet sexuel.<sup>462</sup> Cette surestimation sexuelle indique que « l'objet sexuel attire sur lui [...] une part du narcissisme du moi ». <sup>463</sup> Cependant, chez la femme, le développement du narcissisme passe par un autre processus. Dans ce cas-là, la formation des organes sexuels féminins provoque le développement du narcissisme originel, car :

Il s'installe, en particulier dans le cas d'un développement vers la beauté, un état où la femme se suffit à elle-même, ce qui la dédommage d'une liberté de choix d'objet que la société a fait s'atrophier. De telles femmes n'aiment, à strictement parler, qu'elles-mêmes, à peu près aussi intensément que l'homme les aime. Leur besoin ne va pas dans le sens d'aimer, mais d'être aimé, et leurs complaisances vont à l'homme qui remplit cette condition. <sup>464</sup>

Freud précise que, pour les hommes, la femme narcissique a le plus grand charme, car ceux-ci, qui ont renoncé à leur narcissisme et recherchent l'amour d'objet, sont charmés par le narcissisme d'une personne, cela parce que cette position libidinale inaccessible, cette autosuffisance narcissique et cette indifférence déploient le charme ou l'énigme. C'est la femme qui garde éternellement le narcissisme que l'homme a perdu, alors que ce dernier reste dans la nostalgie en enviant l'autosuffisance narcissique de la femme. Cependant, Freud dit que ce narcissisme devient également la cause de l'insatisfaction de l'homme envers la femme :

Mais le grand charme de la femme narcissique ne manque pas d'avoir son revers ; l'insatisfaction de l'homme amoureux, le doute sur l'amour de la femme, les plaintes sur sa nature énigmatique ont pour une bonne part leur racine dans cette incongruence des types de choix d'objet. <sup>465</sup>

Le système d'amour est très différent entre homme et femme en raison de la différence de leur caractère sexuel. En fait, la femme narcissique a une capacité d'autosatisfaction et elle

---

<sup>462</sup> Sigmund FREUD, « Pour introduire le narcissisme », *op.cit.*, p. 232

<sup>463</sup> Sigmund FREUD, « XXVIe leçon : la théorie de la libido et le narcissisme », *op.cit.*, p. 433.

<sup>464</sup> Sigmund FREUD, « Pour introduire le narcissisme », *op.cit.*, p. 232.

<sup>465</sup> *Ibid.*, p. 232-233.

n'a pas besoin du regard des hommes. Le regard de soi s'adresse à elle-même, elle est indépendante du regard des hommes. Dans la relation hétérosexuelle, les hommes sont attirés par ce type de la femme qui n'a pas besoin d'eux. Le voyeurisme et le fétichisme sont provoqués par l'insatisfaction masculine qui pallie l'absence de système d'autosatisfaction. Les hommes ne connaissent pas le type d'amour narcissique, ils sont attirés par des femmes qui sont indépendantes. On peut le rapprocher de l'attirance de l'homme pour le divin, qui est une forme de beauté très éloignée, très sublimée et très érotisée de la réalité. Le narcissisme est une sorte d'aura pour attirer les hommes. Non pas que la femme narcissique dépend d'eux, mais ils dépendent d'elle. Elle incarne une extraordinaire représentation phallique, qui devient la féminité même.

La représentation de la femme, au cinéma, concourt très souvent à l'élaboration d'un système patriarcal de la société, qui stimule son narcissisme. Souvent, son narcissisme sert à séduire les hommes. Si cette façon de la représentation de la femme narcissique est recommandée par une telle société, cette manipulation constituerait-elle une condition suffisante à sa tolérance du système patriarcal ? Lorsque le narcissisme féminin se manifeste en réponse au regard fétichiste, il cherche le soutien de l'homme et si ce regard n'existait pas, est-ce que la femme serait libérée du narcissisme ?

Dans *Cléo de 5 à 7* (1961), Agnès Varda fait le portrait cinématographique d'une belle jeune femme, chanteuse. Au début du film, Cléo ne regarde qu'elle-même, ne pense qu'à elle-même. Cependant, après la découverte de la peur de la mort, en apprenant qu'elle est menacée d'un cancer, elle commence à regarder le monde extérieur, à réfléchir sur elle-même et à rechercher son identité personnelle. Elle perçoit qu'elle n'avait jusqu'alors vécu que par le regard des autres, qu'elle était un être soumis, qui vivait selon une image artificielle imposée par la société, comme une poupée. Agnès Varda reconditionne une subjectivité féminine à travers le changement de l'objet du regard de son héroïne. Nous allons analyser comment le jeu du regard libère la femme de son narcissisme et comment Agnès Varda utilise le thème du regard, afin de proposer un changement de cap narratif et une nouvelle représentation de la femme. Nous allons examiner également comment le regard des personnages influence la construction identitaire de cette femme.

### **3-4-1. La subjectivité de la femme à travers le regard intersubjectif des personnages**

Tout d'abord, il est important de rappeler que la construction du récit n'obéit pas à une évolution dramatique, mais aux différents points de vue des protagonistes qui s'inscrivent dans une relation au temps très particulier, selon un rapport temporel basé sur l'attente très identifiable :

Chapitre 1 : Cléo de 17 h 05 à 17 h 08

Chapitre 2 : Angèle de 17 h 08 à 17 h 13

Chapitre 3 : Cléo de 17 h 13 à 17 h 18

Chapitre 4 : Angèle de 17 h 18 à 17 h 25

Chapitre 5 : Cléo de 17 h 25 à 17 h 31

Chapitre 6 : Bob de 17 h 31 à 17 h 38

Chapitre 7 : Cléo de 17 h 38 à 17 h 45

Chapitre 8 : Quelques autres de 17 h 45 à 17 h 52

Chapitre 9 : Dorothée de 17 h 52 à 18 h

Chapitre 10 : Raoul de 18 h à 18 h 04

Chapitre 11 : Cléo de 18 h 04 à 18 h 12

Chapitre 12 : Antoine de 18 h 12 à 18 h 15

Chapitre 13 : Cléo et Antoine de 18 h 15 à 18 h 30

Chaque chapitre correspond à une vision du personnage sur un événement particulier. Cette vision n'est pas toujours liée à ce que le personnage du titre de chapitre voit ou regarde, mais plutôt aux rapports qu'entretient Cléo avec lui. Seul le dernier chapitre est consacré à la vision de deux protagonistes — la vision de Cléo et celle d'Antoine — dans laquelle elle s'ouvre enfin au dialogue. On arrive à un point où Cléo parvient à établir la communication avec l'Autre : elle regarde et écoute volontairement, alors que jusqu'ici, elle était prisonnière de sa peur, ne s'intéressait qu'à elle-même, comme absente au monde.

Le film permet aussi de montrer une même scène, vécue par deux êtres différents : la scène du magasin de chapeaux est divisée selon le regard des deux protagonistes — celui

d'Angèle (Chapitre 2) et celui de Cléo (Chapitre 3). Par contre, dans la première moitié du film (du chapitre 1 au chapitre 7), le point de vue alterne entre Cléo et l'autre protagoniste qui est souvent avec elle (Angèle et Bob). Le regard proposé dans les chapitres suivants (du chapitre 8 au chapitre 13) se construit selon différents protagonistes qui n'ont pas de lien avec la vie quotidienne de Cléo (Dorothée, Raoul et Antoine).

Par exemple, dans le chapitre 6, c'est Bob (le pianiste) qui mène la narration. Cette fois-ci, sa vision ne porte pas spécifiquement sur Cléo, mais amène du mouvement, dynamise l'action par des effets de rythme. Dans cette scène, nous pouvons observer deux types de mouvement : le déplacement de Bob et celui de la caméra. La caméra suit Bob qui porte le tablier, fouille dans la cuisine, cherche quelque chose que le spectateur ignore, s'avance, attrape un parapluie, pose un sac sur la pointe du parapluie et le porte comme un chapeau d'infirmier. Puis il pianote dynamiquement et chante joyeusement. Lorsqu'il chante *Lamentouse* sur un air de valse, la caméra se balance comme un métronome en se focalisant alternativement sur le portrait de Cléo, d'Angèle, de Bob et de Plumitif (le parolier). Le plan américain suivant, filmé en plongée, montre les quatre personnages qui s'installent autour du piano. Dès qu'ils commencent à chanter *Moi je joue*, la caméra s'approche petit à petit de Cléo et de Plumitif, puis s'éloigne lentement. Il est rare que la caméra filme seulement le portrait de Cléo. Le regard de la caméra est plutôt neutre, le regard de Bob n'est jamais souligné, mais cette scène traitée dans une tonalité rythmée, permet de souligner le caractère dynamique et enjoué de Bob.

Grâce à cette construction particulière du récit, la première moitié du film permet de dessiner de façon objective à travers le regard des autres un portrait de Cléo avant sa métamorphose, portrait unanimement reconnu et accepté de toutes les personnes qui la fréquentent quotidiennement. Qui est Cléo ? Comment est-elle regardée par les gens et comment devient-elle un être raisonnable ? Le spectateur arrive à saisir non seulement comment les autres la voient, mais aussi comment elle se voit elle-même. Cette héroïne est ainsi toujours l'objet regardé, ce qui renforce son narcissisme. En revanche, après sa mue intérieure, le point de vue de la caméra correspond souvent au regard de Cléo : que voit-elle et quelle réflexion commence-t-elle à avoir ? Cette fois-ci, elle devient le sujet regardant et observe attentivement les gens autour d'elle.

La structure du récit de *Cléo de 5 à 7* (1961), organisée par la vision des personnages, ne s'appuie pas toujours sur le principe d'identification (par le regard) du spectateur. Car le film ne vise pas une assimilation réciproque du regard entre les personnages dont le point de vue n'est pas mis en relief, mais la cinéaste insiste sur la relation entre Cléo et les autres. Lors du « chapitre » consacré aux autres personnages, la caméra met l'accent sur leurs préoccupations, Cléo est toujours présente avec eux, mais passe ensuite au second plan.

L'un de ces exemples est la vision d'Angèle (l'accompagnatrice de Cléo) : la caméra dévoile ce qui fait la subjectivité d'Angèle plutôt que celle de Cléo ; Angèle parle de son histoire aux gens et son monologue intérieur en voix off critique Cléo. Mais le regard d'Angèle ne s'identifie pas à celui de Cléo, la caméra neutre présente ce qu'Angèle pense ou montre de sa relation avec Cléo. Les chapitres 2 et 4 sont portés par la vision d'Angèle. Dans la scène du café, « ça va, ça vient », Angèle parle de son histoire au serveur. Tout d'abord, le plan américain montre le dos du serveur qui écoute Angèle et qui reste en face d'elle, à gauche du cadre, et Cléo qui s'assoit à côté d'Angèle, à droite du cadre (\*47). Tandis qu'Angèle bavarde continuellement, Cléo se tait et n'écoute pas leur conversation, comme si elle était absente.

Ensuite, la caméra nous présente Cléo, à gauche du cadre, qui est toujours indifférente à Angèle, et nous montre également la conversation d'un couple à droite du cadre (\*48). Le spectateur entend la voix d'Angèle hors-champ et en même temps, il entend la conversation du couple. Se compose alors comme un concerto pour deux dialogues. Comme le spectateur ne voit plus Angèle, même si sa voix existe en hors-champ, la conversation du couple passe brusquement au premier plan. La voix d'Angèle est intégrée dans les murmures de la foule du café. Cependant, même si l'on peut entendre émerger les deux dialogues, leurs conversations sont comparables à des bruits. En effet, ces séquences soulignent le narcissisme de Cléo qui s'isole dans son monde, alors que c'est Angèle qui est le sujet parlant.

Dans une autre scène (Chapitre 4), Angèle fait la conversation avec un chauffeur de taxi. Mais Cléo n'y participe pas souvent. Angèle se plaît à communiquer, tandis que Cléo ne fait pas d'efforts. Le caractère sociable d'Angèle est mis en exergue, en contraste, avec le silence de Cléo, qui devient absente. De plus, le journal radiophonique introduit des éléments

sociologiques et politiques : après les images des manifestations en Algérie, les débats politiques à travers des rassemblements contestataires de paysans et d'ouvriers, etc. En apparence, le journal radiophonique fonctionne comme une bande-son, mais il exprime subtilement l'angoisse de Paris et métaphoriquement celle de Cléo, suscitée par sa maladie.

La femme narcissique est le produit d'un système de représentation patriarcale qui la place sous l'emprise du regard des autres. La construction de l'image de Cléo, qui se développe progressivement par les visions des différents personnages, souligne l'intersubjectivité<sup>466</sup> de l'identité de Cléo. En montrant parallèlement l'image objective et l'image subjective de Cléo, le film révèle petit à petit, à la fois objectivement et subjectivement, son identité au spectateur, mais l'amène également à se reconnaître. Sandy Flitterman-Lewis, qui adopte une position féministe, note :

En examinant la « femme narcissique », Varda commence l'exploration critique de la sexualité et de la féminité en tant que processus de transformation ; elle remet ainsi fondamentalement en question les définitions patriarcales de la femme.<sup>467</sup>

Agnès Varda décrit alors le mouvement de Cléo qui va de son isolation égocentrique vers une relation intersubjective. Les subjectivités des différents regards des protagonistes se rencontrent à l'écran, en amenant à chaque fois un nouvel éclairage sur Cléo ; les différents éclairages traduisent les différentes subjectivités individuelles. Le regard contient une autre dimension, différente de l'objet regardé. La présence d'autrui implique qu'une partie de son être se tient en réserve de façon incontournable et irréductible. Ce qui est de l'ordre de l'intersubjectivité suppose que la référence à Cléo soit différenciée entre le point de vue de Cléo et celui des autres, alors que ce qui est de l'ordre du personnel suppose que la référence aux individus soit différenciée par rapport à une image stéréotypée de la femme.

---

<sup>466</sup> L'intersubjectivité est développée par Emmanuel Kant. La notion développe que les hommes sont des sujets pensants capables de prendre en considération la pensée d'autrui dans leur jugement propre. Après Kant, Edmund Husserl a fait prendre conscience de l'importance de ce terme par le solipsisme et le scepticisme. Selon lui, on peut reconnaître autrui par son horizon particulier qui est une possibilité de prévision des faces cachées des objets. Autrui comporte une irréductibilité plus irréductible que l'objet, car on suppose que l'objet est connaissable dans le monde. Dans ce sens, nous utilisons ce terme d'intersubjectivité pour identifier Cléo à travers les autres individus.

<sup>467</sup> Flitterman-Lewis SANDY, *To Desire Differently-Feminism and the french cinema*, University of Illinois press, Illinois, 1996, p. 270. Citation traduite par nos soins.

Texte original en langue anglaise : "By examining the "narcissistic woman" as a construction, Varda begins the critical exploration into sexuality and femininity as transformable processes, thereby initiating a fundamental questioning of patriarchal definitions of woman."

### 3-4-2. L'identification du spectateur au personnage par l'effet de la voix intérieure

Même si Cléo est l'objet du regard, la caméra ne s'identifie pas au regard des personnages, mais exprime sa subjectivité dans sa relation avec les autres. La voix du personnage suggère également sa subjectivité, même si son image est absente à l'écran. Nous pensons que la force de la voix intérieure du personnage se substitue à son regard dans la représentation des femmes.

Afin de souligner la vision du personnage, sa voix intérieure se substitue tout d'abord à sa perception subjective, car cette voix suffit à mettre la scène sous le regard du spectateur<sup>468</sup> La voix intérieure est utilisée souvent pour révéler quelque chose de secret chez un personnage. Michel Chion explique :

Cette *voix in* est le lieu d'un autre pouvoir, d'autant plus redoutable qu'il passe inaperçu : faire passer pour l'émergence de la vérité ce qui n'est rien d'autre que la production, offerte au voyeurisme du spectateur du trouble du cobaye confronté au dispositif-cinéma.<sup>469</sup>

Tandis que la caméra subjective permet de partager la vision que le personnage perçoit, avec le spectateur, la voix off permet de lui transmettre directement ce que le personnage pense. La subjectivité du personnage peut être exprimée alors par sa perception visuelle avec la caméra subjective ou par la perception auditive de sa voix off. Cette voix peut révéler l'état psychologique d'un personnage que les autres ignorent.

Par exemple, dans une scène de *Cléo de 5 à 7* (1961), devant le magasin de chapeaux, la caméra recommence à montrer alternativement, et au hasard, le portrait de Cléo qui regarde les chapeaux, celui d'Angèle qui les regarde également, puis les différents chapeaux. (\*49) Quand un des chapeaux est présenté, le spectateur ne peut identifier la personne qui le regarde. Pourtant, dans le magasin où Cléo essaie plusieurs chapeaux, les images de Cléo correspondent cette fois-ci au regard d'Angèle. Lorsqu'elle en a choisi un, elle se retourne et regarde en direction de la caméra en souriant. (\*50) La caméra suit Cléo qui avance, et le

---

<sup>468</sup> Michel CHION, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982, p. 49.

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 150. En italique dans l'original.

spectateur voit Angèle qui s'assoit, en regardant Cléo. (\*51) Ensuite, à la fin de ce chapitre, le plan rapproché présente Angèle avec sa voix intérieure : « Caprice »<sup>470</sup>.

Ces séquences nous montrent ce qu'Angèle voit, c'est-à-dire Cléo, et les réflexions qu'elle lui inspire. Même si la caméra ne correspond pas souvent au regard d'Angèle, celle-ci est représentée subjectivement. Ce chapitre montre donc objectivement Cléo comme une enfant capricieuse, et la réalisatrice élabore la scène de présentation de la collection de chapeaux comme un spectacle.

Le plan suivant montre la même scène du magasin de chapeaux, mais la vision est cette fois celle de Cléo. Au début du chapitre 3, la caméra présente le portrait de Cléo dans le miroir et on entend sa voix intérieure : « Tout me va, ah, c'est agréable [...] »<sup>471</sup>. (\*52)

Par ailleurs, Cléo est à nouveau mise en scène, mais cette fois-ci par la caméra extérieure située derrière la vitrine du magasin (\*53) : elle correspond au regard des piétons dans la rue. La caméra suit le déplacement ondulant de Cléo, parmi les chapeaux, qui contemple son propre portrait. Ce chapitre montre à la fois Cléo, l'objet regardé, et sa réaction subjective par rapport à elle-même.

Les deux chapitres se situent dans le magasin de chapeaux, mais il est clair que la vision des personnages est différente. Le spectateur peut s'en rendre compte, à travers la voix intérieure du personnage, mais dans chaque scène, c'est Cléo qui est à la fois l'objet regardé et l'objet « auto-regardé ». Elle accentue elle-même l'érotisation de son propre corps. La voix intérieure de Cléo et d'Angèle ne révèle pas quelque chose d'inattendu pour le spectateur, mais souligne la convergence de leur regard : Cléo ne regarde personne qu'elle, tandis qu'Angèle la regarde. L'intérêt de la voix intérieure de Cléo correspond à celui l'objet de son regard. L'illustration de la voix intérieure indique une réflexion sur la représentation de la femme en tant qu'image et en tant que sujet. Il s'agit d'une « stratégie de la cohérence »<sup>472</sup> qui permet d'accentuer la représentation du sujet sexué et du désir féminin. Dans le film, cette représentation montre l'autosuffisance d'une femme avec son propre corps.

---

<sup>470</sup> Agnès VARDA, *Cléo de 5 à 7* (1961) [DVD], Ciné-tamaris (éd.), 86 min, noir et blanc.

<sup>471</sup> *Idem*.

<sup>472</sup> Teresa de LAURETIS, « Strategies of Coherence. Narrative Cinema, Feminist Poetics, and Yvonne Rainer » in *Technologies of Gender : Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 107-124.

Dans ce film, cette voix annonce plutôt le passage de la vision du personnage d'Angèle à celui de Cléo. La voix intérieure filtre les images des films. La pensée intérieure du personnage souligne sa vision, mais l'identification du spectateur au personnage par la voix off est moins forte que celle du regard par le jeu de la caméra subjective. Car ce que l'énonciateur de la voix intérieure voit et ce que le spectateur voit ne coïncident pas. Cette voix intérieure manifeste la subjectivité à travers l'expression de sa conscience et de sa pensée. Car elle révèle une puissance symbolique en tant que vecteur, volonté, désir, considération et individualité du personnage. Elle fonctionne comme le signe sonore d'un corps et s'adresse à une altérité et à l'extériorité d'un sujet par son regard sur le monde. Victor Rosenthal précise :

Ni le rêve, ni l'imagination imageante ne nous donnent l'impression d'une intimité exclusive, seule la voix intérieure, qui se plie à notre volonté, se laisse penser comme agissant dans un espace que l'on dirait privé, et qui serait extérieur au monde. C'est précisément cette conception d'intériorité psychique comme espace privé et extériorité au monde qui rend douteuse l'idée qu'elle était censée promouvoir. [...] Si je me suis permis de jouer à la provocation avec le titre « La voix de l'intérieur » ce n'est pas pour chercher à réhabiliter une intériorité mentale qui serait extérieure au monde et fermée au public, mais pour insister sur la facilité de la vie psychique que les jeux de la voix intérieure permettent d'instituer.<sup>473</sup>

Cette voix fonctionne comme une instance morale. Cléo vérifie, affirme sa beauté au travers de l'image reflétée dans le miroir par ses yeux et l'affirme par sa voix intérieure. Elle essaie de vivre sous la pression des regards des autres et de leurs voix. Le sujet féminin apparaît à l'intérieur de systèmes d'intimité féminine. S'il y a une place pour l'identification du spectateur, il s'identifie non à la représentation d'une personne, mais à une position de sujet à l'intérieur du dispositif filmique. Pour cette raison, les femmes qui regardent cette vedette féminine n'ont pas à adopter des positions déloyales à leur propre sexe, peuvent en assimiler le modèle psychologique.

Dans ce film, la voix intérieure de Cléo traduit son intérêt pour le regard qu'elle porte sur elle-même : elle ne parle que de sa beauté et ne regarde que soi-même. Elle devient elle-même l'objet du regard. Elle regarde son miroir à plusieurs reprises, comme si elle cherchait à confirmer sa beauté, comme si elle ne songeait jamais qu'à elle-même. Elle a conscience de sa beauté et se satisfait d'attirer tous les regards. Elle dit ainsi : « Tant que je

---

<sup>473</sup> Victor ROSENTHAL, « La Voix de l'intérieur », dans *Intellectica*, février 2012, n° 58, p. 86.

suis belle, je suis vivante et dix fois plus que les autres. »<sup>474</sup> (Chapitre 1) ; « Tout me va, ah, c'est agréable [...] »<sup>475</sup> (Chapitre 3 : la scène du magasin de chapeaux) Quand elle marche dans les rues de Paris, les gens se retournent et la contemplant avec admiration : « Tout le monde me regarde et moi, je ne regarde personne que moi. »<sup>476</sup> (Chapitre 7) Cléo fuit son angoisse dans le regard des autres. Son identité est construite inconsciemment par le regard des autres. Son analyse de soi au travers du regard manifeste ce qui s'impose à un sujet formé par l'intérêt public et sans volonté personnelle.

La conscience de soi de Cléo n'agit pas selon sa volonté personnelle, mais plutôt par l'obligation de répondre à l'image construite par la société ; une belle blonde chanteuse. Comme si sa beauté n'était pas dans sa nature et qu'elle jouait le rôle de la belle femme, Cléo s'obstine à la confirmer toujours. La beauté n'est qu'un des caractères des personnes, mais pour elle, ce caractère est l'un des aspects importants de son identité. Plus les gens lui adressent l'adjectif « belle », plus elle peut confirmer son existence. « Tu es belle femme » ou « Je suis belle », ces paroles sont transformées par l'exposition du but que poursuit Cléo qui s'attache à maintenir sa beauté et à la confirmer, autrement dit ce compliment devient un acte de langage chez Cléo. Elle vit sous les regards des autres en répondant à l'image d'une femme idéale aux yeux du public. Par le langage et par le regard, l'évaluation publique de l'apparence d'une femme construit un sujet féminin. Cette subjectivité construite à travers un appel renvoie à la notion d'« interpellation » de Judith Butler :

Être insulté (*to be called a name*) est l'une des premières formes de blessure linguistique dont nous ayons l'expérience. Mais tous les noms que l'on nous donne ne sont pas injurieux. Recevoir un nom (*to be called a name*) est aussi l'une des conditions de la constitution d'un sujet dans le langage.<sup>477</sup>

Judith Butler développe le concept d'interpellation décrit par Louis Althusser à propos des appareils idéologiques d'État. Il décrit une scène où un passant est interpellé par un policier dans la rue et le retournement consécutif du passant illustre le devenir-sujet de l'individu effectué par l'idéologie. Althusser pose les bases de la conception de

---

<sup>474</sup> Agnès VARDA, *Cléo de 5 à 7* (1961) [DVD], *op.cit.*

<sup>475</sup> *Idem.*

<sup>476</sup> *Idem.*

<sup>477</sup> Judith BUTLER, *Le Pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*, [titre original : *Excitable speech : A politics of the performative*], traduit de l'anglais par Charlotte NORDMANN, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, p. 21-22.

l'assujettissement énoncée par Lacan et construit le devenir-sujet de l'individu pour l'adapter à sa propre position, celle qui lui est assignée dans la relation de pouvoir imposée par l'intermédiaire du langage et représentée par la voix qui lui lance une injonction. Judith Butler joue sur le double sens en anglais de l'expression « *to be called a name* » comme « être injurié » ou « recevoir un nom ». Elle explique que « recevoir un nom » peut s'interpréter également comme « recevoir la possibilité d'exister socialement ». <sup>478</sup>

Elle pense que le langage remplit une fonction d'interpellation et d'assujettissement. Il agit tout d'abord en ceci qu'il assujettit et produit un effet de subjectivation, en faisant de l'individu auquel il est adressé un sujet au sens exact du terme. Si l'identité est construite par l'appel de l'autre, celui-ci se trouve en mesure de produire ce qu'il nomme. Judith Butler problématise cet appel, lorsqu'il prend la forme d'un discours de haine, le sujet se trouve constitué dans son assignation à une position subordonnée. Cet appel blesse l'autre :

On ne commence à « exister » qu'en vertu de cette dépendance fondamentale à l'égard de l'adresse de l'Autre. [...] La question du caractère menaçant du langage paraît liée à la dépendance originelle de tout être parlant à l'égard de l'adresse constitutive ou l'interpellative de l'Autre <sup>479</sup>

Butler dit encore que « nous n'avons aucun moyen de nous protéger contre cette vulnérabilité » et « il nous est impossible d'échapper à cette dépendance première à l'égard d'un langage que nous n'avons pas fait pour acquérir un statut ontologique provisoire ». <sup>480</sup> Notre existence dépend fondamentalement de l'interpellation par l'autre, dans l'état interpellé. Pour que le sujet existe, il faut reconnaître cet appel.

Dans *Cléo de 5 à 7* (1961), l'interpellation des autres personnes à Cléo comme « tu es belle femme » n'a pas du tout un sens péjoratif. Mais cette beauté n'assure pas une signification stable et éternelle, Cléo doit inconsciemment la poursuivre, sinon elle ne se sent plus être Cléo. C'est pour cela qu'elle vit sous les regards des autres afin d'assurer sa beauté et se confirmer elle-même. Même si la beauté n'est pas sa nature, elle la considère comme son identité. L'interpellation doit être réitérée à travers le temps en vue de renforcer l'effet naturalisant. Même si les mots adressés à Cléo sont gentils, ils sont transformés pour elle

---

<sup>478</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 25-26.

<sup>480</sup> *Ibid.*, p. 49.

comme l'obligation et la propre norme de son geste, son comportement, son apparence et son style.

### 3-4-3. Le double plaisir visuel chez la femme narcissique

Dans *Cléo de 5 à 7* (1961), il y a deux façons opposées d'obtenir une satisfaction pour l'héroïne. D'un côté, en tant qu'exhibitionniste, Cléo donne à voir son corps, en contemplant son image dans le regard de l'autre, et d'autre part, en tant que voyeuse, elle est fascinée par sa propre image, jusqu'à ce qu'elle s'aime elle-même tout entière. Elle regarde aussi les autres en voyeuse. Elle se sert de cette image exhibée pour se découvrir dans ce regard. Son narcissisme intériorise le regard que l'autre porte sur sa propre image. Gérard Bonnet précise la nature de cet amour exhibitionniste : « *le ressort de l'amour sexuel pour sa propre image, c'est l'amour VISUEL de son sexe par l'autre, et intériorisé.* »<sup>481</sup>

C'est le regard de l'autre sur son sexe que le sujet perçoit, et non son propre regard sur son propre sexe ; de même, le sujet ne cherche pas ce regard pour intérioriser l'amour qu'il perçoit. Ce n'est pas l'amour qui fait jouir Cléo, mais le regard. La question du narcissisme pose, indirectement, celle de l'origine des désirs visuels. Le changement du regard de Cléo peut être expliqué par l'idée de Freud son couple voyeurisme-exhibitionnisme.

Freud a élaboré des couples antithétiques — sadisme-masochisme et voyeurisme-exhibitionnisme — pour illustrer deux résultats : le renversement dans l'attitude contraire montre un processus de retournement d'une pulsion active en passivité ; le retournement de la pulsion contre le voyeur manifeste le seul changement de l'objet et son but interchangeable :

Le renversement ne concerne que les *buts* de la pulsion ; le but actif : tourmenter, regarder est remplacé par le but passif : être tourmenté, être regardé. [...] *Le retournement sur la personne propre* se laisse mieux saisir dès que l'on considère que le masochisme est précisément un sadisme retourné sur le moi propre et que l'exhibition inclut le fait de regarder son propre corps.<sup>482</sup>

---

<sup>481</sup> Gérard BONNET, *La Violence du voir*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 15. En italique dans l'original.

<sup>482</sup> Sigmund FREUD, « Pulsions et destins des pulsions », *op.cit.*, p. 25. En italique dans l'original.

Le renversement de l'activité en passivité suffit au couple sadisme-masochisme, tandis que la prise en compte de ce renversement est nécessaire à la compréhension du voyeurisme-exhibitionnisme. Freud explique ainsi la solidarité entre voyeurisme et exhibitionnisme (Schéma A) :

(a) Regarder, comme *activité* dirigée sur un objet étranger. (b) Abandon de l'objet, retournement de la pulsion de regarder sur une partie du corps propre ; en même temps : renversement en passivité et instauration d'un nouveau but : être regardé. (c) Introduction d'un nouveau sujet auquel on se montre pour être regardé par lui.<sup>483</sup>

Selon l'analyse de ce schéma A de Jean Laplanche, il s'agit d'envisager l'origine de la pulsion, en tant que pulsion sexuelle dans le sens « *a, b, c* ». En revanche, dans le sens « *c, b, a* », le processus conduit à la perversion ; c'est l'apparition du voyeurisme. La position « *a* » correspond au plaisir actif de regarder et les positions « *b* » et « *c* » correspondent au plaisir de se montrer. Les pulsions du couple voyeur-exhibitionniste s'opposent : sadisme – masochisme et plaisir de regarder – plaisir de montrer. Les différents courants pulsionnels du voir sont inflexibles par le voyeur qui cherche à regarder les parties génitales de l'autre, mais aussi à être vu en train d'observer pour correspondre à ce qu'il croit être le désir de voir de l'autre. Au début de l'activité, la pulsion scopique provoque l'auto-érotisme, elle cherche l'objet dans le corps lui-même, mais il ne s'agit pas de narcissisme. Car, tandis que le narcissisme s'identifie à l'image du moi, l'auto-érotisme s'identifie à l'objet de la pulsion. Le couple voyeur-exhibitionniste coexiste dans le processus de la transformation de la pulsion par le renversement de l'activité en passivité.<sup>484</sup> Si la pulsion du regard est à l'origine de l'auto-érotisme, c'est la perversion qui inverse ce processus de l'action active vers l'action passive.

---

<sup>483</sup> *Ibid.*, p. 28-29. En italique dans l'original.

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 30

Freud établit un autre schéma B<sup>485</sup> de la pulsion de regarder :

(a) Regarder soi-même un membre sexuel :	=	Membre sexuel être regardé par la personne propre
(b) Regarder soi-même objet étranger (plaisir de regarder actif)		(c) Objet propre être regardé par personnes étrangères (plaisir de montrer, exhibition).

Ce schéma B met l'accent sur le rapport à un autre élément dont le voyeurisme et l'exhibitionnisme seraient issus. Il s'agit de la perversion narcissique. Selon l'analyse de Wilhelm Reich<sup>486</sup>, la position « a » correspond au fantasme autoérotique qui signe la pulsion sexuelle ; il s'agit du destin pulsionnel. « *Rendre possible la position "a"*, c'est faciliter le désir auto-érotique ou narcissique »<sup>487</sup>. Le désir narcissique prend « la forme de l'exhibitionnisme »<sup>488</sup>, alors l'exhibitionnisme peut être considéré comme un retour à la position narcissique. « *Rendre possible la position "b"* ou la position « c », c'est faciliter l'expression pulsionnelle »<sup>489</sup>, dans laquelle le but s'oppose à celui qui « se manifeste dans la pratique perverse »<sup>490</sup>. La perversion narcissique consiste pour le sujet à se replier sur lui-même, sans issue. Il est possible de lire ce schéma dans des enchaînements différents, « a, b, c », « c, b, a », « b, a, c », etc.<sup>491</sup>

En ce qui concerne le cas de Cléo, selon le schéma A, une structure, « c, b, a » explique le changement de sa pulsion, pour sortir de l'état narcissique. Selon le schéma B, une structure « c, a, b » provoque un résultat dans le domaine du plaisir, selon les différents processus de son narcissisme jusqu'à l'apparition du voyeurisme. D'abord, elle est fascinée par l'image de soi dans le miroir, puis elle donne son corps aux autres comme objet de regard, puis elle commence à regarder les autres. Son désir visuel pulsionnel transforme le soi-même en objet extérieur. Son état d'exhibitionnisme peut être considéré comme un retour à la position narcissique. Cet exhibitionnisme constitue une reconnaissance de l'autre par le regard.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>486</sup> Gérard BONNET, *Voir-être vu : figures de l'exhibitionnisme aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 46.

<sup>487</sup> *Idem.*

<sup>488</sup> *Idem.*

<sup>489</sup> *Idem.*

<sup>490</sup> *Idem.*

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 47.

Cléo narcissique donne, à la fois, à voir son corps au regard de l'autre et contemple son image en se regardant. Elle se sert de son corps exhibé afin de découvrir son identité dans un double regard, pour s'aimer elle-même. Ces schémas de Freud montrent bien le désir visuel chez la personne narcissique, ce dernier trait lui-même comme l'objet du regard. Son plaisir révèle un effet de regard. Elle cherche à s'appropriier, comme objet de jouissance visuelle, son propre corps.

### **3-4-4. La transformation d'une femme-objet en femme-sujet**

Dans toute la première moitié de *Cléo de 5 à 7* (1961), l'image dominante de la femme est une image fétichiste d'objet regardé. Cléo apparaît comme une figure vue par le regard des autres. Elle-même ne regarde qu'elle-même et n'écoute pas les autres. Cependant, après son changement de regard vers le monde extérieur, non seulement elle regarde les autres et les écoute, mais, elle essaie également de partager son expérience avec eux. Même ses rencontres avec les gens s'améliorent, Cléo s'éloigne de ses habitudes. Dans la deuxième partie du film, sa révolution nous est présentée non seulement par son changement de regard, mais aussi par son changement vestimentaire. Nous allons montrer comment la libération de l'état narcissique apporte un nouveau plaisir visuel chez la femme.

Agnès Varda nous explique qu'elle souhaite introduire le premier élément significatif du changement de Cléo, au bout de quarante-cinq minutes.<sup>492</sup> C'est la naissance de la volonté de l'héroïne qui ouvre la dimension du regard. La scène se situe au chapitre 7, à 17 h 45 où, en plein cours de chant, elle apprend la chanson *Sans toi*. Le chapitre 7 est divisé en deux parties : la scène de la répétition et la scène où Cléo marche dans une rue de Paris.

Dans la première moitié du chapitre 7, Cléo, en plan rapproché, chante la chanson *Sans toi*, à côté de Bob qui l'accompagne au piano ; la scène est filmée en travelling circulaire. Ce passage commence en plan général, mais peu à peu, la caméra entre en mouvement circulaire. (\*54) Puis, toujours dans la même séquence, le travelling circulaire est suivi d'un travelling avant qui s'approche de Cléo (\*55), avant d'isoler l'héroïne, en larmes sur un fond

---

<sup>492</sup> Dans le bonus de *Cléo de 5 à 7* (1961) [DVD], *op.cit.*

noir, en la fixant en gros plan. (\*56) Elle chante, en regardant la caméra, et le contraste entre le noir du fond et le blanc de l'image de Cléo (ses cheveux, sa peau, sa robe) évoque une scène théâtrale. À la fin de la chanson, la caméra s'éloigne, brusquement et rapidement, de l'image de Cléo, jusqu'à ce qu'elle apparaisse en plan américain (\*57). Ce mouvement contraint de la caméra souligne la peur de Cléo.

Elle se change pour enfiler une robe noire et simple, comme si elle prenait le deuil, et arrache violemment sa perruque blonde. (\*58) Elle marche à grands pas, dans l'immense chambre pour aller chercher son chapeau, son collier, et elle s'en va toute seule, sans saluer personne. Alors qu'elle marche d'un pas furieux, on voit Angèle apparaître sur la gauche et s'éloigner vers le fond du cadre. (\*59) Au milieu du cadre, il y a deux piliers parallèles. Une fois qu'elles ont disparu derrière ces piliers (\*60), seule Cléo apparaît vers la gauche du cadre. (\*61) La voix énervée de Cléo reste toujours vivante, mais le jeu de son apparition et de sa disparition évoque l'état de délire de Cléo.

La scène marque le début de la transformation de Cléo : celle-ci devient une femme capable de se définir elle-même. Elle n'est plus une poupée, c'est une révolution pour elle de devenir un sujet féminin et non un objet passif. Agnès Varda nous explique que la révolution de Cléo est une démarche féministe, c'est-à-dire qu'elle traite d'un thème en rapport avec la libération des femmes. Ainsi commence pour Cléo la découverte de sa solitude, de la médiocrité de sa vie, de l'indifférence de son amant, de la méchanceté de son pianiste, de l'égoïsme de l'homme. Suite à ce changement, Cléo observe les gens et les choses, et non plus l'inverse. Son portrait se dessine grâce aux contrastes soulignés tour à tour par l'objectivisme et le subjectivisme. La reconnaissance de l'identité de Cléo la pousse vers la conscience de soi et la compréhension de la construction sociale de son image.

Après avoir quitté l'appartement, la caméra s'intéresse à deux regards : l'un est le regard subjectif de Cléo, l'autre est porté par différents individus sur elle. Quand Cléo arrive au café du Dôme, la caméra subjective s'avance d'abord dans le café (\*61), nous montre les clients et capte leurs conversations : un homme parle d'une conférence qu'il a faite sur Alphonse Séché ; deux femmes se plaignent de leurs voisins ; un couple se dispute ; des

jeunes parlent des peintures de Miro et de Picasso ; un vieillard décrit la décadence de la poésie qui le fait souffrir ; une femme raconte sa jeunesse ; des artistes discutent des modèles et prononcent, par hasard, le nom de Dorothée, qui est une amie de Cléo.

Les séquences s'apparentent à un petit documentaire sur les gens qui fréquentent le Dôme et le quartier. Les plans fixes succèdent aux mouvements de caméra qui s'intéressent aux détails et montrent également le déplacement de Cléo, illustrant l'état d'esprit nerveux et anxieux de l'héroïne. La caméra se focalise également sur des clients qui semblent inquiets, en colère ou agités. Cette impression est renforcée par le fait que la caméra capte, avec précision, les gens et leurs conversations. La perspicacité de Cléo renverse l'image traditionnelle de la femme passive et naïve. À travers l'alternance entre la caméra subjective de Cléo qui montre soit des plans extérieurs soit des personnes, et les plans sur Cléo, la fiction et sa mise en scène sont créées par la simulation d'un documentaire en toile de fond.

La caméra nous dévoile parfois Cléo qui marche lentement en regardant les gens. (\*62) Six plans, avec mouvements de caméra fluides, sont soulignés par le silence intense de Cléo. Le regard du personnage et sa voix intérieure illustrent sa transformation en tant que sujet à part entière. Quand elle choisit sa propre chanson rock *La Belle P* sur le juke-box, personne n'écoute, ce qui reflète le caractère vain et dérisoire de son succès. Cléo s'intéresse aux gens, tandis que personne ne la regarde, comme si le souvenir de son vedettariat n'était plus qu'un rêve. Cette scène la présente non seulement en tant que sujet regardant, mais montre aussi le trouble, lorsqu'elle découvre un espace névrosé entre la subjectivité et l'objectivité, et son être narcissique. Cette conscience de soi même Cléo ainsi que sa démarche de libération, bien que la reconnaissance de la réalité la conduise jusqu'à la destruction de soi.

Après la scène du Dôme, Cléo marche dans une rue de Paris. La caméra ne l'accroche pas, mais elle la filme en tant qu'un des portraits de femme en l'assimilant dans un reportage de la ville de Paris. (\*63) Lorsque la caméra subjective épouse son regard, nous entendons le bruit de ses talons et nous apercevons des visages masculins et féminins qui la fixent. (\*64) Son regard est sérieux, mystérieux et hanté par les gens. Cependant, certains éléments sont reconstitués ou s'insèrent d'après les photos de Bob, de José, d'Angèle et d'inconnus, comme s'il s'agissait d'une série de *flash-back*. (\*65) La photographie et l'image documentaire sont

perçues comme des preuves de véracité, elles évoquent chez le spectateur sa prise de conscience personnelle.

L'impression de réalité que procurent les images documentaires est alors susceptible de traduire une croyance dans la réalité du signifié, dans ce qui est, dans l'objet même de la réalité. Le dispositif cinématographique propose au spectateur un plaisir libidinal que celui-ci refuse : le film documentaire n'est pas en mesure de répondre au désir, parce qu'il ne permet pas l'identification du spectateur au personnage comme le fait une fiction. Il entretient l'adhésion populaire au réalisme en cela qu'il produit un sentiment de réel sur le spectateur – qui doit distinguer cette spécificité par rapport à l'impression de réalité produite par un film de fiction : « Le cinéma documentaire se présente comme le témoin oculaire objectif d'une réalité "vraie", construite sur une expérience directe, sans volonté narrative *a priori*. »<sup>493</sup>

Le documentaire se situe du côté de la réalité, et la fiction de celui de l'imaginaire, de la création. La réalité telle qu'illustrée dans le documentaire est l'un des prismes donnant accès à l'interprétation culturelle et sociale d'une œuvre filmique. Le documentaire ne reflète pas tant l'objectivité d'une réalité filmée que la subjectivité du/de la cinéast(e). Celle-ci/celui-ci) associe les deux : d'un côté, le documentaire est une captation du réel, liée à l'instantané de ce qui est apparent ; de l'autre, la fiction livre une image élaborée de manière artistique. Cette association a pour résultat d'épuiser l'illusion par la réalité, le visible, mais aussi par les mécanismes perceptifs qui participent à l'approche sensible du monde et que reproduisent la plupart des films, quel que soit leur degré d'élaboration artistique. « Les fictions de la réalité [...] font accéder au visible ce qui [...] échappe à la vue, à la perception immédiate »<sup>494</sup> à travers des images et des rapports audiovisuels complexes. Les aspects sensibles des personnages féminins dans la fiction entrent en jeu grâce au montage et aux techniques filmiques qui apportent une signification (liée au réel) à l'image fictionnelle des femmes-sujets.

---

<sup>493</sup> *Filmer le réel : ressources sur le cinéma documentaire*, sous la direction de Rossignol VÉRONIQUE, Paris, Bibliothèque du film, 2001, p. 30.

<sup>494</sup> Gérard LEBLANC, « La Réalité en question » dans *Cinémaction 41 : Le documentaire français*, Paris, Éditions du Cerf, 1987, p. 45.

Dans la première moitié du film, l'image féminine évoque le fétichisme. Cléo, objet regardé, apparaît, pour le spectateur, dans une contemplation érotique, et elle se construit à travers le regard des autres. Cependant, après son changement, elle marche et elle regarde le monde extérieur. Sa curiosité révèle les autres comme importants, et elle affine sa perception et sa perspicacité. Elle commence également à se comprendre elle-même. Elle n'est plus « être regardé », elle est également « être regardant ». La caméra coïncide souvent avec son regard, et le spectateur est ainsi amené à adopter son point de vue subjectif. Lorsque sa peur le domine, le rythme des plans filmiques est tantôt rapide, tantôt très lent pour exprimer ses différents degrés d'attentions à l'extérieur. Agnès Varda utilise des mouvements d'accompagnement pour suivre Cléo dans ses moindres déplacements. Parfois, la caméra devient subjective, soit pour effectuer elle-même les trajets de Cléo, soit pour traduire la vision de la jeune femme ; sa caméra éclaire ainsi la psychologie de ses personnages.

L'identification à soi chez Cléo est manifestée par le regard des autres ou d'elle-même, et elle est construite également par le point de vue de la caméra. C'est le regard d'Agnès Varda qui dirige Cléo en tant que sujet regardant, et qui conduit le regard du spectateur pour qu'il partage la découverte du monde avec l'héroïne. Les éléments documentaires, plus proches de la réalité, permettent de distinguer facilement les images qui émergent de l'écran, des images subjectives de Cléo, qui sont plus proches de la réalité. Cléo devient à la fois une vedette de la fiction et une journaliste qui porte un regard sur l'activité, sur des éléments sociaux et historiques de Paris et sur les gens, grâce au regard de son œil.

Grâce à ce dispositif de rapprochement avec le réel, le spectateur oublie la distance entre le personnage fictionnel de Cléo et sa réalité de spectateur, de citoyen, et d'acteur de cette actualité. S'il ressent toujours cette distance, l'image de Cléo vient à manquer. Pour combler ce manque ou cette distance, dans tous les cas le spectateur tient l'objet fétiche sous son regard. Dans les fantasmes inconscients du fétichiste, Cléo devient celle chez qui son érogénéité se réfugie par la magie inconsciente, dans l'objet fétiche. Le spectateur bénéficie de l'idéalisation de Cléo par ses propres yeux. Cette fétichisation de l'image rend Cléo acceptable comme objet d'amour. Si le régime scopique proprement cinématographique est tant la distance gardée que l'absence de l'objet vu, le spectateur qui regarde Cléo s'éloigne du regard scopique, pour percevoir l'absolu et ne pas laisser échapper l'objet.

### 3-5. L'image de la femme dans le miroir dans les films d'Agnès Varda

Le terme « narcissisme » désigne l'amour de soi en référence au mythe grec de *Narcisse*<sup>495</sup>. C'est l'histoire d'un jeune homme d'une beauté exceptionnelle, qui reste alors de longs jours à se contempler dans l'eau et à désespérer de ne jamais pouvoir rattraper sa propre image. Il finit par dépérir puis mourir d'une passion qu'il ne peut assouvir. Dans une autre version du mythe, Narcisse tombe amoureux de son reflet dans l'eau, et se noie, en voulant embrasser ce reflet. Quelles que soient les versions différentes de la légende, ce personnage meurt toujours par amour de soi-même.

Le miroir reflète l'image de soi. Il constitue un objet de fascination pour la personne narcissique. Il la renvoie à sa propre identité, ce qui lui permet à la fois de vivre, et en même temps de se rassurer par la satisfaction du Moi, lorsque le miroir reflète une image fidèle ou idéale.

Si la femme s'identifie aisément à l'image dans le miroir, en cherchant la satisfaction dans son dédoublement, elle se valorise au travers de l'amour qu'elle ressent. Est-ce le miroir, en tant que mise en abîme du dédoublement suggestif de la réalité de soi, qui pousse la femme au narcissisme ou à l'égoïsme ? Ou bien est-ce que ce moi, en tant que reflet valorisant le soin donné à son apparence, traduit une pulsion qui domine le narcissisme ? Comme si le miroir était responsable de narcissisme qui vient de cette pulsion. Nous allons analyser la représentation de la femme dans le miroir en mettant en exergue le lien entre le plaisir visuel de la femme et son narcissisme.

Freud propose quatre aspects du narcissisme dans *Pour introduire le narcissisme* (1914) : le narcissisme comme perversion sexuelle, le narcissisme comme étape de développement, le narcissisme comme investissement libidinal du Moi et le narcissisme comme choix d'objet. Il différencie deux groupes de pulsions : les pulsions d'autoconservation ou les pulsions du Moi auxquelles se rattache un intérêt autre que sexuel, et les pulsions sexuelles, auxquelles se rattache la libido. Freud envisage que le narcissisme se construit dans

---

<sup>495</sup> Ovide, poète latin, a raconté le mythe de Narcisse dans son livre 3 de *Métamorphoses*.

la vie amoureuse de l'être humain, et il pense tout d'abord que l'être humain n'a que deux objets sexuels originels. Il présente ainsi l'amour selon le type de « choix d'objet narcissique » pour l'opposer au type de « choix d'objet par étayage ». L'objet d'amour selon ce second type est élu sur le modèle des figures parentales. La satisfaction sexuelle par l'auto-érotisme dans l'enfance où la vie sexuelle infantile trouve son objet dans le corps propre, sert à la conservation de la vie et cette expérience se transforme en pulsion sexuelle autonome.

Dans le stage oral, le besoin de pulsion orale se traduit par le besoin d'alimentation et d'être nourri, source de satisfaction pour l'enfant. Comme sa satisfaction est associée à celle du besoin alimentaire par la mère, l'enfant fait le type de « choix d'objet par étayage » que des personnes lui ont prodigué les premiers soins : on aime « la femme qui nourrit », on aime « l'homme qui protège ». <sup>496</sup> Cependant, lorsque l'on tombe amoureux de sa propre image, cet amour rencontre le problème du passage de l'auto-érotisme au narcissisme : lorsque le développement de la libido rencontre des difficultés, on se tourne vers l'amour et plus spécifiquement l'amour de soi : c'est le type de « choix d'objet narcissique » qui s'opère sur le modèle de la relation du sujet à sa propre personne, et où l'objet représente la personne propre sous tel ou tel aspect : on aime « ce que l'on est soi-même », on aime « ce que l'on a été soi-même », on aime « ce que l'on voudrait être soi-même », on aime « la personne qui a été une partie du propre soi » <sup>497</sup>.

Il est nécessaire d'admettre qu'il n'existe pas dès le début, dans l'individu, une unité comparable au moi ; le moi doit subir un développement. Mais les pulsions auto-érotiques sont là dès le tout début ; il faut donc que quelque chose, une nouvelle action psychique, vienne s'ajouter à l'auto-érotisme pour donner forme au narcissisme. <sup>498</sup>

La formation de la représentation du Moi et l'investissement libidinal sur l'objet extérieur harmonisent l'image de soi, alors que le narcissisme se prend soi-même comme objet d'amour et reporte sur soi-même la qualité de la relation érotique entretenue avec le premier objet libidinalement investi. Le narcissisme est considéré comme une phase du développement entre l'autoérotisme et l'amour d'objet.

---

<sup>496</sup> Sigmund FREUD, « Pour introduire le narcissisme », *op.cit.*, p. 2.

<sup>497</sup> *Idem.*

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 221.

Le narcissisme est indissociable de la constitution de l'image de soi, car non seulement un sujet s'aime lui-même, mais aussi il s'aime à travers l'autre qui se projette dans un complexe indépendamment du sujet ou une image idéale. L'amour narcissique ne s'adresse à l'objet qu'en fonction des ressemblances qu'il comporte avec le sujet, ressemblances qui résultent de la projection d'un modèle idéal et d'une représentation nostalgique. Freud explique que :

C'est à ce moi-idéal que s'adresse maintenant l'amour de soi dont jouissait dans l'enfance le moi effectif. Il apparaît que le narcissisme est déplacé sur ce nouveau moi idéal qui se trouve, comme le moi infantile, en possession de toutes les précieuses perfections.<sup>499</sup>

Dans le Moi idéal, le sujet projette sur lui une sorte de représentation nostalgique du narcissisme perdu. En revanche, l'idéal du Moi est une notion dynamique : le sujet cherche à regagner le narcissisme infantile et ce dernier est remplacé chez l'adulte par la formation de l'idéal du Moi. La satisfaction narcissique provient de l'idéal du Moi. Dans cet idéal du Moi, la formation dynamique donne la possibilité dans un temps futur de rejoindre le Moi et l'idéal. La formation de l'idéal augmente les exigences du Moi. Cette formation de l'idéal du Moi est confondue avec le Surmoi<sup>500</sup> qui se fait par identification<sup>501</sup> aux parents, comme une fonction d'interdiction ou de sublimation<sup>502</sup> des pulsions. Tandis que l'idéalisation s'adresse à quelque chose qui porte sur l'objet, sans que sa nature soit changée, la sublimation décrit quelque chose qui porte sur la pulsion éloignée de la satisfaction sexuelle :

Tel qui a échangé son narcissisme contre la vénération d'un idéal du moi élevé n'a pas forcément réussi pour autant à sublimer ses pulsions libidinales. L'idéal du moi requiert, il est vrai, une telle sublimation, mais il ne peut l'obtenir par contrainte ; la sublimation demeure un procès particulier ; l'idéal peut bien l'inciter à s'amorcer, mais son déroulement reste complètement indépendant d'une telle incitation.<sup>503</sup>

---

<sup>499</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>500</sup> Le Surmoi résulte de l'intériorisation de l'autorité parentale comme l'héritier du complexe d'Œdipe : « son rôle est assimilable à celui d'un juge ou d'un censeur à l'égard du moi. Freud voit dans la conscience morale, l'auto-observation, la formation d'idéaux, des fonctions du surmoi. » (Jean LAPLANCHE et Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse, op.cit.*, p. 471.)

<sup>501</sup> Freud explique l'idéalisation qui « est un processus concernant l'objet et par lequel celui-ci est agrandi et exalté psychiquement sans que sa nature soit changée. L'idéalisation est possible aussi bien dans le domaine de la libido du moi que dans celui de la libido d'objet. » (Sigmund FREUD, « Pour introduire le narcissisme », *op.cit.*, p. 237.)

<sup>502</sup> « La sublimation est un procès portant sur la libido d'objet et elle consiste en ce que la pulsion se jette sur un autre but, éloigné de la satisfaction sexuelle » (*Idem.*)

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 237-238.

Alors, l'idéaliste peut refuser de voir la réalité, mais il n'a rien sublimé pour autant au sens d'une modification du but et de l'objet de la pulsion. Et dans le processus du développement du Moi, Freud remarque :

Le développement du moi consiste à s'éloigner du narcissisme primaire, et engendre une aspiration intense à recouvrer ce narcissisme. Cet éloignement se produit par le moyen du déplacement de la libido sur un idéal du moi imposé de l'extérieur, la satisfaction par l'accomplissement de cet idéal. En même temps le moi a émis les investissements d'objet libidinaux. Il se trouve appauvri au bénéfice de ces investissements ainsi que de l'idéal du moi, et il s'enrichit de nouveau par les satisfactions venant de l'objet ainsi que par l'accomplissement de l'idéal.<sup>504</sup>

Freud pense que le narcissisme primaire construit un premier état de la vie, antérieur même à la constitution d'un Moi, parce que ce narcissisme correspond à l'investissement libidinal originaire du Moi dont une partie est adressée aux objets. L'enfant se prend lui-même comme objet d'amour avant de choisir des objets extérieurs, car cette phase primordiale se caractérise par l'absence de séparation entre le sujet et le monde extérieur, ce qui explique que la tendance amoureuse libidinale reste à l'intérieur du sujet lui-même. Cet état s'appelle le narcissisme primaire : il s'agit de la relation interpersonnelle (la relation avec des objets et le monde extérieur) ou de la relation intrapersonnelle (la relation avec des objets internes ou de la relation narcissique). Le moi de l'enfant est né à travers les frustrations, comme la faim, la soif et le froid, etc., en recherchant la satisfaction spécifique à chaque besoin. Cela le conduit à former progressivement une image mentale de lui-même en investissant le Moi à l'extérieur du monde. Ensuite, le narcissisme secondaire désigne un retournement sur le Moi et la libido, retirée de ses investissements d'objet. C'est la constitution du soi qui aide ce narcissisme secondaire. Le narcissisme présente ainsi à la fois l'investissement libidinal qui assure la sauvegarde du Moi et le développement du Moi infantile et de la libido. C'est l'image spéculaire que l'on projette sur la réalité afin de révéler soit l'image idéale, soit l'image réelle.

Afin d'exprimer cet amour de soi au cinéma, le miroir est également devenu un objet filmique privilégié. C'est un lieu de rencontre avec l'image de soi. Le miroir met en œuvre un processus d'identification par des reflets et des jeux spéculaires et imaginaires. Edward Branigan précise que les miroirs des films sont parfois au début des plans « subjectifs » d'un genre particulier : tout se passe comme si le personnage, au lieu de projeter son regard dans

---

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 243.

un espace donné, y projetait son corps.<sup>505</sup> Le miroir affaiblit le jeu des regards qui se rencontrent, se fuient ou se côtoient, dans l'espace filmique. Selon le dispositif de la caméra, le miroir pourrait donner lieu à des représentations significatives et diverses du personnage.

En psychanalyse, la représentation du concept de narcissisme, par rapport au miroir, nous amène à traiter du désir visuel ou du plaisir visuel, car la satisfaction de l'amour narcissique serait provoquée par l'œil. L'effet de miroir qui construit l'identité du moi permet de répondre à la jouissance et au désir d'être narcissique.

Dans *Cléo de 5 à 7* (1961), l'héroïne est obsédée par le reflet de sa propre image. Si Cléo, se regardant dans la glace, rappelle l'expérience du stade du miroir, cela permet de poser la question de l'identification d'une femme narcissique et d'une trajectoire féminine, dans sa confrontation avec le monde extérieur. Si Cléo, menacée par la maladie, sortait de son narcissisme, elle pourrait enfin déchiffrer les signes du monde extérieur et ainsi changer radicalement son rapport aux autres. Nous nous intéresserons à la manière dont celui-ci permettrait de transformer une représentation de la femme et de structurer un espace imaginaire, au sens où nous le repérons à partir de l'étude du narcissisme. Nous envisagerons, dans un premier temps, le double plaisir visuel chez la femme narcissique, puis, nous analyserons certaines scènes des films dans lesquelles nous distinguerons l'existence de trois articulations entre la fonction du miroir et les jeux du regard narcissique. Nous envisagerons enfin, la représentation du narcissisme en regard de la théorie psychanalytique.

### **3-5-1. Le refus de la réalité chez la femme narcissique**

Dans la première moitié de *Cléo de 5 à 7* (1961), le miroir est très souvent présent et l'obsession de regarder la propre image manifeste le narcissisme de la jeune femme. Si, dans le mythe de Narcisse, celui-ci meurt dans la contemplation de sa propre image — il s'agit donc d'un narcissisme de mort — dans le cas de Cléo, le narcissisme la sauve de l'angoisse. Otto Keruberg explique ainsi les personnalités narcissiques :

---

<sup>505</sup> Edward BRANIGAN, *Point of view in the cinema*, Amsterdam, New York, Mouton, 1984, p. 127-129.

[Les personnalités narcissiques] n'ont pas cette possibilité de se sentir en empathie avec l'expérience humaine. Leur vie sociale, qui leur donne des occasions d'obtenir une confirmation, soit dans la réalité soit dans leurs fantasmes, de leur besoin d'admiration, et qui leur offre des satisfactions pulsionnelles directes, peut sembler avoir une signification, mais ceci est temporaire. Lorsque ces satisfactions ne sont pas immédiates, leur sensation de vide, d'inquiétude, et d'ennui prend le dessus.<sup>506</sup>

La personne narcissique demeure toujours dans son monde, comme prisonnière de son univers où elle n'accepte que la réaction affective des autres sur elle, même si sa satisfaction demeure toujours de l'ordre du possible. Si elle se réveille de son état narcissique, elle se rappelle son expérience subjective du vide, elle retourne dans son état narcissique, essayant d'obtenir des satisfactions pulsionnelles à travers une relation imaginaire. Cette expérience du vide est provoquée par un sentiment de perte de contact avec les autres. Alors, la personne narcissique ne peut plus aimer personne. Otto Kernberg explique : « Le vide, en résumé, représente un état affectif complexe qui traduit la rupture de la polarité normale entre le soi et les objets. »<sup>507</sup>

Dans le film, les paroles de la chanson de Cléo, « vide », « désert », « perte », « avide », « le cafard », « la morte » et « enterrer », reflètent précisément ses préoccupations face à la mort. La peur de Cléo l'obsède, mais personne ne se doute de son tourment. Tout le monde finit par la traiter de capricieuse : « C'est vous qui faites de moi une capricieuse. Tantôt je suis une idiote, une incapable, une poupée de son... »<sup>508</sup> Et en même temps, elle s'aperçoit de sa solitude : « Tout le monde me gêne, personne ne m'aime, personne... »<sup>509</sup> Elle identifie la raison de sa solitude : « Cette figure de poupée, toujours la même. Et ce chapeau ridicule. Je ne peux même pas y lire ma propre peur. Depuis toujours, je pense que tout le monde me regarde et moi, je ne regarde personne que moi. »<sup>510</sup>

Ailleurs, le narcissisme de l'héroïne comble son manque de confiance : dans le chapitre 11, elle pose à Dorothee des questions sur son activité de modèle nu. Bien que Cléo ait accepté d'être regardée, elle a toujours peur de montrer sa nudité aux gens, par manque de confiance en elle : « Il me semble qu'on est encore plus nue que nue devant plusieurs

---

<sup>506</sup> Otto KERUBERG, *La Personnalité narcissique*, [titre original : *Borderline conditions and pathological narcissism*], traduction en français par Daniel MARCELLI, Paris, Dunod, 1997, p. 169.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>508</sup> Agnès VARDA, *Cléo de 5 à 7* (1961) [DVD], *op.cit.*

<sup>509</sup> *Idem.*

<sup>510</sup> *Idem.*

personnes. J'aurais peur qu'on me trouve un défaut. »<sup>511</sup> Cependant, la réponse de Dorothée est diamétralement opposée : « Moi, je suis heureuse de mon corps, pas orgueilleuse. Quand ils me regardent, je sais bien qu'ils cherchent autre chose que moi, une forme, une idée, je ne sais pas. Alors, c'est comme si je m'absentais [...] »<sup>512</sup> Tandis que la satisfaction apportée à Cléo par le regard des autres lui confirme sa beauté ou vient combler ses insatisfactions en alimentant son narcissisme, l'identification de Dorothée n'est pas générée par le regard des autres : elle fait un don de créativité aux autres.

Lorsque Cléo se réveille de son état narcissique, elle est déprimée en raison d'un sentiment de vide proche du sentiment de solitude. Otto Kemberg remarque que, chez la personne narcissique, « l'expérience du vide représente un pôle opposé à celui du sentiment de solitude ».<sup>513</sup> Car la personne narcissique n'a rien à attendre, ou ne croit pas en la possibilité d'une relation avec les autres, elle ne connaît pas la nécessité de l'autre. « L'expérience subjective du vide représente une perte temporaire ou permanente de la relation normale entre le soi et les représentations d'objet. »<sup>514</sup> Lorsque la caméra filme les images de Paris sans montrer Cléo, son absence laisse émerger un vide et sa rupture d'avec le monde extérieur, comme elle disparaît dans le champ de la vision du spectateur. Même si elle est à côté de la caméra, les images que le spectateur regarde ne s'associent pas aux regards de Cléo.

Ou même si elle est présente sur l'écran, la caméra n'accentue pas son image, mais elle s'assimile à Paris en tant qu'un de ses innombrables passants. Cependant, lorsqu'elle se réveille de son état narcissique, les images s'associent à son regard et la caméra montre qu'elle cherche une relation avec le monde extérieur, regardant les gens ou les choses. Une fois sortie de sa position narcissique, Cléo s'aperçoit que personne ne l'aime. Mais elle découvre également la nécessité de la relation avec les autres, pour laquelle l'amour est nécessaire.

Par exemple, dans le chapitre 11 où Cléo rencontre pour la première fois Antoine au jardin du Parc Monceau où ils discutent, elle l'écoute, mais elle ne le regarde jamais, même s'il engage la conversation. (\*66) Bien que Cléo ne soit plus narcissique et que son regard s'ouvre au monde extérieur, elle n'est pas encore prête pour l'action de partager le plaisir de

---

<sup>511</sup> Agnès VARDA, *Cléo de 5 à 7* (1961) [DVD], *op.cit.*

<sup>512</sup> *Idem.*

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>514</sup> *Idem.*

la communication. Cependant, dans le chapitre 12, dès qu'Antoine parle à Cléo de sa vie et de la mort, Cléo commence à le regarder et à exprimer sa peur du cancer (\*67), comme si son regard exprimait le besoin de partager la peur de la mort et d'établir un sentiment d'intimité et de confiance entre eux. Avec Antoine, Cléo développe sa conscience de soi et arrive à fuir son angoisse, grâce au regard des autres. Son problème de communication avec les autres se résout dans sa rencontre avec Antoine. Après cette réconciliation, elle accepte sa vie, même si elle est toujours menacée par le cancer. Cette transformation lui permet de reprendre elle-même le contrôle de sa vie : « Il me semble que je n'ai plus peur. Il me semble que je suis heureuse. »<sup>515</sup> (Chapitre 13)

Cléo regarde en avant, en essayant de prendre son avenir en main (\*68). Tant qu'elle se contente de son monologue, elle n'est pas rattachée à la vie, mais dès qu'elle commence à partager son angoisse avec Antoine, elle n'a plus peur de la mort ; elle est enfin libérée de tout. Cette libération et cette ouverture d'une femme au monde se manifestent par la construction du regard :

Il y a une dualité fonctionnelle dans la parole intérieure qui fait d'elle à la fois l'*agent du collectif* (par l'emploi de la langue commune et de son répertoire culturel) et le *vecteur de l'individuel* (autonomie du regard, voix intime et porte-parole du moi). Dans l'ensemble, le périmètre de la voix intérieure dépasse de loin ce qui aurait pu relever d'une simple modalité d'usage de la parole : cette voix est devenue une véritable *institution de la vie humaine*, et à ce titre, un *vecteur* et un *régulateur* de la vie psychique et sociale.<sup>516</sup>

Nous percevons ainsi ce changement d'intériorité de Cléo dans la seconde moitié du film et l'action de partager la communication signe la libération de l'état narcissique. Les miroirs ne renverront plus ces images narcissiques et rassurantes de sa beauté. Lorsqu'un zoom de la caméra se focalise sur l'œil de Cléo dans le miroir brisé, sa pulsion de vie émerge avec force jusqu'à la découverte de son propre narcissisme. L'obsession de Cléo à regarder le miroir exprime les pulsions du Moi parmi lesquelles figurent les pulsions d'autoconservation de l'individu. Lorsqu'elle sort de son état narcissique, elle commence à regarder les autres, cela lui offre un nouveau plaisir visuel.

---

<sup>515</sup> *Idem.*

<sup>516</sup> Victor ROSENTHAL, *op.cit.*, p. 53. En italique dans l'original.

Par narcissisme, Cléo ne cesse de se contempler dans le miroir. Il n'y a plus de distinction entre le moi et le non-moi. Elle dépend du monde du miroir, elle s'accroche à sa propre croyance et à sa propre valeur au mépris de l'autre. Il lui est impossible de faire confiance à l'autre. Cependant, même si elle se désintéresse de l'autre, elle a, en même temps, besoin de quelqu'un pour la sauver de sa fragilité et de sa vulnérabilité. C'est Angèle (l'accompagnatrice de Cléo) qui a endossé le double rôle de la responsable et de la coupable. Elle prend la place de la mère qui recueille les confidences de Cléo et lui passe tous ses caprices.

