

les classiques



♀ le genre & l'écran pour une critique féministe des fictions audio-visuelles



2017



À LA RECHERCHE DE MR. GOODBAR

RICHARD BROOKS, 1977

>> NOËL BURCH

Je n'avais jamais vu *Looking for Mr. Goodbar*. Cette réalisation de Richard Brooks d'après le best-seller de Judith Rossner publié en 1975, inspiré par un fait divers scabreux, m'avait semblé, d'après les on-dits, comme s'inscrivant dans la série "femmes aliénées par leur libération", genre *Sue perdue dans Manhattan* (Amos Kollek, 1998). L'ayant vu hier soir sur le câble, j'ai jeté un œil à mon « Maltin¹ » auquel j'ai toujours recours avant de décider de regarder un film hollywoodien que je ne connais pas. Ces opinions laconiques d'une équipe de « cinéphiles moyens » (non-universitaires sans doute) sont généralement plus fiables, pour cause d'affinité culturelle, que celles des rédacteurs des notices de Télé-Cable-Satellite qui s'affichent sur Numéricâble. Mais là, j'étais déçu :

« La réécriture sordide (par Brooks, le réalisateur) du roman de Judith Rossner démarre comme l'étude intelligente d'une jeune fille sexuellement réprimée (*repressed young girl*) pour ensuite se vautrer sans répit dans son nouveau style de vie « libéré ». L'interprétation de [Diane] Keaton surclasse ce film sans rime ni raison (*pointless film*). »

Repressed ? Pointless ? Robin Wood, l'un des plus pénétrants observateurs du cinéma hollywoodien des années 1970 a classé ce film dans sa catégorie fertile de « texte incohérent », aux côtés de *Cruising* et de *Taxi Driver*². C'est peut-être cette apparente incohérence, que j'appellerais plutôt complexité, qui fait comprendre la diversité de lectures qui ont été faites de ce film, toutes curieusement

1 *Movie and Video Guide*, évaluation des films qu'on peut voir à la télévision, annuel depuis 1985.

2 Robin Wood, « Le Texte incohérent » [1981] (trad. partielle ; texte intégral dans Wood, *Hollywood from Vietnam to reagan*, New York, Columbia University Press, 1986) in *Champs de l'audiovisuel n°15* « Loin de Paris, Cinéma et sociétés, textes et contextes », Paris, L'Harmattan, 2001.

« à côté de la plaque ». Un universitaire anglais a recensé, de manière exhaustive semble-t-il, les travaux universitaires qui lui ont été consacrés³.

Mais d'abord rappelons de quoi il s'agit : Theresa est citadine, dans une ville qui n'est jamais nommée et qui est comme une synthèse de plusieurs grandes villes étasuniennes, ce qui confirmerait ma conviction que ce film parle non d'une femme mais de l'« Amérique » et plus précisément de la masculinité « américaine ». Thérèse se rebelle contre un père ouvrier catholique, qui incarne la moralité traditionnelle (qu'il enracine dans sa vie de labeur) – monogamie, pas de sexe hors mariage, les jeunes filles doivent rester pures, etc. Elle finit par fuir le domicile parental pour se lancer à corps perdu dans la culture « sexuellement libérée » qui explose à cette époque. Elle va de bar en bar et d'homme en homme, mais tombe à chaque fois sur un partenaire qui ne sait répondre ni à ses besoins physiques, ni à ses besoins affectifs. Elle finit par être assassinée par un homme encore plus perturbé que les autres.

Ce film a été vu – avec les œillères d'un « politiquement correct » primaire qui prévalait alors là-bas – pour une condamnation des mœurs nouvelles, libertaires, « soixante-huitardes », comme faisant partie du très réel « *backlash* anti-féministe » (c'est le titre du chapitre de MacKinnon où il traite de ce film et de sa réception « savante »). Il était vu tantôt comme homophobe, puisque l'assassin est gay, tantôt comme une dénonciation des « dangers de la sexualité » et de sa « libération ». Bref, comme un film réactionnaire, jugement surprenant s'agissant d'un auteur-réalisateur de tant de films progressistes ! Or, les valeurs traditionnelles sont portées ici par ce père catholique névrosé, caricatural, et ne sont de ce fait guère valorisées. C'est la révolte et la quête de l'héroïne, portées

³ Kenneth MacKinnon, *The Politics of Popular Representation: Reagan, Thatcher, AIDS, and the Movies*, Fairleigh Dickinson University Press, 1992.

par le charisme de Diane Keaton, qui sont le bon objet du film. Le film a également été balayé d'un revers de main – comme le fait la notule des Maltin – comme un cynique exercice d'exploitation, typiquement hollywoodien. Mais personne ne semble avoir perçu le film comme autre chose que le récit de l'expérience singulière d'une jeune femme à la fois innocente et aliénée, égarée dans la culture de la drogue et prenant trop au pied de la lettre les consignes du *women's lib*...

Car pour moi, en tout cas, le « message » de ce film saute aux yeux ! Et il est d'ordre anthropologique. Il suffit de voir cette histoire par les yeux de ce personnage de femme dont tout le comportement s'inscrit en faux contre les clichés premiers du puritanisme patriarcal étasunien, où l'initiative du coït appartient au mâle (Theresa drague des mecs qui lui plaisent dans des bars), avec l'idée que de toute façon le sexe n'intéresse pas les femmes et que le désir des hommes les importune ! C'est une idée très répandue là-bas, y compris chez beaucoup de femmes, grâce à l'endoctrinement maternel. Theresa est étudiante mais aussi enseignante : elle apprend à parler à des enfants sourds-muets, activité qui la définit comme capable de communiquer avec « l'autre » (en particulier avec une fillette noire récalcitrante), alors qu'elle se trouve confrontée, dans sa recherche d'un *partenaire* comme elle l'entend, à un véritable défilé des tares de la masculinité « américaine », d'hommes incapables de communiquer avec elle. Depuis son professeur qui répond à son désir et la « saute » tout en sachant que c'est interdit et immoral, vu le rapport de pouvoir entre enseignant et étudiante, jusqu'à l'homosexuel honteux qui se laisse draguer pour prouver qu'il est un « vrai homme » et que son impuissance à la satisfaire pousse au meurtre, en passant par ce taiseux qui ne supporte pas la présence à ses côtés d'une

femme avec qui il vient de faire l'amour et ce « fou » qui mime devant elle un violent combat au couteau. C'est le « point » de ce film qui est tout sauf « *pointless* », le cauchemar auquel les femmes étasuniennes sont si souvent confrontées, l'illustration crue de cet apartheid des sexes qui caractérise, sans doute depuis sa fondation, une société où crimes et viols battent tous les records. Voilà une vérité, ce réquisitoire contre leur sexe, que tous ces hommes, ces critiques et universitaires « affranchis », ne peuvent tout simplement pas reconnaître⁴. Seule E. Ann Kaplan, la seule chercheuse féministe dans le recensement de MacKinnon, semble avoir perçu cette dimension du film, tout en la minimisant, intimidée peut-être par la lecture dominante qui en était faite : « Le spectateur éprouve les colères incontrôlées dont les hommes font montre et ne peut s'empêcher de constater leur excès. Dans cette petite mesure le besoin patriarcal de posséder et dominer les femmes est dénoncé. » Dans une petite mesure ? Les séquences où ces colères s'expriment, y compris jusqu'au meurtre final (qui évoque celui de *Psychose* !) sont de loin les plus marquantes du film.

Texte incohérent ? Là où Robin Wood, homosexuel tout récemment sorti du placard et inconditionnel de la « libération sexuelle » voit de l'incohérence, le film montre, comme nous pouvons aisément le voir aujourd'hui, le

⁴ E. Ann Kaplan, la seule féministe dans le recensement de MacKinnon, semble avoir perçu cette dimension du film, tout en la minimisant, intimidée peut-être par la lecture dominante qui en était faite: « Le spectateur éprouve les colères incontrôlées dont les hommes font montre et ne peut s'empêcher de constater leur excès. Dans cette petite mesure le besoin patriarcal de posséder et dominer les femmes est dénoncé.» Une petite mesure ? Les séquences où ces colères s'expriment, y compris jusqu'au meurtre final (qui évoque celui de *Psychose* !) sont de loin les plus marquantes du film.

caractère équivoque de cette libération qui n'en était guère une que pour les hommes... homos comme hétéros.

EMMANUELE RIVA - PHILIPPE NOIRET



Thérèse Desqueyroux

EN HOMMAGE À EMMANUELLE RIVA

Thérèse Desqueyroux

GEORGES FRANJU

>> GENEVIÈVE SELLIER

UNE BOURGEOISE REBELLE...

Thérèse Desqueyroux, adapté du roman homonyme (1927) de François Mauriac par son fils Claude pour Georges Franju (également crédité pour l'adaptation et les dialogues), qui sort en septembre 1962, se construit sur un point de vue empathique avec l'héroïne : ici, c'est l'oppression et l'instrumentalisation des femmes dans le mariage bourgeois qui est mis en accusation, d'autant plus efficacement que l'intrigue est déplacée dans le contemporain immédiat. On retrouve l'argument et la structure dramatique en flash-back de *La Vérité sur Bébé Donge* (Decoin, 1952), mais Franju, comme Mauriac, adopte exclusivement le point de vue du personnage féminin qui essaie de comprendre comment elle en est venue à tenter d'empoisonner son mari.

Comment la naïve jeune bourgeoise découvre les réalités sordides de sa classe sociale d'abord soucieuse de ses biens et des convenances, la déception face à un mari incapable de la satisfaire sexuellement, la souffrance face à l'indifférence qui s'installe entre eux quand il reprend ses habitudes immuables, son incapacité à s'investir dans l'amour maternel, et enfin le désir d'en finir avec l'asphyxie du mariage bourgeois en commettant l'irréparable. Le récit est pris en charge dès le début et jusqu'à la fin par l'héroïne. Bien que la "criminelle" soit la femme, nous sommes en empathie constante et exclusive avec elle, grâce à sa voix intérieure.

La plupart des critiques de 1962 soulignent la véritable fusion qui s'opère entre l'actrice et son personnage et épousent le point de vue de Thérèse Desqueyroux pour rendre compte du film que Franju lui-même expose sans ambiguïté dans *Les Lettres françaises* : "Thérèse est une admirable fille extrêmement lucide. C'est une empoisonneuse qui rompt les amarres, et aux yeux de Mauriac, seuls comptent ceux qui luttent

pour la libération de l'esprit. Si Mauriac fait une sainte d'une aussi belle criminelle, c'est son droit, j'en suis ravi. ”

(extrait de *La Nouvelle Vague : un cinéma au masculin singulier*, CNRS éditions, 2005)

L'actualité du thème est soulignée par l'adaptateur, Claude Mauriac : “ Thérèse me semble très intéressante parce que huit femmes sur dix sont, comme elle, frustrées. L'empoisonnement est bien sûr un cas limite, mais ce genre de situation de la femme qui n'a pas ce qu'elle veut demeure d'une très grande actualité ! Et pas seulement en province : il y a des femmes frustrées à Paris, et dans toutes les grandes capitales... ”

La mise en scène de Franju, si elle n'emprunte pas les caractéristiques les plus visibles de la Nouvelle Vague (improvisation, tournage en intérieurs naturels, thèmes et acteurs associés à la jeunesse, liberté de ton en matière sexuelle), se démarque très nettement des adaptations littéraires “ de la qualité française ” par son refus des conventions scénaristiques, dramatiques et esthétiques de ce cinéma. (De ce point de vue, il peut se comparer à *Jules et Jim* ou à *Léon Morin prêtre*). Emmanuèle Riva donne la même impression d'authenticité dans la fraîcheur des scènes de la jeunesse de l'héroïne que dans sa déchéance après le procès. La modernité du film réside dans le traitement sans concession d'un thème éminemment conflictuel pour l'époque, et dans le choix d'un style visuel et d'un style dramatique d'une rigueur à la mesure de ces enjeux. Emmanuelle Riva est le symbole de cette exigence nouvelle. Pourtant, si le film recueille un succès public honorable, il ne fera pas école : la critique préférera des films formellement plus audacieux, et le public des histoires plus consensuelles ou plus excitantes. Et la carrière de l'actrice subira la même désaffection que le personnage de femme moderne qu'elle incarne, qui associe émancipation intellectuelle, sociale, conjugale et sexuelle. La société française du début des années 1960 n'est pas prête à entendre un tel discours.





WILD

JEAN-MARC VALLÉE, 2014

>> NOËL BURCH

Je suis un fan inconditionnel de Reese Witherspoon depuis *Freeway* (1996) et *Election* (1999)¹. Alors quand j'ai vu hier soir qu'elle était l'héroïne d'un film dont je n'ai jamais entendu parler et qui passait sur le câble, je me suis précipité dessus. Pour une fois, j'ai bien fait.

Wild, co-produit en 2016 par Witherspoon, réalisé et photographié par deux Québécois, Jean-Marc Vallée et Yves Bélanger, est tiré du récit qu'une trentenaire étasunienne, Cheryl Strayed, a publié de sa randonnée solitaire sur un équivalent de nos sentiers de grande randonnée (GR), la « PCT », *Pacific Crest Trail*, célèbre parcours balisé de 1 000 miles qui s'étend du sud de la Californie jusqu'au nord de l'État de Washington. Si Cheryl entreprend cette épreuve physique qui est aussi une sorte de pèlerinage à l'intérieur d'elle-même, c'est dans l'espoir de se purger des poisons d'un passé extrêmement douloureux. À la suite de la mort d'un cancer de sa très jeune mère, à qui elle était liée comme à une sœur ou une amante², le chagrin l'a plongée dans une folle promiscuité sexuelle, ainsi que dans l'alcool et les drogues dures.

Le film commence au milieu de sa randonnée, à l'un des moments les plus durs : une de ses chaussures de marche se détache de son énorme sac à dos et dévale la falaise à ses pieds : irré récupérable. De rage, elle jette l'autre chaussure

1 Je refuse d'utiliser le titre français « L'Arriviste », pour ce beau film du toujours intéressant Alexander Payne, car ce titre dénigre l'héroïne par avance, alors que le titre original est parfaitement neutre et objectif. La procédure est hélas typiquement française, comme pour deux chefs d'œuvre de la grande époque de Hollywood, avec Bette Davis, sortis en France après la guerre pendant le grand backlash misogyne (cf. Burch et Sellier, *La Drôle de Guerre des sexes*) : *The Little Foxes* (1941), rebaptisé « La Vipère » et *Beyond the Forest* (1949), devenu « La Garce » (pour mon appréciation sur Payne, cf. *De la Beauté des latrines.*)

2 Rôle tenu par la non moins admirable Laura Dern, dont je suis également fan depuis le merveilleux *Citizen Ruth* (1996) d'Alexander Payne, encore lui, toujours inexplicablement inédit en France.

dans le vide. Puis, commence un flashback. Mais dans ce film structuré en retours en arrière d'un bout à l'autre, ce choix n'est pas, comme trop souvent de nos jours, le clin d'œil au spectateur d'un « auteur de génie » ; il est la substance même du film. Seule face à ces paysages spectaculaires, la pensée de Cheryl est en dialogue constant avec son passé douloureux. Celui-ci nous est conté donc, souvent non chronologiquement, par des flashbacks développés plus ou moins longuement, quelquefois limités à un ou deux plans très courts, avec quelques rares interventions de la voix off de Cheryl. Ils surgissent comme arbitrairement dans un présent répétitif, « monocorde », qui agit un peu comme une basse chiffrée en musique. Je schématise, car le trajet de Cheryl est semé d'embûches, dont la perte de sa chaussure n'est que la plus dramatique. Dès avant son départ elle a énormément de mal à soulever l'énorme sac à dos qu'elle s'est préparé... et le parcours est ponctué de semblables déboires, car Cheryl est tout sauf une randonneuse expérimentée : on devine que c'est la première fois qu'elle se livre à ce sport.

