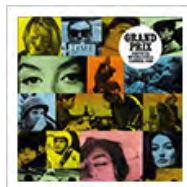
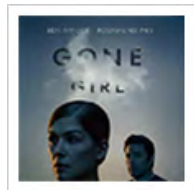
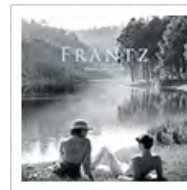
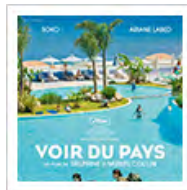


♀♂ le genre & l'écran

pour une critique féministe des fictions audio-visuelles



novembre
décembre

2016

CINÉMA féminisme réalisatrice hétéroNormativité critique star autrice
film TéléVision patriarcat sexe genre femme/homme drame
Classe fiction audio-visuelle mélodrame comédie homosexUalité

Films en salle

Victoria.....	1
Voir du pays	3
Le fils de Jean	5
Juste la fin du monde.....	7
Frantz	8
Gone Girl	12
Elle.....	17
La fille de Brest.....	19
Manchester on the Sea.....	21

Séries

Un village français	23
La trêve	25
Boardwalk Empire.....	27
Ainsi soient-ils.....	29

Téléfilms

Le baron noir	30
Les revenants	32
L'emprise	34

Classiques

Gunfighter	36
Un homme et une femme.....	40
Hommage à Michèle Morgan	43
Les grandes manoeuvres	47

genre-ecran.net.....	50
----------------------	----

Manifeste.....	51
----------------	----



2^e film de Justine Triet, avec Virginie Efira, Vincent Lacoste, Melvil Poupaud

Cette comédie sur la vie déprimée et déprimante d'une avocate divorcée mère de deux filles dont elle a la charge tient tout entière sur les épaules de Virginie Efira, actrice belge qui a trouvé une place en tête d'affiche dans le cinéma français, en particulier depuis la comédie romantique 20 ans d'écart (David Moreau, 2013).

Son jeu est caractérisé par un constant understatement, ce qui nous change agréablement de la tendance du cinéma français à faire jouer les actrices sur le mode de l'hystérie. Le clou du film est sa plaidoirie alors qu'elle est sous l'effet conjugué des somnifères (elle a fait une tentative de suicide dans la nuit) et des amphétamines : son efficacité semble inversement proportionnel au nombre de mots qu'elle prononce...

Le film est une nouvelle variation sur les difficultés que rencontrent les femmes qui tentent de mener de front carrière et maternité, alors que leurs relations amoureuses vont d'échec en échec. « Sujet de société » particulièrement brûlant en France où les femmes qualifiées semblent autorisées à « concilier » carrière et enfant(s),

grâce à une prise en charge relativement précoce et large des enfants par des institutions publiques (crèche, assistante maternelle, école maternelle), contrairement à ce qui se passe en Allemagne, en Grande-Bretagne ou aux États-Unis. Sauf que la France reste le pays où le partage des tâches est le plus inégal entre les hommes et les femmes, si bien que le plafond de verre est de plus en plus efficace au fur et à mesure qu'on avance en carrière et en rémunération...

On peut donc analyser les films qui traitent cette question en focalisant le regard sur la vision qu'ils donnent de ces inégalités. Certes le film de Justine Triet s'ouvre frontalement sur les difficultés de son héroïne à faire face : son baby-sitter la laisse tomber sans préavis (notons que tous les baby-sitters dans ce film sont des hommes, ce qui est très loin de correspondre à la réalité statistique)... ; le père de ses enfants brille par son absence et a acquis une récente célébrité en écrivant un roman à clefs où il livre des informations confidentielles sur les clients de son ex-femme, ce qui la met en danger ; et elle en est réduite faute de temps, à utiliser des sites de rencontres sexuelles, ce qui se révèle calamiteux : on assiste à un rendez-vous où elle parle de ses soucis professionnels à un homme

qui veut uniquement baiser... échec assuré ! (on peut d'ailleurs pointer ici le stéréotype de la femme incapable de prendre du plaisir à des relations uniquement sexuelles).

///// INÉGALITÉS GENRÉES

Professionnellement, elle transgresse la déontologie (sans doute parce qu'elle est une femme) en acceptant de défendre son meilleur ami contre son ex qui l'accuse de l'avoir poignardée... Comme l'ex en question est aussi son amie et vient la solliciter, elle sera suspendue du barreau pour six mois, par le Conseil de l'ordre incarné par un de ses collègues masculins qui lui fait la leçon : il ne faut pas s'impliquer affectivement avec les clients !

Attribuant ses difficultés à elle-même et non aux inégalités genrées qu'elle subit, elle paye en plus les services d'un psychanalyste et d'une voyante ! Le film décrit donc sur le ton de la comédie mais avec justesse les effets objectifs et subjectifs de la domination masculine et des inégalités de genre sur la vie d'une femme des classes moyennes supérieures en France aujourd'hui.