Lacan analyse de manière très approfondie la question du narcissisme ; il met en rapport la formation du moi avec l'expérience narcissique fondamentale. Selon lui, le narcissisme n'évoque pas seulement la structure libidinale, mais aussi la structure mentale en tant que réflexion spéculaire : l'image du double, l'illusion de l'image. Lacan la désigne par le nom de stade du miroir. Dans la mesure où le sujet voit son être dans une réflexion par rapport à l'autre, le stade du miroir est nécessaire à l'introjection du regard de l'autre dans le sujet. Lacan introduit l'expérience spéculaire selon laquelle l'enfant s'identifie à l'image du miroir au point qu'il ne peut s'en distinguer jusqu'à ce que son Moi parvienne à s'en dégager. Le stade du miroir est considéré comme le lieu d'une identification et comme une fonction de l'imago<sup>517</sup> qui est d'établir une relation de l'organisme à la réalité. L'image renforce alors l'expérience de l'intrusion temporaire d'une tendance étrangère que Lacan appelle « l'intrusion narcissique »<sup>518</sup>

L'unité qu'elle introduit dans les tendances contribuera pourtant à la formation du moi. Mais, avant que le moi affirme son identité, il se confond avec cette image qui le forme, mais l'aliène primordialement.<sup>519</sup>

L'expérience spéculaire s'inscrit dans l'inconscient, et la position d'aliénation de l'enfant par rapport à l'image laisse place à l'imago du double comme à la représentation d'un

---

<sup>517</sup> L'imago est la représentation inconsciente des objets. Une image ou un schème imaginaire s'élaborent à travers la perception d'un objet qui attire à lui les projections imaginaires. L'imago peut aussi bien s'objectiver dans des sentiments et des conduits que dans des images. L'imago est élaborée à partir des premières relations intersubjectives réelles et fantasmatiques avec l'entourage familial. C'est Carl Gustav Jung qui en a proposé le terme qui a aussi été retenu pour l'une des premières revues de psychanalyse, en 1911 dans « Métamorphoses et symboles de la libido ».

<sup>518</sup> Jacques LACAN, *Les Complexes familiaux dans la formation de l'individu*, Paris, Navarin Éditeur, 1984, p. 45.

<sup>519</sup> *Idem*.

modèle idéal qui recouvre les traits de l'alter ego. Le moi narcissique peut être considéré comme une unité feinte. C'est parce que le sujet s'unit à sa propre image au moment où elle reflète aussi l'image d'un autre que la genèse du moi est entachée d'illusion.

Sandy Fitterman-Lewie montre également la fonction du miroir dans *Cléo de 5 à 7* comme la reconnaissance de soi :

Ainsi, à ce moment, les miroirs offrent à Cléo une image rassurante de cohérence et lui procurent continuellement un sentiment de son propre être. L'identité et l'image du miroir sont inextricablement liées et établissent son sentiment d'existence en tant que synonyme de sa beauté.<sup>520</sup>

Chaque fois que le miroir produit des images trompeuses de Cléo, Agnès Varda fait allusion à la double conscience de Cléo : bien qu'elle connaisse déjà sa fausse image de soi dans le miroir, elle la dénie et ne retient que son image fictive. Par cette dualité de soi, la souffrance de Cléo se prolonge. Même si l'arrachement au narcissisme de Cléo manifeste sa libération, il ne finit pas par l'obtention de la liberté, mais entraîne le surgissement d'un trouble, dû à la destruction de soi. Agnès Varda exprime non seulement la libération de la femme, mais aussi le trouble suscité par la libération de soi.

Cléo croit que son image dans le miroir est son ultime réalité. Cependant, à travers son expérience de la vie, elle recherche exagérément son idéal du moi auquel elle s'identifie : une belle chanteuse, blonde, choyée par le monde. Bien que son image de poupée soit fabriquée par le monde extérieur, elle ne distingue pas la vérité de sa propre image de l'idole que la société du spectacle lui renvoie : « Cette figure de poupée, toujours la même »<sup>521</sup>, dit-elle, comme si elle ne pouvait se débarrasser de cette image de poupée dans laquelle la petite fille se reconnaît. Freud remarque que<sup>522</sup> le jeu de la poupée semble caractéristique des filles, que la sagesse des nations a toujours mises sur le compte d'un désir de maternité. Le jeu de la poupée marque l'identification à la mère et montre un désir d'autonomie où la fille n'est plus soumise passivement à elle. Elle devient active à condition de faire à sa poupée tout ce que sa

---

<sup>520</sup> Flitterman-Lewis SANDY, *op.cit.*, p. 273. Citation traduite par nos soins.

Texte original en langue anglaise : "Thus, at this point, mirrors offer Cleo a reassuring image of coherence, continually providing her with a sense of her own being. Identity and mirror image are firmly united, establishing Cleo's sense of her existence as synonymous with her beauty."

<sup>521</sup> Agnès VARDA, *Cléo de 5 à 7* (1961) [DVD], *op.cit.*

<sup>522</sup> Sigmund FREUD, « La Féminité », *op.cit.*, p. 172-173.

mère faisait à elle-même : la fillette « jouait la mère et la poupée était elle-même. »<sup>523</sup>

À travers l'identification à la poupée, Agnès Varda illustre le désir de maîtrise de soi d'une femme ; c'est la confirmation d'une aliénation de tout son corps. Cette aliénation se reconnaît à l'enfermement de sa conscience dans l'immanence. Cependant, la découverte de sa propre identité permet à Cléo de sortir de la position narcissique.

Agnès Varda exhibe le déplacement du regard de son personnage, de soi vers les autres. Tandis que le narcissisme inscrivait son existence et sa nécessité dans son propre corps, la libération de son état narcissique transforme le lieu de son désir qui passe d'un imaginaire hermétique vers le monde extérieur où elle apprend à trouver un autre plaisir du regard. Agnès Varda rend perceptibles les ressorts du désir visuel pour mieux le vivre et mieux communiquer avec les autres. Le miroir joue dans ce processus un rôle de révélateur des trois fonctions qui le déterminent : l'amour de soi-même, l'évitement de l'angoisse et le reflet de la réalité.

Le caractère narcissique de la femme s'observe dans l'élaboration d'une personnalité fantastique face au danger de l'angoisse interne. Son narcissisme est caractérisé par sa croyance en sa propre toute-puissance. C'est l'image de soi que l'héroïne contemple dans le miroir pour y recevoir la réassurance de sa beauté et celle de son existence. Le miroir reflète une caricature de Cléo comme femme fatale mélodramatique. Son désir de conserver l'omnipotence par la beauté échappe aux obstacles de la vie. Même si Agnès Varda présente une femme narcissique, elle ne crée pas une femme fatale. L'état narcissique de Cléo couvre une menace de maladie mortelle et elle est obligée de s'identifier à son image idéale selon une sidération qui fige la beauté dans le désir de la rendre immuable ; cette image idéale est aussi une construction fantasmatique permettant d'éviter l'affrontement aux souffrances de la réalité. Alors que le miroir est un lieu de fuite du réel, elle fait comme si elle ne pouvait vivre que dans le miroir qui ne lui renvoie cependant que sa propre image.

---

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 172.

### 3-5-2 Les trois fonctions du miroir pour les jeux du regard narcissique

Nous allons envisager maintenant l'existence de trois articulations entre la fonction du miroir et les jeux de regard narcissique de Cléo. La première articulation révèle une forme de narcissisme qui est présentée littéralement comme l'amour de soi-même : Cléo cherche à voir confirmée sa propre beauté, jusqu'à ce qu'elle soit satisfaite de son propre reflet. Par exemple, dans la scène du magasin de chapeaux, son image dans le miroir est répétée quatre fois. (\*69) En fait, lorsqu'elle observe son image, la caméra filme à la fois son reflet dans le miroir et son dos. Le spectateur peut partager sa vision, c'est-à-dire ce qu'elle voit, mais ne peut pas saisir directement son regard à l'affût, face au miroir, et seulement l'imaginer. D'ailleurs, au début du chapitre 3, faisant suite à la même scène, la caméra montre le visage de Cléo qui contemple son reflet dans le miroir hors-champ. (\*70) Elle est fascinée par sa belle image et s'exclame avec complaisance : « *Tout me va, ah, c'est agréable* ». Pour l'instant, Cléo semble oublier son angoisse de la maladie, en essayant de porter plusieurs chapeaux, l'un après l'autre. Cependant, elle ne cherche plus vraiment des chapeaux qui lui plaisent, mais reste dans un plaisir narcissique. Le plaisir visuel se fonde sur son auto-satisfaction.

Un autre exemple est celui où elle s'assoit devant l'armoire à glace, dans son appartement. (\*71) Sa chambre-atelier est vaste, entièrement blanche, et immensément vide ; seuls sont présents un lit énorme en bois noir sculpté, des colliers, des chats, des plumes, des fleurs, une collection de pendules, une escarpolette, une coiffeuse, un piano droit et un meuble peint. (\*72) Ces quelques meubles viennent occuper l'espace mental, dangereusement vide, de Cléo. Au milieu de ces décorations très féminines, son attitude atteint son point culminant, qui illustre les stéréotypes les plus courants du narcissisme féminin. Agnès Varda explique : « Cléo est une femme fatale et vaporeuse, un peu tragédienne, un peu cocotte, entre Cléopâtre et Cléo de Mérode. »<sup>524</sup>

Avant d'accueillir son amant, elle se déplace sur le lit, tient un miroir à la main. La caméra rapprochée nous la montre qui s'assure, à nouveau, de sa beauté dans un petit miroir, dans lequel se reflète son œil comme pour souligner son regard autocentré (\*73), comme si le

---

<sup>524</sup> Agnès VARDA, *Varda par Agnès*, Paris, Cahiers du cinéma, 1985, p. 42.

miroir ne reflétait que l'imperfection physique. Par cet œil, Cléo recherche son identité et sa vanité. La première articulation dévoile ainsi l'amour de soi-même chez la femme narcissique. En recherche de la figure idéale, elle nourrit sa fascination de jeune femme pour répondre à son désir et à celui de jouissance.

La seconde articulation entre la fonction du miroir et les jeux de regards narcissiques permet à Cléo d'évacuer un instant l'angoisse de la mort, en se persuadant de sa beauté. Au début du film, lorsqu'elle sort de chez la cartomancienne, qui lui a annoncé l'issue fatale de sa maladie, la caméra en plongée filme le profil de la jeune femme qui s'approche d'un des deux miroirs en vis-à-vis, présents dans le hall d'entrée du bâtiment. Le plan américain suivant montre son dos et son visage qui se reflètent dans un dédale de miroirs. (\*74) Puis, la caméra zoome et se focalise sur l'un des reflets de son beau portrait, dans le miroir. (\*75) Elle bouge sa tête en souriant. En se grisant de son image, elle prononce : « Être laide, c'est ça la mort. Tant que je suis belle, je suis vivante et dix fois plus que les autres. »<sup>525</sup> Après être sortie de cet immeuble, elle éprouve encore la jouissance de sa propre beauté à travers le regard des hommes dans la rue. La douce musique extra-diégétique insiste sur son état narcissique. La projection de soi, dans une multiplicité de reflets, la protège illusoirement contre son angoisse de mort. Plus elle voit la confirmation de sa beauté, plus elle se sent pendant quelques instants hors d'atteinte de cette maladie mortelle. C'est pour elle, une forme imaginaire d'autoconservation, par laquelle elle souhaite prolonger sa propre existence. Plus le reflet de son image est abondant, plus sa vie lui semble s'étirer en longueur.

En revanche, dans la scène du café « Ça va, ça vient » où Cléo rejoint Angèle, son narcissisme ne peut, cette fois-là, calmer son angoisse. Tout en racontant à Angèle l'annonce par une cartomancienne de sa maladie mortelle, elle se retourne vers les deux miroirs collés l'un à côté de l'autre. Puis, le plan rapproché se focalise sur le reflet de son visage angoissé et désespéré. Elle cherche son visage à la jointure de ces deux miroirs qui déforment son image. (\*76)

---

<sup>525</sup> Agnès VARDA, *Cléo de 5 à 7* (1961) [DVD], *op.cit.*

74



76



Les deux miroirs lui renvoient l'image d'une déformation monstrueuse qui envahit, comme une maladie, son corps et trouble son esprit. Cette fois-ci, son narcissisme se retourne contre elle et aggrave son angoisse. Comme si elle entrevoyait là déjà les signes de la mort qu'elle voulait auparavant dénier, elle réajuste la position de son image dans le miroir, jusqu'à ce qu'elle trouve, finalement, un reflet entier d'elle-même qui lui convienne. Malgré cela, son désarroi subsiste ; il se manifeste par son absence lors des conversations banales d'Angèle avec ses voisins de café et par la peur horrible que personne ne comprenne les origines de son angoisse. Elle ne sait plus quelle est sa vérité ; la seule vérité qui existait pour elle n'était que l'illusion de sa beauté éternelle dans le miroir.

S'ajoute aussi à son trouble une sensation de vertige. Cette sensation apparaît déjà dans la scène où elle descend l'escalier en colimaçon de chez la cartomancienne. La caméra la suit et filme aussi sa vision subjective (\*77) : la fenêtre (\*78) et le mur (\*79) qu'elle voit. L'alternance des images subjectives et objectives, accompagnant le travelling de la caméra dans les escaliers, permet au spectateur de s'identifier à l'héroïne et produit chez lui une sensation de vertige. Dans les plans suivants, la caméra en plongée montre le visage de Cléo qui apparaît en haut du champ et se déplace en bas, trois fois de suite. (\*80) La sensation de vertige, suscitée par ces deux plans, apparaît comme une vision métaphorique de l'angoisse d'une femme qui se heurte à la menace d'une mort violente.

Dans le film, la mort est omniprésente. Le mal de l'héroïne n'est pas sa simple maladie intérieure et invisible : son angoisse de mort apparaît partout dans le film, comme autant de signes suggestifs, qui relèvent tous des registres les plus banaux de la vie quotidienne. Agnès Varda multiplie ainsi les évocations du malheur de l'héroïne. Par exemple, les enseignes des boutiques font allusion à ses peurs ; le café s'appelle « Ça va, ça vient », une enseigne « Deuil », une autre enseigne « Bonne santé ».

En outre, dans une rue de Paris, Cléo croise, par hasard, un petit spectacle d'artistes de rue : l'un avale et vomit une grenouille, et l'autre montre sa peau transpercée par une lame. La pénétration étrange de l'objet singulier dans le corps humain évoque symboliquement le déploiement du cancer. On peut aussi citer la phrase prononcée par la radio dans le taxi, qui

raconte l'histoire d'un homme ayant navigué en mer, dans une grande boîte évoquant un cercueil. Le masque africain que Cléo voit par hasard à travers la fenêtre du taxi, peut se lire comme un symbole de la peur. La menace de la mort se métamorphose en une série d'objets banaux et latents autour d'elle. La caméra d'Agnès Varda illustre ce passage de façon très naturelle et progressive dans le film. Si le spectateur ne sait pas encore quelles sont la maladie de Cléo et les raisons de sa peur, ces images allusives se réduisent simplement à un regard documentaire sur Paris.

La seconde articulation entre la fonction du miroir et les regards narcissiques de l'héroïne permet d'effacer son angoisse de la mort par sa croyance en la toute-puissance de la beauté. Cependant, bien que Cléo essaie de se calmer, les signes de mort émergent ironiquement et sont omniprésents autour d'elle. La caméra d'Agnès Varda filme, de façon narquoise, ces signes en tant que miroir qui révèle la réalité.

La troisième articulation, entre la fonction du miroir et le jeu de regard narcissique, conduit Cléo à découvrir la solitude de son existence réelle, son statut de poupée qui la réduit à un objet au regard du monde. Par exemple, dans la scène qui suit la leçon de chant, lorsque, désespérée, en regardant le miroir, elle prend conscience de son illusion (\*81), elle se change, met un costume de couleur noire, et enlève sa perruque afin de se libérer de ces mascarades et de l'obsession de sa propre image. Bien que ses cheveux soient en désordre, elle fait des préparatifs pour partir, et passe devant le miroir, sans jamais le regarder. (\*82) Dans la scène suivante, où elle marche dans les rues de Paris, elle s'arrête devant le miroir du restaurant chinois. La caméra avance petit à petit vers elle et le reflet de son image. (\*83) En se peignant les cheveux, elle dit : « Cette figure de poupée, toujours la même. Et ce chapeau ridicule. Je ne peux même pas y lire ma propre peur. Depuis toujours, je pense que tout le monde me regarde et moi, je ne regarde personne que moi. »<sup>526</sup> Le regard sur soi dans le miroir ne manifeste plus son narcissisme, mais la déception et la tristesse en face de la réalité. Elle se réveille, alors, de son état narcissique.

---

<sup>526</sup> *Idem.*

Dans une autre scène, le reflet du miroir ne nous montre que l'œil de Cléo. Après avoir regardé un petit film de l'ami de Dorothée, Raoul, en sortant de la salle de cinéma, Dorothée casse un miroir. Un miroir à main brisé ne reflète plus le corps et le visage de Cléo, mais uniquement son œil, son organe de vision. (\*84) La caméra n'insiste pas sur l'image de son œil et donc sur son propre regard de soi, mais sur le symbole que celui-ci représente et auquel Cléo doit faire face afin d'accéder à la vérité qu'elle fuyait par peur. Elle n'a plus besoin du miroir afin de s'assurer de sa beauté et de gommer son angoisse. Car plus son narcissisme disparaît, moins elle regarde le miroir. Les brisures du miroir suggèrent la destruction d'un être qui a vécu dans la satisfaction narcissique.

La présence répétée des brisures apparaît comme autant de mauvais signes. Après la scène du miroir brisé, la peur reprend immédiatement Cléo. Devant le café du Dôme, se produit un nouvel incident : un attroupement, autour d'une vitre brisée. La caméra se place à l'intérieur de la vitre brisée, à travers laquelle le spectateur voit le public réuni pour regarder cet incident. (\*85) Cléo est encadrée par les bords de la vitre brisée. Son image déformée détruit son ancienne image, celle de la mascarade, et montre son changement intérieur, plutôt qu'elle ne manifeste un mauvais présage. Cette troisième articulation entre la fonction du miroir et le jeu de regard narcissique de l'héroïne amène la découverte de la réalité et la solitude de son existence. Cette découverte conduit Cléo vers une évolution de la relation avec l'autre et son regard s'ouvre au monde extérieur. Son œil se substitue au miroir pour refléter le monde extérieur.

Ces trois fonctions du miroir dans *Cléo de 5 à 7* sont traitées comme symboles de beauté de la jeune femme, de sa vanité, de sa peur d'être confrontée à sa propre angoisse, de sa réalité et de sa connaissance intérieure. Gérard Bonnet présente l'analyse des désirs visuels à partir des « trois miroirs » décrits par Alain de Lille :

Raison, tenant un miroir à trois faces : dans la première, elle voit la cause des phénomènes physiques... ; dans la seconde, lui apparaissent les substances spirituelles, sans la matière, et dans la troisième, elle voit la source de toutes choses et la manière dont sont reflétées les idées du monde.<sup>527</sup>

Il semble venir conforter notre hypothèse des « trois articulations de la fonction du miroir lié au regard narcissique » que nous avons décrites plus haut. Ces fonctions permettent à Cléo de se contempler devant le miroir. Dans le premier cas, il s'agit de phénomènes physiques au travers desquels elle s'assure de sa beauté. Elle est fascinée par la vision de son autre et par sa trompeuse réversibilité dans laquelle elle ne perçoit que son image idéale. Dans le second cas, il s'agit de substances spirituelles à travers lesquelles elle cherche à se rassurer dans sa quête d'une beauté immortelle. Elle aperçoit une figure idéale d'elle-même, mais en même temps, le miroir lui renvoie à l'infini le signe négatif de son angoisse. Elle dénie alors inconsciemment la différence entre l'image et la réalité. Dans le troisième cas, il s'agit d'un reflet des idées du monde. Elle ne regarde plus le miroir, mais son œil endosse le rôle du miroir qui reflète le monde actuel. Le miroir reflète non seulement le corps de l'héroïne narcissique, mais signifie aussi l'esprit qui cherche à regarder les autres.

### **3-5-3. L'image de réalisatrice reflétée dans le miroir**

Nous avons vu que, dans *Cléo de 5 à 7* (1961), le miroir reflète le portrait de la femme narcissique qui contemple une identité en crise et sa vanité. Les fonctions du miroir, dans les films d'Agnès Varda, se multiplient souvent à travers la question de l'identité bien au-delà de la problématique du narcissisme. Dans *Jane B. par Agnès V.* (1987), un portrait semé de mini-fictions et une fiction semée de mini-confidences de Jane B., avec le dialogue d'Agnès Varda, et dans *Les Plages d'Agnès* (2007), film autobiographique d'Agnès Varda, les miroirs capturent des portraits comme des peintures, encadrant l'identité du personnage. De plus, il y a le jeu du regard entre la cinéaste et ses personnages. Il est d'autant plus intéressant, pour nous, de nous pencher sur ces deux films qui relèvent d'un tout autre registre, celui du

---

<sup>527</sup> Gérard BONNET, *La Violence du voir, op.cit.*, p. 195. (S. Melchoir-Bonnet, *Histoire du miroir, Imago*, 1994, p. 122.)

documentaire, et qui mettent en scène l'auteure elle-même. Nous pouvons nous poser la question alors, de savoir quel mode d'articulation Agnès Varda utilise.

*Les Plages d'Agnès* débute par un jeu de miroirs. Sur une plage, Agnès Varda pose de multiples miroirs qui reflètent le flux et le reflux des vagues de l'océan et qui réfléchissent l'existence de la réalisatrice par un jeu d'apparition et de disparition. (\*86) On ne sait pas si les images que l'on observe sont les reflets ou les originaux. Les mises en abîme en termes de symétrie et les ruptures d'Agnès nous donnent le vertige. L'image de la cinéaste n'apparaît jamais dans les divers miroirs, même si le sujet de ce film traite de sa mémoire intime et des soixante années de sa vie artistique. Sans narcissisme, elle se filme devant sa caméra, tel un miroir qui reflète déjà son histoire.

En outre, les miroirs sont l'outil d'autres portraits. Agnès Varda filme le reflet de tous les membres de son équipe, dans un miroir. Elle demande à chacun s'il voit la caméra dans le miroir. (\*87) Même s'il ne regarde pas directement la caméra, mais son reflet, son portrait est bien emboîté, en nous regardant, dans le cadre du miroir, comme un tableau. Les tableaux enregistrent l'identité de chaque intervenant en quête du sens de son existence. De la même manière, dans *Jane. B. par Agnès. V.*, la cinéaste filme le portrait d'une actrice, Jane Birkin, afin que le spectateur la découvre sous tous les angles, dans tous ses états et en plusieurs saisons. La représentation de Jane est souvent liée à son prénom : Calamity Jane (une personnalité de la conquête de l'Ouest), Tarzan et Jane (les personnages d'une série télévisée américaine), Jeanne d'Arc (une figure emblématique de l'histoire de France et une sainte de l'Église catholique), etc. Il s'agit de la représentation d'une femme comme un « portrait-collage »<sup>528</sup>, constitué d'entretiens primesautiers, de scènes de fiction, de rêves matérialisés par les images et des tableaux vivants.

---

<sup>528</sup> J. B., « *Jane B. par Agnès Varda : Calamity Jane* », dans *La Croix*, le 3 mars 1988.



Dans une scène de *Jane. B. par Agnès. V.*, la réalisatrice filme Jane devant le miroir. (\*88) Pendant les interviews, Jane ne regarde jamais directement la caméra et elle répond : « Je n'aime pas le trou. C'est embarrassant. C'est trop personnel. C'est comme regarder dans les yeux. »<sup>529</sup> Agnès Varda lui demande : « Et s'il s'agit d'un miroir ? Tu te regardes toi-même. Ce n'est pas quelqu'un d'autre qui te regarde. Dans un miroir, ce n'est que vous. »<sup>530</sup> Grâce à une subtile position de la caméra, Agnès Varda obtient à la fois le reflet de Jane et celui de la cinéaste, à côté de sa caméra. (\*89) Elle remarque : « C'est comme si moi je filme ton portrait. Tu ne seras pas toujours seule, dans le miroir. Il y aura la caméra, qui est un peu moi et tant pis si j'apparais parfois dans le miroir ou dans le champ. »<sup>531</sup> Et elle lui précise : « Il faut que tu suives les règles du jeu et que tu regardes la caméra, le plus souvent possible. Dedans. Il faut que tu regardes dedans. Sinon, tu ne me regardes pas. »<sup>532</sup> Les deux protagonistes ne se trouvent pas face à face pendant ces dialogues. Agnès Varda est derrière Jane qui regarde le miroir devant elle : elles regardent dans la même direction. Cependant, grâce au miroir, elles

<sup>529</sup> Agnès VARDA, *Jane B. par Agnès V.* (1987) [DVD], Ciné-tamaris, Imagica (éd.), 94 min, couleur.

<sup>530</sup> *Idem.*

<sup>531</sup> *Idem.*

<sup>532</sup> *Idem.*

se regardent, comme si le miroir liait leur regard. Le miroir formalise un regard entre les deux femmes et réduit la distance entre elles.

89



La caméra d'Agnès Varda filme non seulement le portrait de la femme, mais aussi leur rapport. Sa caméra n'est plus une machine, c'est la substitution de l'œil de la cinéaste. (\*90) Le miroir renvoie à son regard entre ce portrait et l'autoportrait de la cinéaste. En outre, le spectateur voit, en même temps, le personnage et la cinéaste dans le miroir, comme si cette dernière devenait un autre écran dans l'écran principal. Même si ces deux femmes sont dans le miroir, elles ne regardent pas leurs propres images, mais l'autre : Jane regarde le regard de la cinéaste (la caméra), Agnès Varda regarde Jane à travers le miroir. Sa caméra se substitue parfaitement à son œil à tout moment, dans une dépendance subjective. Cela construit la recherche d'identité de cette actrice, en mélangeant le respect pour Jane et l'autorité arbitraire d'Agnès Varda.

Rappelons que, selon Freud, le narcissisme est une relation dans laquelle l'objet est confondu avec le sujet. Le sujet narcissique ne s'intéresse à l'objet qu'en tant qu'il fait partie

de lui-même ou qu'il est au service exclusif de sa propre satisfaction. Il n'est donc investi que dans une relation de Moi-objet. Dans la relation narcissique, l'investissement libidinal de l'objet est égal à celui du Moi, le narcissisme favorise alors, l'identification projective proche du Moi et en confirme l'omnipotence. Dans *Jane. B. par Agnès. V*, il n'y a aucun élément narcissique dans ce jeu de miroirs. Entre réalisatrice et actrice, chacune fait une concession, autorisant l'autre à s'introduire dans son univers. Ces utilisations des miroirs permettent de confirmer l'existence de l'autre et de se regarder.

Dans les deux films, à travers le miroir, la réalisatrice est présentée dans le champ de la scène avec ses personnages, en train de filmer. Le spectateur à la fois partage son regard et observe son activité. Le point de vue intradiégétique d'Agnès Varda mêle un regard interne à la scène. Cette mise en scène évoque une peinture de Diego Velasquez, *Las Meninas* (1656). La différence entre les deux œuvres est l'invisibilité du point de vue de l'auteur. Tandis que le point de vue d'Agnès Varda est clairement montré au spectateur, le modèle peint par Velasquez est invisible au spectateur, puisqu'il n'est pas représenté dans l'espace du tableau, mais son image apparaît dans le miroir que Velasquez introduit dans l'œuvre. Le spectateur observe cette peinture en partageant le regard avec son modèle. Cependant, dans ces deux œuvres, l'auteur est représenté en tant que personnage. Sa présence dans le film évoque *la représentation de la représentation classique*. Michel Foucault analyse le tableau de Diego Velasquez et note :

[La représentation] entreprend en effet de s'y représenter en tous ses éléments, avec ses images, les regards auxquels elle s'offre, les visages qu'elle rend visibles, les gestes qui la font naître. Mais là, dans cette dispersion qu'elle recueille et étale tout ensemble, un vide essentiel est impérieusement indiqué de toutes parts : la disparition nécessaire de ce qui la fonde, — de celui à qui elle ressemble et de celui aux yeux de qui elle n'est que ressemblance. Ce sujet même — qui est le même — a été éliminé. Et libre enfin de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation.<sup>533</sup>

Michel Foucault introduit la notion d'« épistémè », un terme grec, qui signifie science et qui désigne chez lui les rapports liants différents types de discours scientifiques à une époque historique et dans une région donnée : ces discours entrent en cohérence les uns avec les autres pour accréditer la légitimité de leur savoir et poser les normes préalables à toute

---

<sup>533</sup> Michel FOUCAULT, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 31.

construction de la pensée.<sup>534</sup> Il distingue trois grandes articulations épistémologiques dans la pensée occidentale : la Renaissance (qui ordonne son système de savoir selon la quête infinie des ressemblances et des similitudes.) ; l'âge classique (la connaissance est liée à la mise en ordre stricte et critique des représentations dans l'élaboration du discours, lui-même représentation de représentation.) ; la modernité (qui fait graviter les sciences humaines autour de la notion d'homme qu'elle définit comme un carrefour entre le sujet connaissant et l'objet connu.)

L'idée de la représentation de soi-même à travers le miroir comme autoportrait se retrouve dans plusieurs films d'Agnès Varda et donne à voir l'épistémè de « l'âge classique ». Ces scènes avec miroirs se situent à un moment particulier où la cinéaste s'observe dans un reflet tout en filmant un autre objet qu'elle-même. (\*89, 90) Elle se montre à la fois comme l'objet regardé et le sujet regardant : le spectateur peut la reconnaître à la caméra devenue visible dans le champ ; elle accompagne son autoportrait en identifiant clairement sa présence à celle de la metteuse en scène. Il y a donc dans ce jeu de miroir une sorte de mise en abyme et une « représentation de la représentation » comme à « l'âge classique ». Nous voyons en effet que trois regards ou trois représentations coexistent dans cette scène : l'objet représenté (Jane Birkin), le sujet représentant (Agnès Varda) et celui qui reçoit ces représentations (le spectateur). Comme le spectateur peut regarder à la fois le sujet et son objet, le regard du spectateur en est égaré : qui regarde qui ? Le spectateur voit en effet Agnès Varda de dos, mais son visage vu de face dans le miroir est bien en situation de l'observer à son tour. Tout se passe comme si le dispositif de prise de vue, la caméra s'identifiaient à un visage réel et vivant.

Il y a comme un redoublement de la représentation et une sortie des artifices de la mise en scène à travers ce jeu de miroir. Il permet un débordement du réel sur le monde de la représentation. Agnès Varda y manifeste une relation amicale avec Jane Birkin et le spectateur est amené à la fois à surprendre l'intimité de leurs regards, comme si la scène n'était plus un instant de cinéma, et à mesurer aussi son impuissance à intervenir dans l'espace de ces deux femmes : il est renvoyé à la prise de conscience de sa passivité et de la séparation radicale entre la représentation cinématographique et la présence « réelle » des personnages. Et même

---

<sup>534</sup> Michel FOUCAULT, *Dits et écrits I 1954-1975*, Paris, Quatro Gallimard, 2011, p. 1239.

si Jane Birkin regarde son reflet dans le miroir, l'élément narcissique est effacé par le regard du cinéaste qui cherche la relation avec l'autre personnage de la scène. Si Foucault cherche à montrer comment la représentation en vient à être pensée en rapport avec ses propres conditions de possibilité, Agnès Varda s'intéresse, elle, à mettre en valeur ce qui rend possible la relation entre ces femmes.

Nous avons envisagé la fonction du miroir en renvoyant à celle de l'épistémé de la représentation cinématographique dans les films d'Agnès Varda. Le féminisme d'Agnès Varda s'exprime par une identité, par une volonté de passer de l'état d'être regardé à celui d'être regardant. La beauté de Cléo correspond d'abord à l'image du stéréotype féminin (la perruque blonde, le déshabillé à plumes, une robe ornée d'une grosse ceinture, soulignant la ligne des reins), avant sa transformation. Elle devient une nouvelle femme moderne (une robe noire, des bijoux simples), après son évolution. Son image est progressivement insérée dans le contexte social<sup>535</sup>, elle accroît l'importance de sa vie subjective. À partir de la reconnaissance de son identité, Cléo est animée d'une prise de conscience liée à la compréhension sociale de son image.

---

<sup>535</sup> Dans les scènes où Cléo marche dans Paris, Agnès Varda a filmé directement l'image de Paris à la façon d'un documentaire. Cela fait référence à la volonté des documentaires d'apporter un témoignage, en filmant le réel. Cette image réelle fait donc allusion au contexte social de Paris à cette époque [les années 60], en particulier pendant la guerre d'Algérie, évoquée à travers la conversation des gens ou l'émission de radio.

### **3-6. Le regard non-croisement entre les personnages dans *Les Rendez-vous d'Anna* (1978) et *Un Divan à New York* (1995) de Chantal Akerman**

L'identification du regard du spectateur au personnage s'appuie sur la focalisation de la caméra subjective, comme nous l'avons montré. Durant la scène de la filature où la caméra se substitue au regard de l'homme qui suit la femme, il est difficile de s'identifier au regard féminin ou de partager la psychologie, en raison de l'énigme du personnage féminin. La subjectivité d'Ariane est objet de perception et d'élaboration d'abord pour le spectateur masculin, à travers l'identification de son regard au travers duquel le plaisir scopique du personnage est transmis au spectateur.

Dans *Saute ma ville* (1968) et dans la première partie de *Je, tu, il, elle* (1975), le personnage féminin est interprété par Chantal Akerman elle-même. Il n'y a aucun personnage masculin qui l'observe, mais il y a un seul regard de la caméra qui surveille et qui témoigne des gestes de la femme. De la même manière, dans *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), son personnage féminin, Jeanne Dielman, se présente toujours presque toute seule au milieu de l'écran. Le spectateur peut observer sa gestuelle. Sa représentation est telle qu'elle renvoie au voyeurisme du spectateur. Cependant, si le regard de la caméra ne se focalisait pas sur un personnage particulier, elle n'associerait pas le spectateur à son regard investigateur. Même si la caméra de Chantal Akerman se focalise parfois chez le personnage féminin, sa façon de le montrer semble s'éloigner du voyeurisme traditionnel.

Dans les parties précédentes, nous avons problématisé le regard, en tant que pulsion sexuelle, comme le résultat du voyeurisme traditionnel. Mais si le sujet du regard est anonyme ou absent, si la caméra ne s'identifie à aucun regard du personnage, comment l'identification du regard chez les spectateurs s'organise-t-elle ? Si la femme ne devient plus l'objet du regard, sa subjectivité se manifestera-t-elle quand même à l'écran ? Nous allons examiner la construction de la subjectivité de la femme par le regard des autres personnages ou par le regard neutre de la caméra dans les films d'Agnès Varda et de Chantal Akerman. Comment

cherchent-elles à comprendre et à analyser la structure du regard, afin d'éviter tout plaisir scopophilique du regard, en utilisant des techniques de narration ? <sup>536</sup>

Nous allons aborder la structure du regard des personnages dans *Les Rendez-vous d'Anna* (1978) de Chantal Akerman, qui raconte l'histoire d'Anna, nomade entre l'Allemagne, la Belgique et la France. Anna est un rôle de la médiation culturelle entre les pays européens. Ce personnage féminin écoute « l'autre » qui parle, comme un spectateur de monologues. C'est ce rythme entre ces monologues à la première personne et la parole yiddish que recherche Chantal Akerman. Chacun porte en soi l'histoire de son pays, de sa souffrance, de sa vie, de sa joie et son angoisse du passé et de l'avenir. Cependant, le regard de la caméra au cours des dialogues montre l'un qui parle et l'autre qui écoute dans le même long plan fixe, sans mise en valeur du regard de l'autre. Comment le spectateur ressent-il de l'empathie pour les personnages ?

### **3-6-1. La difficulté d'identification du regard à travers la neutralité de la caméra**

Nous parlerons d'abord de la façon dont la caméra filme les personnages dans *Les Rendez-vous d'Anna* (1978), en refusant de mettre l'accent sur le portrait des personnages. Par exemple, dans la chambre de l'hôtel, la caméra fixe montre un homme qui va bientôt partir ; devant la porte, il discute avec Anna, invisible, mais dont la voix se fait entendre hors-champ. (\*91) Puis, dans le même plan, Anna apparaît à droite du cadre, ils continuent à discuter. (\*92) De la même manière, dans la scène suivante, la caméra toujours fixe montre la sortie de l'hôtel où il n'y a personne, puis toujours dans le même plan fixe, cet homme entre par la droite du cadre et marche jusqu'à l'arrière-plan. Il se retourne et commence à parler à Anna, qui lui répond, bien qu'elle soit toujours hors-champ. (\*93) Son interlocuteur revient par la droite du cadre. (\*94) Après sa disparition à l'écran, la caméra filme toujours la sortie de

---

<sup>536</sup> Leur technique de narration essaie d'éviter l'utilisation de la caméra classique. Cette technique est conçue comme un regard masculin pour le spectateur. Ce regard contrôle la narration et devient objet d'identification narcissique (l'identification au héros et à son ego idéal) et sujet du regard scopophilique ou voyeurisme sur la femme. La femme, dans cette façon de regarder, demeure dans une position sexuelle négative.

l'hôtel désert. (\*95) Le plan reste encore fixe et c'est le personnage qui amène le mouvement et la voix.

Dans la scène suivante de la maison à la campagne, la caméra fixe filme longtemps en plan américain et moyen ces deux personnages en train de discuter ensemble, mais il est rare qu'ils se regardent l'un l'autre. Chacun prononce des paroles, avec un regard perdu dans le lointain. (\*96) Lorsque l'homme commence à raconter son histoire, la caméra se focalise uniquement sur lui (\*97), comme s'il s'agissait d'un monologue. Anna reste hors-champ, comme si elle s'identifiait au spectateur. Enfin, au terme de la discussion, ils se regardent. (\*98) Et lorsqu'elle se dirige vers la droite du cadre (\*99), la caméra fixe l'homme immobile. Seule Anna s'éloigne dans l'arrière-plan, donnant un certain mouvement à la scène. Une fois qu'elle disparaît hors-champ (\*100), elle entre à nouveau dans le cadre, puis repart marcher à l'arrière-plan (\*101), se déplaçant sans cesse selon des lignes de fuite surprenantes, comme si elle refusait d'entrer dans des cadres rassurants.

Dans une autre scène se situant dans le train, la caméra montre Anna et, de dos, un voyageur masculin. Ils discutent ensemble ou restent parfois assez longtemps en silence, mais sans se regarder, leur attention tournée vers le paysage à travers la fenêtre. La caméra présente leur position singulière sous plusieurs angles (\*102, 103, 104, 105). Comme le train avance dans un bruit de grincements, et que le paysage défile sans cesse par la fenêtre, l'immobilité de leur présence en est, par contraste, renforcée, comme s'ils cristallisaient sur eux seuls la sensation de la durée.

Quelques plans après, la caméra montre la tête d'Anne et le spectateur entend la voix masculine hors-champ. Anne se retourne et elle lui répond, tandis que la caméra se focalise toujours sur Anne, l'homme demeurant toujours absent de l'image (\*105, 106). Comme si elle répondait à une interview dans un documentaire, elle ne regarde jamais ni la caméra, ni l'homme. Ensuite, lorsque ce dernier commence à parler de son histoire, la caméra se pose sur lui. (\*107) À la fin de ces séquences, ils se tournent tous les deux dans la même direction, mais sans jamais se regarder. (\*108)



Ces scènes ne consistent pas à montrer les dialogues des personnages selon une alternance de plans passant de l'un à l'autre avec le même type de cadrage. Il ne s'agit pas d'une séquence classique de champ-contrechamp. La caméra ne s'identifie également au regard d'aucun des personnages. La succession des plans souligne la différence d'orientation du regard des personnages. Dans la scène de l'entrée de l'hôtel et de la maison à la campagne, même si le personnage avance, la caméra ne le suit pas, mais reste plantée fixement devant lui en plan d'ensemble. Les entrées et sorties de champ des personnages suggèrent une grande intensité d'activités hors-champ. Les personnages échappent aux cadres qui les emprisonnent en recherchant un espace mythique et invisible pour le spectateur. L'utilisation du hors-champ tend à refouler le discours à l'écart du visible pour déplacer l'attention hors du lieu central où la caméra se tient, même si cette dernière doit rester dans l'espace de la fiction. Le regard du spectateur est donc entraîné dans un hors-champ qui semble se prolonger à l'infini.

Dans la scène du train, la caméra continue d'être statique, mais d'un plan à l'autre, elle change de position pour cadrer différemment les personnages, indépendamment de l'orientation de leur regard. Même si la caméra montre des personnages en dialogue l'un après

l'autre (\*106, 107), elle ne se substitue pas toujours à la position de chacun des interlocuteurs. Si le spectateur ne peut pas suivre de façon structurée le croisement des regards entre les personnages, cette perturbation, délibérée de la part de la cinéaste, lui permet de tourner son regard vers un ailleurs. En outre, la plupart du temps, les personnages mêmes ne se regardent pas, ils se tiennent face à la fenêtre du train en observant un point quelconque du paysage (\*104, 108), ou bien l'homme tourne le dos à la fenêtre tandis que le regard d'Anna, vue de dos, continue à fixer la vitre analogue à un écran de cinéma plongé dans l'obscurité (\*105). Le cadrage de la caméra reste neutre dans la mesure où il ne s'assimile au point de vue d'aucun des deux personnages, comme si ceux-ci discutaient sous le regard d'une caméra de surveillance anonyme.

Quand chaque personnage masculin raconte, à Anna, son mode de vie, sa façon d'être, l'histoire de l'Europe, une crise économique, politique et sociale, le plan moyen et fixe l'isole de tout le reste, comme s'il répondait aux questions d'une interview. (\*97) Dès que les hommes commencent leur monologue, le champ les sépare de l'héroïne à laquelle il s'adresse ; cela peut suggérer qu'elle ne veut pas être impliquée dans leur histoire. Cet isolement des personnages masculins manifeste un certain refus de sociabilité chez Anna qui veut rester toujours autonome par crainte de se fondre dans une société patriarcale. Les rencontres d'Anna avec ces voix masculines monotones, l'association du rythme harmonieux de son discours et de longs plans fixes sont de véritables monologues. Ces monologues font subtilement le lien entre les registres personnels et collectifs qui se croisent avec plus ou moins de bonheur dans l'expérience de chacun. L'espace découpé par le regard des personnages est délimité par la caméra fixe qui les montre dans le cadre de leur vie quotidienne. L'impossibilité d'échanger un regard, une parole authentique, et la séparation spatiale des personnages soulignent leur aliénation et leur difficulté à sortir de leur solitude. Leurs axes visuels déterminent des limites, des frontières qui cloisonnent les individus enfermés chacun dans leur propre monde : le spectateur perçoit davantage une juxtaposition des corps qu'une réelle présence des personnages les uns aux autres.

Marc Vernet explique que le regard vers la caméra est l'interdit majeur, le refoulé du cinéma narratif :

La thèse traditionnelle veut donc que le regard à la caméra ait pour double effet de dévoiler l'instance d'énonciation dans le film et de dénoncer le voyeurisme du spectateur, mettant brutalement en communication l'espace de production du film avec l'espace de réception, la salle de cinéma, en faisant entre-deux disparaître l'effet-fiction.<sup>537</sup>

Cependant, les personnages des *Rendez-vous d'Anna* ne regardent jamais la caméra et ne sont jamais fractionnés. Lorsque la caméra les montre, leur visage est vide de toute expression. Le regard vers la caméra est toujours neutre. Cette neutralisation filmique ne cède jamais devant la possibilité de donner l'occasion de l'identification du spectateur aux personnages. Le regard neutre est symbolique d'une désaffection profonde chez le spectateur. Cependant, le spectateur a la possibilité de jouer un rôle actif et de mettre en œuvre son expérience culturelle. En écoutant ces histoires, il peut partager leur vision du monde et la structuration de la réalité. Il la rend concrète, en mettant cette réalité en rapport avec les normes et les valeurs sociales et culturelles qui l'environnent et par l'entremise desquelles il donne un sens à son expérience.

Lorsque nous sommes spectateurs d'une œuvre, notre attente est donc instruite en fonction de ce que nous avons vécu en tant que spectateurs ; néanmoins, l'impact d'événements inattendus est toujours possible, et ce sont généralement ceux-ci qui nous contraignent à reformuler tout ou partie de nos attentes et à faire évoluer notre vécu spectatorial. Le rapport aux œuvres correspond ainsi à une stratégie de sauts en avant et en arrière d'où l'on tente de construire une configuration cohérente du sens général de notre expérience garanti par ces révisions perpétuelles.<sup>538</sup>

La caméra neutre échappe au regard voyeuriste du spectateur, mais l'interprétation de chacun des spectateurs, fondée sur son expérience, sa connaissance et sa valeur, provoque le désir d'un échange social et culturel avec le personnage.

---

<sup>537</sup> Marc VERNET, *Figure de l'absence : de l'invisible au cinéma*, Paris, Éditions de l'étoile, 1988, p. 9.

<sup>538</sup> Emmanuel ETHIS, « Ce que le spectateur fait au cinéma : pour une sociologie de la réception des temps filmiques », dans *Communication et langages*, n° 119, 1<sup>er</sup> trimestre 1999, p. 41.

### 3-6-2. L'échange du regard non classique

La scène de conversation entre deux personnages est filmée souvent par le champ-contrechamp dans le cinéma classique afin de mieux montrer l'expression du visage qui parle et celle de son regard face à son interlocuteur. Il est important d'assurer une continuité visuelle et narrative. Dans le premier cas d'un dialogue, le personnage doit toujours rester du même côté, comme sur les schémas ci-dessous.



Champ

Contrechamp

Dans ces exemples de *Vertigo* (1958), Madeleine reste à gauche et Scottie à droite. Le spectateur voit ainsi les deux personnages à l'écran. Le regard du personnage s'adresse à son interlocuteur. La scène sera alors déséquilibrée. Dans le cas suivant, le spectateur ne voit pas les deux personnages en même temps.



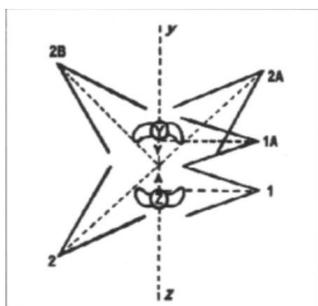
Champ

Contrechamp

Même si son interlocuteur est absent, la direction du regard du personnage s'adresse à

lui. Ce champ-contrechamp est logique, le spectateur peut imaginer la position de ces personnages. Sans évolution de l'angle et de la taille du plan, sans rupture dans l'enchaînement, la caméra filme la direction dans laquelle le personnage regarde, montre ce personnage qui écoute. Le personnage se situe dans le cadre entre le champ et le contrechamp. Grâce à cela, le spectateur voit des personnages, comme s'ils s'asseyaient côte à côte. Il n'y a pas de ligne croisée entre les personnages, mais leurs positions s'orientent vers la caméra, au bord de la ligne horizontale. Cette construction des champs et des contrechamps permet d'effacer le regard de l'autre personnage, ce qui crée un désaccord chez le spectateur entre la position du personnage qui parle et ses paroles qui sont illustrées, pendant le passage du champ au contrechamp. Dans ce cas-là, le spectateur ressent que des paroles sont découpées et pénètrent entre les champs, mais la totalité du dialogue est construite par le champ. Ces champs sont pris par l'appareil qui effectue une rotation de 180° pour passer d'un plan à un autre<sup>539</sup>.

Cependant, lorsque Chantal Akerman utilise les champs et les contrechamps, l'échange de regard n'est pas classique. Dans les dialogues des *Rendez-vous d'Anna* (1978), entre l'héroïne et sa mère, le champ et le contrechamp ne sont pas construits symétriquement. Dans la scène du café, la caméra montre Anna de face, assise à côté de sa mère. (\*109) Durant leur conversation, elle montre d'abord Anna qui regarde sa mère invisible, vers le cadre gauche (\*110) ; le spectateur entend la voix de la mère, hors-champ. Ensuite, le spectateur voit la mère parler de sa propre vie. Dans cette scène, Anna regarde toujours sa mère hors-champ, tandis que le regard de la mère ne se tourne pas vers Anna. (\*111, 112) Comme si la



539

[Angles 1 et 1A] = technique primitive = littéralement champ contre champ.

« Comme il s'agit d'enregistrer deux champs opposés, il semble *a priori* logique de placer l'appareil à l'opposé sur le même axe, à 180° donc, pour avoir z de <sup>3</sup>/<sub>4</sub> face et y en amorce [angle 2A]. Pourtant la succession 2-2A est déroutante pour le spectateur : y et z semblent non pas se regarder mais regarder dans la même direction (les regards ne *croisent* pas et les plans *raccordent* mal). »

Vincent PINEL, *Le Montage, l'espace et le temps du film*, Cahiers du cinéma, CNDP, coll. Les petits cahiers, 2001, p. 74-75.

mère refusait de regarder sa fille, la direction de son regard ne s'adresse pas à sa fille selon le champ et le contrechamp de Chantal Akerman. Lorsque le regard de la mère se dirige vers Anna, la caméra montre le visage d'Anna. (\*110) Cet échange étrange est pourtant mené selon le champ-contrechamp. La singularité de cet échange est provoquée d'abord par le décadage de la direction du regard entre les personnages, ensuite, par le décadage entre la voix et l'image : le champ-contrechamp ne suit pas l'alternance des énonciateurs.

Comme les changements de champ sont trop longs pour maintenir un rythme adéquat, ce manque de rythme crée une distance entre les personnages. La caméra filme la mère située au milieu du cadre, tandis que le plan cadrant Anna se situe obliquement, il ne se substitue pas au regard de la mère. Le regard du spectateur n'est pas celui d'un personnage, mais celui de la caméra. La caméra fixe montre le regard d'Anna, qui n'est pas identique à celui de la mère, car celui-ci est absent. La caméra se pose à un point de vue qui n'est pas celui des personnages. Le champ et le contrechamp de Chantal Akerman ne sont pas un échange de regards, mais un échange d'émotions. La caméra révèle des émotions contrastées : l'affect envers sa mère et le monologue intérieur de la mère.

Bérénice Reynaud et Ginette Vincendeau expliquent ainsi ces champs contrechamps :

[Des champs/contrechamps] nous ont apporté d'autres points de vue, des « contrechamps » dynamisant la vision masculine qui, sans eux, se résoudrait à n'être qu'une série de « champs » non suturés. [Des champs/contrechamps] nous ont parfois étonnées, irritées, amusées, passionnées, enthousiasmées ; ils nous ont toujours stimulées et fait réfléchir ; ils ont ouvert pour nous une nouvelle jouissance du cinéma.<sup>540</sup>

Mais les champs-contrechamps de Chantal Akerman n'évoquent pas la vision masculine. Car le regard de sa caméra ne s'identifie pas à celui des personnages, comme si elle ne pensait pas la place d'identification qui doit être laissée au plaisir de regarder du spectateur. Sa caméra regarde l'objectif sans privilégier un (e) acteur/trice ou un objet, elle s'interpose entre les personnages. Le regard du personnage ne se focalise jamais sur le plan de l'objectif ou de la caméra, mais le regard de la caméra qui montre Anna-auditrice provoque

---

<sup>540</sup> Bérénice REYNAUD et Ginette VINCENDEAU, « Contre-champs », dans *CinémAction 67 : 20 ans de théories féministes sur le cinéma*, dossier réuni par Ginette VINCENDEAU et Bérénice REYNAUD, Paris, Éditions Corlet, 1993, p. 10.

l'identification du spectateur au sujet parlant, comme si le spectateur comblait ce sujet absent ; la fonction de scopophilie n'apporte pas d'élément érotique. Par la création de monologues, des hommes racontent leur histoire : dès lors, la séparation entre l'image de la femme-auditrice et l'objet du regard à la caméra révèle un indéniable narcissisme.

### **3-6-3. Le regard parallèle entre les personnages dans *Un Divan à New York* (1995)**

Le cinéma dominant sous le système patriarcal représente la femme comme l'objet du regard masculin ; cela évoque irrémédiablement le système binaire d'un sujet masculin voyeur et d'un objet féminin regardé. Car cette représentation conduit à ce que la femme soit arrachée à son état naturel ou à sa signification essentielle par une autre puissance qu'elle-même, celle du regard scopophilique de l'homme. Pour trouver une nouvelle représentation possible de la femme, il ne s'agit pas d'inverser les positions féminines et masculines, mais de les faire coexister indépendamment l'un et l'autre. Chantal Akerman crée cette espace de coexistence entre homme et femme à travers deux récits parallèles dans *Un Divan à New York* (1995). Pendant la première moitié du film, les deux histoires simultanées sont présentées alternativement à l'écran. Les deux protagonistes ne partagent jamais le même espace ni le même temps, leurs corps ne se touchent jamais, jusqu'à ce qu'ils se rencontrent. Cependant, ils s'attirent, petit à petit, l'un à l'autre à travers leurs objets sans la présence de l'autre. Même après leur rencontre en vis-à-vis, la mise en scène évite également l'échange de leurs regards.

*Un Divan à New York*, comédie sentimentale, raconte l'échange d'appartements d'une Parisienne et d'un homme new-yorkais. Béatrice est danseuse, vit dans un petit appartement, très en désordre, à Paris et décide de se rendre à New York pour parfaire son anglais. Henry est un psychanalyste maniaco-dépressif, il habite dans le quartier chic de New York, ne supporte plus rien de sa vie et surtout de ses patients ; il décide, alors, de partir quelques semaines à Paris. Ils échangent, sans se connaître, leurs appartements.

Une suite de situations, illustrée par un montage parallèle et alterné, se répète par la suite. Arrivant à New York, Béatrice prend le taxi et parle joyeusement avec un chauffeur

(\*113), puis elle le quitte, face au grand immeuble. Un portier la mène vers l'ascenseur. (\*114) La scène change et Henry, à Paris, marche, avec ses valises, dans un quartier populaire et animé où une foule mélangée et bruyante déferle autour de lui ; une foule de Maghrébins et d'Asiatiques l'entoure. (\*115) La scène suivante présente New York ; sortant de l'ascenseur, le portier accompagne Béatrice jusqu'à la chambre de Henry. (\*116) Ensuite, la caméra filme Henry en face de la porte de l'appartement de Béatrice où le code de l'entrée ne fonctionne pas. Une passante joviale lui conseille de le demander à la boulangerie à côté. Quand il entre dans la boulangerie, tout le monde se tait et le regarde bizarrement. (\*117)

Ensuite, Béatrice entre dans le hall sombre et silencieux de l'appartement de Henry et cherche un interrupteur, mais déclenche une alarme. Elle plaque sa main sur le mur, l'alarme s'arrête, puis elle appuie par inadvertance sur un interrupteur. (\*118) Le plan suivant montre Henry essoufflé, il pousse la porte d'entrée, avec ses valises, et entre dans le petit appartement de Béatrice, entend les voix et les musiques des voisins. (\*119) La scène suivante montre Béatrice s'avançant dans le salon de l'appartement, à New York. Tout est bien rangé et tranquille. Les tentures s'ouvrent lentement devant elle et découvrent une immense baie vitrée derrière laquelle on voit le panorama de New York. (\*120)

Les plans présentent alternativement l'arrivée de chacun dans l'appartement échangé et la situation contrastée. Les deux histoires se déroulent ainsi parallèlement et alternativement, en montrant les deux personnages.

Dès qu'ils s'installent à leur place inhabituelle, ils reprennent tout de suite leur comportement : Béatrice déplace l'appartement bien rangé de Henry (\*121) et celui-ci range la chambre désordonnée de Béatrice. (\*122) Le sol de la chambre de Béatrice est rempli de vêtements jetés par terre, Henry les ramasse du bout des doigts pour ranger la chambre ; Béatrice a enfilé la sortie de bain de Henry. (\*123) Puis, Henry lit les lettres amoureuses sur le mur de la chambre de Béatrice et écoute les messages passionnés que des hommes laissent à la messagerie du téléphone. Il reconstruit, petit à petit, la personnalité de la femme incorporée.

Malgré l'absence du corps de l'autre, chaque scène suggère son existence, grâce à l'odeur du parfum qui reste dans leur chambre et du vêtement de l'autre, même sans son corps, grâce au mouvement de la caméra sur ces objets personnels. (\*124) Ils imaginent la figure de l'habitant, en l'absence même de son corps. Même s'ils ne se rencontrent jamais, la figure imaginée sans corps suggère l'omniprésence de l'autre par l'intermédiaire des appartements de l'un et de l'autre. Il n'y a pas de regard voyeuriste sur le corps de l'autre, mais les objets s'y substituent, en faisant naître un certain désir de connaître l'autre. Ce n'est pas tout à fait la déviation des pulsions sexuelles sur un objet érotique, mais ces deux personnages fantasment leurs objets, subordonnés au corps abstrait de l'autre. Ils se découvrent et s'imaginent de manière fétichiste.

Béatrice s'adapte rapidement à sa nouvelle vie et s'improvise même psychanalyste du fait de la méprise d'un patient de Henry. Elle commence à écouter de tout son cœur les préoccupations des patients et leurs confidences. Malgré quelques tentatives, Henry ne s'habitue pas à la vie parisienne et rentre à New York, en avance, et il fait la connaissance de sa locataire. Pendant son absence, tout a changé en mieux : ses patients et son chien sortent de l'état mélancolique, grâce à la thérapie de Béatrice. Par curiosité, Henry prend rendez-vous pour découvrir la thérapie de Béatrice, en dissimulant sa vraie identité.

Chantal Akerman diffère l'échange de leurs regards lors de leur rencontre même. La thérapie a lieu trois fois sans que leurs regards se croisent. Lors du premier rendez-vous, Henry entre dans la salle de thérapie et s'installe sur le divan (\*125) Béatrice écrit quelque chose et ne le regarde pas. (\*126) Ensuite, elle commence à l'écouter derrière le divan où elle ne peut pas le voir, mais elle n'entend rien. En s'inquiétant, elle dit quelques fois « oui », mais Henry ne prononce aucun mot. Le plan montre alternativement l'un et l'autre (\*127), mais ils ne partagent jamais le même plan, ne se regardent jamais.

Lors de la deuxième séance, en hésitant, Henry raconte petit à petit son sentiment ambivalent à l'égard de sa mère. Dès qu'il a confiance en elle pour parler de son histoire, la caméra se déplace doucement de gauche à droite et de droite à gauche et révèle, cette fois-ci, leur proximité, mais ils ne se regardent jamais. (\*127) La troisième rencontre commence par

un plan entier montrant à la fois Béatrice dans le fauteuil et Henry sur le divan (\*128) et le travelling de la caméra révèle encore la proximité de leur distance (\*129) : pour la première fois, ils partagent le même plan, mais leurs regards ne se croisent pas.

Pendant les trois séances, le croisement des regards entre ces deux personnages est évité invariablement, par le dispositif divan – fauteuil : l’analyste est assis dans son fauteuil, derrière le divan, donc hors de la vue de l’analysant qui, lui, est allongé sur le divan. Cependant, leur proximité à la fois physique et psychologique est dévoilée par la mise en scène et par le dispositif de la caméra. Au premier rendez-vous, il y a juxtaposition alternative des plans de chaque personnage, une rupture marque la distance entre eux. Lors de la deuxième séance, le travelling de la caméra révèle leur proximité. À la troisième rencontre, le plan entier insère les deux personnages dans le même espace cinématographique.

Cette situation plonge d’emblée dans l’étrangeté de la relation intime ; l’imagination et l’approche de Béatrice pour comprendre autrui dans une relation sociale ouvrent l’espace personnel de Henri qu’il ne révélait pas. Sans qu’ils se regardent, leur désir est provoqué : celui de parler de sa vie et celui de l’écouter et le comprendre. Lorsque l’empathie de Béatrice naît, les souvenirs d’Henri, ses rêves, ses fantasmes, ses sensations, mais aussi son quotidien apparaissent au fil des associations. Le relâchement corporel se traduit non seulement par la réaction du personnage, mais aussi par le cadre de la caméra qui réduit doucement leur distance.

De même, à Paris, Henry s’approche, en arrosant les plantes, du bord gauche du balcon où il y a une grande plante. Il respire, concentré. (\*130) À côté du balcon de Henry, Béatrice, enroulée dans une couverture, apparaît et s’approche légèrement du bord droit du balcon. (\*131) Leurs regards ne se croisent pas encore : Béatrice regarde légèrement vers la droite, mais la grande plante, entre les deux personnages, l’empêche. (\*132) La caméra non plus ne filme pas ensemble ces personnages. Elle filme toujours alternativement Henry et Béatrice. Elle se déplace de droite à gauche ou de gauche à droite, mais ne s’identifie jamais au regard du personnage. Les personnages ne sont jamais cadrés dans le même plan. Le spectateur comprend leur proximité, mais chacun prend possession de son propre espace. La grande plante évite leurs regards directs. Enfin, lorsque Béatrice peut identifier Henry à un de ses patients à New York, ils figurent dans le même cadre. (\*133)

L'histoire progresse par l'opposition des situations simultanées des personnages, terme à terme. Un montage parallèle présente les deux personnages de manière systématique. Les caractères des protagonistes s'opposent également : Béatrice est sociable, joyeuse et insouciant, tandis qu'Henry est timide, prudent et scrupuleux. La dissemblance des deux héros est programmée et accentue l'altérité et la différence. Chantal Akerman multiplie les échappées sentimentales, les croquis de lieux, les coups de griffe contre les stéréotypes du couple. Au travers de cette relation étrange entre un homme et une femme, elle soulève ici plusieurs thèmes : la comédie de mœurs, l'étude d'un cas, la sociologie d'un milieu.

La caméra de Chantal Akerman ne poursuit pas souvent le personnage féminin ; elle souligne rarement les figures féminines avec des plans de champ-contrechamp ou avec des zooms. Ce manque d'emphase sur un portrait de femme permet au personnage de se mouvoir librement dans l'espace, comme s'il s'agissait d'un plan fixe sur une scène de théâtre (*Saute ma ville*, 1968, *Je, tu, il, elle* [1975], *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce 1080 Bruxelles* [1975], *Les Rendez-vous d'Anna* [1978], *Demain on déménage* [2004]). Les prises de vue ne semblent renvoyer qu'au regard de Chantal Akerman afin d'éviter de provoquer la pulsion sexuelle du spectateur. Ce dernier ne focalise pas son regard sur un seul point de l'image des femmes. Il est contraint d'observer le mouvement et le geste du personnage féminin dans un long plan fixe, mais son regard n'est pas celui d'un fétichiste. Car Chantal Akerman n'insiste pas sur les fragmentations du corps des femmes ou sur les objets de la jouissance dans les rapports sexuels. Elle utilise plutôt, de façon systématique et répétée, des longs plans fixes, à l'exception de brefs mouvements de la caméra pour recadrer et réintroduire le personnage dans le champ. Puis, les travellings latéraux qui renvoient à la perception des surfaces, semblent ne montrer que ce qu'il y a à voir, sans souligner un objet ou une personne, et non ce qui évoque l'érotisme, la pulsion scopophilique et le voyeurisme.

Chantal Akerman prévient ainsi toute tentation de fuite de son spectateur dans une identification aliénante avec son personnage principal, afin que son regard ne tombe pas dans le voyeurisme. Il devient évident que la pulsion de voir du spectateur est portée par son autoconservation, par laquelle il préserve et confirme son existence et son individualité consciente. Le rôle féminin n'est pas exhibitionniste, son apparence n'est pas conçue pour produire un fort impact visuel et érotique. Si le désir de regarder comme voyeur supplante le

plaisir de voir un objet, Chantal Akerman explore les nouveaux codes d'une vision « non-voyeuriste ».

# CHAPITRE 4 : LA JOUISSANCE DE VOIR

## 4-1. Introduction

Dans le chapitre précédent, nous avons montré le pouvoir du dispositif cinématographique comme le point de vue de la caméra et le son diégétique qui attirent notre empathie et qui influencent notre regard scopique. La caméra subjective, par exemple, est très efficace pour illustrer la subjectivité des personnages. Cependant, la focalisation du regard sur le corps féminin fait de la femme un objet du regard et risque de l'assigner à un rôle passif. Le regard fait de l'autre une victime scopique.

Afin d'éviter la naissance du plaisir scopique du spectateur sur l'image des femmes, il ne s'agit pas de renverser simplement la position d'être regardant et d'être regardé entre deux sexes, mais, chez Chantal Akerman, il s'agit de l'absence de champ contre champ classique et de l'utilisation de longs plans fixes, en s'opposant au mouvement de la caméra, ceux qui permettent de refuser l'identification du regard du spectateur aux personnages-regardants. En illustrant la vision subjective féminine, Agnès Varda donne accès aux pensées, au contexte de vie et à la subjectivité de la femme.

Cependant, si le plaisir cinématographique se fonde souvent sur le plaisir scopique qui provoque chez les spectateurs l'identification du regard à la caméra, les efforts de ces cinéastes vont priver les spectateurs du plaisir. Sans situer le rôle dominant-dominé du regard, comment la subjectivité des personnages pourrait-elle se manifester sur l'écran ? Nous proposerons, dans ce chapitre, une lecture de l'histoire d'un sujet féminin dans ses rapports à l'espace. Nous tenterons d'analyser l'espace qui est construit autour de la femme et qui s'entoure de l'expérience féminine. Il s'agira de retrouver « l'espace de la jouissance de voir » qui pourrait ouvrir à une nouvelle subjectivité de la femme.

Dans ses films, Agnès Varda tente souvent de « donner l'envie de voir »<sup>541</sup>, plutôt que montrer quelque chose de concret. Elle mêle le regard réaliste et symboliste et cherche des images en photographie pour que la réalité et son rêve ou son imaginaire s'entrechoquent. Cette « envie de voir » ne vise pas à offrir un plaisir cinématographique aux spectateurs, mais suscite leur participation à son univers.

Chantal Akerman a parlé de « la jouissance de voir »<sup>542</sup>, lors d'une interview, après avoir revu son documentaire, *Hôtel Monterey* (1972). Ce film porte une attention particulière aux rapports d'espace et de temps, aux rapports antagonistes de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur. La caméra ne cherche pas à filmer les personnages, mais l'espace quasi vide qui finit par obséder notre regard. Il ne se passe presque rien, seulement un voyage lent et infini, et l'état statique de l'objet appelle le vide absolu. « La jouissance de voir » ne fait appel ni à la représentation liée à la sexualité ni à une excitation émotionnelle ou sensuelle, elle est indissociablement physique et mentale. Le plaisir scopique cristallise un autre sens : il est l'effet de la scène pour l'œil, en dehors de toute mise en espace, de tout cadrage, de toute rationalisation d'un sens.

Il n'est pas évident que Chantal Akerman ait prononcé le mot de « jouissance » avec l'intention d'y introduire un sens psychanalytique. Cependant, nous supposons que cette jouissance est proche du sens lacanien, lorsque la jouissance se traduit par quelque chose de particulier, impossible à partager et à comprendre. La jouissance d'une chose en tant qu'objet que l'on peut s'approprier ne m'appartient pas, mais le sujet peut en profiter de par cette expropriation. L'espace de « la jouissance de voir » pourrait combler un manque qu'il se représente de manière inconsciente. L'Autre est une motivation afin de mobiliser le sujet et fonctionne dans l'espace où se croisent l'extérieur et l'intérieur du sujet. C'est-à-dire que l'Autre lui-même est un lieu autour duquel il s'oriente vers le monde de son désir.