Le premier soir, lorsqu'elle veut cuire son repas, elle découvre pourquoi son réchaud ne marche pas : elle n'a pas pris le bon carburant, devra manger froid sa « bouillasse » pendant plusieurs jours avant de pouvoir se procurer l'essence de la bonne catégorie. Le premier montage de sa tente est très long et compliqué aussi, le mode d'emploi difficile à suivre... Plus loin, à même la face d'une falaise vertigineuse, il lui faudra escalader un dangereux empilement d'énormes rochers déposés là sans doute par une avalanche. Elle traversera des champs enneigés, repérant difficilement la piste à l'aide d'une boussole.

La critique a rapproché ce film de *Into the Wild* (2007) de et avec Sean Penn. Ce qui m'intéresse finalement le plus dans *Wild* est ce qui différencie ce film de femme de l'odyssée tragique d'un jeune bourgeois solitaire, fuyant une société dont les



injustices et le matérialisme lui font horreur, cet homme qui s'est lancé résolument *hors piste* et qui en est mort.

Cheryl, c'est son passé qu'elle fuit, ce n'est pas la société, et en entreprenant cette épreuve sur une piste balisée et (un tout petit peu) fréquentée, elle garde le contact avec la civilisation : à la différence du personnage révolté, nihiliste de Sean Penn, dont la mésaventure tragique s'inspire d'un fait divers, elle sait que la fuite n'aurait aucun sens : elle n'a aucune intention suicidaire.

Et Cheryl fait des rencontres, comme cet agriculteur mastoc vers le début de sa longue marche, quand son réchaud est en panne depuis plusieurs jours et qu'elle a faim. L'homme propose de la ramener chez lui dans sa camionnette... Mais quelles sont ses intentions ? se demande-t-elle. Elle lui raconte qu'elle randonne avec son mari qui a juste pris quelques miles d'avance. Mais chez l'agriculteur, elle trouve une épouse accueillante, encore plus obèse que son mari, qui leur fait à manger : c'est un couple uni, c'est un homme inoffensif, et comme il avait bien deviné qu'il n'y a pas de mari, avant de prendre congé de son bienfaiteur, elle lui avoue avoir raconté ça par peur. Cette question d'une femme séduisante qui randonne seule, sur une piste peu fréquentée, dans un pays qui détient des records en matière de viol et de meurtre, mérite de s'y attarder. Car presque toutes les rencontres que fera Cheryl sur la piste elle-même ou dans les sortes de gîtes d'étape entretenus, comme la piste, par les « eaux et forêts », sont avec des hommes. Or, mis à part une rencontre un peu inquiétante avec deux chasseurs armés d'arcs et de flèches, dont l'un revient sur ses pas seul dans l'espoir avoué de batifoler, mais recule devant l'aura d'autonomie que dégage l'héroïne, il n'est jamais question d'agression. En vérité, l'image que véhicule le film de cette activité en ce lieu, image sans doute véridique, est celle d'une communauté, essentiellement masculine, de solidarité et de

respect mutuel, communauté utopique, un peu à part... dont les valeurs ne cessent d'étonner Cheryl. Un homme expérimenté qui tient une boutique pour les randonneurs l'aide à se débarrasser des objets dont elle n'a pas besoin et qui alourdissent inutilement sa charge ; un autre lui avait déjà dit que puisque ses chaussures de marche, vendues par une société spécialisée, la serraient trop, elle n'avait qu'à leur téléphoner pour qu'ils lui envoient une nouvelle paire. Ce qu'elle fait, apprend au téléphone qu'il dit vrai et s'écrie : « *You'll always be my favorite company !* ». Et effectivement, comme par magie, un colis va lui parvenir à une prochaine étape – après que ces chaussures trop étroites aient pris le chemin que l'on sait et que Cheryl, surmontant son désespoir, soit parvenue à se chausser de semelles amovibles et de bandes adhésives pour poursuivre courageusement sa route.

La piste passe aussi par quelques petites villes : dans l'une d'elles, assistant à une fête, elle drague un homme qui lui plaît et passe une nuit d'amour qui la comble. Et parfois nous la voyons parler avec son ex-mari... dans une cabine téléphonique, car l'action se passe à l'époque bénie d'avant l'avènement du portable – et nous comprenons par là que ce que nous voyons appartient à une autre ère de l'humanité ! Le divorce à l'amiable avec ce mari sympathique fut le premier pas de son ascèse, juste avant son départ, et nous y assistons en flashback vers le début du film.

Un épisode désopilant marque à quel point la démarche de Cheryl, empreinte d'un certain masochisme, conscient et salutaire, est incompréhensible pour le monde qu'elle a provisoirement quitté. La piste suit quelquefois une route et voilà qu'une belle voiture conduite par un jeune Noir dynamique, s'arrête comme pour la prendre en stop... mais non, c'est un journaliste qui fait un reportage sur les « hobos », mot curieusement suranné qui remonte à la Grande Crise et qui signifie vagabond. Cheryl

a beau insister qu'elle n'est pas un « hobo », le gars ne peut la croire : que pourrait-elle être d'autre ? Il lui remet un « kit de hobo » et repart frustré... Plus loin, elle bivouaque avec un groupe de jeunes blagueurs qui lui apprennent que son exploit et ses aventures sont déjà légendaires chez les randonneurs : on l'appelle « la reine de la PCT ». La rencontre la plus étrange que fait l'héroïne est avec un lama chargé de sacs, puis avec la vieille dame et son petit fils de cinq/six ans à qui l'animal sert de porte-bagage. L'enfant est pâle et étrange, il parle comme un adulte : « J'ai un problème mais je ne peux pas en parler avec les étrangers », dit-il. C'est un peu le dilemme de Cheryl qui a entrepris ce voyage pour se parler à elle-même...

Certes, c'est un film étasunien, ce pays où seul « existe » l'individu, ses succès et ses échecs. La régénération de Cheryl obéit à cet individualisme. Dans les dernières images, elle contemple depuis un grand pont le fleuve sous ses pieds, tandis que sa voix off annonce ce qui va être son avenir, un nouveau mariage, des enfants, le bonheur. Mais comparé au récit masculin de désespoir et de mort qu'était *Into the Wild*, je n'ai pu m'empêcher de me répéter cette phrase d'Aragon, ce communiste venu du surréalisme : « La femme est l'avenir de l'homme ».



LA MINUTE DE VÉRITÉ

HENRI JEANSON

>> NOËL BURCH

Dans notre livre *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, ma camarade Geneviève Sellier, traitant des quelques huit films que tourna Jean Gabin entre 1946 et 1954, écrivait ceci : “... les échecs plus ou moins cuisants de ces films peuvent sans doute se comprendre, indépendamment de leur qualité variable, comme un certain refus de la part du public de voir la grande star masculine de l’avant-guerre (et la seule possédant une véritable aura érotique), devenir cette figure prématurément vieillie, et chose plus grave, incarner des “perdants”...¹ »

C’est indubitable, car même si le Gabin d’avant la guerre était presque toujours un perdant aussi, c’était un perdant tragique, héroïque, toujours victime des forces du Mal : des « salopards » dans *La Bandera*, d’une femme perfide dans *Gueule d’amour*, d’un méprisable « demi-sel » nommé Pierre Brasseur dans *Le Quai des brumes*, de ce vil corrupteur de femmes que fut Jules Berry dans *Le jour se lève*, etc.

Jeune homme frais arrivé à Paris, je me souviens vaguement de la sortie en 1952 de *La Minute de vérité*, réalisé par Jean Delannoy, scénarisé par lui avec Henri Jeanson et le jeune Roland Laudenbach². La critique chic que je suivais alors avait craché dessus : « aucun intérêt »... alors je ne m’étais pas dérangé. Mais l’autre soir, le film est passé sur TV5 dont le choix est très souvent judicieux, et j’ai pu découvrir une œuvre

¹ *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, éditions Nathan, 1996, p. 251.

² Y collabore aussi un certain Robert Thoeren, scénariste d’origine allemande, arrivé en France lors du grand exode anti-nazi et installé à Hollywood à partir de 1940. Il est tentant d’imaginer que ce film prend ses distances avec les clichés misogynes et masculinistes à l’honneur en France à cette l’époque, grâce à cet auteur qui a vécu au contact de cultures où le féminisme était beaucoup plus présent qu’en France. Mais il faudrait des recherches approfondies sur son rôle dans ce quatuor de scénaristes.

complexe, décortiquant avec vigueur le triangle classique du vaudeville, mari-femme-amant, pénétrant avec subtilité les rapports sociaux de sexe sous le patriarcat. Mais en 1952, ce vocabulaire et le cadre de pensée qu'il sous-tend n'existaient pas encore !

UN PERSONNAGE CLIVÉ

Le docteur Pierre Richard et sa femme Madeleine (Gabin et Morgan) mènent une vie tranquillement bourgeoise dans un beau quartier de la capitale. Ils ont une fillette d'une douzaine d'années que le docteur dépose à son école ce matin-là comme tous les matins en se rendant à son travail. Première surprise du film : au lieu du grand hôpital ou du coquet cabinet que laissait attendre l'appartement des Richard, ce quinquagénaire est un « médecin des pauvres », il passe ses journées dans le fruste dispensaire d'un quartier populaire.

L'appartement appartiendrait à une vie précédente qu'il aurait quittée par goût du sacerdoce ? Il n'en sera jamais question dans le long dialogue qui structure film. Je soupçonne ce décalage social d'être un coup de force scénaristique, car ce sera en fin de compte le déclencheur d'un « happy-end » doux-amer. Mais en même temps il accentue le clivage du personnage de Gabin, trait qui est au cœur du propos de ce film.

C'est le même soir, lorsque Pierre Richard s'apprête à rentrer chez lui, qu'intervient le « hasard » qui va secouer les certitudes du patriarcat et bouleverser la vie du couple. Un gamin à bicyclette vient chercher l'autre médecin du dispensaire pour une urgence. Or, celui-ci est absent et c'est donc Richard qui suit le gamin et se retrouve au dernier étage d'un taudis dans un petit atelier de peintre où règne un grand désordre. Il s'agit d'une tentative de suicide au gaz. Le désespéré est un jeune homme, Daniel Prévost (Daniel Gélin) qui semble être dans le



coma. Richard lui prodigue les premiers soins et appelle une ambulance. Puis son regard tombe sur une photo où l'on voit le peintre avec sa femme Madeleine... en amoureux ! Il y a aussi une autre photo, un portrait de Madeleine. Gabin encaisse, poursuit machinalement son traitement : il s'agit désormais de garder en vie l'amant de sa femme.

Après avoir surveillé le transport de son patient à l'hôpital, il demande au médecin de service de le tenir au courant : « C'est un ami ? » lui demande son confrère. Gabin fait une réponse évasive et s'éclipse...

De retour auprès de Madeleine dans leur appartement, Pierre joue avec plus ou moins de conviction le jeu normal du couple marié. Madeleine voit bien qu'il est préoccupé. Elle veut lui montrer quelques photos et sa colère éclate. Jetant sur la table celle qu'il a subtilisée chez le suicidé et qui révèle le pot aux roses : « Tu peux ajouter celle-ci à ta collection ! » crache-t-il.

MINUTE DE VÉRITÉ ET EFFET DE RÉEL

C'est à partir de ce moment-là que s'engage « la minute de vérité », qui durera toute une nuit et sera illustrée par toute une série de flashbacks, presque tous initiés par la voix de Madeleine, car elle tient à raconter à son mari l'histoire d'une liaison à éclipses qui a duré près d'une décennie, *telle qu'elle s'est passée*. Pour elle, il s'agit réellement de la minute de vérité.

Or, si ce médecin quinquagénaire est certes dans le rôle de « l'humilié et l'offensé », le récit de Madeleine et ses réactions à lui le révèlent comme le mari possessif et autoritaire qu'il est au fond (on connaît les fameuses colères de Gabin et là on est servi !), par contraste avec la douceur qu'il montre envers sa fillette et ses patients. Il lui laisse à peine finir ces phrases, interprète sans cesse de travers ce qu'elle dit, l'accusant de vouloir justifier l'injustifiable, balayant d'un revers de main toutes ces explications, blessé qu'il est dans son privilège patriarcal, alors que

les scènes que nous voyons soulignent sans cesse à quel point sa femme « dit vrai » (c'est « l'effet de réel » de la chose filmée) et que ses accusations à lui sont injustes. Et notons surtout qu'il lui cache jusqu'au bout de la nuit le suicide de son amant, car le révéler lui ferait perdre le « beau rôle » qu'il revendique – et bien entendu saboterait le dispositif scénaristique, car Madeleine se précipiterait au chevet du moribond.

ANTIGONE N'EST PAS ENTENDUE DES HOMMES

Ce film, s'il rompt clairement avec la misogynie qui caractérise tant de films de l'immédiat après-guerre comme de la plupart de ceux de l'entre-deux-guerres, en conserve l'un des schémas centraux : un homme d'un certain âge, marié (ou non) à une femme de 15 ou 20 ans de moins que lui, voit son droit de propriété disputé par un rival beaucoup plus jeune. Autre point contextuel, dans ce film, Morgan joue son propre rôle : Madeleine est une actrice de théâtre et de cinéma, connue et admirée de tous, comme on le verra dans la boîte de nuit où elle est venue regarder le numéro que fait son amant, et où tous les dîneurs, l'ayant reconnue, l'applaudissent chaleureusement.

On apprend d'ailleurs qu'elle a eu beaucoup de succès dans le rôle d'Antigone (celle d'Anouilh de 1944, inspirée par un acte de résistance), personnage de femme qui, comme elle, n'arrive pas à se faire entendre des hommes. Et alors que Madeleine est tout d'une pièce, l'honnêteté même envers ses deux hommes, ceux-ci sont, de différentes manières, *clivés*.