Là où le bât blesse, c'est que ces difficultés qui accablent l'héroïne jusqu'à la priver de son gagne-pain pendant six mois, n'ont aucune conséquence visible sur son niveau de vie : elle habite un appartement moderne et spacieux dans un immeuble en hauteur, ses deux filles n'ont pas l'air perturbées par la situation (leur place dans la vie de leur mère est d'ailleurs réduite au minimum) ; son bureau est vandalisé par un ancien client furieux de la divulgation d'informations confidentielles, mais sans qu'on en voie les conséquences professionnelles ou financières...

Enfin, s'agissant des personnages masculins, qu'il s'agisse de Vincent (Melvil Poupaud) l'ami envahissant et névrosé qui la force à le défendre, ou de Sam (Vincent Lacoste) l'ancien client qu'elle a défendu avec succès dans une affaire de drogue et qui devient son baby-sitter puis son amant, ils sont tous les deux construits comme des « hommes doux » qui n'ont aucune part dans les mécanismes de la domination genrée. Même l'ex-mari (Laurent Poitrenaux) qui a abusé de ses confidences pour acquérir une célébrité d'écrivain et lui laisse la charge de leurs deux filles, est décrit sur un mode léger qui aboutit à minimiser ses responsabilités. Vincent Lacoste



en particulier est présenté comme l'homme idéal (attentif, respectueux, discret, efficace) que notre héroïne met longtemps à reconnaître comme tel. Elle devra à la fin se faire pardonner son aveuglement !

Sa réaction au chaos grandissant de sa vie est une dépression de plus en plus profonde jusqu'à la tentative de suicide dont la tirera le gentil Sam. Comme dans le film précédent de Justine Triet, *La Bataille de Solferino*, l'héroïne est curieusement dépourvue d'amies. Si l'avocate (Laure Calamy) qui défend l'héroïne dans le procès qu'elle fait à son mari se révèle finalement efficace, leurs relations restent strictement professionnelles, et elle s'attire d'une autre femme de son entourage cette réplique : « Je préfère t'avoir en alliée qu'en amie ! »

///// INJONCTIONS CONTRADICTOIRES

L'euphémisation de la domination masculine et des inégalités genrées était déjà sensible dans le premier film de la réalisatrice, mais ce deuxième film dont le ton est plus délibérément celui de la comédie, confirme le refus de traiter ce sujet brûlant (l'épuisement physique et moral d'une femme qui travaille tout en élevant seule deux jeunes enfants) en pointant les causes sociales de cette situation : les injonctions contradictoires faites aux femmes « modernes » d'être à la fois des bonnes mères, des amoureuses disponibles et des professionnelles accomplies.



Les deux réalisatrices ont signé il y a 6 ans leur premier long métrage, *Dix-sept filles*, inspirées d'un fait divers qui a eu lieu aux États-Unis, où dix-sept adolescentes ont décidé de tomber enceintes en même temps.

Le premier film des sœurs Coulin se passait à Lorient, dans un milieu affecté par la crise économique, où l'avenir semble barré. Un groupe de cinq amies inséparables dans une classe de première décident d'être enceintes, suite à la grossesse accidentelle de l'une d'entre elles, Camille ; elles imaginent qu'elles vont ainsi échapper à l'emprise des adultes et élever leurs enfants ensemble ; d'autres filles du lycée les imitent bientôt, ce qui crée la panique chez les profs et chez les parents ; le film suit les cinq au plus près de leur transformation physique qui accentue leur solidarité et leur isolement ; mais leur désir d'autonomie et d'autarcie se révélera illusoire, et après la fausse-couche accidentelle de Camille et sa disparition, elles se retrouveront avec leur bébé encore plus coincées qu'avant...

Six ans plus tard, *Voir du pays* change totalement de milieu mais garde la volonté

de regarder le monde à partir d'un point de vue féminin socialement dominé en recherche d'émancipation.

Un groupe de militaires français de retour d'Afghanistan passe trois jours à Chypre dans un hôtel cinq étoiles, au milieu des touristes en vacances, pour ce que l'armée appelle un sas de décompression, où on va les aider à « oublier la guerre ».

Le récit est construit à partir du point de vue des deux femmes qui font partie du groupe et qui sont des amies d'enfance, Aurore (Ariane Laved) et Marine (Soko).

Unité de lieu, unité de temps, unité d'action : cette fiction documentée suit les personnages, les deux femmes (plus l'infirmière du groupe) au milieu d'une trentaine de garçons, depuis leur arrivée dans l'hôtel jusqu'à leur départ, trois jours plus tard. Aurore a été blessée à la jambe lors d'une embuscade où elle a vu ses camarades mourir autour d'elle, ce qu'elle raconte lors d'une séance collective de débriefing. Mais sa copine reste mutique, jusqu'à ce que un des soldats dont elles sont amies, raconte l'embuscade et l'ordre qu'ils ont reçu de ne pas secourir leurs camarades, ordre qu'ils ont exécuté contre leur gré. Mais cet aveu devant les supérieurs