---

<sup>541</sup> Jean-Christophe BERJOIN, « Dossier : *Sans toit ni loi* : Varda : inventeuse de cinéma », dans *L'Avant-scène cinéma*, n° 526, novembre 2003, p. 16.

<sup>542</sup> Chantal Akerman a prononcé cette phrase dans une interview de *Camera Obscura* (1977) : « some theorists say it is because we experience pleasure in another way than men do. Sexual pleasure. I really think that in movies it's right there. When I saw *Hotel Monterey* again this morning, I really thought it was an erotic film. I felt that way – *la jouissance du voir*. » (« Chantal Akerman on *Jeanne Dielman*, Excerpts from an interview with *Camera Obscura*, November 1976 », dans *Camera Obscura*, n° 2, 1977, p. 121.) Si le plaisir sexuel est provoqué de différentes façons entre l'homme et la femme, l'érotisme de Chantal Akerman ne vient pas du regard scopique ou fétichiste qui reflète l'image de la femme. Nous supposons alors que la jouissance de voir, c'est la recherche pour décrire plus précisément tout ce que Chantal Akerman voit sans cesse. L'objet du regard n'est qu'apparent.

Selon Lacan, s'il est essentiellement impossible d'accéder à l'Autre, le désir outrepassé les limites du principe même de plaisir, et la jouissance est la manifestation de toutes les douleurs intolérables éprouvées par le sujet et par l'Autre. Alors que le plaisir est un état conscient de dissolutions et d'affaissements des tensions, qui donne naissance à une sensation physique dans une zone déterminée, lieu de manifestation de l'excitation sexuelle, la jouissance résulte du processus d'augmentation des tensions dans l'inconscient. Puisque la jouissance lui échappe, la conscience ne peut en être touchée qu'après l'affaissement de son apogée. Pour le sujet, le plaisir naît de la diversité des images qui fait le fantasme, tandis que la jouissance n'est qu'événement et qu'action dépassant largement le langage et la pensée.

Le sujet éprouve et maintient le plaisir, tandis que la jouissance n'arrive pas à la conscience du sujet, car aucun signifiant ne l'indique. La jouissance n'est alors exprimée qu'au moment où la conscience semble discerner une sensation qui en est issue, alors même qu'elle progresse au niveau inconscient. Comme la jouissance a une limite, celle-ci interrompt l'attente d'une progression et il ne nous reste plus que la sensation de la perte. De plus, son apparition est tellement « précoce »<sup>543</sup> qu'elle domine toute autre sensation – à peine est-elle intégrée que « le principe de la perte » efface cette intégration. Il faut chercher un autre objet<sup>544</sup>.

Lacan introduit la notion de jouissance comme un nouvel effet du signifiant (« Le signifiant, cause de jouissance ») : « Le langage est ce que produit la jouissance comme ce qui était là avant son intervention. C'est la fonction du langage : tuer la chose en lui donnant une nouvelle existence, une vie déplacée. »<sup>545</sup> La jouissance est un concept-frontière situé à la jonction du corps et du langage. Elle relève du réel, catégorie qui, chez Lacan, s'oppose au symbolique, c'est-à-dire au langage. Entre le langage et la jouissance s'établit un lien réciproque. D'une part, le langage apparaît pour combler le vide laissé par la jouissance. D'autre part, la jouissance est ce vers quoi le langage ne cesse de tendre, par l'enchaînement des signifiants, tous orientés vers le « *signifiant-mâitre* » qu'est le phallus (synonyme de jouissance). Il n'y a pas de jouissance sans langage, comme il n'y a pas de langage sans jouissance.

---

<sup>543</sup> Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, op.cit., p. 118-119.

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>545</sup> Nestor A. BRAUNSTEIN, *La Jouissance, un concept lacanien*, Toulouse, Éditions ères, 2009, p. 71.

Lacan inscrit ainsi la jouissance dans la topique de la « Graphie du désir » : la jouissance est indiquée par le signifiant du manque dans l'Autre. Il s'agit de jouissance phallique liée à la parole, effet de la castration, articulée au manque. Le Phallus signifie métaphoriquement l'objet de la jouissance. Cependant, ce Phallus n'est pas l'objet même, il est considéré alors comme une partie du manque ou de l'image désirée.

La jouissance sort là des limites de la représentation de l'Autre comme sexué et phallique, s'il en est la condition et s'il n'en est pas la cause. À cet égard, ni l'objet qu'une femme représente pour un homme, ni le phallus comme jouissance sexuelle solidaire d'un semblant ne sont suffisants pour approcher le réel. Le phallus ne sature pas le rapport d'une femme au réel et si on considère comme réelle cette jouissance, alors il faut supposer que les femmes sont plus du côté du réel que du semblant. Si la symbolisation de la femme en effet manque, cette jouissance en défaut de paroles a à voir avec le point de manque dont provient la privation réelle. En cela, les femmes peuvent passionnément aimer le rien dans une passion mortifère capable de tout engloutir. Puisqu'elle est sans limite, « la jouissance féminine » ignore le déplaisir. Seule la femme peut l'éprouver. Cette jouissance supplémentaire diffère de la jouissance phallique. Lacan introduit le concept de jouissance dans sa théorie de la différence des sexes, en distinguant jouissance phallique et jouissance féminine. La jouissance apparaît comme une notion centrale dans la réflexion sur le rapport entre les sexes.

Comme la notion psychanalytique, le plaisir renvoie au contentement, alors que la jouissance amène jusqu'à l'évanouissement et atteint une déception certaine. Au cinéma, « la pulsion de voir » chez le spectateur attend quelque chose qui apporte le plaisir, mais si le spectateur finit par être déçu, ce déplaisir va être en partie lié à ce que Lacan appelle « la jouissance phallique »<sup>546</sup>. Si ce plaisir et cette jouissance sont provoqués par l'action de voir les images cinématographiques, la structure du texte filmique se consacre plus ou moins à la naissance du plaisir ou de la jouissance. Ce texte renvoie à celui du plaisir ou de la jouissance selon la définition de Roland Barthes. Il s'agit d'écriture du texte. Son concept d'écriture se

---

<sup>546</sup> « Le principe de plaisir est un principe de limitation du plaisir, puisqu'il impose de jouir le moins possible ; mais, en même temps qu'il cherche son plaisir en le limitant, le sujet tend, non moins constamment, à dépasser les limites du principe de plaisir. Il n'en résulte pas pour autant le "plus de plaisir" attendu, car il est un degré de plaisir que le sujet ne peut plus supporter, un plaisir pénible que Lacan appelle *la jouissance*. La jouissance n'est pas le plaisir ; elle peut même être la souffrance. » (Jean-Pierre CLERO, *Dictionnaire Lacan*, Paris, Ellipses, 2008, p. 42.)

fonde sur « la science des jouissances du langage ».<sup>547</sup> Nous pouvons adapter cette notion à l'image en tant que texte filmique. Selon lui :

Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.<sup>548</sup>

Dans sa définition du texte de jouissance, « celui qui met en état de perte », on accède à l'état d'absence par le trouble et l'agitation de l'esprit, plutôt que l'on s'enthousiasme jusqu'à ce que l'on s'oublie soi-même. « Celui qui déconforte » provoque la déception par une certaine trahison. Le texte de la jouissance, qui déstabilise le lecteur en tant que sujet, ne contente jamais son désir, mais guette le moment inespéré de son désir afin de le détruire, l'écraser et le troubler. La sensation reçue par la jouissance ne correspond pas à une sensation agréable et à un état de bien-être. De plus, la jouissance change les valeurs morales qui se fondaient sur les expériences et les traces de vie, alors que le texte de plaisir apporte une certaine satisfaction. Cependant, Roland Barthes dit que le plaisir cherche « le lieu d'une perte »<sup>549</sup> et une rupture de pensée qui « saisit le sujet au cœur de la jouissance ».<sup>550</sup> La jouissance se situe au-delà du plaisir. Le sujet du plaisir est alors provoqué par la reconnaissance de la jouissance aliénée du sujet en tant que manque.

La présence de la jouissance demeure inaccessible, car : « [la jouissance] n'a de chance de venir qu'avec le *nouveau absolu*, car seul le nouveau ébranle (infirmes) la conscience. [...] Le Nouveau n'est pas une mode, c'est une valeur, fondement de toute critique. »<sup>551</sup> C'est pour cela que la jouissance qui pénètre dans l'espace intenable risque de détruire les valeurs historiques, culturelles, psychologiques du lecteur<sup>552</sup>. Cependant, elle ne dure pas longtemps, et l'on ne conçoit donc qu'après son affaiblissement la sensation de « déconfort » qu'elle vient de faire subir au lecteur. La dimension de la perte dans un texte de

---

<sup>547</sup> Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, op.cit., p. 87. En italique dans l'original.

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 92. En italique dans l'original.

<sup>549</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>550</sup> *Idem.*

<sup>551</sup> *Ibid.*, p. 110. En italique dans l'original.

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 92.

jouissance se manifeste toujours au niveau de l'indicible. Il y aurait « une poétique de la perte » là où il faut lire entre les lignes et saisir la totalité de l'ensemble du texte fragmenté.

Roland Barthes ajoute encore que beaucoup de lectures sont perverses. Par exemple, dans une histoire dramatique dont on ignore l'issue, il y a effacement du plaisir, tandis que la jouissance augmente<sup>553</sup>. Car ces lectures ne cherchent pas le plaisir à travers un récit dont on ne peut deviner le déroulement et la fin. Freud parle déjà de la raison inverse : les impressions souvent douloureuses sont cependant source de jouissances élevées.<sup>554</sup> La jouissance participe à la perversion que définit Lacan, car elle induit l'obéissance du sujet à une injonction, quels qu'en soient la forme et le contenu, qui le conduit, abandonnant ce qu'il en est de son désir, à se détruire dans la soumission à l'Autre. Cette jouissance réside dans la tentative permanente d'outrepasser les limites du principe de plaisir. À la recherche de l'objet perdu (la jouissance), l'Autre nous manque et ce manque est cause de souffrance, tandis que le sujet du plaisir peut jouir de la consistance de son moi.

D'après les notions de texte de plaisir et de texte de jouissance chez Roland Barthes, le premier texte « de plaisir » au cinéma se fonde sur le regard organisé par la caméra afin d'offrir des images sexuelles et agréables aux spectateurs, dont celles qui permettent une identification de leur regard avec les personnages en fétichisant leur corps. Le deuxième texte « de jouissance » au cinéma ne s'intéresse pas à un seul objet du regard ou à une image, mais à l'ensemble des plans et au hors champ où la représentation cinématographique se cache. C'est l'action de lire le texte filmique qui pourrait découvrir l'espace de la jouissance.

D'ailleurs, dans les années soixante-dix et quatre-vingt, la différence des sexes est manifestée par « l'écriture féminine » chez les féministes françaises. Hélène Cixous cherche la jouissance féminine dans l'écriture. Même si elle utilise le mot de « jouissance » dans le même sens que Lacan, elle le situe dans le cadre de la non-limite :

Écrire ? Jouir comme jouissent et font jouir sans fin les dieux qui ont créé les livres ; les corps de sang et de papier ; leurs lettres de chair et de larmes ; qui mettent fin à la fin.<sup>555</sup>

---

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>554</sup> Sigmund FREUD, « Au-delà du principe de plaisir (1920 g) », *op.cit.*, p. 15.

<sup>555</sup> Hélène CIXOUS, « Venue à l'écriture (1976) », dans *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, 1986, p. 22. En italique dans l'original.

Écrire : comme si j'avais encore envie de jouir, de me sentir pleine, de pousser, de sentir la force de mes muscles, et mon harmonie, d'être enceinte et au même moment de me donner les joies de la parturition, celles de la mère et celle de l'enfant. À moi aussi, me donner naissance et lait, me donner le sein. La vie appelle la vie. La jouissance veut se relancer.<sup>556</sup>

Son texte qui se fonde sur l'écriture féminine manifeste le corps chair de la femme et son expérience. Cette écriture soulève la question de la capacité de l'inscription du sujet femme dans une jouissance du texte, relevant de l'ordre du préconscient et passant par l'espace de la jouissance de la femme. Étant donné que l'écriture féminine est une inscription du corps, le texte invoque le témoignage de l'espace de la femme et l'espace du temps vécu en tant qu'expériences de la femme. Sophia Phoca et Rebecca Wright, postféministes, interprètent ainsi le concept d'Hélène Cixous :

L'écriture féminine est une écriture expérimentale de ce genre, motivée par le désir d'« inscrire le féminin », qui a été initiée en France dans les années 70. L'écriture féminine écrit qu'il n'y a pas de langage – le féminin qui a été réprimé par la culture patriarcale [...] Cixous cherche des sorties de structures qui placent la femme dans un système binaire déterminé par sa différence avec l'homme. Pour Cixous, le discours philosophique occidental a construit la femme comme produit d'une différence linguistique et d'une opposition binaire [...]. En déstabilisant cette structure binaire, la prévalence du sujet phallogénique sera amoindrie... Son concept d'écriture féminine s'appuie sur l'analyse de Derrida concernant l'écriture de la différence [...] Pour Cixous, l'inscription des rythmes et l'articulation du corps de la mère restent présentes chez l'adulte. Cixous attache une valeur spéciale à l'Imaginaire de Lacan dans l'union présymbolique entre le moi et la mère/autre qui s'inscrit ensuite langage. [...] Elle produit des textes qui « écrivent son corps » et ainsi détruisent le système clos des opposés binaires. Le plaisir de cette textualité ouverte – achevée est renvoyé à la jouissance. Inventé par Lacan, ce terme français n'a pas d'équivalent en anglais. Il connote le plaisir extrême dérivé d'un orgasme sexuel. [...] La jouissance sexuelle ressemble à la femelle érotique qui ne peut pas être théorisée, enfermée ou codée.<sup>557</sup>

---

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>557</sup> Sophia PHOCA et Rebecca WRIGHT, *Introducing Postfeminism*, New York, Totem Books, 1999, p. 50-55. Citation traduite par nos soins.

Texte original en langue anglaise : “Écriture feminine is an experimental writing of this type, motivated by a desire to “inscribe the feminine,” which originated in France in the mid-1970s [...] Écriture feminine writes that for which there is no language—the feminine which has been repressed by patriarchal culture [...] Cixous seeks ways out—“sorties”—of structures which place woman in a binary system determined by her difference to man. For Cixous, Western philosophical discourse has constructed woman as a product of linguistic difference in binary oppositionality [...] By destabilizing this binary structure, the privileging of the phallogénic subject will be undermined...Her concept of écriture féminine acknowledges Derrida’s analysis of difference [...] For Cixous, the inscription of the rhythms and articulation of the mother’s body remains present in the adult. Cixous attaches special value to Lacan’s Imaginary in the pre-symbolic union between the self and the m/other which becomes inscribed in language. [...] She produces texts which “write her body” and therefore destroy the closure of binary opposites. The pleasure of this open-ended textuality is referred to as jouissance. Coined by Lacan, this French term has no equivalent in English. It connotes the extreme pleasure derived from sexual orgasm [...] Sexual jouissance is like the female erotic which cannot be theorized, enclosed or coded.”

Cette écriture ne se laisse ni théoriser, ni définir, ni coder, ni enfermer dans un système patriarcal, mais elle est fragmentée pour paraphraser ce que l'auteur veut exprimer. Pour Hélène Cixous, la jouissance du texte se transmet à l'intérieur de la femme. L'espace du texte s'ouvre sans limites. Selon elle, la jouissance procurée par l'écriture féminine ignore la limite, cela se traduit par celle autre jouissance que Lacan a nommée « la jouissance de la femme ».

Comme le texte par l'écriture féminine évoquait la jouissance sans limites, le texte filmique qui consiste en une expérience féminine pourrait éprouver également la jouissance féminine. Il s'agirait alors du lecteur idéal que tout auteur désire, c'est-à-dire, du lecteur qui participe activement à la création du texte de la jouissance. Si l'esprit de la jouissance chez Chantal Akerman, Agnès Varda et Catherine Corsini manifestait l'intime féminin, leur jouissance deviendrait celle de femmes qui est inaccessible à l'homme. Pourtant, si ces réalisatrices pouvaient montrer leur jouissance pour tous les spectateurs sans choisir leur sexe, dans leur écriture cinématographique, l'espace de la « jouissance de voir » exprimerait la rencontre d'une nouveauté incompréhensible et inconfortable, apte à détruire les valeurs actuelles, culturelles, sociales et psychologiques des spectateurs.

Nous verrons que parfois, le thème de la femme victime qui s'autonomise a une véritable valeur de protestation, lorsqu'il est traité par les femmes cinéastes. Elles parlent aussi de la sexualité féminine, du couple, des rapports mères-fille et du viol. Dans ces cas spécifiques, la représentation des femmes ne constitue pas toujours l'objet du regard masculin ni du désir masculin, mais devient véritablement le sujet du film. Leur écriture devient le témoin privilégié du rapport que la femme entretient avec la réalité et représente un sujet féminin qui parvient enfin à s'extraire de l'influence patriarcale. Nos trois cinéastes abordent la problématique de leurs modes de vie en explicitant le cheminement intérieur qui les a conduites à se préoccuper de ces questions ; elles partagent aussi avec les spectateurs un voyage intime enrichi de leurs interrogations et de leurs désirs, qui peut nous conduire à mieux connaître les personnages féminins qui parcourent leurs œuvres.

Agnès Varda et Chantal Akerman ont réalisé leurs films à la même époque que la création de l'écriture féminine chez les féministes. « L'écriture féminine » dont nous supposons qu'elle se fonde souvent sur leur expérience à la fois subjective et collective, afin de mieux explorer de l'intérieur la connaissance des femmes. Cette écriture de l'intérieur

renvoie à « l'écriture de soi » comme un art de soi-même<sup>558</sup>, chez Michel Foucault, qui a une fonction proprement thérapeutique : il s'agit pour elle de soigner l'homme et de s'occuper de son âme.

Il tire cette notion des actions et des pensées issues de la culture gréco-romaine recueillies dans un livre intitulé *La Vita Antonii* d'Athanase. « L'écriture de soi-même »<sup>559</sup> est « un élément indispensable de la vie ascétique »<sup>560</sup> et apparaît dans une « relation de complémentarité avec l'anachorèse »<sup>561</sup>. Le besoin d'écrire est une manière de sortir de la solitude, de sa propre solitude. Cette écriture réduit ainsi « les dangers de la solitude »<sup>562</sup>, mais il faut parvenir à exprimer toutes les manifestations intérieures, en suscitant à la fois « le respect humain et la honte »<sup>563</sup> en tant qu'aveu. Cette pratique entraîne le contrôle du langage intérieur et la concentration mentale, en tant que méditation. Cette écriture précise alors les fluctuations de la pensée en cohérence avec l'action et permet de résoudre les problèmes existentiels de la vie quotidienne. Foucault dit encore qu'il est impossible d'apprendre « l'art de vivre »<sup>564</sup>, sans « un entraînement de soi par soi »<sup>565</sup> où cette écriture joue un rôle essentiel. C'est un exercice rigoureux comme « une arme dans le combat spirituel »<sup>566</sup>. Il est nécessaire de s'entraîner à ces exercices volontaires et personnels dans la routine de l'écriture :

Aucune technique, aucune habileté professionnelle ne peut s'acquérir sans exercice ; on ne peut non plus apprendre l'art de vivre, la *technê tou biou*, sans une *askêsis* qu'il faut comprendre comme un entraînement de soi par soi : c'était là l'un des principes traditionnels auxquels depuis longtemps les pythagoriciens, les socratiques, les cyniques avaient donné une grande importance. Il semble bien que, parmi toutes les formes prises par cet entraînement (et qui comportait abstinences, mémorisations, examens de conscience, méditations, silence et écoute de l'autre), l'écriture — le fait d'écrire pour soi et pour autrui — se soit mise à jouer assez tard un rôle considérable.<sup>567</sup>

---

<sup>558</sup> Michel FOUCAULT, « L'Écriture de soi (1983) », dans *Dits et Écrits IV 1954-1988*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 415.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 416.

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 415.

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 416.

<sup>562</sup> *Idem.*

<sup>563</sup> *Idem.*

<sup>564</sup> *Ibid.*, p. 417.

<sup>565</sup> *Idem.*

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 416.

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 417.

Foucault considère l'écriture comme un exercice personnel. Afin de pratiquer cet exercice, il insiste sur les actions de « méditer (*meletan*), écrire (*graphein*), s'entraîner (*gumnazein*) ». <sup>568</sup> La méditation et l'activité d'écriture donnent l'occasion de réfléchir sur soi-même face au problème à résoudre, puis de l'assimiler et de se préparer à affronter le réel. <sup>569</sup> Écrire, c'est alors se montrer, se faire voir, faire apparaître son propre visage auprès d'autrui. Si chaque réalisatrice apportait une écriture différente, cette écriture pourrait offrir aux publics de nouvelles modalités de réflexion sur les femmes, ainsi que de nouvelles formes de reconnaissance de la femme.

En effet, ces diverses écritures fondées sur l'expérience féminine favoriseraient une sorte d'empathie chez les spectatrices. Même si les films d'Agnès Varda, Chantal Akerman et Catherine Corsini n'offrent pas une reproduction fidèle de l'expérience réelle d'une femme, ils construisent un imaginaire commun entre les femmes. Il est possible que l'expérience personnelle du spectateur soit partageable avec celle de la réalisatrice qui s'est exprimée au travers du langage cinématographique. Ce serait alors cette expérience de partage qui permettrait de se lier à autrui avec plus de vérité dans la reconnaissance de sa singularité.

Dans notre étude consacrée à la question de l'espace de la jouissance de voir, une première remarque portera sur la constitution de l'espace cinématographique et la deuxième remarque portera sur l'écriture de soi se fondant sur l'expérience individuelle ou sociale. Il s'agit de l'histoire d'un sujet dans ses rapports à un espace. Nous supposons que l'espace de la jouissance avec « *le nouveau absolu* » en tant que valeur historique, culturelle et psychologique des spectateurs serait trouvé dans l'écriture de soi en tant qu'être femme, si nos réalisatrices reconstruisaient les lieux de manifestation différente de la pensée intérieure féminine. Nous traiterons de l'espace filmique comme le lieu du signifiant dans les films narratifs. Nous développerons notre analyse sur l'espace à la fois spatial et temporel pour savoir comment la prise de vue de la caméra enrichit notre vision et notre désir de regarder. Et nous étudierons comment l'expérience féminine s'élabore dans « l'espace de la jouissance de voir ».

---

<sup>568</sup> *Idem.*

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 418.

## **4-2. La compréhension du texte fragmenté dans l'espace déshumanisé et dans le temps perceptible dans *Hôtel Monterey* (1972) de Chantal Akerman**

### **4-2-1. Figures spéciales**

Nous allons envisager maintenant la diversité des visions du spectateur à travers la description fragmentaire de la représentation du lieu dans *Hôtel Monterey* (1972). Nous y assistons à la description répétitive de trois espaces d'un hôtel : l'hôtel vu de l'extérieur, l'espace intérieur de l'hôtel (le hall d'entrée, l'ascenseur, le couloir et la chambre), et le paysage observé du toit de l'hôtel. Chantal Akerman présente ces différents lieux sans récit, sans musique, sans commentaire pour nous expliquer comment nous devons regarder ce qui se passe, mais elle nous montre les phénomènes par hasard avec comme seule stratégie le long plan fixe ou les travellings très lents. Il n'y a quasiment pas de personnages dans ce film, mais pour mieux comprendre le style esthétique chez Chantal Akerman, nous proposons d'analyser sa vision de la « jouissance de voir » à travers *Hôtel Monterey*. Nous monterons comment la fragmentation de l'espace dans *Hôtel Monterey* conditionne une nouvelle perception de l'espace, source d'une nouvelle vision.

L'espace dans *Hôtel Monterey* consiste en des éléments structurels. La caméra présente d'abord une fenêtre de l'accueil de l'hôtel par l'extérieur (\*1). Ensuite, elle nous montre un plan sur le hall d'entrée d'une durée d'environ deux minutes et demie (\*2), puis le hall devant l'ascenseur du rez-de-chaussée pendant un instant à peine plus bref (\*3). Il ne s'y passe quasiment rien, la caméra observe longtemps ces lieux inanimés. L'immobilité spatiale fait évoquer une série de photographies. Le hall d'entrée est quasiment abandonné, mais le spectateur perçoit quelqu'un qui passe devant la caméra ou qui reflète son image sur le miroir au fond du hall. (\*4)

En outre, une succession de plans fixes nous fait découvrir les différents couloirs. En fait, l'observation de ces espaces n'amène aucun élément dramatique, car aucun événement ne se produit : il y a absence de son, de voix, d'action. Tous ces plans sont juxtaposés sans privilégier l'un ou l'autre, comme dans le texte fragmenté de Maurice Blanchot :

Un arrangement qui ne compose pas, mais juxtapose, c'est-à-dire laisse *en dehors* les uns des autres les termes qui viennent en relation, respectant et préservant cette *extériorité* et cette distance comme le principe – toujours déjà destitué – de toute signification. La juxtaposition et l'interruption se chargent ici d'une force de justice extraordinaire.<sup>570</sup>

Le texte fragmenté en tant qu'arrangement ne vise ni l'harmonie, ni la concordance ou encore la conciliation. Il peut se définir comme une partie irréductible à la totalité – partie qui reproduit, à moindre échelle, la structure du tout. Cependant, la seule partie ne permet pas d'exprimer la totalité, au niveau de la totalité expressive. Ou encore, selon l'Holisme qui désigne la supériorité de l'ensemble sur la somme de ses parties, la partie existe en présupposant la totalité. Cependant, la fragmentation a un aspect indépendant et imparfait. Lorsqu'il y a opposition entre la partie et les autres parties ou entre la partie et l'ensemble, le texte ne se réunit pas et ne s'oriente pas vers le même sens, mais exprime des sens différents. Il refuse alors la globalité et l'inclusion. Le texte fragmenté invente un espace de divers discours, et permet au lecteur de le saisir à son gré, sans qu'il soit influencé par *l'écrivain manipulateur*.

Dans *Hôtel Monterey*, chaque plan présente des lieux différents de l'intérieur de l'hôtel comme le couloir, le hall, l'escalier, etc. Séquentiellement, ces plans ne montrent pas de continuité comme un itinéraire ou le trajet d'un personnage, comme si ces images étaient prises par hasard et juxtaposées l'une après l'autre. Nous suggérons que ce manque de cohérence entre les plans serait une qualification du texte fragmenté.

Le texte fragmenté présente l'intérêt de ne pas s'intéresser au déroulement du récit, pas plus qu'à sa cohérence ou son aboutissement, mais à la coexistence hétérogène qui permet la juxtaposition de ce texte différent. Autrement dit, il n'est pas nécessaire de chercher une logique ou une articulation au texte, mais chaque texte peut apporter un *discours total*. Ce dernier permet de guider le lecteur avec une « parole continue, sans intermittence et sans vide,

---

<sup>570</sup> Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 453. En italique dans l'original.

parole de l'accomplissement logique qui ignore le hasard »<sup>571</sup> afin de favoriser notre compréhension. Roland Barthes considère le fragment comme le lieu d'une écriture précaire et continuellement différée. Il structure lui-même *Le Plaisir du texte* selon un style fragmenté, sous la forme d'un abécédaire, et justifie ainsi cette progression en fragments :

Pour éviter toute rhétorique du « développement », du sujet développé, j'ai donné un nom à chacun de ces fragments, et j'ai mis ces noms (ces fragments) dans l'ordre alphabétique — qui est, comme chacun le sait, tout à la fois un ordre et un désordre, un ordre privé de sens, le degré zéro de l'ordre.<sup>572</sup>

L'ordre alphabétique est immotivé, le texte progresse par coupures et recommencements, par succession immotivée de fins et de débuts. La continuité est abandonnée au profit d'un dispositif fragmentaire qui détruit la durée narrative. Roland Barthes tente une aventure structuraliste, en juxtaposant sans ordre ses textes inextricables. Il suppose deux manières de lire un texte fragmenté selon le rôle du lecteur :

D'où deux régimes de lecture : l'une va droit aux articulations de l'anecdote, elle considère l'étendue du texte, ignore les jeux de langage (si je lis du Jules Verne, je vais vite : je perds du discours, et cependant ma lecture n'est fascinée par aucune *perte* verbale – au sens que ce mot peut avoir en spéléologie) ; l'autre lecture ne passe rien ; elle pèse, colle au texte, elle lit, si l'on peut dire, avec application et emportement, saisit en chaque point du texte l'asyndète qui coupe les langages – et non l'anecdote : ce n'est pas l'extension (logique) qui la captive, l'effeuillement des vérités, mais le feuilleté de la signifiante ; comme au jeu de la main chaude, l'excitation vient, non d'une hâte processive, mais d'une sorte de charivari vertical (la verticalité du langage et de sa destruction) ; c'est au moment où chaque main (différente) saute par-dessus l'autre (et non l'une *après* l'autre), que le trou se produit et emporte le sujet du jeu – le sujet du texte.<sup>573</sup>

Roland Barthes applique cette seconde lecture au texte moderne, considéré comme « texte-limite »<sup>574</sup>. Il tente de provoquer la jouissance chez son lecteur à travers une fragmentation qui découpe le langage en juxtaposant les signifiants. Pour lui, il ne s'agit pas ici de définir ou de faire comprendre les notions de texte, de plaisir et de jouissance, mais plutôt de faire naître du plaisir ou de la jouissance chez l'écrivain comme chez le lecteur. Un

---

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>572</sup> Roland BARTHES, « Les Sorties du texte », dans *Œuvres complètes IV : 1972-1976*, Paris, Seuil, 2002, p. 366.

<sup>573</sup> Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, op.cit., p. 91. En italique dans l'original.

<sup>574</sup> *Idem.*

espace de jouissance est ainsi créé par « le texte intenable »<sup>575</sup> et « le texte impossible »<sup>576</sup>. Comme le plaisir de la lecture arrive au fur à mesure que le lecteur lit en suivant le texte compréhensible, la lecture fragmentaire ne lui atteint pas le plaisir. La perte de la cohérence rompt l'attente du lecteur et son plaisir.

Nous pensons que le texte fragmenté dans lequel le lecteur trouve difficilement de la cohérence à cause du caractère discontinu du langage crée un espace de jouissance pour lui, qui tente de trouver un sens dans la totalité du texte. « L'interstice de la jouissance » se manifeste alors dans « le volume des langages, dans l'énonciation, non dans la suite des énoncés ».<sup>577</sup> Dans le langage cinématographique, il serait également possible de créer cet espace même qui apporte l'imprévision de la jouissance, plutôt que l'image des personnages qui suscite le désir de voir en tant que pulsion scopique chez le spectateur. « La jouissance de voir » est alors spécifiquement provoquée par la perception spatiale. Au cinéma, le texte fragmenté est composé par la division des séquences et l'ensemble des plans. Certes, lorsqu'il s'agit d'ensemble de plans, ces derniers composent une partie du film et leurs cohérences expriment une narration dramatique. Pourtant, chaque plan peut exister indépendamment, s'exprimer différemment sans rendre compte des liens entre eux et apporter une vision autonome et un sens différents.

André Gardies en fournit une double définition tautologique : « le lieu est un fragment d'espace et l'espace un ensemble de lieux ».<sup>578</sup> Le fragment de lieu apporte la spécificité de l'espace, créant du sens et formant un système, comme une langue :

Concevoir les lieux (ceux qui se rencontrent donc dans le monde diégétique) comme le texte, la parole, de cette « langue » que serait l'espace, c'est à la fois se proposer la compréhension du fonctionnement narratif des lieux et se donner pour tâche de faire quelques pas dans la construction du système spatial à partir d'eux.<sup>579</sup>

Dans *Hôtel Monterey*, chaque texte fragmenté présente un lieu différent dans l'hôtel. Si le spectateur peut trouver ce qui ne se présente pas, mais ce qui apparaît dans sa vision, l'exposition des lieux de l'hôtel suggère un travail de structuration géométrique de l'espace.

---

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 97-98.

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>577</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>578</sup> André GARDIES, *op.cit.*, p. 69.

<sup>579</sup> *Ibid.* p. 72.

Dans le cadre global de l'écran, la réalisatrice introduit différents autres cadres. Un plan se construit par des lignes droites, fermées et verticales pour aboutir à une ligne de fuite<sup>580</sup> (\*5) : les lignes des miroirs, des portes, des piliers, des murs, des couloirs et des carrés noirs et blancs du plancher du hall, s'harmonisent avec les lignes de fuite du couloir. Un autre plan fait découvrir un mélange de lignes droites et inclinées ou de courbes fermées et ouvertes (\*6) : les lignes inclinées ou courbes du plafond croisent les lignes droites des portes, des piliers et des murs. Ces lignes courbes donnent une sorte de souplesse à ces images très carrées. Le plan étalé est traversé par des lignes, des flux, s'unissant les uns aux autres. André Gardies remarque à propos de ces figures géométriques :

Pour ne s'en tenir qu'à l'exemple de quelques figures géométriques simples, les traits [droit], [fermé], appliqués à la ligne définissent le segment de droite. Les traits [courbe], [fermé] caractériseraient le cercle, tandis que la combinaison [courbe], [ouvert] composerait la spirale. Ainsi, sur la base de traits distinctifs élémentaires et de leur combinaison pourrait se décrire un grand nombre de figures spatiales, sans que l'on soit condamné à leur fastidieuse et improductive énumération.<sup>581</sup>

Du point de vue structurel, il s'agit de la variété des dimensions de l'espace : ligne, surface, volume. La surface révèle une opposition entre « l'horizontalité » et « la verticalité » qui structure l'espace. Dans le volume, la symétrie introduit un certain ordre dans l'espace qui s'ouvre sur d'autres oppositions entre stable et instable ou entre statique et dynamique.<sup>582</sup> Les composants de la forme engendrent une large part de « l'infinité des formes »<sup>583</sup>. C'est la double opposition entre droit et courbe, ou entre fermé et ouvert qui apporte l'élément productif.

---

<sup>580</sup> La ligne de fuite est « une *déterritorialisation*. [...] Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. C'est le contraire de l'imaginaire. C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau. [...] Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie. » [Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Dialogues, avec Claire Parnet*, Paris, Éd. Flammarion, 1977, p. 47.]

– La fuite peut mal tourner, « déstratifier à la sauvage » : le danger est que « la ligne de fuite franchisse le mur [...], mais que, au lieu de se connecter avec d'autres lignes et d'augmenter ses valences à chaque fois, elle ne tourne en destruction, abolition pure et simple, passion d'abolition » [Gilles DELEUZE, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 280.] En italique dans l'original.

<sup>581</sup> André GARDIES, *op.cit.*, p. 112.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>583</sup> *Idem.*

Nous pouvons retrouver également ce travail de structuration géométrique de l'espace dans une autre scène. À la fin du film, la caméra opère un panoramique vers la gauche, sur le toit, et fait défiler les paysages autour de l'hôtel jusqu'au ciel. Le spectateur perçoit la forme carrée du bâtiment, intensivement mis en valeur par la façon de cadrer les lignes droites et verticales (\*7). Au fur et à mesure que la caméra se déplace vers la gauche, on remarque une nouvelle forme géométrique qui occupe l'image ; c'est une forme triangulaire (\*8). Puis, apparaît une autre forme géométrique constituée par des lignes parallèles de la rue (\*9).

En apparence, le spectateur saisit le couloir, la porte, le mur et l'ascenseur comme autant d'objets à voir. C'est en tant qu'objets perceptibles qu'il parvient à en saisir la nature. Même si la vision de ces objets n'est que fragmentaire, les indices géométriques sont suffisants pour qu'ils soient reconnus. Ces objets à voir en eux-mêmes peuvent exister parfaitement dans notre vision, tandis que les lignes uniques et les formes ne peuvent pas apporter l'image de l'objet. Ces lignes et ces formes résident dans une partie de l'objet. Autrement dit, ces objets perceptibles dans l'espace réel peuvent être représentés par le langage, tandis que les lignes et les formes dans l'espace virtuel qui construisent ces objets ne peuvent qu'émerger par notre imagination.

Cependant, au fur et à mesure que le spectateur observe passionnément l'espace dans lequel il n'arrive rien du tout — pas de personnage, aucun mouvement à l'intérieur — cette structuration géométrique de l'espace détruit nos valeurs de spectateur. Car ce cadre géométrique ne laisse plus rien subsister entre les éléments et les objets, transformant l'action en déplacements de figures dans l'espace. Tous les objets deviennent abstraits : la porte n'est plus la porte, l'escalier n'est plus l'escalier. Ce sont des structurations définies par un ensemble de lignes. L'identité de l'hôtel en tant qu'objet disparaît au profit d'une représentation purement géométrique qui tend vers une abstraction architecturale. C'est parce que le temps prend possession de ces espaces qu'il s'idéalise, que la dimension architecturale laisse la place à la géométrie seule. Plus la durée s'étale dans le temps, plus notre vision du lieu s'intègre dans sa dimension spatiale. L'espace se trouve étudié non seulement sous un

aspect plastique<sup>584</sup> et géographique<sup>585</sup>, mais aussi sous une dimension structurelle et systématique. Dans *Hôtel Monterey*, nous pouvons retrouver les articulations de dimensions spatiales. La totalité du texte filmique montre « l'espace diégétique » qui se constitue en une construction de lieux fragmentaires tout en recherchant une relation entre le mouvement et l'espace. L'imprévision de la jouissance de notre perception n'apparaît qu'à travers une lecture fragmentée.

#### **4-2-2. Une durée concrète et une durée continue**

Dans la partie précédente, nous avons analysé l'espace construit par la juxtaposition des lieux différents. L'espace géométrique capture notre vision en changeant la nature de l'objet qui permet de concevoir le temps qui passe. Le passage du temps est reconnu par le changement dans l'espace et le mouvement dans l'espace est reconnu également par le passage du temps. L'espace et le temps ont ainsi des relations étroites, ils ne sont pas indépendants l'un de l'autre. Néanmoins, le temps même est invisible, il n'est que représenté par la transformation spatiale. En général, les repères du temps qui passe s'expriment par le découpage et sont déterminés par le montage :

Continuité temporelle ou discontinuité, ellipses brèves ou sauts importants, jeu sur la chronologie (retour en arrière), morcellement des plans, plan fixe ou mobile, coupe franche ou effets de liaison. La temporalité est définie par des continuités et des ruptures. Dans les segments continus, les plans successifs correspondant bien aux mouvements d'attention successifs de la perception courante. Ils sont reliés par des coupes franches et mettent en œuvre des raccords de regard ou de mouvements.<sup>586</sup>

Cette partie va traiter principalement de la question du temps filmé : comment notre vision va-t-elle enrichir l'espace au sein d'une temporalité indiscernable ? Le rapport à cette durée énigmatique implique une narration très dépouillée, qui dépasse la durée nécessaire à la compréhension du contexte. Se déployant à la fois sur les axes du temps et de l'espace,

---

<sup>584</sup> L'aspect plastique est une analyse sur la composition plastique de l'image, articulée sur la dynamique du montage. (*Ibid.*, p. 11.)

<sup>585</sup> L'aspect géographique consiste à analyser le mode de représentation filmique de l'espace, visant à montrer l'esthétique d'une époque, d'un genre ou d'un auteur. (*Idem.*)

<sup>586</sup> Vincent PINEL, *op.cit.*, p. 15.

comment le film remplit-il notre désir visuel ? La correspondance entre, d'une part, le temps perçu par le spectateur (la part visible) et le temps ressenti par lui (le temps perçu renvoyé physiquement au spectateur), d'autre part, l'image cinématographique entraînerait une certaine jouissance du regard. Nous allons analyser la scène d'un voyage en ascenseur, qui dure lentement et presque une durée infinie, dans *Hôtel Monterey* (1972) ; une interminable attente devant la porte qui s'ouvre et se ferme ; le spectateur perçoit de temps en temps des voyageurs qui sortent de l'ascenseur ou y entrent ; enfin, la porte finit par s'ouvrir et par se fermer sans voyageur. Comment le spectateur peut-il percevoir le temps à travers une perception monotone ?

Dans un premier cas, la caméra se situe également à l'intérieur de l'ascenseur et filme la porte qui s'ouvre et se ferme à chaque étage différent. Au début de la scène, notre vision demeure dans l'obscurité, le spectateur ne sait pas où la caméra filme. Au bout de quelques secondes, la lumière pénètre doucement par la porte d'ascenseur qui s'ouvre et les passagers en sortent (\*10). Le spectateur comprend maintenant que la caméra se situe à l'intérieur de l'ascenseur. Après la fermeture de la porte, le voyage recommence. Lorsque l'ascenseur se déplace vers le haut ou vers le bas, le spectateur ne sent pas le mouvement du passage, puisque la caméra fixe se déplace avec cette machine. Cependant, grâce à une petite fenêtre ronde sur la porte (\*11), le spectateur peut percevoir le déplacement de l'ascenseur. Par cette fenêtre, l'expérience du temps est vécue grâce à la petite lumière qui signale le passage de l'ascenseur à l'étage suivant.

Quand l'ascenseur monte, cette lumière extérieure se déplace de haut en bas. Par contre, quand il descend, le mouvement de la lumière se déplace de bas en haut. Les montées et les descentes en silence et dans l'obscurité se répètent plusieurs fois lentement. L'ascenseur s'arrête à certains étages, arrive enfin à l'étage déshumanisé (\*12) et retourne toujours au rez-de-chaussée où de nouveaux voyageurs attendent (\*13). Chantal Akerman filme ainsi patiemment le déplacement de la machine et les étages différents en montrant la dimension spatiale, même si l'intérieur de l'ascenseur est un petit lieu enfermé.

La caméra s'intéresse au déplacement des passagers dans la cabine de l'ascenseur, en changeant trois fois de position. Cependant, la caméra ne cherche pas de cadrage convenable

pour présenter clairement les visages des passagers. Elle ne se focalise jamais sur un objet précis, comme si elle ne s'intéressait pas à l'identité des passagers. La réalisatrice filme d'abord en contre-plongée le corps du voyageur, entre son cou et sa mi-poitrine, ainsi que la moitié de la fenêtre sur la porte (\*14). Elle filme à nouveau en contre-plongée des voyageurs, entre le visage et la poitrine, avec en arrière-plan la fenêtre entière (\*15). En troisième position, la caméra plonge sur la tête du voyageur et la fenêtre entière (\*16). Même si la position de la caméra varie, il nous est impossible de voir tous les voyageurs, car tous les plans sont en plans rapprochés qui font entrevoir par hasard un ou deux voyageurs qui se pose(nt) en face de la caméra. Celle-ci ne se déplace jamais, même si ces voyageurs gênent la vue de la caméra. Elle ne s'intéresse jamais à ces voyageurs particuliers, mais au mouvement obsessionnel de l'ascenseur et au changement des images qui accentue le temps qui passe. Le changement de passager aussi rend manifeste la durée concrète.

Malgré cette scène monotone, le spectateur saisit la continuité indéfinie du temps dans l'incessant voyage. Un certain silence et des mouvements sont maintenus, sans interruption, dans l'intervalle de temps. Une action, un état, un phénomène, du début à sa fin, manifestent la durée concrète dans chaque long plan fixe, bien qu'il y ait une ellipse dans certaines séquences : après la fermeture de la porte au rez-de-chaussée, l'ascenseur semble monter, mais lorsque la porte s'ouvre, le spectateur voit encore l'image du rez-de-chaussée. La longueur du plan est une donnée complexe, relative, autant vécue que ressentie, en vue de créer délibérément frustration ou lassitude. Chantal Akerman filme ce voyage de l'ascenseur pendant cinq minutes avec des découpages de sept séquences. Même s'il y a un découpage entre les séquences, chaque séquence est tellement longue et lente que le spectateur se sent obsédé comme après un long voyage.

Dans le deuxième cas, la caméra fixe se situe au fond du couloir et observe le hall devant l'ascenseur presque désert (\*17). Ensuite, elle s'approche de la porte de l'ascenseur et filme son ouverture et sa fermeture pendant cinq minutes (\*18). Comme il n'y a pas beaucoup de passagers, la porte s'ouvre rarement. Dans l'obscurité, le bouton d'appel de l'ascenseur clignote en rouge ou en bleu (\*19). Comme le mouvement dans les images est rare et les images sont sombres, le petit mouvement tel que le clignotement du bouton d'ascenseur est

remarquable. La patience du spectateur est suscitée par ce silence et par l'immobilité.

Le mouvement de l'ascenseur détermine une durée concrète, en montrant le changement des images. Puisque l'assemblage des images établit une certaine continuité entre elles, il se crée un espace-temps arbitraire, l'espace du film. Lorsque ces images sont reliées, elles perdent leur autonomie et commencent à devenir une séquence. La caméra de Chantal Akerman filme patiemment le phénomène, plutôt que l'événement dans la continuité du temps. Moins il arrive quelque chose dans la scène, plus le silence appuie le temps omniprésent qui s'y écoule lentement avec le spectateur. La perception du spectateur se soumet à la tension qu'impose le temps réel du visionnement.

Dans le troisième cas, c'est le mouvement de la caméra qui fait percevoir une certaine durée, tandis que le mouvement de la scène de l'ascenseur est apporté par le changement des utilisateurs. Le plan fixe présente un des couloirs de l'hôtel en quelques secondes, puis la caméra avance doucement pendant environ une minute et demie vers la fenêtre du fond (\*20). Puis, elle se focalise sur les images de la nuit par un plan fixe sur la fenêtre pendant quelques secondes. À la fin, la caméra recule doucement, en s'éloignant de la fenêtre pendant une minute (\*21). La lumière du couloir de la deuxième scène est plus obscure que celle de la première.

Cependant, au fur et à mesure que la caméra se rapproche de la fenêtre, l'espace de la deuxième scène s'éclaire davantage que celui de la première, grâce aux lumières des bâtiments vus par la fenêtre. Chantal Akerman ne rajoute aucune lumière supplémentaire ; elle n'utilise que la lumière glauque des néons dans les couloirs. La construction des étages est identique à tous les niveaux où il y a des portes fermées, avec un long couloir sombre et des murs blancs qui reflètent la lumière sombre de la lampe ou du soleil. Chantal Akerman filme de la même manière les étages de l'hôtel. Ces scènes durent en tout environ dix minutes. Comme le voyage est très lent et silencieux, dans ce lieu dénué de bruit et de musique, l'écoulement du temps filmique nous semble plus lent que le réel, comme si le spectateur avait l'impression d'observer ce voyage de la nuit au matin sans ellipse.

La réalisatrice filme ainsi quatre fois les différents couloirs avec de très lents travellings avant et arrière, en s'approchant ou en s'éloignant de la fenêtre au fond du couloir. La façon de filmer et le cadrage sont presque identiques, mais elle différencie pourtant chacun des plans. La prise de vue du premier voyage pendant environ trois minutes et celle du deuxième voyage pendant une minute quarante-cinq secondes montrent les couloirs différents en intérieur nuit. La troisième prise de vue paraît identique à la première et à la seconde, mais la différence est apportée par la lumière du soleil. (\*22.23) Lorsque la caméra arrive à la fenêtre, le spectateur voit clairement le paysage de la journée. La scène suivante ne commence, quant à elle, qu'à mi-chemin du couloir.

La structure du film *Hôtel Monterey* est construite de telle sorte qu'elle amène le spectateur à préférer les temps morts du récit à ses événements principaux. Certes, à mesure que le film avance, on pourrait croire que les temps morts ne valent plus seulement pour eux-mêmes, mais qu'ils recueillent la trace de quelque chose d'inconnu et d'important : les plans se prolongent en effet dans un silence et un vide qui ressemblent étrangement à une plénitude que l'on ne peut pas nommer.

Selon Deleuze, les espaces vides, sans personnages ou sans mouvement, peuvent exprimer l'intérieur vidé de leurs occupations, des extérieurs déserts ou des paysages de la nature. Ils « assurent immédiatement l'identité du mental et du physique, du réel et de l'imaginaire, du sujet et de l'objet »<sup>587</sup>. Il remet en question, dans sa réflexion sur la narration, le temps et l'espace au cinéma. Dans ses deux volumes, *Cinéma 1 : L'Image-Mouvement*, *Cinéma 2 : L'Image-Temps*, influencés par la pensée de Bergson, l'auteur se consacre à l'étude d'une prise de conscience de notre rapport à l'image. D'un côté, l'image-mouvement, qui repose sur le schème sensori-moteur (l'action donne lieu à une réaction). De l'autre, l'image-temps, reposant sur la réflexion pure. Il étudie notre perception de l'image-mouvement et de l'image-temps dans l'espace cinématographique. Il s'inspire du concept de Bergson sur la durée concrète comme la vie intérieure dont l'interprétation se doit d'être fluide et sans séparation, afin que notre conscience puisse s'y référer de façon simultanée à son action présente sans interférer dans l'espace. Notre prise de conscience de la durée,

---

<sup>587</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma 2 : L'Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985, p. 26.

intérieure tisse la sensation et le sentiment :

Mais quant à la vie psychologique, telle qu'elle se déroule sous les symboles qui la recouvrent, on s'aperçoit sans peine que le temps en est l'étoffe même. Il n'y a d'ailleurs pas d'étoffe plus résistante ni plus substantielle. Car notre durée n'est pas un instant qui remplace un instant : il n'y aurait alors jamais que du présent, pas de prolongement du passé dans l'actuel, pas d'évolution, pas de durée concrète. La durée est le progrès continu du passé qui ronge l'avenir et qui gonfle en avançant.<sup>588</sup>

La caméra fixe et les plans de longue durée forment une stratégie visant à capter un temps évoluant entre attente et inertie. Cette stratégie révèle un principe étonnant de réversibilité entre d'une part la présence et l'absence, et d'autre part la plénitude et le manque. La manière de filmer le temps qui coule suggère en effet la présence par l'absence ; l'absence du personnage, d'un objet particulier, d'un mouvement. Paradoxalement, cette accumulation de manques suscite un sentiment de présence chez le spectateur. Plus elle filme ces absences, plus le spectateur se sent entraîner dans le temps qui se déroule insensiblement devant nous. La caméra de Chantal Akerman s'installe dans l'épaisseur de l'instant ; bien fixée dans un point de l'espace, elle fait entrer le spectateur dans le repos d'une durée où la perception du réel peut grandir, s'aiguiser et s'affiner. La durée qui se déroule dans le film correspond à l'évolution du sentiment en tant que durée intérieure, vécue. Dans *Hôtel Monterey*, elle est fascinée par l'exposition d'un espace vide et l'écoulement du temps mort, sa mise en scène du lieu et du temps fait l'originalité de son film.

Cet espace vide agit comme une nature morte sur le spectateur, mais il existe cependant entre ces deux réalités des différences que Deleuze décrit ainsi : « Un espace vide vaut avant tout par l'absence d'un contenu possible, tandis que la nature morte se définit par la présence et la composition d'objets qui s'enveloppent en eux-mêmes ou deviennent leur propre contenant. »<sup>589</sup> Certes, ce manque est apparu à travers l'objet regardé, mais l'objet immobile demeure toujours présent, toujours en face de nous.

---

<sup>588</sup> Henri BERGSON, *L'Évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007 (1re édition 1941), p. 4.

<sup>589</sup> Gilles DELEUZE, *Vol.2, op.cit.*, p. 27.

Deleuze appelle cadrage ce qui détermine « *un système clos, relativement clos, qui comprend tout ce qui est présent dans l'image, décors, personnages, accessoires.* »<sup>590</sup> Dans le cadre, il y a un autre cadre qui est construit par la porte, la fenêtre, le miroir et la vitrine : « c'est par ces emboîtements de cadres que les parties de l'ensemble ou du système clos se séparent, mais aussi conspirent et se réunissent. »<sup>591</sup> Le cadrage constitue un ensemble qui se divise en partie (l'objet à voir) en changeant la nature de l'objet à chaque fois. « L'image cinématographique est toujours dividuelle »<sup>592</sup> ; c'est l'emboîtement des cadres qui manifeste les changements de nature. Ce cadre nous indique un nouveau point de vue sur l'ensemble des parties. Ce point de vue renvoie à une autre dimension de l'image. Il explique également ce nouveau regard grâce à la réaction en chaîne :

Toutes les choses, c'est-à-dire toutes les images, se confondent avec leurs actions et réactions : c'est l'universelle variation. Chaque image n'est qu'un « chemin sur lequel passent en tous sens les modifications qui se propagent dans l'immensité de l'univers ». *Chaque image agit sur d'autres et réagit à d'autres, sur « toutes ses faces » et « par toutes ses parties élémentaires ».*<sup>593</sup>

Grâce au jeu du cadre dans le cadre, le spectateur peut sentir la profondeur de l'espace et la différence entre les plans : le changement du temps dans la continuité. Les espaces vides et déshumanisés cadrent une zone morte et manifestent son dépouillement absolu, en une composition d'espace tissé de lignes parallèles ou diagonales, verticales ou horizontales. Les mouvements de caméra se font rares : peu de travellings, mais très lents. La caméra est souvent fixe à l'angle bas, frontal et constant. La vision de la caméra est envisagée qualitativement par opposition au temps objectif, mesurable, mathématique de la science. La lumière, qui joue un rôle fondamental, aide à créer un espace ou des lignes de séparation entre les espaces : la séparation intérieure et extérieure, celle du ciel et de la terre. Le cadre dans le cadre emboîté chez Chantal Akerman constitue ainsi plusieurs dimensions. Grâce à ces emboîtements de cadres, les plans nous soulignent l'objet mort et l'espace divisible et dynamique qui permet de donner une variation différente afin d'enrichir notre vision.

---

<sup>590</sup> Gilles DELEUZE, *Cinéma : L'Image-Mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 23. En italique dans l'original.

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 86. (En italique dans l'original : la citation de Deleuze sur *Matière et mémoire* de Bergson, p. 174.)

### 4-2-3. Répétition et différence

Dans *Hôtel Monterey* (1972), nous remarquons non seulement le travail de l'espace géométrique, mais aussi une structure bâtie sur une série d'oppositions : fiction (deux personnages dans leur chambre) (\*24.25) et non-fiction (les passagers filmés à l'intérieur de l'hôtel) (\*26), vie (une femme enceinte) (\*24) et mort (un vieil homme immobile) (\*25), ordre (la chambre rangée) (\*27) et désordre (la chambre désordonnée) (\*28), jour et nuit, mouvement (l'ascenseur, le travelling de la caméra) et immobilité (des personnages dans leur chambre, la caméra fixe), répétition (la même façon de filmer) et différence (la diversité des lieux et des situations).

La répétition introduit une mesure dans le temps et le regard du spectateur, efface le rythme et le mouvement qui se concentrent dans de longs et lents travellings. De cette façon, la répétition des plans fixes et des travellings crée un effet de rupture, une attente propice aux projections imaginaires du spectateur. En même temps, il ne s'agit pas d'une répétition entièrement à l'identique, elle comporte d'infimes variations, d'un plan fixe à l'autre comme d'un travelling à l'autre.

Un désir inconscient de ruptures, de différences radicales naît de la reprise d'un même décor et d'une même situation. Si la répétition permet un plus grand investissement scopique et affectif du spectateur, elle provoque aussi chez lui la nécessité de creuser et d'approfondir sa perception de l'objet même. Paradoxalement, les effets d'insistance de ces reprises filmiques laissent une place à l'élaboration imaginaire et symbolique de nombreuses variantes chez le spectateur. De plus, cette logique de la répétition et la différence est renforcée par l'alternance de plans fixes et de travellings. L'excès d'immobilité des plans fixes appelle le désir du mouvement chez celui qui en subit la lenteur et l'ennui. On peut retrouver le même paradoxe dans le principe de la simultanéité des couleurs : pour rétablir l'équilibre chromatique, l'œil génère la couleur complémentaire qui manque à son champ de vision. Quand le spectateur est contraint de river son attention à un espace filmique privé d'animation, il recrée de lui-même un nouvel équilibre permettant à son champ de vision de fantasmer sur des différences de mouvement et en déjouant ainsi le statisme mortifère de cet espace

filmique. Enfin, toutes les séries d'oppositions du film (vie/mort, fiction/non-fiction, etc.) obéissent à une construction parallèle et ne sont pas privilégiées l'une par rapport à l'autre. De manière subjective, tous ces éléments sont mis en évidence de manière remarquable par Chantal Akerman.

On pourrait introduire des analogies entre cette alternance esthétique de répétitions et de différences, et la dynamique du transfert dans une cure psychanalytique. Le déplacement de la caméra et le trajet du changement ne sont bien sûr pas un transfert, mais introduisent une transformation qui permet d'apporter un nouvel élément, tandis que le transfert a pour résultat la substitution de l'élément. Pour Lacan, la répétition est un retour du besoin : « Le retour du besoin vise à la consommation mise au service de l'appétit. La répétition demande du nouveau. Elle se tourne vers le ludique qui fait de ce nouveau sa dimension [...] »<sup>594</sup> Ce besoin de répétition ne peut pas se satisfaire de la même chose, de la même manière, mais il exige de la différence et de la nouveauté.

Répéter n'est pas retrouver la même chose. La répétition donne alors l'accès à la compréhension d'un nouvel élément en tant que différence. Les images vont se répéter plusieurs fois, comme si on les dupliquait et les rembobinait avant de les revoir. La répétition annule le rythme et le mouvement, en laissant la différence faire ses preuves. Le rythme du film s'organise selon une alternance de stases et de mouvements. Tandis que les plans fixes organisent un espace d'ordre pictural, de longs et lents travellings travaillent jusqu'à l'hypnose à un puissant effet de répétition.

Toutes ses oppositions obéissent à une construction parallèle et ne sont pas privilégiées l'une par rapport à l'autre. De manière subjective, tous ces éléments sont mis en évidence de manière remarquable par Chantal Akerman.

Dans ces films, la répétition est remarquable. Le mouvement dans la répétition provoque notre désir de voir, comme si ce refoulement éveillait en nous l'autoconservation contre la mort ; la caméra qui avance et recule doucement, la fixité des longs plans ou la répétition des images et des gestes nous permettant de voir se déployer les lieux dans leurs moindres détails, coins et recoins ; cependant, cette lenteur monotone hypnotise le regard et le

---

<sup>594</sup> Jacques LACAN, *Le Séminaire livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op.cit., p. 59-60.

rythme chez le spectateur. L'espace rempli d'objets inanimés accentue l'absence de mouvement filmique par lequel le spectateur perd ses dispositions naturelles au regard fétichiste. Sa vision devient à la fois plus intérieure et plus narcissique à travers l'absence de l'objet visible. Le désir de voir privé d'objet redevient une forme esthétisée d'érotisme, un érotisme qui provient dans ce cas du travail de l'imagination, stimulé par ce qui n'est pas dévoilé à la vue : l'imagination de ce qui n'est pas visible relance la jouissance de voir. Freud explique que les pulsions sexuelles sont dirigées sur l'objet, mais que d'autres pulsions les accompagnent qu'il désigne comme pulsions du moi.<sup>595</sup> Face à la puissance du refoulement, le spectateur entre en conflit défensif avec ces pulsions immédiates tout en compensant son désir par la dérivation des pulsions du moi. Elles sont assimilées aux pulsions d'autoconservation et opposés aux pulsions sexuelles. La préservation du moi ne rentre pas uniquement dans le registre du besoin, mais aussi dans celui du désir.

Dans les films de Chantal Akerman, nous remarquons souvent des monologues, des silences, une certaine immobilité visuelle, des répétitions, des fragmentations de plans, des plans longs. La répétition introduit une mesure dans le temps, mais aussi dans le regard du spectateur, efface le rythme et le mouvement qui se concentrent dans de longs et lents travellings. La répétition des plans et des travellings crée néanmoins un effet de rupture, d'attente propice aux projections imaginaires du spectateur. En même temps, il ne s'agit pas d'une répétition entièrement à l'identique, elle comporte d'infimes variations, d'un plan fixe à l'autre comme d'un travelling à l'autre. Il y a quelque chose de réprimé dans l'oscillation constante entre images visibles et éléments absents : l'absence du mouvement, l'absence du personnage, l'absence de l'objet focalisé, etc. La narration bâtie sur une durée énigmatique et très dépouillée semble dépasser la durée nécessaire à la compréhension du contexte.

Nous pensons que l'absence d'*occupation du regard* et le désœuvrement conduisent à éveiller la pulsion insatisfaite et la frustration. La compulsion de répétition et la lenteur de la caméra refoulent inconsciemment *le regard libre* du spectateur (plutôt habitué à parcourir librement du regard un plan, une séquence cinématographique, un peu comme dans un tableau). Il tombe dans un état hypnotique, soumis au regard de la caméra. C'est l'œil de Chantal Akerman qui s'identifie au spectateur, en tant que caméra subjective. Cependant,

---

<sup>595</sup> Sigmund FREUD, « Au-delà du principe de plaisir (1920 g) », *op.cit.*, p. 109.

lorsque le regard du spectateur cède à celui de la caméra, le fantasme s'éveille comme dans un état de rêve. Ce fantasme peut ainsi magnifier ce qui n'est pas visible dans l'esprit de l'observateur, au service de la réalisation du désir. En essayant de trouver dans l'attente une action qui ne vient pas, le spectateur découvre une autre vision indépendante de son regard immédiat. C'est une *expérience simulée* de l'espace et du temps que Chantal Akerman partage avec le spectateur.

### 4-3. Les portraits féminins dans le contexte socioculturel dans les films de trois femmes cinéastes

Les « *gender studies* », désormais appelés *études de genre*, proposent un nouveau cadre conceptuel pour une réflexion sur les identités et les rapports de sexe considérés comme des constructions socioculturelles.<sup>596</sup> Ces études soulignent la dimension sexuée des productions filmiques et le rapport de domination homme-femme, et recommandent « une attention nouvelle aux identités et aux rapports de sexe dans les représentations audiovisuelles, ainsi que dans leur réception. »<sup>597</sup> La plupart de ces recherches portent, au début, surtout sur le cinéma hollywoodien, et proposent également une redécouverte des femmes cinéastes.

La théorie du genre popularisée et redéfinie par la philosophe féministe américaine Judith Butler établit une distinction entre l'identité sexuelle biologique et l'orientation sexuelle, qui résulte d'une construction sociale et de choix personnels. Ces études problématisent, non seulement la représentation des femmes, mais aussi la revendication de l'identité homosexuelle et transsexuelle.

Le genre n'est pas le synonyme du sexe, le genre « se réfère à l'identité sexuelle dans sa dimension sociale et culturelle »<sup>598</sup> et le sexe désigne l'appartenance biologique et naturelle. La biologie divise les deux sexes en donnant des caractères invariables aux femmes et aux hommes. Les « *gender studies* » se penchent sur les fonctions de l'homme et de la femme dans la société en raison de leur différence sexuelle et des situations d'inégalité qui en découlent. Les théoriciens essayent de démontrer cette différence à travers la notion de genre en la distinguant de celle de sexe, au lieu d'analyser, comme par le passé, l'inégalité entre hommes et femmes. La division entre le sexe biologique et le genre culturel et social vise à détruire l'idée de la « biologie comme destin »<sup>599</sup>.

---

<sup>596</sup> Geneviève SELLIER, « Gender studies et études filmiques », *op.cit.*, p. 64.

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>598</sup> Ginette VINCENDEAU, « 1973-19.. : lectures féministes », *op.cit.*, p. 119, note1.

<sup>599</sup> Judith BUTLER, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, *op.cit.*, p. 67.

Non seulement le genre – sexe social – n'est pas déterminé par le sexe, mais le sexe lui-même n'est plus appréhendé comme une réalité naturelle. [...] Chez Delphy, en effet, le genre ne désigne plus simplement les « rôles de sexes » individuels, mais le système qui produit ces sexes comme deux réalités sociales distinctes. Le nouveau paradigme du rapport sexe/genre transforme donc la notion de genre qui ne saurait plus désormais être identifiée à celle d'un « sexe social ». <sup>600</sup>

Le genre est « *un système de bicatégorisation hiérarchisé entre les sexes* » et le sexe est considéré comme le « groupe » et la « catégorie » construits par ce système.<sup>601</sup> Le genre manifeste *le système des rapports sociaux de sexes* ou *un rapport de pouvoir*. Le féminisme matérialiste recherche le genre à travers la réflexion sur le corps des femmes et sur le rapport de domination dont il est l'objet, notamment sous le système patriarcal. Le genre ne renvoie pas seulement à la construction sociale de la différence des sexes, il construit une « façon première de signifier des rapports de pouvoir »<sup>602</sup>. Cependant, si cette conception du genre s'attache aux rapports sociaux entre les sexes, la distinction du genre masculin-féminin ne disparaît jamais. L'anthropologue Françoise Héritier dénonce le fait que les valeurs associées aux féminins soient systématiquement déconsidérées par rapport à celles qui sont associées au masculin, même si les valeurs liées à l'un ou l'autre sexe peuvent varier selon la société. Elle évoque une « valence différentielle des sexes »<sup>603</sup> où la masculinité est valorisée par rapport à la féminité. L'attribution du sexe de ce qui est masculin aux hommes et de ce qui est féminin aux femmes devrait pouvoir être dépassée. Le féminin et la féminité permettraient de renvoyer non seulement à la femme, mais aussi à l'homme.

Sylviane Agacinski rappelle la dissymétrie des corps sexués ; ces sexes sont « enrôlés » dans des institutions, une culture et une histoire. Pour elle, « femme » et « homme », en tant que « genres », sont des catégories impersonnelles :

---

<sup>600</sup> Laure BERENI, Sébastien CHAUVIN, Alexandre JAUNAIT et Anne REVILLARD, *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck 2e tirage, 2013, p. 30.

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 7-10.

<sup>602</sup> Joan SCOTT, « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », dans *Cahiers du GRIF*, 37-38, 1988, p. 56.

<sup>603</sup> Françoise HÉRITIER, *Masculin-féminin I : la pensée de la différence*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1996, p. 24. L'anthropologue Françoise Héritier le nomme pour désigner le fait que les valeurs associées aux féminins sont systématiquement déconsidérées par rapport à celles qui sont associées au masculin, même si les valeurs liées à l'un ou l'autre sexe peuvent varier selon la société.

Les « genres » signifient [...] à la fois le statut, le rôle, l'image, les caractères variables et la valeur attribués aux individus en fonction de leur sexe dans une société donnée, et combinés toujours avec d'autres statuts comme la classe sociale. La nature construite du *gender* ne signifie pas qu'il est plaqué sur les individus, mais qu'il résulte des rapports sociaux de sexe (organisation familiale, juridique, économique, politique). [...] Dans la mesure où les institutions prennent en compte la sexuation des individus et les propriétés spécifiques de leur corps, je dirai que les sexes sont socialement et culturellement *enrôlés* dans telle ou telle organisation sociale, dans telle ou telle culture.<sup>604</sup>

Teresa de Lauretis dénonce la notion de « genre » comme synonyme de « différence sexuelle », car ce cadre conceptuel crée une opposition universelle entre les sexes et ne peut pas se distinguer de la différence entre les femmes. L'approche féministe de la « différence sexuelle » propose des significations discursives sans aucun rapport avec le réel. Dans son discours « masculino-centré », le genre se fondant sur la différence sexuelle et la sexualité sont « (re) produits par le discours de la sexualité masculine »<sup>605</sup>. Lorsque la féministe exprime le sujet du discours, ce dernier fait apparaître la femme, par rapport au langage, comme un sujet négatif, ou objectif à travers sa représentation dans les images.<sup>606</sup>

L'analyse de la présence des femmes dans les films de Chantal Akerman, Agnès Varda, Catherine Corsini, et de leurs rapports personnels et sociaux pourrait être l'occasion de retrouver une représentation et visibilité des femmes dans nos sociétés modernes. Le cinéma révèle plus ou moins la représentation sociale et culturelle dans une société donnée. Même si le film est une fiction, à travers les analyses des personnages féminins nous pouvons savoir quelles sont les images des femmes qui circulent au niveau de l'expression médiatique populaire de la société. Il en va de même pour la publicité par exemple. Les trois cinéastes ont contribué à l'histoire des représentations de la femme qui varient de l'une à l'autre. Même si la femme se situe dans la même condition sociale, leur représentation de la femme n'est jamais identique. Nous allons nous focaliser ici sur l'analyse du portrait féminin dans leurs films.