Pierre, dont on découvre dans cette querelle que sa générosité envers les pauvres recouvre un mépris des femmes – qu'il caractérisera *sub specie aeternitatis* à plusieurs reprises. Et quand Madeleine lui raconte comment les soupçons qu'elle avait entretenus depuis longtemps ont été confirmés et qu'il « sautait » effectivement sa belle assistante : « Ça n'avait aucune importance ! »

s'écrie-t-il et Madeleine de lui répondre que les hommes disent toujours ça³

UN SECOND PERSONNAGE CLIVÉ

Quant au jeune Daniel Prévost, son clivage est à la fois psychologique et « artistique ». Ce personnage est l'incarnation parfaite de la vie de bohème, l'atelier-mansarde en grand désordre, la pauvreté en bandoulière, l'insouciance face à l'argent et le lyrisme cynique. Mais également soupe-au-lait, tout comme son rival, aspect de son personnage que Madeleine n'aime pas, comme elle le lui dit après sa dispute avec le directeur de la boîte de nuit, qui le renvoie. Mais c'est au niveau de son art que le clivage est le plus frappant, et il s'agit d'un autre « effet de scénario » dont les personnages ne sont pas conscients. Car Daniel pratique d'un côté un art quasi-abstrait de peintures à l'huile qui rappellent le style « surréaliste » de Picasso des années 1925-36, et d'autre part un art figuratif bien que stylisé qui évoque les dessins de Matisse.

Ce dernier style, à part ce que l'on peut voir au mur de son atelier, est réservé aux divers portraits qu'il fait de Madeleine, d'abord dans son atelier, puis devant le public de la boîte de nuit (nommée « Zéro de conduite » !) où il gagne quelques sous en montrant sur scène son habileté au fusain. Enfin, une autre version de ce portrait paraît en vitrail dans une église du Midi pour répondre à une commande, image que Madeleine découvre avec émotion pendant une période où elle s'est réfugiée en province pour s'éloigner de Daniel (en dix ans elle a culpabilisé souvent).

D'ailleurs, si l'autre style « avant-gardiste » est comme une parodie de l'art moderne – Madeleine, sans jamais manifester d'enthousiasme pour les toiles de son amant en a néanmoins accroché un exemplaire dans l'appartement conjugal où

³ Effectivement, ce sont presque les mêmes mots que dira l'odieux François Donge par la voix de Gabin quand Danielle Darrieux le confronte aux fredaines avec sa secrétaire dans *La Vérité sur Bébé Donge* (1952).

Gabin n'aura de cesse de s'en moquer – le style « Matisse », plus lisible, est davantage objet d'émotion, il est l'un des bons objets du film⁴. Et si Daniel privilégie manifestement ses peintures à l'huile c'est implicitement une forme de fausse conscience, le film et le spectateur « savent » que ses fusains sont plus beaux !

En revanche, il est frappant de constater que si Madeleine est manifestement une grande professionnelle dans son art, cet accomplissement va presque de soi, ni le mari ni l'amant n'en parlent jamais de manière valorisante ; à certains moments même ils se plaignent des obligations attachées à son métier qui les privent de sa présence, alors que c'est moins son physique que sa qualité d'artiste qui séduit Madeleine chez Daniel et si vers la fin de son récit elle va décider de rompre avec lui, c'est parce qu'elle a été amenée à accompagner Pierre qui va soigner un garçonnet malade dans un taudis affreux où elle découvre enfin « qui il est vraiment », la face « douce » du patriarche froid et distant.

RÉSISTER AU PATRIARCAT

La Minute de vérité prend place dans toute une série de films de cet après-guerre, qui coexistent avec la misogynie des films d'Yves Allégret et Jacques Sigur (comme *Une si jolie petite plage* ou *Manèges*) et de tant de navets aussi. Ce sont des films qui prolongent la thématique « anti-patriarcale » du cinéma de l'Occupation (*Falbalas* de Jacques Becker, par exemple).

Parfois avec Gabin, comme *La Vérité sur Bébé Donge* (Decoin) ou celui-ci (où c'est précisément la dévalorisation de son personnage qui explique leur insuccès), le plus souvent avec Jean Marais (*Le Château de verre* [René Clément] ou *Aux*

⁴ S'agit-il d'un écho d'un conflit culturel du Paris occupé, entre le théâtre de boulevard « enjuivé » auquel était associé Jeanson (et ici le personnage de Madeleine), théâtre détesté par les intellectuels collabos qui lui opposaient l'avant-garde, les Pitoëff, Dullin, Baty, etc. ?

yeux du souvenir [Jean Delannoy], tous deux avec Morgan) ou encore *Les Grandes Manœuvres* (René Clair), où Morgan fait face à Gérard Philipe. Notons qu'elle a très souvent été choisie pour jouer ce rôle de femme qui résiste au patriarcat, à un mari ou à un amant possessif et/ou infidèle (cf. nos analyses des films de cette époque dans *La Drôle de guerre des sexes*).

C'est le lendemain matin : on téléphone à Pierre. Le suicidé a succombé. La concierge monte une lettre urgente pour Madeleine : celle que nous avons vu Daniel remettre à sa concierge lors de la dernière visite de Madeleine, où il a devancé sa déclaration de rupture en lui annonçant un long voyage... Pierre retrouve Madeleine en pleurs, la lettre de Daniel à la main, et lui annonce la mort de son amant à 6 heures du matin : « On a fait tout notre possible... »

DROIT À L'INFIDÉLITÉ ?

A présent, il est l'heure d'emmener la fillette à l'école. Le dernier plan du film nous montre Madeleine derrière la fenêtre ouverte qui regarde Pierre s'éloigner vers sa voiture avec la petite. Son expression est d'une totale ambiguïté : résignation à sa vie d'épouse fidèle ? chagrin refoulé ? soulagement de ne plus avoir à mener – par éclipse – une double vie ? Car tout au long du film, elle a résisté à la volonté du jeune peintre à se l'approprier : « Vous êtes mariés depuis dix ans ? Alors c'est mon tour... »

Dans une séquence étrange, il entraîne Madeleine visiter une maison de campagne isolée en très mauvais état. Il compte l'acheter pour abriter leur couple, loin du monde, une fois qu'elle aura « parlé à son mari »... De toute évidence Madeleine n'est nullement séduite, ni par la maison, ni par le fantasme de son amant... qui l'éloignerait de son travail, qui supposerait même

qu'elle l'abandonne⁵...

Je pense que ce film tend à renvoyer dos à dos deux types masculins et ce du point de vue d'une femme qui, elle, revendique implicitement le droit d'aimer deux hommes à la fois, ce droit que Friedrich Engels préconisait pour les femmes, ce droit à l'infidélité dont bénéficient les hommes sous le patriarcat. Quand il leur sera accordé, quand la monogamie à sens unique sera abolie, alors seulement les femmes seront émancipées, assurait-il⁶.

5 Le décalage entre les personnages ici rappelle celui d'une belle séquence d'un autre film avec Gabin et Morgan, *Remorques* (1940), où le capitaine du remorqueur montre à son amante de passage la maison en bord de mer où il espère vivre avec son épouse après sa retraite.

6 Dans *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'Etat*.



LE JOURNAL D'UNE FEMME EN BLANC (1965)

UNE FEMME EN BLANC SE RÉVOLTE (1966)

CLAUDE AUTANT-LARA

>> GINETTE VINCENDEAU

La parution de ces deux films en DVD nous fait découvrir un cinéma des années 1960 occulté par la Nouvelle Vague et les comédies à succès, comme *La Grande vadrouille* (1966). Ils nous parlent d'un temps que, comme dit la chanson, les moins de 20 ans ne peuvent pas connaître – où l'on appelait une femme médecin « doctoresse » et une mère célibataire « fille-mère », où le bellâtre de l'internat pouvait étaler sans complexe un tapis au pied de son lit décoré de cette belle inscription: « je couche mais n'épouse pas ». Une époque surtout où – et c'est le sujet des deux films – la contraception et l'avortement étaient illégaux.

Tirés de deux romans d'André Soubiran – médecin-écrivain à succès de l'époque – les deux films sont réalisés par Claude Autant-Lara, sur un scénario de Soubiran et Jean Aurenche, cinématographie (en noir et blanc) de Michel Kelber, décors de Max Douy et musique de Michel Magne ; ils sont produits par Ghislaine Autant-Lara, l'épouse et collaboratrice de longue date du réalisateur.

Dans le rôle de Claude Sauvage, la jeune interne qui prépare une thèse sur la contraception, Marie-José Nat dans le premier film et Danielle Volle, une actrice moins connue, dans le deuxième. Il s'agit donc d'une équipe de solides professionnels du cinéma français. Malgré un box-office plus que correct (*Le Journal d'une femme en blanc* fait 2,3 millions d'entrées ; *Une femme en blanc se révolte* 884.000), la critique est mitigée et les films ne restent pas dans les annales. Il faut dire qu'Autant-Lara n'a pas bonne presse. Sa carrière, qui compte plusieurs chefs-d'œuvre (entre autres *Douce*, 1943 ; *Le Diable au corps*, 1946 ; *La Traversée de Paris*, 1956 ; *En cas de malheur*, 1958) est alors sur le déclin et il s'est aliéné une bonne partie de la profession et de la presse avec ses polémiques à répétition et ses prises de position de plus en plus à droite (il rejoindra le Front National dans les années 1980). Dans son livre de 1981, *Ciné-modèles cinéma d'elles*, Françoise Audé juge les films durement, se méfiant « d'œuvres polémiques [qui se soumettent] aux codes d'un langage et d'un discours dominant ».

Il est donc d'autant plus surprenant de découvrir deux films qui défendent passionnément les droits des femmes à disposer de leur corps et abordent avec courage des sujets tabou. L'insouciance sexuelle de Brigitte Bardot et des héroïnes de la Nouvelle Vague a été, fort justement, saluée comme un courant d'air frais

qui balayait les vieux stéréotypes (la garce, la vierge, la « bobonne »). Les conséquences moins glamour – pour les femmes – de cette liberté en l’absence de contraception et d’avortement légal n’étaient pratiquement jamais évoquées et, si elles l’étaient, de manière punitive. *Le Journal d’une femme en blanc* et *Une femme en blanc* se révoltent certes moins drôles que les films de BB. Ils comportent quelques scènes pénibles même si elles sont – selon les codes de l’époque – extrêmement discrètes sur le corps des patientes et les procédures médicales (personnellement je ne m’en plains pas). Leur côté pédagogique peut sembler « barbant » pour reprendre le vocabulaire de l’époque et on n’échappe pas aux lourdeurs des « films à thèse ». Ces deux films n’en exposent pas moins le martyre subi par des légions de femmes en raison de maternités non désirées, l’indifférence ou l’inefficacité de leurs partenaires masculins, la cruauté des familles, ainsi que l’incroyable misogynie de la plupart des médecins. Les dialogues parfois surprennent par leur brutalité. Claude Sauvage annonce froidement : « le samedi c’est le jour des curetages – le weekend des filles enceintes »... « 2 000 avortements par jour – plus de morts qu’avec les accidents de la route. Ah, c’est trop bête ! »

Écrivant dans le sillage des mouvements de libération des femmes des années 1970, Françoise Audé est forcément (mais de manière anachronique) déçue que les deux films ne véhiculent pas une revendication féministe « radicale ». Mais il est permis de les voir à la lumière d’une autre chronologie. Conservateurs dans leur forme, *Le Journal d’une femme en blanc* et *Une femme en blanc* se révoltent sur des points à d’autres égards en avance sur leur temps ; ils précèdent de deux ans la loi Neuwirth qui autorise la vente de la « pilule » et de dix ans la loi Veil sur l’IVG. Mais encore, dans le box-office de 1965-66 dominé par les comédies avec Bourvil, Louis de Funès et Fernandel, les films d’aventures et polars avec Jean Marais, Jean Gabin ou *James Bond*, et où les succès au féminin sont *Mary Poppins* et *Merveilleuse Angélique*, il est bon de saluer deux films qui offrent la rareté d’une femme moderne aux prises avec des problèmes surtout professionnels.





CHILD'S PLAY

LES YEUX DE SATAN

SIDNEY LUMET

>> NOËL BURCH

UN FILM SANS FEMMES

(OU PRESQUE...)

Du point de vue matérialiste, l'histoire du cinéma étasunien depuis la fin du muet comporte des hauts et des bas bien identifiés. Je vois trois périodes à privilégier:

1° 1929-1934 : depuis le krach de Wall Street qui a privé Hollywood d'un public populaire appauvri et mis les studios dans l'obligation d'attirer un public plus "averti", notamment en traitant des sujets jusques là tabou comme les rapports entre sexe et argent¹... jusqu'à ce que l'église catholique parvienne à imposer le fameux "code Hays" rédigé par un prêtre.

2° 1944-1951 : depuis la naissance d'un « film noir » prolétarien, animé par une guerre des sexes sans fard... jusqu'à ce que la droite prenne prétexte d'un imaginaire "péril rouge" pour écraser la gauche étasunienne et chasser les progressistes de Hollywood.

3° 1966-1975 : depuis les premières mobilisations contre la guerre du Vietnam et en faveur des droits des femmes, quand de nombreux films traitent, avec une subtilité incisive, des vrais problèmes et des vrais conflits de la société étasunienne... jusqu'au jour où les financiers ne se contentent plus des faibles revenus de ces films « localistes » dans le reste du monde et découvrent que les blockbusters (à commencer par *Star Wars*) seront beaucoup plus profitables²...

1 Sans parler de l'accord opportuniste entre la Warner et l'administration du New Deal par lequel le studio s'engagea à produire des films « sociaux ».

2 Énumération à laquelle il faut ajouter les années 90, qui verra l'essor de « petits » films indépendants, souvent d'une grande qualité et d'une grande pénétration (cf. Burch, *De la beauté des latrines*, pp. 265-277)

Cinéphile vieillissant, je suis particulièrement attentif à ces périodes en programmant mes soirées sur le câble.

Lorsque j'ai vu apparaître un titre que j'ignorais complètement et qui se passe dans un collège catholique réservé aux garçons, on devine ma première réaction. Mais quand j'ai vu la date, 1972, et surtout le nom du réalisateur, j'ai su qu'il fallait regarder ce film. Le regretté Sidney Lumet, homme de gauche, fera pendant un demi-siècle exactement (1957-2007) une succession de films toujours progressistes et souvent explicitement politiques, depuis *Douze hommes en colère* qui dénonce le racisme et la corruption du système judiciaire étasunien, jusqu'à *7h58 ce samedi là* qui montre comment un brutal cynisme mercantile gangrène les couches moyennes.

Adaptation d'une pièce à succès jouée la même année à Broadway, *Child's Play* (*Les yeux de Satan* en France) a pour faux sujet (que le titre français veut imposer) un conflit typiquement catholique entre le Bien et le Mal... et pour vrais sujets, d'une part les ravages de l'homosocialité (mortelle rivalité phallique, persécutions masculines de boucs émissaires, violences comme succédané du sexe³), d'autre part ce proto-fascisme à visage souriant que Herbert Marcuse appela « tolérance répressive⁴ », celle-là même prônée par cette icône de la pédagogie manipulatrice étasunienne, John Dewey (1859-1952).