hiérarchiques, qui transgresse l'omerta que pratiquent les autres soldats, génère des représailles de la part du groupe, au cours d'une ballade en mer où certains tentent de noyer le soldat « coupable » d'avoir parlé. Pour fuir l'atmosphère empoisonnée du groupe, les deux filles acceptent l'offre de deux Chypriotes de leur faire visiter l'île, malgré l'interdiction officielle de quitter l'hôtel. L'infirmière se joint à eux. Elles sont rejointes par trois de leurs camarades masculins. Les Chypriotes proposent de les emmener à une fête de village où les choses vont dégénérer, après qu'Aurore se soit éclipse avec l'un des Chypriotes pour faire l'amour. Les six Français s'enfuient dans la nuit, mais leur voiture heurte une chèvre et s'arrête ; et les trois hommes tentent de violer les trois femmes, avant de s'enfuir en les abandonnant. Elles rentrent à l'hôtel au petit matin, humiliées et meurtries mais muettes. Le groupe repart pour l'aéroport comme si de rien n'était, les soldats entonnant les chansons militaires rituelles. Aurore pleure silencieusement et décide de ne pas rempiler.

//// TECHNOLOGIE

La caméra est au plus près des corps de ces soldats.e.s habitué.e.s à obéir et à soumettre leur corps aux traitements physiques les plus durs. Il ne s'agit pas pour les réalisatrices de mettre en accusation l'engagement français en Afghanistan qui, en tant que pays pour lequel ils sont censés se battre, est totalement absent des discours ; il n'existe que sous forme de reliefs montagneux et enneigés pleins de dangers, reconstitués par les moyens de la réalité virtuelle. Le film met aussi en relief le rapport de plus en plus technique et abstrait que les Occidentaux ont à la guerre : leur seul problème est d'échapper aux mines et aux embuscades en utilisant une technologie de plus en plus sophistiquée, mais pas toujours efficace face un ennemi invisible.

Il ne s'agit pas non plus de mettre en accusation l'armée et ses méthodes : les officiers font ce qu'ils peuvent pour inciter les soldats à parler de ce qui les a traumatisés, en leur faisant revivre les combats à travers l'utilisation d'un casque de réalité virtuelle, mais on constate que c'est contradictoire avec leur mentalité qui consiste à tout encaisser sans se plaindre : « on n'est pas des chialeuses ! » s'écrit l'un d'entre eux. Les codes de masculinité qui correspondent aux nécessités de la guerre dont ces hommes ont choisi de faire leur profession, sont montrés comme



contradictoires avec le comportement « civilisé » qu'ils sont censés adopter quand ils retournent en France : l'agressivité à fleur de peau entre eux, le harcèlement à l'égard des femmes, l'incapacité à reconnaître les souffrances subies, et finalement le viol pour punir « leurs » femmes d'avoir disposé de leur corps, sont les effets inéluctables de la masculinité hégémonique sous la forme brute où elle se construit à l'armée.

//// FROID DANS LE DOS

Quelles que soient les capacités physiques et psychologiques des deux héroïnes à s'adapter aux codes de la vie militaire, elles sont rattrapées par les rapports de domination genrée qui sont constitutifs de cette forme de sociabilité. Dénuée de tout pathos, cette description très physique d'un groupe de soldats au sortir des combats fait froid dans le dos, et la présence des femmes qui portent le point de vue du film nous empêche d'éprouver la moindre empathie pour cette forme de sociabilité masculine.

Le film montre l'impossibilité pour ces femmes d'échapper à la domination masculine, dans un milieu où elle structure les comportements, malgré l'illusion qu'elles ont pu avoir d'y trouver une forme d'émancipation sociale et professionnelle.



Mathieu (Pierre Deladonchamps), un jeune trentenaire séparé de sa femme et père d'un petit garçon, apprend que son père biologique qu'il n'a pas connu, vient de mourir au Québec et qu'il lui a légué un tableau. Il décide d'aller à l'enterrement à Montréal où l'accueille Pierre (Gabriel Arcand), le vieil ami du mort, qui lui raconte avoir assisté à la rencontre entre ses parents lors d'un congrès de médecine à Paris trente ans plus tôt. Le tableau se révèle un objet de grand prix que Mathieu hésite à accepter.

Désireux de faire la connaissance de ses deux demi-frères qui ignorent son existence, il part avec Pierre les rejoindre au bord du lac où il est mort noyé, sans doute d'une crise cardiaque, pour tenter de retrouver le corps. Les deux frères se révèlent aussi agressifs qu'intéressés et finissent par se taper dessus dans la cabane au bord du lac. Mathieu et Pierre repartent horrifiés et Mathieu, hébergé par la famille de Pierre, comprend peu à peu que c'est en fait lui qui est son père et qu'il l'a fait venir parce qu'il va mourir : il a un cancer de la prostate qu'il refuse de soigner (médecin lui-même, il pratique une forme de médecine alternative et refuse l'acharnement



thérapeutique). Leur relation change de nature et Mathieu repartira avec le tableau, et la promesse que son père se soignera pour venir le voir à Paris.