---

<sup>604</sup> Sylviane AGACINSKI, *Femmes entre sexe et genre*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 8. En italique dans l'original.

<sup>605</sup> Teresa de LAURETIS, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, op.cit., p. 74.

<sup>606</sup> Teresa de LAURETIS, « Rethinking Women's Cinema : Aesthetics and Feminist Theory », dans *Multiple Voices in feminist film Criticism*, dr Diane CARESON, Linda DITTMAR, Janice R. WELSCH Edition, 1994, p. 154.

### **4-3-1. L'image de la femme dans l'espace musical et vocal dans *Golden Eighties* (1986) et *La Captive* (2000) de Chantal Akerman**

Nous avons traité plus haut de l'espace visuel ou potentiel présenté par la description répétitive et par le mouvement du personnage ou de la caméra comme participant de la construction d'une *expérience simulée* de l'espace et du temps. Les images mouvantes constituent l'essence même du cinéma ; leur organisation formelle fait appel aux techniques du cadrage, des mouvements d'appareil, de la composition, de la lumière, des couleurs, etc. Comme nous l'avons analysé dans les parties précédentes, la narration dans *Hôtel Monterey* (1972) est créée par la prospection de la caméra, mais aucune voix et aucune musique ne sont introduites. Chantal Akerman dans la plupart de ses films ne recourt pas à la musique pour dynamiser la narration. Filmer le silence et l'immobilité des objets ou des personnages en longs plans fixes représente une des spécificités du style de cette cinéaste. Elle abandonne le style expérimental dont elle semble avoir épuisé les possibilités pour un cinéma plus volontiers séduisant, de même qu'elle accorde plus d'importance au contexte social qu'à l'introspection.

Cependant, Chantal Akerman insère la musique dans certains films pour dramatiser la scène ; une musique sentimentale dans *Toute une nuit* (1982) est utilisée pour faire ressortir le sentiment et l'émotion, médium dont la réalisatrice usait peu ou pas du tout auparavant. Une musique au rythme rapide dans une comédie musicale (*Golden Eighties*, 1986)<sup>607</sup> crée l'espace de la narration pour raconter l'histoire. Les paroles des chansons sont écrites par la réalisatrice elle-même. Ce film ne raconte pas une histoire particulière, mais un débordement de passions ordinaires de gens qui travaillent dans une galerie marchande en sous-sol. Les chansons expriment leurs émotions, leur évasion, leur bonheur, leurs joies et leurs chagrins. Le chant

---

<sup>607</sup> En résumé, Sylvie (la barmaid) reçoit tous les jours une lettre de son amoureux qui vit au Canada ; elle la lit à ses collègues et aux clients du bar. Le client américain, Eli, à la recherche de son amour éternel, retrouve son ancienne amante, Jeanne, dans son magasin de prêt-à-porter. Mais Jeanne s'est mariée avec M. Schwartz et ils travaillent ensemble avec leur fils, Robert. Eli lui exprime sans réserve son sentiment amoureux, et elle hésite entre la passion et la tendresse, mais finalement elle ne le suit pas. Mado (shampooineuse) est amoureuse de Robert, le jeune vendeur en prêt-à-porter, le fils de Jeanne et de M. Schwartz, mais Robert aime Lili (patronne du salon de coiffure) qui hésite entre l'attachement amoureux de Robert et celui de M. Jean qui lui offre son salon. Une fois que Robert décide de se fiancer avec Mado, il embrasse Lili dans son magasin lorsque tout le monde est parti ou encore le jour de son mariage. Malheureusement, Mado regarde ces scènes et elle n'épouse pas Robert. M. Jean est également au courant de leur relation, il ferme alors le salon de Lili et revient vers sa femme. La mère de Robert console Mona : « Le rêve passe. Mais pas tous les rêves, tous les amours, rien n'est perdu. »

est lié à l'enfance de la réalisatrice et à la tradition juive où les grands-mères sont dépositaires des chants yiddish. Dramatiser l'acte physique et répéter le détail des gestes suffisaient alors à provoquer la sentimentalité. Une musique exprime le suspense dramatique dans *La Captive* (2000) : la musique vient accentuer le mystère féminin dans la scène de la filature et crée une ambiance angoissante ; cette ambiance correspond à l'expression psychologique du personnage masculin et au maintien de la sensation de suspense chez le spectateur <sup>608</sup>

La fonction des paroles des femmes dans les chants pourrait-elle également créer un champ spécifique féminin ? Il s'agit ici de la fonction de la voix féminine qui illustre l'aspect particulier féminin dans l'espace filmique. Lorsqu'une musique est composée par la sonorité musicale et par les paroles poétiques, elle apporte à la fois l'élément musical et l'élément verbal dans l'espace cinématographique en évoquant les personnages, leurs situations, leurs émotions. Comme dans l'opéra, la musique au cinéma soutiendrait-elle les significations apportées par les paroles ? Nous envisagerons ici le signe iconique dans sa dimension sonore. Nous allons interroger l'effet des paroles dans le chant de *Golden Eighties* et dans les deux opéras utilisés par *La Captive* : *Carmen* de Bizet et *Così fan tutte* de Mozart.

Dans *Golden Eighties*, les personnages de la shampooineuse et des quatre garçons jouent les « chœurs antiques » de la tragédie grecque ; ils commentent leurs actions, de façon acide et drôle (« Robert camembert, tout vert », « elle nous fait un de ces concerts, à propos de son Robert », « elle en perd la tête et ses rouleaux »<sup>609</sup>). Malgré l'absence de rimes dans les chansons, le style lyrique évoque l'aspect « mélo » du film et exprime les moments d'émotion (par exemple, la chanson de Sylvie, au début, « plus rien ne compte, plus rien n'existe »<sup>610</sup>, « Il n'y a plus que toi, qui t'abandonnes dans mes bras »<sup>611</sup>, ou celle de Jeanne, « Ne vois-tu rien, je suis vieille... L'amour comme tu en parles, c'est pour les jeunes gens. Mon cœur n'a jamais été jeune »<sup>612</sup> ; ou bien encore la chanson de Lilly « câlinant »<sup>613</sup>). Le spectateur assiste au bouillonnement d'un petit monde tourmenté par un besoin confus de dépassement,

---

<sup>608</sup> Voir « 3-2-5. Identification du regard du spectateur au personnage par l'effet de la musique » (p. 251-254) sur l'analyse de l'effet de la musique dans *La Captive*.

<sup>609</sup> Chantal AKERMAN, *Golden Eighties* (1986) [DVD], Cahiers du cinéma (éd.), 96 min, couleur.

<sup>610</sup> *Idem.*

<sup>611</sup> *Idem.*

<sup>612</sup> *Idem.*

<sup>613</sup> *Idem.*

d'évasion, d'émotion, de bonheur. Grâce à la musique, à la danse et au chant, ce film s'avère très sentimental et rythmé.

Les personnages chantent leur passion et leur tristesse face à la caméra ; ils expriment leur joie en dansant. La caméra fixe filme les personnages qui chantent, se déplacent rapidement et sortent du champ de la caméra. (\*29) Dans ce film, les espaces féminins et masculins sont distingués non seulement par la caméra, mais aussi par les chansons (\*30).

Michel Chion définit la voix spécifique à travers la distinction entre le cri masculin et le cri féminin :

[Le cri masculin] est un cri de puissance, pour exercer un pouvoir, marquer un territoire, un cri structurant, *attendu*. S'il y a dans ce cri quelque chose de bestial, c'est comme dans l'identification du mâle à l'animal totémique. L'exemple le plus célèbre en est le cri du Tarzan hollywoodien, fabriqué dans les années 30 à partir de cris multiples d'animaux ; cri phallique par lequel le mâle parade et fait sonner sa puissance virile.<sup>614</sup>

Le cri de la femme, lui, c'est plutôt le cri d'un être humain sujet du langage face à la mort ; le point de cri est d'ordre proprement humain.<sup>615</sup>

La distinction de la voix masculine et féminine à l'opéra marque les qualités de cette voix, son agilité, son volume se caractérisant par la spécificité du son qui est plus aigu que la voix naturelle, proche du cri. La voix de l'opéra a un certain nombre de notes exceptionnelles dans l'aigu ou dans le grave. En général, les catégories vocales principales sont distinguables entre un homme et une femme. La voix soprano attribuée à la femme correspond à la tessiture la plus aiguë des voix féminines et donc de toutes les voix, tandis que la basse est une voix masculine, la plus grave de toutes les voix. Selon l'agilité et le timbre, on pourra classer les voix en trois grandes sous-catégories : *les voix légères* — les plus claires et les plus aptes à la vélocité —, *les voix lyriques* — sous-catégorie intermédiaire entre la précédente et la suivante — et *les voix dramatiques* — les plus sombres et les plus corsées, mais les moins agiles. Il est fréquent que les voix légères disposent de quelques notes supplémentaires dans l'aigu, tandis que les voix dramatiques bénéficient souvent d'une extension de leur registre vers le grave.

---

<sup>614</sup> Michel CHION, *La Voix au cinéma*, op.cit., p. 77. En italique dans l'original.

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 78.

Le cri masculin est centrifuge et structurant, et délimite un territoire, tandis que celui de la femme est centripète et fascinant, et renvoie à l'illimité. Cette division renforce le stéréotype formel de l'image masculine/féminine : l'évocation de l'autorité, de la puissance et de la vitalité par la voix est attribuée au rôle masculin, alors que celle de la peur, de la faiblesse et de la finesse est associée à l'image de la femme. Si la voix stéréotypée dans le chant participe à la formalisation de la voix féminine pour exprimer une certaine douceur, une certaine sensibilité à l'image de la femme, elle n'appartient pas pour autant au corps féminin ou masculin : c'est un accessoire qui souligne l'image de la femme ou de l'homme.

Cependant, dans *Golden Eighties* de Chantal Akerman, la séparation des espaces a pour fonction de révéler les sentiments intimes des personnages masculins et féminins. Leurs voix ouvrent un espace personnel. Même s'ils chantent séparément, ils partagent les mêmes désirs, les mêmes joies, les mêmes tristesses de la vie.

Dans *La Captive*, *Carmen* manifeste la continuité du temps et souligne la préoccupation du personnage masculin grâce à l'évocation de l'image de la femme. Dans la chambre où Simon allume le poste de radio, l'émission diffuse en direct l'opéra depuis l'Odéon. Dans la scène suivante, il est à l'intérieur de sa voiture, très inquiet, et écoute toujours à la même émission de radio. Lorsque l'opéra se termine, nous entendons les applaudissements intensifiés du public et les cris « Léa ! » (Le prénom de l'actrice du personnage de *Carmen*.) Le spectateur ne voit jamais la scène à l'Odéon. Cependant, à travers l'émission de radio, il comprend ce qui se passe sur la scène. L'extrait diffusé à la radio permet de renforcer l'importance donnée au personnage de Léa, puisque les deux scènes choisies se situent au début – la présentation de la chanteuse d'Opéra Léa – et à la fin – les applaudissements des spectateurs pour l'interprète. L'émission de radio fonctionne ici en tant que relais d'une véritable bande sonore très figurative, dont l'information véhiculée est bien largement supérieure à une simple bande musicale. Quelle est la fonction allusive de cette bande-son ?

Dans la scène où Simon circule en voiture, *Carmen* reprend, mais une ambiguïté émerge quant à son caractère diégétique. Le spectateur entend le final de l'opéra, mais il est difficile d'identifier la source de la musique. À ce moment-là, le son agit soit comme une

continuité temporelle (la suite du programme de la radio), soit comme une extension du hors-champ (ce qui se passe dans la tête de Simon).

L'absence de vision de la source sonore provoque une confusion entre le son d'origine intradiégétique et extradiégétique. La distinction sonore entre champ et hors-champ est difficile, sans présence de la source du son. Michel Chion interprète ainsi la notion de « *hors-champ sonore* » de Julien Dupré :

Il propose d'appeler « hors-champ sonore » ce que l'on nous verra plus loin appeler son « off », soit le son qui se définit de n'être pas situé dans le lieu et le temps de l'action montrée à l'écran (la musique du film, la voix-off de commentaire). Mais en posant, dans un diagramme, deux couples parallèles et indépendants de champ et de hors-champ, l'un affecté à l'image et l'autre affecté au son, et en inventariant toutes les relations deux à deux qui peuvent se nouer entre chaque cas, ce chercheur semble oublier que rien ne lui permet de discriminer un « hors-champ sonore » de ce qu'il appelle « champ sonore » (constitué, pour lui, des sons in et hors-champ associés au présent et au lieu de l'action montrée dans le film) sinon, encore une fois, ce qui apparaît à l'image ! <sup>616</sup>

Étant donné que lors du changement de scène, l'émission de radio reprend avec une ellipse, ceci pourrait accrédiéter le caractère intradiégétique du son. En fait, le spectateur comprend que le son dans la scène de la voiture est la continuité de l'émission de radio. Si le son est extradiégétique, il sert alors à souligner, par la présence de Léa, l'inquiétude et l'état mental de Simon. Nous pouvons considérer que cette bande-son circule dans sa tête, créant alors une sorte de vertige ou des hallucinations. Cette musique renvoie alors au nom de Léa de manière omniprésente et quasi obsessionnelle dans son esprit. Cela crée une dimension fantastique dans son rapport avec les femmes. L'espace créé par ce son omniprésent est partagé avec le spectateur.

L'émission de radio fonctionne comme un son intradiégétique « *provenant d'une source située dans l'action elle-même* »<sup>617</sup> et dans le présent et ce son donne immédiatement l'illusion d'un espace réel. La radio diffuse l'information sur l'actrice, Léa, qui n'a pas encore commencé à chanter. La voix de la présentatrice a une fonction commentative et nous éclaire sur les raisons qu'a Simon d'être préoccupé ainsi que sur les raisons de son départ de la maison. Même si l'opéra de *Carmen* en tant que tel, dans sa dimension musicale

---

<sup>616</sup> Michel CHION, *Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Éditions de l'étoile, 1985, p. 31.

<sup>617</sup> *Ibid.*, p. 152. En italique dans l'original.

n'accompagne pas la scène du film, son choix revêt une dimension significative très forte puisque le personnage de Carmen incarne l'image d'une femme fatale, inconstante en amour, une image de la féminité qui renvoie Simon à ses propres inquiétudes concernant la relation lesbienne qu'entretient Ariane avec Léa.

La distinction entre les deux diégèses n'est plus importante, puisque le son manifeste l'écoulement du temps et fait allusion à l'importance de la présence de Léa afin de traduire l'action et la psychologie du personnage masculin. L'espace de la femme est également invisible, mais demeure dans l'imaginaire du spectateur à travers le son en tant que « verbal » qui agit comme une allusion à l'image de la femme.

Dans l'autre cas, l'allusion à l'opéra de Mozart survient après le soupçon de Simon concernant la relation lesbienne entre Ariane et Léa. Ariane, mélancolique, essaie de chanter en duo de *Così fan tutte*, avec sa voisine d'en face, à la fenêtre, dans la nuit. La caméra, en une contre-plongée, montre alternativement les deux femmes. (\*31, 32) Simon les observe depuis la rue. (\*33) La présentation de cette voisine évoque une prisonnière, derrière les hauts barreaux de sa terrasse. (\*31) Cependant, les deux femmes chantent joyeusement sous le regard de Simon.

31



Le thème du duo de *Così fan tutte* est encore l'infidélité féminine. Il s'agit d'un leitmotiv<sup>618</sup> qui s'attache au thème du personnage féminin. Dorabella et Fiordiligi fléchissent dans leur constance amoureuse et envisagent de jouir de leur liberté en amour. Elles veulent s'amuser en amour comme dans un jeu, qu'elles croient pouvoir mener à leur guise. Leurs paroles comme « rire et m'amuser », « en plaisant à ses douces paroles », « quelle joie, quel plaisir, ce sera pour moi »<sup>619</sup> montrent leur désir sensuel. Le titre, *Così fan tutte* (*ainsi font-elles toutes*) incarne l'image des femmes inconstantes comme Carmen, comme Ariane. Cette sensualité troublante est partagée par Ariane et sa voisine. De ce fait, cette allusion à l'opéra renvoie non seulement à la femme infidèle, mais aussi au plaisir que les femmes éprouvent ensemble et que le duo de *Così fan tutte* manifeste. Cette musique intradiégétique fonctionne en tant que *musique de contrepoint didactique* :

Les cas où l'indifférence de la musique à la situation qu'elle accompagne correspond plutôt à un court-circuitage de l'émotion, et où la musique est employée à signifier un concept, une idée complémentaire, où elle est donc à lire, à interpréter.<sup>620</sup>

Le duo de *Così fan tutte* est employé en tant que symbole de l'idée du désir de la femme et de son pouvoir. Ce sont les paroles qui énoncent ces idées et l'effet musical permet au spectateur d'accéder facilement au processus de reconnaissance, grâce à un rythme et à un timbre d'instrument facilement identifiable.

La voix féminine permet de manifester son caractère spécifique à travers l'accent, l'ampleur, l'étendue, l'inflexion, l'intensité, le timbre et le volume. Les marques de la présence de la voix humaine, en tant que paroles, cris, soupirs, chuchotements et chants, en hiérarchisent la perception. Michel Chion nomme cela « le vococentrisme » :

---

<sup>618</sup> Le leitmotiv rend compte une figure musicale caractéristique qui « se trouve associé à un personnage, à un objet, à un concept, à un lieu particuliers [...] dont elle est la *représentante* dans le tissu orchestral, mais plus rarement dans la ligne vocale. » (*Ibid.*, p. 133.) En italique dans l'original.

<sup>619</sup> Chantal AKERMAN, *La Captive* (2000) [DVD], *op.cit.*

<sup>620</sup> Michel CHION, *Le Son au cinéma*, *op.cit.*, p. 123-124.

L'indifférence, il ne s'agit pas d'une absence de tension affective : « L'indifférence de la musique est justement signifiée au spectateur pour que celui-ci l'investisse comme un miroir où se reflètent la solitude et le dérisoire de son propre destin. Elle est bien un affect, non de la musique à laquelle on le prête, mais du pauvre être humain qui la ressent comme résistance infinie du réel. » (*Ibid.*, p. 125.)

*La présence d'une voix humaine structure l'espace sonore qui la contient. [...] Il en est de même pour tout espace sonore, vide ou non : qu'il s'y trouve une voix humaine, et infailliblement l'oreille se porte vers elle, l'isolant, et structurant autour d'elle la perception du tout ; s'efforçant de décortiquer le son pour en extraire le sens, et toujours cherchant à localiser et si possible à identifier la voix.*<sup>621</sup>

Dans la scène de chant d'opéra de *La Captive*, la voix féminine recentre l'intérêt du spectateur en mettant en valeur l'image. Le chant est aussi un mode d'émission vocale tout comme le langage. Cependant, les paroles prononcées dans le chant ne sont pas toujours identiques aux paroles propres du personnage, mais le spectateur peut identifier l'émotion des paroles dans le chant à celle du personnage, car le thème de l'opéra est choisi par le cinéaste en fonction de la signification qu'il souhaite apporter à la scène. Les voix d'Ariane et de sa voisine en passant au travers de leur corps créent un espace pour la femme. Le chant est un langage qui passe par la voix et le corps féminin.

« Le verbal » fonctionne en tant que parole signifiant l'image, tandis que le musical apporte une connotation à l'image et « suscite une forme d'ubiquité spectatorielle ».<sup>622</sup> « Le musical » même ne signifie pas, mais il accède au sens par ses formes discursives et à la signification par la référence qu'il entretient avec l'ensemble des composantes textuelles. André Gardies explique que ces formes s'articulent sur des codes de convenance, de genre de la musique, des codes culturels, historique, sociaux, externes à l'œuvre :

Précisément ce jeu sémantique, fortement conventionnel [...], codifié par l'usage social aussi bien que cinématographique, pourra développer une fonction spatiale propre au musical, particulièrement lorsqu'il surgit en situation intradiégétique [...].<sup>623</sup>

Chanter apporte ainsi deux éléments dynamiques à la scène : l'émotion par le musical, l'idée et la signification par le verbal. Chanter se traduit par l'émission de paroles en rythme avec la musique. Jacques Aumont suggère que le chant utilise la conjonction de deux puissances poétiques : la puissance verbale du poème et la puissance musicale et émotive :

---

<sup>621</sup> Michel CHION, *La Voix au cinéma, op.cit.*, p. 19. En italique dans l'original.

<sup>622</sup> André GARDIES, *op.cit.*, p. 55.

<sup>623</sup> *Ibid.*, p. 52.

Chanter, c'est comme réciter un poème, mais dont on aurait extériorisé, en la mettant à part, valorisée pour elle-même, toute la musique. [...] Le chanteur restitue le poème à la poésie, le chant à la musique ; il transmet la poéticité et la musicalité, en même temps qu'il invente la forme de cette transmission.<sup>624</sup>

La durée de l'action, une situation, un rapport entre personnages sont présentés par le chant, accentuant l'émotion. Le message est constitué par les personnages du drame. Chanter invoque ce message dans l'image cachée et vise à figurer l'image, accompagnant le chant qui met l'accent sur une situation dramatique, sur un personnage, sur la voix. La voix expose plus que l'image.

D'ailleurs, la présence insistante de la couleur rouge dans *La Captive* fait le lien entre la pâleur de la vie d'Ariane et le/(la) pourpre de l'art lyrique. Ce rouge est celui de la robe de Léa dans le rôle de *Carmen* et celui de la carte de l'invitation de Léa. (\*34) Par ailleurs, la voisine d'Ariane porte une robe rouge. La couleur de la chambre d'Ariane est également d'un rouge fané. Tandis qu'Ariane porte souvent des vêtements de couleur légère comme le blanc et le gris, lorsqu'elle quitte Simon, elle porte un manteau rouge fané, ce qui reflète sa colère ou son mépris envers lui. Dans les deux cas, il représente un lieu amoureux. La couleur rouge devient le signe de la sexualité féminine qui échappe aux hommes. Le rouge joue un rôle non négligeable dans la construction d'un espace féminin par sa correspondance avec les chants féminins.

En 1988, la théoricienne américaine Kaja Silverman publie « The Acoustic Mirror : The Female Voice » où elle aborde le rôle de la voix féminine au cinéma en s'inspirant des théories féministes, des théories filmiques et de la psychanalyse (surtout des théories de Freud et de Julia Kristeva). Kaja Silverman désapprouve l'idée que les théories féministes sur le cinéma se seraient surtout intéressées à la bande-image et affirme que la voix féminine s'inscrit dans des représentations normatives associées à son corps.<sup>625</sup> L'image de la femme avait déjà été très étudiée, et les féministes revendiquaient souvent, dans le cinéma classique, la représentation de la femme en tant qu'objet de désir au profit du regard masculin. Kaja

---

<sup>624</sup> Jacques AUMONT, « La Parole et le chant », dans *L'Image et la parole*, sous la direction de Jacques AUMONT, Paris, Cinémathèque française, 1999, p. 178.

<sup>625</sup> Kaja SILVERMAN, *The Acoustic Mirror : the Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis, 1988, p. viii.

Silverman remarque notamment que, dans le cinéma classique, la voix est davantage synchronisée avec le corps chez les femmes que chez les hommes.

Le cinéma classique montre constamment la voix et le corps fétichisés de la femme à l'intérieur de la diégèse, tandis que le sujet masculin occupe une position d'extériorité et de maîtrise discursive. Les femmes sont alors constamment réduites à leur corps présenté et sublimé à l'écran. Kaja Silverman considère le cinéma classique hollywoodien comme un affrontement entre la voix masculine désincarnée (ou décorporalisée) et la voix féminine synchrone (ou simultanée), qui est, elle, associée au corps <sup>626</sup> Michel Chion remarque également que le courant féministe aborde la question de l'importance de l'étude de la voix dans plusieurs domaines :

On ne saurait d'abord sous-estimer le rôle joué par le courant féministe. Ce n'est pas un hasard si les *Éditions des Femmes* ont été une des premières maisons d'édition à publier des livres parlés enregistrés sur cassettes. Le discours féministe oppose souvent la *voix* comme expression fluide, continue, à l'*écrit* dans sa rigidité et sa discontinuité ; ou bien à la *parole*, avec son caractère limité, circonscrit, ordonnateur. La voix serait un espace de liberté que la femme aurait à reconquérir. Il s'agirait de produire une *nouvelle parole* proche d'un bail [...], proche pour tout dire de la merveilleuse langue originelle, celle de la Mère. Une langue incarnée qui serait *toute voix*. <sup>627</sup>

La voix est à l'origine de la langue. Michel Chion propose ainsi de produire une nouvelle parole qui ressemble à la langue personnelle. Luce Irigaray distingue la « langue maternelle » du « langage de la mère » <sup>628</sup>. Elle considère la langue maternelle comme la langue neutre en tant que *langue du dictionnaire et de la théorie*, tandis que le langage de la mère, que l'enfant apprend d'elle, se construit au travers de déterminants sexuels, sociaux, culturels. <sup>629</sup> C'est le premier langage de l'être humain :

Ce langage de la mère fonctionne comme premier glossaire et grammaire, thésaurus [...], dont la circulation est finie, clôturée, si ce trésor n'est pas *branché* sur d'autres circuits, réseaux, relayant celui-là et y assurant des renvois déterminés, vectorisés, innombrables. Il faut qu'inter-viennent d'autres langues, ou plutôt

---

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>627</sup> Michel CHION, *La Voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Cahiers du cinéma », 2005. p. 13-14.  
En italique dans l'original.

<sup>628</sup> Luce IRIGARAY, *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985, p. 172.

<sup>629</sup> *Idem.*

langages, remettant en jeu le *ni l'un ni l'autre*, le travail de la *différence*, par articulation de cette langue maternelle à une autre, à son autre, même, et autre.<sup>630</sup>

Elle postule que le langage a comme matériau privilégié la voix, que celle-ci peut se reproduire et se réinscrire dans une autre langue dont on maîtrise la phonétique.<sup>631</sup> Même si la voix est déjà fabriquée, elle est « la marque de l'émetteur » qui manifeste les caractères de son propriétaire, car la voix en tant que langage de la mère se différencie à travers l'accent, l'ampleur, l'étendue, l'inflexion, l'intensité, le timbre et le volume. Luce Irigaray ne fait aucune distinction entre les voix masculines et féminines et met plutôt en valeur l'individu.

*La nouvelle parole* de Chantal Akerman, en tant que langage, inscrit la représentation des femmes dans leur subjectivité. Elle appuie sa représentation de la femme sur une suite de références à l'image de la femme empruntées à d'autres œuvres artistiques. Les allusions au féminin par l'opéra consistent en un enchaînement d'instant. Chantal Akerman utilise, comme un leitmotiv, la répétition des thèmes pour créer une harmonie interne au récit. Cependant, l'acte d'introduire l'art lyrique au cinéma manifeste un féminin qui serait à la fois plus intellectuel par les références à des œuvres d'art et plus sensible par le plaisir sensuel des chants. L'opéra présente d'une part l'infidélité de la femme comme règle, d'autre part le désir sensuel des femmes exprimé par leur voix. Et cette infidélité est rendue d'autant plus menaçante par le plaisir sensuel qu'elles éprouvent à la chanter.

#### **4-3-2. Les personnages dans le temps parallèle au spectateur et leur transition du temps dans un état statique chez Chantal Akerman et Agnès Varda**

La différence entre l'image photographique et l'image cinématographique est marquée par le mouvement. La photographie inscrit l'instant par l'image fixée, tandis que le cinéma est « le système qui reproduit le mouvement »<sup>632</sup> en fonction d'instant choisi afin de donner une impression de continuité. Si le cinéma permettait de donner cette impression, ce mouvement

---

<sup>630</sup> *Idem*. En italique dans l'original.

<sup>631</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>632</sup> Gilles DELEUZE, *Vol.1, op.cit.*, p. 14.

pourrait traduire le changement rendu perceptible par le temps. Agnès Varda et Chantal Akerman présentent les portraits comme l'image photographique dans leurs films, mais de façon différente. La première filme les portraits d'habitants de la ville avec le style documentaire et le corps naturel de la femme. Leurs expressions du visage sont plus vivantes et réelles que celles filmées par Chantal Akerman. Celle-ci capture un moment des personnages dans un état statique, comme si le temps s'arrêtait. Cependant, l'ensemble de plans laisse entrevoir la trace de leur mouvement.

Le mouvement perceptible dans un certain temps est bien montré dans *Hôtel Monterey* (1972). La caméra laisse entrevoir deux personnages immobiles et assis dans leur chambre comme dans un tableau. D'abord, la caméra montre une chambre bien rangée et déserte, en plan fixe, où il y a le lit rangé au milieu du cadre, une lumière et une peinture accrochée sur le mur à gauche du cadre ; une autre lumière éclaire son côté gauche, à droite du cadre. Derrière le lit, il y a une fenêtre voilée par un rideau en dentelle ; un second rideau épais à motif de fleurs entoure la fenêtre (\*35). Le plan fixe suivant présente la même chambre, mais de façon très désordonnée avec des meubles déplacés (\*36). Le spectateur revoit le lit, tout à l'heure au-dessous de la fenêtre, déplacée maintenant à gauche du cadre. La lumière venant par la droite n'illumine qu'une zone étroite de la pièce. De plus, le spectateur remarque l'immobilité de la tête de la femme assise sur la chaise, et encadrée par le rideau épais à motif de fleurs. Par la porte entrouverte, la caméra présente le même personnage désormais allongé sur ce lit, et son visage presque entièrement caché par une couverture, avant que la porte ne se ferme doucement (\*37). Après le plan fixe sur la porte, celle-ci s'ouvre encore. Le spectateur voit la table en désordre et les vêtements de la femme jetés en vrac sur la chaise sous laquelle il y a des sandales. (\*38)

Ensuite, la caméra fixe découvre un autre personnage dans une autre chambre, également immobile et assis sur une chaise (\*39). Il observe ce vieil homme pendant longtemps. Le spectateur voit également un lit en désordre, une petite table, une cravate accrochée à la poignée de la porte à gauche du cadre. Le plan fixe suivant montre la salle de bain en trois découpages ; le lavabo et les miroirs (\*40) ; la baignoire et les toilettes (\*41) ; les mêmes toilettes filmées de l'extérieur de la chambre (\*42).

Après la présentation de la chambre d'homme, on voit une femme enceinte s'asseyant

sur une chaise dans sa chambre (\*43). C'est la première fois que la caméra révèle au spectateur son visage, et on peut reconnaître que c'est celui de la femme à peine aperçue dans les scènes précédentes. En effet, derrière elle, se retrouve le même épais rideau à fleurs. Elle est immobile et regarde au loin, là où le regard du spectateur ne peut la rejoindre.

Un plan fixe commence à montrer la chambre bien rangée et déserte, mais au fur et à mesure que le plan fixe change, la chambre prend un aspect désordonné. Même si le personnage semble immobile, le spectateur peut imaginer ses mouvements. Par ces traces de mouvement, Chantal Akerman souligne l'existence de la vie à travers le passage inexorable du temps. La fixité des regards mornes et vides n'évoque pas vraiment des personnes en tant que telles, mais elle est un prétexte pour indiquer d'abord le changement de l'image filmique et son jeu imperturbable de différences et de répétitions.

Le spectateur observe pendant plusieurs minutes l'absence de mouvement de la personne solitaire, comme une photographie. Il traverse une temporalité indéfinie et attend quelque chose en même temps que le personnage. Chantal Akerman essaie de filmer l'objectivité d'une expérience réelle de l'être humain. Bien que le spectateur ne voie que l'instant d'une des séquences statiques, il peut supposer le passage du temps à travers la continuité des images. Il est très étrange de regarder des gens immobiles filmés par une caméra fixe. Cette double immobilité – la caméra fixe et l'objet filmé immobile – fait paradoxalement éprouver l'écoulement irréversible du temps. Les images font entrevoir au spectateur le déroulement du temps comme un instant immuable. Chantal Akerman pose la question du temps où il ne se passe rien, et cette question est mise en valeur au fur et à mesure que le film se déroule. De ce fait, même si le mouvement manque dans l'image, le « devenir », le « changement » et le « passage » dévoilent cette transition du temps :

La forme de ce qui change, elle, ne change pas, ne passe pas. C'est le temps, le temps en personne, « un peu de temps à l'état pur » : une image-temps directe, qui donne à ce qui change la forme immuable dans laquelle se produit le changement. [...] La nature morte est le temps, car tout ce qui change est dans le temps, mais le temps ne change pas lui-même, il ne pourrait lui-même changer que dans un autre temps, à l'infini.<sup>633</sup>

---

<sup>633</sup> Gilles DELEUZE, *Vol.2, op.cit.*, p. 27-28.

« Un peu de temps à l'état pur » est filmé par Chantal Akerman dans la chambre d'hôtel avec l'image de « nature morte » (le personnage, le lit, la chaise, etc.). Dans le plan, il n'y a aucun mouvement, mais l'ensemble des plans témoigne du mouvement des personnages (la chambre bien rangée devient une chambre désordonnée) ou le déplacement du personnage dans la chambre. Le spectateur sent réellement la durée et comprend le temps qui passe par cette image-temps directe, car non seulement chaque plan présente longuement l'état statique, mais de plus la différence d'image entre chaque plan inscrit un repère du changement de la « nature morte » et signale la transition du temps. Ce n'est pas le temps qui dépend du mouvement, mais c'est le mouvement aberrant qui dépend du temps.

Tous les changements de ce film renvoient à des séquences qui ressemblent à des natures mortes : elles indiquent paradoxalement le passage du temps. Car, au cinéma comme dans la vie, le temps même ne peut pas changer : il ne recule jamais, mais va toujours de l'avant. Les natures mortes de Chantal Akerman sont la représentation d'un état statique dans la durée qui apporte désormais de la mobilité : « Les natures mortes sont les images pures et directes du temps. Chacune est le temps, chaque fois, sous telles ou telles conditions de ce qui change dans le temps. Le temps, c'est le plein, c'est-à-dire la forme inaltérable remplie par le changement. »<sup>634</sup> Cela permet que ce ne soit que le mouvement (de la caméra, de l'objet et du personnage) qui manifeste *le temps*, mais la représentation indirecte du *temps* selon le mouvement (les natures mortes) offre l'image directe du temps.

Nous pouvons retrouver également un personnage cadré en plan fixe dans un état statique dans l'autre film de Chantal Akerman, *D'Est* (1993). Elle filme des femmes dans les différentes chambres d'un même appartement. Par exemple, une jeune femme immobile en robe rouge est assise sur un canapé (\*44). Ses mains reposent sur ses genoux et tiennent une lettre ouverte. Elle nous regarde, un sourire s'esquisse sur ses lèvres, tandis que le refrain populaire du plan précédent remplit son espace et semble en dissonance avec son recueillement à la Vermeer. Une autre femme souriante est immobile et assise au bout d'une table sur laquelle il y a un petit sucrier en argent et deux tasses à café qu'elle vient de boire (\*45). Une lumière douce vient de la fenêtre ouverte sur la droite qui laisse entrer le bruit de la circulation estivale. Une femme âgée est assise à gauche du cadre, le bras gauche posé sur

---

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 28.

la table, les mains posées sur ses genoux croisés (\*46). Elle regarde devant elle, à l'extérieur du cadre. Sur la table recouverte d'une nappe de dentelle blanche, elle prend un linge brodé dont les traces de pliage évoquent les natures mortes. Le silence règne dans cette atmosphère feutrée et méditative.

Tout ce qui touche à l'espace privé révèle le statisme féminin dans la préservation de l'habitation comme refuge par rapport à l'extérieur ; l'accumulation de napperons sous de pauvres objets donne l'impression d'habiller le dénuement, en mettant au jour l'immense laps de temps qui s'est écoulé. Ces femmes ont le regard impassible de ce qui est permanent. Cependant, les visages laissent affleurer l'émotion et la lassitude. Cet effet de dévoilement est lié à la volupté de l'infiniment différé. La caméra renforce cette impression onirique d'irrésolution. La temporalité de cette immobilité pérenne se transfère au personnage qui perd provisoirement son caractère d'immobilité ; la caméra longe d'interminables rangées de personnages en attente d'on ne sait quoi, comme une frise indéchiffrable se déroulant dans un temps apparemment sans fin. Le personnage lui-même y devient la nature morte qui révèle la présence et la composition d'objets qui s'enveloppent sur eux-mêmes ou deviennent leur propre contenant.

Chantal Akerman choisit des femmes au foyer d'âge différent et de différentes classes. Elle ne filme pas au moment où les femmes travaillent, mais où elles se reposent ou se détendent. Le temps entre deux espaces (domestique et privé) s'ouvre dans cet espace familial. Ces portraits des femmes dans *D'Est* font irrésistiblement songer à la fin de la scène de *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) ; ils ont la même apparence paisible, ils partagent la même solitude et l'immobilité qui baigne son environnement. D'ailleurs, le mouvement de Jeanne Dielman s'arrête complètement, dans la scène, après le meurtre, où elle s'assoit sur une chaise de la salle à manger, quasiment dans le noir, et pose ses bras sur la table pendant plusieurs minutes (\*47). Le spectateur voit ses mains sanglantes et sa chemise tachée de sang. Elle ne bouge pas du tout, comme si elle méditait ou comme si elle avait perdu complètement conscience. Elle est quasiment inexpressive, mais c'est son existence qui demeure en face de nous, comme une nature morte.

Le spectateur n'entend que des rumeurs de voitures venant de l'extérieur. Derrière Jeanne Dielman, seule apparaît une lumière pâle qui pénètre par la fenêtre et donne un certain mouvement à l'intérieur du cadre. Après plusieurs minutes, elle commence à respirer et les quelques mouvements de son corps s'harmonisent avec ceux de la lumière. Tous les éléments animés, le bruit et la lumière restent en hors champ. En revanche, l'immobilité et le silence enferment cette héroïne dans son monde intérieur. Jeanne Dielman joue le statisme, le refus du pathétique. Lorsque ses gestes s'arrêtent, le temps se fige et son obsession de la persécution apparaît au spectateur. C'est la première fois que l'image-temps et les gestes de Jeanne Dielman cessent entièrement dans l'espace immobile. Cet espace inerte permet une transition entre ses gestes quotidiens et ses gestes hystériques. Il y a alors, du côté du spectateur, une jouissance de la vue, liée au fait de pénétrer dans un domaine psychique normalement interdit.

Le spectateur n'arrive toujours pas à comprendre les changements psychologiques de Jeanne Dielman. Cependant, son acte manqué révèle des changements : elle se lève une heure en avance, fait trop bouillir les pommes de terre, puis boutonne mal ses vêtements ; il y a quelqu'un à sa place habituelle dans le café et les magasins ne sont pas encore ouverts. C'est la première fois que le temps lui pèse ; elle s'assoit sur la chaise de la cuisine ou sur un canapé, sans bouger. (\*48) Elle est mal à l'aise, cela la trouble. Ces décalages illustrent chez elle la mise en œuvre de mécanismes de défense. Elle cherche à éviter de s'autodétruire, mais la violence qui la traque de l'intérieur va l'amener jusqu'au meurtre. Le fait d'observer ses gestes et sa destruction révèle « la jouissance de voir » du spectateur dans ce qu'elle a de plus trouble.

À travers les représentations des personnages immobiles dans ces trois films de Chantal Akerman, nous pouvons identifier deux espaces : l'espace de l'attente et celui de la vie. Les spectateurs et les personnages attendent le devenir du *temps*, son changement, par leur partage du silence. Comme si l'espace de l'attente rendant impatient le spectateur qui veut comprendre ce que les personnages attendent, la lenteur du passage pénètre directement notre désir de voir et de savoir. Comme si cette lenteur signifiait l'infini, le spectateur ne sait jamais ce qu'attendent les personnages. Plus le temps passe lentement en face des images des personnages immobiles, plus cette lenteur nous rappelle la lenteur de la vie et l'expérience de

regard dans l'espace. La vie est longue et avance lentement. Car la vie et l'expérience sont construites par l'accumulation des temps, condition à la découverte et à l'ouverture de notre conscience au monde. Pour Hélène Cixous, la lenteur est un retour du temps qui permet le rappel à la vie et à chaque instant ; la lenteur nous apprend à nous laisser atteindre par les choses et par la tendre attention dont elle est porteuse. Parce qu'elle se multiplie, la vie offre de penser et de reconnaître la place de l'autre en intégrant l'espoir dans l'attente :

*Nous donne la leçon de lenteur. La lenteur : le temps lent dont nous avons besoin pour approcher, laisser approcher, tout, la vie, la mort, le temps, la chose ; toute la lenteur du temps que la vie doit prendre pour se donner sans nous faire trop mal, tout le temps que nous devons mettre à atteindre la chose, l'autre, à la gagner sans la brusquer, à venir auprès d'elle.*<sup>635</sup>

*Quand nous nous mettons à penser, du temps se forme. [...] Penser donne le temps. Et tous les êtres, jusqu'aux moindres choses, sont pleins de temps : il ne tient qu'à nous d'y penser.*<sup>636</sup>

Chantal Akerman produit une écriture féminine cinématographique de la lenteur dans le temps, en maîtrisant notre regard et notre perception du temps qui apprend l'attente. Elle provoque un développement de notre regard qui se laisse envahir par notre « Jouissance de voir » pour que s'inscrivent les instants filmés dans le mouvement virtuel et que soient révélées les différentes vies qui étaient là ou qui continuent éternellement. Et elle développe notre regard en provoquant notre « jouissance de voir » pour que s'inscrivent ces instants dans le mouvement virtuel du temps. Même si les actions des personnages sont invisibles, notre vision se forme autour de leur être dans l'espace de l'attente. Ce que nous percevons est le temps qui change et ne cesse de changer de nature à chaque instant. C'est le passage perpétuel d'un ensemble à un autre et la transformation d'un ensemble dans un autre. Dans la scène où la caméra continue à filmer les personnages immobiles, en fait, il ne se passe rien, aucune action ne s'actualise, car la réalisatrice nous refuse le plaisir du texte filmique. Cependant, son écriture cinématographique crée un espace de l'attente afin de nous donner l'occasion de percevoir le temps. Si le spectateur reste passif, il s'ennuiera au bout de quelques secondes. Cependant, il faut entrer dans son écriture, afin d'actualiser sa propre idée et d'élargir sa

---

<sup>635</sup> Hélène CIXOUS, « L'Approche de Clarice Lispector : Se laisser lire par Clarice Lispector. A Paixao Segundo C.L.1979 », dans *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, coll. « Essai (Paris. 1984) », 1986, p. 118-119. En italique dans l'original.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 124. En italique dans l'original.

propre expérience.

Chez Chantal Akerman, le silence et la nature morte présentés en long plan fixe suscitent notre passion du regard, l'investissement dans un regard infini nous fait éprouver réellement une certaine durée continue. La question de savoir comment filmer le temps a été élaborée également par Agnès Varda dans *Cléo de 5 à 7* (1961). Ce film est tourné chronologiquement, sans aucune ellipse, sans contraction de temps. Agnès Varda filme une femme, Cléo, avec ses gestes réels, qui sont avant tout une prise de conscience, afin d'intensifier cette impression de durée réelle. Si le spectateur saisit cette durée et en même temps la densité du temps vécu, la temporalité réaliste laisse émerger la vérité de l'espace comme la matière et le lieu d'un temps en train d'advenir.

Dans *Cléo de 5 à 7*, le spectateur trouve partout « l'Horloge » : dans la chambre de Cléo, dans les rues de Paris. Non seulement Agnès Varda insère l'heure précise sur le titre de chaque chapitre, dans l'ordre chronologique du scénario (\*49), mais elle filme aussi les séquences à une heure précise, en présentant ces horloges (\*50). Même si le film est divisé par chapitres avec le temps subjectif de Cléo et avec le temps objectif des autres personnages, le récit avance toujours chronologiquement, ne recule jamais pour présenter un point de vue différent.

Étant donnée la durée réelle présentée dans un même long plan, le temps semble parfois perpétuel. Par exemple, le trajet interminable en taxi respecte le temps écoulé dans la réalité. Le spectateur voit le paysage de Paris comme un touriste, mais le silence est gardé pendant quelques moments (\*51). C'est le temps objectif qui montre l'absence d'événement dramatique. L'impression d'ennui est voulue par l'autre et vise à souligner le contraste entre le temps objectif et le temps subjectif de Cléo. Même s'il y a une scène plus longue que celle du trajet en taxi, celle-ci semble moins longue au spectateur, car les événements la rendent plus riche. C'est le temps subjectif qui montre la réflexion de Cléo et son angoisse de la mort. Le temps prend un rythme infiniment plus profond et plus mystérieux.



La caméra d'Agnès Varda fouille minutieusement les trajets, c'est-à-dire l'espace où Cléo passe. Les états d'âme de l'héroïne et son autonomie évoluent sous des indices temporels. Agnès Varda exprime ainsi l'illustration du temps et de l'espace :

J'ai utilisé un temps et une géographie réels pour mieux mettre en évidence la subjectivité du temps mental et l'importance intermittente des lieux. Il y a dans le film des chapitres qui indiquent l'heure et sont pareils à un métronome battant, quoiqu'il arrive, la mesure d'un temps rigoureux, donnant au spectateur une possibilité de recul.<sup>637</sup>

Le traitement de la temporalité et de la durée nous permet de concevoir l'angoisse de Cléo, et le temps mort correspondant au temps objectif qui donne une impression de réel et de longueur, loin de son évolution. La temporalité chez Agnès Varda est ainsi dramatique, tandis que Chantal Akerman cherche à enregistrer l'écoulement du temps dans l'espace statique et vide en montrant l'immobilité de l'objet ou le mouvement monotone et répétitif, en longs plans fixes ou avec des travellings très lents, jusqu'à ce que le spectateur évoque un certain ennui (*Hôtel Monterey*, 1972). Plus le temps mort s'étire interminablement chez Chantal Akerman, plus le spectateur éprouve une sensation réelle. Ces deux cinéastes manifestent la durée réelle, mais de façon différente. Tandis que, dans *Cléo de 5 à 7*, le temps est différencié très précisément en vue de dramatiser le déroulement du récit, l'écoulement du temps dans *Hôtel Monterey* semble invisible tout en revêtant une apparence statique en termes de son et d'images en raison du silence. Ce n'est pas que le récit se développe dans ce temps à l'arrêt, mais ici le temps même se confond avec l'espace. Dans *Hôtel Monterey*, le temps est autonome et s'écoule sans cesse, même si les personnages et les mouvements sont absents. L'espace selon ce temps filmé donne l'illusion de se suffire à lui-même, hors de tout contrôle humain. Par contre, le mouvement et le rythme font entrer le temps dans le silence et la mélancolie. La vie quotidienne bien organisée de la femme dans ce film réside dans l'immobilité ainsi que dans la maîtrise du mouvement.

---

<sup>637</sup> Yvonne BABY, « Un entretien avec Agnès Varda : avec *Cléo de 5 à 7*, j'ai cherché à faire un documentaire subjectif », dans *Le Monde*, le 12 avril 1962.

### 4-3-3. Les personnages divers féminins fictifs dans la vraie histoire chez Agnès Varda

Agnès Varda nous explique qu'elle ne veut pas uniquement montrer son œuvre, mais donner « l'envie de voir » au spectateur<sup>638</sup> : « J'ai toujours aimé le mixte entre l'imagination et la réalité : voir surgir une vision dans un contexte documentaire. »<sup>639</sup> Elle mêle le regard réaliste, symbolique et imaginaire en suscitant « l'envie de voir » du spectateur. Son réalisme documentaire nourrit la croyance du spectateur et provoque en lui un sentiment de réel :

[Le documentaire] produit [...] l'effet d'existence préalable, mais avec une autorité que ne peut revendiquer le film de fiction : plus que le film de fiction, le documentaire donne l'impression qu'il ne fait que transmettre au spectateur des événements qui ont déjà eu lieu. Il produit l'illusion référentielle et, en fait, c'est de cette production qu'il tire son prestige.<sup>640</sup>

Nous suggérons que « l'envie de voir » se retrouve dans son désir d'intégrer la réalité dans ses fictions. D'abord, cette approche cherche à filmer la durée comme réelle, ensuite, à montrer l'image tantôt comme un documentaire qui présente la société réelle et tantôt des portraits pris comme photographies dans son imagination.

Dans *La Pointe-Courte* (1954), la vie quotidienne de Sète se fond avec l'histoire de la fiction du couple. Les gens du village de la Pointe Courte (Sète) sont véritablement les habitants de ce village. La caméra enregistre les véritables dialogues des pêcheurs et la conversation des habitants. Il y a deux histoires parallèles qui se développent tantôt indépendamment, tantôt en se confondant : d'un côté, les habitants se confrontent à leurs soucis quotidiens intimes (la mort d'un enfant et les fiançailles d'un jeune couple) ou collectifs (les menaces d'interdiction de la pêche) (\*52) ; de l'autre, un couple passe ses vacances dans ce village sans s'intéresser à toutes les préoccupations de ces habitants, qui leur communiquent pourtant un certain goût de la vie. La femme ignore toute de la véritable personnalité de son mari, elle souffre leur différence de valeur et pense à se séparer de lui, tandis que celui-ci ne sait rien de ses intentions. (\*53) Les portraits des pêcheurs et la vie des

<sup>638</sup> Jean-Christophe BERJOIN, « Dossier : *Sans toit ni loi* : Varda : inventeuse de cinéma », *op.cit.*, p. 16.

<sup>639</sup> Marie-Noëlle TRANCHANT, « Agnès Varda : Les souvenirs sont comme des bulles qui remontent », dans *Le Figaro*, le 17 décembre 2008.

<sup>640</sup> William GUYNN, *Un cinéma de non-fiction : le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, [titre original : *A cinema of Nonfiction*], traduite de l'américain par Jean-Luc LIOULT, Publications de l'université de Provence, 2001, p. 194.

habitants du village sont insérés bizarrement dans l'univers de la fiction.

Dans *Cléo de 5 à 7* (1961), comme nous l'avons déjà montré, lorsque l'héroïne se promène à Paris, la caméra montre un portrait de femme inscrit dans un documentaire sur Paris. Les images sont présentées avec le style documentaire, comme si c'était un reportage, la caméra témoigne de la vie quotidienne parisienne : les portraits parisiens dans la rue (\*54), les spectacles dans la rue (\*55), les clients quotidiens du café (\*56), etc. Cléo disparaît parfois dans la foule de la rue (\*57), les passagers du café dissimulent parfois les personnages fictifs (\*58) ; la conversation des personnages principaux dans le café, évidemment préparée, s'intègre, dans le même lieu, à une autre conversation. Dans *Sans toit ni loi* (1985), le voyage de l'héroïne présente, sur un même plan, l'événement fictif et le paysage du Sud de la France (\*59)

Lorsque la caméra d'Agnès Varda ne renforce pas les figures des personnages, elle nous transmet des témoignages. Elle semble chercher à mettre en parallèle les objets vus parmi les éléments du décor et les objets signifiants qui font allusion au destin des femmes. Par exemple, la signification des boutiques est renforcée par l'arrière-plan du personnage. Dans *Cléo de 5 à 7* : le nom du café « ça va ça vient » (\*60) et le nom du magasin « Bonne santé » (\*61) ironisent sur la peur de la maladie du personnage ; les enseignes derrière le personnage comme, par exemple, « la tentation » et « le mystère » (\*62), dans *Le Bonheur* (1964), renvoient au couple infidèle et reflètent la trahison de l'homme. Tout se passe comme si, selon le regard d'Agnès Varda, l'objet était aussi chargé de sens que le personnage, comme si elle dévoilait tout ce qu'elle voyait sans privilégier l'un ou l'autre, et que tout agissait comme un reflet du personnage féminin. *Le Bonheur* est construit de telle manière que le spectateur s'attache au personnage masculin, par la mise à distance de l'héroïne. Cependant, cet attachement du spectateur ne cherche pas à identifier son regard au personnage masculin, mais à dénoncer l'égoïsme masculin ou à réfléchir sur la morale et le bonheur au sein du couple.

Ce sont des fictions, mais les images de la vie quotidienne de la ville ou du village sont mélangées au récit fictif. Le style documentaire apporte une certaine vision neutre en interrompant le monde fictif et le fantasme des spectateurs pour le diriger vers des actions de personnes et des objets réels. Car les images documentaires ne sont pas identifiées aux regards des personnages et ne fonctionnent pas comme une narration explicative du récit fictionnel, elles sont sans commune mesure avec l'espace de la diégèse, mais traduisent une existence sociale et quotidienne en accédant à la réalité à la fois autour des personnages et des spectateurs.

Dans ses deux films documentaires, Agnès Varda mélange le regard documentaire et le monde fictif. Elle filme le souvenir des gens sur la rue Mouffetard (Paris Vème arrondissement) et la rue Daguerre (Paris XIVe arrondissement), en captant des portraits humains dans ces rues.

*L'Opéra-Mouffe* (1958) propose des portraits insolites de la rue Mouffetard et de son marché, vus par les yeux d'une femme enceinte (Agnès Varda) dont elle communique les sensations. Ce film mélange des scènes documentaires sur la rue (\*63) et des scènes fictives sur un couple jouant le rituel de la séduction. (\*64) Il commence par l'image d'une femme nue qui montre son dos (\*65), puis l'image sur le corps d'une femme enceinte. (\*66) La caméra se focalise sur son gros ventre en gros plan. (\*67) Ensuite, elle observe les passages dans la rue, en captant parfois chaque visage comme ceux des vieux messieurs, des vieilles dames, des ivrognes et des clochards, des enfants. (\*68) Dans une scène filmée dans la rue Mouffetard, les deux univers, documentaire et fictif, se réunissent : les passagers dans la rue regardent en hors-champ (\*69), à la suite de ces regards, le spectateur voit le couple fictif qui s'embrasse. (\*70)

*Daguerréotypes* (1975) dresse le portrait quotidien de la rue Daguerre, avec un regard attentif et familial. La caméra montre le boulanger, l'épicier, le quincaillier, l'horloger, le boucher et leurs clients qui échangent des marchandises, de l'argent, des sourires, des paroles et des regards. (\*71) Agnès Varda filme ces petits commerçants tantôt comme une photographe en les enregistrant scrupuleusement (\*72), tantôt comme une observatrice du travail artisanal. (\*73) La caméra se focalise souvent sur leurs visages, leurs mains et les

marchandises en plan rapproché, on ne voit pas l'espace entier du magasin. Elle se focalise sur une seule vieille vendeuse de merceries, qui est immobile sans sourire, captive dans son monde clos.

Agnès Varda ne considère pas autant les autres personnages (le vendeur de cette boutique et ses clients). C'est cette femme qui nous donne l'envie d'observer, car la fascination de cette vieille dame suscite l'intérêt d'Agnès Varda. Dans le même film, elle juxtapose les images de vendeurs ou de vendeuses dans la rue Daguerre, et recompose les fragments de leurs interviews. Elle montre la nature du travail chez les commerçants, mais à l'arrière-plan, elle remarque des femmes-assistantes comme, par exemple, l'assistante-bouchère, l'assistante-tailleuse, toutes ces femmes solidaires.

Dans ces deux films, Agnès Varda filme la parisienne au quotidien, vieille et modestes. Lorsqu'elle se concentre sur un portrait de femme, celle-ci ne correspond plus au stéréotype féminin. Ce choix du personnage renvoie au « Manifeste pour un cinéma non-sexiste »<sup>641</sup> qui revendique « un cinéma non sexiste ».<sup>642</sup> La revendication du cinéma antisexiste essaie de modifier le rôle traditionnel de l'homme et de la femme dans les stéréotypes à travers non seulement l'étude des images de la femme à l'écran, mais aussi la réflexion sur la redéfinition des rôles « féminin » et « masculin ». Le « cinéma sexiste » révèle les difficultés de l'identification féminine et l'emprise de l'image idéalisée. L'idée de l'antisexisme est une solution pour détruire l'image de la femme fantasmée telle qu'elle est transmise dans le

---

<sup>641</sup> *Écran 62*, 15 octobre 1977, p. 73-74.

Cet article élaboré par des femmes à la rencontre d'Utrecht, en août 1977, proclame un « Manifeste pour un cinéma non sexiste » élaboré par des femmes à la rencontre d'Utrecht, en août 1977 : « Nous ne voulons pas que la reconnaissance de la lutte antisexiste soit une concession octroyée au mouvement des femmes, un os que l'on nous jetterait à ronger pour nous empêcher d'aboyer. Nous voulons que chaque personne prenne conscience qu'elle est profondément et intimement concernée par cette question, quels que soient son âge, son sexe, sa profession, sa nationalité »

<sup>642</sup> En France, la représentation « non-sexiste » est revendiquée par les féministes dans une revue, *Écran Spécial Femmes* (1974). L'article intitulé « Le sexisme ordinaire ou la phallocratie dans le cinéma français », par Monique et Guy Hennebelle, décrit douze stéréotypes sur les femmes et analyse la résistance et la révolte sexuelle, sociale et politique des personnages féminins dans les films réalisés par des cinéastes, qu'ils soient hommes ou femmes.

Par exemple, les films antisexistes mettent « en scène des vieillards et notamment des vieilles femmes [...] avec des rides et des cheveux blancs » et présentent des hommes qui participent aux tâches ménagères. Ou bien, « Sont antisexistes les films qui mettent en scène les rapports authentiques et tendres entre un homme et un enfant ou encore la "sororité" qui naît entre les femmes. Ou encore sont antisexistes les films qui montrent des hommes capables de douceur et de sensibilité et des femmes capables de force, d'efficacité, qui ne créent pas seulement la vie, mais des œuvres. Il est important de montrer la participation de femmes aux combats ouvriers, paysans, étudiants, anti-impérialistes, etc. » (*Ibid.*, p. 73.)

contexte social.

Par ailleurs, Monique Martineau, une des directrices d'un ouvrage collectif, *CinémAction*, publie *CinémAction 9 : Le cinéma au féminisme* en 1979 sur la problématique du cinéma féministe. Le livre pose le problème du sexisme dans les films français, européens et américains. Les auteures apportent un point de vue féministe en définissant « le cinéma au féminin » à partir de la représentation des féminismes à l'écran et des personnages féminins depuis mai 1968 :

D'année en année, sous la poussée du féminisme, se multiplient les films de femmes — et d'hommes — qui mettent en scène de façon non sexiste des personnages féminins sur la voie de leur libération ou dans la plénitude de leur neuve liberté.<sup>643</sup>

Certes, Agnès Varda et Chantal Akerman filment le corps nu des femmes, mais elles évitent d'utiliser le zoom sur les images de la nudité de la femme. Dans ses films, ce corps est présenté entier en plan moyen, sans mouvement de la caméra qui dévoile petit à petit la partie du corps. Chantal Akerman elle-même montre son corps nu en jouant une fille nerveuse dans sa chambre enfermée et en jouant une scène amoureuse entre femmes<sup>644</sup> (*Je, tu, il, elle*, 1975). Chez Agnès Varda, la nudité de la femme apparaît dans *L'Opéra-Mouffe* (1958) et *Réponse de femmes : Notre corps, notre sexe* (1975), mais ce sont des corps enceints. Agnès Varda souhaite : « Un corps qui ne soit pas découpé en morceau, plus ou moins existant, un corps qui ne soit pas limité aux zones dites érogènes (et classifiées par les hommes), un corps à zones raffinées. »<sup>645</sup> Elle privilégie surtout le fait de filmer le corps de la femme enceinte, qui n'entre pas dans la hiérarchisation de la nudité féminine.

Dans *Réponse de femmes : Notre corps, notre sexe* (1975) pour répondre à la question « Qu'est-ce qu'une femme ? », elle filme une dizaine de femmes différentes, habillées ou déshabillées, qui demandent qui est la femme avec en tête l'idée de révolution féministe. (\*74) Elle ne découpe jamais, ne limite jamais les images du corps féminin avec un plan zoomé, afin d'éviter l'image de femmes fétichisées. Pour elle, le zoom est une façon de mépriser les gens filmés : « Le zoom, c'est une atrocité ! Bien sûr c'est pratique parce que ça

---

<sup>643</sup> *CinémAction 9 : Le Cinéma au féminisme*, op. cit., p. 22.

<sup>644</sup> Voir, p. 198-199, sur la description de la scène amoureuse entre femmes dans *Je, tu, il, elle* (1975).

<sup>645</sup> « Propos sur le cinéma par Agnès Varda », recueillis par Mireille AMIEL, dans *Cinéma 75*, n° 204, décembre 1975, p. 48.

permet de changer d'objectif au cours d'un geste ou d'un mouvement, mais vraiment il en faut le minimum. »<sup>646</sup> Lors que Agnès Varda filme en s'approchant de quelqu'un, elle essaie de le faire doucement, lentement d'un point de vue physique, et d'un point de vue moral. Des zooms lents si possible accompagnant des mouvements réels chez les personnages, autant que faire se peut organiquement, biologiquement.<sup>647</sup> Grâce à son utilisation de la caméra, les corps des femmes ne sont plus l'objet de fétichisme.

La nudité de la femme apparaît dans *L'Opéra-Mouffe* (1958) et *Réponse de femmes : Notre corps, notre sexe* (1975), mais ce sont des corps entiers de femmes ou des femmes enceintes. Agnès Varda évalue le corps de la femme enceinte comme un symbole important du féminin, plutôt que le sexe féminin. Elle utilise exceptionnellement le zoom pour filmer les lignes du corps enceint comme les lignes essentielles de la Femme. Elle pense qu'être femme signifie avoir un corps de femme. Son regard féministe n'est pas centré sur la condition des femmes ou le rôle des femmes, mais sur leur corps. Il ne s'agit pas du corps sexuel ou érotique, mais d'une présence physique naturelle chez les femmes. Elle cherche ainsi la vitalité et la nature de la beauté à travers la femme enceinte ou les vieilles dames.

---

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>647</sup> *Idem.*

#### **4-4. L'évocation du contexte socioculturel au-delà de l'espace filmique de *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman**

Dans cette partie, nous envisagerons les gestes de la femme, dans un lieu domestique l'espace, qui constitue l'espace féminin dans *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) de Chantal Akerman. Nous proposerons une lecture fragmentée du texte filmique pour faire émerger l'espace féminin. L'espace de Jeanne Dielman est souvent représenté par de longs plans fixes et s'intègre dans l'espace cinématographique en hors-champ. Si un espace topologique était considéré comme le vecteur d'une situation psychologique et sociale du personnage, il inscrirait ce personnage dans un environnement précis et un lieu à la fois temporel et spatial. L'espace cinématographique en hors-champ peut jouer doublement : d'une part, il suggère la continuité de l'espace fictif, même s'il est invisible pour le spectateur ; de l'autre, cet espace pourrait évoquer le contexte socioculturel du monde extérieur, lorsqu'il interroge des réflexions sur l'histoire, sur la représentation de la femme, sur la vision du personnage et du spectateur qui agissent comme des forces extérieures. Ainsi, nous nous attacherons à analyser comment l'espace est structuré par les gestes de la femme dans la temporalité réelle de l'univers filmique. Nous montrerons également la fonction du cadre qui limite notre vision et qui libère le mouvement du personnage. Nous nous demanderons quelle signification induit petit à petit l'espace de la femme.

#### **4-4-1. Espace enfermé et la solitude des personnages féminins chez Chantal Akerman**

Dans *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), l'appartement de Jeanne Dielman s'accorde aux situations qu'elle a successivement vécues. La chambre est l'image même de ces prisons désespérantes dont les féministes veulent dynamiter les murs. De même, la surface de l'ascenseur est très étriquée. (\*75) Cette héroïne évolue dans des univers clos. L'étroitesse de son appartement est soulignée par son application à fermer les portes, à éteindre les lumières derrière elle. Elle se meut méticuleusement dans son territoire fermé. La prison que devient sa maison nous la présente comme une personne expulsée de la société. L'immobilité de son monde évoque une impasse inextricable, dans laquelle elle se déplace sans cesse, enfermée dans cet espace clos. (\*76) Son renfermement est montré non seulement par l'espace clos de son appartement, mais aussi par l'effet artificiel du cadrage.

Chantal Akerman filme toujours Jeanne Dielman en longs plans fixes avec peu de découpage. Ce cadrage fixe donne une certaine sensation de fermeture de son monde. Par exemple, dans la scène de la cuisine, la caméra fixe en légère contre-plongée le profil de Jeanne Dielman en plan moyen. (\*77) Elle verse un peu de sel sur les pommes de terre largement recouvertes d'eau, sans montrer aucune hésitation. Elle couvre la casserole et allume le gaz. Elle enlève alors son tablier au coup de sonnette qui ne semble pas la surprendre. (\*78) Elle disparaît de l'écran gauche (\*79), puis on entend le bruit de l'eau, au moment où elle se lave les mains. La bande-son crée ici un hors champ inquiétant pour le spectateur, tout lui rappelle la présence de Jeanne Dielman et il essaie de reconstituer visuellement la scène. Elle revient à l'écran gauche (\*80), s'essuie les mains (\*81) et éteint la lumière. (\*82) Elle quitte la cuisine en refermant la porte derrière elle. Un seul plan fixe filme tous les gestes constitutifs de la préparation du repas, en évitant toute dramatisation. Quand Jeanne Dielman entre ou sort du champ de la caméra, celle-ci ne suit jamais ses déplacements, mais reste toujours immobile et présente parfois son dos alors qu'elle s'éloigne ou passe devant la caméra à maintes reprises ou disparaît totalement du champ visuel du spectateur.

Cette scène est filmée sans découpage, ni mouvement de la caméra, ni changement d'angle. C'est un seul plan qui filme ce que fait Jeanne Dielman dans sa cuisine. Le cadre filmique fait fonction de limitation de notre vision et de celle de l'espace des personnages. Deleuze s'est intéressé à la fonction du cadrage et du découpage cinématographiques : le cadrage est pour lui « la détermination d'un ensemble provisoire artificiellement clos » ; le découpage est « la détermination du ou des mouvements qui se distribuent dans les éléments de l'ensemble, mais le mouvement exprime aussi un changement ou une variation du tout, qui, lui, est affaire de montage. »<sup>648</sup> Le découpage et le montage permettent d'apporter un certain dynamisme dans l'espace cinématographique, alors qu'un long plan fixe donne une impression d'enfermement. La caméra fixe montre à la fois le lieu clos où vit Jeanne Dielman, mais en même temps sa solitude fait naître une impression d'espace illimité. Même si elle se déplace de chambre en chambre, elle ne se libère jamais de cet espace fermé. La caméra semble enregistrer une femme qui s'engage dans une impasse.