Parmi toute une cohorte de soutanes qui assurent enseignement et administration au collège Saint Charles, les protagonistes du film sont trois laïques : le « bon » Joe Dodds (Robert Preston), professeur d'anglais et surtout de Shakespeare, qui s'est rendu si sympathique à ses élèves qu'il fait l'objet d'un véritable culte. Face à lui depuis dix ans, Jerome Malley (James Mason, génial

comme toujours), professeur de latin strict, qui semble se plaisir à sadiser les nombreux cancre dans sa discipline « archaïque ». Célibataire, la soixantaine tourmentée par l'agonie que vit sa mère chez lui, par la haine de ses élèves et par la prétendue persécution que lui ferait subir Dodds, notamment en racontant des horreurs sur lui à sa mère par téléphone... ce gentil Dodds qui ne ferait pas de mal à une mouche et selon qui son rival serait paranoïaque – ce qui apparaît pour le spectateur longtemps comme une évidence... Et puis il y a le jeune Paul Reis (Beau Bridges), ancien élève du collège et des deux professeurs antagonistes, qui revient comme professeur de gymnastique lorsque débute l'intrigue.

Le nouveau venu va tout de suite comprendre que le climat a beaucoup changé en dix ans, surtout que depuis une année déjà, pèse sur cette institution élitiste une étrange malédiction que l'un des curés n'hésite pas à attribuer à la présence du Malin : il s'agit d'épisodes mystérieux, à caractère presque rituel et de plus en plus violents, où toute une classe d'adolescents s'en prend à l'un d'entre eux, lequel semble consentir à jouer le bouc émissaire dans ce *child's play*.

Reis assistera lui-même, éberlué, à quelques-unes de ces scènes de violence. Et s'il parvient à faire admettre à l'une des victimes, hospitalisée, qu'elle avait un accord avec ses persécuteurs pour devenir leur victime, il n'en obtiendra rien de plus. Et nous n'en saurons jamais davantage : ce rite violent et le conflit entre Dobbs et Malley se font clairement écho, mais les protagonistes ne semblent pas s'en apercevoir... ce qui renforce sans doute la dimension « mystique » de l'affaire.

Une seule femme dans ce film, la mère invisible de Malley, représentée « sur scène » par les apparitions épisodiques de l'infirmière en résidence qui la soigne. Et c'est la mort en coulisses de cette femme qui déclenchera le dénouement tragique, la disparition de ce petit

3 Cf. *Fight Club* (1999) de David Fincher

4 Herbert Marcuse : *Tolérance répressive*, Homnisphères, 2008 [1965]

monde de la dernière trace du féminin - sauf pour les images invisibles et dégradantes des magazines de pin-ups que ce célibataire reçoit à son corps défendant.

Le proviseur convoque Malley, le confronte à une enveloppe adressée à son nom au collègue et renfermant un de ces magazines qu'il reçoit depuis longtemps à domicile, et dont il prétend qu'ils lui sont envoyés par Dodds pour le compromettre. Mais on ne le croit pas. On le juge trop perturbé et on veut le mettre à pied.

Confrontation en tête à tête du professeur de latin avec un Dodds méprisant qui laisse entendre qu'effectivement c'est lui qui est à l'origine de ces envois humiliants. Malley annonce une riposte et s'enfuit. Reis lui court après mais arrive trop tard : sa riposte est le suicide, Malley se précipite du toit pour se fracasser le crâne sur les pavés de la cour, sous les yeux des élèves agglutinés derrière les croisées, avides du spectacle de cette mort.

À la suite de cette tragédie, qui vient combler une année marquée par la violence des élèves, la hiérarchie décide purement et simplement de fermer le collège. Reis surprend Dodds au téléphone qui négocie un poste dans un autre établissement. Plus tard dans la soirée, pour mettre un terme à une confrontation avec Reis qui lui reproche la mort de Malley, Dodds annonce que ses élèves l'attendent. « A cette heure ? » « Si je leur disais de me trouver à minuit [en tel endroit isolé], ils y seraient tous. » Ce n'est qu'à ce moment là que notre soupçon se confirme : Dodds, c'est le fascisme, Malley le bouc émissaire de sa haine, apparemment gratuite mais qui cacherait quoi ? Son homosexualité, peut-être...

Quelques minutes plus tard, Reis fait irruption dans la salle de classe où Dodds annonce à ses élèves la fermeture du collège, tout en promettant hypocritement d'y résister à leurs côtés. Mais Reis l'a suivi et dénonce sa duplicité : le poste

qu'il vient d'accepter ailleurs. Pourtant, les élèves demeurent fidèles à leur « führer bien-aimé ». Celui-ci s'éclipse, laissant Reis face à ses élèves... qui convergent en silence sur « l'intrus »... avec des conséquences fatales, devinons-nous.

On retrouve Dodds, fervent catholique, assis dans la chapelle vide. La flamme sur l'autel, signifiant la présence de Dieu (comme Reis a raconté l'avoir appris étant jeune) s'éteint dans un courant d'air. Les silhouettes menaçantes des élèves viennent entourer leur professeur... et le film se termine sur la promesse d'un autre lynchage... Nouveau Caligari, Dodds sera la victime de son « somnambule »⁵.

Ce film pourrait apparaître comme une confirmation de la thèse structuraliste, controversée, de René Girard, de l'universelle persistance du « jeu » du bouc-émissaire⁶. Lecture qui rejoint le mysticisme du titre français. Il est plus fertile, je crois, d'y voir une démonstration du rôle du bouc émissaire dans la stratégie fasciste spécifique au vingtième siècle, dans la construction du dictateur charismatique et démagogue. Et que tout ceci soit suggéré comme propre à la masculinité, j'en veux pour preuve une seule réplique du film : un prêtre-enseignant évoque la revendication d'un pensionnaire, face à ces événements dramatiques, de l'introduction de la mixité au collège. Ce garçon invisible a tout compris : il faut chasser le fantôme d'un patriarcat à la fois décrédibilisé et persistant... qui envoie toujours, en 1972, les jeunes hommes mourir au Vietnam... pour rien.



5. *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1919). Un mystérieux « docteur » montre à ses foires un somnambule hypnotisé à qui il fait commettre des meurtres. Siegfried Kracauer (*Der Caligari à Hitler*, 1947) y voit une préfiguration de l'hittérisme.



FROM NOON TILL THREE

C'EST ARRIVÉ ENTRE MIDI ET TROIS HEURES

FRANCK GILROY

>> NOËL BURCH

Et voici, grâce à la table d'hôte¹ du câble, un petit western très original des années 1970, quand Hollywood revisitait ses grands genres, souvent dans un esprit de satire sociale... Mais contrairement à ce que pense de manière typiquement "neutralisante" un collaborateur de Télé-Cable satellite, le propos de ce film n'est pas de « démythifier les légendes du Far-West », son ambition est plus large : il dénonce l'emprise de la culture et des médias de masse sur une foule moutonnaire... et en particulier sur les femmes.

Le roman de Frank Gilroy, scénariste prolifique pour le grand et surtout le petit écran, et le film qu'il en tire, reprend le schéma idéologique de *Madame Bovary* de Flaubert² : l'aliénation et l'inculture des femmes seraient dues à leur soumission à la culture de masse. Le film se situe d'ailleurs peu après la Guerre de Sécession, à l'époque même de Flaubert... et de l'engouement pour la lecture chez les femmes de la petite bourgeoisie que son roman dénigre.

Cela commence par une scène étrange, un rêve, comme nous allons bientôt le comprendre : un groupe de cinq braqueurs de banque pénètrent dans une ville de l'Ouest de taille moyenne, architecturalement typique mais bâtie en dur... et absolument déserte. Plus personne dans la banque ouverte aux quatre vents, avec des billets partout. Les malfaiteurs, surexcités, remplissent leurs sacs et leurs poches, reviennent enfourcher leur monture et remontent la grande rue comme ils sont venus. Des fusils apparaissent entre les rideaux tirés de toutes les fenêtres... et un massacre s'ensuit... Le canon d'une arme vise la caméra... et le rêveur se réveille en hurlant. Celui qui fait ce rêve – lequel aura son importance pour la suite –, est l'anti-héros du film, Graham Dorsey (Charles Bronson, dans un rôle à contre-emploi). C'est un aristocrate sudiste déclassé, fuyant la justice après avoir tué le *carpet bagger*³ respon-

1 C'est ainsi que Georges Sadoul désigne l'extraordinaire variété du cinéma d'Europe avant la Grande Guerre.

2 « Féminité de la culture de masse, l'autre de la modernité » (1986) dans G. Sellier & E. Viannot (eds.) *Culture d'élite, culture de masse, différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004.

3 Terme péjoratif désignant un individu originaire du Nord des États-Unis (ex-Union) venu s'installer dans le Sud (ex-Confédération) lors de la Reconstruction qui suivit la guerre de Sécession, avec l'intention de profiter de la situation confuse du pays (Wikipédia).

sable de la mort de sa femme. Il fait partie d'une petite bande de hors-la-loi qui bivouaquent dans une forêt ; son hurlement les a tous réveillés.

Le lendemain ils reprennent leur marche vers Grover City et soudain, à ce rêve endormi succède un rêve éveillé, évocateur de Dali : sous le soleil du matin, se dresse au milieu du paysage vallonné et désertique, une seule et unique habitation, un splendide manoir bostonien à deux étages. Le cheval de Dorsey s'étant cassé une patte et ayant dû être abattu, Graham et le plus jeune de la bande ont enfourché le même cheval mais espèrent trouver ici une monture de remplacement. Ils frappent à la porte et une belle jeune femme, à l'aristocratique accent bostonien, Amanda Starbucks (Jill Ireland) leur ouvre. Elle n'a pas de cheval à leur vendre, ses domestiques sont partis en ville avec les seuls qu'elle ait. « Et dans le grange là-bas, il y a quoi ? » demande Buck, le chef de la bande (Douglas Fowley) qui vient d'entendre une ruade suspecte. « Une vache » répond Amanda, impassible. « Je vais voir » annonce Graham. Il y va et trouve un beau cheval...

Mais de retour auprès de la bande : « Il n'y a pas de cheval » leur annonce-t-il. Un des malfrats a des doutes et il s'ensuit un moment tendu de rivalité phallique... dont Graham sort vainqueur, montrant que c'est peut-être lui le « vrai chef » de la bande. Ce mensonge peut paraître comme un signe d'attirance pour cette belle veuve -, mais plus tard, lorsqu'Amanda le remerciera d'avoir sauvé ce cheval qu'elle adore, il lui expliquera plus prosaïquement qu'il était motivé par ce rêve prémonitoire, par le souci de sauver sa peau.

Car finalement, les autres s'en vont accomplir leur forfait... sans Graham Dorsey. Ayant été reçu dans cet intérieur d'une splendeur surréelle - si le manoir est posé sur le désert comme dans un collage, cet intérieur est une figuration onirique du paradis bourgeois -, Dorsey demande aussitôt à la maîtresse de céans de lui faire faire le tour du propriétaire. Elle s'en acquitte avec grâce et l'homme apprécie en connaisseur cette demeure parfaitement citadine, sa richesse, son raffinement et son étendue (Amanda dit n'avoir jamais compté le nombre de chambres !).

Il est midi, les autres doivent être de retour dans trois heures, et donc Graham fait une cour pressante à la dame, qui débouche bientôt sur une sorte de match de catch désopilant à même le tapis d'un long balcon intérieur (Bronson et Ire-

land étaient mariés dans la vie, ce qui confère une grande complicité à leur prestation, me semble-t-il). Quand finalement ils se retrouvent sur le lit et que la femme s'est amadouée... le curé frappe à la porte d'en bas pour une petite visite. Craignant le sort que pourrait réserver à l'innocent ministre du culte ce dangereux bandit, Amanda lui demande de revenir un autre jour. Mais quand elle revient auprès de Graham, celui-ci se tord sur le lit en se lamentant. « Je n'arrive plus à bander ! » (il est obligé de lui expliquer le mot...) « Depuis la mort de ma femme, je n'y arrive plus. »

Etant donné le caractère peu scrupuleux du personnage et compte tenu des conséquences de ce petit spectacle (il va jusqu'à esquisser le suicide avec son pistolet), on peut penser qu'il donne le change. Mais plus tard il va faire allusion à son impuissance comme à une réalité dont il a honte. Toujours est-il que cet aveu émeut profondément notre héroïne : voilà un drame qui mérite toute son attention, car c'est une grande romantique en mal d'aventure. « Je peux peut-être vous aider ? » dit-elle, et elle se met... à le stimuler.

Quelques temps plus tard (il se passe vraiment beaucoup de choses dans ces trois heures!) nous les retrouvons nus dans le lit, heureux dans les bras l'un de l'autre, sous des draps en désordre. Amanda, de toute évidence n'a pas été gâtée sur le plan sexuel, étant donné que le regretté Monsieur Starbucks (dont elle a entretenu pieusement les derniers vêtements étalés sur le lit conjugal) avait trente ans de plus qu'elle, avouera-t-elle enfin à Graham.

Une baignade dans le torrent proche, une chute comique de Bronson dans l'eau tout habillé en voulant cueillir un nénuphar pour sa bien-aimée, couronnent cet épisode paradisiaque. Le couple fait des plans d'avenir, lui, le braqueur de banques veut se convertir au métier de banquier - il a trouvé un livre sur la question - et Amanda, d'une famille ruinée mais héritière à présent de la fortune du mari, a justement des relations bancaires. L'avenir est rose... jusqu'à ce qu'un très jeune voisin accoure avec une « formidable » nouvelle ; on a pris quatre hommes qui ont attaqué la banque ! L'un d'eux est mort et les trois autres seront pendus à 17 heures ! Et de s'en aller à bride abattue pour ne pas manquer le spectacle : trois pendaisons en même temps ! Du jamais vu !

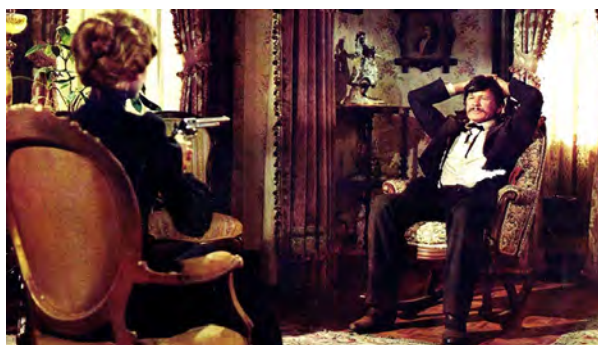
Il s'agit d'une scène charnière, non seulement parce qu'elle déclenche le processus par lequel

Graham va être précipité dans le monde imaginaire de sa « Madame Bovary » mais parce qu'émerge aussi le thème satirique principal, l'engouement des masses pour les spectacles qui donnent le frisson. Et la farce succède au drame ; l'une des grandes qualités du film réside dans ce savant mélange des genres.