Ce film remarquablement interprété par les deux protagonistes principaux, le fils et le père, relève d'une entreprise de réhabilitation patriarcale assez fréquente dans le cinéma contemporain.

En effet, on comprend que ce jeune homme qui se présente lui-même comme un père qui s'efforce d'être exemplaire, malgré le fait qu'il vit séparé de son fils, a un père biologique qui ne s'est jamais manifesté à lui jusqu'à ce moment. On comprend que l'homme, déjà marié et père de deux enfants au Québec, n'aurait pas donné suite à l'annonce de la grossesse de son amante parisienne. Autrement dit, cette manifestation classique de la lâcheté masculine – laisser une femme seule face aux conséquences d'une grossesse accidentelle – non seulement n'est pas dénoncée par le film, mais la rencontre tardive entre le fils adulte et son père biologique est racontée sur le mode du conte de fées, l'épouse et la fille québécoises se montrant idéalement accueillantes, cependant que Pierre, à travers le cadeau d'un tableau de prix, se transforme en magicien, grâce à qui Mathieu va pouvoir arrêter

son métier alimentaire de commercial dans une entreprise de croquettes pour chiens (!) pour écrire un deuxième roman policier, et que Mathieu lui-même arrive à convaincre son père de se soigner pour qu'ils puissent enfin vivre leur relation ! L'abandon initial dont l'homme s'est rendu coupable est totalement passé sous le tapis, et comme l'histoire est racontée du point de vue du jeune homme qui semble découvrir avec émerveillement l'existence de ce père, le spectateur aurait mauvaise grâce à faire la fine bouche.

Le quiproquo de la première partie du film, où Mathieu croit être le demi-frère de deux hommes aussi antipathiques qu'agressifs, amène le spectateur à ressentir comme un véritable « happy-end » la révélation que son père biologique est en réalité le vieil homme aussi pacifique que délicat qui l'a accueilli à son arrivée.

Tout est finalement pour le mieux dans le meilleur des mondes patriarcal, et les personnages féminins – l'épouse et la fille du père biologique – sont totalement instrumentalisés pour permettre à cette relation père-fils de s'épanouir enfin, comme si les raisons du silence du père pendant trente-trois ans étaient dues à des causes indépendantes de sa volonté. Les personnages repoussoirs sont les deux « faux » demi-frères qui incarnent des formes de masculinité caricaturale (violence, appât du gain, harcèlement) alors que les deux protagonistes principaux manifestent toutes les qualités typiquement « féminines » d'un patriarcat bienveillant (chacun avec leur fils respectif) : douceur, écoute, générosité, souci de l'autre, etc.



Au bout de quelques dizaines de minutes de projection de ce film, je me suis dit : « Quel.le spectateur/trice peut avoir envie de voir un film qui fonctionne principalement sur la rétention d'informations et l'inconfort visuel et sonore » : usage systématique de très gros et très longs plans de visages (le plus souvent celui de Gaspard Ulliel pour lequel le cinéaste éprouve visiblement une fascination fétichiste) filmés dans une lumière « sale », impossibilité de comprendre le mouvement des personnages dans l'espace, ni les uns par rapport aux autres, mutisme quasi total du personnage principal, expression bafouillante et indigente de l'une (Marion Cotillard, la belle-sœur), hystérique de l'autre (Nathalie Baye, la mère, maquillée comme un camion, sans doute pour signifier son aliénation), intrigue minimale d'un événement qui n'aura pas lieu.

On comprend par un monologue intérieur au début du film que Louis (Gaspard Ulliel), devenu un dramaturge connu, revient dans sa famille qu'il n'a pas vue depuis douze ans pour lui annoncer qu'il va mourir et il repart sans l'avoir fait (le film est adapté d'une pièce de Jean-Luc Lagarce). Xavier Dolan semble avoir adopté jusqu'à la caricature les préceptes du « cinéma d'auteur » le plus élitiste et le plus misogyne : l'univers est

opaque, donc le film doit l'être aussi, le spectateur doit se focaliser sur le destin forcément tragique du protagoniste principal, un homme artiste alter ego de l'auteur ; les femmes autour de lui sont à la fois fascinées par lui et incapables de le comprendre, soit parce qu'elles sont idiotes (la belle-sœur et la mère), soit parce qu'elles sont immatures (la sœur, Léa Seydoux). Le seul avec qui le héros tente d'établir une relation est un autre homme, son frère (Vincent Cassel) qui incarne une masculinité repoussoir (macho violent et obtus qui refuse de comprendre la subtilité de sa pensée).

Mélange de narcissisme extrême et de sadisme vis-à-vis du spectateur, ce film semble avoir pour but de confirmer la solitude forcément tragique de l'artiste dans une société où la famille (majoritairement féminine) incarne l'aliénation absolue. Il est la quintessence et la caricature du cinéma d'auteur contemporain, « film de festival » qui n'a de compte à rendre qu'à ses pairs, puisque « l'art contemporain » est à lui-même sa propre loi.