L'importance de l'effet de cadrage filmique sur cet espace traduit la situation psychologique et sociale du personnage. Nous allons revenir sur la distinction entre le lieu et l'espace. Iouri Lotman propose de l'espace la définition suivante :

L'espace est « un ensemble d'objets homogènes (de phénomènes, d'états, de fonctions, de figures, de significations changeants, etc.), entre lesquels il y a des relations, semblables aux relations spatiales habituelles (la continuité, la distance, etc.). De plus, en considérant un ensemble donné d'objets comme espace, on fait abstraction de toutes les propriétés de ces objets, sauf de celles qui sont définies par ces relations d'apparence spatiales prises en considération. »<sup>649</sup>

Iouri Lotman insiste sur les relations par lesquelles se caractérise l'espace. Ce dernier offre la spécificité de pouvoir être mis en forme. Il est alors déjà une forme signifiante et il est susceptible de s'organiser en système. Chaque représentation de la femme précise son lieu, plutôt que l'espace. Même le titre du film, *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, indique le lieu où elle habite. Par ses valeurs dénotative et connotative, ce lieu joue

---

<sup>648</sup> Pascal BONITZER et Jean NARBONI, « La Photographie est déjà dans les choses. Entretien avec Gilles Deleuze », dans *Cahiers du Cinéma*, n° 352, octobre 1983, p. 40.

<sup>649</sup> Iouri LOTMAN, *La Structure du texte artistique*, [titre original : *Struktura hudozhesveego teksta*, Providence, Brown University Press, 1971], traduit du russe par Anne FOURNIER, Bernard KREISE, Ève MALLERET et Joëlle YONG, sous la direction d'Henri Meschonnic, Paris, Éditions Gallimard, 1973, p. 310. (Citation : A.D. Alexandrou, « Espaces abstraits », dans *Matematika, eyosoderzaniye, metodyu znacene*, tome III, Moscou, 1956, p. 151.

un rôle thématique : la femme célibataire ou veuve. Ce sont des figures de lieux perceptibles et visibles qui représentent un espace construit et cognitif. Chaque salle (le lieu) apporte un élément concret et sensible (espace clos, classe sociale du personnage, propreté) pour définir la femme.

L'enfermement et la solitude sont des thèmes récurrents dans plusieurs films de Chantal Akerman. Elle exprime à la fois l'enfermement spatial et mental des personnages féminins. Dans son premier film *Saute ma ville* (1968), l'histoire de l'héroïne se déroule dans une cuisine de son appartement où elle se calfeutre, jusqu'à son suicide ; dans *Je, tu, il, elle* (1975), le personnage principal s'enferme, lui aussi, dans sa petite chambre, dans sa propre solitude, en recherchant l'endroit confortable qui évoque le corps de sa mère ; Ariane (*La Captive*, 2000) vit sous la surveillance de son ami, Simon, qui souffre du mystère de sa relation lesbienne. Elle dissimule sa nature homosexuelle.

Chantal Akerman associe le problème historique de la discrimination et de la persécution des Juifs à celui de l'homosexualité aujourd'hui dans la société. Il ne s'agit alors plus de représenter des signes extérieurs ou l'intimité de la relation homosexuelle à l'écran, mais plutôt de suggérer comment on peut cacher celle-ci, à l'instar de la judéité ; Catherine (*Demain on déménage*, 2004) s'enferme dans le deuil de son mari et se bloque dans sa dépression nerveuse (\*83) ; dans le film documentaire, *D'Est* (1993), Chantal Akerman s'attache à filmer des femmes au foyer, immobiles, répétant les mêmes gestes dans leur appartement. L'opposition entre les longs travellings latéraux en extérieur et les plans figés d'intérieur suggère l'enfermement de la femme.

Dans *Les Rendez-vous d'Anna* (1978), Anna est une cinéaste qui pourrait être le double de Chantal Akerman. Elle voyage entre l'Allemagne, la Belgique et la France, pour présenter son film. Pendant ce voyage, Anna, nomade, rencontre des gens ; ses rencontres ont plus à voir avec le hasard qu'avec de véritables rendez-vous. Pendant ce voyage, elle écoute « l'autre » qui parle, en spectatrice d'un monologue. Chantal Akerman cherche au travers de ces monologues à recréer le rythme de la parole yiddish. Celle-ci est le symbole des communautés des Juifs de l'Est et est issue à l'origine des parlers haut-allemands. Elle est

écrite en caractères hébraïques comme l'hébreu, langue savante et est formée par la langue hybride de culture comme d'allemand ancien, d'hébreu, des langues slaves, du grec, du latin, du perse, de l'italien, du roumain et de l'ancien français. Elle « est devenue la langue d'une minorité dispersée en voie de disparition », <sup>650</sup> mais elle est « la langue du cœur, la langue de la souffrance, l'incarnation de l'histoire d'un deuil millénaire ». <sup>651</sup> Dans le film, les personnages ne parlent pas yiddish, mais pour Chantal Akerman, la langue yiddish est le bas de sa culture. Elle connaît cette langue à travers les Berceuses yiddish de sa mère. En évoquant le rythme de la parole yiddish, Chantal Akerman conserve son culture face à la crise de la disparition.

Dans l'espace fermé d'un instant, comme dans une chambre d'hôtel, un wagon de train au quai de gare, les personnages qu'Anna rencontre se confient à elle et parlent de leur intimité. (\*84) Chacun porte l'histoire de son pays, de sa souffrance, de sa vie, de sa joie, de son angoisse du passé et de l'avenir. Leurs paroles dévoilent leur misère face au silence d'Anna.

Elle écoute l'autre ; mais son visage est lisse, il n'exprime ni compréhension, ni pitié. Elle reste totalement extérieure au territoire dans lequel elle pénètre. Anna partage le cadre de l'écran avec son interlocuteur, mais elle ne partage jamais leurs histoires. Son héroïne a l'esprit ouvert sur les autres et sur le monde, mais elle garde toujours ces distances avec autrui ; elle se protège de ce qui l'entoure, comme si elle était captive de sa solitude. Elle ne cherche pas à séduire. Elle renvoie son interlocuteur à sa propre autonomie, à sa propre liberté par son attitude rigoureuse. Par son silence, par son absence dans les conversations, elle est en dehors de l'univers, isolée, et les échecs et les espoirs de la vie d'autrui sont impartageables :

Il est impossible de faire coexister Anna avec les autres, l'histoire progresse comme un

---

<sup>650</sup> M. ZINGERIS, Lituanie, Groupe des démocrates européens, « Rapport sur la culture yiddish », Parlement européen, Doc. 7489, le 12 février 1996.  
<http://web.archive.org/web/20120218145530/http://assembly.coe.int/Documents/WorkingDocs/doc96/FDOC7489.htm>

Jusqu'à la seconde guerre mondiale, le yiddish est parlé par 12 millions de Juifs, soit ¾ de la population juive. C'est une langue aujourd'hui en voie de disparition, malgré des efforts pour l'enseigner aux USA et en Israël, et de grands écrivains comme le prix Nobel Isaac Bashevis Singer.

<sup>651</sup> Mireille Natanson DUNCKER, « Berceuses yiddish, images d'enfances et miroir d'une culture perdue », dans *Imaginaire & Inconscient*, n°3, mars 2001, p. 42.

monologue. Ce film ressemble à un documentaire sur les pays de l'Est européens, avec ses témoins de la crise économique, politique, sociale et morale. Ces monologues mettent l'accent sur le monde réel, comme si le spectateur existait au milieu de ces personnages ; c'est une sorte de pseudo-expérience rendue possible grâce à la bande-son qui introduit une forme de réalité et efface la limite entre le monde fictif et le spectateur, comme les bruits du train qui roule et s'arrête, venant hacher les paroles des personnages. Anna qui refuse l'idée de racines devient alors une variation autour de la figure du Juif errant.

Anna est errante. C'est son mode de vie, sa façon d'être : elle n'est de nulle part, nomade vouée à l'exil. Elle suscite le vide. Chantal Akerman semble vouloir combler ce vide par de longs plans fixes qui incarnent l'existence d'Anna, par des travellings qui accompagnent sa déambulation. Son métier de cinéaste est lié au fait qu'elle est à la fois nomade et célibataire. L'autonomie d'Anna se manifeste dans sa manière de voyager. Anna n'a pas de problème d'occupation de territoire. La réalisatrice veut montrer un personnage de femme-cinéaste sans avoir à l'expliquer et seuls ses déplacements le suggèrent.

Anna est autonome vis-à-vis des difficultés qu'elle rencontre. Le mariage et la famille ne représentent rien pour elle. Elle ne nie pas la possibilité de se marier et d'avoir des enfants, mais ce n'est pas ce qui l'anime. Elle fait volontairement d'autres choix avec l'autonomie et la solitude qui en résultent. Elle renvoie ainsi son interlocuteur à sa propre autonomie et à sa propre liberté. Elle partage l'espace fictionnel avec lui, mais elle ne partage jamais son sens de l'histoire et ses sentiments. Le refus d'Anna de s'impliquer peut apparaître comme une forme confortable de passivité. Elle reste continuellement en attente.

La seule fois où Anne se livre, c'est à sa mère à qui elle raconte une relation homosexuelle. Des liens mère-fille privilégiés apparaissent dans leurs regards. Anna se livre vraiment à elle. Cependant, pour le reste, elle est hors des codes (joies et tristesses), des systèmes, des valeurs reconnues. Elle se déplace sans cesse sur une ligne de fuite, elle refuse d'entrer dans des cadres rassurants, comme si elle refusait de jouer à l'amour avec les hommes. Le refus d'Anna est bien un voyage. Elle ne veut pas vivre comme sa mère, et en même temps, elle cherche un rapport amoureux et vrai. À travers elle, la réalisatrice annonce d'autres possibilités de développement pour les femmes et décrit, en même temps, la solitude, l'angoisse, les difficultés qu'elles ont de vivre autrement.

Chantal Akerman en cinéaste fusionne avec Anna. Celle-ci occupe une fonction de filtre pour nous présenter non seulement des histoires de pays de l'Europe de l'Est ; et aussi pour exprimer l'insatisfaction dans la solitude éternelle de la femme. Au sein des continuels déplacements linéaires d'une nomade dans l'incapacité de s'adapter à l'espace parcouru, la fixité des cadres reste d'une beauté sidérante.

Les lieux des films de Chantal Akerman sont fermés : hôtels, appartements provisoires, chambres-cachettes, couloirs infinis, portes closes et voitures. Elle choisit ces lieux intérieurs pour évoquer l'espace clos. De ce fait, la chambre, le couloir et la fenêtre deviennent des prisons. Par ces lieux, elle exprime l'obsession, la hantise de l'enfermement, de l'assignation, qu'elles soient sociales, sexuelles et mentales.

#### **4-4-2. Espace pour les gestes de la femme**

La caméra de *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) ne suit pas les personnages, ni ne se focalise sur leur visage. Le personnage montre souvent son dos en continuant ses gestes ménagers. (\*85) Le cadrage coupe parfois son visage. (\*86) Les plans de ces scènes ne sont pas fractionnés et sélectionnés par le montage, mais le déplacement du personnage définit plusieurs échelles de cadre à l'intérieur du plan. Lorsque le personnage s'approche de la caméra, l'écran devient plan rapproché, lorsqu'il s'en éloigne, l'écran devient plan d'ensemble. Certes, l'absence de découpage et de mouvement de la caméra risque de faire perdre le contenu dramatique de la scène et les détails plus importants de l'expression du personnage, mais les longs plans fixes sont comme autant de scènes d'une pièce de théâtre, les gestes des personnages et leur déplacement sont accentués. Nous allons examiner ce que les gestes de la femme effectuent dans cet espace délimité.

85



86



Le long plan fixe incarne un arrangement avec le temps et l'espace de Jeanne Dielman : l'espace lui sert à oublier le temps. Une tâche précise à accomplir lui impose de ne pas laisser de blanc ou de vide, de ne pas laisser au temps le temps de s'installer. C'est une approche par le temps qui nous permet petit à petit de concevoir l'espace de la femme en le liant avec l'espace vécu chez le spectateur. Il s'agit du temps quantitatif qui structure l'espace de la femme :

Non pas le temps quantitatif – nous n'avons pas tenté de mesurer le temps que prennent les diverses activités du travail domestique, ou leur totalité –, mais le temps qualitatif. Nous avons cherché la manière dont s'articulent ces activités, comment elles se succèdent, à quel rythme elles obéissent et quels sont les déterminants de la succession et des rythmes.<sup>652</sup>

La structure temporelle du déplacement et des différentes activités domestiques ici représentées dans le film construit l'individualité de la femme. Plus le temps passe, plus l'individualité de l'héroïne émerge de la différenciation quotidienne entre l'ordre et le désordre du travail banal. Les gestes ordinaires du personnage féminin acquièrent un relief symbolique. Ces mouvements montrent le réel, Jeanne Dielman est dépendante d'une situation qui la contraint à répéter les mêmes gestes, ne serait-ce que fictivement. Aussi offre-t-elle progressivement le spectacle d'un rituel précis au moyen de la chronologie des sous-titres.

En effet, la tentative de reconstruire des événements tronqués par le temps filmique et cachés dans le passé, puis la quête de l'origine impliquent une interdépendance entre le personnage et le tissu de situations répétitives de la vie quotidienne à la maison. Dans la réalité, l'écoulement du temps de Jeanne Dielman dans le plan et celui du spectateur dans la salle de la projection ne relèvent pas de la même temporalité. Cependant, Chantal Akerman en montrant tous les gestes quotidiens de la femme, comme s'il n'y avait aucune ellipse, réussit à faire coexister le temps de Jeanne Dielman avec celui du spectateur. Dans une durée imperméable à toute intrusion, le film montre des gestes ininterrompus qui savent apprivoiser le temps et servent aussi à l'oublier.

---

<sup>652</sup> Danielle CHABAUD-RYCHTER, *Espace et temps du travail domestique*, Paris, Librairie des Méridiens, 1985, p. 22.

Les gestes de Jeanne Dielman mettent en valeur le déroulement du temps et ses éléments dynamiques, plutôt que la caméra, le découpage ou le cadrage qui apportent un certain mouvement dans l'ensemble de l'image. D'une part, ces longs plans fixes font apparaître la continuité du temps fictionnel, que le spectateur perçoit comme aussi long que le réel. D'autre part, le mouvement du personnage est souligné par ce long plan fixe qui nous oblige à nous concentrer sur les gestes de cette femme, sans chercher à nous faire partager une quelconque émotion avec elle. Les gestes de la femme se déploient dans l'espace diégétique.

Ce film privilégie le mouvement minime du corps et des gestes du personnage, plutôt que l'action importante qui conduit l'histoire. Ce mouvement n'a pas pour fonction de prévenir l'événement et l'espace suivants, mais s'intègre lui-même dans chaque espace visible en lui donnant une signification sans pouvoir s'organiser suivant des « schèmes sensori-moteurs », que Gilles Deleuze propose.

Deleuze identifie deux types d'images au cinéma. D'un côté, l'image-mouvement repose sur le « schème sensori-moteur » (l'action donne lieu à une réaction). De l'autre, l'image-temps s'appuie sur la réflexion pure. Dans la première image, l'action décide du temps. Jeanne Dielman va au lit et dort, et le plan suivant montre qu'elle se lève. Le plan a été coupé parce que le sommeil du personnage est supprimé, elle n'avait plus rien à y faire. C'est l'action de Jeanne Dielman qui va au lit, qui arrête le plan et décide de sa durée. Le plan suivant constitue la réaction. Le temps dépend de l'action : « L'image-mouvement [...] nous présente un personnage dans une situation donnée, qui réagit à cette situation et la modifie... Situation sensori-motrice, c'est la situation sensori-motrice qui allait être la règle des images-mouvements... de telle manière, qu'en sorte une image indirecte du temps. »<sup>653</sup> L'image-mouvement donne lieu à un ensemble « sensori-moteur », qui s'appuie sur la narration dans l'image. L'enchaînement des divers plans nourrit doucement la perception du spectateur jusqu'à l'action du personnage : le réveil de Jeanne Dielman annonce son deuxième jour. Ce que le spectateur perçoit, c'est donc une image sensori-motrice à laquelle il participait plus ou moins, par identification avec les personnages.

Deleuze distingue trois grands types de cinéma : le cinéma réaliste avec ses trois types d'images-mouvements (perception, action, affection), le cinéma naturaliste avec l'image-

---

<sup>653</sup> Cours de G. Deleuze du 31 janvier 1984, voire [www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)

pulsion et le cinéma moderne qui joue sur la rupture des liens « sensori-moteurs » pour proposer des images mentales.

Pour Deleuze, notre « perception » subjective de la chose à travers les images intervient après ce que nous avons éliminé ou soustrait en fonction de notre intérêt et de nos besoins. La chose est image et se perçoit non seulement en tant qu'elle-même, mais aussi en tant que réceptrice des actions : « les choses et les perceptions de choses sont des *préhensions* ; mais les choses sont des *préhensions* totales objectives, et les perceptions de choses, des *préhensions* partielles et partiales, subjectives ». <sup>654</sup> Cependant, la perception pour le cinéma n'est pas le modèle de la perception subjective, mais « la perception totale, objective », grâce à « la variabilité » des cadrages cherchant à « restaurer de vastes zones accentuées et décadrées ». <sup>655</sup> À travers notre perception de la succession des plans, le mouvement filmique devient dynamique, même si aucun mouvement humain n'est reproduit dans le cadre filmique. Deleuze désigne cette action comme « la réaction retardée du centre d'indétermination » <sup>656</sup>. Car lorsque l'on perçoit quelque chose une certaine hésitation, le choix et la décision existent, avant d'exécuter l'action. Cette réaction est incertaine. Plus cette hésitation et le retard sont longs pour la décision du choix, plus l'action suivante devient imprévisible. L'image-mouvement devient image-perception, puis image-action. Pendant la transformation de ces deux dernières images, il y a un « intervalle » qui s'occupe de « l'affection ». <sup>657</sup> Celle-ci est coïncidence de l'objet et du sujet qui se perçoit lui-même.

Deleuze définit alors trois plans spatialement attribués à l'image-mouvement : « le plan d'ensemble serait surtout une image-perception <sup>658</sup>, le plan moyen une image-action <sup>659</sup>, le gros plan une image-affection <sup>660</sup>. » <sup>661</sup> Le plan d'ensemble constitue un ensemble au sein de la

---

<sup>654</sup> Gilles DELEUZE, *Vol.1, op.cit.*, p. 94. En italique dans l'original.

<sup>655</sup> *Idem.*

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>658</sup> C'est une perception solide, géométrique et physique dans le cadre d'une autre perception. L'image-perception est inséparable de certains dynamismes [immobilisation, vibration, clignotement, boucle, répétition, accélération, ralentissement]. Elle trouve un statut particulier dans « la subjective libre indirect » qui propose une réflexion de l'image dans une conscience de « soi-caméra » (*Ibid.*, p. 291.)

<sup>659</sup> C'est l'ensemble de qualités et de puissances en tant qu'actualisées dans un état de choses, constituant dès lors un « milieu réel » autour d'un centre, une situation par rapport à un sujet. Cette image désigne le lien d'une action à une situation inférée ou qui demeure retournable. (*Ibid.*, p. 292.)

<sup>660</sup> C'est l'image qui désigne l'affect en tant qu'exprimé par un visage ou dans « un espace quelconque ». Cet espace est soit un espace vidé, soit un espace dont le raccordement des parties n'est pas fixe ou fixé. (*Ibid.*, p. 291.)

<sup>661</sup> *Ibid.*, p. 103.

totalité du paysage ou de la pièce où les personnages sont suffisamment visibles pour que le spectateur comprenne leurs actions, leur atmosphère, le lieu ou le décor. Ce plan sert souvent de respiration et de ponctuation avant de basculer vers un autre lieu ou avant de montrer l'action du personnage. Cette image-perception prépare l'image-action. Le plan moyen sert à se focaliser sur les personnages et leurs actions une fois le décor planté. Le spectateur y voit une ou plusieurs personnes de la tête aux pieds ainsi que divers éléments du décor. Celui-ci n'est pourtant qu'une information secondaire. Le plan moyen permet de distinguer un personnage de ce qui l'entoure, de se focaliser sur son aspect.

Dans *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, il est difficile de distinguer ces deux types de plan l'un de l'autre, la caméra fixe filme toujours l'activité de l'héroïne avec une certaine distance ni très près, ni très loin. Le spectateur voit toujours le corps entier de Jeanne Dielman et le cadrage choisit des images perceptibles et importantes sur ses gestes. (\*87) Le plan d'ensemble et le plan moyen nous donnent non seulement diverses informations descriptives de l'espace-domicile de la femme, mais aussi de l'image-action de l'action totale de Jeanne Dielman. Notre perception est limitée par ce cadrage comme un choix esthétique et idéologique de l'auteur et perd le centre de l'image par le décadrage. Le décadrage est l'espace infime entre le cadrage classique et le champ vidé de tout objet significatif. C'est un moment où quelque chose que le spectateur reconnaît est sur le point de se transformer. C'est un moment volé à l'intimité du personnage, dont le cadrage refuse la légitimité. Le jeu de cadrage et de décadrage prive le spectateur de sa perception subjective en lui donnant une perception objective.

Le gros plan isole une partie du corps humain ou un objet. Ce plan exprime l'expression du personnage dont le visage est une « surface réfléchissante » de « visagéification »<sup>662</sup>. Deleuze appelle ce plan « l'image-affection ». Le spectateur perçoit d'abord le contexte du personnage par l'image grâce à un ensemble de plans, concentre ensuite son action par l'image en plan moyen, comprend enfin le mental psychologique par

---

<sup>662</sup> *Ibid.*, p. 126.

Visagéification : le visage pense à quelque chose, se fixe sur un objet. Il admire ou s'étonne. Il marque un minimum de mouvement pour un maximum d'unité réfléchissante et réfléchie en tant qu'il pense à quelque chose, le visage vaut surtout par son contour enveloppant.

l'image en gros plan. L'image tirée d'un monde par le cadrage devient l'image-perception, le personnage montre sa réaction par l'image-action. L'image-affection présentée par le gros plan exprime l'hésitation ou la décision dans l'intervalle entre la perception et l'action.

Chantal Akerman n'utilise quasiment pas le gros plan, Jeanne Dielman apparaît toujours en plan moyen ou en plan d'ensemble. L'atmosphère et les gestes du personnage sont facilement perceptibles chez les spectateurs, mais son émotion n'est pas suscitée. Le personnage n'est ni regardé de près, ni fragmenté. Il regarde parfois la caméra avec un visage vide de toute expression. La caméra n'approche jamais de cette héroïne ni n'accentue son expression. Ces techniques de cadrage et de caméra se fondent sur un respect du personnage féminin :

La seule manière de tourner cette scène [Jeanne Dielman], c'était éviter de couper Jeanne en cent pièces, d'éviter de couper l'action en cent lieux pour regarder attentivement et respecter. Le cadrage devait respecter l'espace, elle et ses gestes dans cet espace.<sup>663</sup>

Par ce refus de filmer la fragmentation du corps de Jeanne Dielman en gros plans, en champs contre champs ou avec de longues focales, le spectateur ne peut confondre son regard voyeuriste avec le personnage. Elle apparaît toujours avec une distance objective, en s'éloignant de tout voyeurisme. Ce refus d'identification au spectateur enferme davantage Jeanne Dielman dans sa solitude. Comme il lui est impossible de la comprendre et de s'identifier à elle au niveau psychologique, il se concentre sur la perception d'infimes différences dans la répétition des gestes quotidiens du personnage, il est totalement absorbé par cette action de scruter, de regarder.

La crise de l'image-action fait passer le spectateur d'un cinéma d'action (l'image-mouvement) à un cinéma de voyant (l'image-temps). Cette crise provoque la reconfiguration et la disparition du lien « sensori-moteur » du cinéma. L'espace décrit une réalité matérielle autonome, les personnages deviennent une sorte de spectateur qui n'agit plus. Cette impuissance motrice s'opère par une dramatisation du regard : l'espace est investi par le

---

<sup>663</sup> Chantal Akerman on *Jeanne Dielman*, Excerpts from an interview with *Camera Obscura*, November 1976 », *op. cit.*, p. 119. Citation traduite par nos soins.

Texte original en langue anglaise : "It was the only way to shoot that scene and to shoot that film – to avoid cutting the woman into a hundred pieces, to avoid cutting the action in a hundred places, to look carefully and to be respectful. The framing was meant to respect the space, her, and her gestures within it. "

regard. Deleuze remarque : « S'il est vrai que le cinéma moderne s'est construit sur la ruine du schème sensori-moteur ou de l'image-action, il trouve dans le couple "posture-voyeurisme" un nouvel élément qui fonctionne d'autant mieux que les postures sont innocentes. »<sup>664</sup> Cette crise vient en rupture de la description des liens sensori-moteurs d'un personnage pour formaliser la vision surplombante du metteur en scène par rapport à son personnage. Deleuze parle surtout de la technique du montage comme flash back, faux d'accord ou l'absence de cohérence narrative entre deux plans, que *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* n'a pas. Cependant, le plan fixe s'oppose à l'enchaînement d'images « sensori-motrices ». Notre perception ne dépend pas de l'appareil cinématographique, mais notre regard autonome perçoit librement ce qui se passe sur l'écran. Les gestes de Jeanne Dielman sont remplacés par l'image « sensori-motrice » pour la narration filmique.

Le spectacle narratif de *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* laisse entrevoir petit à petit une accumulation d'actes manqués dans sa vie quotidienne qui avait l'air jusqu'à présent insignifiant (les gestes en cuisine : éplucher des pommes de terre, verser le café, pétrir la pâte et faire le lit, etc.) Les gestes de Jeanne Dielman ont alors une fonction narrative. Chantal Akerman ne triche pas avec la réalité, les habits du personnage principal restent ordinaires, les objets qui l'entourent sont souvent laids et familiers. La dramatisation disparaît à mesure que la réalité progresse. Ces gestes traduisent non seulement un miroir qui reflète la réalité des femmes, mais aussi un espace mimétique du réel. Par l'observation d'une femme dans le temps réel, Jeanne Dielman n'est plus une femme fictive ou mythique, elle devient une femme réelle.

D'ailleurs, la position de la caméra contre-plongée fait allusion au regard d'une petite fille devant sa mère. Jeanne Dielman n'est donc pas le prototype de la femme, mais plutôt l'image de la mère. En fait, Chantal Akerman dit voir sa mère sur l'écran<sup>665</sup>, qui agit pour elle comme un miroir. Les souvenirs d'enfance de sa mère sont enfouis dans sa mémoire. Jeanne Dielman se présente quasi systématiquement de face et frontalement dans des cadres à hauteur du regard de Chantal Akerman ou de la petite fille.

---

<sup>664</sup> Gilles DELEUZE, *Vol.2, op.cit.*, p. 257.

<sup>665</sup> Danièle DUBROUX, Thérèse GIRAUD et Louis SKORECKI, « Entretien avec Chantal AKERMAN », dans *Cahiers du cinéma*, n° 278, juin 1977, p. 35.

Si le spectateur identifiait Jeanne Dielman à l'image de la mère, cette apparition-disparition renverrait à l'expérience du nourrisson dont l'étroitesse du champ visuel place sa mère dans une situation de hors champ quasi permanente. Quand sa mère disparaît, le bébé manifeste une certaine angoisse, cependant lors qu'elle réapparaît, il est excité et rassuré. Par cette mise en scène que l'on sait dramatique pour l'enfant, le spectateur du film développe ses fantasmes, en ressentant une sensation identique à celle du bébé. Le découpage et le montage cinématographique ou le déplacement du personnage vers le hors-champ ont à voir plusieurs fois avec l'apparition-disparition de la mère et avec les jeux de la « petite bobine »<sup>666</sup> sur lesquels Lacan prolonge l'analyse de Freud : « Jeux répétitifs où la subjectivité fomentent tout ensemble la maîtrise de sa déréliction et la naissance du symbole. »<sup>667</sup>

Le savoir antérieur du spectateur, présent d'un côté par le quotidien de son expérience humaine et de l'autre par ses connaissances d'un monde culturel et social, l'amène à faire coïncider le personnage de Jeanne Dielman avec sa propre mère ou avec sa femme. L'espace s'inscrit dans notre corps en tant qu'expérience vécue au travers de l'image représentée par Jeanne Dielman et structure notre schème de pensée et de conscience de la femme. Chantal Akerman ne privilégie pas un seul élément, mais fait coexister l'espace, le temps et son personnage. Il ne s'agit pas seulement d'une histoire, mais de l'occupation du temps et de l'espace.

Refusant les liens « sensori-moteurs » par l'effet de l'appareil filmique, la caméra laisse libre non seulement notre regard, mais aussi Jeanne Dielman dans son espace, sans que la caméra s'approche de son corps et souligne son regard. Car les changements de plans ne suivent pas la règle que Deleuze a proposée, jusqu'à ce que la caméra se focalise sur l'image-affection, mais le long plan fixe fait émerger l'espace de Jeanne Dielman avec ses gestes et son déplacement dans son territoire. (\*88)

---

<sup>666</sup> C'est l'étude de Freud à propos de son petit-fils : l'enfant s'amuse à faire disparaître derrière son lit une bobine de fil, dont il tenait un bout, et à la faire réapparaître en tirant sur le fil ; il disait « fort » en l'absence de la bobine et « da » lorsqu'elle revenait, en proie à une jubilation intense, faisant ainsi la preuve d'une sécurité ontologique, sécurité de son être, suffisante pour ne plus craindre l'absence maternelle, ou suffisante pour apprivoiser cette absence.

<sup>667</sup> Jacques LACAN, « La fonction du champ de la parole et du langage » dans *Écrit*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 317.

Les gestes de la femme figurent des lieux perceptibles comme un texte, afin de permettre de souligner ce que signifie cette femme. Les gestes rituels de Jeanne Dielman reviennent à l'écran en quelques lieux fixes : la cuisine, la salle de bain, sa chambre et le salon. Le parfait rangement de son modeste appartement moderne apparaît comme le résultat d'un rituel de gestes obsessionnels. Plus elle est enfermée dans son monde clos, plus l'angoisse émerge face à la présence inquiétante du monde extérieur qui s'insère dans sa vie : la lumière pâle de la ville pénètre dans son salon, comme si cette couleur tremblotante révélait l'état d'angoisse de ce personnage féminin. Son appartement est le lieu d'une variété étendue de séquences, qui sont cependant soumises au même style d'éclairage standard qui les uniformise. L'histoire s'inscrit dans cette faible clarté des journées d'hiver et des lumières pâles et froides de l'appartement, seuls marqueurs temporels. L'esthétique et le soin porté à ces lumières « naturelles » font qu'elles en deviennent abstraites, de la même manière que la passion de Jeanne Dielman est refoulée et indicible. Son absence de perception du monde extérieur signifie son refus du principe de réalité.

Les gestes quotidiens de Jeanne Dielman sont de toute première importance pour la construction d'un espace féminin. Chantal Akerman a inventé ainsi un espace cinématographique dédié aux gestes quotidiens de la femme.<sup>668</sup> Bien que ces gestes soient placés très bas sur l'échelle de la hiérarchie cinématographique, Chantal Akerman leur

---

<sup>668</sup> Chantal Akerman on *Jeanne Dielman*, Excerpts from an interview with Camera Obscura, November 1977 », *op. cit.*, p. 119.

Dans l'interview, Chantal Akerman explique son attention sur les gestes des femmes : « Je crois que [Jeanne Dielman] est un film féministe, parce que je donne l'espace à des choses qui n'ont jamais, été montrées de cette manière, comme les gestes quotidiens d'une femme. Ils ont au plus bas de la hiérarchie de l'image du film. [...] Mais plus que le contenu, c'est à cause du style, si tu choisis de montrer de manière aussi précise les gestes d'une femme, c'est parce que tu les aimes. D'une certaine manière tu connais ces gestes qui ont toujours été niés et ignorés. Je crois que le problème réel avec les films des femmes n'a pas de réflexion sur le contenu. [...] Il y a beaucoup des femmes qui ont mépris inconscient pour le sentiment. Mais je ne pense pas. J'ai assez de confiance pour moi-même. Donc, c'est une autre raison pour laquelle je pense que c'est le film féministe – ce n'est pas à cause de ce qu'il dit, mais de *ce qui* est montré et de *comment* c'est montré. » Citation traduite par nos soins. En italique en original.

Texte original en langue anglaise : "I do think it's a feminist film because I give space to things which were never, almost never, shown in that way, like the daily gestures of a woman. They are the lowest in the hierarchy of film images. [...] But more than the content, it's because of the style. If you choose to show a women's gestures so precisely, it's because you love them. In some way you recognize those gestures that have always been denied and ignored. I think that the real problem with women's films usually has nothing to do with the content. [...] A lot of women have unconscious contempt for their feelings. But I don't think I do. I have enough confidence in myself. So that's the other reason why I think it's a feminist film – not just what it says but *what* is shown and *how* it's shown " (« Chantal Akerman on *Jeanne Dielman*, Excerpts from an interview with Camera Obscura, November 1976 », *op. cit.*, p. 118-119.)

confère de l'importance afin de privilégier l'expérience de la femme, son temps, sa perception et ses événements.

L'emploi du temps d'une femme est rivié à une forme de conformisme auquel elle est sans cesse renvoyée par ses gestes quotidiens. Chantal Akerman crée ainsi un espace totalement offert à la femme et *sublime* ainsi ces gestes ordinaires qui paraissent pourtant si peu cinématographiques. Elle s'attache à tous ces petits gestes, pourtant réputés banals et constitutifs du quotidien féminin, en leur attribuant un sens tragique et brutal. Teresa de Lauretis analyse l'esthétique féminine à la lumière du film, *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* afin de nourrir une nouvelle théorie féministe.

Prenez *Jeanne Dielman* d'Akerman, un film où la pré-esthétique est déjà complètement esthétique. Toutefois, ce n'est pas vraiment le cas en raison de la beauté de ses images et de la composition équilibrée de ses cadres, en raison aussi de l'absence de contrechamps et du montage parfaitement calculé de ses plans fixes dans un espace obsédant continu, logique et narratif. Si c'est un film déjà complètement esthétique, c'est parce qu'il s'agit des actions, des gestes, du corps et de l'apparence d'une femme qui définit l'espace de notre vision, la temporalité et les rythmes de perception du spectateur et l'horizon de sens disponible pour lui. <sup>669</sup>

Selon elle, cette dimension « pre-aesthetic (pré-esthétique) » apparaît dans *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, comme si ce film « s'adressait au spectateur en tant que femme (addresses the spectator as female) », c'est-à-dire comme si le film délimitait tous les points d'identifications possibles (avec le personnage, avec l'image et avec la caméra) à la femme, au féminin et aux féministes. Cependant, cela même ne permettrait pas de confirmer la théorie générale sur l'identification à partir du genre du spectateur : l'identification avec le regard masculin pour un homme et l'identification avec l'image féminine pour une femme.

Le film s'adressant au « spectateur en tant que femme » donne une place à la spectatrice qui, jusqu'à présent, était intégrée au « spectateur masculin universel ». Mais surtout, l'image de Jeanne Dielman avec ses gestes quotidiens évoque celle de la mère, le

---

<sup>669</sup> Teresa de LAURETIS, « Rethinking Women's Cinema : Aesthetics and Feminist Theory », *op. cit.*, p. 159. Citation traduite par nos soins.

Texte original en langue anglaise : "Take Akerman's *Jeanne Dielman*, [...] a film where the pre-aesthetic is already fully aesthetic. This is not so, however, because of the beauty of its images, the balanced composition of its frames, the absence of the reverse shot, or the perfectly calculated editing of its still-camera shots into a continuous, logical and obsessive narrative space but because it is a women's actions, gestures, body, and look that define the space of our vision, the temporality and rhythms of perception, the horizon of meaning available to the spectator."

spectateur quel que soit son genre peut se rappeler l'image de sa propre mère ou son souvenir d'enfance. Plus la durée, la perception, l'événement et l'expérience de Jeanne Dielman montrent l'authenticité de la femme réelle au spectateur, plus ce dernier projette ses souvenirs et sa mémoire familiale sur l'image de Jeanne Dielman. Ce sont les gestes de la femme que le spectateur identifie à sa propre expérience, car chacun n'a pas le même point de vue, ni la même expérience ou les mêmes souvenirs d'enfance. Comme la prise de vue de la caméra ne se focalise pas sur un seul objet à voir, notre perception n'est pas limitée. Étant donné que l'espace filmique s'élargit hors champ, le mouvement et les gestes du personnage sont soulignés.

À travers une femme ordinaire, mais néanmoins unique, Jeanne Dielman, nous percevons la divergence qui existe entre toutes les femmes. Plus les séquences se succèdent, plus le film forme un tout et plus la différence apparaît par rapport au personnage principal. Ce décalage entre la répétition et la singularité de cette femme se laisse entrevoir à travers la répétition des mêmes scènes.

#### **4-4-3. Libération du personnage féminin de l'espace encadré**

Le cadrage limite l'espace fermé incarnant le lieu clos et l'enfermement psychologique du personnage. Dans *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), Jeanne Dielman campe sur sa position, et ne se déplace plus dans son propre monde, puisqu'elle s'enferme dans le cadre de la caméra, comme si elle était surveillée, comme si on observait patiemment ses gestes de la vie quotidienne dans le temps réel. Certes, le champ visuel du spectateur est limité par le cadre, mais la reconnaissance de l'espace en hors champ peut favoriser notre compréhension de la continuité de l'espace. Deleuze remarque que le cadrage crée la limitation, mais le hors-champ crée la continuité avec le champ intérieur. Deleuze montre deux aspects du hors-champ en développant le concept de Bazin, « le cadre ou le cache ». L'un fonctionne en tant que « cache mobile », l'autre en tant que « cadre pictural » :

Si l'on reprend l'alternative de Bazin, cache ou cadre, tantôt le cadre opère comme un cache mobile suivant lequel tout ensemble se prolonge dans un ensemble homogène plus vaste avec lequel il communique, tantôt comme un cadre pictural qui isole un système et en neutralise l'environnement. [...] Tout cadrage détermine un hors-champ. Il n'y a pas deux types de cadre, dont l'un, seulement renverrait au hors-champ, il y a plutôt deux aspects très différents du hors-champ dont chacun renvoie à un mode de cadrage.<sup>670</sup>

D'une part, dans *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, dans une autre scène où Jeanne Dielman accueille son client à l'entrée de son appartement, le cadrage fait fonction de « cadre ». Le spectateur ne voit d'abord que le tronc de Jeanne Dielman. Sur le palier, celle-ci apparaît de côté pendant qu'elle prend le chapeau, l'écharpe et le manteau d'homme que le spectateur lui tend par la droite. (\*89) Dès qu'elle disparaît de l'écran (\*90), la bande-son nous fait percevoir qu'elle dépose le manteau sur un portemanteau. Ensuite, elle revient à l'écran avec un homme qui la suit (\*91) et entre, après elle, dans une chambre dont elle ferme la porte derrière eux. (\*92) Cet homme ne nous a encore été montré que de dos et pourtant on n'a pas l'impression que l'on veut expressément nous cacher son image.

Un peu plus tard, l'homme ressort de la pièce. (\*93) Cette fois, c'est lui qui précède Jeanne Dielman et qui ouvre la porte. Il est de face quelques instants, mais on a à peine le temps d'apercevoir son visage dans l'obscurité ; il passe, suivi de Jeanne Dielman qui allume dans le corridor. Une fois qu'ils ont disparu de l'écran, on perçoit encore qu'elle prend le manteau. Lorsqu'elle revient à la vue des spectateurs, elle se place dans la même position qu'au début de la scène. (\*86) Elle donne les vêtements masculins à droite du cadre, hors-champ. Jusqu'ici, la caméra est immobile, parce que ce sont les personnages qui se déplacent. Dans le plan suivant, l'homme donne quelques billets à Jeanne Dielman. (\*94) Le jour suivant, elle accueille un autre homme, mais également sans montrer ce qui se passe dans la chambre. Avant son départ, il lui donne de l'argent. (\*95)

Cette scène est présentée dans un seul plan, sans découpage ni mouvement de la caméra. Notre vision est limitée pas le cadre filmique, mais les personnages entrent et sortent du champ, en se déplaçant librement dans l'appartement. Le cadre fonctionne comme un

---

<sup>670</sup> Gilles DELEUZE, *Vol.1, op.cit.*, p. 28-29.

cache qui occulte d'autres pièces. Lorsque les personnages disparaissent dans la chambre invisible au fond du cadre, le spectateur comprend la continuité de l'espace. Le hors champ fait allusion aux autres pièces (cuisine, salon, chambre et salle de bain, etc.), le spectateur peut reconstituer la dimension de l'appartement en imaginant la localisation des pièces qu'il a vues dans d'autres scènes.

De plus, bien que cette scène soit filmée sans découpage, l'ellipse du temps est supposée comme dans une deuxième scène, puisque, quand Jeanne Dielman amène son homme dans sa chambre, ils y entrent et en sortent tout de suite durant le même plan. Le spectateur ne sait pas combien de temps a duré l'ellipse, mais ce qui s'est passé entre ces deux personnages est suggéré au spectateur par les propos prononcés par l'homme qui donne des billets à Jeanne Dielman : c'est un travail de prostituée. Il s'agit d'un temps subjectif, vécu par la conscience du spectateur, opposé au temps objectif mesurable. Même si la durée de cette scène n'est pas la même que pour le spectateur, ce dernier saisit une continuité du temps. Ainsi, la durée, en temps réel, est escamotée. Le film joue sur l'alternance entre une dilatation ostentatoire du temps et des ellipses brutales et saccadées. Malgré ce découpage, cette ellipse manifeste un temps perceptible.

D'autre part, dans la scène de la cuisine, que nous avons déjà présentée, le rapport entre le hors champ et le cadre fonctionne comme un « cache ». Jeanne Dielman se déplace librement dans et en dehors du cadre, mais lorsque l'espace de la cuisine encadre l'espace où la femme travaille, c'est-à-dire l'univers féminin, ce cadrage entoure un espace isolé du monde extérieur. Ce cadrage tire de l'information importante sur la vie de la femme qui répète sa vie quotidienne monotone, en accomplissant sa tâche ménagère. Dans ce cas-là, les autres informations, comme la structure de la cuisine (grande ou petite, moderne ou ancienne, etc.) ou les ustensiles ménagers, deviennent secondaires. Ce cadrage construit un système qui enferme la femme dans un espace de solitude en tant que « cadre pictural ». Cette construction du cadre géométrique souligne l'univers de Jeanne Dielman en l'enfermant non seulement dans un lieu clôturé par les murs et la fenêtre, mais aussi dans le système du cadre de l'écran cinématographique entouré de quatre lignes. Ce cadrage crée une frontière entre l'univers de Jeanne Dielman et le monde extérieur en séparant bien ces deux mondes, et l'espace du hors

champ évoque la société au-delà de cette frontière. Qu'il agisse comme « le cache » ou « le cadre », le cadre revêt un caractère concret en se liant avec l'espace du hors champ : il renvoie le spectateur tantôt à l'ensemble de l'appartement, tantôt à l'univers isolé du monde social de la femme.

Non seulement la caméra enferme Jeanne Dielman dans un cadre fixe, mais de plus, ce portrait de femme sans aucune emphase permet au personnage de bouger librement hors du champ. C'est le respect que la réalisatrice manifeste à son personnage féminin. Même si le spectateur ne voit pas Jeanne Dielman qui est hors-champ, il devine l'espace invisible. Cet espace apporte un caractère virtuel à l'image. Non seulement la réalité perceptible du mouvement est bien présentée, mais de plus le spectateur peut organiser une cohérence spatiale du hors-champ. La caméra de Chantal Akerman filme toujours cette héroïne dans son contexte immédiat.

#### **4-4-4. Représentation des genres dans l'espace visuel et virtuel**

L'action et la réaction du cadrage apportent du dynamisme au mouvement et à l'espace. C'est la continuité de l'espace topologique qui inscrit la femme de la fiction par rapport au monde extérieur. Même si le cadre délimite l'espace visible et non visible, plus le hors-champ fonctionne comme un champ virtuel, plus il est possible d'actualiser l'espace contigu. André Gardies propose deux catégories de hors-champ :

D'une part celui qui n'est que la face virtuelle du champ (il est inscrit dans la demi-boule spéculaire), d'autre part, un hors-champ non localisable, comme flottant et incertain, commençant au-delà de la demi-boule et s'étendant sans limites assignables.<sup>671</sup>

Il s'agit du hors-champ et du hors-champ indéterminés. L'espace où Jeanne Dielman est représentée (le champ) permet d'appréhender l'autre espace de l'au-delà de l'écran (le hors champ, l'espace potentiel), et de composer une cohérence qui marque l'intelligibilité du récit à travers des plans et des cadres. C'est la fonction de l'espace diégétique qui permet d'agencer,

---

<sup>671</sup> André GARDIES, *op.cit.*, p. 35.

de structurer, d'organiser la représentation de la femme.

Teresa de Lauretis reconnaît l'existence de l'espace du hors-champ qui est invisible dans le champ, mais cet espace est discursif ou représenté « à partir de ce qui est visible dans le champ »<sup>672</sup>, alors que le cinéma classique et commercial efface l'existence de l'espace du hors-champ. Elle s'intéresse au rapport entre les deux espaces pour la représentation des femmes, alors que les recherches féministes sur la théorie filmique avaient commencé par « la sexualisation du corps de la star féminine » vis-à-vis de l'écran et du rapport des femmes aux images. La critique féministe a mis l'accent sur le regard masculin-voyeur construit par des dispositifs cinématographiques comme l'éclairage, le cadrage, le montage et le regard de la caméra. Comme nous l'avons étudié dans le chapitre précédent, ces appareils font de l'objet du regard voyeur du spectateur le corps de la femme. Christian Metz précise le mouvement de la caméra et le cadrage produisant le fétichisme chez le spectateur :

Le cinéma à sujet directement érotique (et ce n'est pas un hasard) joue volontiers sur les limites du cadre et sur les dévoilements progressifs, au besoin incomplet, que permet la caméra quand elle bouge. [...] Il s'agit de parier à la fois sur l'excitation du désir et sur sa rétention (qui en est le contraire et pourtant la favorise), en faisant varier à l'infini, comme le permet justement la technique des studios, l'emplacement exact de la *frontière* qui stoppe le regard, qui met fin au « vu », qui inaugure la plongée (ou la contre-plongée) plus ténébreuse vers le non vu, vers le deviné. Le cadrage et ses déplacements (qui déterminent l'*emplacement*) sont par eux-mêmes des « suspenses », d'ailleurs fort utilisés dans les films à suspense, et ils le restent en dehors d'eux. Ils ont une affinité intense avec la mécanique du désir, de ses retardements, de ses relances, et ils la conservent en dehors des séquences érotiques [...].<sup>673</sup>

L'espace dans *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce 1080 Bruxelles* (1975) révèle une structure apte à mettre en valeur une certaine forme de signification de la femme. Si la même « jouissance de voir » que l'espace abstrait construit dans *Hôtel Monterey* peut évoquer la femme dans la structure de l'espace, le regard scopique chez le spectateur va pouvoir se diversifier et l'image de la femme ne sera plus un objet centralisé du regard. Le regard de la caméra ne fait pas de Jeanne Dielman un objet de voyeurisme et son corps n'est pas fétichisé. Car le mouvement de la caméra et sa focalisation sur un objet ne peuvent plus manipuler notre regard.

---

<sup>672</sup> Teresa de LAURETIS, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, op.cit., p. 92.

<sup>673</sup> Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, op.cit., p. 105. En italique dans l'original.

Teresa de Lauretis évoque « la sexualisation de la star féminine dans le cinéma narratif » par l'effet du dispositif cinématographique qui construit « la femme comme une image, un objet du regard voyeur du spectateur ». Elle pense que l'ensemble « des discours psycho-sociaux, esthétiques et philosophiques [qui] sous-tendent la représentation du corps féminin comme site premier de la sexualité et du plaisir visuel »<sup>674</sup>. L'auteure désigne le pouvoir de l'appareil cinématographique comme « une technologie de genre »<sup>675</sup>. Elle développe cette notion en s'inspirant de celle de « la technologie du sexe » chez Michel Foucault, qui : « faisait du sexe, non seulement une affaire laïque, mais une affaire d'État ; mieux, une affaire où le corps social tout entier, et presque chacun de ses individus, était appelé à se mettre en surveillance. »<sup>676</sup>

La technologie sous la direction du pouvoir attribue aux gens une certaine norme qui est formalisée par la pédagogie, la médecine, la démographie et l'économie et qui est contrôlée par l'institution de l'État. La sexualisation du corps féminin par « la technologie du sexe » considère son corps comme un « corps intégralement saturé de sexualité »<sup>677</sup> et qui est caractérisé par l'hystérie. La femme nerveuse représente la mère à qui est imposée la reproduction, la gestion de l'espace familial et l'éducation pour ses enfants par l'institution de l'État. « La technologie du sexe » produit ainsi l'oppression de la sexualité et l'hétéronormalité. « La technologie du genre » de Teresa de Lauretis montre tout ce qui est produit et intervient dans la construction de la différenciation entre hommes et femmes. Elle considère le genre comme le résultat de technologies sociales qui génèrent des représentations binaires hommes/femmes.

Teresa de Lauretis pense que le genre n'est pas « un état de nature, mais qu'il est la représentation de chaque individu dans le cadre d'une relation sociale particulière qui préexiste à l'individu et présuppose l'opposition conceptuelle et rigide (structurale) de deux sexes biologiques »<sup>678</sup>. « Le système sexe/genre » pour désigner la structure conceptuelle chez les féministes montre « à la fois une construction socioculturelle et un appareil sémiologique,

---

<sup>674</sup> Teresa de LAURETIS, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, op. cit., p. 64.

<sup>675</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>676</sup> Michel FOUCAULT, *L'Histoire de la sexualité, volume 1 : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 154.

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>678</sup> Teresa de LAURETIS, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, op.cit., p. 45.

un système de représentation qui assigne une signification (identité, valeur, prestige, position dans la filiation, statut dans la hiérarchie sociale, etc.) aux individus au sein de la société. »<sup>679</sup> L'idéologie du genre qui constitue « une partie de la totalité sociale »<sup>680</sup> produit « le système sexe/genre », assignant aux femmes leur position. Cette construction du genre est à la fois un produit de technologies sociales et sa représentation.

De plus, Teresa de Lauretis parle de « la technologie du genre cinématographique », elle associe appareil cinématographique et technologie sociale et ainsi elle met la fonction du genre au centre des opérations de cette technologie. Elle formalise le mode de l'identification des spectateurs qui est lié aux genres des spectateurs. Cette technologie produit une généalogie des modes de constitution des identités de genre homme/femme dans leur rapport aux structures de regard, aux politiques de la représentation, aux hors-champs constitutifs. « La technologie du genre cinématographique » construit la représentation du genre. Il faut alors :

Comprendre, d'une part, comment la représentation du genre est construite par une technologie donnée et, d'autre part, comment elle est absorbée subjectivement par chaque individu à qui s'adresse cette technologie.<sup>681</sup>

Cette prospection permet de comprendre les mécanismes sociaux et l'élaboration de la différence sexuelle. Ses remarques résument les analyses féministes sur les images des femmes en revendiquant une représentation non-sexiste. La « technologie de genre » dans les films des femmes pourrait développer une réflexion sur les rapports entre les formes culturelles et la subjectivité de chaque femme.

Teresa de Lauretis pense que les espaces entre le hors-champ et le champ, dans *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, coexistent et s'influencent réciproquement, tout en gardant leur indépendance : le personnage et la réalisatrice, l'image et la caméra. Teresa de Lauretis montre que cette fonction du cadrage est l'effet de « two modes of the feminine (deux modes de féminité) »<sup>682</sup>. L'un « encadre » Jeanne Dielman, mais en même temps l'autre représente son état « respecté », « aimé » et « donne un espace », ces deux

---

<sup>679</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>680</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>681</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>682</sup> Teresa de LAURETIS, « Rethinking Women's Cinema : Aesthetics and Feminist Theory », *op.cit.*, p. 160.

modes opposés fonctionnant parallèlement. Teresa de Lauretis donne une dimension picturale à cet espace créé par le cadre :

Finally, l'espace construit par le film n'est pas uniquement un espace de vision textuel ou filmique, plein champ et hors-champ. En effet, un espace hors- champ s'inscrit toujours dans les images, bien qu'il ne soit pas saturé narrativement par le contrechamp, mais il s'étend effectivement à tous les déterminants historiques et sociaux qui définissent la vie de Jeanne et la placent dans son cadre.<sup>683</sup>

Elle propose que les deux types de l'espace-dedans ou dehors- soient réconciliés et intégrés pour que la femme soit intégrée dans « son hu(man) ité et son hom (m) osexualité »<sup>684</sup>. Elle pense que les productions culturelles et le pratique micro-politique du féminisme ont créé des espaces séparés et hétéronomes. La femme vit alors dans ces deux espaces contradictoires<sup>685</sup>. L'espace féminin est mobile dans les deux espaces à la fois discursifs et sociaux :

Le mouvement dont je parle est plutôt un mouvement qui part de l'espace représenté par/dans une représentation, par/dans un discours, par/dans un système sexe/genre et va vers un espace qui n'est pas représenté, mais qui lui est implicite (invisible).<sup>686</sup>

Le sujet de la femme se déplace ainsi « dans et hors du genre en tant que représentation idéologique » ou entre « l'espace discursif (représenté) des positions que les discours hégémoniques rendent disponibles et le hors-champ, l'ailleurs de ces discours. »<sup>687</sup> Ces deux espaces ne sont pas opposés, ne dépendent pas l'un de l'autre, mais coexistent dans la contradiction. Teresa de Lauretis inscrit la représentation de la femme au-delà du champ : elle dépasse non seulement le champ du cadre, mais aussi le monde de la fiction. Dans le champ, la représentation de la femme n'est plus une fiction, mais le message de l'auteur à travers le contexte social et historique. Grâce au hors-champ, le spectateur permet d'imaginer concrètement la continuité de l'univers du personnage, en mêlant sa réalité de spectateur au

---

<sup>683</sup> *Idem*. Citation traduite par nos soins.

Texte original en langue anglaise : "Finally, then, the space constructed by the film is not only a textual or filmic space of vision, in frame and off - for an off-screen space is still inscribed in the images, although not sutured narratively by the reverse shot but effectively reaching toward the historical and social determinants which define Jeanne's life and place her in her frame."

<sup>684</sup> Teresa de LAURETIS, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, *op.cit.*, p. 93.

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 93-94.

<sup>686</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 93.

contexte du personnage.

L'espace du hors champ joue aussi autrement dans *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, il s'agit de la mise en scène de l'apparition-disparition des personnages entre l'espace visible et invisible. Le déplacement du personnage vers le hors-champ dans la scène du passage du client et celle de la cuisine évoque l'espace théâtral. Dans la scène du passage du client, lorsque Jeanne Dielman le reçoit et le raccompagne à la porte d'entrée, le hors champ cache non seulement la tête de Jeanne Dielman, mais aussi le corps de l'homme. (\*86, 89) L'espace imaginaire du hors champ est suggéré par les personnages dont une partie du corps se trouve hors du cadre et la voix énoncée. Puis l'homme entre dans le champ visible ou en sort. Lorsque le personnage se déplace, la caméra ne suit pas son mouvement, mais elle entre et sort du champ. (\*78, 79, 80, 81, 88) Le bruit dans le hors champ suggère sa présence dans l'espace imaginaire. Les segments spatiaux hors champ sont définis par les entrées et sorties de champs où le personnage apparaît et disparaît. Le hors champ est invisible, mais suggère la présence de l'espace imaginaire. C'est surtout le champ vide qui attire l'attention et l'imagination du spectateur sur ce qui se passe hors champ.

L'espace de la femme est ainsi structuré fragmentairement par une mise en scène de l'apparition-disparition. La partie visible est partagée entre un sujet et une attention détournée par des formes imprévues. Le spectateur attend avec patience jusqu'à ce que le personnage retourne dans le champ, en imaginant ce qui se passe. L'intervalle entre la disparition et l'apparition du personnage suscite l'imagination du spectateur, son attente et son angoisse.

La jouissance indicible n'est plus liée à la sensation sexuelle en tant que plaisir scopique, mais plutôt à la nostalgie ou au retour à l'enfance. Dans le texte de la jouissance, lorsque l'objet du regard disparaît du champ de la vision, la dimension de la perte de notre vision manifeste l'indicible. Cependant, l'espace de l'intervalle entre l'apparition et la disparition nourrit notre attente d'une nouvelle apparition de l'objet au regard. Par cette mise en scène de l'apparition-disparition, le mouvement du personnage provoque le fantasme du spectateur, car le hors-champ renvoie à ce qu'il ne voit pas, mais il continue de percevoir la temporalité continue de l'événement. Concevoir ce que nous ne voyons pas, c'est lire entre les lignes du texte. Cette mise en scène révèle une irrésistible intermittence au cœur de l'expérience du spectateur, tandis que l'image-temps reste toujours interminablement continue.

L'espace visible de Jeanne Dielman dans le cadre filmique est un des champs familiaux dont la plupart des femmes font l'expérience. Au-delà de ce cadrage, la représentation de la femme et ses gestes ont des significations sociales. À travers une femme au foyer, Chantal Akerman étudie le problème réel de la solitude de la femme et de sa non-créativité sociale dans la fiction. Le hors champ dans *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* suggère le lien avec le monde extérieur, plutôt que la continuité spatiale de l'appartement. Le cadre filmique manifeste une frontière entre la société et l'espace domestique. La représentation de la femme oscille entre ces frontières. Lorsqu'elle est représentée en hors-champ, elle n'est plus une femme fictive, mais un individu en fonction d'une classe, qui s'intègre dans le rapport social. Si l'espace du hors-champ fonctionne comme un espace potentiel, le hors champ se lie avec le contexte social et est susceptible de proposer, en tant que sujet social, la qualité authentique de la femme. Ce sujet est construit à l'intérieur du genre qui représente « chaque individu dans le cadre d'une relation sociale particulière qui préexiste à l'individu »<sup>688</sup>.

Jeanne Dielman est un cas pathologique, le vide de sa vie étant comparable à l'existence que beaucoup de femmes ont choisi de mener et qui comble leur vie d'occupations domestiques répétitives, voire frénétiques, peut-être aussi pour toujours remettre à plus tard ce moment de réflexion qui pourrait amener le changement. En intégrant les deux espaces dans et hors du champ, l'espace féminin est représenté à la fois comme discursif et social. Cette dimension de l'espace réussit à montrer que Jeanne Dielman reflète la condition de la femme au foyer. Elle est insérée dans l'univers des pratiques sociales domestiques et quotidiennes qui ont cours dans ce lieu clos, l'appartement. Même si elle se déplace et travaille sans arrêt, la caméra fixe supprime le mouvement total et dynamique dans son espace domestique.

Le texte cinématographique dans *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* est plutôt précis, il nous montre le plus simplement possible trois jours de la vie d'une femme sans les résumer, avec très peu de montage, très peu de mouvements de la caméra. Si le spectateur regarde ce film en attendant un événement dramatique il finit par s'ennuyer face aux tâches domestiques de son héroïne. Il faut y lire un espace virtuel qui renvoie à l'image de la mère. En revanche le texte d'*Hôtel Monterey* est construit par

---

<sup>688</sup> Teresa de LAURETIS, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, op.cit., p. 45.

juxtaposition et fragmentation des lieux, mais néanmoins avec de longs plans fixes. Il ne faut pas chercher d'histoire, mais détruire l'image à voir afin d'aller à la rencontre du langage cinématographique dans l'espace pur. Lorsque le spectateur découvre l'espace par l'intervalle entre les plans, cette nouvelle vision amène « la jouissance de voir » qui vient « avec le *nouveau absolu* »<sup>689</sup>, tout en détruisant les valeurs historiques, culturelles, psychologiques du lecteur (spectateur)<sup>690</sup>.

Les éléments figuratifs, sentimentaux, dramatiques ou psychologiques sont ainsi exclus des œuvres de Chantal Akerman. En effet, elle recherche une épistémologie de la perception où le sens de la vue soit plus privilégié que l'ouïe, le toucher, l'odorat et le goût. Comme la source de jouissance n'est pas évoquée par l'appareil psychique du personnage féminin en tant qu'une sorte de fétichisme, le spectateur est amené à essayer de la trouver dans des images à priori banales. Il ne s'agit pas de la satisfaction d'un désir de voir, mais de la satisfaction d'une pulsion, par l'envie de savoir tout ce qui se passe à travers l'image vue.

Mouvement perpétuel, éternel, le temps est comme arrêté. Bien que l'espace soit infiniment réduit, le spectateur observe les gestes quotidiens de la femme dans son monde immobile tout en nourrissant notre attente et notre désir de voir et il fait l'expérience de la jouissance de voir ; celui qui met « en état de perte » « déconforte » jusqu'à certains ennuis et « fait vaciller » « la consistance de ses valeurs ».<sup>691</sup> Dans le film de Chantal Akerman, la création de la « jouissance de voir » est peut-être la première étape d'une expérience mystique, plus proche de la contemplation extatique que de la possession narcissique. C'est par le regard narcissique que le spectateur s'identifie au point de vue de la caméra, ce qui lui permet de partager l'expérience (*Hôtel Monterey*) et la mémoire d'un personnage qu'il va assimiler à sa propre mère et à sa propre expérience (*Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*).

Dans les films de Chantal Akerman dont nous avons traité, la représentation de l'espace n'est jamais figurée de manière picturale, mais perceptive, elle est déterminée par son

---

<sup>689</sup> Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte* précédé de *Variations sur l'écriture*, *op.cit.*, p. 110. En italique dans l'original.

<sup>690</sup> *Ibid.* p. 92.

<sup>691</sup> *Idem.*

écriture du texte cinématographique qui découle petit à petit du temps. C'est la détermination spatiale qui ouvre immédiatement la perception dans laquelle le spectateur peut saisir une certaine temporalité. Il est également possible que Chantal Akerman tente de filmer le temps qui passe, sans élément dynamique, comme si les séquences s'apparentaient à un album photo. Le spectateur observe, pendant plusieurs minutes, l'absence de mouvement ; par exemple, les personnages immobiles dans *Hôtel Monterey* (1972), *D'Est* (1993) et *Là-bas* (2006). Il y a, dans la longueur des plans et leur persistante fixité, une volonté très nette de la réalisatrice de contraindre le public à prendre conscience de la durée de chaque plan et de l'absence de mouvement de la caméra. Cependant, face à un élément peu dramatique, les prises de vue annulent « la jouissance de voir » chez le spectateur.

À travers l'évocation d'une femme au foyer qui ne réfléchit pas sur elle-même, n'essaie pas d'entrer en communication avec le monde extérieur et refoule tout son désir et sa sexualité, ce film interroge/provoque des réflexions sur l'histoire, sur la représentation de la femme, sur la vision du personnage et du spectateur qui agissent comme des forces extérieures.

## **4-5. L'identification à l'expérience féminine de trois femmes cinéastes**

### **4-5-1. Les personnages féminins vivant des mouvements sociaux dans les films d'Agnès Varda**

Agnès Varda inclut souvent, dans ses films, des images réelles et colle de près aux problématiques sociologiques actuelles : par exemple, l'anticolonialisme. Dans une des scènes de taxi (*Cléo de 5 à 7*, 1961), la radio diffuse des informations à caractère social et politique : Manifestations en Algérie, des débats politiques comme l'agitation paysanne ou la manifestation d'ouvriers, etc. Cléo partage son angoisse de la mort face à la maladie en discutant avec un soldat en partance pour la guerre d'Algérie. Agnès Varda traite des mouvements sociaux, comme les Black Panthers, aux États-Unis (*Black Panthers*, 1968). À Oakland, la communauté noire s'active autour du procès d'un leader des Black Panthers, Huey Newton, qui avait été emprisonné pour avoir tué un agent de police. Agnès Varda filme leur manifestation, leur meeting ou leur marche comme en cinéma-vérité. Elle fait découvrir aux Français ce mouvement radical noir, marxiste et révolutionnaire.

Le film commence avec l'expression « Black is Honest and Beautiful », on entend la musique du concert, la caméra d'Agnès Varda capte en particulier les jeunes enfants et les femmes qui participent à un rassemblement du Parti des Black Panthers. (\*96) Ces images nous donnent une impression très joyeuse comme si c'était une fête de la musique. Cependant, ce rassemblement est un soutien politique organisé autour de ce procès pour exiger la libération de leur leader, l'indépendance politique et économique, en mettant fin à leur oppression sociale et à leur statut de peuple colonisé.

La caméra d'Agnès Varda entre dans la foule et filme leurs applaudissements et leurs danses alors que le chanteur se produit. (\*97) Les femmes noires expriment leur désir d'agir, de prendre des décisions et l'autonomie et leur fierté d'être noires. (\*98) La fierté de leur corps naturel manifeste un « anti-sexisme » qui lutte contre l'image stéréotypée féminine de la femme blanche, blonde, avec de longs cheveux non frisés. La beauté féminine qu'Agnès

Varda montre appartient à chaque corps naturel sans privilégier les différences.

Le regard d'Agnès Varda ne se centre pas uniquement sur le mouvement politique militant, mais il mélange la vie sociale, culturelle et politique. Agnès Varda s'intéresse à la question du corps et de l'esprit : selon Huey Newton, les hommes et les femmes noirs ont été associés, depuis l'époque de l'esclavage, avec une idée du corps distincte et inférieure à la vie de l'esprit qui était réservée à l'homme blanc, mais la libération des Noirs a signifié briser l'opposition entre l'esprit et le corps. Agnès Varda s'inspire de ce corps et de cet esprit pour donner une idée des femmes dans une société patriarcale :

Les Black Panthers ont été les premiers à dire : « Nous voulons créer les règles, la théorie. » Et c'est ce qui m'a fait prendre conscience de la situation de la femme. Beaucoup d'hommes avaient pensé pour nous. Marx l'a fait. Engels l'a fait... Pourtant, peut-être avons-nous besoin d'aller au-delà de Marx, car Marx ne donne ni les clés ni les réponses pour nous, les femmes. <sup>692</sup>

Dans *Lions Love* (1969), Agnès Varda décrit le mouvement hippie et l'hédonisme des États-Unis. Ce film montre deux hommes (Jim Rado, Jerry Ragni) et une femme (Viva)<sup>693</sup>, anciens hippies qui ont réussi dans le spectacle et qui vivent conjugalement dans l'innocence et la fantaisie. (\*99) Agnès Varda décrit les mœurs de cette époque aux États-Unis, la vie des nouvelles vedettes de Hollywood et la nouvelle forme de bonheur utopique. La plupart des scènes sont filmées dans leur maison, la caméra nous fait entrevoir leur intimité conjugale. Les acteurs s'expriment librement devant la caméra, comme si leurs paroles étaient improvisées. Cela rend difficile de séparer ce qui est fiction et ce qui est cinéma-vérité. Leurs rôles se confondent avec leur propre personnalité et s'expriment à l'intérieur du film, exactement comme s'ils réagissaient en des circonstances similaires dans la réalité.

---

<sup>692</sup> Gerald PEARY, "Agnès Varda", *Agnès Varda : Interviews*, ed. T. Jefferson Kline, University of Mississippi Press, Jackson, 2013, p. 91. Citation traduite par nos soins.

Texte original en langue anglaise : "The Black Panthers were the first to say, 'We want to make the rules, the theory.' And that's what made me aware of the woman situation. A lot of good men had been thinking for us. Marx did. Engels did. These people did beautifully. Yet maybe we need to get through Marx, for Marx doesn't give the keys and answers for us women."