Aux yeux d'Amanda, Graham n'est pas suffisamment affligé. Comment ne pas être bouleversé par le sort de ses camarades ? Comment ne pas vouloir courir à leur rescousse ? C'est là qu'il lui explique son ce rêve et la ruse qu'il a trouvée pour ne pas accompagner les autres. Il ne va pas risquer sa vie pour des gens qu'il apprécie très moyennement, surtout maintenant qu'il a trouvé l'amour ! Mais Amanda insiste : elle est sûr que c'est uniquement pour elle qu'il reste, et qu'au fond de lui-même il se le reprochera toute sa vie – et lui reprochera à elle de l'avoir retenu d'accomplir l'acte héroïque qu'elle attend de lui ! Finalement, Graham semble se laisser convaincre et part avec le cheval d'Amanda en direction de Grover City... mais simplement pour trouver un coin tranquille où se reposer en attendant l'heure de la pendaison... comptant retourner auprès d'Amanda avec la triste nouvelle de son échec. Mais voilà qu'au loin le posse arrive : une poignée d'hommes à cheval à sa poursuite. Il s'enfuit et les sème. Il braque un certain docteur Finger, dentiste ambulante sur sa charrette pittoresque, l'oblige à échanger leurs vêtements (lui s'étant habillé en gentleman pour valser avec Amanda avant son départ précipité), et il s'enfuit avec l'attelage. Le posse arrive et tue le dentiste. Puis il ramène son cadavre sanguinolent, attaché sur son cheval, à la dame du manoir qui s'évanouit aussitôt.

Quelque temps après, tandis qu'Amanda se remet lentement, soignée par ses domestiques noirs, le faux « Docteur Finger » se fait arrêter et jugé pour exercice malhonnête de sa profession (le vrai pratiquait une sorte d'alchimie à l'envers, arrachant l'or des dents de ses patients pour les remplacer par du plomb)... et se voit condamné à un an de prison.

En un an beaucoup de choses vont se passer dans la vie d'Amanda... Ayant entendu qu'en ville la rumeur condamnait sévèrement sa conduite sexuelle avec un malfaiteur, elle attelle sa berline et se rend à Grover City défier une foule qui la conspuent, en proclamant, debout sur son véhicule, que Graham fut l'amour de sa vie et qu'elle



n'en a pas honte. Plus tard, une délégation de femmes et de quelques hommes se présente au manoir pour lui rendre hommage, émus par son plaidoyer. Parmi eux, un écrivain qui veut, avec la collaboration d'Amanda, publier le récit de cette extraordinaire histoire d'amour. Et c'est ici que l'imaginaire romantique d'Amanda, que le récit désigne comme l'essence de son être, va faire basculer le film des codes du Far-West... vers la société du spectacle selon Debord⁴.

« *From noon till three* », le roman de son aventure, devient un best-seller mondial, un chanteur populaire plaque des mots d'amour malheureux sur la « valse des amants ». Le livre parvient jusque dans la cellule de prison de Graham où il ravit les autres détenus. Graham sourit... Donc cette histoire, dont nous pouvons encore croire qu'elle finira par un happy end dans le « monde réel » du film, est devenue pour le moment une tragédie de pacotille que « la foule »⁵ s'arrache. Grover City voit une énorme affluence touristique : on visite les lieux où les malfaiteurs ont été pendus et où des mannequins grotesques tiennent lieu de suppliciés ; on visite le tombeau de Graham Dorsey ; on visite le torrent où les amants se sont baignés et enfin la maison de la dame (on n'entre pas mais on peut admirer... la fenêtre de la chambre de leurs ébats).

Or, Graham lui-même, sorti de prison entre-temps, affublé de lunettes et d'une fausse barbe, s'est glissé parmi les touristes. Puis, juste avant que leur char à bancs reprenne la route de la ville, il leur fausse compagnie et va frapper à la porte de sa bien-aimée. Celle-ci ne le reconnaît pas, même après qu'il ait quitté barbe et lunettes : « Graham était beaucoup plus grand et beaucoup plus beau. » Amanda a tellement enjolivé son histoire d'amour que la fiction a éclipsé la réalité. Ce n'est que lorsqu'en dernier ressort Graham baisse son pantalon qu'elle le reconnaît : « Ah oui, c'est toi... » Mais alors que Graham s' imagine que maintenant ils vont pouvoir reprendre leur romance, Amanda n'est plus d'accord : elle ne supporterait pas de faire « ça » aux millions de lecteurs à travers le monde qui ont vibré pour leur histoire ! Il faut qu'il disparaisse à nouveau... ou qu'il meure !... et elle braque sur lui le pistolet

4 L'essai de ce nom étant paru en anglais au début de la décennie.

5 Cette foule à laquelle un essai influent du sociologue Gustave Le Bon (*Psychologie des Foules*, 1895) assignera le genre féminin (cf. Huyssen, op. cit.)

que son mari lui a légué et dont il lui a appris à se servir. Graham ferme les yeux dans l'attente de la balle fatale... on entend bien un coup de feu mais quand il rouvre les yeux, Amanda gît morte à ses pieds. L'un des deux devait mourir, il fallait cette fin mélodramatique pour compléter son roman.

Graham s'étant enfui de nouveau – c'est le propre de l'anti-héros qu'il est – « les gens » lisent ce suicide comme la postface du roman en effet : incapable de supporter la perte de son grand amour, la dame du manoir s'est supprimée...

Commence alors un périple tragiquement absurde pour Graham, qui se heurte partout au mythe et à la chanson du mythe : pris d'alcool dans un saloon, il s'insurge contre les gens qui disent n'importe quoi, Graham Dorsey, c'est lui, proteste-il, ce qui provoque une bagarre... et on jette l'imposteur à la porte. Se trouvant dans les coulisses d'un minuscule théâtre de la frontière, il est témoin d'une représentation de son histoire par de très mauvais comédiens, précisément la scène où il aurait décidé seul de retourner sauver ses camarades de la pendaison. Il se précipite sur la scène : « C'est elle qui m'a poussé, moi je ne voulais pas ! » S'ensuit une nouvelle bagarre généralisée... Naturellement tout ça ne peut que finir chez les fous : vêtu d'une sorte de longue chasuble, Graham est introduit dans la cage-enclos d'un asile d'aliénés, où les détenus l'accueillent chaleureusement : « Graham Dorsey ? Nous vous attendions avec impatience »...

Si le « message » de cet excellent film n'est guère flatteur pour les femmes, il est néanmoins sous-entendu à plusieurs reprises que la soif « bovaryste » de la mauvaise littérature est la conséquence de l'aliénation, de l'ennui ressenti par une femme mal mariée et oisive. Et ce thème, qui traduit le mépris élitiste des « gens d'Hollywood » pour la plèbe inculte qui pourtant leur permet de vivre dans l'aisance, est déjà apparu après la guerre de 1940-45. Citons *The Set-Up* (*Nous avons gagné ce soir*, de Robert Wise) qui désigne les amateurs de boxe comme une plèbe sadique et assoiffée de sang, ou *Ace in the hole* (*Le Gouffre aux chimères*, 1951, Billy Wilder) qui montre l'exploitation par les médias d'un fait divers, un spéléologue piégé dans une grotte. Mais à cette époque les foules incultes et leurs incarnations individuelles étaient « paritaires ». Alors qu'ici, et dans d'autres films de même tendance des années 1970, ce sont les femmes que l'on accable – je pense notamment à *Network* (1974), avec son stupide public de té-

lévision, où la redoutable décideuse incarnée par Faye Dunaway joue un rôle spécialement cynique et néfaste. Cette différence s'explique tout simplement, je crois, par le fait que les années 1970 sont la décennie du féminisme...





LA POISON

SACHA GUITRY

>> GINETTE VINCENTEAU

Sorti en novembre 1951, *La Poison* de Sacha Guitry est un film à la fois drôle, choquant et très noir, qui se démarque des comédies de boulevard (genre *Faisons un rêve* en 1936) et des fresques historiques du type *Remontons les Champs-Élysées* (1938) qui avaient fait le triomphe du réalisateur avant-guerre.

On y trouve cependant plusieurs éléments-clés du style Guitry, dont une amusante séquence générique racontée par l'auteur de sa voix inimitable, de brillants dialogues et des performances d'acteur non moins étincelantes, en particulier par la star du film, Michel Simon.

La Poison est par ailleurs un projet très personnel, où Guitry règle ses comptes avec la justice qui l'avait poursuivi à la Libération, en raison de son admiration pour le Maréchal Pétain et de ses fréquentations. Il est arrêté le 23 août 1944, et malgré l'absence d'un motif d'accusation précis, passe soixante jours en prison, ce qui le traumatisera durablement. Le film contient plusieurs références à cette expérience et surtout fonde son récit sur l'idée de l'arbitraire et des erreurs de la justice. Mais ce qui interpelle aussi aujourd'hui, alors que le film a été et est toujours encensé par la critique, et qu'il ressort en DVD, c'est son époustouflante misogynie – signalée dès son titre.

La Poison traite d'un maraîcher normand, Paul Braconnier (Michel Simon) qui hait tellement sa femme Blandine (Germaine Reuver) qu'il rêve de la tuer. Celle-ci est présentée comme une grossière harpie alcoolique et mal fagotée, qui a elle-même des intentions meurtrières à son égard. Lorsqu'il entend à la radio un célèbre avocat, Maître Aubanel (Jean Debucourt), se vanter d'avoir fait acquitter son 100^e client, Braconnier va le voir, prétend avoir tué sa femme et écoute les arguments de l'homme de loi pour sa défense. De retour chez lui, il suit les conseils involontaires

d'Aubanel, plonge un couteau dans l'estomac de Blandine et, ayant commis le « crime parfait », force l'avocat à le défendre. Acquitté, il rentre chez lui, ovationné par les villageois.

Si l'auteur, à travers Braconnier, vise la justice, la vraie victime du film est néanmoins Blandine, un personnage présenté, contrairement à son mari qu'Aubanel décrit comme « un monstre captivant au charme inhabituel », sans aucune circonstance atténuante. Il est vrai que *La Poison* fait un portrait particulièrement glauque de l'humanité, qui s'accorde à la fois à la misanthropie notoire de l'auteur et à la vague de films du « réalisme noir » de l'époque, typifiée par *Une si jolie petite plage* (1949) ou *Manèges* (1950) d'Yves Allégret.

Une scène au début de *La Poison* dans laquelle un groupe de villageois rend visite au prêtre pour lui demander de valider un faux miracle afin d'attirer les touristes n'a d'autre but que de montrer leur bassesse. De même Aubanel et le Procureur pointent l'appétit malsain des foules pour le crime, que l'on voit contaminer même les enfants. Mais au-delà de cette misanthropie généralisée, le film est imprégné d'une profonde haine des femmes, où la misogynie d'habitude plus mondaine de Guityry rejoint le *backlash* contre les femmes en voie d'émancipation de l'après-guerre (voir *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français* de Noël Burch et Geneviève Sellier).

Braconnier n'est pas un saint, mais le charisme et le statut de monstre sacré de Michel Simon minimisent à la fois son physique ingrat et le comportement criminel du personnage. Les spectateurs s'alignent « naturellement » sur son point de vue : on suit avidement l'élaboration de son plan diabolique et, comme les villageois, on applaudit lorsqu'il est acquitté. En revanche, Germaine Reuver qui interprète Blandine, ne bénéficie d'aucun de ces avantages. On a beau apprendre au générique qu'elle joua dans le passé sur scène



avec le père de Guitry, à l'écran en 1951, comme aujourd'hui, c'est une actrice âgée et inconnue, délibérément enlaidie. Sa présence à l'écran est minime et son personnage a peu d'autonomie : son projet d'empoisonner son mari n'aboutit pas et ne fait que charger son personnage, la rendant coupable de préméditation. Pire, la « laideur » de Blandine est présentée comme un élément majeur de son identité et une bonne raison pour la tuer. En réponse au curé, le premier argument que cite Braconnier pour souhaiter sa mort est qu'elle ressemble à « une barrique », puis à une « saucisse ». Pendant le procès, quand le juge fait remarquer à Braconnier qu'il n'est lui-même guère séduisant, il rétorque que ce n'est pas de son physique dont il est question, mais de celui de sa femme.

A la liste de ses griefs s'ajoute le fait que Blandine boit, selon lui, trois litres de vin par jour ; on la voit en effet ivre à plusieurs reprises. L'abjection de Blandine atteint un sommet de vulgarité lorsque sa photographie circule au tribunal comme « justification » de son meurtre, accompagnée de remarques graveleuses sur « l'impossibilité » de la ... (non-dit). Blandine n'a aucun/e ami/e, tandis que son mari est intégré à la vie du village. Il boit de manière socialement acceptable, en fréquentant le café, tandis qu'elle s'enivre seule chez elle jusqu'à s'écrouler sur le sol de sa cuisine. Sa seule interaction est avec le pharmacien, pour acheter de la mort aux rats. Ainsi sa mort apparaît justifiée, comme l'élimination d'un animal nuisible.

Dans *La Poison*, le protagoniste masculin, alter ego de l'auteur, focalise le récit, domine l'image et en prime nous fait rire ! En présentant sa femme comme une atroce mégère, le film non seulement lui permet de commettre un meurtre en toute impunité, mais de se faire passer pour la victime. Guitry traduit adroitement son ressentiment contre la société en haine des femmes, sujet dans l'air du temps, et semble avoir ainsi exorcisé

le traumatisme de son incarcération. Il reviendra peu après à des films plus légers, comme *Si Versailles m'était conté* (1954) et *Napoléon* (1955). Brillant et caustique, *La Poison* reste le film le plus original de Guitry après-guerre ; sa misogynie noire en fait aussi l'un des plus tristement représentatifs des mentalités de son époque.

Une version plus longue de ce texte est disponible en anglais sur le site de Criterion qui ressort le film en DVD : voir <https://www.criterion.com/current/posts/4850-la-poison-or-how-to-kill-your-wife>



LA VÉRITÉ SUR BÉBÉ DONGE

HENRI DECOIN

>> GENEVIÈVE SELLIER

>> NOËL BURCH

in *La Drôle de Guerre des sexes du cinéma français*
1930-1956,

Nathan 1996, réédit. Armand Colin 2005

Henri Decoin a mauvaise réputation parmi les « spécialistes » – cinéphiles, critiques, historiens. A ce digne représentant de la douteuse « qualité française », on reconnaît de l’habileté, mais de « personnalité », point, de « vision du monde », encore moins.

Jugement en partie mérité. Mais, pour qui voudrait dépasser le culte de l’« auteur » au sens des *Cahiers du cinéma*, la production de ce cinéaste est passionnante : mieux qu’aucun autre réalisateur français (excepté peut-être le revenant Maurice Tourneur), il sent d’instinct toutes les « sautes de vent » : en 1937, *Abus de confiance* (déjà avec Darrieux) exprime à la fois les craintes du patriarcat devant les avancées des femmes, et la nostalgie monarchiste de l’intelligentsia conservatrice devant la menace du Front populaire. En 1941, *Premier rendez-vous* (encore avec Darrieux) est l’un des premiers films à dire le discrédit de la figure du père et la foi en une régénération de la masculinité par les femmes.

En 1945, *La Fille du diable* (avec Andrée Clément), film de la « normalisation », signifie aux jeunes – et notamment aux jeunes femmes rebelles – qu’il est temps de rentrer dans le rang, que l’héroïsme de la Résistance (symbolisé par Pierre Fresnay en gangster sans foi ni loi) n’est plus un modèle (il se convertit aux valeurs bien pensantes de paix sociale). En 1947, *Les Amants du pont Saint-Jean* (avec Gaby Morlay et Michel Simon), l’un des films les plus attachants de notre cinéaste, témoigne enfin amèrement du « rêve insensé » de nouvelles relations dans le couple qu’avait fait naître la Libération.