Ce film de François Ozon adapte librement *Broken Lullaby* (*L'homme que j'ai tué*) réalisé par Ernst Lubitsch en 1932, lui-même adapté d'une pièce de Maurice Rostand, a été sélectionné au Festival de Venise qui a récompensé la jeune actrice allemande Paula Beer du prix « Révélation ».

Il est toujours intéressant d'analyser les changements que les adaptateurs ont faits par rapport à l'œuvre originale, car ils peuvent être un indice des enjeux de la nouvelle version.

L'homme que j'ai tué, bouleversant mélodrame aux antipodes des comédies musicales (avec Maurice Chevalier) dont le réalisateur allemand s'était fait le spécialiste à Hollywood au tournant du parlant, a été un échec à l'époque de sa sortie et reste dans l'ombre des comédies sophistiquées qui ont fait plus tard la réputation de Lubitsch chez les cinéphiles. Le film de 1932 est construit du point de vue du jeune soldat français qui, rongé par la culpabilité d'avoir tué en face à face un soldat allemand dans les tranchées tandis qu'il écrivait une lettre à sa famille, décide en 1919 d'aller trouver la famille du mort pour obtenir son pardon. Il va sur la tombe du soldat où sa fiancée

l'aperçoit, puis chez ses parents où il se fait passer pour un ami du mort qu'il aurait connu en France avant-guerre, apportant à la famille et à la fiancée une consolation qui se transforme peu à peu en amour. Mais il finit par avouer à la jeune fille sa supercherie : d'abord bouleversée, elle l'empêche de partir et de révéler la vérité, pour assumer la place de « remplaçant » du fils qu'il a tué. Le film s'achève sur le jeune homme jouant sur le violon du mort, accompagné au piano par la fiancée, devant le couple de parents communiant dans la joie.

Ozon choisit de raconter l'histoire à partir du point de vue de la fiancée du mort, Ana, ce qui peut sembler un changement dans l'esprit du temps : prendre en compte le point de vue des femmes face aux souffrances de la guerre. D'autant plus que l'actrice allemande qui incarne la fiancée, Paula Beer, a une douceur triste qui rayonne littéralement sur le film.

///// SEMER LE DOUTE

On la voit d'abord jouer un rôle de consolatrice auprès des parents de son fiancé (étant orpheline, elle vit sous leur toit) puis auprès du Français Adrien qui paraît inconsolable de la mort

de son ami. Les scènes au présent sont filmées en noir et blanc comme en hommage au film de Lubitsch ainsi que la mise en scène très classique, aux antipodes des virtuosités post-modernes auxquelles Ozon a sacrifiées dans d'autres films. De temps en temps, pourtant, la pellicule se colore, soit pour souligner des moments d'intense émotion (quand Adrien et Ana se promènent dans un paysage romantique, avant que le jeune homme se baigne dans un lac) soit dans des flash-backs quand Adrien évoque les séjours parisiens de son ami Frantz. Le spectateur, qui contrairement à celui du film de Lubitsch, ignore le mensonge d'Adrien, est donc incité à prendre pour argent comptant le récit d'Adrien, comme le fait la famille allemande. Pourtant Ozon (dont l'homosexualité est de notoriété publique) sème le doute non pas sur la réalité de cette amitié, mais sur sa nature, quand on voit Adrien submergé par les sanglots ou s'évanouissant en jouant sur le violon de Frantz à la demande de ses parents. D'autant plus que Ana s'étonne de ce que Frantz ne lui ait jamais parlé d'Adrien, ni n'ait jamais parlé d'elle à Adrien...

///// SURPRENDRE

Quant Adrien lui avoue son mensonge et sa responsabilité directe dans la mort de Frantz, le choc est aussi grand pour elle que pour le spectateur. Commence alors la deuxième partie du film, inventée par Ozon : Ana prend alors l'initiative de lui mentir pour le faire partir, en prétendant avoir tout révélé aux parents de Frantz, alors qu'elle leur raconte qu'il a dû partir précipitamment au chevet de sa mère malade. Peu après, elle tente de se suicider dans le lac où elle avait regardé nager Adrien (une des séquences en couleurs). Un passant l'en empêche mais elle tombe gravement malade. Ce sont les parents de Frantz qui la remettent sur pied et l'envoient à Paris chercher Adrien qui ne répond plus à son adresse parisienne. Elle descend dans l'hôtel où Frantz logeait avant guerre, qui est en fait un hôtel de passe, ce qui jette une singulière suspicion sur la personnalité du jeune Allemand ; elle cherche Adrien d'abord en vain, croit qu'il s'est suicidé, puis parvient à le retrouver dans le château maternel en Bourgogne, alors qu'il est en passe d'épouser son amie d'enfance. Bouleversée par cette découverte, elle repart aussitôt, malgré l'aveu qu'Adrien lui fait qu'il s'agit d'un mariage arrangé par sa mère. Elle se réfugie au Louvre devant le tableau de Manet,



Le Suicidé, dont Adrien prétendait qu'il était leur préféré avec Frantz. Elle y rencontre un jeune homme à qui elle déclare que ce tableau lui donne « envie de vivre »...