<sup>693</sup> En réalité, l'actrice Viva, reconnue comme la grande vedette des films d'Andy Warhol, interprète le personnage Viva, et les deux musiciens (James Radoet interprète le personnage Jim et Gerome Ragni interprète le personnage Jerry) sont réellement les auteurs-acteurs de *Rock Musica Hair* (1964), comme si ces trois acteurs jouaient leur alter-ego dans *Lion Love*. Agnès Varda insère ainsi l'aspect réel dans sa fiction pour créer un essai documentaire improvisé.

Cette impression d'authenticité apparaît autrement dans les informations de la télévision et dans deux appels téléphoniques que Viva reçoit : la télévision annonce la campagne électorale de Robert Kennedy, son entretien et son assassinat réussi et deux appels téléphoniques révèlent l'assassinat manqué d'Andy Warhol (l'artiste américain) et la tentative de suicide de Shirley Clarke (la réalisatrice américaine). Dans *Lions Love*, l'image de la vie de Kennedy est vraie et apparaît par le truchement de la télévision. Agnès Varda introduit un collage dans sa fiction et y inscrit des portraits hippies de l'actualité de la société américaine.

Dans *L'Une chante, l'autre pas* (1976), Agnès Varda présente la mobilisation féministe à Bobigny (1972) en faveur de la relaxe d'une jeune fille de 17 ans, en prison pour avoir avorté. (\*100) C'est un moment conflictuel de l'histoire féministe et, en même temps, une carte postale optimiste de l'époque qui témoigne d'une considérable mutation des mœurs. La réalisatrice expose en filigrane à la fois le problème de la contraception, de l'avortement et des femmes dans la société, en mettant ses personnages féminins dans des situations issues du réel, mais sa vision reste toujours optimiste et axée avant tout sur le bonheur et le plaisir des femmes. Ses films ne revêtent jamais la forme d'un militantisme agressif et la guerre des sexes n'est plus le pivot du film. Il est difficile alors de séparer son documentaire de la fiction ou sa fiction du réel.

*L'Une chante, l'autre pas* s'étend non seulement sur quinze années de vie de deux femmes, mais aussi retrace la Libération de la Femme ainsi que l'évolution des mœurs entre 1962 et 1976. Ce film décrit des portraits féminins en les insérant dans des situations et des conditions actuelles. Sa structure binaire montre une forme de solidarité féminine, l'amitié entre deux femmes : Pauline et Suzanne. À travers leurs expériences différentes féminines, Agnès Varda dévoile également la condition de la femme dans la société.

Pauline est impulsive, optimiste, interventionniste, gaie, extravertie et d'un grand courage moral, alors que Suzanne est réfléchie, sérieuse, obstinée et réservée ; la grossesse de Pauline est choisie, tandis que celle de Suzanne est porteuse de malheur : la première trouve enfin son propre bonheur dans la séparation avec son mari et dans sa maternité, tandis que la seconde le trouve enfin dans le mariage. La vie de Pauline est un refus de l'alignement,

l'affirmation de l'autonomie, l'absence totale de culpabilité. Son esprit est tout à fait indépendant et impatient face à la vie, devant l'amour, devant tout, sauf l'amitié, alors que la vie de Suzanne est si lente et si progressive que son ascension sociale se double d'une libération affective. Elle s'intègre enfin socialement, tandis que Pauline accepte ses pulsions et ses désirs, exprime ses idées au monde en chantant, manifeste sa joie de vivre. Ces deux femmes ne prennent pas le même chemin, ni le même destin, même si elles vivent dans la même condition sociale.

L'amitié est indispensable dans la vie de ces femmes. Elles se soutiennent l'une l'autre et leur relation épistolaire suffit à créer entre elles de la solidarité. Ces deux femmes ne se ressemblent pas du tout, mais partagent leurs difficultés et leurs souffrances, même si chacune de leur expérience est différente. Dans ce film, Agnès Varda montre la vie des femmes, leurs problèmes, leurs complicités, leurs solidarités, leurs amours et leurs amitiés. (\*101) Même si ces personnages ne sont pas identiques et ont pris des différents chemins dans la vie, leur expérience peut s'identifier à celle des femmes dans la société : le mariage et le divorce. Le premier mariage de Suzanne montre sa misère qui est la conséquence de sa dépendance à son mari, incapable de nourrir sa famille. L'autonomie de Suzanne la sauve. Elle construit petit à petit des moyens de subsistance et vit sa profession comme une passion. Son deuxième mariage lui apporte le bonheur : elle retrouve doucement à la fois un nouveau mari et un bon père. Le mariage de Pauline nous fait découvrir l'autre culture classique iranienne : la soumission de la femme à l'homme. La cérémonie de leur mariage traditionnel en Iran est filmée comme un reportage. (\*102) Agnès Varda parsème le film d'images documentaires tournées en Iran. (\*103) On peut clairement remarquer une distinction entre le monde masculin (cafés et rues) (\*104) et le monde féminin (marchés et bains publics) (\*105). Les femmes iraniennes se voilent la tête, malgré le plein été, les rapports hommes-femmes qui existent dans les couples sont des plus archaïques.

Agnès Varda n'affirme pas que le mariage apporte le bonheur ou le malheur, mais elle revendique l'importance de l'autonomie de la femme qui permet plus ou moins de sortir de la relation dominée et dominante. Elle incarne également un modèle de la femme qui a réussi à la fois sa vie professionnelle et sociale, ainsi que le mariage. Par l'intermédiaire d'expériences

différentes de ces deux femmes, elle décrit plusieurs situations possibles entre le couple.

Le thème de l'avortement apparaît quatre fois dans le film. L'avortement de Suzanne auquel la femme n'a pas droit à l'époque exprime la difficulté et le danger : certaines vont à l'étranger pour avorter, les autres le font dans l'illégalité et la clandestinité qui amènent le grave risque de ne plus avoir d'enfant comme Suzanne. Pauline raconte à Suzanne son premier avortement en raison d'une grossesse non désirée ; sa deuxième expérience raconte un avortement collectif à l'étranger. (\*106) Le droit à l'avortement est revendiqué par la chanson que chante Pauline avec ses amis devant le tribunal où se déroule le procès de la jeune femme pour l'avortement (\*107) :

#### **Pauline – (Agnès Varda – Les Orchidées)**

Ce n'est pas plus papa/Que le Pape ou le roi/Le juge ou le docteur/Ou le législateur/Qui me feront la loi/Biologie n'est pas destin/Et la voix de papa ne vaut plus rien/Mon corps est à moi/Et c'est moi qui sais/Si je veux ou pas/Mettre bas/Faire en ce bas-monde/Des enfants ou pas/Être plate ou ronde/J'ai le choix/Mon corps est à moi/Mon corps est à moi.<sup>694</sup>

Pauline revendique le droit à l'avortement, mais son corps transformé par la maternité lui inspire de la joie, qu'elle exprime en fredonnant : « c'est bon d'être une bulle », « c'est beau d'être un ballon », « un gros poisson ». La manifestation féministe dans ses chansons n'est pas agressive, mais utopique. Le chant dans la poésie lyrique atténue le sens des paroles. La musique affecte le langage d'une autre signification, qui relève du lyrique. Ses chansons font passer un message militant ; « D'être – non pas mère –, mais enceinte ». Agnès Varda élabore tout un programme à cet égard ainsi :

La maternité sur tous les fronts à la fois. Avortement libre et déculpabilisé. Non-possession des enfants. Horreur de l'autorité parentale. Amour des enfants, ceux des autres aussi. Contraception. Nouvelles lois. Éducation sexuelle. Amour des hommes. Désir de l'enfant. Tendresse paternelle. Famille éclatée. Grossesse vivifiante. Droit à l'identité avec ou sans enfants... Ce n'est plus un film, c'est une encyclopédie.<sup>695</sup>

Pauline devient une porte-parole de la condition féminine. L'expérience féminine dans ce film propose aux femmes une revendication de leur corps libre et le droit des femmes au

---

<sup>694</sup> Agnès VARDA, *L'Une chante, l'autre pas* (1976) [DVD], *op.cit.*

<sup>695</sup> Jean NARBONI et Toubiana SERGE, « *L'Une chante, l'autre pas* : Entretien avec Agnès Varda », dans *Cahiers du cinéma*, n° 275 (1977) : 2 p. 24.

désir. À travers ces quinze années de la vie féminine, Agnès Varda nous expose chronologiquement le changement de la société française, le rôle de la femme et ses différentes conditions comme le mariage, le divorce, la contraception, l'avortement, la mère célibataire, l'amitié, l'amour et la famille. Non seulement elle nous amène à participer aux réflexions de ses protagonistes, mais elle nous montre que conduire un tel travail de réflexion peut aussi amener les femmes à une certaine forme de joie d'être femme.

La réalisatrice propose que la femme reprenne son autonomie dans la conduite de sa vie et puisse choisir le sens à lui donner, mais il faut être prêt à accepter les conséquences de ce choix. Dans le film, ces deux femmes ont gagné leur propre bonheur et ont trouvé les voies leur permettant de vivre de manière autonome. C'est la recherche de la liberté qu'elles n'avaient pas autrefois. Cette révolution féminine devient alors la recherche d'une utopie qui n'existait pas, mais la solidarité permet enfin de s'approcher de cette utopie, voire même de la réaliser.

Agnès Varda n'impose pas de définition du bonheur à travers sa représentation de la femme, mais adopte un regard distant et une position apparemment indifférente et neutre. Par exemple, dans *L'Une chante, l'autre pas* (1976), elle décrit deux vies de femmes différentes sans affirmer quel style de vie est le meilleur. Par contre, elle revendique pour les femmes la liberté de leur choix de vie : se marier ou pas, avoir des enfants ou pas, avoir un travail stable ou un travail instable, pourvu qu'on l'aime. Elle insiste sur l'importance de l'acceptation et de la reconnaissance de notre propre choix de vie.

La société d'aujourd'hui change doucement depuis l'époque de la réalisation de *L'Une chante, l'autre pas*. À cette époque, une nouvelle figure féminine est manifestée par la revendication du choix libre de vie de la femme. De nos jours, le féminisme revendique les mêmes droits que l'homme. Dans leurs analyses du cinéma français contemporain entre 1989 et 2008, Aurélie Jeantet et Emmanuelle Savignac considèrent que la femme est encore rarement le personnage principal des femmes et occupe une position professionnelle de subordonnée ; de plus, elle incarne souvent le rôle de l'épouse, de la compagne ou de la subalterne convoitée sexuellement, alors que le héros est, généralement, un homme blanc,

cadre et de profession intellectuelle supérieurs.<sup>696</sup> Le résultat de leurs études souligne encore certaines inégalités entre les hommes et les femmes.

Cependant, ce ne sont pas les œuvres cinématographiques qui dégradent l'image des femmes, car elles ne font que refléter et banaliser la position des femmes dans la société. Si le film présente une perspective idéale comme l'égalité des rôles entre homme et femme (partager le travail domestique dans le couple, donner des postes de cadre supérieur aux femmes, etc.), l'image de cette égalité va être perçue par les spectateurs comme loin du monde réel. Il faut proposer une nouvelle relation entre homme et femme, en l'intégrant dans le contexte socioculturel actuel.

Même si la parité n'est pas encore une valeur acquise, des femmes accèdent de nos jours à des postes importants et parfois même supérieurs à ceux des hommes, si bien que lorsque les films actuels présentent une femme présidente, une femme active, ou encore une « career woman », le spectateur n'est pas surpris, car la réalité n'est plus très loin. Ce changement montre l'évolution de la position des femmes dans le cinéma contemporain.

Par ailleurs, Agnès Vard décrit le portrait d'une jeune SDF pour problématiser la victime de la violence sociale (*Sans toit ni loi*, 1985). La jeune fille errante, Mona a moins de vingt ans. (\*108) Cette vagabonde marginale et paumée refuse de vivre dans la société et refuse d'ailleurs tout. , Mona, Cette fille sauvage choisit elle-même de vivre dans la détresse pour assouvir son rêve d'indépendance. Elle est égocentrique et insolente par amour de la solitude. Elle devient clocharde par esprit de liberté. Son désir d'émancipation la pousse à errer sans destination, à la recherche d'une liberté utopique et afin de se rebeller contre tout, mais cette errance va être stoppée par la mort. Le film commence par la découverte du cadavre de Mona dans un fossé : morte de froid, sans identité, dans une solitude terrifiante et dans le dépouillement total. (\*109)

---

<sup>696</sup> Aurélie JEANTET et Emmanuelle SAVIGNAC, « Genre et travail dans le cinéma français contemporain », dans *Représentations : Le genre à l'œuvre volume 3*, sous la direction de Mélody JAN-RE, Paris, L'Harmattan, 2012. Elles analysent vingt-cinq films français de fiction sortis en salle de 1999 à 2008. Les héros de film sont 9 femmes contre 29 hommes. La moitié des femmes appartiennent à la population active, mais leur travail est moins filmé. Un tiers des héroïnes sont cadres et exercent des professions intellectuelles supérieures (3/9), mais pour elles un poste à responsabilité est rare : elles sont plutôt ouvrières, employées, alors que trois quarts des hommes sont cadres ou ont une profession intellectuelle supérieure (22/29). Le travail domestique est toujours effectué par les héroïnes.

Lorsque les gens répondent aux questions de la police concernant la mort de Mona, la caméra se met à la place de celui qui est interrogé à la façon d'un documentaire, comme s'ils racontaient l'histoire de Mona aux spectateurs. (\*110) Par ce témoignage, le film reconstitue petit à petit le trajet de l'errance de Mona. Ses rencontres avec les gens nous font découvrir non seulement son incapacité à communiquer, son désir inavoué de chaleur humaine, la violence de son agression, mais aussi une société impitoyable, les revendications sociales des ouvriers et des paysans dans le Midi, leur vie quotidienne. Sa vie révoltée se solde par un viol puis par la mort, montre la fatalité pour l'héroïne et les punitions impliquées par la société, en réponse à sa vie déviante. On peut dire que Mona n'est plus une victime, mais qu'elle est assassinée par la société.

Ces récits filmiques d'Agnès Varda s'organisent fréquemment autour de la construction de l'identité féminine et de l'accès à l'indépendance féminine et à son autonomie. Le film part à la recherche de l'identité de la jeune fille à la manière d'une enquête auprès de tous les gens qui l'ont rencontrée ses derniers jours. Cette narration fait appel au *flash-back* pour se remémorer des souvenirs de voyage de Mona jusqu'à sa mort. Agnès Varda l'utilise surtout les montagnes en hiver pour illustrer les éclairs qui traversent la pensée de Mona, alors que, dans le discours des témoins, le spectateur ne sait jamais ce que Mona a regardé ou pensé réellement. Mona revit entre deux temps – présent et passé – non seulement par ce *flash-back*, mais aussi par les paroles des gens qui racontent leurs souvenirs de Mona devant la caméra. Le film bénéficie de l'autonomie narrative où la construction inverse les regards sur Mona en tant qu'objet regardé ou vu et entendu. Bien qu'il commence par sa mort, Mona est toujours présente à l'écran, le spectateur voit alternativement sa subjectivité dans le passé et son objectivité par les témoignages dans le présent. Il devient alors le tout-percevant qui englobe l'insistance constituante du signifiant cinématographique.

Le regard d'Agnès Varda sur le problème sociopolitique et sur l'actualité culturelle se mélange ainsi avec le monde imaginaire. Ce regard s'inscrit dans la culture française et fait « l'effet de quelque chose de *profondément senti et vécu* », c'est-à-dire de « représentations

fictionnelles »<sup>697</sup> chez les spectateurs. Teresa de Lauretis considère cette représentation comme des « *fantasmes publics* ».

[Les représentations fictionnelles] exercent dans l'espace public et au niveau sociétal une fonction similaire à celle des fantasmes privés, des rêves tout éveillés et des rêveries grâce auxquels les sujets individuels imaginent ou mettent en images leurs aspirations érotiques ou destructrices et leurs ambitions.<sup>698</sup>

Les personnages fictifs d'Agnès Varda vivent entre les mondes imaginaire et réel. Ses récits inscrits dans le monde réel avec ses personnages reflètent ou véhiculent le fantasme des spectateurs pour créer une cohabitation avec ces problèmes socio-culturels. Le côté de la fiction peut nourrir les rêveries des spectateurs, tandis que le côté du style documentaire prend la force de la réalité, donne la cohérence du réel et se relie avec le contexte socioculturel du spectateur.

Le choix de l'interprète même se fonde dans la réalité : Jane Birkin joue son propre rôle (*Jane B. par Agnès V.*, 1987), elle prend ses distances avec son image sociale la plus répandue et assume de choisir sa propre réalité. (\*111) C'est ainsi que son interprétation d'elle-même dans le film fait surgir une autre vérité ; elle joue une femme de fiction, mais avec sa véritable famille (*Kung-Fu Master !*, 1987) (\*112) ; le rôle d'un couple, François et Thérèse, est interprété par un véritable couple (*Le Bonheur*, 1964). (\*113) Dans une fiction documentaire (*Daguerréotypes*, 1975), une des clientes du magasin est interprétée par la fille d'Agnès Varda. (\*114) Ainsi, même si les personnages sont fictifs, ils évoquent pour les spectateurs quelque chose de proche et de quotidien.

Il est difficile de séparer les documentaires d'Agnès Varda de la fiction ou ses fictions du réel, puisque le documentaire même semble toujours essayer de s'approcher de sa référence réelle. Et dans le film documentaire : « La caméra n'est pas un moyen d'accéder aux choses elles-mêmes, mais à une représentation des choses. »<sup>699</sup> Cela permet de supposer que la façon de filmer chez Agnès Varda serait proche du documentaire. Lorsqu'elle insère des éléments documentaires dans une fiction, la caméra neutre ne se focalise pas précisément sur

---

<sup>697</sup> Teresa de LAURETIS, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, op.cit., p. 125.

<sup>698</sup> *Idem.*

<sup>699</sup> Jean-Paul COLLEYN, *Le Regard documentaire*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1993, p. 66.

un des personnages, mais sur la foule. Il arrive aussi que l'on observe le portrait de gens anonymes en tant qu'une succession de photographies. Cette fiction-documentaire est en prise directe avec le sujet filmé qui est introduit brusquement dans sa fiction, comme si les images et les bandes-sons étaient associées à la mise en intensité du synchronisme caméra-magnétophone. Un documentaire ne possède pas les mêmes pouvoirs d'illusion qu'un film de fiction : l'élément documentaire ne conduit pas le spectateur à fantasmer sur les actions, les objets et les personnes. Jean-Paul Colleyn remarque : « Le documentaire est très souvent accusé de voyeurisme. »<sup>700</sup>, car « le rapport du voyeur à son objet est chargé d'ambiguïté [...], souvent, les documentaires ne peuvent totalement éviter de se repaître de ce qu'ils dénoncent. »<sup>701</sup> En ce sens, l'élément documentaire permet d'éloigner le regard scopophilique du spectateur, en ne le conduisant pas au mythe ou au fantasme.

Cependant, Christian Metz défend l'idée que le spectateur ait l'occasion de s'identifier au personnage d'un film où au moins un personnage est présenté. Ceci ne vaut donc que pour le film narratif-représentatif. Il explique :

Le spectateur peut aussi s'identifier à l'*acteur*, dans des films plus ou moins « a-fictionnels » où ce dernier se donne pour acteur et non pour personnage, mais continue par là à s'offrir comme être humain (comme être humain perçu), donc à permettre l'identification.<sup>702</sup>

Ce facteur désigne seulement l'identification secondaire, puisque toute identification autre que celle du miroir peut être tenue pour secondaire. Pour Christian Metz, tout film est un film de fiction, car même l'image d'un documentaire est extraite du réel, elle n'en fait plus partie, pas plus qu'une image de fiction. Bien sûr même dans le film documentaire, l'intérêt du point de vue est influencé par celui du réalisateur. Chaque réalisateur peut apporter différents points de la vue à partir du même sujet. L'identification dont Christian Metz parle n'est pas celle aux personnages, mais celle aux regards du réalisateur. C'est le partage de la vision avec le cinéaste, quand la caméra devient son propre œil.

Teresa de Lauretis présente « les formes expressives » analysées par Antonio Gramsci, elle les lie à la politique pour pénétrer les récits de la culture dominante<sup>703</sup>. Ces formes

---

<sup>700</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>701</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>702</sup> Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, op.cit., p. 67. En italique dans l'original.

<sup>703</sup> Teresa de LAURETIS, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, op.cit., p. 124.

« étaient clairement identifiées comme fictionnelles et elles avaient pour objectif de divertir ou de permettre de s'évader de la réalité de la vie quotidienne ». <sup>704</sup> Pourtant même si ces « formes expressives » produisent bien une vision artificielle, illusoire et fantasmée des relations sociales dans une fiction, le spectateur des films d'Agnès Varda ne peut pas quitter totalement le monde réel. Car elle introduit le regard réel par des images indépendantes du monde fictif, comme les images des portraits des passagers dans la rue, par des images de la vie réelle quotidienne dans laquelle se fondent les personnages fictifs par l'inspiration du contexte socioculturel de l'actualité dans lequel le spectateur même vit réellement. Le récit d'Agnès Varda produit une forme réaliste qui est insérée dans des récits fictifs, plutôt qu'une « forme expressive ».

Le style du documentaire s'efforce d'approcher l'objectivité. Lorsque le film montre la réalité, le spectateur sort du monde fictif, mais il identifie son regard à la prise de vue de la caméra qui se substitue au point de vue du cinéaste. Il ne s'agit pas de s'identifier au cinéaste masculin ou féminin, mais de gagner une place en tant que « tout-percevant » <sup>705</sup>. Tout se passe comme si le spectateur voyait ces images avec son expérience du réel. Ce collage fictif peut résoudre la contradiction que monte Tania Modleski entre « une image féministe idéale » et « les femmes dans la réalité » <sup>706</sup> dans les critiques cinématographiques féministes des années soixante et soixante-dix : « Le problème auquel étaient confrontées les féministes était de déterminer comment était construite l'image de la femme, plutôt que de décider si elle était vraie ou fausse (en la comparant soit à la réalité, soit à une sorte d'idéal féministe.) » <sup>707</sup> La création du personnage s'inspire plus ou moins de la rêverie de la cinéaste, mais l'intégration des personnages féminins dans le monde réel fait apparaître « les femmes dans la réalité ».

En s'inspirant d'une histoire vraie, la réalisatrice cherche à ancrer dans une vérité ontologique son documentaire-fiction. En ne pointant ni responsable ni coupable, elle nous donne l'occasion de réfléchir sur la société, l'autonomie, la solitude, la liberté complète à

---

<sup>704</sup> *Idem.*

<sup>705</sup> Tout-percevant, pour Christian Metz, signifie tout-puissant. Il explique : « c'est la fameuse "ubiquité" dont le film fait cadeau à son spectateur ; tout-percevant, aussi, parce que je suis en entier du côté de l'instance percevante. » (Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, *op.cit.*, p. 68.) Nous utilisons ce mot pour le spectateur qui peut concevoir tous les événements et les situations que vivent tous les personnages.

<sup>706</sup> Tania MODLESKI, « 1960-1970-1980... : Où en est la théorie féministe ? », *op. cit.*, p. 96.

<sup>707</sup> *Idem.*

travers son personnage féminin. Elle n'impose aux spectateurs ni une voie particulière ni ses idées sur les femmes, mais les problèmes les concernant révélés par son film s'avèrent toujours d'actualité. La réalisatrice ne donne également pas de destin absolu à ses personnages féminins, mais elle nous propose, pour eux, une nouvelle vie possible, en souhaitant que cette dernière puisse être comprise et utile à la génération actuelle qui les découvre avec son propre regard.

#### **4-5-2. La femme marginale dans les films de Catherine Corsini**

Catherine Corsini commence à réaliser ses films en 1987, elle fait partie d'une génération qui commence à voir s'implanter des réalisatrices dans le paysage cinématographique français. Ses personnages ont souvent des personnalités fortes et originales et nous montrent presque de manière didactique comment s'épanouissent et s'émancipent désormais les femmes dans des situations sociales et culturelles parfaitement d'actualité.

Par exemple, Camille (*La Nouvelle Ève*, 1998) est un modèle de cette génération qui a entre vingt-cinq ans et trente-cinq ans. Elle a les cheveux courts, est habillée en hippie ou en garçon manqué. (\*115) Elle est maître, nageuse, célibataire, elle n'a pas envie d'avoir des enfants, ni d'avoir une relation sérieuse, mais des rencontres de hasard. Elle est seule, mais elle est cependant constamment entourée de gens rencontrés au hasard. Femme totalement irrésistible, ricaneuse et irritable, elle est inadaptée à la société et opportuniste. Cette femme pratique énergiquement l'anticonformisme, en refusant de se ranger. Elle porte sur son entourage un regard critique et rôle contre tout. Enfin, elle tente de conquérir un homme marié, sans aucune culpabilité : Alexis, cadre au Parti Socialiste. Elle accepte tout désormais pour lui, son épouse et ses enfants qui devinent l'ami avec elle (\*116), mais aussi les mensonges et les silences, prix de sa quête d'amour absolu : elle fait ainsi intrusion dans une réunion d'une cellule du PS où elle décoche quelques flèches aux militants pusillanimes, satisfaits de reproduire les mêmes tracts et les mêmes débats entre les mêmes personnes, de semaine en semaine. (\*117)

Le titre du film est contradictoire : Ève signifie l'éternité féminine, tandis que *Nouvelle Ève* suggère la nouveauté. Pour Ève, la première femme du Livre de la Genèse, manger la pomme interdite est associée au péché originel et symbolise l'acte sexuel. Car « la tradition religieuse a fait du désir sexuel le pire des péchés et la pire des tentations, le commun des mortels associe souvent le fruit défendu à la sexualité »<sup>708</sup>. Manger le fruit interdit, cette transgression est interprétée par la métaphore de la jouissance sexuelle. En s'inspirant de cette « pomme défendue », pour l'Ève de Catherine Corsini, « manger cette pomme » se traduit par coucher avec un homme marié. Sa féminité se traduit par une transgression morale, mais le portrait d'une femme d'aujourd'hui dans la société contemporaine que Catherine Corsini trace se retrouve dans un dilemme entre désirs de liberté et quête d'un amour absolu.

De plus, la réalisatrice inverse le schéma traditionnel de l'adultère : l'homme résiste, la femme persiste. La cinéaste représente la solitude, la souffrance, le désir et la sexualité « déviante » à travers Camille, non-conformiste, véritable petite enquête anthropologique sur la société parisienne. Il y a des dissonances affectives et relationnelles dans les jeux subtils de la représentation du couple : d'un côté, le schéma idéal du bonheur : un couple marié avec deux enfants, une maison moderne. De l'autre côté, c'est l'univers trouble des soirées branchées où l'on s'adonne au plaisir incertain d'une aventure éphémère. Ou encore, différents modèles de couples sont présentés autour de l'héroïne : le couple hétérosexuel austère du frère de Camille avec une femme enceinte, l'harmonie du duo lesbien de ses meilleures amies.

Ève renaît de nos jours, en tant que nouvelle Ève qui assouvit des désirs de tous ordres (sentimental, sexuel, social et politique) suscités par la perspective d'un monde nouveau, qui se présente à la génération des trentenaires. Bien que le caractère fort, original et extraverti de Camille soit rare, en revanche sa solitude, son désir, sa façon de chercher à donner du sens à sa vie sont communs à la plupart des femmes de nos jours.

Les scènes filmées par Catherine Corsini sont assez longues. Elle utilise souvent des plans-séquences afin de laisser à l'émotion le temps de s'installer chez le spectateur, afin de susciter de la sympathie ou de l'empathie chez lui. La caméra se déplace parfois avec ses

---

<sup>708</sup> Gilles LUGRIN et Lugrin MOLLA, *Dieu, otage de la pub ?*, Paris, Labor et Fides, 2008, p. 47.

personnages afin de mettre l'accent sur la dynamique de la scène. Elle n'abuse pas des gros plans afin de laisser l'intimité entre les personnages se révéler.

Dans *Les Ambitieux* (2006), Judith, la quarantaine, est une directrice de collection dans une maison d'édition. (\*117) Elle refuse de se lier à quelqu'un et fait perpétuellement les frais de trahisons qui la poussent à se venger. Elle est odieuse, égoïste, lunatique et hystérique. Jusqu'à ce qu'elle tombe vraiment amoureuse d'un jeune romancier, Julien (\*118), la relation amoureuse n'est pour elle qu'un moyen professionnel d'occuper un meilleur : elle a été ainsi l'amante de son chef du bureau. (\*119) Elle se transforme en amante passionnée, puis en maîtresse meurtrie. Malgré la naissance de l'amour pur et désintéressé, elle est trahie, un jour, par Julien. La réalisatrice montre l'archétype de la quadragénaire qui réussit professionnellement, mais est totalement dominée par l'amour.

Le sujet du film semble apparaître dans ce qu'écrit Julien : « Pour lutter contre la peur de la solitude, le complexe social et la tyrannie du sexe. »<sup>709</sup> La solitude est provoquée par l'isolement de l'écrivain, Julien, et par son complexe social. Son désir de réussite professionnelle le met en dehors de son groupe d'amis. L'expérience professionnelle brillante de Judith la maintient aussi dans une grande solitude face aux rivaux qui ne disparaissent jamais. Elle a un rapport très volontaire à la sexualité et à la profession : lorsqu'elle désigne quelqu'un ou quelque chose dont elle a envie, elle s'en empare. Catherine Corsini inverse le schéma traditionnel du couple : l'homme jeune, la femme plus âgée ; l'homme peu séduisant, la femme désirante ; l'homme dominé, la femme de pouvoir. La réalisatrice filme les visages des personnages, leurs corps et leurs gestes en plan américain ou serré en mettant l'accent sur l'importance de la gestuelle comme stratégie pour conquérir l'autrui.

Le titre, « *Les Ambitieux* », peut être à la fois attribué à Judith et à Julien. Cependant, leurs ambitions les orientent différemment. Au départ, Julien est embarrassé de demander à un copain de faire parvenir son manuscrit à son père qui est éditeur. Rattrapé par l'ambition, Julien devient de moins en moins scrupuleux et de plus en plus égoïste vis-à-vis de Judith. Par contre, l'ambition de Judith se déplace petit à petit du milieu professionnel vers la recherche de la tendresse que pourraient lui procurer les hommes, cédant peu à peu le pas à l'envie

---

<sup>709</sup> Catherine CORSINI, *Les Ambitieux* [DVD], France télévision (éd.), 95 min, couleur.

d'être aimée. L'ambition de Julien agit au niveau de la réussite professionnelle, tandis que celle de Judith s'oriente vers la recherche de l'amour. Dans l'ambition, il y a de la vitalité, du désir et de l'envie. Cependant, cette ambition devient suspecte, dès lors qu'elle se porte sur la réussite professionnelle et à plus forte raison sur l'ascension sociale. Par ailleurs, lorsque l'on trouve un autre but à l'ambition, celle-ci change d'objet : on sait bien que dès lors que cet objet sera atteint une nouvelle insatisfaction naîtra, procurant une certaine énergie, qui peut aider à mieux vivre et permettre ainsi de ne pas céder à son désir. Même si Catherine Corsini transforme l'ambition professionnelle en ambition sentimentale chez la femme, ce n'est pas qu'elle souhaite instaurer une rupture entre la femme et la société, mais qu'elle propose d'autres modalités de réussite tout aussi respectables.

Dans *Partir* (2009), Catherine Corsini traite d'une femme adultère, en renversant l'histoire traditionnelle du triangle amoureux entre la femme, le mari et la maîtresse. Suzanne, la quarantaine, est kinésithérapeute, mariée à un médecin, qui lui assure une vie bourgeoise, et a deux enfants. (\*120) Elle se jette à corps perdu dans une histoire avec un ouvrier catalan, délaissant son mari, ses enfants et sa vie bourgeoise. (\*121) Cet abandon teinté de féminisme qui dépasse les barrières de classe sociale valorise une certaine forme de vaillance féminine et l'existence de grandes passions chez la femme. Son amant lui apporte des choses bien plus simples, mais essentielles : le désir, le plaisir, la promesse d'un bonheur. Animée par la force de son amour, elle détruit sa vie pour suivre un ouvrier qui travaille au noir, mais cette aventure échoue. La réalisatrice dénonce la place de la femme dans le couple : Suzanne est totalement entre les mains de son mari, elle n'a pas d'indépendance financière. Cependant, elle se libère de cette position en restant avec son amant, bien qu'elle perde toute vie assurée. Catherine Corsini nous montre également le désir d'autonomie personnelle et professionnelle, ainsi que l'épanouissement sexuel d'une femme à la quarantaine.

Ses personnages féminins sont souvent étranges, originaux et marginaux. Ces singularités décrivent le plus souvent des sujets désirants. Elle décrit les relations entre les femmes, l'amitié, l'amour, la haine en comparant des types de femmes complètement opposées. À travers ses personnages féminins, elle expose des problématiques de femmes de la même génération qu'elle, comme si ses personnages la reflétaient. Comme Chantal

Akerman, Catherine Corsini expose également les difficultés auxquelles est confrontée la femme dans la société et plus précisément la génération des trentenaires (*La Nouvelle Ève*) et des quadragénaires (*Les Ambitieux, Partir*). Comme Agnès Varda, elle étudie le contexte socioculturel qui entoure la femme. Elle tente l'articulation entre l'intime féminin et le social, et entre l'affectif féminin et le collectif. Elle tente de concilier les valeurs sociales, morales, culturelles et traditionnelles avec les valeurs modernes de la société française. Ses personnages féminins permettent de mieux traiter des questions intimes et des modalités de réflexion sur les femmes, ainsi que de leur reconnaissance. Ces représentations symboliques s'accordent avec celles qui sont aujourd'hui les plus répandues dans la société française.

Nous avons analysé les portraits de femmes dans les films de Chantal Akerman, Agnès Varda et Catherine Corsini. Elles ont souvent écrit l'histoire des femmes, mais leurs images des femmes ne sont pas identiques ; ce ne sont pas des caricatures de la femme « idéale » répondant aux nouvelles images stéréotypées de « gagnantes » et de « célibattantes ». Car ces modèles de femmes dans la société actuelle sont encore mineurs, ainsi que la revendication d'égalité des droits entre homme et femme. Elles essaient de montrer l'authenticité de la femme en révélant la difficulté de sa situation sociale. La femme n'est pas unique. Elles soulèvent la question des différentes subjectivités féminines, ce qui permet d'atteindre une catégorie plus large, ouverte, ainsi que l'explique Judith Butler :

Supposer que l'incomplétude est une caractéristique essentielle de cette catégorie permet d'en faire un site de significations toujours ouvert à la contestation. Ainsi l'incomplétude définitionnelle de la catégorie pourrait servir d'idéal normatif, la contrainte en moins.<sup>710</sup>

La catégorie, si elle ne renvoie pas à une signification absolue et totale, permet néanmoins de développer plusieurs sens et identités pour les éléments qu'elle renferme. Selon la perspective proposée par Judith Butler, la femme n'est pas classée par une catégorie, mais se présente comme une femme parmi d'autres types de femmes. L'ouverture de la catégorie de la femme pourrait apporter une grande diversité d'images des femmes au cinéma en évitant de reproduire les mêmes stéréotypes véhiculés par les féministes.

---

<sup>710</sup> Judith BUTLER, *Trouble dans le genre ; le féminisme et la subversion de l'identité*, op.cit., p. 81-82.

### 4-5-3. Personnages féminins comme alter ego de réalisatrice

L'approche des problèmes sociaux ou des vraies vies quotidiennes dans les films d'Agnès Varda apporte une certaine réalité sociale et culturelle à ses personnages. Les personnages féminins de Chantal Akerman évoquent également la réalité, mais de façon différente. Dans les films des années soixante et des années soixante-dix, le rôle de la femme est interprété souvent par Chantal Akerman. Sa présence à l'écran comme actrice permet d'inscrire tout de suite ses œuvres dans le genre autobiographique, même si le film est une fiction et non pas un documentaire autobiographique. Le recours à une réalisatrice qui apparaît comme son alter ego lui permet d'exprimer des souvenirs personnels que la cinéaste transforme pour élaborer une représentation de soi fictive et distanciée.

Dans son premier court-métrage, *Saute ma ville* (1968), Chantal Akerman interprète elle-même le personnage principal et traite d'un sujet grave (le suicide) sur un mode burlesque à travers la description d'une fille étrange et un peu folle. Celle-ci rentre dans son appartement, regarde sa boîte aux lettres et appuie avec précipitation sur le bouton de l'ascenseur (\*122) ; tout à coup, elle change d'avis et monte l'escalier en faisant une course de vitesse avec l'ascenseur. Le spectateur entend toujours son fredonnement singulier en hors-champ, qui devient de plus en plus fort. Le plan suivant montre le même personnage qui entre dans la cuisine ; elle se repose un peu sur une chaise, puis commence soudainement à faire des pâtes. Ensuite, elle met des scotchs aux jointures de la porte de la cuisine. (\*123)

Pendant qu'elle est occupée ainsi à diverses actions, son fredonnement singulier en hors-champ s'arrête peu à peu et un silence troublant envahit progressivement cette scène. Elle dévore les pâtes qu'elle s'est préparées à la manière d'un animal effarouché, puis jette un seau d'eau sur le sol et y passe violemment la serpillère (\*124) ; elle cire ensuite ses chaussures (\*125), s'assoit sur la chaise, lit un instant le journal et se regarde enfin dans le miroir. Tout à coup, elle commence à chanter en remuant fortement la tête et ce fredonnement se transforme bientôt en une sorte de rire troublé. Elle commence alors à danser au milieu de sa folie euphorique et s'asperge de gel le visage. (\*126) Elle se regarde encore une fois dans le miroir (\*127) et s'arrête de danser.

Le spectateur voit l'image de la jeune fille dans le miroir où elle tourne le bouton de la gazinière, mais sans l'allumer (\*128) et s'appuie contre elle. (\*129) Au plan suivant, le spectateur entend seulement le son de l'explosion, qui se prolonge par un fondu noir (\*130) ; le spectateur en déduit le suicide de la jeune femme, mais aucune image ne peut le confirmer avec une entière certitude.

Les mouvements parasites et burlesques du personnage, tantôt ordonnés et tantôt désordonnés, soulignent sa folie. Son fredonnement singulier et obsessionnel en hors-champ devient de plus en plus bruyant et fou. Ses gestes sont mécaniques et le rythme s'accélère en crescendo tout au long du film. Ses changements brusques de rythme (le mouvement du corps du personnage et son repos) et de ton de sa chanson accentuent son oscillation entre l'état dépressif et maniaque. Ces états sont exprimés encore par la dissonance entre le son hors champ et l'image ou bien par la discordance entre ses gestes ordinaires, mais agressifs (dans sa manière de faire la cuisine, de manger, de nettoyer le sol, de cirer les chaussures) et leur parodie inattendue et burlesque (elle monte l'escalier rapidement, elle fait hâtivement le ménage, mais le spectateur ne sait jamais la cause de sa précipitation : après un léger repos, elle se livre brusquement à une multitude d'actions, comme si elle n'obéissait plus qu'à sa fantaisie, jusque dans son suicide même.). Ces déphasages manifestent les difficultés et les angoisses de cette jeune femme contre la société où elle vit. Elle fait exploser littéralement son problème intime dans un lieu profondément emblématique de la vie en ville.

Autre exemple, dans son premier long-métrage, *Je, tu, il, elle* (1975), Chantal Akerman joue le rôle d'une jeune fille, Julie. Son prénom n'apparaît que dans le générique de la fin du film. Cette fille semble se mettre en quête de son désir, et manifeste physiquement cette quête de manière bouleversante. Ses gestes paraissent aux spectateurs d'une violence folle. Il y a trois personnages principaux (Julie, un camionneur, une ancienne amoureuse de Julie) dont les rapports s'organisent à partir de Julie selon un double mode de relation : tantôt un rapport « je (Julie) – il (un camionneur) » et « je (Julie) – elle (une ancienne amoureuse de Julie) » et tantôt un rapport « je (Julie) – tu (l'interlocuteur de Julie) ». Il s'agit du portrait d'une jeune femme en proie à des problèmes affectifs alors qu'elle est enfermée dans la solitude de sa petite chambre blanche qu'elle a peu à peu vidée de ses meubles. Occupée à des

activités névrotiques, elle multiplie les gestes de manière à la fois mécanique et concentrée. Ces gestes manifestent une souffrance narcissique où l'espace intérieur apparaît comme une prison.

C'est le temps du « je » et du « tu », le temps du désir, en quête d'amour et d'avenir où il serait possible d'être à la fois adulte et heureux. Ainsi le déplacement perpétuel des meubles signifie la recherche d'une place où pouvoir s'épanouir. Ce long combat d'un corps féminin avec le vide montre qu'elle cherche en vain à déstructurer et à détruire le confort du foyer, en dépit de ce qui pourrait paraître le comble de l'inconfort. Elle vit une expérience physique de la solitude où elle se perd dans les répétitions cycliques du temps quotidien. Ce film cherche une issue et un moyen de communication possible entre l'espace intérieur et le rapport à l'autre. La femme décrite devient un objet physique qui expose son ego et son attachement émotionnel à la solitude, au vide. Plus ce personnage s'enferme dans la solitude, plus il devient tragique.

Dans cette partie « je », la voix-*je* en off résume la scène ou explique la psychologie de cette fille. Cette voix, qui est également celle de Chantal Akerman est porteuse de la subjectivité et révélatrice de l'intimité de la fille. Le *je* de la voix off de la réalisatrice n'est pas un *je* métaphorique, même si on est dans une fiction. Sa voix agit comme repère de lieu d'identification de l'auteure. Elle apparaît également dans *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) avec la voix de la voisine invisible de Jeanne Dielman et dans *News from Home* (1976), avec la voix lisant les lettres.

Dans *News from Home*, Chantal Akerman lit les lettres écrites par sa mère ; en off, sa voix presque inexpressive passe sur des images de New York. Parfois, les bruits de la ville couvrent certains mots. Dans ces lettres, la mère décrit la vie quotidienne et demande toujours des nouvelles de sa fille. La puissance de ces lettres d'amour provient de la répétition de phrases simples. Jamais le spectateur ne voit la mère ; mais les paroles dans ces lettres nous dressent un portrait maternel très émouvant. Cependant, le ton de la voix de Chantal Akerman est monocorde et psalmodique, comme si elle voulait effacer l'émotion perceptible : sa voix n'exprime pas l'affection de la mère, mais un rythme, celui des images de New York où la foule du monde passe et se croise dans les rues animées ou dans le métro, sans se connaître. Le rythme de sa voix exprime plutôt la solitude dans la foule.

La scène de la lettre lue se retrouve également dans *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Cette fois, c'est l'actrice, Delphine Seyring, qui lit à l'écran la lettre de sa sœur<sup>711</sup>. Cette lettre est lue également comme dans *News from Home* sur un ton monocorde et mécanique, Jeanne Dielman lit rapidement en avalant des mots, sans pause ni respiration entre chaque phrase. Elle ne veut pas s'interrompre, comme si elle refusait d'exprimer ses émotions. Sa voix inexpressive efface les sens des mots. Sa lecture devient un chant.

Dans ces films, Chantal Akerman apparaît comme l'actrice-réalisatrice. Le lien est très fort entre la cinéaste et le personnage féminin. Quand elle est présente à l'image ou par le son, elle s'expose sous sa propre identité ou sous les traits d'un alter ego. Elle se transforme en un personnage fictif à travers lequel elle exprime ses problèmes personnels parfois intimes. Dans ces deux films, les scènes de lecture de la lettre créent un espace psalmodié. La voix est accompagnée par des images, le sens des paroles s'évanouit, mais il est transformé en un métalangage qui apporte une certaine dynamique.

#### **4-5-4. La trace de vie de femmes cinéastes pour la quête de la différente identité féminine**

La question de la subjectivité féminine est l'un des discours importants des féministes. Les féministes disent en effet que la femme est représentée comme objet dans un monde dominé par les hommes. L'opposition entre masculin et féminin se retrouve également dans une série d'autres antagonismes : l'actif et le passif, la raison et l'affectivité, le public et le privé. Le problème de cette division des rôles entre les deux sexes soulève la question du pouvoir à l'intérieur d'une relation entre dominant et dominé. Le sujet dominant se construit à travers ce qu'il autorise et valorise. Teresa de Lauretis précise le terme de « sujet » qui

---

<sup>711</sup> « Chère Jeanne, cher Sylvain, il faut d'abord que je m'excuse auprès de vous d'avoir mis si longtemps à vous répondre, pourtant je pense souvent à vous deux et à la Belgique, mais il y a eu la rentrée des classes et j'ai été très occupée et on ne voit plus le temps passer et puis voilà maintenant que je me rends compte que c'est déjà l'hiver. Ici, il y a énormément de neige et c'est à peine si je sors. Les enfants n'ont pas pu aller à l'école vendredi dernier parce que les routes étaient impraticables et moi je suis presque tout le temps à la maison parce que sans voiture on s'enfonce immédiatement dans la neige... » dans *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) [DVD], Carlotta (éd.), 200min, couleur.

implique deux fonctions : l'une est « la capacité d'agir » et l'autre est « l'assujettissement » : « L'agir compris sur le mode de la relation grammaticale d'un sujet vis-à-vis d'un objet et d'un prédicat, et l'assujettissement compris comme ce qui caractérise la relation aux institutions et aux lois patriarcales par exemple. »<sup>712</sup> La théorie féministe implique un sujet non unitaire qui exprime la diversité et de multiples différences entre les femmes. Luce Irigaray a commencé à repenser la subjectivité à partir des années soixante-dix, à travers non seulement la différence sexuelle homme-femme, mais aussi à travers les différences inhérentes au monde féminin lui-même. Puis, dans les années quatre-vingt-dix, la subjectivité féminine redonne de l'importance à la représentation des femmes, redéfinie comme « subjectivité nomade » chez la féministe Rosi Braidotti ou comme « subjectivité performative » chez Judith Butler<sup>713</sup>.

Ces théories de la subjectivité se libèrent de la domination masculine et à affirmer des valeurs propres aux femmes. Ces multiples notions de « subjectivité » expriment le sujet qui « fait l'expérience de lui-même dans un jeu de vérité où il a rapport à soi. »<sup>714</sup> Elle est construite par la reconnaissance de soi-même à laquelle on subordonne l'ensemble de nos comportements et de nos actes. À travers la subjectivité féminine peuvent se manifester les états de conscience du sujet comme son désir, ses pensées, sa sexualité, son corps, sa spiritualité et son rapport à l'autre, en donnant lieu à une réflexion sur soi-même. Cette subjectivité ne nécessite pas un rapport sujet-objet qui adopte la forme d'un dispositif de pouvoir politique de domination, mais elle ouvre plutôt à la recherche individuelle et gratuite de sa propre identité.

---

<sup>712</sup> Éléonore LEPINARD et Pascale MOLINIER, « Entretiens avec Teresa de Lauretis », dans *Mouvement*, n° 57, janvier 2009, p. 85.

<sup>713</sup> Judith Butler interroge le point de vue des recherches féministes sur l'identité féminine, appréhendée à partir de la « catégorie de "femme" ». Lorsque les féministes essaient de créer un langage représentant adéquatement les femmes, elles adoptent volontairement des modèles déjà élaborés par le discours politique ; c'est pourquoi ces discours reproduisent une identité féminine formée par ce qui est communément conçu, représenté et admis comme sujet, une identité féminine incomplète et conventionnelle : « le vécu des femmes était mal, voire pas du tout représenté dans la culture dominante ». Judith Butler met en évidence la dimension controversée du discours féministe, qui définit le sujet par des structures à la fois politiques et symboliques. Ce sujet y est assujéti, formé, défini et reproduit conformément à leurs exigences normatives implicites. Quelque effort que fassent les féministes pour trouver le sujet féminin, elles le recherchent à travers la catégorie de la femme et leur argumentaire répète à leur insu les concepts de genre, de sexualité et de sexe, en fixant de façon tronquée et artificielle une vérité de l'expérience féminine qui interrompt la dynamique de développement de leurs recherches. Cependant, Judith Butler ne vise pas à libérer la catégorie de la femme qui est le sujet du féminisme, elle propose de « comprendre comment la catégorie "femme" [...] est produite et contenue dans les structures du pouvoir, au moyen desquelles l'on s'efforce précisément de s'émanciper ». (Judith BUTLER, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, op.cit., p. 60-62.)

<sup>714</sup> Maurice FLORENCE, « Foucault », dans *Dictionnaires des philosophes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 1022-1023.

Agnès Varda, Chantal Akerman et Catherine Corsini reconstruit la subjectivité de femme au travers de leurs relations avec autrui et traduisent le problème profond des femmes à travers leur vie. L'inspiration de ces cinéastes dans leurs films s'appuie sur leur propre expérience en tant qu'êtres féminins, comme si ces personnages étaient leur alter ego, comme si ces dernières racontaient leur vie : mémoires, journaux intimes, romans autobiographiques. En toute rigueur, l'autobiographie est le récit que l'auteur établit chronologiquement de sa propre vie, tout en restituant les émotions et les pensées de l'époque dans laquelle se sont déroulés les événements. Dans le cadre des mémoires, l'auteur sélectionne dans sa vie un certain nombre d'événements en lien avec l'histoire. Il y a peu de place consacrée à la vie personnelle de l'auteur, mais ce dernier apporte sa vision personnelle de l'histoire, en tant que témoin. Le journal intime est un texte écrit jour après jour, secret, qui n'est pas destiné à être lu. Son seul destinataire, l'auteur, y retranscrit les événements de sa vie, ses pensées et analyse ses comportements ou ses impressions. Dans tous les cas, l'auteur laisse une trace de sa vie, il apporte une certaine cohérence psychologique à divers moments qu'il aura traversés et il analyse son évolution afin de mieux se connaître. L'auteur devient à la fois le sujet du texte et le témoin de son expérience. Cette écriture permet alors d'analyser sa propre évolution. Philippe Lejeune définit ainsi « le pacte autobiographique » :

DÉFINITION : Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité<sup>715</sup>

L'auteur revient sur sa vie, des moments de sa vie, ou sur un certain aspect de sa vie dans un esprit de vérité, en opposition à la fiction dans laquelle l'auteur véhicule une vision généralisée (ou renouvelée) dans une approche moderne du récit. Philippe Lejeune indique que pour être autobiographique, ce texte doit remplir les quatre conditions suivantes :

1. *Forme du langage* : a) récit, b) en prose. 2. *Sujet traité* : vie individuelle, histoire d'une personnalité. 3. *Situation de l'auteur* : identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur. 4. *Position du narrateur* : a) identité du narrateur et du personnage principal, b) perspective rétrospective du récit.<sup>716</sup>

---

<sup>715</sup> Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris Éditions du Seuil, 1996, p. 14. En italique et en majuscule dans l'original.

<sup>716</sup> *Idem*. En italique dans l'original.

Il distingue ainsi l'autobiographie du mémoire, de la biographie personnelle, du journal intime, du poème autobiographique, de l'autoportrait ou de l'essai qui ne remplissent pas toutes ces conditions. Dans le cadre de l'autobiographie, il est absolument nécessaire de mettre en accord l'identité de l'auteur avec celle du narrateur et du personnage.

Selon cette définition, un seul film d'Agnès Varda, *Les Plages d'Agnès* (2007) peut être considéré comme une œuvre autobiographique. Le titre même affirme qu'Agnès Varda est à la fois l'auteure et le personnage central du film en son nom propre. Ce film n'est pas une collection simple de ses œuvres, mais la réalisatrice remonte le cours de sa vie et en donne un déroulement chronologique depuis les souvenirs d'enfance à Bruxelles jusqu'à sa grand-mère entourée de ses enfants et petits-enfants, ou bien, sous l'angle du travail, depuis les photographies de plateau au Festival d'Avignon jusqu'à l'exposition à la Fondation Cartier en 2006. Ses mises en scène différentes d'une reconstitution, en exhibant des tournages et des installations brèves, qui reconstituent plutôt des souvenirs ou des rêves, baleine échouée sur la plage ou cirque de fortune déposé face à la mer.

Agnès Varda avec ses autres films, d'une part et Chantal Akerman et Catherine Corsini de l'autre ne font pas de leurs films pourtant tout à fait une autobiographie, ni un journal intime, mais les construisent en référence à leur vie. L'expérience d'une femme y est exposée, par le biais d'une interprétation de l'auteure et des actrices et toujours sous la forme de métaphores. Même si les spectatrices n'ont pas une expérience identique à celle de la réalisatrice, elles peuvent reconnaître à des problèmes profonds comme la solitude, le non-conformisme de la société, leur relation avec la mère, l'homme, la femme ou l'enfant. Ainsi les expériences individuelles de ces réalisatrices deviennent des expériences collectives qui témoignent alors de faits sociaux et culturels et qui requièrent une compréhension empathique. Ces deux cinéastes transforment leur vie en l'analysant elles-mêmes et en se présentant fictivement. Cette auto-analyse de l'expérience intime conduit à la création d'une fiction autobiographique. Il s'agit du désir de parler de soi, de son corps, de sa sexualité, de sa souffrance, et de poser la question de l'identité d'un point de vue spécifiquement féminin au sein de la fiction.

Chantal Akerman a longtemps abordé, dans un style autobiographique, des thèmes comme ceux de la marginalité, de l'enfermement, de ses origines polonaises, de sa solitude,

de son isolement dans la vie et de la place de la femme dans la société. Elle a traité aussi du voyage, de l'errance, de l'homosexualité, des Juifs, de l'altérité et de la relation entre mère et fille, autant de thèmes dans lesquels elle exprimait son inconfort de nomade vouée à l'exil. Puis, elle a amorcé un tournant plus joyeux au début des années quatre-vingt. Ses films sont alors devenus des œuvres majeures dans le domaine naissant de la théorie féministe cinématographique. Dans toute son œuvre, la place de la femme est plus importante que celle qui était la sienne dans les films classiques. Les femmes chez Chantal Akerman apparaissent comme des corps mécaniques ne communiquant ni émotion sentimentale ni dramatisation. Refus de la dramatisation, importance du récit et de la transmission orale, primauté de la nourriture, manifestation du corps féminin ainsi qu'ambiguïté des rapports entre femmes : voilà principalement ce qui la préoccupe.

Ses films sont remplis d'une multitude d'expériences et de nombreux moments de son passé. De plus, dans plusieurs films,<sup>717</sup> Chantal Akerman interprète elle-même le rôle de la femme. Dans *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles* (1993), elle filme une lycéenne et sa copine face à leur lycée où elle a passé sa propre adolescence. Même si ce sont des fictions, elle apporte une écriture personnelle et choisit des actrices auxquelles les spectateurs peuvent s'identifier facilement. Cette identification peut provoquer une confusion entre auteure et actrice, et permet de construire le style autobiographique de la réalisatrice, qui transmet ainsi directement la totalité de son message aux spectateurs.

En fait, Chantal Akerman retrace l'origine et l'inspiration qui ont été nécessaires à la réalisation de ses films : « Le projet, ça vient... tout simplement, comme te viennent les idées, je crois. Par rapport à ton vécu, à ton histoire et aussi par rapport au social, à l'extérieur. Ton histoire est toujours liée à celle des autres. »<sup>718</sup> Cette dernière phrase — « ton histoire est toujours liée à celle des autres » — témoigne de l'expérience que l'on peut partager avec autrui, c'est-à-dire l'expérience commune entre femmes. Pour cette cinéaste, l'inspiration et la

---

<sup>717</sup> Films que Chantal Akerman interprète : *Saute ma ville* (1968), *L'Enfant aimé ou Je joue à être une femme mariée* (1971), *La Chambre* (1972), *Le 15/8* (1973), *Je, tu, il, elle* (1975), *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975), *News from Home* (1976), *Rue Mallet-Stevens* (1986), *Portrait d'une Paresseuse (La Paresse)* (1986) Télé films dans lesquels elle interprète : *Aujourd'hui, Dis-moi* (1982), *Un jour Pina m'a demandé* (1983), *L'Homme à la valise* (1983), *Lettre d'un cinéaste : Chantal Akerman* (1984), *Family Business : Chantal Akerman Speaks About Film* (1984), *Cinéma de notre temps : Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1996).

<sup>718</sup> Danièle DUBROUX, Thérèse GIRAUD et Louis SKORECKI, « Entretien avec Chantal Akerman », *op.cit.*, p. 35.

création sont plus ou moins influencées par sa propre expérience. Celle-ci construit son identité propre. Par le biais de l'attribution d'une partie de son expérience au personnage féminin, elle assure ainsi une identité toujours renouvelée à ces personnages.

Catherine Corsini tend également des passerelles entre sa vie et l'expérience vécue par ses personnages féminins. La plupart de ses héroïnes sont de la même génération qu'elle et cette proximité générationnelle permet de favoriser le transfert d'expérience de la réalisatrice vers ses personnages. Elle fait coïncider chronologiquement sa vie avec une production de textes traitant de problèmes intimes ; l'ensemble de ses films structure alors une vision de la Femme, toujours temporellement en accord avec son autobiographie.

Dans une interview sur les processus de création de ses personnages, Catherine Corsini aborde la question de la ressemblance avec son personnage féminin dans *La Nouvelle Ève* (1998) et *La Répétition* (2001). Elle nous explique comment elle fait appel à son expérience personnelle :

Le personnage de Camille (Karin Viard, NDLR) est proche de moi, de situations que j'ai vécues. Au lieu de me plaindre, je préférerais me moquer de moi-même. J'apprécie les films de gens comme Nanni Moretti ou Woody Allen pour leur capacité à traiter de personnages en crise.<sup>719</sup>

Je viens du théâtre. J'ai donc eu envie de situer mon intrigue dans ce milieu d'illusion et de double jeu que je connais bien.<sup>720</sup>

Depuis son enfance, Catherine Corsini a manifesté une grande passion pour le théâtre ; elle participait aux activités des troupes locales et ensuite a fait ses études au sein d'un département de théâtre à l'Université à Paris. Ses passions personnelles investissent beaucoup ses représentations de la femme au cinéma ; elle crée ainsi une sorte de lien plus direct avec le spectateur, lui permettant de mieux partager sa vie, son intérêt, son plaisir ou ses soucis.

Chantal Akerman et Catherine Corsini s'inspirent de leurs personnages féminins à travers des fragments d'autobiographie et nourrissent notre réflexion sur l'isolement, la solitude, la fragilité, mais de manière différente. Chantal Akerman exprime indirectement ces

---

<sup>719</sup> Michel GUILLOUX, « Comment l'héroïne de Catherine Corsini nage dans le centre mou », dans *L'Humanité*, Paris, le 27 janvier 1999.

<sup>720</sup> Brigitte BAUDIN, « Catherine Corsini : l'amitié trop forte », dans *Le Figaro*, le 22 août 2001.

thèmes à travers l'espace dans lequel son personnage évolue. Elle filme souvent son personnage dans un espace clos, à l'intérieur de la maison ou en longs plans fixes, semblant l'enfermer dans le cadrage de sa caméra. Catherine Corsini pose des questions sur la psychologie du personnage qui ne peut pas s'adapter à la société, c'est pourquoi ses personnages sont souvent marginaux ou singuliers. Même si ces deux cinéastes exposent différemment des situations isolées, leurs métaphores témoignent de faits sociaux et culturels.

Agnès Varda dans la plupart de ses films n'adapte pourtant pas un style autobiographique, puisqu'elle ne s'inspire pas de sa vie personnelle. Son personnage féminin ne s'identifie pas directement à l'auteure, mais son expérience en tant que femme ou en tant qu'observatrice de son époque reflète la condition des femmes. La référence socioculturelle que la réalisatrice indique devient un terrain fertile sur lequel naissent ses personnages, en mêlant le mode documentaire au mode fictionnel – films sur le mouvement féministe et, plus largement, sur les mouvements sociaux, comme les Black Panthers, l'hédonisme aux États-Unis, l'anticolonialisme et les manifestations musulmanes en Algérie et aussi sur la situation pénible des Sans Domicile Fixe en France, etc. Elle conduit la vie de ses héroïnes en parallèle avec les événements politiques.

Les problématiques féministes s'émancipent ainsi de leurs référents politiques pour venir s'inscrire dans un système de revendications et un fait social bien plus large. Agnès Varda ne prédéfinit ni un destin, ni un bonheur pour les femmes, mais propose différentes possibilités de vie en laissant le choix au spectateur/spectatrice ; elle cherche à le/la dégager des contraintes morales ou sociales et des problèmes liés à la condition de l'« être femme ». Ses films font référence davantage à une expérience collective.

Elle affirme véritablement ne pas s'inspirer forcément de sa vie : « Le film n'est pas fondé sur la réalité de ma vie, mais sur la rêverie. Je cherche un état proche du demi-éveil, lorsque la conscience n'est pas encore très nette. [...] Je préfère les rêveries en état de veille. »<sup>721</sup> ; « J'ai toujours aimé le mixte entre l'imagination et la réalité : voir surgir une vision dans un contexte documentaire. »<sup>722</sup>

---

<sup>721</sup> Serge KAHANSKI, « *Les Plages d'Agnès* », dans *Les Inrockuptibles*, le 16 décembre 2008.

<sup>722</sup> Marie-Noëlle TRANCHANT, « Agnès Varda : Les souvenirs sont comme des bulles qui remontent », *op. cit.*

Ces réalisatrices reconstituent leur passé et le reconstruit ; elles l'analysent en s'appuyant sur leur mémoire et elles apportent rétrospectivement une vision critique de leur expérience. L'ensemble de ces textes référentiels apporte des informations sur une réalité extérieure au texte qui devient une sorte d'épreuve de vérification, ce que Philippe Lejeune a dénommé le « *pacte référentiel* »<sup>723</sup>.

Nous considérons que les films de ces cinéastes possèdent au moins un aspect autobiographique. En développant une écriture de soi, ces auteures étendent « le pacte autobiographique » au « *pacte fantasmatique* »<sup>724</sup> qui inviterait le spectateur à regarder non seulement une vérité de ces réalisatrices à travers l'autofiction, mais aussi les fantasmes qui les révèlent. Écrire son autobiographie, c'est dévoiler bien des secrets de son âme, exposer ses pensées, laisser transparaître son expérience. En transposant toutes les idées ou pensées sur le personnage féminin, ces réalisatrices font revivre leur propre expérience.

Il s'agit, pour ces réalisatrices, de montrer la subjectivité de la femme en la détachant des images idéalisées du public. Leur écriture devient alors le témoin privilégié du rapport que la femme entretient avec la réalité sociale ; elle présente un sujet féminin qui parvient enfin à s'extraire de l'influence patriarcale. Ces réalisatrices, à travers la problématique du mode de vie des femmes, explicitent dans leurs films le cheminement intérieur qui les a conduites à se préoccuper de ces questions et qui les amène à des interrogations sur leurs désirs ; ainsi elles partagent avec les spectateurs leur voyage intérieur enrichi de leurs expériences qui peuvent conduire ces derniers à mieux comprendre les personnages féminins qui parcourent leurs œuvres cinématographiques.

Si l'imaginaire collectif ne cessait pas de produire une figure idéalisée féminine à travers un ensemble de mythes, d'icônes, d'archétypes, de discours scientifiques (philosophie, psychanalyse, etc.), la libération de cette catégorie féminine viendrait de la propre écriture de soi chez les cinéastes. Car chacune ayant une réflexion différente, la subjectivité est, dans l'imaginaire collectif, entretenue par les discours communs et les institutions. C'est la « subjectivation » que Michel Foucault a définie comme « la manière dont le rapport à soi à travers un certain nombre de techniques permet de se constituer comme sujet de sa propre

---

<sup>723</sup> Philippe LEJEUNE, *op.cit.*, p. 36. En italique dans l'original.

<sup>724</sup> *Ibid.*, p. 42. En italique dans l'original.

existence. »<sup>725</sup> Certes, les images stéréotypées de la femme sont moins prégnantes dans l'idéologie des films contemporains ; les études cinématographiques des féministes d'aujourd'hui suivent les études du genre en analysant les nouvelles représentations possibles du genre pour ne pas réduire la relation entre les sexes à l'opposition binaire : homme et femme. Toutes les inégalités qui se trouvent dans la représentation des femmes au cinéma sont construites socialement et culturellement.

La découverte de l'identité en tant qu'« être femme » et la recherche de leur subjectivité apparaissent dans le déploiement de la représentation cinématographique des femmes et dans les images authentiques que la société et la culture renvoient d'elles. Le regard de ces trois cinéastes sur les femmes permet de manifester une vérité et une réflexion de façon différente. La réalisatrice transforme l'image de la femme par la médiation d'un espace imaginaire qui l'ouvre au monde symbolique de la méditation. L'auteure exprime ses pensées et ses souhaits dans ce lieu de rencontre des représentations de soi et de la perception d'autrui. L'écriture féminine reconstruit la femme à l'écran dans un contexte de fragmentation de la mémoire et de l'expérience qui fait droit à l'expression de l'inconscient. La vérité sur la femme y apparaît historiquement, politiquement et psychologiquement et en se reliant aussi aux réalités de la société contemporaine : la voix de chaque cinéaste peut aussi y inscrire son expérience individuelle.

L'écriture cinématographique de type autobiographique chez ces cinéastes féminines cherche ainsi à exprimer une identité propre aux femmes qui sorte des représentations stéréotypées. C'est pourquoi nous envisagerons maintenant la possibilité d'explorer cette voie, en interrogeant les différentes formes de prospective que ce cinéma d'anticipation élabore en matière de subjectivité féminine. Agnès Varda, Chantal Akerman et Catherine Corsini démontent et reconstruisent leurs pensées par projection sur leurs représentations de la femme et offrent de nombreuses possibilités d'interprétation aux spectateurs. Ceux-ci peuvent se nourrir des connaissances de ces réalisatrices et expérimenter leur choix de vie, afin de reconstruire et de réfléchir sur leur propre expérience.

Réaliser des films sur les femmes consiste pour la réalisatrice à s'engager dans un texte qui s'inspire à la fois de faits réels, de son expérience et de sa sensibilité de femme.

---

<sup>725</sup> Judith REVEL, *Le Vocabulaire de Foucault*, Paris, Ellipses, 2002, p. 61.

L'écriture de soi révèle le mouvement intérieur de l'auteure, elle permet alors d'accéder à sa subjectivité. Chantal Akerman, Catherine Corsini et Agnès Varda établissent chacune un texte filmique qui se fonde sur leur expérience personnelle, en donnant des informations objectives par rapport au social, à la culture, à la politique et à l'économie. Ce texte permet de témoigner de la subjectivité de la femme. La réalisatrice reconstruit sa vie, en l'analysant et en lui donnant un certain sens. Alors cette expression particulière de la vérité sur l'expérience féminine contribue à l'établissement de la confiance de leurs spectateurs.

Par conséquent, la subjectivité féminine dans le cinéma de Chantal Akerman, Agnès Varda et Catherine Corsini s'exprime par leur écriture de soi et se fonde sur la mémoire des femmes et des analyses de l'expérience féminine. Par cette expérience de ces cinéastes en tant qu'« être femme » se construit la subjectivité collective de la femme. Cette subjectivité mobile se reconnaît dans les expériences pourtant fort diverses de toutes les femmes sans que le sujet n'ait à se fixer sur une image de soi superficielle et conventionnelle. Cette mobilité échappe en grande partie aux déterminismes de la relation dominant-dominée et permet d'affirmer un sujet autonome et respectueux de la complexité de l'expérience féminine, changeante comme une eau. La subjectivité féminine ne forme pas un système clos de représentations normatives, mais elle éveille à la conscience de la métamorphose collective et multiple que la féminité incarne.