Mais c’est en 1952 que Decoin signe sa plus grande œuvre, *La Vérité sur Bébé Donge*, d’après Georges Simenon. De toute l’histoire du cinéma français, ce film est sans doute celui qui met à nu avec le plus d’acuité psychologique et de lucidité sociale, la guerre des sexes telle qu’elle se déroule dans l’enceinte bien gardée du patriarcat grand bourgeois, avec une écriture d’une austérité tout bressonnière. Ici encore, Decoin est le

baromètre de son temps : la guerre des sexes n'a jamais été aussi intense sur les écrans français – et dans la tête des hommes en France, sans doute – qu'entre 1945 et 1955.

La réussite exceptionnelle de ce film est sans doute due aussi à ce qu'un réalisateur chevronné a su regrouper autour de lui une équipe particulièrement brillante : le scénariste Maurice Auberger (collaborateur de Jacques Becker pour *Falbalas*), le compositeur Jean-Jacques Grunenwald (*Antoine et Antoinette*, *Les Dames du bois de Boulogne*, *Le Journal d'un curé de campagne*), l'opérateur Léonce Burel (*Napoléon* d'Abel Gance, *Boudu sauvé des eaux*, *Le Journal d'un curé de campagne*), le décorateur Douarinou (*Un carnet de bal*) et une distribution dominée par Jean Gabin et Danielle Darrieux dans des rôles où l'on sent, de la part de ces deux monstres sacrés, un degré d'engagement qui se faisait rare depuis la guerre.

Si ce film cherche à rendre compte des « raisons de chacun » dans un esprit finalement proche de Renoir ou Grémillon, il n'en affirme par moins un point de vue de classe et surtout de sexe d'une radicalité très insolite dans le cinéma français d'alors comme d'aujourd'hui.

Ce film appartient à un genre, le « film noir » français, remarqué même à l'époque par certains critiques comme Georges Saoul ou François Truffaut pour sa misogynie. Mais dans ce registre, le film de Decoin est aux antipodes exacts de *Manèges* (Yves Allégret, 1949), le chef-d'œuvre du genre, auquel il ressemble pourtant sur le plan de l'histoire et de la narration.

La Vérité sur Bébé Donge est comme une réplique point par point aux mythes véhiculés par *Manèges*. Et d'abord par l'inversion des rôles sexuels : dans le film de Decoin, c'est le mari qui est à l'article de la mort dans une chambre d'hôpital semblable à une cellule de condamné à mort, et c'est sa femme, spectre déjà endeuillé en tailleur noir et chignon strict, qui lui rend brièvement visite chaque jour, contrainte et forcée par une belle-fa-

mille soucieuse des convenances. Là où Allégret et Sigurd font passer Robert (Bernard Blier) de la condition d'innocent dupé par les femmes à celle d'homme endurci et dégoûté de la perfidie féminine, François (Gabin), lui, passe de l'état de phalocrate pur et dur à celui d'homme qui prend conscience de l'aliénation patriarcale. Et alors que Dora (Simone Signoret) était la victime d'une fatalité « punitive », ici c'est Elisabeth Donge dite Bébé (Darrieux) qui a versé de l'arsenic dans le café de son mari.

L'homme est ici l'unique narrateur (contrairement au film d'Allégret où les femmes lui confisquent la parole pour le narguer), et l'histoire qu'il a à charge de raconter est une sorte d'« auto-réquisitoire », car quoiqu'il en soit des réticences de la voix off, les flash-backs eux-mêmes démontrent sans ambiguïté que ce geste meurtrier était pour Bébé la seule issue.

François Donge (Gabin), capitaine d'industrie, dirige une tannerie à Annonay ainsi que diverses entreprises annexes avec son frère Georges (Daniel Lecourtois). Il est aussi un célibataire endurci, adulé par les femmes. Emblématiquement, ses relations avec elles excluent tout lien affectif réel mais relèvent souvent en revanche d'un intérêt économique ou professionnel certain (une femme du monde qui s'entremet pour une affaire, une secrétaire particulière aussi compétente que « sexy »).

Pourtant, François comprend que la concentration des capitaux passe par un mariage de raison et une dot. La marquise d'Otremont (Gabrielle Dorziat), amie de la famille qui « fait des couples », personnification de l'économie patriarcale et bourgeoise, lui propose d'arranger pour lui une union avantageuse, comme elle l'a déjà fait pour son frère. Mais lui récuse les laiderons à dot qu'elle envisage, plaçant ainsi son intérêt libidinal au-dessus de la rationalité capitaliste. Et ce n'est pas le moindre intérêt du film que de suggérer ainsi que les intérêts du père économique et du père libidinal ne coïncident pas toujours.

Dès le premier retour en arrière, qui narre la rencontre entre François et Bébé, celle-ci découvre le caractère autoritaire et libertin de cette « force de la nature », lorsqu'il reproche vivement à l'étrangère qu'elle est encore pour lui, d'avoir acheté tout le stock de loukoums d'une confiserie parisienne où lui-même voulait s'approvisionner, accompagné d'une de ses conquêtes. Ces loukoums, tous deux les destinent en fait à la même personne, la future belle-mère des deux frères.



Déjà fascinée de loin par cet homme volontaire et caparaçonné, Bébé le voit rejoindre une première maîtresse dans un taxi, puis embrasser une deuxième sur le quai de la gare avant de prendre le train qui les emmènera tous deux, chacun de son côté, vers la sous-préfecture ardéchoise. Elle sait donc déjà à qui elle a affaire, et ce qui l'attire en lui, c'est précisément le défi qu'il incarne pour sa sensibilité aux antipodes de ce « gagneur ».



Tous les flash-backs étant racontés par la voix intérieure de François sur son lit d'hôpital, ces entorses initiales à l'unicité de point de vue (Gabin ne peut voir Darrieux qui épie ses faits et gestes) sont comme un premier signal de la nouvelle clairvoyance de François sur son lit d'hôpital, depuis que sa femme « a mis une saloperie dans [son] café ». Cette clairvoyance est d'ordre tragique en l'occurrence, puisqu'il est maintenant trop tard à tous égards, mais elle constitue la rupture qui habilite le récit : François « se voit » du point de vue de sa femme, qui est en fait le point de vue du film.



Cet homme qui parle s'est donc identifié à une femme, son corps ayant d'ailleurs été réduit à une position « féminine » de dépendance par la poison. Jamais l'acteur Gabin n'était parvenu à « déviriliser » à ce point son personnage, jamais non plus sa « virilité » – telle qu'elle apparaît dans les flash-backs – n'a été plus odieuse que dans ce premier rôle de capitaliste sûr de lui (qui en annonce bien d'autres, notamment sous la direction de Denys de la Patellière). Le film reprend les traits du mythe Gabin d'avant-guerre en les



présentant sous un angle critique, comme l'avait déjà fait Grémillon dans *Remorques*.

Peu après la rencontre fortuite de Bébé et Donge à Paris, est donnée à Annonay la première d'une série de réceptions qui vont structurer le film : la dernière se déroule au présent, hors du récit de François, le soir même de sa mort et de l'arrestation de sa femme.

Lors de la première réception, l'innocente, la romantique Bébé – « Personne n'a jamais réussi à m'appeler Elisabeth » dira-t-elle comme un défi – engage avec cet homme qui la fascine un flirt en forme de duel, interrompu périodiquement – chaque fois qu'une des questions « naïves » de Bébé embarrasse ce « robot mâle » (Feigen-Fasteau, 1980) – par les contraintes d'une partie de bridge à laquelle François participe distraitement et toujours dans le rôle du mort – définition effectivement parfaite du personnage.

D'emblée, tout oppose les deux êtres : Bébé, rêveuse, sensible, au franc-parler imperturbable, toujours prête à sonder son âme et celle des autres, se livre tout entière au frisson du coup de foudre : François, totalement coupé de ses propres sentiments et repoussant ceux des autres, ne croit qu'à deux choses : la jouissance immédiate (« la vie ») et le travail (plus tard dans le film, ce brasseur d'affaires met la main à la pâte dans sa propre usine). Autrement dit, ce qui oppose les protagonistes du film est tout ce qui oppose, typiquement, les hommes et les femmes sous le patriarcat.

Pourtant – et c'est ce qui va conduire à cette alliance paradoxale – chacun voit dans l'autre un défi à relever, même si le défi n'est pas de même nature : pour Bébé, il s'agit de tout risquer pour percer la carapace de François, lui révéler l'amour passion, l'amour romantique qu'en tant que femme elle éprouve si naturellement ; pour François, le défi relève davantage du jeu : Bébé est un petit animal rétif qui le change des femmes blasées qu'il fréquente. Mais en épousant cette

jeune vierge, il ne fait qu'égratigner les conventions de son milieu. Car si son épouse est pauvre, c'est Jeanne, la soeur aînée de Bébé et l'épouse de son frère, qui hérite ; la fortune reste dans la famille. Par ailleurs, ce mariage entre un homme déjà mûr et une jeune fille – un « bébé » – reconduit au niveau des apparences sociales le couple « incestueux » typique du cinéma d'avant-guerre, mais avec ici des conséquences désastreuses.

Cette première rencontre se termine donc par un baiser où s'exprime toute l'impétuosité de Bébé et qui conduira droit à l'église par la grâce d'une ellipse qui, elle, traduit tout le volontarisme de François Donge.

L'étonnante séquence du mariage religieux n'est qu'une continuation chuchotée du jeu de questions et réponses, Bébé persistant à poser, comme elle ne cessera de le faire tant qu'elle espère percer les défenses de François, les mêmes « devinettes » embarrassantes. « Qu'est-ce qu'un couple ? » « Qu'est-ce que l'amour ? » « Qu'est-ce que le désir ? » Et François, toujours aussi fermé : « Crois-tu que le moment soit bien choisi ? »

Ainsi commence un mariage placé sous le signe du père : le hideux portrait de père de François et Georges, dont les yeux exorbités semblent suivre Bébé partout, trône au mur de la chambre conjugale. Bébé supporte mal cette présence muette, alors que son mari « ne le voit même plus ». Le tableau descendra dans le bureau de François. Et l'une des scènes les plus pathétiques du film sera celle où Gabin se lève la nuit pour découvrir Darrieux, désespérée par la destruction de ses rêves d'amour, traînant dans l'escalier l'énorme portrait du père, trop lourd pour elle, qu'elle veut réinstaller dans la chambre conjugale, dans une sorte de geste suicidaire.

La « vie de femme » de Bébé commence avec sa brève lune de miel dans la chambre d'un palace de la Côte d'Azur où, à une observation de François touchant à leur avenir de couple, Bébé répond : « Je crois bien que je ne veux pas d'enfant du

tout » ; elle s'achève quand, ayant découvert horrifiée que Gabin a renoué des relations sexuelles avec sa secrétaire, elle lui demande de lui faire un enfant sur le champ : il la gifle, puis la viole. Ce moment est non seulement le point culminant de la dramaturgie mais contient aussi le propos le plus subversif du film qui rappelle à plusieurs reprises que l'instinct maternel n'est quelquefois que le dernier recours pour les femmes qui ne peuvent communiquer avec leur mari. Le parcours entre ces scènes, entre le refus libertaire de la maternité et l'acceptation résignée de cette condition, n'est-il pas le parcours le plus typique pour des millions de femmes sous le patriarcat ?

Quant à l'épisode de la lune de miel (scandé, hors champ du récit, par des rendez-vous d'affaires, et que François a prévu par avance de faire interrompre par un télégramme faussement urgent !), il met le doigt sur une autre plaie : la complicité sexuelle, par-dessus la barrière des classes, qui ligue les hommes contre les femmes. L'unique séquence du film à introduire des « travailleurs », met en scène sur un mode comique un liftier voyeur, émoustillé par les tendresses échangées entre Gabin et Darrieux dans son ascenseur. De tout le film, ce sera d'ailleurs le seul moment de tendresse de François, car aussitôt après l'ellipse qui signale la première étreinte du couple, nous le voyons retiré dans sa carapace, au point que Bébé croit l'avoir déçu. Lorsqu'elle s'effarouche de ce qu'il ait révélé sa nudité au liftier lubrique en lui ouvrant la porte pour un whisky, Gabin fail la leçon à sa nouvelle épouse : il est normal qu'un homme ait envie de la voir au lit, ce liftier aimerait simplement être à sa place à lui. Autrement dit : « Nous autres hommes sommes tous des coureurs, et il est normal qu'un domestique envie au maître la belle femme qu'en signe de richesse il a dans son lit. »

La guerre a commencé : et dans un premier temps, Bébé rend coup sur coup. Sa réponse au faux télégramme et au voyage de noces interrompu est de feindre une entorse pour se faire porter par

François au moment de franchir le seuil conjugal. Ce n'est que lorsque Jeanne s'étonne de le voir « romantique à ce point », qu'il comprend qu'il vient d'accomplir ce geste qui correspond à un sentiment qu'il ne veut pas éprouver... et de reposer Bébé par terre.

A la suite de la naissance de l'enfant conçu dans la rage et le désespoir, la vie de Bébé « se normalise » : élevant l'enfant – invisible dans les coulisses du film –, elle n'existe désormais à l'écran que par ses apparitions au cours des somptueuses réceptions annuelles organisées par les Donge. Ses rapports avec son mari, extérieurement « se-reins » se ramènent à des provocations à mi-voix du genre : « voilà une belle femme pour toi », à quoi Gabin répond en substance : « chiche ! »

En fait, et malgré son mariage « désintéressé » avec l'impécunieuse Bébé, la contradiction entre le capitaliste et le libertin n'est qu'une apparence : si pour ce grand bourgeois, la pratique du « double standard sexuel » relève du ludique (c'est précisément parce qu'il a beaucoup de maîtresses que « cela n'a aucune importance », explique-t-il brutalement à Bébé), l'argent n'est jamais loin des fredaines de François, toutes les femmes (sauf précisément Bébé) ayant une valeur d'échange. Au moment du drame, il a une liaison avec l'épouse du docteur Jalabert (Jacques Castelot) qui a obtenu en échange de sa « tolérance » un important financement pour sa nouvelle clinique. Or, c'est dans cette même clinique que François Donge passera une semaine d'agonie. Et la corruption qui sous-tend la nervosité du médecin devant la difficulté de sa tâche, incarne à merveille ce « principe de réalité » patriarco-bourgeois contre lequel vient se briser le rêve d'amour idéal de Bébé.

Les scènes au présent, dans et autour de la clinique où se déroule la longue agonie de François, sont articulées sur le lent rapprochement entre Bébé et le doux juge d'instruction (Marcel André) qui figure en quelque sorte son destin. Mais ce personnage est tout sauf une image d'Epinal.

Dans un sens, le film dans sa brutalité est bâti sur ce parcours convergent entre Bébé et le juge, puisque nous voyons pour la première fois celui-ci assis à côté de François lors de la partie de bridge, comme un « contre-champ » du grand flirt en forme de duel déjà évoqué.