///// DÉSTABILISER

À travers ses changements par rapport au mélodrame classique réalisé par Lubitsch, Ozon prend le pouvoir en tant qu'auteur sur les personnages mais surtout sur les spectateurs : non seulement il laisse les spectateurs dans le même état d'ignorance que la famille allemande sur les véritables liens d'Adrien et Frantz, mais il donne corps, à travers les flash-backs en couleurs, à la fiction de leur amitié (j'y vois pour ma part un écho de la célébration narcissique de l'amitié masculine par Truffaut dans *Jules et Jim* : les deux films ont beaucoup en commun, par exemple la peur qu'expriment les deux héros de tirer l'un sur l'autre dans les tranchées, mais aussi leur amitié fusionnelle dans le Paris de la Belle époque et leur amour pour la même femme), ce qui a pour effet de déstabiliser les spectateurs, plus encore que la protagoniste, quand Adrien avoue sa supercherie. En révélant le statut de fausseté de ces séquences en couleurs, Ozon affirme sa

capacité de manipulation du spectateur et son usage souverain et transgressif des codes formels de la narration cinématographique.

À un autre niveau, quand il choisit de semer le doute sur la personnalité de Frantz, en nous révélant que l'hôtel où le jeune homme qu'Ana a présenté comme un amoureux de poésie française (il lui a appris un poème de Verlaine), résidait à Paris est un hôtel de passe, le spectateur contemporain se demande s'il doit y voir une allusion à la liaison de Verlaine et Rimbaud, ce « mauvais garçon » qui le détournait de ses liens conjugaux.

Enfin quand Ana retrouve Adrien et découvre un fils de famille couvé par sa mère et par sa fiancée, le spectateur est à nouveau aussi déstabilisé que l'héroïne qui a du mal à faire le lien avec le jeune homme torturé et visiblement amoureux d'elle de la première partie.

//// BROUILLER LES CARTES

On peut également s'interroger sur le choix du tableau de Manet, *Le Suicidé*, qui est comme le fil rouge du film et dont on comprend mal comment la jeune Ana peut y voir une « envie de vivre », comme elle l'affirme au jeune homme qui le contemple au Louvre. J'y vois plutôt une réaffirmation du pouvoir discrétionnaire de « l'auteur » que construit Ozon, film après film.

Finalement, le choix de réécrire cette histoire à partir du point de vue d'un personnage féminin « innocent » et crédule, permet au cinéaste de manipuler à sa guise les spectateurs, en brouillant les cartes à plusieurs reprises, y compris aux dépens de la vraisemblance des situations et des personnages. Ici le personnage féminin est construit comme l'expression de la crédulité de la spectatrice ordinaire, qui, en s'identifiant aux personnages et en éprouvant leurs émotions, est une proie facile pour un narrateur cynique qui cherche d'abord à éprouver son pouvoir.



L'homme que j'ai tué
Ernst Lubitsch



Je crois bien que l'une des principales raisons qui fait que je préfère regarder les films, y compris les films récents, sur le câble plutôt qu'en salle est la facilité d'en sortir... d'une pression du pouce, au lieu d'avoir à se lever, se rhabiller, déranger ses voisins, et sans le regret d'avoir perdu le prix du billet. La première fois que j'ai regardé *Gone Girl* j'ai exercé ce privilège au bout d'une heure environ. Car, si j'avais été absorbé jusque-là par cette histoire d'un homme qui respire la bonne foi, dont la belle épouse a disparu, a peut-être été assassinée, et qui est soupçonné par des policiers qui trouvent de plus en plus d'indices qui l'accusent, voilà que nous retrouvons la disparue bien en vie au volant de sa voiture et qui récapitule en voix off la manière dont elle s'est vengée de son mari en faisant croire à son meurtre avec l'espoir de l'envoyer en prison. « Bon, » me suis-je dit, voilà encore une histoire de *backlash* misogyne...

Or, ce film David Fincher est bien plus complexe, plus pervers aussi... Je commettais là la même erreur que les féministes nord-américaines qui dénonçaient *Basic Instinct*, qui sont passées complètement à côté du sous-texte sadomasochiste², où l'important est la fascination qu'exerce sur un homme doux, un peu perturbé,

une femme infiniment séduisante et peut-être meurtrière. *Gone Girl* est une autre version de cette histoire-là, qui est celle de l'ensemble des rapports homme-femme, si particuliers aux États-Unis. On ne retrouve pas ici l'ambiguïté qui caractérisait le film de Verhoeven, qui mettait en avant la dimension de fantasme masochiste de la supposée dangerosité de l'héroïne. Ici la femme complotte et tue sous nos yeux, elle est l'incarnation moderne de la femme fatale du film noir le plus classique (Barbara Stanwyck dans *Assurance sur la mort*, Yvonne de Carlo dans *Pour toi j'ai tué...*). Mais là où bien de critiques féministes firent de ces noires idoles des années 1940 une lecture à contre-courant, en y voyant un peu gratuitement une représentation de la révolte des femmes contre le patriarcat, le film de David Fincher incorpore explicitement cette hypothèse dans sa fiction.