\*\*\*

Dans les films de Chantal Akerman, Agnès Varda et Catherine Corsini, le rôle de la femme et ses rapports avec les autres femmes et les hommes s'intègrent à la société de l'époque de réalisation des films. Leurs films soulignent le lien très proche entre le monde imaginaire dans le cinéma et la réalité sociale. Les portraits des femmes dans leurs films s'intègrent ainsi à la société actuelle qui sert de miroir à leurs conditions sociales. Leurs films s'opposent alors foncièrement aux films d'évasion qui séparent le spectateur de ses réalités. Il est, dans cette perspective, capable de révéler l'authenticité de la femme dans les rapports sociaux des sexes.

Notre analyse propose une lecture fragmentée, c'est-à-dire consistant à lire entre les lignes, selon la proposition de Roland Barthes. Nous considérons que lire entre les lignes cinématographiques c'est lire entre le champ et le hors-champ afin de lier l'espace réel à l'espace virtuel ou encore l'espace visuel à l'espace abstrait. La représentation des femmes, chez Chantal Akerman, Agnès Varda et Catherine Corsini, à la fois est inspirée de leur propre expérience d'être femme et est intégrée à la vie sociale. La caméra de chacune interprète les perceptions personnelles vécues par chacune et dont elles gardent la trace en mémoire, même si leur expérience féminine est influencée par leur culture, leur observation analytique sur les femmes, leur expérience, leurs valeurs et leurs sensations personnelles leur permettent de s'exprimer à propos de ces divers types de femmes. Il est alors difficile de définir un caractère féminin et un stéréotype féminin.

Par une lecture de ces espaces, nous comprenons que les représentations de la femme dans les films de ces trois femmes cinéastes reflètent les transformations possibles des subjectivités propres à l'expérience d'être femme. Il en va ainsi de la femme victime qui arrive à conquérir son autonomie : cet itinéraire de libération personnelle assume une valeur de protestation, parce qu'il est traité par des femmes cinéastes. Tous les thèmes proches du féminisme sont également utilisés dans la construction de ces nouveaux rôles féminins : de la distance avec le personnage féminin tant qu'il demeure un objet à une identification à ce

dernier, sujet à part entière.

Ces trois cinéastes sont à la fois réalisatrices et scénaristes. Leur observation des femmes et leurs écritures de soi en tant qu'être femme, en s'inspirant de leurs propres expériences de vie, permettent d'explorer la subjectivité féminine. Même si leurs films n'offrent pas une reproduction fidèle de l'expérience réelle, ils construisent un imaginaire commun aux femmes. L'expérience individuelle du personnage peut devenir par la fiction source et lieu de reconnaissance d'un imaginaire partagé. Au travers de la capacité d'auto-analyse et d'introspection des réalisatrices, la femme (le personnage) devient un sujet d'observation et un objet d'analyse. Plus les réalisatrices font une auto-analyse et une observation de la condition féminine, plus les personnages féminins permettent de restituer des expériences personnelles et de révéler une certaine forme de vérité face au contexte social et culturel. Leurs fictions filmiques s'en inspirent et s'inscrivent dans la propre vie de ces cinéastes ; dans les deux cas, elles gardent les traces de leurs vécus. C'est là une forme d'écriture de soi.

L'écriture d'Agnès Varda, Chantal Akerman, et Catherine Corsini transfère leur subjectivité dans de multiples sujets féminins. Cette écriture permet l'apparition de sujets singuliers qui peuvent se penser les uns par rapport aux autres. Ces multiples sujets se situent dans une position d'ouverture réciproque sans pour autant produire de nouveaux stéréotypes dans le champ de la représentation des femmes. L'expérience est inséparable de la représentation subjective et celle-ci dépasse et déborde les limites de la seule expérience individuelle. Car la subjectivité ne se fixe jamais, l'écriture de soi accompagne sans arrêt l'exploration de soi, cette subjectivité permet de ne pas formaliser un stéréotype de telle réalisatrice. La subjectivité n'est donc pas une substance qui peut se penser comme identique à elle-même, ni comme une forme permanente. Elle est mobile et multiple, se constitue en fonction de ses rapports à elle-même et aux autres. Chantal Akerman, Agnès Varda et Catherine Corsini décrivent également ce rapport aux autres, en tant que relation mère-fille, relation amicale ou relation homosexuelle.

L'espace où l'homme et la femme coexistent est potentiel, cependant l'évolution des femmes dans la société fait qu'elles s'implantent dans l'univers masculin. Ces réalisatrices révèlent l'aliénation des femmes dans l'univers masculin à travers l'espace filmé autour de

leurs héroïnes, mais, en même temps, elles créent un espace partagé entre homme et femme en clarifiant la subjectivité féminine. Le cinéma ouvre cet espace afin d'apporter au spectateur une nouvelle perception et une compréhension personnelle du récit.

L'analyse cinématographique devrait permettre de définir les éléments socioculturels gravitant autour de l'identité féminine et de rechercher comment ces femmes cinéastes révèlent leurs réalités ou leurs mondes imaginaires afin d'affronter les problèmes contemporains que rencontre la femme.

## CONCLUSION

Dans notre recherche, nous avons exploré différentes représentations des femmes dans les films d'Agnès Varda, Chantal Akerman et Catherine Corsini, femmes cinéastes de générations différentes. Nous avons essayé de montrer comment elles extraient leurs personnages de l'image stéréotypée de la femme, et comment elles rendent manifeste la subjectivité féminine. Pour ce faire, nous avons abordé notre sujet selon des analyses de plusieurs figures de femmes avec leurs relations personnelles et sociales à la lumière d'approches théoriques comme la psychanalyse, la philosophie, le féminisme, le lesbianisme, la théorie queer, la sémiologie, l'esthétique. Nous nous sommes concentrées surtout sur des pratiques cinématographiques qui révèlent le lien entre leurs personnages et l'expérience d'être femme chez ces cinéastes.

Au travers de l'auto-analyse et d'introspection de ces réalisatrices, la femme dans leurs films devient sujet d'observation et objet d'analyse. Ce sont des femmes cinéastes qui décrivent l'Histoire de la femme dans la société contemporaine, et ce, sans avoir besoin de projeter leurs fantasmes ou leur idéal sur leur héroïne. Leurs personnages féminins restituent en partie leurs expériences personnelles et révèlent une certaine forme de réalité face à un contexte social et culturel. La fiction s'inspire globalement de la propre vie de ces cinéastes et s'inscrit dans ce cadre ; chaque expérience nourrit l'écriture de chacune.

La représentation des femmes à l'écran dans l'œuvre de ces trois cinéastes s'appuie sur leurs expériences de vie en tant qu'« être femme ». Cette représentation qui se relie à l'exploration de l'expérience personnelle (chez Chantal Akerman et Catherine Corsini) ou de l'expérience collective de la femme (chez Agnès Varda) s'est développée en abordant divers thèmes qui sont des illustrations de « l'hétérogénéité féminine ». L'expérience de vie permet de révéler la vérité de la vie des femmes à travers la singularité de leur histoire individuelle, tout en l'insérant dans le tissu d'une réalité quotidienne et sociale. Nous pensons que l'intimité de la conscience dans une expérience concrète permet d'en révéler la subjectivité. Même si ces femmes ont la même condition socioculturelle, elles ne sont jamais identiques et

elles ont des expériences différentes :

– L'expérience personnelle : il s'agit pour elles d'aborder des sujets personnels, des points de vue spécifiques et de parler de soi, de ses préoccupations, de son corps, de sa sexualité, de ses désirs et de son plaisir en tant que femme.

– L'expérience collective : il s'agit d'expériences communes que les femmes partagent (par exemple, l'expérience de l'enfantement, le problème face à leurs conditions sociales, politiques, historiques).

La représentation des femmes est fondée sur une figure idéalisée à travers un ensemble de mythes, d'icônes, d'archétypes, de discours scientifiques (philosophiques, psychanalytiques, etc.) qui ont marqué l'imaginaire collectif. Cependant, l'expérience collective montre plus ou moins les mêmes perceptions et les mêmes sentiments évoqués par les femmes au travers de leur vie réelle. Décoder cette expérience forme la compréhension empathique, la congruence (l'accord avec soi-même) et l'acceptation positive de l'autre (l'empathie). Ces conditions sont à elles seules des repositionnements à atteindre. L'objectif est ainsi de parvenir à une conscientisation des données de l'expérience, réintroduites dans la relation sociale.

L'expérience a une fonction de témoignage subjectif, mais son caractère est plus ou moins influencé par le monde extérieur comme les conditions sociales, les institutions, les éducations, les cultures, les mœurs et la morale du pays. L'expérience personnelle appartient à l'essence de l'individu et de sa conscience, alors que l'expérience collective résulte de la relation sociale. Teresa de Lauretis propose la redéfinition de l'expérience comme « un complexe de significations, d'effets, d'habitudes, de dispositions, d'associations et de perceptions qui résultent de l'interaction sémiotique entre le soi et le monde extérieur ».<sup>726</sup> Dans son ouvrage intitulé *Alice doesn't*, elle tente de lier les discussions sur la narration avec le désir dans la représentation de l'expérience et de la subjectivité. Elle remarque l'importance de la notion d'« expérience » pour la théorie féministe, cette expérience consiste en des questions sur la subjectivité féminine, la sexualité, le corps et la pratique politique féministe.<sup>727</sup> Elle précise ainsi la fonction de l'expérience :

---

<sup>726</sup> Teresa de LAURETIS, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, op.cit., p. 76.

<sup>727</sup> Teresa de LAURETIS, *Alice doesn't : Feminism semiotics cinema*, op.cit., p. 159.

L'expérience est le processus par lequel, chez tous les êtres sociaux, la subjectivité est construite. À travers ce *processus*, chacun se place, ou est placé, dans la réalité sociale et de ce fait, perçoit ou comprend ces relations – matérielles, économiques, interpersonnelles – comme étant subjectives (parlant ou provenant de soi), alors qu'en fait elles sont sociales et dans une perspective plus large, historiques.<sup>728</sup>

L'expérience décrite par Teresa de Lauretis est variable selon la réalité sociale. Le processus de l'expérience a pour effet de produire une interaction entre le monde intérieur et le monde extérieur, qui provoque un engagement continu d'un sujet avec la réalité sociale. Cette relation inclut la représentation des genres, car la subjectivité féminine et son expérience sont formulées par un rapport spécifique à la sexualité<sup>729</sup>. Teresa de Lauretis pense que lorsque nous sommes engendrées en tant que femmes, nous sommes officiellement entrées dans le système sexe/genre et notre expérience même devient celle du genre en fonction des « pratiques socioculturelles, des discours et des institutions consacrés à la production des femmes et des hommes ». <sup>730</sup> Teresa de Lauretis différencie le sujet de la subjectivité à partir de la réflexion sur l'expérience de la théorie féministe : le sujet désigne « les dimensions sociales du sujet » et la subjectivité s'explique par « les dimensions du sujet qui relèvent de son histoire individuelle, tels que les fantasmes, la mémoire, et les formations préconscientes et inconscientes ». <sup>731</sup> L'expérience collective est construite alors par le sujet social, alors que l'expérience personnelle est aussi formée par la subjectivité.

Agnès Varda, Chantal Akerman et Catherine Corsini nous interpellent à travers deux points de vue : la subjectivité d'être femme dans la vie intime et le sujet social identifié à un genre donné. Ce n'est alors plus l'Histoire d'une femme qui est en jeu, mais celle des femmes dans un contexte historique, culturel et social donné. Ces expériences transparaissent à travers un langage cinématographique propre. Les regards de ces cinéastes sur des femmes révèlent quelque chose de leurs préoccupations conscientes ou inconscientes. Si les expériences de ces réalisatrices sont reconnues par les spectateurs, alors ces représentations peuvent mieux se rapprocher du réel et révéler l'oppression sociale des femmes. L'inspiration de leurs

---

<sup>728</sup> *Idem*. En italique dans l'original. Citation traduite par nos soins.

Texte original en langue anglaise : “ Experiences ; but rather in the general sense of a *process* by which, for all social beings, subjectivity is constructed. Trough that process one places oneself or is placed in social reality, and so perceives and comprehends as subjective (referring to, even originating in, oneself) those relations-material, economic, and interpersonal-with are in fact social and, in a larger perspective, historical.”

<sup>729</sup> Teresa de LAURETIS, *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, *op.cit.*, p. 76.

<sup>730</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>731</sup> Éléonore LEPINARD et Pascale MOLINIER, « Entretien avec Teresa de Lauretis », *op.cit.*, p. 86.

expériences ne s'inscrivent pas dans le temps passé que ces réalisatrices ont vécu, mais elle se transforme en témoignage de l'évolution de la féminité dans l'époque actuelle.

Leurs regards ne correspondent pas au regard scopique, sur telle image, qui cherche un corps érotisé, sexuel, désiré et fasciné. Dans les films des trois cinéastes, le regard de la femme (soit celui de la réalisatrice, soit celui de l'héroïne) sur une autre ne porte pas l'intérêt sur le corps érotisé de la femme, mais intègre son corps naturel dans l'entourage avec lequel elle vit. En ce sens, la relation entre les femmes et la vie sociale sont très importantes pour donner une signification positive à la représentation de la femme et pour démontrer de multiples différences dans la singularité des femmes. Ce regard de femmes cinéastes ne peut pas être interprété par l'herméneutique psychanalytique. Selon la psychanalyse, le problème principal des relations homosexuelles féminines et entre mère et fille reste celui de l'identification à une autre femme avec qui la femme, ayant le même sexe, partage le même destin.

Bracha Ettinger, une artiste et psychanalyste féministe situe le féminin matriciel au-delà de la logique binaire, dépassant les frontières du phallique afin de permettre « une condition de *co-émergence et co-affection* transsubjectives avec un Autre »<sup>732</sup>. Cet Autre n'incarne pas la différenciation absolue et l'opposition entre le moi (le sujet) et l'autre (l'objet), mais il propose le co-existant et la reconnaissance entre le « je » et le « non-je » qui coexistent sans s'absorber, ni se rejeter, ni dominer l'un ou l'autre :

Lors d'une immersion matrixielle transmissible, le je et le non-je sont réciproquement transformés et transformant l'un par l'autre, tandis que les traces de cette transformation sont inscrites à la fois directement et de manière croisée chez l'un et chez l'autre. Dès lors, les traces psychiques matrixielles ne concernent ni un sujet unique séparé ni une société basée sur un commun dénominateur général. La pluralité est une configuration spécifique qui n'est ni la psyché d'« un » seul sujet célibataire ni celle de « deux » sujets en symbiose ou en état de séparation, elle n'indique pas non plus le niveau intersubjectif d'une relation.<sup>733</sup>

La transsubjectivité matrixielle de Bracha Ettinger<sup>734</sup> est composée ainsi de plusieurs éléments de « co-émergence » et de « con-jonction » entre le « je » et le « non-je ». Cette

---

<sup>732</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>733</sup> Bracha L. ETTINGER, « Diotime et le transfert matrixiel : l'événement-rencontre psychanalytique comme prégnance dans le Beau (2007) », dans *Poligrafi : Bodily proximity*, n° 65/66, volume 17, 2012, p. 63.

<sup>734</sup> Bracha L. ETTINGER qualifie la subjectivité « matrixielle » pour indiquer une différence sexuelle primordiale et originaire qui est [...] de structure spécifiquement féminine ». La transsubjectivité matrixielle

subjectivité ne peut pas s'exprimer avec un seul sujet, mais avec plus de deux sujets, c'est-à-dire qu'elle évolue non seulement à l'intérieur de relations intersubjectives, mais aussi dans une sphère transsubjective. L'ensemble de la représentation des femmes dans les films d'Agnès Varda, Chantal Akerman et Catherine Corsini construit cette subjectivité matrixielle par le biais de la relation intersubjective et transsubjective entre plusieurs femmes différentes. La différence entre femmes ne cherche pas à les comparer par une opposition binaire pour marquer le féminin comme supérieur ou inférieur, mais vise à créer un espace pour les faire coexister et préparer la place pour une autre femme à venir.

Ces cinéastes créent de nouvelles figures féminines par approche interrelationnelle ; elles interrogent le rapport des femmes au monde, aux hommes, à l'amour, aux enfants, en essayant d'un donner des représentations plus concrètes et plus subjectives. Elles cherchent à sortir des représentations de la féminité stéréotypée telle qu'elle s'est répandue et continue à se répandre au sein du système patriarcal. Nous pensons que ces cinéastes ne cherchent pas une nouvelle image idéale des femmes, mais recherchent une subjectivité féminine dans leur relation personnelle, intime et sociale. Cette subjectivité évolue selon cette pluralité de relations. Leurs films ne limitent pas la représentation des femmes au domaine artistique, mais soulignent le lien très proche entre le monde imaginaire du cinéma et la réalité sociale. L'analyse de la représentation des femmes par ces trois réalisatrices permet de libérer l'image de la femme de tous les stéréotypes et de rechercher comment elles montrent leur réalité et leur monde imaginaire afin d'affronter les problèmes que rencontrent les femmes actuellement. Non seulement leurs films à vocation sociologique parlent de la situation des femmes dans la société, mais ils montrent aussi la façon dont la femme se permet de construire sa propre vie professionnelle et personnelle, en étudiant la difficile situation actuelle des femmes.

Nous pouvons maintenant affirmer que si ces réalisatrices permettent de sortir des images stéréotypées féminines, il est impossible de définir la femme et le féminin. Cependant, ce n'est pas le refus du féminin et l'effacement de la différence entre homme et femme

---

n'est pas définie par l'opposition entre homme et femme, par la conception binaire du genre qui se fonde sur l'idée phallogocentrique, mais elle est « un déplacement supplémentaire de l'ordre phallique venant de l'intérieur ». (Griselda Pollock interprète le concept de matrice de Bracha Ettinger en faisant référence à « Wit(h)nessing Trauma and the Matrixial Gaze (2006) », *Regard et espace-de-bord matrixiels. Essais psychanalytiques sur la féminine et le travail de l'art* (1999) de Bracha Ettingere.)

qu'elles revendiquent, mais l'amélioration de la féminité en reconstruisant de nouvelles valeurs positives chez chacune. Il ne s'agit pas d'affirmer un style féminin dans leurs films, mais de prôner une vision féministe pour soutenir les femmes. Agnès Varda tente de montrer la force de vie féminine à travers la grossesse qui attend la nouvelle vie et le regain de vie à travers la vieille dame.

Agnès Varda explore la difficulté de vivre des femmes et revendique d'abord la conscience et la confiance pour les femmes, puis elle propose un choix varié de vie à la femme sans limites d'âge, sans la classer selon son statut de mère, de femme célibataire ou de femme mariée. Si la femme traditionnelle est une femme qui est formée selon un prototype, selon la contrainte sociale, la femme qu'Agnès Varda exprime représente un être qui erre au-delà de ce cadre. Si elle propose l'autonomie à la femme, cette autonomie ne signifie pas vivre toute seule sans aide de l'autrui, mais à la fois le droit et la responsabilité de choisir sa vie. Cette autonomie permet de susciter une vraie liberté qui provient d'un choix.

Chantal Akerman cherche la spécificité féminine dans l'alliance, qui exprime la place faite à l'autre pour partager joie et douleur. Le désir féminin et la sexualité féminine que Chantal Akerman montre ne visent pas à obtenir l'autosatisfaction, mais à se donner et à partager le temps, le plaisir et l'expérience. Nous pouvons dire qu'à travers la solitude et l'enfermement des femmes, Chantal Akerman traduit la perte de cette dimension féminine. Même si elle évoque sa propre identité à travers celle de sa mère, elle n'attend rien de la transmission féminine de sa mère, mais elle appréhende le moment où elle plongera dans la société en perdant sa protection. Cette ambivalence peut être comprise comme une conscience de l'indépendance cohabitant avec une difficulté à couper le cordon familial – en l'occurrence pour Chantal Akerman, un milieu bourgeois et confortable.

Son écriture cinématographique porte sur des rapports de mouvements et de repos ou de vitesses et de lenteurs entre l'objet vu et elle-même, ou bien sur des rapports d'espaces visibles fictionnels et d'espaces potentiels sociaux entre le personnage féminin et la femme réelle, en incarnant le silence et la solitude. Ce style ne se traduit pas par le fait que sa perception ou sa sensation est féminine, mais par son esthétique de la déterritorialisation du corps du personnage féminin par le regard ou la parole de l'autre, qui fait émerger le temps, l'espace ou l'environnement autour des personnages. Cette esthétique permet de comprendre

quels sont les mécanismes cinématographiques qui peuvent décoder les corps des personnages au sein du film.

Contrairement au style de Chantal Akerman qui filme souvent ses personnages en plan fixe moyen, la caméra de Catherine Corsini cadre au plus près les corps et les visages pour capter des émotions telles que la sensualité d'une étreinte homosexuelle, l'analyse d'une rivalité amoureuse, en faisant évoluer, à partir d'un sentiment de révolte, l'ampleur conflictuelle. Il ne s'agit pas de sensualité féminine chez Catherine Corsini, mais d'états d'âme qui se traduisent par l'énergie et le courage pour lutter contre les coutumes culturelles, l'ordre social, la morale conservatrice et les conventions sociales qui forment la condition de femme. Ses personnages montrent sans cesse la figure d'une femme insoumise, en rébellion contre l'autorité : elles refusent d'entrer dans le rôle réservé à la femme, de se cantonner au rôle social de l'épouse dont le devoir est par excellence, de s'enfermer dans la vie monotone en refoulant le désir, le rêve, la sexualité. Dans certains films, la femme n'a pas toujours une figure sympathique pour les spectatrices, c'est souvent une femme paumée, égoïste, puissante, agressive, dure et calculatrice. À partir de ces méchancetés féminines, Catherine Corsini fait s'épanouir la féminité et se déployer l'ascension sociale des femmes. Elle lutte contre l'idéalisation de la féminité par laquelle l'homme est attiré et dans laquelle il projette ses fantasmes. Catherine Corsini transforme ces figures féminines en déclencheurs de nuances comiques. Ce style de la comédie atténuée de son point de vue le féminisme, mais en même temps, Catherine Corsini y mêle de l'ironie envers la normalité morale et sexuelle dans la société contemporaine, à cause de laquelle la femme marginale souffre, en posant la question du pouvoir, de l'opportunisme, de la rivalité, de la trahison, de la légitimité de l'ambition sociale. Au cœur de cette comédie, l'enjeu est celui du pouvoir, de l'oppression et de la liberté de la femme.

À la lumière des analyses de trois cinéastes, Agnès Varda, Chantal Akerman et Catherine Corsini, il nous est donc possible d'affirmer que l'hypothèse du départ s'avère en partie validée : la représentation des femmes par des images stéréotypées est libérée par ces formes différentes et alternatives de subjectivité féminine et cette perspective d'un féminin différente, cela permet de créer une multiple représentation des femmes et d'affirmer l'hétérogénéité de ces femmes cinéastes.

Les obstacles rencontrés par les réalisatrices pour pénétrer le marché du cinéma pourraient être induits par les mêmes causes, qui agissent et entravent l'évolution professionnelle des femmes appartenant aux catégories sociales supérieures et qui souhaitent accéder à des postes à haute responsabilité. Cependant, grâce au féminisme qui revendique non seulement une place pour « les films de femme », mais aussi une place propre pour la spectatrice, la femme cinéaste est reconnue peu à peu dans le monde cinématographique<sup>735</sup>. Ainsi, quelques ouvrages français et le festival international de films de femmes se consacrent déjà à faire découvrir leurs œuvres en montrant les différents styles, thèmes, spécificités chez des femmes cinéastes et leurs engagements artistiques et politiques.<sup>736</sup> De même, le Festival de Cannes rend compte de l'importance de la réaction des spectatrices, les jurys sont composés dans presque la même proportion d'hommes et femmes.<sup>737</sup>

Au Japon, le monde du cinéma reste encore un univers masculin, très machiste, la place de réalisatrice est réservée à un très petit nombre. Culturellement, encore beaucoup de spectateurs japonais conditionnent leur intérêt dans un film à la présence de tel ou tel acteur. Ainsi, la promotion des films souligne les noms d'acteurs, plutôt que ceux des réalisateurs, sauf pour les films de grands cinéastes masculins. On demande toujours « qui joue dans ce film ? », plutôt que « qui a réalisé ce film ? ». Même si certaines femmes cinéastes mènent

---

<sup>735</sup> Si nous examinons les registres d'enregistrement de demandes d'avance sur recette effectuée auprès du CNC, en France entre 1977 et 1982, nous pouvons observer que les cinéastes femmes sont au nombre de 268 sur 2081 inscriptions (soit 12.9 %). Une autre étude, portant sur la période de 1991 à 2000, révèle que 821 femmes sur un total de 4661 inscrits ont obtenu cette avance sur recette (soit 17.6 %). (Françoise AUDE, *Cinéma d'elles 1981-2001, op.cit.*, p. 47.) Nous constatons que pendant les trente années qui séparent ces deux études, le nombre de réalisatrices s'est accru. Cependant, le pourcentage de films de femmes dans la production d'initiative française (CNC) entre 1999 et 2009 montre une tendance à la stagnation dans l'évolution du nombre de réalisatrices (19.1 % en 1999, 20.9 % en 2004, 19.2 % en 2009). (Geneviève, SELLIER « Films de femmes de la décennie 2000 : avancées et freins dans le contexte français », dans *Réceptions : le genre à l'œuvre volume 1*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 96.)

<sup>736</sup> Paule LEJEUNE, *Les femmes et le cinéma : 105 femmes cinéastes d'expression française (France, Belgique, Suisse) 1895-1987*, Paris Éditions Atlas Lherminier, 1987. Jackie BUET, *Films de femmes : six générations de réalisatrices*, Paris, Éditions Alternatives, 1999. Françoise AUDÉ, *Cinéma d'elles : situation des femmes dans le cinéma français 1956-1979*, Paris, L'âge d'homme, 1981. Françoise AUDÉ, *Cinéma d'elles*, Paris, L'âge d'homme, 2002. etc.

<sup>737</sup> Quatre jurés sur neuf sont des femmes (en 2011, en 2012, en 2013) : les cinq jurés sur neuf sont des femmes (en 2014) et les quatre jurés sur dix sont des femmes (en 2015), alors qu'en 2010, deux jurés sur dix sont des femmes. Cependant, concernant leur présence au Festival de Cannes pendant ces dernières cinq années, en 2010 et en 2012, aucune réalisatrice n'a été retenue en sélection officielle. En 2011, trois films sélectionnés sur vingt sont l'œuvre de femmes et une réalisatrice française, Maïwenn, a obtenu le prix du scénario. En 2013, un film sélectionné sur vingt est des femmes, mais sans aucun prix. En 2014, deux films sélectionnés sur dix-huit sont des femmes et Alice Rohrwacher, italienne, a obtenu le grand prix. En 2015, deux films sélectionnés sur dix-neuf sont des femmes, mais sans aucun prix.

leur projet à terme, la reconnaissance de leurs noms est très difficile. Cependant, grâce au Festival de Cannes, le milieu du cinéma français tente de faire découvrir les films de la cinéaste japonaise Naomi Kawase et de faire reconnaître sa présence au monde. Naomi Kawase filme la vie quotidienne de petits villages japonais dans un style documentaire comme Agnès Varda et travaille souvent avec des acteurs inconnus. Grâce à la France qui découvre son talent en tant que cinéaste, elle a réalisé quelquefois ses films avec la collaboration de producteurs française. Pour le monde du cinéma japonais, il est important de découvrir les œuvres des femmes cinéastes, mais pour la France, il faut sortir de la catégorisation de « films de femmes ».

« Les films de femmes » ne renvoient ni à un genre cinématographique, ni à un style, ni à une technique artistique particulière, ni à des caractères communs. Ce n'est qu'un groupement selon le sexe de l'auteur sans rapport avec la spécificité de chacune, cette catégorisation tend à qualifier ces cinéastes et leurs travaux comme féminins, ou féministes : cette catégorisation réduit parfois l'intérêt de leurs films et limite le nombre de leurs spectateurs. Il faut effacer les frontières entre les films de femmes et les autres films et valider leurs talents artistiques selon des critères esthétiques, philosophiques, politiques et idéologiques. Pour modifier et faire disparaître les stéréotypes d'images de femmes, il faut intégrer les multiples figures féminines que la femme cinéaste présente dans les autres films où la féminité est créée par l'idéalisation du corps féminin.

Dans nos recherches, nous nous sommes concentrés par l'analyse de films francophones, où les personnages féminins représentent la situation des femmes occidentales. Est-ce que les méthodes de ces femmes cinéastes se consacrant à évaluer la représentation des femmes seraient valables pour les autres cultures et les autres sociétés ? Au Japon, la culture populaire de l'« *aidoru* » reproduit sans cesse l'image du stéréotype et pénètre profondément dans la société. L'« *aidoru* » féminine ou masculine désigne la femme-image-spectacle ou l'homme-image-spectacle dans les médias, elle projette un fantasme masculin ou féminin. Cette « *aidoru* » est soit « chanteur/se », soit « acteur/actrice » et sa carrière est de courte durée. Surtout, l'idole féminine représente une jeune femme essentiellement non-menaçante, immature, innocente, soumise aux hommes, incarnant un idéal hyperféminin, tout en étant soit hypersexualisée, soit asexuée. Sa virginité est importante pour le fantasme du spectateur

masculin. Leur célébrité est décidée par leurs images qui offrent une vision déformée de la réalité sociale et qui renforcent le fétichisme des idoles. L'« *aidoru* » doit garder toujours son image dans sa vie privée pour ses fans qui identifient cette image féminine à la femme réelle. Cette image d'« *aidoru* » tend à reproduire le stéréotype féminin et les rôles sexuels sociaux en s'assurant comme objet du désir. Le problème du stéréotype féminin japonais se trouve non seulement dans celui de la représentation dans les films ou dans les médias, mais aussi dans l'image de l'actrice elle-même.

Il serait intéressant de comparer les approches de la libération de la féminité dans les films de nos trois cinéastes avec ceux des films japonais, afin de constater si notre analyse de la représentation des femmes dans les films français serait valable pour les films d'une autre culture et d'une autre société. L'analyse de la représentation des femmes dans le cinéma permet de comprendre non seulement l'idéalisation de la féminité par son image stéréotypée reproduisant la culture populaire, mais aussi de révéler la place des femmes dans la société contemporaine. Le critique féministe doit-il encore plus interpréter et développer le regard des femmes cinéastes sur la femme, afin que leurs idées sur la variété des images de la femme et de ses spécificités pénètrent dans notre société ?

# ANNEXE 1 [Le nombre de l'entrée de la salle]

Allociné											
Catherine Corsini	Durée	Date de production	Date de Sortie en France	Date de Sortie aux Etats-Unis	Nombre de semaines	Nombre de salles (Paris)	Nombre de salles (FR)	Entrées (Paris)	Entrées (France)	Entrées (MONDE)	Budget
<i>Poker</i>		1987	10/06/1905		3	5		10 997			
<i>Les Amoureux</i>	1h28	1993	01/06/1994		11	4		9 130	21 321		
<i>Les Amoureux</i>									18 132		
<i>La Nouvelle Eve</i>	1h34	1998	27/01/1999		18	18	85	168 073	416 285		
<i>La Nouvelle Eve</i>								178 926	421 998		1,94M€
<i>La Répétition</i>	1h35	2000	22/08/2001		12	36	187	111 663	294 445		
<i>La Répétition</i>	1h35	2000	22/08/2001						293 795		
<i>Mariées mais pas trop</i>	1h39	2002	09/07/2003						62 677		
<i>Les Ambitieux</i>	1h30	2006	24/01/2007						217 220		
<i>Partir</i>	1h25	2009	12/08/2009	01/10/2010					576 082		
<i>Partir</i>					7		305 (MAX)		573 000		4,1M€
<i>Trois mondes</i>	1h41	2011	05/12/2012					17 660	62 412		4,193,598M€
<i>Trois mondes</i>					2				62 000		4,8M€
Chantal Akerman											
<i>Toute une nuit</i>	1h29	1981	27/10/1982		1			6 679	16 343		
<i>Golden eighties</i>	1h36	1985	25/06/1986		12	7		26 349			
<i>Nuit et jour</i>	1h31	1990	11/09/1991		1	5		8 108			
<i>Un divan à New York</i>	1h45	1995	10/04/1996						156 160		9,1M€
<i>Un divan à New York</i>					25	23		76 373	156 160		
<i>Un divan à New York</i>					4	23	82	65 850			
<i>La Captive</i>	1h48	1999	27/09/2000		23	5		20 688	52 000		
Chantal Akerman											
<i>La Captive</i>	1h48	1999	27/09/2000						46 116		
<i>Demain, on déménage</i>	1h42	2003	03/03/2004						58 869		
<i>Là-bas</i>	1h12	2005	25/10/2006						3 000		
Agnès Varda											
Agnès Varda											
<i>Cléo de 5 à 7</i>	1h30	1961	11/04/1962						559 012		
<i>Sans toit ni loi</i>	1h45	1985	04/12/1985						1 083 410		
<i>Les Glaneurs et la glaneuse</i>	1h22	1999	07/07/2000						193 390		
<i>Les Plages d'Agnès</i>	1h50	2006	17/12/2008	02/07/2009					239 761		
Ciné-Ressources (inémathèque française) <a href="http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/">http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/</a>											
Catherine Corsini	Durée	Date de production	Date de Sortie en France	Date de Sortie aux Etats-Unis	Nombre de semaines	Nombre de salles (Paris)	Nombre de salles (FR)	Entrées (Paris)	Entrées (France)	Entrées (MONDE)	Budget
<i>Poker</i>		1987	10/06/1905		3	5		10 997			
<i>Les Amoureux</i>	1h28	1993	01/06/1994		11	4		9 130	21 321		
<i>La Nouvelle Eve</i>	1h34	1998	27/01/1999		18	18	85	168 073	416 285		
<i>La Répétition</i>	1h35	2000	22/08/2001		12	36	187	111 663	294 445		
Chantal Akerman											
<i>Golden eighties</i>	1h36	1985	25/06/1986		12	7		26 349			
<i>Un divan à New York</i>	1h45	1995	10/04/1996		25	23		76 373	156 160		
<i>La Captive</i>	1h48	1999	27/09/2000		23	5		20 688	52 000		
Agnès Varda											
<i>Mur murs</i>	1h21	1980	04/06/1905		12	6		28 261			
<i>Sans toit ni loi</i>	1h45	1985	04/12/1985		30	12		283 289			
<i>Jane B. par Agnès V.</i>		1987	02/03/1988		7	7		38 509	48 085		
<i>Kung-fu master</i>	1h18	1987	10/06/1905		3	10		14 485			
<i>Les Cent et une nuits</i>	1h41	1994	25/01/1995		10	18		20 318	49 150		
<i>Les Glaneurs et la glaneuse</i>	1h22	1999	07/07/2000		52	3		45 229	86 000		
Box-office story <a href="http://boxofficestart2.eklablog.com/">http://boxofficestart2.eklablog.com/</a>											
Chantal Akerman	Durée	Date de production	Date de Sortie en France	Date de Sortie aux Etats-Unis	Nombre de semaines	Nombre de salles (Paris)	Nombre de salles (FR)	Entrées (Paris)	Entrées (France)	Entrées (MONDE)	Budget
<i>Toute une nuit</i>	1h29	1981	27/10/1982		1			6 679	16 343		
<i>Nuit et jour</i>	1h31	1990	11/09/1991		1	5		8 108			
<i>Un divan à New York</i>	1h45	1995	10/04/1996		4	23	82	65 850			
Agnès Varda											
<i>Cléo de 5 à 7</i>	1h30	1961	11/04/1962		5	3		85 369			
<i>Le Bonheur</i>	1h22	1964	24/02/1965		5			75 116			
<i>Sans toit ni loi</i>	1h45	1985	04/12/1985		7			225 484			

Cine-directors		<a href="http://www.cine-directors.net">http://www.cine-directors.net</a>									
Catherine Corsini	Durée	Date de production	Date de Sortie en France	Date de Sortie aux Etats-Unis	Nombre de semaines	Nombre de salles (Paris)	Nombre de salles (FR)	Entrées (Paris)	Entrées (France)	Entrées (MONDE)	Budget
<i>Mariées mais pas trop</i>	1h39	2002	09/07/2003		2				59 000		
<i>Les Ambitieux</i>	1h30	2006	24/01/2007		4		145		214 000		
<i>Partir</i>	1h25	2009	12/08/2009	01/10/2010	7		305 (MAX)		573 000		4,1M€
<i>Trois mondes</i>	1h41	2011	05/12/2012		2				62 000		4,8M€
Agnès Varda	Durée	Date de production	Date de Sortie en France	Date de Sortie aux Etats-Unis	Nombre de semaines	Nombre de salles (Paris)	Nombre de salles (FR)	Entrées (Paris)	Entrées (France)	Entrées (MONDE)	Budget
<i>Les Plages d'Agnès</i>	1h50	2006	17/12/2008	02/07/2009	3	89 (MAX)		83 443	239 761		
JBbox-office		<a href="http://www.jbbox-office.com">http://www.jbbox-office.com</a>									
Catherine Corsini	Durée	Date de production	Date de Sortie en France	Date de Sortie aux Etats-Unis	Nombre de semaines	Nombre de salles (Paris)	Nombre de salles (FR)	Entrées (Paris)	Entrées (France)	Entrées (MONDE)	Budget
<i>Les Amoureux</i>	1h28	1993	01/06/1994						18 132		
<i>La Nouvelle Eve</i>	1h34	1998	27/01/1999					178 926	421 998		1,94M€
<i>La Répétition</i>	1h35	2000	22/08/2001					111 663	294 445		3,81M€
<i>La Répétition</i>	1h35	2000	22/08/2001		4				270 000		
<i>Mariées mais pas trop</i>	1h39	2002	09/07/2003					23 903	64 755		3,89M€
<i>Les Ambitieux</i>	1h30	2006	24/01/2007					88 834	220 783		3,42M€
<i>Partir</i>	1h25	2009	12/08/2009	01/10/2010				139 890	584 038	6,381,368	3,776,538M€
<i>Trois mondes</i>	1h41	2011	05/12/2012					17 660	62 412		4,193,598M€
Chantal Akerman	Durée	Date de production	Date de Sortie en France	Date de Sortie aux Etats-Unis	Nombre de semaines	Nombre de salles (Paris)	Nombre de salles (FR)	Entrées (Paris)	Entrées (France)	Entrées (MONDE)	Budget
<i>Un divan à New York</i>	1h45	1995	10/04/1996						156 160		9,1M€
Agnès Varda	Durée	Date de production	Date de Sortie en France	Date de Sortie aux Etats-Unis	Nombre de semaines	Nombre de salles (Paris)	Nombre de salles (FR)	Entrées (Paris)	Entrées (France)	Entrées (MONDE)	Budget
<i>Les Créatures</i>	1h45	1965	03/09/1966					24	92 226		
<i>L'Une chante, l'autre pas</i>	2h	1976	09/03/1977						288 992		
<i>Sans toit ni loi</i>	1h45	1985	04/12/1985					283 289	1 080 143		
<i>Jacquot de Nantes</i>	1h58	1990	15/05/1991	25/06/1993				43 468	239 743		0,1492M€
<i>Les Cent et une nuits</i>	1h41	1994	25/01/1995					20 373	49 150		4,63M€
<i>Deux ans après</i>		2002							800		
<i>Les Plages d'Agnès</i>	1h50	2006	17/12/2008	02/07/2009				85 416	229 529	236 587	1,811,929M€

## ANNEXE 2 [Les citations des interviews]

Nous avons choisi trois extraits d'entretiens avec ces cinéastes pour donner un échantillon de leurs positions par rapport au féminisme.

Agnès Varda dit :

« J'ai toujours répliqué vertement à tous ceux qui me disaient : vous êtes féministe, d'accord, mais pas de celles qui hurlent et jettent leurs soutiens-gorge (s) dans la rue ! J'étais obligée de répondre : je suis solidaire même des radicales. Chaque femme fait partie du mouvement, chacune à sa façon. » [Agnès VARDA, *Varda par Agnès*, Paris, Cahiers du cinéma, 1994, p. 108. En italique dans l'original.]

« Que le combat des femmes serait collectif ou ne serait pas. Parmi les revendications, la plus urgente était le droit d'avoir des enfants ou pas. J'essayais de vivre féministe joyeuse. Mais j'étais en colère. Les viols, les femmes battues, les femmes excisées. Les femmes avortaient dans des conditions épouvantables. Des jeunes filles qui allaient se faire un curetage et des jeunes internes disant. » » [Agnès VARDA, *Les Plages d'Agnès* (2007) [DVD], Ciné-tamaris (éd.), 110 min, couleur.]

Chantal Akerman dit :

« Je ne sais pas me situer. Mais je crois effectivement (même si on n'y est pas encore, c'est important de le dire, de le savoir) que si on arrive à être vraiment décolonisées, il peut y avoir un langage propre des femmes, qui ne serait d'ailleurs pas le même pour toutes les femmes. [...] j'espère aussi qu'il existera une attitude un peu moins destructrice par rapport aux femmes que ne l'a été celle du cinéma traditionnel. Et là, il s'agit d'un niveau de conscience. Par exemple : est-ce que c'est vrai qu'une femme peut avoir le fantasme d'être violente ou pas ? [...] je sais pour moi, et je sais aussi pour d'autres femmes, qu'on peut avoir cette envie-là. [...] s'il y a une prise de conscience qui se fait, un niveau de conscience qui est atteint, on ne fera pas ce cinéma-là inconsciemment. [...] je pense qu'il faut quand même avoir un rapport conscient à soi. [...] Peut-être dans cinq, dix ou vingt ans, je n'en sais rien, il pourra y avoir des films où des femmes s'expriment dans un langage complètement différent. Et les hommes aussi, mais encore différent. » [Danièle DUBROUX, Thérèse GIRAUD et Louis SKORECKI, « Entretiens avec Chantal Akerman » dans *Cahiers du cinéma*, n ° 278, juin 1977, p. 36.]

Catherine Corsini dit :

Je n'ai pas été élevée dans cette tradition. En revanche, j'ai récolté les fruits du combat des femmes, en particulier la défense de subir. Les femmes peuvent être exploitées par des hommes au pouvoir ou leur discours misogyne, mais j'estime avant tout les individus, quel que soit leur sexe. Je n'ai personnellement aucun désir d'en découdre avec les hommes, par rapport à ce qu'ils auraient et que je n'aurais pas. Je me sens avec eux davantage sur un plan d'égalité, fraternité, de travail. Par exemple, on parle souvent des « films de femme ». Pour ma part, je considère être quelqu'un qui a commencé par réaliser des courts métrages puis des longs métrages et je ne me sens pas une place à gagner. J'ai horreur des étiquettes. [Michel GUILLOUX, « Comment l'héroïne de Catherine Corsini nage dans le centre mou », dans *L'Humanité*, Paris, le 27 janvier 1999.]

# FILMOGRAPHIE

## Agnès Varda

**1954 *La Pointe-Courte***, France, 89min, noir et blanc, (Réalisation, Scénario)

**1957 *Ô saisons, ô châteaux*** (Documentaire), France, 22min, noir et blanc, (Réalisation, Scénario)

**1958 *L'Opéra-Mouffe*** (Court métrage), France, 17min, noir et blanc, (Réalisation, Scénario)

**1958 *La Cocotte d'Azur*** (Documentaire), France, 10min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1958 *Du Côté de la Côte*** (Documentaire), France, 24min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1961 *Les Fiancés du pont Mac Donald ou (Méfiez-vous des lunettes noires)***, (Court métrage), France, 3min, noir et blanc, muet, (Réalisation, Scénario)

**1961 *Cléo de 5 à 7***, France, 90min, noir et blanc, (Réalisation, Scénario)

**1963 *Salut les Cubains*** (Documentaire), France - Cuba, 30min, noir et blanc, (Réalisation, Scénario)

**1964 *Le Bonheur***, France, 82min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1964 *Les Enfants du musée*** (TV), France, 7min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1965 *Elsa la rose*** (Court métrage), France, 20min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1965 *Les Créatures***, Suède - France, 105min, noir et blanc, (Réalisation, Scénario)

**1967 *Loin du Vietnam*** (Documentaire), France, 115min, couleur, (Réalisation)

**1967 *Oncle Yanco*** (Court métrage), États-Unis, 22min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1968 *Black Panthers*** (Documentaire), France, 28min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1969 *Lions Love***, États-Unis, 110min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1970 *Nausicaa*** (TV), France, 90min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1975 *Daguerréotypes*** (Documentaire), France - Allemagne, 81min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1975 *Réponse de femmes : Notre corps, notre sexe*** (Documentaire), France, 8min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1976 *Plaisir d'amour en Iran*** (Court métrage), France, 6min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1976 *L'Une chante, l'autre pas***, Venezuela - France - Belgique, 120min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1980 *Mur murs*** (Documentaire), France - États-Unis, 81min, couleur, (Réalisation, Scénario, Interprétation)

**1981 *Documenteur***, France - États-Unis, 63min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1982 *Ulysse*** (Court métrage), France, 22min, couleur/noir et blanc, (Réalisation, Scénario)

**1983 *Une Minute pour une image*** (TV Documentaire), France, 2min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1984 *Les Dites cariatides*** (Documentaire short), France, 13min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1984 *7p., cuis., s. de b., ... à saisir*** (Court métrage), France, 27min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1985 *Histoire d'une vieille dame*** (Court métrage), France, 4min, couleur, (Réalisation, Scénario, Interprétation)

**1985 *Sans toit ni loi***, France, 105min, couleur, (Réalisation, Scénario, Montage)

**1986 *T'as de beaux escaliers, tu sais*** (Court métrage), France, 3min, couleur/noir et blanc, (Réalisation, Scénario)

**1987 *Jane B. par Agnès V.***, France, 97 min, couleur, (Réalisation, Scénario, Interprétation)

**1987 *Kung-fu master !***, France, 80 min, couleur, (Réalisation, Scénario, Interprétation)

**1990 *Jacquot de Nantes***, France, 118 min, couleur/noir et blanc, (Réalisation, Scénario)

**1992 *Les Demoiselles ont eu 25 ans*** (Documentaire), France, 63 min, couleur, (Réalisation, Scénario, Montage)

**1993 *L'Univers de Jacques Demy*** (Documentaire), France - Belgique - Espagne, 90 min, couleur/noir et blanc, (Réalisation, Scénario)

**1994 *Les Cents et une nuit de Simon Cinéma***, France - Grande-Bretagne, 135 min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1999 *Les Glaneurs et la glaneuse*** (Documentaire), France, 82 min, couleur, (Réalisation, Scénario, Image, Montage, Interprétation)

**2001 *Les Glaneurs et la glaneuse... Deux ans après*** (Documentaire), France, 64 min, couleur, (Réalisation, Scénario, Image, Montage, Interprétation)

**2003 *Le Lion volatil*** (Court métrage), France, 12 min, couleur, (Réalisation, Scénario, Montage)

**2004 *Ydessa, les ours et, etc.*** (Documentaire), France, 44 min, couleur/noir et blanc, (Réalisation, Scénario)

**2004 *Quelques veuves de Noirmoutier*** (Documentaire), France, 69 min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**2004 *Cinévardaphoto*** (Documentaire), France, 96 min, noir et blanc, (Réalisation, Scénario)

**2004 *Der Viennale '04-Trailer*** (Court métrage), France - Autriche, couleur, (Réalisation, Scénario)

**2007 *Les Plages d'Agnès*** (Documentaire), France, 110 min, couleur/noir et blanc, (Réalisation, Scénario, Image, Montage, Interprétation)

**2011 *Agnès de ci de là Varda*** (TV Documentaire), France, 5 épisodes de 45 min, couleur, (Réalisation, Scénario, Photographie, Son)

## **Chantal AKERMAN**

**1968 *Saute ma ville*** (Court métrage), Belgique, 13min, noir et blanc, (Réalisation, Scénario, Production, Interprétation)

**1971 *L'Enfant aimé ou je joue à être une femme mariée*** (Court métrage), Belgique, 35mm, noir et blanc, (Réalisation, Scénario, Production, Interprétation),

**1972 *Hôtel Monterey***, Belgique, 63min, couleur, muet, (Réalisation, Scénario, Production)

**1972 *La Chambre*** (Court métrage), Belgique, 11min, couleur, muet, (Réalisation, Scénario, Production, Interprétation)

**1973 *Hanging Out Yonkers*** (Film inachevé), Belgique, 40min, couleur, (Réalisation, Scénario, Production)

**1973 *Le 15/8*** (Court métrage), Belgique, 42min, noir et blanc, (Réalisation, Scénario, Image, Moontage)

**1975 *Je, tu, il, elle***, Belgique - France, 90min, noir et blanc, (Réalisation, Scénario, Production, Interprétation)

**1975 *Jeanne Dielman, 23 Quai du commerce, 1080 Bruxelles***, Belgique - France, 200min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1976 *News from Home***, Belgique - France, 89min, couleur, (Réalisation, Scénario, Voix)

**1978 *Les Rendez-vous d'Anna***, France - Belgique - Allemagne, 127min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1982 *Aujourd'hui, dis-moi / Dis-moi*** (Film réalisé pour la série télévisée *Grand-mères*), France, 45min, couleur, (Réalisation, Scénario, Interprétation)

**1982 *Toute une nuit***, Belgique - France, 90min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1983 *Un Jour Pina m'a demandé*** (Film réalisé pour la série télévisée *Repères sur la modern danse*), France - Belgique, 57min, couleur, (Réalisation)

**1983 *Les Années 80*** (Documentaire), France - Belgique, 79min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1983 *L'Homme à la valise*** (Film réalisé pour la série télévisée *Télévision de chambre*), France, 61min, couleur, (Réalisation, Scénario, Interprétation)

**1984 *Lettre d'un cinéaste: Chantal Akerman*** (Film réalisé pour émission télévisée *Cinéma, cinéma*), France, 8min, couleur, (Réalisation, Scénario, Interprétation)

**1984 *J'ai faim, j'ai froid*** (sketch du film collectif *Paris vu par... vingt ans après*), France, 12min, noir et blanc, (Réalisation, Scénario)

**1984 *Family Business : Chantal Akerman Speaks About Film*** (Film réalisé pour la chaîne de télévision anglaise Channel 4), Grande-Bretagne, 18min, couleur, (Réalisation, Scénario, Interprétation)

**1986 *Le Marteau*** (Court métrage), France, 4min, couleur, (Réalisation)

**1986 *Portrait d'une Paresseuse / Le Journal d'une paresseuse / La Paresse*** (Film réalisé pour un projet intitulé *Seven Women* de la télévision allemande), Allemagne, 14min, couleur, (Réalisation, Scénario, Interprétation)

**1986 *Rue Mallet-Stevens*** (Court métrage), Belgique, 7min, couleur, (Réalisation, Scénario, Interprétation)

**1986 *Golden Eighties***, France - Belgique - Suisse, 96min, couleur, (Réalisation, Scénario, Paroles des chansons)

**1986 *Letters Home***, France, 104min, couleur, (Réalisation)

**1988 *Histoires d'Amérique : Food, family and philosophy***, France - Belgique, 92min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1989 *Les Trois dernières sonates de Franz Schubert***, France, 49min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1989 *Trois strophes sur le nom de Sacher*** (Court métrage), France, 12min, couleur, (Réalisation)

**1991 *Nuit et jour***, France - Belgique - Suisse, 90min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1991 *Contre l'oubli : Pour Febe Elisabeth Velasquez /El Salvador***, (Court métrage), France, 3min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1992 *Le Déménagement*** (Film réalisé pour la série télévisée *Monologues* (+Scénario), France, 42min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1993 *D'Est*** (Documentaire), France - Belgique, 110min, couleur, (Réalisation)

**1993 *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles*** (Film réalisé pour la série télévisée *Tous les garçons et les filles de leur âge...*), France, 60min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1995 *Un Divan à New York***, France - Belgique - Allemagne, 105min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1996 *Chantal Akerman par Chantal Akerman*** (Film réalisé pour la série télévisée *Cinéma, de notre temps*), France, 63min, couleur, (Réalisation)

**1997 *Le Jour où*** (Court métrage), Suisse, 7min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1999 *Sud*** (Documentaire), France - Belgique, 70min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**2000 *La Captive***, France - Belgique, 107min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**2002 *De l'autre côté*** (Documentaire), Belgique, 102min, couleur, (Réalisation, Photographique)

**2002 *Avec Sonia Wieder-Atherton*** (TV Documentaire), France, 41min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**2004 *Demain on déménage***, France - Belgique, 110min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**2006 *Là-bas*** (Documentaire), Belgique - France, 78min, couleur, (Réalisation, Scénario, Photographie)

**2007 *Tombée de nuit sur Shanghai*** (Intégré au film collectif *L'État du monde*), France, 15min, couleur, (Réalisation, Photographie)

**2008 *À l'Est avec Sonia Wieder-Atherton*** (TV Documentaire), France, 52min, couleur, (Réalisation)

**2011 *La Folie Almayer***, France - Belgique, 127min, couleur, (Réalisation, Scénario, Production)

**2015 *No Home Movie*** (Documentaire), France - Belgique, 115min, couleur, (Réalisation, Scénario, Production)

**Catherine CORSINI**

**1982 *La Mésange*** (Court métrage), France - Belgique, 11 min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1983 *Ballades*** (Court métrage), France, 17 min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1986 *Nuit de Chine*** (Court métrage), France, 11 min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1986 *Poker***, France, 90 min, couleur, (Réalisation, Scénario, Interprétation)

**1991 *Fatale obsession*** (Film réalisé pour la série télévisée *Haute tension*), Belgique - France - Suisse, couleur, (Réalisation)

**1992 *Interdit d'amour*** (TV), France, 90 min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1993 *Les Amoureux***, France, 90 min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1996 *Jeunesse sans Dieu*** (TV), France - Belgique, 81 min, couleur, (Réalisation)

**1998 *Denis*** (TV), France, 90 min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**1998 *La Nouvelle Ève***, France - Portugal, 94 min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**2001 *Mohamed*** (Court métrage) (Film réalisé pour émission télévisée *Pas d'histoires !*), France, 70 min, couleur, (Réalisation)

**2001 *La Répétition***, France - Canada, 96 min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**2003 *Mariées mais pas trop***, France - Belgique, 99 min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**2006 *Les Ambitieux***, France, 90 min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**2009 *Partir***, France, 85 min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**2009 *La Poudre d'escampette*** (TV), France, 3 min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**2011 *Trois mondes***, France, 101 min, couleur, (Réalisation, Scénario)

**2014 *La Belle saison***, France, 105 min, couleur, (Réalisation, Scénario)

# BIBLIOGRAPHIE

## 1. CORPUS PRINCIPAL

AKERMAN Chantal, *Saute ma ville* (1968) [DVD], Carlotta (éd), 2007, 13 min, noir et blanc.

AKERMAN Chantal, *Hôtel Monterey* (1972) [DVD], Carlotta (éd), 2007, 60 min, muet, couleur.

AKERMAN Chantal, *Je, tu, il, elle* (1975) [DVD], Carlotta (éd), 2007, 82 min, noir et blanc.

AKERMAN Chantal, *Jeanne Dielman, 23 Quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) [DVD], Carlotta (éd), 2007, 193 min, couleur.

AKERMAN Chantal, *News from Home* (1976) [DVD], Carlotta (éd), 2007, 85 min, couleur.

AKERMAN Chantal, *Les Rendez-vous d'Anna* (1978) [DVD], Carlotta (éd), 2007, 122 min, couleur.

AKERMAN Chantal, *Toute une nuit* (1982) [DVD], Cahiers du cinéma (éd), 2005, 90 min, couleur.

AKERMAN Chantal, *Golden Eighties* (1986) [DVD], Cahiers du cinéma (éd), 2005, 96 min, couleur.

AKERMAN Chantal, *Histoires d'Amérique : food, family and philosophy* (1988) [VHS], La Sept Vidéo (éd.), 1994, 95 min, couleur.

AKERMAN Chantal, *D'Est* (Documentaire) (1993) [DVD], Shallac Sud (éd), 2007, 110 min, couleur.

AKERMAN Chantal, *Portrait d'une jeune fille de la fin des années 60 à Bruxelles* (1993) dans la collection *Tous les garçons et les filles de leur âge...* (TV Series) [VHS], 60 min, couleur.

AKERMAN Chantal, *Un Divan à New York* (1995) [DVD], Antony (éd), 2001, 105 min, couleur.

AKERMAN Chantal, *Chantal Akerman par Chantal Akerman* (1 épisode) dans *Cinéma, de notre temps* (TV Series Documentaire) (1996) [VHS], AMIP, la Sept-Arte, l'Ina (éd), 1996, 64 min, couleur.

AKERMAN Chantal, *La Captive* (2000) [DVD], Gemini films (éd), 2001, 108 min, couleur.

AKERMAN Chantal, *Demain on déménage* (2004) [DVD], Gemini films (éd), 2005, 105 min, couleur.

AKERMAN Chantal, *Là-bas* (Documentaire) (2006) [DVD], Shallac Sud (éd), 2007, 78 min, couleur.

CORSINI Catherine, *La Nouvelle Ève* (1998) [DVD], France télévision (éd), 1999, 95 min, couleur.

CORSINI Catherine, *La Répétition* (2001) [DVD], Films Pelléas, Nittatsu, 2002, 92 min, couleur.

CORSINI Catherine, *Mariées mais pas trop* (2003) [DVD], France télévision (éd), 2004, 99 min, couleur.

CORSINI Catherine, *Les Ambitieux* (2006) [DVD], France télévision (éd), 2007, 115 min, couleur.

CORSINI Catherine, *Partir* (2009) [DVD], Warner home (éd), 2009, 82 min, couleur.

HITCHCOCK Alfred, *Sueurs froides (Vertigo)* (1958) [DVD], Universel (éd), 2010, 128 min, couleur.

IONESCO Eva, *My Little Princess* (2011) [DVD], Blaq out (éd), 2011, 105 min, couleur.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu II : À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Classique », 1988.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu II : La Prisonnière*, Paris, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio Classique », 1989.

VARDA Agnès, *La Pointe-Courte* (1954) [VHS], Ciné-tamaris (éd), 1954, 89 min, noir et blanc.

VARDA Agnès, *L'Opéra-mouffe* (1957) [DVD], Ciné-tamaris (éd), 2005, 16 min, noir et blanc.

VARDA Agnès, *Cléo de 5 à 7* (1961) [DVD], Ciné-tamaris (éd), 2005, 86 min, noir et blanc.

VARDA Agnès, *Le Bonheur* (1964) [DVD], Ciné-tamaris (éd), 2006, 85 min, couleur.

VARDA Agnès, *Black Panthers* (Documentaire) (1968) [DVD], Ciné-tamaris (éd), 2007, 27 min, couleur.

VARDA Agnès, *Lions Love* (1969) [DVD], Arte France développement, Ciné-tamaris (éd), 2012, 123 min, couleur, noir et blanc.

VARDA Agnès, *Réponse de femmes : Notre corps, notre sexe* (Documentaire) (1975) [DVD], Ciné-tamaris (éd), 2007, 8 min, couleur.

VARDA Agnès, *Daguerréotypes* (Documentaire) (1961) [DVD], Ciné-tamaris (éd), 2005, 75 min, couleur.

VARDA Agnès, *L'Une chante, l'autre pas* (1976) [DVD], Ciné-tamaris (éd), Ciné-tamaris (éd), 1998, 117 min, couleur.

VARDA Agnès, *Sans toit ni loi* (1985) [DVD], Ciné-tamaris (éd), 2003, 105 min, couleur.

VARDA Agnès, *Jane B. par Agnès V.* (1987) [DVD], Ciné-tamaris (éd), 1998, 94 min, couleur.

VARDA Agnès, *Kung-fu master !* (1987) [DVD], Ciné-tamaris (éd), 1998, 80 min, couleur.

VARDA Agnès, *Les Plages d'Agnès* (Documentaire) (2007) [DVD], Ciné-tamaris (éd), 2009, 107 min, couleur.

## 2. OUVRAGES CRITIQUES

AKERMAN Chantal, *AKERMAN Chantal : Ateliers des Arts, séminaire-Bruxelles 14-15 février 1981*, éditée par AUBENAS Jacqueline, 1982.

AKERMAN Chantal et KUYPER Éric, « Mes actrices », dans *La séduction : colloques de Bruxelles*, sous la direction de Maurice Olender et Jacques Sojcher, Paris, Édition Aubier Montaigne, 1980, p. 35-38.

AKERMAN Chantal, *Chantal AKERMAN portrait, Autoportrait en cinéaste*, Paris, Cahiers du cinéma, Centre Pompidou, 2004.

AKERMAN Chantal, *Ma mère rit*, Paris, Mercvre de France, coll. « Traits et portraits », 2013.

AKERMAN Chantal, *Chantal AKERMAN Monographie : Bande (s) à part, Bobigny 2014*, Paris, Magic Cinéma, 2014.

AMSALLEM Daniela, *Étude sur Primo Levi*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 2011.

ANDREW Dudley, « Les théories made in France sur le marché international », dans *CinémAction 47 : Les Théories du cinéma aujourd'hui*, dossier réuni par KERMABON Jacques, Paris, Éditions Corlet, 1988, p. 12-15.

AUGER Manon, « Tania Modleski : *Hitchcock et la théorie féministe – les femmes qui en savaient trop*, Paris, Éditions de L'Harmattan, coll. Champs visuels étrangers, 2002, 185 pp. », dans *Recherches féministes*, vol. 16, n° 2, 2003, p. 226-231.

AUMONT Jacques, *Les Théories des cinéastes*, Paris, Nathan, coll. « Armand Colin cinéma », 2005.

B.R, « *Histoires d'Amérique* », dans *Cahies du cinéma*, n° 424, octobre 1989, p. 58.

BABY Yvonne, « Un entretien avec Agnès Varda : Avec Cléo de 5 à 7 j'ai cherché à faire un documentaire subjectif », dans *Le Monde*, le 12 avril 1962.

BAUDIN Brigitte, « Catherine, Corsini : l'amitié trop forte », dans *Le Figaro (Paris. 1854)*, le 22 aout 2001.

BARTHES Roland, *Sur Racine*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Collection Pierres vives », 1963.

- BAUDELLE Yves, « Proust et le cinéma », dans *Roman et Cinéma*, – Journée d'étude Lille III –, Roman 20/50, 1996, p. 45-70.
- BAYARD Pierre, *Le Hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe (Paris) », 1996.
- BERGSTROM Janet, « *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, by Chantal Akerman », dans *Camera Obscura*, n° 2, 1977, p. 114-118.
- BERJOIN Jean-Christophe, « Dossier : *Sans toit ni loi* : Varda : inventeuse de cinéma », dans *L'Avant-scène cinéma*, n° 526, novembre 2003, p. 15-17.
- BIRKIN Jane, « *Jane B. par Agnès V. : Calamity Jane* », dans *La Croix*, le 3 mars 1988.
- CHAMPETIER Caroline, « Rencontre avec Chantal Akerman », dans *Cahiers du cinéma*, n° 288, mai 1978, p. 53-60.
- CORTY Bruno, « Les Visages de l'humour juif », dans *Le Figaro*, le 15 février 2012.
- COUDERT Raymonde, *Proust au féminin*, Paris, Grassert, coll. « Partage du savoir », 1998.
- DELORME Stéphane, « Alfred Hitchcock *Vertigo* », CNC, septembre 2005.
- DOUCHET Jean, *Hitchcock*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma », 1999.
- DUBOIS Jacques, *Pour Albertine : Proust et le sens du social*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Liber (Paris. 1997) », 1997.
- DUBROUX Danièle, GIRAUD Thérèse et SKORECKI Louis, « Entretien avec Chantal Akerman », dans *Cahiers du cinéma*, n° 278, juin 1977, p. 34-42.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Hitchcock et l'aventure de Vertigo : l'invention à Hollywood*, Paris, CNRS Éditions, 2001.
- FLITTERMAN-LEWIS Sandy, *To desire differently : feminism and the French cinema*, New-York : Columbia University Press, 1996.

FRAC Lorraine BERGSTROM, Janet, « *Jeanne Dielman, 23 Quai du commerce, 1080 Bruxelles* by Chantal Akerman », dans *Camera Obscura*, n° 2, 1977, p. 114-121.

IONESCO Irina, « Le troisième œil », dans *ERES / L'en-je lacanien*, n° 10, 2008/1, p. 163-168.

GUILLOUX Michel, « Comment l'héroïne de Catherine Corsini nage dans le centre mou », dans *L'Humanité (Paris)*, le 27 janvier 1999.

KAHANSKI Serge, « *Les Plages d'Agnès* », dans *Les Inrockuptibles*, le 16 décembre 2008.

KEFALLONITIS Stavroula, et MARTINEZ, Éric, *Primo Levi : Si c'est un homme*, Paris, Rosny, Bréal, coll. « Connaissance d'une œuvre », 2001.

KERMABON Jacques, « Préambule : l'état des choses », dans *CinémAction 47 : Les Théories du cinéma aujourd'hui*, dossier réuni par KERMABON Jacques, Paris, Éditions Corlet, 1988, p. 8-11.

KRAVANJA Peter, *Proust à l'écran*, Bruxelles, Coll. : Palimpsestes, Bruxelles, La Lettre volée, 2003.

KRISTEVA Julia, « L'Albertine proustienne, héroïne préœdipienne », dans *Textuel*, Vol.39, 2000, p. 79-86.

KUYPER Éric de, « Oublier Proust », dans *Trafic*, n° 35, automne 2000, p. 15-19.

LADENSON Elisabeth, *Proust lesbien*, [titre original : *Proust's lesbianism*, Cornell University Press, 1999], traduit de l'anglais (États-Unis) par LE GAUFÉY Guy, Paris, EPEL, coll. « Les Grands classiques de l'érotologie moderne », 2004.

LAURETIS Teresa de, « Rethinking Women's Cinema : Aesthetics and Feminist Theory », dans *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, p. 140-161.

LEVI Primo, *Si c'est un homme*, [titre original: *Se questo è un uomo*, Giulio Einaudi éditeur S. P. A., Turin, 1958 et 1976], traduit de l'italien par SCHRUOFFENEGER Martine, Paris, Julliard, 1987.

LEVI Primo, *Les Naufragés et les Rescapés : quarante ans après Auschwitz*, [titre original: *I sommersi e i salvati*], traduit de l'italien par MAUGÉ André, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Arcades », 1989.

LUGRIN Gilles & MOLLA Serge, *Dieu, otage de la pub*, Genève, Labor et fides, 2008.

MONTREYNAUD, Florence, *Le XXe siècle des femmes*, Paris, Nathan, 1999.

MODLESKI Tania, « 1960-1970-1980... : Où en est la théorie féministe ? », dans dans *CinémAction 20 : Théorie du cinéma*, sous la direction de Guy HENNEBELLE, Paris, Éditions L'Harmattan, 1982, p. 95-99.

MODLESKI Tania, « Les Femmes qui en savaient trop : un nouveau regard sur Hitchcock », dans *CinémAction 67 : 20 ans de théories féministes sur le cinéma*, dossier réuni par VINCENDEAU Ginette et REYNAUD Bérénice, Paris, Éditions Corlet, 1993, p. 106-112.

MODLESKI Tania, *Hitchcock et la théorie féministe : Les Femmes qui en savaient trop : un nouveau regard sur Hitchcock*, [titre original : *The women who knew too much : Hitchcock and the feminist theory*, 1988], traduit de l'anglais (États-Unis) par BURCH Noël, Paris, Éditions de L'Harmattan, coll. « Champs visuels étrangers », 2002.