Ce juge rôde autour de la chambre de François pour pouvoir s'entretenir avec celui qu'il suppose, malgré les dénégations familiales, être la victime d'une tentative criminelle. Croisant, de plus en plus près, Madame Donge venue rendre sa rituelle visite quotidienne à son mari, il aura, vers la fin du film, une étonnante conversation avec celle qu'il est seul à appeler par son nom de femme : Elisabeth. Parmi tous les personnages du film, lui seul comprend le geste meurtrier de Bébé : au terme d'un interrogatoire plein d'égards, il lui demande la permission de l'embrasser. Cette figure de bon père qui comprend la raison des femmes, semble issue d'un ordre plus ancien et plus humain (parce que plus rural?) : la voiture à cheval qui est comme l'emblème du personnage et où il finit par faire monter Darrieux pour parler avec elle, détone parmi les rutilantes automobiles de 1952. Quant au baiser sur la joue qu'il lui donne en prenant congé d'elle, c'est la bénédiction d'une « loi supérieure » (mais parfaitement laïque et républicaine), par laquelle le film tient à absoudre l'empoisonneuse... de peur peut-être que les spectateurs ne la confondent avec les « salopes » malfaisantes qui peuplent alors les écrans français !

Une comparaison avec le roman de Simenon montre que ce film est une création originale des auteurs du film, mais surtout qu'il appartient bien à l'époque de sa production. Si la trame narrative de roman, écrit de 1940, est en gros la même, aucune scène ni même aucune réplique, du film n'est reprise de Simenon. D'autre part, si l'histoire de Simenon est racontée, pour l'essentiel, du point de vue de François Donge hospitalisé et disposé à comprendre sa femme, le « problème » de leur couple se ramène en dernière analyse à

la double insuffisance sexuelle de Bébé « qui n'a jamais su faire l'amour » et que François d'ailleurs n'a jamais désiré non plus (mais sans qu'aucun lien de causalité ne soit suggéré entre ceci et cela). Le mariage s'est fait sans coup de foudre et sans qu'aucun défi ne soit relevé de part ou d'autre : il s'agit plutôt d'une sorte d'émulation entre frères et sœurs. Et enfin, le personnage de François n'a lui-même pas le moindre éclat, c'est l'anti Gabin par excellence (on songe davantage à Bernard Blier).

Chez Simenon, la frigidité implicite de Bébé n'est pas de sa « faute » : enfant, elle a été traumatisée par une sorte de « scène primitive », assistant involontairement aux ébats d'un couple de domestiques. De cet éclairage centré sur le sexe (François est marié « par erreur » à une femme qui ne sait le satisfaire) découle la « normalité » implicite du caractère et du comportement de ce mari qui a épousé un « cas ». Si l'insensibilité masculine est égratignée par-ci par-là, c'est tout de même l'insondable âme féminine qui est sur la sellette. Et Simenon opte pour un happy end dont Decoin et Aubergé n'auront que faire : François survit à l'empoisonnement et assiste au procès de Bébé. Celle-ci, bien que bénéficiant de circonstances atténuantes (implicitement : le trauma infantin), ira en prison pour quelques temps, tandis que François reprend le cours de sa vie avec l'espoir (tout de même signalé comme dérisoire) que sa femme pourrait un jour lui revenir. Quant au juge d'introduction, il apparaît comme « un homme dont les opinions politiques sont d'extrême-droite » suffisant et imbu de lui-même, et qui ne comprend absolument rien aux dessous de l'affaire qu'il instruit, même tels que les imagine Simenon.

Bref, d'une sorte de *Madame Bovary* du pauvre, Decoin, Aubergé et leurs collaborateurs firent un film digne des romans de Virginia Woolf.





BLOW-UP

MICHELANGELO ANTONIONI

>> LAURE MURAT

Tribune parue le 12 décembre 2017
dans *Libération*

Geneviève Sellier remercie chaleureusement
Laure Murat de l'autoriser à reproduire
cet article.

«BLOW UP», REVU ET INACCEPTABLE

Revoir le chef-d'œuvre de Michelangelo Antonioni oblige à changer de point de vue. À sa sortie, en 1966, ce film frappait par son esthétisme et le travail de chaque plan. Désormais, ce qui saute aux yeux, c'est cette violence faite aux femmes. Réviser son jugement n'a rien à voir avec la censure, mais dit que notre regard évolue.

Le 8 novembre, j'ai reçu une invitation de la cinémathèque de Los Angeles pour une semaine italienne, illustrée par l'affiche de *Blow Up* (1966) de Michelangelo Antonioni. On y voit le photographe, héros du film, à cheval sur un mannequin, couchée au sol, les bras écartés, dans une pose offerte. Un faisceau de rayons lumineux irradie de son téléobjectif, qu'il empoigne de sa main gauche et braque sur le visage de sa proie.

Cette image, à laquelle j'aurais sans doute prêté une attention distraite il y a quelque temps, m'a sauté aux yeux. Était-il vraiment nécessaire de choisir cette représentation caricaturale de la domination masculine dans le milieu des arts visuels, à l'heure où Hollywood n'en finit pas d'être secoué par les suites de l'affaire Weinstein, qui fait chaque jour la une des journaux ?

MALAISE GRANDISSANT

Afin de vérifier dans quelle mesure l'affiche reflétait le contenu, j'ai revu le film pour la première fois depuis vingt-cinq ans. Et là, c'est un sentiment très inconfortable qui m'a étreinte, mêlant le souvenir d'un choc esthétique, qui demeure, et le dégoût de ce que cela raconte, non pas l'intrigue, presque anecdotique de ce polar métaphysique, mais la façon odieuse et continue dont sont représentés les rapports entre les hommes et les femmes. *Blow Up* raconte l'histoire d'un photographe de mode à succès qui découvre, grâce à des agrandissements, qu'il a été témoin d'un meurtre à travers une série de photos d'un

couple prises à la volée, dans un parc public. Cette belle idée, très librement inspirée d'une nouvelle de Julio Cortázar, constitue le segment central et le prétexte d'un film qui propose une réflexion passionnante sur la temporalité, l'œil et l'esprit, l'insu, l'invu et l'inconscient.

Formellement, *Blow Up* est une mécanique de précision, où tous les plans sont pensés, agencés, calculés, dans un enchaînement sans défaut. Aucun film n'a si bien capturé le *Swinging London* des années 60, sa violence et sa fantaisie, de la mode au rock'n'roll, ses formes et sa liberté. À plusieurs reprises, le photographe, personnage odieux, incarné par David Hemmings, croise une troupe de jeunes femmes et de jeunes gens bruyants, agglutinés dans une jeep qui tourne sans fin. Grimés, ils improvisent à la fin un spectacle bouleversant d'une partie de tennis mimée, sur un vrai court, qui force le photographe à prendre en compte l'intangible : une balle imaginaire dans un jeu virtuel, point aveugle et pourtant palpable de toute existence.

Toutes ces raisons (entre autres) d'admirer le film se doublent d'un malaise grandissant quant à l'étalage d'une misogynie et d'un sexisme insupportables, dont rien ne dit d'ailleurs qu'Antonioni la cautionne personnellement. Mais à quel point un tel traitement ne vire pas à la complaisance ? Du début à la fin, le photographe agresse *ad nauseam* les femmes qu'il fait poser, verbalement ou physiquement. «*Bird*» («jeune fille» ou «poupée»), «*bitch*» (« salope»), les invective-t-il à tout bout de champ en leur hurlant des ordres, quand il ne les rudoie pas en les poussant à terre, leur prenant le visage et les embrassant de force.

Cette atmosphère de brutalité culmine dans une scène centrale, restée célèbre, où le photographe se rue sur deux jeunes filles (Jane Birkin et Gillian Hills), les déshabille de force, en les jetant sur de longs papiers mauves déroulés, qui servent de fond aux prises de vue. Dans une mer de papier violette et une série de froissements mêlés



de cris, on voit deux femmes terrifiées et bientôt entièrement nues, luttant et riant nerveusement, sous les assauts d'un homme qui les moleste.

Elles sont mannequins, elles rêvent d'être photographiées par «le» photographe à la mode, elles se défendent, puis, dans un retournement subreptice, participent à la lutte en déshabillant l'agresseur. Elles résistent et cèdent, d'une façon douloureusement indiscernable, et c'est là toute l'atrocité de la scène. C'est le principe, à plus grande échelle, du «baiser volé» : la femme repousse le prédateur jusqu'à tomber dans ses bras. Après une ellipse, elles se relèvent, se rhabillent. Le photographe leur ordonne en criant de revenir le lendemain. Elles ne répondent pas mais on sait, à leur attitude soumise, qu'elles acceptent.

Comment se fait-il que j'avais gardé un souvenir visuel très précis de la lutte sur papier violet, sans me rappeler qu'il s'agissait, tout bonnement, d'un viol ? Comment avais-je pu effacer toutes ces violences et ne garder en tête que des formes sans contenu ? J'ai fait un petit sondage autour de moi et j'ai interrogé des amies féministes qui ont, contrairement à moi, une excellente mémoire combinée à une grande culture visuelle. Même confusion, mêmes absences, avec des variantes, même flou général. Pourquoi ? La réponse est contenue dans le film : l'esthétisme. La perfection formelle de *Blow Up* écrase et étouffe le scandale qu'il recèle. La fétichisation du beau efface l'horreur. Elle annule le forfait. Ce qui n'est pas sans poser des questions cruciales sur les liens entre éthique et esthétique, de même que sur le canon occidental.

NI ANACHRONISME

NI LOGIQUE DE TRIBUNAL

«L'art d'Occident ne sait parler de sexe que sur un seul mode : la violence. Il vaudrait mieux dire le viol. L'obsession sexuelle de l'art occidental, c'est le viol [...]. L'indigence du discours est inverse-

ment proportionnelle au raffinement de la forme. On demeure stupéfait par l'aptitude des artistes à décliner avec brio un argumentaire aussi funeste. Et aussi tenace : de la Renaissance à la modernité, cette iconographie pulsionnelle a persévéré dans son être, sans altération profonde. On dira sans doute que l'on exagère. À tort. C'est que l'habitude nous rend aveugles [...]. Aussi faut-il recourir à de meilleures procédures pour présenter les œuvres sous une face moins solaire : le dispositif clinique d'une étude de cas», écrivait Régis Michel dans *Posséder et Détruire* en 2000¹. Cet éloquent constat et l'invitation subséquente à des études de cas méritent plus que jamais d'être médités et mis en pratique.

Le séisme provoqué par l'affaire Weinstein et ses conséquences en cascade n'est-il pas, en effet, l'occasion inespérée, et nécessaire, de relire l'histoire de l'art, du cinéma, de la littérature ? Ce chantier passionnant n'a rien à voir avec une «moralisation» de l'art et moins encore avec la censure - cela, c'est l'affaire des régimes totalitaires - mais tout avec l'analyse en profondeur de l'histoire des représentations, des discours, de leurs ambiguïtés et de leurs effets et avec une désacralisation de l'esthétisme, dont l'empire étouffe tout jugement. Car il est plus que temps d'exercer son sens critique sur la promotion du viol - fût-ce pour en susciter le dégoût chez le spectateur, assigné à la place du voyeur -, sur la sempiternelle reconduction des violences sexistes, sur l'indulgence pour la domination masculine sous prétexte qu'elle serait le reflet de la société - alors qu'elle n'est que le résultat idéologique d'un «*male gaze*», théorisé par Laura Mulvey et sur le regard de cinéastes et de critiques, des hommes à l'écrasante majorité (qui ne sont pas tous machistes, je suis au courant).

Le malaise qui saisit à la «relecture» de *Blow Up* vient en partie de là : l'idée qu'il y a cinquante ans,

¹ Le livre faisait écho à une exposition au Louvre : «Posséder et détruire. Stratégies sexuelles dans l'art d'Occident».

les relations hommes-femmes telles que décrites dans le film étaient considérées comme banales voire normales, alors qu'il ne s'agit que d'un choix d'auteur. «*On ne fait pas de littérature avec de bons sentiments*», disait Gide, en écho aux propos de Baudelaire et de Flaubert. Cette scie a vécu. D'autant que les mauvais sentiments ne garantissent en rien la bonne littérature - ça se saurait. Une relecture des œuvres, à partir du moment présent, n'induit ni anachronisme, ni logique de tribunal. Elle permettrait de tracer la généalogie de ce qui unit, dans une solidarité complexe et souvent équivoque, notre imaginaire, nos pratiques sociales et nos valeurs collectives. Elle nous aiderait aussi, et peut-être surtout, à révéler et à mettre en valeur les œuvres qui, à l'inverse, avec vigueur et inventivité, ont révolutionné notre regard sur les rapports de genre et nous ont montré qu'un autre monde est possible.





ELENA

ANDRÉÏ SVIAGUINTSEV

>> LORA CLERC

Le dernier film de Sviaguintsev – *Faute d’amour* – invite à revenir sur les films précédents du réalisateur. En particulier sur *Elena*, 2012 (Russie : 2011).

Nous avons :

Elena, environ 60 ans, infirmière, mariée à Vladimir (Nadiejda Markina)

Vladimir : environ 70 ans, qui a « réussi » (Andréï Smirnov)

Ekaterina/Katia, jeune femme moderne, fille de Vladimir (Elena Liadova)

Serguéï, la quarantaine, fils de Elena, looser, vaguement alcoolique (Alexéï Rozine)

Tatiana/Tania : femme de Serguéï, mère de famille (Evguénia Konouchkina)

Aexandre/Sacha : fils de Serguéï et Tania (Igor Ogoutrsov)

Elena, la petite soixantaine, « pensionnée » (les retraités en Russie, une force sociale non négligeable), vit à Moscou avec Vladimir, plus âgé, qui a réussi dans les affaires. L’appartement est luxueux, « à l’européenne », situé dans le quartier chic de la capitale russe, le quartier Ostojenka¹.

Elena et Vladimir font chambre à part. Elle se lève, un peu lasse, le matin ; se recompose un visage face au miroir ; ouvre les rideaux, réveille Vladimir : « Davăï ! » (« Allez ! »). Elle prépare le café. Elena prépare tout. De la kacha du matin au sac de sport dont Vladimir aura besoin pour se rendre, plus tard, à son « Fitness club Enjoy » (en russe dans le texte), situé dans le quartier « bobo » de Moscou, les bâtiments de briques de l’ancienne chocolaterie « Octobre Rouge ». Elena va jusqu’à consigner ses tickets de caisse dans le coffre-fort de l’appartement : Vladimir veut pouvoir exercer un contrôle : « je peux justifier chaque rouble », dit Elena.

¹ La rue Ostojenka est l’une des rues les plus chères du monde, plus chère que la 5^e avenue à New-York.

FEMME SOIGNANTE

N'anticipons pas. Elena est de ces femmes pratiquant le « care » (concept qui n'a sans doute pas traversé les océans depuis les USA, ni 2500 km depuis Paris) : une « vision » traditionnelle en Russie, une image de la mère éternelle (patrie en russe se dit au féminin et se traduirait volontiers par « patrie² », en opposition à la patrie³ convoquée quand il s'agit de victoires militaires) qu'ont illustrée nombre d'écrivains et artistes russes et soviétiques : voir *La mère* du peintre Alexandre Deïneka (1932), *La Mère* de Gorki (1906) et l'adaptation au cinéma par Donskoï (1955) ; voir aussi la scène de l'escalier dans *Le Cuirassé Potemkine* : la mère sacrificielle face à la soldatesque...⁴.