Une image précède le générique : les cheveux blonds d'Amy (Rosamund Pike), puis son visage lorsqu'elle se retourne vers la caméra, comme pour écouter la voix intérieure off, très douce de son mari qui dit qu'il y a des moments où il a envie d'ouvrir le crâne de sa femme pour savoir ce qui s'y passe...

//// PRÉMISSSES

C'est le crépuscule, dans une petite ville du midwest, anonyme et déserte, (car le propos du film concerne « l'Amérique toute entière »), dans un modeste quartier résidentiel, un homme (Ben Affleck) semble attendre devant une maison sans caractère (ce n'est pas la sienne). Puis il monte dans sa voiture pour aller *downtown* et pénètre dans un bar qui s'appelle *Le Bar*, où il dialogue avec la serveuse... qui est sa sœur : c'est aujourd'hui le cinquième anniversaire de son mariage. Leur dialogue est entrecoupé de fragments d'un journal intime en gros plan et lus par une femme (Amy) qui évoque sa rencontre avec Nick et les débuts paradisiaques de leur mariage à New York dans un milieu cultivé. Les flashbacks et le journal reviendront périodiquement tout au long de la première partie du film pour nous informer du passé des protagonistes. Nick Dunne est écrivain, mais très improductif. À New York il écrivait dans un magazine pour hommes, mais sa mère étant tombée malade, il a entraîné Amy dans cette petite ville du Missouri, pour s'occuper d'elle ; maintenant il se contente de gérer *Le Bar* avec sa sœur... et donne quelques cours de littérature à la fac locale.

//// MEURTRE SANS CORPS

Un coup de téléphone arrive pour Nick au bar, et, soudain anxieux, il se précipite chez lui, une très belle maison qu'il partage avec son épouse... et qu'il retrouve vide. Amy n'est pas là et le salon est en grand désordre. La police arrive, un homme et une femme – et nous verrons que le couple homme-femme est une figure qui structure tout le film et élargit son propos au-delà du couple sadomasochiste principal. Évidemment, le premier suspect est le mari. La figure du mari meurtrier de son épouse est un poncif de quantité de romans/films, poncif où le mari la plupart du temps innocent et qui est en quelques légitimé par l'entrée en scène d'un avocat (noir) dont la spécialité est la défense des maris qui tuent leur épouse – ce qui renvoie sans doute aux statistiques criminelles des États-Unis, autre symptôme de la spécificité culturelle du film. Des deux policiers, l'homme sautera sur cette hypothèse, et y tiendra de plus en plus obstinément – mais de façon suspecte, par rivalité phallique – au fur et à mesure qu'effectivement émergent des indices accusant le mari. Mais



ça, mais c'est du succès de cette BD qu'elle tient sa fortune – argent avec lequel, nous allons le comprendre, elle entretient leur couple dans cette splendide maison, a acheté « *Le Bar* » pour son mari, etc. Mais, selon le récit que Nick fait aux policiers, Amy elle-même n'a d'autre activité que d'être femme au foyer et lectrice de romans. Elle n'aurait aucune amie... Elle n'a même pas la satisfaction d'être mère mais ça, contrairement à ce que Nick va prétendre devant la police et à la télé, c'est sa faute à lui : il ne veut pas d'enfant (c'est-à-dire qu'il ne veut pas occuper la place du père !).

La policière insiste sur cette inactivité d'Amy et nous allons comprendre que c'est l'un des ressorts de sa révolte³. L'autre, que nous découvrirons plus tard, lorsque le filet se resserre autour de Nick, est la liaison extra-conjugale du mari. D'abord cela reste entre le film et le spectateur, mais nous devinons avec le héros que si la police savait... Nous ne savons même pas si Amy est au courant. Car Amy, excepté les flashbacks qui jusqu'ici ne montrent qu'un couple heureux, nous ne l'avons pas encore rencontrée *telle qu'elle est*.

Cela ne se produit qu'avec cette séquence que j'avais trouvée trop désagréable : elle conduit sur « la grande route dans les plaines », elle est filmée en gros plan tandis que sa voix off,



prenant la relève des pages du journal, raconte par le menu et avec délices comment elle s'y est prise pour maquiller sa disparition en meurtre et faire accuser son mari. Le récit est illustré de flashbacks – par exemple comment elle a tiré une grande quantité de sang de son bras pour le répandre dans la cuisine afin que les techniciens de la police en retrouvent les traces ; comment elle a surpris son mari avec son amante ; comment elle a manipulé une voisine, « sa meilleure amie », dont Nick ignore l'existence, ce qui paraît suspect aux policiers quand l'amie se présentera pour raconter des horreurs sur lui. Si Amy veut le voir passer de longues années en prison, c'est pour se venger, dit-elle. De sa trahison sans doute, de son refus d'un enfant, mais surtout de l'avoir arrachée à sa trépidante vie new-yorkaise pour végéter dans une petite ville où toutes ses ambitions sont frustrées.