NARBONI Jean, TOUBIANA Serge et VILLAIN Dominique, « Entretien avec Agnès Varda », dans *Cahiers du cinéma*, n° 276, mai 1977, p. 21-26.

OUTEUR Jean-Luc, « *Histoire d'Amérique* », dans *Cinergie*, février 1989, p. 6.

PEARY Gerald, "Agnès Varda", *Agnès Varda : Interviews*, ed. T. Jefferson Kline, University of Mississippi Press, Jackson, 2013, p. 91.

QUINE Antonio, « Entretien avec Irina Ionesco », dans *ERES / L'en-je lacanien*, – n° 2, 2004/1, p. 223-241.

RACINE Jean, *Phèdre*, Paris, GF Flammarion, 2007.

RIOU Alain, « Au nom de la mémoire », dans *Le Nouvel Observateur*, le 28 septembre 1989.

SAVIN Tristan, « Qu'est-ce que l'humour juif ? », dans *L'Express*, le 1er mars 2008.

SCHEINGENFIGEL Maxime, « *La Captive* de Chantal Akerman est-elle La prisonnière de

Marcel Proust ? », dans *Proust et les images – peinture, photographie, cinéma, vidéo* –, sous la direction de CLEDER Jean, MONTIER Jean-Pierre, Paris, Presses Universitaires de Rennes, collection Aesthetica, 2003, p. 221-233.

SEGURET Olivier, « La “*Captive*” affranchie », dans *Libération*, le 27 septembre 2000.

TADIE J-E., *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1996.

TRANCHANT Marie-Noëlle, « Agnès Varda : les souvenirs sont comme des bulles qui remontent », dans *Le Figaro (Paris. 1854)*, le 17 décembre 2008.

VARDA Agnès, *Varda par Agnès*, ouvrage réalisé sous la direction de PAQUOT Claudine, filmographie par BASTIDE Bernard, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, 1994.

*Agnès Varda – le cinéma et au-delà*, sous la direction de FIANT Antony, HAMERY Roxane et THOUVENEL Éric, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire. Série cinéma », 2009.

*Études cinématographiques* n° 56, 1991. Note (s) Ancienne numérotation : n° 179/186.

« Chantal Akerman on *Jeanne Dielman*, Excerpts from an interview with Camera Obscura, November 1976 », dans *Camera Obscura*, n° 2, 1977, p. 118-121.

« *My Little Princess* (2011) : un film d'Eva Ionesco », dans *Presskit français, 50<sup>e</sup> semaine de la critique Cannes 2011*.

« L'interview de Chantal AKERMAN », URL :

<http://www.fluctuat.net/cinéma/chroniques//acaptive.htm>.

« Propos sur le cinéma par Agnès Varda », recueillis par AMIEL Mireille, dans *Cinéma75*, n° 204, décembre, 1975 p. 36-55.

### 3. LES OUVRAGES SUR LE CINÉMA FÉMINISTE

AMIEL Mireille, « Cinéma au féminin – De la gageure à la nécessité », dans *Cinéma79*, n° 243, mars 1979, p. 8-9.

AUBENAS Jacqueline, « Les Femmes et le cinéma », dans *Les Cahiers du GRIF*, n° 7, juin, 1975, p. 45-47.

AUDÉ Françoise, *Ciné-modèles cinéma d'elles : Situations de femmes dans le cinéma français 1956 – 1979*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. « Cinéma vivant » dirigé par BUACHE Freddy, 1981.

AUDÉ Françoise, *Ciné-modèles cinéma d'elles 1981 – 2001*, Lausanne, L'Age d'Homme, coll. « Histoire et théorie du cinéma » dirigée par BUACHE Freddy, 2002.

BOYER Martine, *L'Écran de l'amour : cinéma, érotisme et pornographie 1960-1980*, Paris, Plon, 1990.

BRASSART Alain, *L'Homosexualité dans le cinéma français*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2007.

BUET Jackie, *Films de femmes : six générations de réalisatrices*, Paris, Éditions Alternatives, 1999.

BUNCH Charlotte, « Lesbianisme et érotisme dans une Amérique pornographique », dans *L'Envers de la nuit : les femmes contre la pornographie*, traduit de l'anglais par Monique AUDY, Québec, Les Éditions du remue-ménage, 1983, p.99-102.

BURCH Noël et SELIER Geneviève, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français (1930-1956)*, Paris, Nathan, coll. « Série "cinéma" » dirigée par MARIE Michel, 1997.

BURCH Noël et SELIER Geneviève, « Le Cinéma, critique et création », dans *Le Siècle des féminismes*, sous la direction de GUBIN Éliane, JACQUES Catherine, ROCHEFORT Florence, STUDER Brigitte, THÉBAUD Françoise et ZANCARINI-FOURNEL Michelle, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2004, p. 303-317.

BURCH Noël et SELLIER Geneviève, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, J. Vrin, coll. « Philosophique et cinéma », 2009.

CASERRI Francesco, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, [titre original : *Teorie del cinema : 1945-1990*], traduit de l'italien par SAFFI Sophie, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin cinéma », 2005.

CHAMPETIER Caroline, « La Différence des sexes est-elle visible au cinéma ? », dans *Cahiers du cinéma*, n° 607, décembre 2005, p. 42-43.

DESPLECHIN Marie, « Des femmes derrière la caméra, un film d'anticipation ? », dans *L'Express*, le 25 mars 2011.

DUMONT Fabienne, « Théories féministes en art et histoire de l'art : un long combat intensifié depuis les années 1970 », dans *Arts & sociétés : éditorial du séminaire de septembre 2006-2007*. URL : <http://www.artsetsocietes.org/seminaireantibes/f/f-dumont.html>

ETTINGER Bracha L., « Diotime et le transfert matrixiel : l'événement rencontre psychanalytique comme prégnance dans le beau (2007) », dans *Bodilyproximity, Poligrafi*, n° 6 5-6 6, vol. 17, 2012, Edited by Sigrid Hackenberg y Almansa and Lenart Škof, p.57-100.

FERRO Marc, « ... 1975... : Histoire et théories du cinéma-Agent et produit de l'histoire », dans *CinémAction 20 : Théorie du cinéma*, sous la direction de Guy HENNEBELLE, Paris, Éditions L'Harmattan, 1982, p.91-94.

FLECKINGER Hélène, « Militantisme homosexuel et cinéma : l'esthétique comme politique », dans *Le choix de l'homosexualité : recherches inédites sur la question gay et lesbienne*, sous la direction de PERREAU Bruno avec la collaboration de HANDMAN, Marie-Élisabeth et GASPARO Françoise, Paris, EPEL, 2007, p. 133-150.

FORD Charles, *Femmes Cinéastes ou le triomphe de la volonté*, Paris, Éditions Dénoël, coll. « Femme (Paris, 1964) », 1972.

GRANT Jacques, « Après les rencontres d'Avignon – Cinéma et sexualité », dans *Cinéma79*, n° 243, mars 1979, p. 54-56.

HENNEBELLE Monique et Guy, « Le Sexisme ordinaire ou la phallocratie dans le cinéma français », dans *Écran 28*, spécial été, août-septembre 1974, p.72-78.

JAYAMANNE Laleen, *Kiss me deadly : feminism & cinema for the moment*, Sydney, Power publications, 1995.

KAPLAN E. Anne, *Motherhood and representation: the mother in popular culture and melodrama*, London, New York, Routledge, 1992.

KAPLAN E. Anne, *Women and film: Both side of the camera*, London, New York, Routledge, 1996.

KAPLAN E. Anne, *Feminism & Film*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Oxford readings in feminism », 2000.

LARDEAU Yann, « Le Sexe froid (du porno et au-delà) », dans *Cahiers du cinéma*, n° 289, juin 1987, p. 49-62.

LAURETIS Teresa de, *Alice doesn't : Feminism semiotics cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

LAURETIS Teresa de, « Strategies of Coherence. Narrative Cinema, Feminist Poetics, and Yvonne Rainer » in *Technologies of Gender : Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 107-124.

LAURETIS Teresa de, *Theories queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, [titre original : *Technologies of Gender : essays on theory, film ; and diction*, 1989], traduit de l'anglais (États-Unis) par BOURCIER Marie-Hélène, Paris, La Dispute, coll. « Le Genre du monde », 2007.

LAURETIS Teresa de, *Pulsions freudiennes : psychanalyse, littérature et cinéma*, traduit de l'anglais par BRUNET-GEORGET Jacques, Paris, Presses Universitaire de France, coll. « Pratiques théoriques », 2010. [titre original: *Freud's Drive*, Londres, Palgrave Macmillan, 2008].

LAURETIS Teresa de, « Le Gai savoir ou la Norme traviata », dans *Quid pro quo, Revue critique de publications psychanalytiques* n° 4, février 2009, Paris, EPEL, 2009, p. 3-10.

LAURETIS Teresa de, « Sexual indifference and lesbian representation », dans *Theatre Journal*, vol.40, n ° 2, mai 1988, p. 155-177.

LAURETIS Teresa de, « Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory », dans *Multiple voices in feminist film criticism*, Minneapolis, University of Minnesota, 1994, p. 140-161.

LEJEUNE Paule, *Le Cinéma des femmes : 105 femmes cinéastes d'expressions français*, Paris, Éditions Atlas Lherminier, 1987.

LENNE Gérard, *Érotisme et cinéma*, Paris, La Musardine, 2009.

LÉPINARD Éléonore et MOLINIER Pascale, « Entretien avec Teresa de Lauretis », dans *Mouvements*, n° 57 : Cultures populaires – Populisme et émancipation sociale, janvier 2009, p. 84-88.

LETORT Delphine, « Femme fatale/femme assassine dans le film noir : dévier le stéréotype », paru dans *Cycnos*, vol. 23 n° 2, : Figures des femmes assassines-Représentations et idéologies, mis en ligne le 9 novembre 2006, URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=705>.

LONGINO Helen E., « Pornographie, oppression et liberté ; en y regardant de plus près... », dans *L'Envers de la nuit : les femmes contre la pornographie*, traduit de l'anglais par Monique AUDY, Québec, Les Éditions du remue-ménage, 1983, p. 41-56.

LORDE Audre, « L'Utilisation de l'érotisme : l'érotisme comme pouvoir », dans *L'Envers de la nuit : les femmes contre la pornographie*, traduit de l'anglais par Monique AUDY, Québec, Les Éditions du remue-ménage, 1983, p.335-341.

MOLLY Haskell, *La Femme à l'écran*, [titre original : *From reverence to rape-the treatment of women in movies*, New York, Rinehart and Winston, 1973], traduit de l'anglais par VERNET Beatrix, Paris, Seghers, 1977.

MULVEY Laura, « Visual pleasure and Narrative cinema », dans *Screen*, 16.3 Autum, 1975, p. 6-18.

MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif » traduit de l'anglais par Valérie HÉBERT et Bérénice REYNAUD présente l'extrait de l'article dans *CinémAction 67 : 20 ans de théories féministes sur le cinéma*, p.17-23.

PERUSSE Denise, « Le Spectacle du “manque féminin” au cinéma : un leurre qui en cache un autre », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques/Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 8, n° 1-2, 1997, p. 67-91.

POLLOCK Griselda, « L'Esthétique matrixielle à l'ère du traumatisme et de l'horrorisme », dans *Réceptions : le genre à l'œuvre*, vol. 1, sous la direction de Mélody Jan-Ré, Paris, L'Harmattan, 2012, p.57-91.

PRÉDAL René, *Le Cinéma français contemporain*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « 7e Art » dirigé par HENNEBELLE Guy, 1984.

PREDAL René, « Le Film fantastique, psychanalyse du pauvre ? », dans *CinémAction 50 : Cinéma et psychanalyse*, dossier réuni par DHOTE Alain, Paris Éditions Corlet, 1989, p. 159-167.

PRÉDAL René, *Le Cinéma d'auteur, une vieille lune ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « 7e Art » dirigé par HENNEBELLE Guy, 2001.

PRÉDAL René, *Le Jeune cinéma français*, Paris, Nathan, coll. « Nathan cinéma », 2002.

PRÉDAL René, *50 ans de cinéma français (1945-1995)*, sous la direction du MARIE Michèle, Paris, Armand Colin, coll. « Réf. (Paris) », 2005.

ROCHEFORT Florence, « La Critique féministe : Introduction », dans *Le Siècle des féminismes*, sous la direction de GUBIN Éliane, JACQUES Catherine, ROCHEFORT Florence, STUDER Brigitte, THÉBAUD Françoise et ZANCARINI-FOURNEL Michelle, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2004, p. 284-288.

ROLLET Brigitte, « Femmes cinéastes en France : l'après-mai 68 », dans *Clio, Femmes travesties : un "mauvais" genre*, n° 10, 1999.

ROLLET Brigitte, « Résumé-Denise BRAHIMI, Cinéastes françaises, Paris, Fus-Art, 1999 », dans *Clio. Femmes, Genre, Histoire 13 : Intellectuelles*, 2001.

ROLLET Brigitte, « Le tournant des années 70 : féminisme et cinéma », dans *CinémAction 92 : Le Machisme à l'écran*, dirigé par PUAUX Françoise, Paris, Éditions Corlet, 2001, p. 216-221.

ROLLET Brigitte, « Les Homosexuels dans les séries françaises », dans *Médiamorphoses*, Hors-Séries n°3, 2007, p. 114-117.

ROTH-BETTONI Didier, *L'Homosexualité au cinéma*, Paris, Le Musardine, 2007.

ROTH-BETTONI Didier et DELABRE Anne, *Le Cinéma français et l'homosexualité*, Paris, Éditions Danger public, 2009.

SELLIER Geneviève et ROLLET Brigitte, « Cinéma et genre en France : état des lieux », dans *CLIO, Histoire, femmes et sociétés*, 10, 1999, mis en ligne le 22 mai 2006, consulté le 23 juillet 2015. URL : <http://clio.revues.org/1533>

SELLIER Geneviève, « L'apport des *gender studies* aux études filmiques », dans *Féminin/masculin : écritures et représentations*, sous la direction de TRIAIRE Sylvie , PLANTÉ Christine, VAILLANT Alain Montpellier, Université Paul-Valéry, 2005, p.167-180.

SELLIER Geneviève, « Gender studies et études filmiques », dans *Cahiers du Genre*, n° 38, janvier 2005, p. 63-85.

SELLIER Geneviève, « Gender studies et études filmiques : Avancées et résistances françaises », dans *Diogène*, n ° 225, janvier 2009, p. 126-138.

SELLIER Geneviève, « Films de femmes de la décennie 2000 : avancées et freins dans le contexte français », dans *Réceptions : le genre à l'œuvre volume 1*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.93-120.

SELLIER Geneviève, « Le Tableau contrasté des études de genre sur le cinéma en France », dans *Labrys, études féministes*, janvier/juin, 2014. URL : <http://www.labrys.net.br/labrys25/cinema/sellier.htm>

SERVOIS Julien, *Le Cinéma pornographique : un genre dans tous ses états*, Paris, Librairie philosophique J.VRIN, 2009.

SILVERMAN Kaja, *The acoustic mirror: the female voice in psychoanalysis and cinema*, Indianapolis, Bloomington, Indiana University press, coll. "Theories of representation and difference", 1988.

SMOLDER Olivier, *Éloge de la pornographie : où l'on comprend enfin pourquoi le cinéma pornographique est un genre charmant, sympathique, parfaitement délicieux : petit viatique intime*, Crisnée (Belgique), Éditions Yellow Now, coll. « De parit pris », 1992.

TAPIA Claude, « L'Érotisme au cinéma », dans *Connexions*, n ° 87, janvier 2007, p. 43-64.

VENARD Michèle, « La Sexualité de qui ? », dans *Cinéma78*, n ° 235, juillet 1978, p. 29-31.

VINCENDEAU Ginette, « Vu de Londres : mais où est passée la théorie féministe en France ? », dans *CinémAction 47 : Les Théories du cinéma aujourd'hui*, dossier réuni par KERMABON Jacques, Paris, Éditions Corlet, 1988, p. 95-99.

VINCENDEAU Ginette, « 1973-19.. : lectures féministes », dans *CinémAction 60 : Histoire des théories du cinéma* dossier réuni par MAGNY Joël, Paris, Éditions Charles Corlet, 1991, p. 116-129.

*CinémAction 9 : Le Cinéma au féminisme*, dossier réuni par MARTINEAU Monique, Paris, Éditions Le Sycomore, Automne 1979.

*CinémAction 20 : Théorie du cinéma*, sous la direction de Guy HENNEBELLE, Paris, Éditions L'Harmattan, 1982,

*CinémAction 37 : Cinéma et judéité*, dossier réuni par GOLDMANN Annie et HENNEBELLE Guy, Paris, Les Éditions du Cerf, 1986.

*CinémAction 47 : Les Théories du cinéma aujourd'hui*, dossier réuni par KERMABON Jacques, Paris, Les Éditions du Cerf, 1988.

*CinémAction 67 : 20 ans de théories féministes sur le cinéma*, dossier réuni par VINCENDEAU Ginette et REYNAUD Bérénice, Paris, Éditions Corlet, 1993.

*Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, sous la direction de SELLIER Geneviève et VIENNOT Éliane, Paris, Éditions de L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2004.

*Du cinéma à la psychanalyse, le féminin interrogé*, sous la direction de MICHELI-RECHTMAN Vannina et MOSCOVITZ Jean-Jacques, Toulouse, Érès, coll. « Le Regard qui bat », 2013.

*Écran : revue mensuelle du cinéma*, n° 28 : Femmes, août-septembre, spécial été, 1974, Paris, Éditions B and B.

*Écran : revue mensuelle du cinéma*, n° 62, octobre 1977, Paris, Éditions B and B.

*Écran : revue mensuelle du cinéma*, n° 68, 15 avril 1978, Paris, Éditions B and B.

*L'Envers de la nuit : les femmes contre la pornographie*, textes réunis par LEDERER Laura, traduit de l'anglais par AUDY Monique, Québec, Les Éditions du remue-ménage, coll. « Les entêtées », 1983.

*Films de femmes : six générations de réalisatrices*, sous la direction de BUET Jackie, Paris, Éditions Alternatives, 1999.

*Le Genre à l'œuvre. Volume1 : Réceptions*, sous la direction de JAN-RÉ, Mélody, Paris, Éditions de L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2012.

*Le Genre à l'œuvre. Volume2 : Créations*, sous la direction de JAN- RÉ, Mélody, Paris, Éditions de L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2012.

*Le Genre à l'œuvre. Volume3 : Représentations*, sous la direction de JAN- RÉ, Mélody, Paris, Éditions de L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2012.

« Pourquoi Cineffable ? Pourquoi le Festival ? Une volonté de visibilité et d'indépendance », Cineffable : Festival international du film lesbien & féministe de Paris. URL : [http://www.cineffable.fr/fr/c\\_asso.htm](http://www.cineffable.fr/fr/c_asso.htm)

« Historique (le Festival International de Films de femmes de Créteil) ». URL : <http://www.filmsdefemmes.com/HISTORIQUE.html>

« Présentation (le Festival International de Films de femmes de Créteil) ». URL : <http://www.filmsdefemmes.com/fr/content/presentation-0>

#### 4. Étude sur le féminisme et l'étude de Genre

AGACINSKI Sylviane, *Femmes entre sexe et genre*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « La Librairie du XXIe siècle », 2012.

ALLOUCH Éliane, « Le Féminin, aujourd'hui », dans *Connexions*, n° 90 : Masculin-Féminin : au-delà de la confusion des genres, février 2008, p. 33-46. URL : <http://www.cairn.info/publications-de-Allouch-%C3%89liane--3949.htm>

ARAN Marcia et PEIXOTO JUNIOR Carlos Augusto, « Pour une nouvelle cartographie du désir : genre et subjectivité chez Judith Butler », dans *Champ psy*, n° 58, février 2010, L'esprit du temps, p. 53-65.

BADAWI Marie-Thérèse Khair, « Féminin, féminin/Maternel : Des constructions pour le dire », dans *Revue française de psychanalyse*, tome.72, n° 5 : Constructions en psychanalyse, 2008, Paris, Presses Universitaires de France, p. 1489-1498.

BADINTER Élisabeth, *L'Amour en plus : histoire de l'amour maternel (XVIIe-XXe siècle)*, Paris, Flammarion, coll. « Le Livre de poche », 1980.

BADINTER Elisabeth, *Le Conflit : la femme et la mère*, Paris, Flammarion, 2010.

BEAUVOIR Simone de, *Le Deuxième sexe I : Les faits et les mythes*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 2008 (1949).

BEAUVOIR Simone de, *Le Deuxième sexe II : L'expérience vécue*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 2008 (1949).

BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre et REVILLARD Anne, *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Ouvertures politiques », 2013 (2<sup>e</sup> édition).

BLAFFER HRDY Sarah, *Les Instincts maternels*, traduit de l'anglais (États-Unis) par

BONNET Marie-Jo, « De l'émancipation amoureuse des femmes dans la cité : lesbiennes et féministes au XX siècle », dans *Les Temps Modernes*, n° 598, mars-avril 1998, Paris, Éditions Gallimard, p. 85-112.

- BONNET Marie-Jo, *Les Relations amoureuses entre les femmes : XVI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Odile Jacob, coll. « Poches Odile Jacob », 2001.
- BONNET Marie-Jo, *Qu'est-ce qu'une femme désire quand elle désire une femme ?*, Paris, Odile Jacob, 2004.
- BLAFFER HRDY Sarah, *Les Instincts maternels*, [titre original : *Mother Nature, A History of Mothers, Infants and Natural Selection*, Pantheon Books, 1999], traduit de l'anglais (États-Unis) par BOUILLOT Françoise, Paris, Payot, 2002.
- BRAIDOTTI Rosi, « Pour un féminisme critique », dans *Les Cahiers du GRIF*, numéro 28, 1983, p. 36-44.
- BRAIDOTTI Rosi, « Les Sujets nomades féministes comme figure des multitudes », dans *Multitudes*, n° 12, février 2003, Assoc. Multitudes, p. 27-38.
- BURGGRAF Jutta, « 'Genre' : l'idéologie du Gender », dans *Gender : la controverse (conseil pontifical pour la famille)*, Articles extraits du Lexique des termes ambigus et controversés sur la famille, la vie et les questions éthiques, Paris, Pierre Téqui, 2011, p. 27-44.
- BUTLER Judith, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, [titre original : *Excitable speech : a politics of the performative*], traduit de l'anglais (États-Unis) par NORDMANN Charlotte, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.
- BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, [titre original : *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York, 1990], traduit de l'anglais (États-Unis) par KRAUS Cynthia, Paris, Éditions Découverte/Poche, 2005.
- BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe*, [titre original : *Bodies that matter : on the discursive limites of 'sex'*], traduit de l'anglais (États-Unis) par NORDMANN Charlotte, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- CARANI Marie, « Le Désir au féminin », dans *Recherches féministes*, vo 18, n° 2, 2005, p. 9-37.
- CHABAUD-RYCHTER Danielle, *Espace et temps du travail domestique*, Paris, Librairie des Méridiens, coll. « Réponses sociologiques (Paris) », 1985.

CHAPERON Sylvie, « L'Histoire contemporaine des sexualités », dans *Vingtième Siècle : Revue d'histoire*, mars 2002, p. 47-59.

CHAPERON Sylvie, « Le Genre et l'histoire contemporaine des sexualités », dans *Hypothèses*, janvier 2004, Publications de la Sorbonne, p. 333-341.

CIXOUS Hélène, *La Jeune Née*, Paris, U.G.E., 1975.

CIXOUS Hélène, « Le sexe ou la tête ? », dans *Les cahiers du GRIF*, n° 13, octobre, 1976, p. 5-15.

CIXOUS Hélène, *La Venue à l'écriture*, Paris, U.G.E., 1977

CIXOUS Hélène, *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, coll. « Essai (Paris. 1984) », 1986.

CIXOUS Hélène, *L'Heure de Clarisse Lispector*, Paris, Des femmes, 1989.

CIXOUS Hélène et CALLE-GRUBER Mireille, *Au théâtre, au cinéma, au féminin*, avec la participation de DJEBAR Assia, MNOUCHKINE Ariane et MESGUICH Daniel, Paris, Éditions de L'Harmattan, coll. « Collection Trait d'Union », 2001.

CIXOUS Hélène, *Le Rire de la Méduse*, Paris, L'Arc, 1975, rééd. Galilée, 2010.

COLLIN Françoise, « No man's land : réflexion sur "l'esclavage volontaire" des femmes », dans *Les Femmes et leurs maîtres : séminaire Paris VIII Vincennes*, textes rassemblés par AUBENAS-BASTIÉ Jacqueline, sous la direction de MACCIOCCHI Marie Antonietta, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1979, p. 261-278.

COUCHARD Françoise, *Emprise et violence maternelles : étude d'anthropologie psychanalytique*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 2003.

DEBOUT-OLESZKIEWICZ Simone, *Nouveau Monde amoureux*, Genève, Slatkine Reprints, 1979.

DENIS Paul, « Emprise et théorie des pulsions », dans *Revue Française de Psychanalyse* tome 56, n° 5 : De l'emprise à la perversion, 1992, Paris, Presses Universitaires de France, p. 1295-1422.

DGEUFF Michèle, « Colloque féministe à New York : *Le deuxième sexe* trente ans après », dans *Questions féministes*, n° 7, février 1980, p. 882-888.

DOREY Roger, « La Relation d'emprise », dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse* n° 24 : L'Emprise, Automne 1981, Paris, Éditions Gallimard, p. 117-139.

DOREY Roger, « Le Désir d'emprise », dans *Revue Française de Psychanalyse*, tome 56, n° 5 : De l'emprise à la perversion, 1992, Paris, Presses Universitaires de France, p. 1423-1432.

DORLIN Elsa, *Sexe, genre et sexualités : introduction à la théorie féministe*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 2008.

DUNCKER Mireille Natanson, « Berceuses yiddish, images d'enfances et miroir d'une culture perdue », dans *Imaginaire & Inconscient*, n°3, mars 2001, p. 41-55.

ERNOULT Nathalie, « L'Homosexualité féminine chez Platon », dans *Revue Française de Psychanalyse : Filiations féminines*, Tome LVIII, Janvier-Mars, 1994, Paris, Presses Universitaires de France, p. 207-218.

FEHER Michel, « Érotisme et féminine aux États-Unis : les exercices de la liberté », dans *Esprit* n° 196 : Masculin/Féminin, novembre 1993, p. 113-131.

FOUQUE Antoinette, *Il y a deux sexes : essais de féminologie*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Le Débat (Collection) », 2004 (1<sup>er</sup> 1995).

FRIEDAN Betty, *The feminine mystique*, London, New York, W.W.Norton & Company, 2001.

FROIDEVAUX-METTERIE Camille, « L'Expérience du féminin : le corps, soi et les autres », dans *Études*, tome 417, septembre 2012, p. 187-197.

GODFRIND Jacqueline, *Comment la féminité vient aux femmes?*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Epîtres », 2001.

GONZALEZ-REY Fernando, « Subjectivité sociale, sujet et représentations sociales », dans *Connexions*, n° 89, janvier 2008, p. 107-119.

GOTHLIN Eva, *Sexe et existence : la philosophie de Simone de Beauvoir*, [titre anglais : *Sex and Existence : Simone de Beauvoir's « The second sexe »*, 1996 ; titre original en suédois : *Kön och existens, studier i Simone de Beauvoir's « Le Deuxième sexe »*, 1991, Eva Lundgren-Gothlin, Daidalos, Göteborg], traduit de l'anglais par KAIL Michel et PLOUX Marie, Paris, Éditions Michalon, 2001.

HAICAULT Monique, « Autour d'agency. Un nouveau paradigme pour les recherches de Genre », dans *Rives méditerranéennes : Agency : un concept opératoire dans les études de genre ?*, n° 41 (2012), p. 11-24.

HAINEAULT Doris-Louise, *Fusion mère-fille : s'en sortit ou y laisser sa peau*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

HEINICH Nathalie et ELIACHEFF Caroline, *Mères-Filles : une relation à trois*, Paris, Albin Michel, 2002.

HÉRITIER Françoise, *Les Deux sœurs et leur mère : anthropologie de l'inceste*, Paris, Odile Jacob, 1994.

HÉRITIER Françoise, *Masculin/Féminin : La Pensée de la différence*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1996.

HÉRITIER Françoise, *Masculin/Féminin II : Dissoudre la hiérarchie* Paris, Éditions Odile Jacob, 2002.

IRIGARAY Luce, *Spéculum : de l'autre femme*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1974.

IRIGARAY Luce, *Ce sexe qui n'est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1977.

IRIGARAY Luce, *Le Corps-à-corps avec la mère*, [conférence et entretiens donnés au cinquième colloque québécois sur la santé mentale, Montréal, mai 1980], Montréal, Éditions de la pleine lune, coll. « Conférence et entretiens », 1981.

IRIGARAY Luce, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

IRIGARAY Luce, *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985.

IRIGARAY Luce, *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987.

IRIGARAY Luce, *Je, tu, nous : pour une culture de la différence*, Paris, B. Grasset, 1990.

IRIGARAY Luce, *J'aime à toi*, Paris, B. Grasset, 1992.

GALLOP Jean, *Feminism and psychoanalysis : The daughter's seduction*, London, Macmillan, 1982.

KIBIEHLER Yvonne, *Histoire des mères et de la maternité en occident*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2000.

KRISTEVA Julia, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Lautréamont et Mallarmé, 1985.

KRISTEVA Julia, *La Révolte intime*, Paris, Fayard, 1997.

KRISTEVA Julia, *Seule, une femme*, Paris, Éditions de l'Aube, 2007.

KRISTEVA Julia, « Beauvoir et la psychanalyse : un défi réciproque », dans *L'Homme et la société*, n° 179-180, 2011, Paris, Éditions de L'Harmattan, p. 81-98.

LAMOUREUX Diane, « De la Tragédie à la rébellion : le lesbianisme à travers l'expérience du féminisme radical », dans *Le Paria, une figure de la modernité, TUMULTES*, n° 21-22, sous la direction de LEIBOVICI Martine et VARIKAS Eleni, février 2003-janvier 2004, Paris, Éditions Kimé, p. 251-263.

LARROUY Michle, « Féminisme/Lesbianisme : refus d'une visibilité politique », dans *Lesbianisme et féminisme : histoires politiques*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 67-81.

LAUFER Laurie, « Simone de Beauvoir et la psychanalyse : Haine, Attraites, résistances ? », dans *L'Homme et la société*, n° 179-180, janvier 2011, p. 236-247.

LAUFER Laurie et ROCHEFORT Florence, *Qu'est-ce que le genre ?*, dans *L'Homme et la société*, Paris, Payot coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2014.

LECAME-TABONE Eliane, *Le Deuxième sexe de Simone de Beauvoir*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Foliothèque », 2008.

LE GUEN Annick, *De mères en filles : Imagos de la féminité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épîtres (Paris) », 2001.

LESSEPS Emmanuèle de, « Le fait féminin : et moi ? », (*Questions féministes*, n° 5, février 1979), dans *Questions féministes 1977-1980*, Paris, Éditions Syllepse, 2012, p. 535-552.

LESSEPS Emmanuèle de, « Hétérosexualité et féminisme », (*Questions féministes*, n° 7, février 1980), dans *Questions féministes 1977-1980*, Paris, Éditions Syllepse, 2012, p. 838-851.

LOTMAN Youri, *La Structure du texte artistique*, [titre original : *Struktura hudozhesveeogo teksta*, Providence, Brown University Press, 1971], traduit du russe par FOURNIER Anne, KREISE Bernard, MALLERET Ève et YONG Joëlle, sous la direction d'Henri Meschonnic, Paris, Éditions Gallimard, 1973.

MACÉ Éric, « Ce que les normes de genre font aux corps/Ce que les corps trans font aux normes de genre », dans *Revue Sociologie*, n° 4, vol. 1, janvier 2010, p. 497-515.

MINNE Samuel, « Corps étrangers : réinventer le corps sexué dans la science-fiction », dans *Les Représentations du corps dans les œuvres fantastiques et de science-fiction : figures et fantasmes*, sous la direction de DUPEYRON-LAFAY, Françoise, Paris, Michel Houdiard, 2005, p. 231-254.

MITSCHERLICH Margarete, *La Femme pacifique : étude psychanalytique de l'agressivité selon le sexe*, [titre original : *Die friedfertige Frau : Eine psychoanalytische, Untersuchung zur Agression der Geschlechter*, Frankfurt, S. Fischer Verlag, GmbH, 1985], traduit de l'allemand par PONSARD Sylvie, Paris, des Femmes, coll. « La Psychanalyste (Paris) », 1988.

MOI Toril, *Simone de Beauvoir : Conflits d'une intellectuelle*, [titre original : *Simone de Beauvoir the making of an intellectual woman*], traduit de l'anglais par BELLETESTE Guillemette, Paris, Diderot éditeur, arts et sciences, coll. « Actualité », 1995.

OAKES Guy, « Le Problème des femmes dans la théorie de la culture », dans *Les Cahiers du GRIF*, n° 40, 1989, p. 51-77.

PERRONE Peynaldo et NANNINI, Martine, *Violence et abus sexuels dans la famille ; une approche systémique et communicationnelle*, Paris, E.S.F, coll. « L'Art de la psychothérapie », 2000.

PICOT Jean-Pierre, « Féminité et contre-utopie », dans *Les Cahiers du GRIF*, n° 47, 1993, p. 87-100.

PHOCA Sophia et WRIGHT Rebecca, *Introducing Postfeminism*, New York, Totem Books, 1999.

RICH Adrienne, « La Contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », dans *Nouvelles questions féministes*, n° 1, mars 1981, p. 15-43.

SETTI Nadia et GRACIETE Maria, *Clarice Lispector : une pensée en écriture pour notre temps*, sous la direction de Créatuons au féminin, Paris, L'Harmattan, 2014.

SCOTT Joan, « Genre : une catégorie utile d'analyser historique », dans *Cahiers du GRIF*, n° 37-38, 1988.

SCOTT Joan W, « Le Genre : une catégorie d'analyse toujours utile ? », dans *Diogène : Nouvelles perspectives dans le gender studies*, n° 225, janvier-mars 2009, Paris, Presses Universitaires de France, p. 5-14.

TAKEMURA Kazuko, « « La Possibilité de la recherche lesbienne (1) : l'amitié romantique et la sexologie », dans *The Rising generation*, n° 142 (4), juillet 1996, Tokyo, p. 187-189. [竹村和子 (タケムラカズコ), 『レズビアン研究の可能性(1) : 「ロマンティックな友情」からセクソロジー前夜まで』, 英語青年, 研究社, 142(4) [1996.07], p. 187-189. ]

TAMAGNE Florence, « Genre et Homosexualité », dans *Vingtième Siècle : Revue d'histoire*, mars 2002, p. 61-73.

TURCOTTE Louise, « Féminisme/lesbianisme : la nécessité d'une pensée radicale », dans *Lesbianisme et féminisme : histoires politiques*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.33-47.

VIEUILLE Marie-Françoise, « La Tragédie de Carmen : un décapage en forme de point d'interrogation », dans *Des femmes en Mouvements hebdo*, n° 72-73, p. 36.

WALKOWITZ Judith, « Sexualités dangereuses », traduit de l'américain par Geneviève FAURE dans *Histoire des femmes : le XIXe siècle 4*, sous la direction de Georges DUBY et Michelle PERROT, Paris, Plon, 1991, p. 389-418.

WITTIG Monique, « La Pensée straight », (*Questions féministes*, n° 7, février 1980), dans *Questions féministes 1977-1980*, Paris, Éditions Syllepse, 2012, p. 830-837.

WITTIG Monique, « On ne naît pas femme », (*Questions féministes*, n° 8, mai 1980), dans *Questions féministes 1977-1980*, Paris, Éditions Syllepse, 2012, p. 973-981.

ZINGERIS M., Lituanie, Groupe des démocrates européens, « Rapport sur la culture yiddish », Parlement européen, Doc. 7489, le 12 février 1996. URL : <http://web.archive.org/web/20120218145530/http://assembly.coe.int/Documents/WorkingDocs/doc96/FDOC7489.htm>

*Les Cahiers du Griffon 12 ; Le corps des femmes*, Paris, Éditions complexe, 1992.

*La Clinique lacanienne : D'une femme à l'autre*, no 8, janvier 2005, Paris, ERES.

*La Clinique lacanienne : De la féminité*, no 11, février 2006, Paris, ERES.

*Dictionnaire critique du féminisme*, coordonné par HIRATA Helena, LABORIE Françoise, LE DOARÉ Hélène et SENOTIER Danièle, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

*Du féminin*, textes réunis par CALLE Mireille, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble ; Québec, Le Griffon d'argile, coll. « Collection Trait d'Union », 1992.

*La Féminité autrement*, sous la direction d'ANDRE Jacques, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Petite bibliothèque de psychanalyse », 1999.

*Histoire des femmes en Occident : le XX<sup>e</sup> Siècle 5*, sous la direction de THEBAUD Françoise, Paris, Plon, 1992.

*Lesbianisme et féminisme : Histoires politiques*, sous la direction de CHETCUTI Natacha et Claire MICHARD, Paris, Éditions de L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2003.

*Lire Monique Wittig Aujourd'hui*, textes réunis et présentés par AUCLERC Benoît et CHEVALIER Yannick, Lyon, Presses Universitaire de Lyon, coll. « Des deux sexes et autres », 2012.

*Le Maternel et le féminin*, dossier composé par BARRACO-DE PINTO Marthe, numéro de *Dialogue : recherches cliniques et sociologiques sur le couple et la famille*, Ramonville-Saint-Agne, Erès, 2005

*La Relation mère-fille : Entre partage et clivage*, sous la direction de BOKANOWSKI Thierry et GUIGNARD Florence, Paris, Éditions in Presse, coll. « Collection de la SEPEA », 2012 (2<sup>e</sup> édition).

*Revue Française de Psychanalyse*, tome 58, n° 1 : Filiations féminines, 1994, Paris, Presses Universitaires de France.

« “La femme n'est pas un chimpanzé” ” entretien avec Élisabeth Badinter dans *le Nouvel Observateur* du 11 février 2010 », dans *Le PlusChallenges*, le 16 février 2010.

## 5. ÉTUDES THÉMATIQUES

### Les œuvres psychanalytiques

ASSOUN Paul-Laurent, *Freud et la femme*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2003.

AVRANE Patrick, *Éloge de la Gourmandise : ce que les goûts nous révèlent des autres et de nous-mêmes*, Paris, Éditions de La Martinière, 2007.

BELLEMARE Denis, « Narcissisme et corps spectatorial », dans *Cinéma : revue d'études cinématographiques/Cinémas : Journal of Film Studies*, vol.7, n° 1-2 : Représentation du corps au cinéma, sous la direction de SÁNCHEZ-BIOSCA Vicente, automne 1996, La p. 37-54. URL : <http://www.erudit.org/revue/cine/1996/v7/n1-2/1000931ar.html?vue=resume>

BONNET Gérard, *La Violence du voir*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1996.

BONNET Gérard, *Voir-être vu : figures de l'exhibitionnisme aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2005.

BOONS-GRAFE Marie-Claire, « La Clinique lacanienne n° 11 : de la féminité », dans *Figures de la psychanalyse*, n° 18, février 2009, Erès, p. 255-261.

BRAUNSTEIN Nestor A, *La Jouissance-un concept lacanien*, Ramonville-Saint-Agne, Érès, coll. « Point hors ligne », 2009 (2<sup>e</sup> édition).

CHAUMON Franck, *Lacan : La loi, le sujet et la jouissance*, Paris, Éditions Michalon, coll. « Le Bien commun », 2005.

CLERO Jean-Pierre, *Dictionnaire Lacan*, Paris, Ellipses, coll. « Dictionnaire... (Paris.2 007) », 2008.

COOPER David, *Psychiatrie et anti-psychiatrie*, [titre original : *Psychiatry and Anti-Psychiatry*, 1967], traduit de l'anglais par BRAUDEAU Michel, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1970.

DETHY Michel, *Introduction à la psychanalyse de Lacan 7e édition*, Lyon, Chronique sociale, 2010.

DOR Joël, *Introduction à la lecture de Lacan-l'inconscient structuré comme un langage la structure du sujet*, Paris, Denël, l'espace Analytique, 1985.

DOREY Roger, « La Relation d'emprise », dans *Nouvelle Revue de Psychanalyse : L'emprise*, n° 24, automne, 1981, Paris, Gallimard, nrf, p.117-139.

DOREY Roger, « Le Désir d'emprise », dans *Revue Française de Psychanalyse : de l'emprise à la perversion*, Tome LVI, Numéro spécial congrès, 1992, Paris, Presses Universitaires de France. p.1423-1432.

ELLIS Havelock, *Études de psychologie sexuelle, Tome 1 : l'inversion sexuelle, traduit de l'allemand* par A. Van GENNEP, Paris, Claude Tchou pour la Bibliothèque des introuvables, 2003.

FIERENS Christian, « Plus que de raison. Le féminin et la psychanalyse », dans *La Clinique lacanienne : de la féminité*, février 2006, n° 11, p.27-42.

FREUD Sigmund, *L'Interprétation du rêve* (1900a), [titre original : *Die Traumdeutung*, 1899], traduit de l'allemand par ALTOUNIAN Janine, COTET Pierre, LAINÉ René [et coll.], Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige (Paris, 1981) », 2010.

FREUD Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905c), [titre original : *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905], traduit de l'allemand par MESSIER Denis, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient. Série Oeuvres de Sigmund Freud », 1988.

FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905d), [titre original : *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905], traduit de l'allemand par KOEPEL Philippe, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1987 (1905).

FREUD Sigmund, « Actes obsédants et exercices religieux (1907d) », [titre original : *Zwangshandlungen und Religionsübungen*, 1907], traduit de l'allemand par BONAPARTE Marie, dans *L'Avenir d'une illusion* (1927c), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1983 (1971), p. 83-94.

FREUD Sigmund, « La Morale sexuelle civilisée et la maladie nerveuse des temps modernes (1908d) », [titre original : *Die « kulturelle » Sexualmoral und die moderne Nervosität*, 1908], traduit de l'allemand par BERGER Denis, dans *La Vie sexuelle* (1907-1931), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2002 (1969), p. 28-46.

FREUD Sigmund, « Analyse de la phobie d'un garçon de cinq ans (1909 b) », [titre original : *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*, 1908], dans *Œuvres complètes psychanalyse IX : 1908-1909*, traduit de l'allemand par LAINÉ Pierre Cotet-Réné, ROBERT François, STUTE-CADIOT Johanna, etc., Paris, Presses Universitaires de France, 1998, p. 1-130.

FREUD Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse (1910a) : suivi de Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, [titre original : *UeberPsychoanalyse, Fünf Vorlesungen*, 1909, *Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung*, 1914], traduit de l'allemand par LE LAY Yves (*Cinq leçons*), JANKELEVITCH Samuel (*Contribution*), Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001. (1992).

FREUD Sigmund, « Un Souvenir d'enfance de Léonard de Vinci (1910c) », [titre original : *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, 1910], dans *Œuvres complète psychanalyse X, 1909-1910*, traduit de l'allemand par ALTOUNIAN Janine, BALSEINTE Anne,

BOURGUIGNE André, COTET Pierre et RAUZY Alain, Paris, Presses Universitaires de France, 2009. (2<sup>e</sup> édition), p. 79-164.

FREUD Sigmund, « Remarques psychanalytiques sur un cas de paranoïa : décrit sous forme autobiographique (1911c) », [titre original : *Psychoanalytische Bemerkungen zu einem autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia Paranoides)*, 1910], dans *Le Président Schreber* (1911c), traduit de l'allemand par COTET Pierre et LAINE René, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 1995.

FREUD Sigmund, *Totem et tabou* (1912-1913a), [titre original : *Totem und Tabu*], traduit de l'allemand par JANKELEVITCH Samuel, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001. (3<sup>e</sup> édition)

FREUD Sigmund, « Pour introduire le narcissisme (1914c) », [titre original : *Zur Einführung des Narzissmus*, 1913-1914], traduit de l'allemand par ALTOUNIAN Janine et GATHELIER François-Michel, dans *Œuvres complètes psychanalyse XII 1913-1914*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 213-245.

FREUD Sigmund, « Homme aux loups : À partir de l'histoire d'une névrose infantile (1914) », traduit de l'allemand par ALTOUNIAN Janine et COTET Pierre, dans *Cinq Psychanalyses*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige. Grands textes », 2008, p. 518-551.

FREUD Sigmund, « Pulsions et destins des pulsions (1915) », [titre original : *Triebe und Tribschicksale*, 1915], dans *Métapsychologie* (1912-1915), traduit de l'allemand par LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1986 (1968), p. 11-43.

FREUD Sigmund, « Leçon d'introduction à la psychanalyse (1916-1917a) », [titre original : *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1915-1917], traduit de l'allemand par BOURUIGNON André, DELARBRE Jean-Gilbert, HARTMANN Daniel et ROBERT François, dans *Œuvres complètes psychanalyse XIV 1915-1917*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 1-516.

FREUD Sigmund, « Deuil et Mélancolie (1917e [1915]) », [titre original : *Trauer und Melancholie*, 1915], dans *Métapsychologie* (1912-1915), traduit de l'allemand par LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1986 (1968), p. 145-171.

FREUD Sigmund, « Contributions à la psychologie de la vie amoureuse (1917) », [titre original : *Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens III*], dans *La Vie sexuelle* (1907-1931), traduit de l'allemand par BERGER Denise, LAPLANCHE Jean et collaborateurs, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2002 (1969), p.47-80.

FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* (1919 h), [titre original : *Tatbestandsdiagnostik und Psychoanalyse*, 1906], traduit de l'allemand par FÉRON Bertrand, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1985 (1990).

FREUD Sigmund, « Sur la psychogenèse d'un cas d'homosexualité féminine (1920a) », [titre original : *Über die Psychogenese eines Falles von weiblicher Homosexualität*, 1920], dans *Névrose, psychose et perversion* (1894-1924), traduit de l'allemand sous la direction de LAPLANCHE Jean, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2008 (1973). p. 245-270.

FREUD Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir (1920 g) », [titre original : *Jenseits des Lustprinzips*, 1919-1920], traduit de l'allemand par LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand, dans *Essais de psychanalyse* (1915-1922), Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001 (1981), p. 47-128.

FREUD Sigmund, « De quelques mécanismes névrotiques dans la jalousie, la paranoïa et l'homosexualité (1922 b) », [titre original : *Über die Psychogenese eines Falles von weiblicher Homosexualität*, 1920], dans *Œuvres complètes psychanalyse XVI, 1921-1923*, traduit de l'allemand par ALTOUNIAN Janine, AVIGNON Colette, BALITEAU Catherine, etc., Paris, Presses Universitaires de France, 2003. (1991 b), p. 86-97.

FREUD Sigmund, « L'Organisation génitale infantile (1923e) », [titre original : *Die infantile Genitalorganisation : Eine Einschaltung in die Sexualtheorie*], traduit de l'allemand par LAPLANCHE Jean, dans *La Vie sexuelle* (1907-1931), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2002 (1969), p. 113-116.

FREUD Sigmund, « Le Problème économique du masochisme (1924c) », [titre original : *Das ökonomische Problem des Masochismus*, 1924], traduit de l'allemand par BOURGUIGNON André et PETERSDORFF, Christa Von, dans *Œuvres complètes psychanalyse XVII 1923-1925*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 11-23.

FREUD Sigmund, « La Question de l'analyse profane (1926e) », [titre original : *Die Frage der Laienanalyse*, 1926], traduit de l'allemand par ALTOUNIAN Janine, BOURGUIGNON André, COTET Pierre et RAUZY Alain, dans *Œuvres complètes psychanalyse XVIII 1926-1930*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002(1994), p. 5-92.

FREUD Sigmund, « L'Humour (1927) », [titre original : *Der Humor*], dans *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par FÉRON Bertrand, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1985 (1990), p. 321-328.

FREUD Sigmund, « Le Fétichisme (1927e) », [titre original : *Fetischismus*, 1924], traduit de l'allemand par BERGER Denis, dans *La Vie sexuelle (1907-1931)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2002 (1969), p. 133-138.

FREUD Sigmund, « Des types libidinaux (1931a) », [titre original : *Über libidinöse Typen*, 1931a], traduit de l'allemand par BERGER Denise, dans *La Vie sexuelle (1907-1931)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2002 (1969), p. 156-159.

FREUD Sigmund, « Sur la sexualité féminine (1931b) », [titre original : *Über die weibliche Sexualität*, 1931], traduit de l'allemand par LAPLANCHE Jean, dans *La Vie sexuelle (1907-1931)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2002 (1969), p. 139-155.

FREUD Sigmund, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse (1933a)*, [titre original : *Neuf Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1933], traduit de l'allemand par ZEITLIN Rose-Marie, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais », 1984.

FREUD Sigmund, « L'Analyse avec fin et l'analyse sans fin (1937c) », [titre original : *Die endliche und die unendliche Analyse*, 1937], dans *Résultats, Idées, Problèmes II (1921-1938)*, traduit de l'allemand par ATTOINIAN Janin, BOURGUIGNON André, COTET Pierre et RAUZY Alain, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2002 (1985), p. 231-268.

FREUD Sigmund, *Les Premiers psychanalystes : minutes de la Société psychanalytique de Vienne II, 1908-1910*, traduit de l'allemand par BAKMAN Nina, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient. Série La Psychanalyse dans son histoire », 1978.

FREUD Sigmund et BINSWANGER Ludwig, *Correspondance 1908-1938*, [titre original : *Briefwechsel*], traduit de l'allemand par MENAHAM Ruth et STRAUSS Marianne, Paris, Colmann-Lévy, 1995.

FREUD Sigmund, *Les Premiers psychanalystes : minutes de la Société psychanalytique de Vienne IV et dernier, 1912-1918*, traduit de l'allemand par BAKMAN Nina, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient. Série La Psychanalyse dans son histoire », 1983.

GLAS Jérôme, « Narcissisme originaire et organisation spéculaire », dans *Revue française de psychanalyse*, tome 72, n° 4 : La Trahison, octobre 2008, p. 1081-1098.

GREEN André, *Narcissisme de vie, Narcissisme de morte*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983.

GREEN André, *La Folie privée : psychanalyse des cas-limites*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1990.

GREEN André, *Le Discours vivant : la conception psychanalytique de l'affect*, Paris, Presse Universitaires de France, coll. « Le Fil rouge », 1992 (2<sup>e</sup> édition).

KERNBERG Otto, *La Personnalité narcissique*, [titre original : *Borderline conditions and pathological narcissism*], traduit de l'américain par MARCELLI Daniel, Paris, Dunod, 1997.

KOFMAN Sarah, *L'Énigme de la femme : la femme dans les textes de Freud*, Paris, Éditions Galilée, 1980.

KOHN Max, « Humour juif et psychanalyse », dans *Langage & Inconscient : Culture yiddish et inconscient*, *Revue internationale*, n° 4, juin 2007, numéro réalisé sous la direction de KOHN Max, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, p. 21-28.

KSENSEE Alain, « Hystérie et perversion : le pervers narcissique », dans *Revue française de psychanalyse*, tome 67, n° 3 : La Perversion narcissique, juillet 2003, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 943-958.

LACAN Jacques, *Écrits I*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Points (Paris) », 1999(1966).

LACAN Jacques, *Écrits II*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Points (Paris) », 1999(1966).

LACAN Jacques, *Les Complexes familiaux dans la formation de l'individu : essai d'analyse d'une fonction en psychologie*, Paris, Navarin Éditeur, coll. « Bibliothèque des Analytica », 1984.

LAPLANCHE Jean et PONTALIS Jean-Bertrand., *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de LAGACHE Daniel, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige. Dicos poche », 2007 (5<sup>e</sup> édition).

MENACHEM Ruth et NAYROU Félicie, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.

*RFP : Revue Française de Psychanalyse*, tome 68, n° 3 : L'Empathie, juillet 2004, Paris, Presses Universitaires de France.

NICOLAIDIS Graziela, « Sentiment d'identité et narcissisme », dans *Revue française de psychanalyse*, tome 63, n° 4 : Groupes, 1999, Paris, Presses Universitaires de France, p. 1203-1212.

SAMACHER Robert, « Humour juif et mélancolie », dans *Langage & Inconscient : Culture yiddish et inconscient*, *Revue internationale*, n° 4, juin 2007, numéro réalisé sous la direction de KOHN Max, Limoges, Éditions Lambert-Lucas, p. 29-38.

TESSIER Hélène, « Empathie et intersubjectivité. Quelques positions de l'école intersubjectiviste américaine en psychanalyse », dans *Revue française de psychanalyse : l'empathie 3*, tome XVIII, juillet, 2004, Paris, Presses Universitaires de France, p. 831-851.

WINNICOTT Donald, *De la pédiatrie à la psychanalyse*, [titre original : *Through Paediatrics to psycho-analysis*], traduit de l'anglais par

KALMANOVITCH Jannine, Paris, Éditions Payot, 1969.

ZAJDE Nathalie, *La Transmission du traumatisme chez les enfants des survivants juifs de l'holocauste nazi*, pp. 337, Thèse en Psychologie, sous la direction de NATHAN Tobie, Paris8, 1993.

*Ambivalence : l'amour, la haine, l'indifférence*, sous la direction d'EMMANUELLI Michèle, FERRIÈRES-PESTUREAU Suzanne, *La Métaphore en psychanalyse*, Paris, Éditions de L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 2000 (1994).

*Autobiographie, journal intime et psychanalyse*, sous la direction de CHIANTARETTO Jean-François, CLANCIER Anne et ROCHE Anne, Paris, Economica-Anthropos, coll. « Psychanalyse », 2005.

*Dictionnaire international de la Psychanalyse : concepts, notions, biographies, œuvres, événements, institutions*, sous la direction de MIJOLLA Alain de, Paris, Calmann-Lévy, 2002.

*Les Miroirs du fanatisme : Intégrisme, narcissisme et altérité*, textes édités par SAUSSURE Thierry de, Genève, Labor et Fides, 1996.

*Le Petit Robert*, texte remanié et amplifié sous la direction de REY-DÉVOUE Josette et REY Alain, Paris, Dictionnaire Le Petit Robert, 2006.

*Le Séminaire de Jacques Lacan, livre II : Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*, texte établi par MILLER Jacques-Alain, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Le Champ freudien (Paris) », 1978.

*Le Séminaire de Jacques Lacan, livre VIII : Le Transfert*, texte établi par MILLER Jacques-Alain, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Le Champ freudien (Paris) », 2001 (2<sup>e</sup> édition).

*Le Séminaire de Jacques Lacan, livre XI : Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, texte établi par MILLER Jacques-Alain, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Le Champ freudien (Paris) », 1973.

*Le Séminaire de Jacques Lacan, livre XVI : D'un Autre à l'autre (1968-69)*, texte établi par MILLER Jacques-Alain, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Le Champ freudien (Paris) », 2006.

*Le Séminaire de Jacques Lacan, livre XX : Encore (1972-1973)*, texte établi par MILLER Jacques-Alain, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Le Champ freudien (Paris) », 1975.

*Soigner l'anorexie et la boulimie : des psychanalystes à l'hôpital*, sous la direction de BIROT Élisabeth, CHABERT Catherine et JEAMMET Philippe, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le Fil rouge », 2006.

## Les œuvres philosophiques et sémiologiques

BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

BATAILLE Georges, « L'Histoire de l'érotisme », dans *Œuvres complètes VIII*, Paris, Éditions Gallimard, 1976.

BATAILLE Georges, « Les Larmes d'Éros », dans *Œuvres complètes X*, Paris, Éditions Gallimard, 1987.

BARTHES Roland, « En sortant du cinéma », dans *Communications*, n° 23, Paris, 1975.

BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1992.

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1994.

BARTHES Roland, « Mythologies (1957) », dans *Œuvres complètes I : 1942-1961*, Paris, Les Éditions du Seuil, 2002.

BARTHES Roland, « Sade, Fourier, Loyola (1971) », dans *Œuvres complètes III : 1968-1971*, Paris, Les Éditions du Seuil, 2002.

BARTHES Roland, « Les Sorties du texte » dans *Œuvres complètes4 1972-1976*, Paris, Les Éditions du Seuil, 2002.

BARTHES Roland, « En sortant du cinéma », dans *Communications*, 23, 1975.

BESANÇON Guy, *L'Écriture de soi*, Paris, Éditions de L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2003.

BERGSON Henri, *L'Évolution créatrice*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige. Grands textes », 2007 (11<sup>e</sup> édition).

BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Éditions Gallimard, 1969.

BONITZER Pascal et NARBONI Jean, « La Photographie est déjà tirée dans les choses : entretien avec Gilles Deleuze par Pascal Bonitzer et Jean Narboni », dans *Cahiers du cinéma*, n° 352, octobre 1983.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité 1 : la volonté de savoir*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1976.

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Collection Tel », 1990 (1966).

FOUCAULT Michel, *Dits et Écrits 1954-1988. I, 1954-1975*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, coll. « Quarto », p. 1238-1239.

FOUCAULT Michel, *Dits et écrits, 1954-1988. I, 1954-1969*, édition établie sous la direction de DEFERT Daniel et EWALD François, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994.

FOUCAULT Michel, « Sexualité et politique : Michel Foucault 1978 », dans *Dits Écrits III, 1976-1979*, édition établie sous la direction de DEFERT Daniel et EWALD François, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 15-20.

FOUCAULT Michel, « Sexualité et pouvoir : Michel Foucault 1978 Tokyo », dans *Dits Écrits III, 1976-1979*, édition établie sous la direction de DEFERT Daniel et EWALD François, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 58-77.

FOUCAULT Michel, « Subjectivité et vérité », dans *Dits et Écrits IV 1954-1988*, édition établie sous la direction de DEFERT Daniel et EWALD François, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, 1984, p. 213-218.

FOUCAULT Michel, « L'Écriture de soi », dans *Dits et Écrits IV 1954-1988*, édition établie sous la direction de DEFERT Daniel et EWALD François, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, 1984, p. 415-436.

« Entretien avec Michel Foucault » (avec Duccio Trombadori, Paris 1978), dans *Il Contributo*, 4<sup>e</sup> année, n° 1, Salerne, 1980, repris dans *Dits et Écrits IV 1954-1988*, édition établie sous la direction de DEFERT Daniel et EWALD François, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994.

FOUCAULT Michel, « Le Sujet et le pouvoir » dans *Dits et Écrits IV 1954-1988*, édition établie sous la direction de DEFERT Daniel et EWALD François, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, p. 208-226.

DELEUZE Gilles, *L'Image-Mouvement : Cinéma 1*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983.

DELEUZE Gilles, *L'Image-Temps : Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985.

DELEUZE Gilles, *Les Cours de Gilles Deleuze 1979-1987*, URL : <http://www.webdeleuze.com/>

DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige. Grands textes », 1964.

DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, coll. « Dialogues », 1977.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 1996.

LEVALLOIS Anne, « Je et moi dans l'expérience psychanalytique et dans l'écriture autobiographique », dans *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*, Paris, Anthropos, 2005, p.13-26.

METZ Christian, « Le Cinéma : langue ou langage ? », dans *Communications*, 4, 1964, p. 52-90.

METZ Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, coll. « Langue et langage », 1971.

METZ Christian, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1991.

METZ Christian, *Le Signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, Christian Bourgois, 2002.

METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, coll. « Collection d'esthétique (Paris) », 2003 (1968).

REVEL Judith, *Le Vocabulaire de Foucault*, Paris, Ellipses, 2002.

ZOURABICHVILI François, *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003.

« Michel Foucault », dans *Dictionnaire des philosophies A-J*, Paris, Presses Universitaire de France, 1984, p. 1020-1025.

## 6. ÉTUDES SUR LE CINÉMA (TECHNIQUE)

AUMONT Jacques, BERGALA Alain et MARIE Michel, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, coll. « Nathan université, information, formation », 2004 (1983).

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2005.

AUMONT Jacques et MARIE Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma » dirigé par MARIE Michel, 2006 (2e édition).

AUMONT Jacques, *L'Image*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/arts visuels », 2010.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Les ÉDITIONS du Cerf, coll. « 7e art », 1962.

BELLOUR Raymond, *L'Analyse du film*, Paris, Albatros, 1979.

BELLOUR Raymond, *L'Entre-Images, Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, La Différence, 1990.

BELLOUR Raymond, *L'Entre-Images 2 : Mots, Images*, Paris, P.O.L. Éditeur, 1999.

BERTHOMIEU Pierre, *La Musique de film*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004.

BRÉMOND Elisabeth, *L'Intelligence de la couleur*, Paris, Albin Michel, 2002.

CALON Olivier, *Chanson les années 50*, Paris, L'Archipel, p. 58-61.

CASSETTI Francesco, *D'un Regard L'autre : le film et son spectateur*, [titre original : *À tu per tu : il film e il suo spettatore*], traduit de l'italien par CHÂTEAUVERT Jean et JOLY Martine, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

CHION Michel, *Le Son au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Cahiers du cinéma », 1985.

CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Cahiers du cinéma », 1982.

CHION Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, coll. « Cahiers du cinéma », 2005.

CLERC Jeanne-Marie et CARAUD-MACAIRE Monique, *L'Adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004.

COLLEYN Jean-Paul, *Le Regard documentaire*, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. « Supplémentaires (Paris) », 1993.

ETHIS Emmanuel, « Ce que le spectateur fait au cinéma. Pour une sociologie de la réception des temps filmiques », dans *Communication et langues*, n ° 119, 1<sup>er</sup> trimestre, 1999, p.38-54.

FUZELLIER Étienne, *Cinéma et littérature*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « 7e Art », 1964.

GARDIES André, *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993.

GAUDREULT André et JOST François, *Le Récit cinématographique*, Paris, Nathan, coll. « Fac. Série Cinéma et image », 1990.

GAUTHIER Guy, *Le Documentaire un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2005.

GERMAIN Bazin, *Baroque et Rococo*, Paris, Thames & Hudson, coll. « Univers de l'art (London) », 1994.

GUYNN William, *Un Cinéma de non-fiction : le documentaire classique à l'épreuve de la théorie*, [titre original : *A cinema of Nonfiction*], traduit de l'américain par LIOULT Jean-Luc, Paris, Publications de l'université de Provence, 2001.

JULLIER Laurent, *Le Son*, Paris, Cahiers du cinéma, SCÉRÉN-CNDP, coll. « Les Petits cahiers (Paris) », 2006.

JULLIER Laurent, *L'Analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2007.

LEBLANC Gérard, « La Réalité en question », dans *CinémAction 41 : Le Documentaire français*, dossier réuni par PRÉDAL René, Paris, Les Éditions du Cerf, 1987, p. 36-45.

MINGUET J.P, *Esthétique du Rococo*, Paris, Librairie philosophique, coll. « Essais d'art et de philosophie », 1966.

MOUPELLIC Gilles, *La Musique de film : pour écouter le cinéma*, collection dirigée par MAGNY, Joël, Paris, Cahiers du Cinéma, SCEREN-CNDP, coll. « Les petits cahiers », 2003.

PINEL Vincent, *Le Montage, l'espace et le temps du film*, Paris, Cahiers du Cinéma, SCEREN-CNDP, coll. « Les petits cahiers », 2001.

POLACK Jean-Claude, *L'Obscur objet du cinéma : réflexions d'un psychanalyste cinéphile*, Paris, Campagne Première, coll. « Un Parcours », 2009.

BRANIGAN Edward, *Point of view in the cinema*, Amsterdam, New York, Mouton, 1984.

RAMBAUD Charles, *Regardez voir ! : Pour apprendre à lire un film*, Paris, Bouère, D. Martin Morin, 1998.

ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *De la littérature au cinéma : genèse d'une écriture*, Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1970.

ROSENTHAL Victor, « La Voix de l'intérieur », dans *Intellectica*, n° 58, février 2012, p.53-89. ROSSIGNOL Véronique, *Filmer le réel : Ressources sur le cinéma documentaire*, Paris, Bibliothèque du film, 2001.

SORLIN Pierre, « Le Cinéma français a-t-il échappé à la tentation des genres ? », dans *Le Cinéma français face aux genres*, sous la direction de Raphaëlle MOINE, Paris, Association française de recherche sur l'Histoire du cinéma, 2005, p. 15-24.

VANCHERI Luc, *Cinéma et peinture : Passages, partages, présences*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma » dirigé par MARIE Michel, 2007.

VERNET Marc, « Flash-Back », dans *Lectures du film*, Paris, Éditions Albatros, coll. « Ça cinéma », 1980 (4<sup>e</sup> édition), p. 96-97.

VERNET Marc, *Figures de l'absence : de l'invisible au cinéma*, Paris, Éditions de l'étoile, coll. « Cahiers du cinéma. Essais », 1988.

« Fréquentation et films dans les salles de cinéma 1996-2013 », CNC, publié en 2014, mis à jour le 3 mai 2016. URL :

[http://www.cnc.fr/web/fr/detail\\_ressource?p\\_p\\_auth=5Rr93m8v&p\\_p\\_id=ressources\\_WAR\\_ressourcesportlet&p\\_p\\_lifecycle=0&p\\_p\\_state=normal&p\\_p\\_mode=view&ressources\\_WAR\\_ressourcesportlet\\_struts\\_action=%2Fsd%2Fressources%2Fview\\_document&ressources\\_WAR\\_ressourcesportlet\\_entryId=3856332&ressources\\_WAR\\_ressourcesportlet\\_redirect=%2Fweb%2Fguest%2Findex%3Fp\\_p\\_id%3D%26p\\_p\\_lifecycle%3D0%26p\\_p\\_state%3Dmaximized%26p\\_p\\_mode%3Dview%26\\_3\\_struts\\_action%3D%252Fsearch%252Fsearch%26\\_3\\_keywords%3DFr%2FC3%A9quentation+et+films+dans+les+salles+de+cin%2FC3%A9ma+1996-2013](http://www.cnc.fr/web/fr/detail_ressource?p_p_auth=5Rr93m8v&p_p_id=ressources_WAR_ressourcesportlet&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&ressources_WAR_ressourcesportlet_struts_action=%2Fsd%2Fressources%2Fview_document&ressources_WAR_ressourcesportlet_entryId=3856332&ressources_WAR_ressourcesportlet_redirect=%2Fweb%2Fguest%2Findex%3Fp_p_id%3D%26p_p_lifecycle%3D0%26p_p_state%3Dmaximized%26p_p_mode%3Dview%26_3_struts_action%3D%252Fsearch%252Fsearch%26_3_keywords%3DFr%2FC3%A9quentation+et+films+dans+les+salles+de+cin%2FC3%A9ma+1996-2013)

*CinémAction 10-11 : Cinéma d'avant-garde (expérimental et militant)*, dossier réuni par HENNEBELLE Guy et BASSAN Raphaël, Numéro double, n° 10-11 Printemps – été, Paris, Papyrus, 1980.

*CinémAction 50 : Cinéma et psychanalyse*, dossier réuni par DHOTE Alain, Paris, Éditions Corlet, 1989.

*CinémAction 60 : Histoire des théories du cinéma*, dossier réuni par MAGNY Joël, Paris, Éditions Corlet, 1991.

*Filmer le réel : ressources sur le cinéma documentaire*, sous la direction de VÉRONIQUE Rossignol, Paris, Bibliothèque du film, 2001, p. 30. *Le Cinéma en situation : Expériences et usages du film*, sous la direction de CRETON Laurent, JULLIER Laurent et MOINE Raphaëlle, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. Théorème 15, 2012.

*L'Image et parole*, sous la direction de AUMONT Jacques, coll. « Conférences du Collège d'histoire de l'art ciné