De leurs vies d'avant, il reste à Vladimir une fille, Katia, moderne (pour nous), insolente, cynique et blessée, dont on saura surtout que « l'alcool et la drogue, c'est le week-end », qu'elle estime proche, rigolarde, la fin du monde, et qu'elle vit des subsides de son père. « Rien n'a de sens », dit-elle, dans une répartie parfaitement dostoïevskienne. À Elena, il reste un fils, Serguéï, désœuvré sans doute, lui-même père d'un adolescent, Sacha, dont la seule perspective pour échapper au terrible service militaire – l'Ossétie du Nord, en plein Caucase : « Une bonne école », pour Vladimir – est de s'inscrire à l'université : il faut de l'argent, beaucoup d'argent (« Il faut arroser le lycée et la fac », dit Elena).

L'argent ? Vladimir en a, énormément. Elena lui en demande. Vladimir suspend sa réponse : « Je te réponds dans une semaine, fais du café ». Il ne semble pas disposé à financer une belle-famille qu'il méprise, qui a raté le tournant d'une vie nouvelle, qui n'a rien compris à la nouvelle donne économique du pays.

2 Родина

3 Отечество

4 Référence rappelée dans la séquence diffusée dans l'exposition « le MOMA à Paris », fondation Vuitton

Après avoir retiré sa pension à la banque, Elena se rend chez son fils Serguéï : on se transporte en bus, puis en train de banlieue⁵ jusqu'à une cité « à la soviétique » – environnement industriel, superette minimaliste, digicodes mécaniques⁶, appartements étroits, mobilier désuet, jeunes garçons désœuvrés prompts à la bagarre. Elena apporte la nourriture et donne l'argent à son fils, qui reste plutôt indifférent, répondant positivement à l'injonction de son épouse de lui passer la liasse de billets aussitôt enfouie dans une boîte – pour le « care » ? –, tandis qu'il préfère une compétition de jeu vidéo avec son fils Sacha. Tania, la femme de Serguéï fait preuve d'un réalisme cru : « Les hommes, ça finit en tôle ou à l'armée ».

À l'Enjoy, malheur : Vladimir fait une crise cardiaque. Hôpital, soins intensifs. Elena, alertée par téléphone, commence par se rendre à l'église, dont elle n'est pourtant plus très familière : la babouchka de service lui rappelle qu'elle doit se couvrir la tête avant d'allumer un cierge, de s'incliner devant une icône et de confier l'âme de l'aimé à Saint Nicolas et à la Vierge. Puis elle se rend au chevet de Vladimir. Ils se souviennent des temps heureux où ils se sont connus, elle infirmière et lui convalescent. Vladimir demande à voir sa fille, qui d'abord refuse, mais finalement accepte, ironique, cinglante. Finalement vaincue, elle lui tombe dans les bras...

Vladimir, se sentant proche de la mort, envisage son testament : une rente annuelle pour Elena, le reste à sa fille Katia. Fin des espoirs d'Elena ; pour Sacha s'ouvre la perspective de l'Ossétie du nord, pour ses parents l'inquiétude permanente.

Vladimir se remet, un peu, rentre chez lui, dans l'appartement « à l'européenne ». Elena le soigne,

5 Sviaguintsev nous montre un train de banlieue où des femmes, essentiellement, vendent encore tout et n'importe quoi en passant dans les wagons : de vieux magazines, des brosses à dents, des pulls usagés ; sauf erreur, cette pratique avait quasiment disparu en 2012.

6 Le digicode mécanique équipe la plupart des portes métalliques des immeubles populaires russes.

mais farfouille, aussi – et trouve une réserve de petites pilules bleues cachées par Vladimir, à qui la médecine a préconisé de tenir à distance toute manifestation de libido. Elena s'informe sur les effets des pilules – qu'elle pile ensuite soigneusement dans une boisson servie à Vladimir... dont le cœur flanche. Elena retire du coffre-fort dévolu aux tickets de caisse le malencontreux nouveau testament... et les espèces. Le notaire entérine le fait qu'Elena, l'épouse, hérite de la fortune de Vladimir. Toute la famille de banlieue débarque, profitant des canapés, des téléviseurs, de la cuisine high tech, des balcons, des lits incomparables. Les enfants s'amuse, on mange, on boit : la vie, quoi !

Il semble que ce film, à la réalisation impeccable, formellement subtil, d'une esthétique éblouissante, n'ait jamais été pris, ici ou là-bas, dans sa dimension peut-être comique : le premier meurtre au Viagra de l'histoire. L'histoire d'une femme soumise qui use de l'un des outils de la domination sexuelle des hommes pour éradiquer cette domination de manière radicale en éradiquant le dominateur.

Que nous dit Sviaguintsev ? Pas grand-chose sur « l'âme russe » qui serait le pendant comode de notre « identité française », permettant d'évacuer toute réflexion au profit de clichés. Sans doute faut-il distinguer ce qu'il dit aux Russes de ce qu'il dit à l'Occident : c'est dans cet entre-deux qu'il peut produire des films, lesquels, en Russie, sont accueillis de manière contradictoire : soit il s'agit d'un traître à la « matie » – ici, il « salit » l'image de la Mère ; soit il a le courage de dénoncer d'insupportables dominations, ici celle de la puissance masculine alliée à la puissance économique. Il a besoin, pour être lisible chez nous, d'exposer et d'interroger nos propres codes : il en est récompensé. Pour être lisible en Russie (quelle Russie ? Moscou et Saint-Pétersbourg ? la Carélie et la Yakoutie ?), il a peut-être besoin de mettre ce souffle d'émotion

qui fera passer la pilule, si l'on peut dire, dans un pays où la « question des femmes » n'existe pas, puisqu'elle est officiellement résolue. Et où les mouvements féministes peinent à s'organiser, classés dans la catégorie « ONG », et donc placés sous surveillance.

L'ACCUEIL DE LA CRITIQUE

Il n'est pas inutile de s'intéresser à l'accueil du film en Russie, présenté en avant-première à la télévision. Une blogueuse fait un sort à « l'âme russe » : « Le jury de Cannes a joué son rôle en évoquant la 'mystérieuse âme russe', truisme que nous vomissons depuis longtemps »⁷. C'est dit.

Critique genrée ? Elle ne se trouve que très marginalement, en ces termes : « Un mari à charge ne signifie pas l'effondrement du patriarcat »⁸. Dont acte. Ou encore : « Elena, c'est le peuple russe, une force neutre mais puissante.⁹ » À contre-courant (pour nous), on peut encore lire l'admiration pour la dimension sacrificielle d'Elena, qui après avoir éliminé Vladimir, laisse à son fils l'appartement luxueux - perspective « petite-bourgeoise » : « des désirs et des soucis quotidiens ordinaires »¹⁰. On lit aussi une déclaration du réalisateur, qui voyait Elena comme « une Mère avec majuscule », un « paysage inexploré » : essentialisation, réification et mise à distance de la « féminité » ?

L'essentiel, sauf erreur ou omission, porte sur deux points : d'une part les inégalités entre riches et pauvres (lutte de classe ou destin ?), d'autre part la dimension morale, spirituelle et religieuse. Lutte de classes ? Pour Innokenti Répine, le film de Zviaguintsev « fait partie de la propagande

7 <http://www.profcinema.ru/distribution/reviews/detail.php?ID=113762>

8 <http://saint-juste.narod.ru/Elena.html> - la remarque vaut pour l'épouse et la mère de Serguéi, dont le film ne nous dit pas s'il a un travail ou pas.

9 <https://www.film.ru/movies/elena> - L'image en Russie de « la femme » est d'avoir la force d'un cheval

10 <http://kinoart.ru/archive/2011/06/n6-article13>

contre les infirmières, les retraités, les étudiants, les chômeurs et tous ceux qui n'ont pas de grande propriété »¹¹, le réalisateur étant classé dans les libéraux de droite adeptes du slogan : « les pauvres sont pauvres parce qu'ils sont faibles ». Comprendre : la misère de Serguëï, il ne la doit qu'à lui-même. Il n'a qu'à « lever le cul de son canapé ». Le « drame familial » prend une dimension sociale en vertu des différences de statut entre les deux membres du couple : c'est la tonalité des critiques « grand public éclairé », de Afisha¹² à Dojd-tv¹³ : Elena est une femme des « basses classes », Vladimir fait partie de « l'élite » qui a réussi, le film ne dit pas comment. En somme, la lutte des classes sans marxisme.

Mais, ce qui est pour nous un peu étrange, c'est l'abondance de références mythiques ou spirituelles. Pour l'un, Elena, « la lumière » en grec, fille de Zeus et de Léda, belle entre toutes, incarne un genre de déesse¹⁴, une déesse qui se trouve aussi à l'origine de la guerre de Troie... Le « bien » et le « mal » sont le fait de l'Elena qui soigne comme de l'Elena qui tue. Un thème récurrent de la culture russe, et les Russes sont des personnes cultivées. Les femmes sont désirables, mais redoutables.

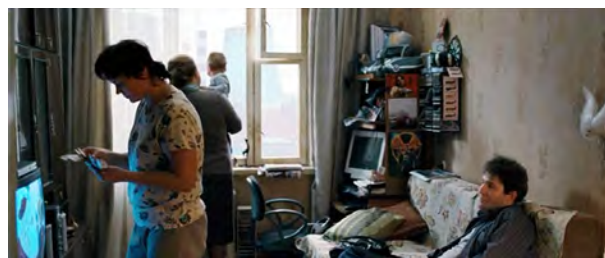
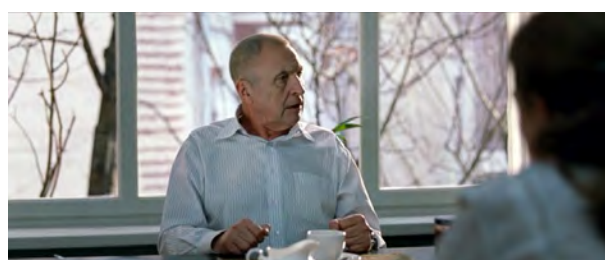
La critique russe voit des choses que nous ne voyons pas. Par exemple : quand Elena est face à l'icône, elle ne voit, elle, que son reflet dans la vitre, quand l'image d'arrière-plan nous a donné à voir Satan sur son trône et la débâcle des anges. La critique russe remarque que Elena, dans son désir de meurtre, cherche un livre, mais à défaut du Livre - la Bible - trouve le Vidal qui l'instruit sur les doses de Viagra incompatibles avec un infarctus. Quand une panne de courant plonge l'appartement du fils dans le noir, la critique remarque

11 Ibidem

12 Publication « grand public » des événements culturels

13 Chaîne de télévision actuellement menacée, le pendant télévisuel de « Novaïa gazieta » dans la presse écrite : <https://tvrain.ru/>

14 <https://kinoart.ru/archive/2011/06/n6-article13>



que ce qui est dit n'est pas « que la lumière soit », mais « donnez-nous l'électricité¹⁵ ». Chacun y va de son Apocalypse, de sa fin du monde, de son Armageddon. On y parle même du « confort du cauchemar ». Zviaguintsev lui-même parle d'un « effondrement interne, d'une apocalypse ».

Mais la critique russe ne s'appesantit pas sur les séquences où la fille de Vladimir « vide son sac », dans des réparties nihilistes où la notion même de famille est mise à mal. Face à Elena, elle ironise : « Vous la jouez épouse attentionnée, vous le faites très bien. On arrête là. » Quand son père lui suggère que faire des enfants la « recadrerait », elle s'interroge : « Des enfants qui seraient différents des autres ? Ça n'existe pas. Ça fait mal, ça coûte cher, ça ne sert à rien. C'est irresponsable de faire des gosses à son image, malades et condamnés vu que les parents le sont eux-mêmes. » Katia, la fille de Vladimir, enfant gâtée, en est certaine : la fin du monde est proche, et « on est des graines pourries, des sous-hommes. » Est-ce à dire que la génération des femmes nées après la chute de l'URSS est désespérée ? Peut-être : la Douma a voté en 2017 une loi qui dépénalise les violences familiales et leur attribue des « peines administratives » (10 000 femmes meurent chaque année sous les coups de leur conjoint)¹⁶. Les pressions de l'Église orthodoxe ne sont pas étrangères à ce vote : défense des « valeurs traditionnelles » - les femmes ont une vocation : procréer. Et prier. Même Elena s'y met...

La critique ne s'appesantit pas non plus sur le rapport à l'argent – et pourtant, les liasses de billets tiennent une place importante, passant de main en main, planquées dans un coffre-fort, comptées

15 Référence à : « le communisme, c'est les soviets plus l'électricité » ?

16 On lira avec profit un article de Anna Lebedev, sociologue, doctorante à l'Institut d'études politiques de Paris, spécialiste de la Russie post-soviétique : *Femmes en Russie : une inégalité qui ne dit pas son nom* - : <https://www.cairn.info/revue-apres-demain-2007-2-page-5.htm>

lors de la livraison des biens de subsistance au domicile d'Elena, au cœur du débat sur l'héritage de Vladimir : l'argent, nerf des guerres familiales. Les hommes le possèdent, les femmes le gèrent.

Mais la critique remarque les écrans (qui seront omniprésents dans *Faute d'amour*) : à Elena les émissions de télé-réalité (du genre « Perdu de vue »), à Vladimir les matchs de foot, de même qu'à Sergueï ; à Sacha, l'adolescent, les jeux vidéo. Les trois figures masculines s'accordent sur une préférence : le foot.

Enfin, la critique russe ne désavoue pas les réflexes de « nos » critiques, analysant chaque plan d'un point de vue technique ou esthétique, allant chercher les « clins d'œil » et les références au patrimoine cinématographique : elle s'attendait à un nouveau « Tarkovski » (Elena voit du train de banlieue un cheval blanc, celui de *Nostalghia*, mais mort), ou encore à un nouveau « Kieslowski - avec Juliette Binoche »)¹⁷. On a eu un nouveau « Haneke ». On s'attendait même à un nouveau « Bresson » (*L'Argent*, l'un des titres initiaux prévu par le réalisateur, qui avait également pensé à *L'Invasion des barbares*). On peut ajouter, parfois, une pointe d'ironie chez certains critiques, s'attendant à ce que Zviaguintsev « mette à jour son almanach international^{18 19} » : qu'il produise quelque chose qui le propulse dans les festivals internationaux.

Il faudra (re)voir, à la lumière du « continent » russe, *Faute d'amour*... Et les autres : *L'Exil*, le *Bannissement*, *Léviathan*. Il est en effet vraisemblable que ces films s'adressent à un public occidental (« l'almanach » du réalisateur), tout en nous informant sur la société russe.

17 Ceci est dit avec une bonne dose d'ironie, et comme dans un soupir !

18 <https://www.afisha.ru/movie/203754/review/388958/>.

19 Wikipedia.ru nous informe : le film devait à l'origine être produit aux USA ou en Grande-Bretagne