//// VARIATION ANARCHISTE

Entre-temps le mari a finalement été arrêté, inculpé, et seule l'habileté procédurière de cet avocat spécialisé, va le faire remettre en liberté, en attendant son procès.

Le film suit alors en alternance les aventures de Nick et celles d'Amy. Celle-ci modifie son apparence et s'installe dans le chalet d'un motel où elle se prélassait au soleil. Elle sympathise avec une femme « du peuple » apparemment seule. Mal lui en prend. Pour ne pas avoir à se



servir de sa carte de crédit et de son compte en banque, elle est partie avec une grosse somme en liquide... et va commettre l'erreur de la laisser voir à sa nouvelle amie. Bientôt celle-ci, qui n'est nullement une femme seule mais la partenaire d'un voyou, fait irruption dans sa chambre, accompagnée de celui-ci qui brutalise Amy jusqu'à se faire remettre son pactole. Avant de déguerpir avec son complice, la femme l'admoneste pour sa naïveté : « Il faut faire attention ! Il y a bien pire que nous, tu sais ». C'est la deuxième variation sur le couple homme-femme, la variation anarchiste, sortie de la morale bourgeoise, soudée par le « travail criminel ». Une autre est à venir, car à présent qu'Amy n'a plus d'argent, elle va endosser encore plus complètement le rôle de « mante religieuse ». Nous la retrouvons dans un bar en compagnie d'un ancien soupirent éconduit au profit de Nick. Cet homme (Neil Patrick Harris) extrêmement fluide – destiné à disparaître en quelque sorte – est immensément riche. Amy lui raconte sans ambages ce qu'elle a fait pour se venger de son mari et l'obligation où elle se trouve à présent de se cacher. Cet homme qui rêve toujours de la posséder, n'a de ce fait aucun problème pour devenir le complice de cette experte en manigances. Il l'accueille dans une sorte de garçonnière de luxe qu'il n'habite pas (il est marié), une sorte de forteresse surprotégée par la technologie (aux États-Unis tous les riches et souvent des moins riches, vivent dans une forteresse). Elle lui est immensément reconnaissante, mais lui refuse

d'avoir des rapports sexuels : elle est « encore trop traumatisée ». On ne sait pas au début quelles sont ses intentions et elle ne les connaît peut-être pas elle-même. Mais sa vie dans cette villa moderniste est comme la parodie de la ménagère traditionnelle, enfermée dans sa maison avec interdiction d'en sortir « pour sa sécurité ». C'est comme une représentation caricaturale de la vie que nous devinons qu'elle menait déjà auprès de Nick. Et cette vie va visiblement lui peser...

//// DÉTOUR PAR LA TÉLÉ-RÉALITÉ

C'est en regardant un soir la télévision, assise aux côtés de ce bienfaiteur qui ne lui inspire aucun désir, que se fait le déclic qui va retourner habilement l'intrigue et qui en révèle peut-être le fond. Le cas de Nick et Amy est devenu une cause nationale, et l'émission que l'on regarde est un talk-show où Nick, à la fois accusé et éploré, paraît une fois de plus sur le petit écran pour clamer son innocence et l'intensité de l'amour qu'il porte à Amy. Or, celle-ci est profondément émue par son plaidoyer, nous le lisons sur son visage quand il s'adresse à elle en direct : elle semble découvrir que cet homme à qui elle a cherché à nuire si gravement, l'aime vraiment. Et que c'est lui qu'elle aime...

À partir de ce moment Amy se lance dans les préparatifs d'un nouveau complot, dont nous avons du mal à deviner la finalité : seule dans la villa, elle serre des ficelles autour de ses poignets pour laisser des marques d'attachement, elle s'introduit de force une bouteille dans le vagin et, sous l'œil d'une des nombreuses caméras de surveillance, se traîne sur le sol en gémissant. Et puis, un soir, elle accueille son protecteur en tenue sexy, l'attire dans le lit où il croit pouvoir enfin donner libre cours à sa passion. Mais au cours du coït, elle sort un cutter de sous l'oreiller et au moment même de son orgasme... lui tranche la gorge (c'est un grand fantasme masochiste). Le sang gicle, elle en est recouverte toute entière...

Assoupi sur un divan, le mari est réveillé par un remue-ménage dans la rue. De sa porte, il voit une fourgonnette et une équipe de télévision. Amy jaillit d'une voiture et se jette dans les bras de son mari bien-aimé, toujours couverte du sang de sa victime. Puis elle s'évanouit gracieusement dans ces bras, tableau photographié par des dizaines de reporters.

À l'hôpital, Nick et la police entendent Amy raconter avec conviction une histoire extravagante de kidnapping, de séquestration, de viols de la part de cet ancien soupirent éconduit et devenu fou, qu'elle aurait fini par tuer parce qu'elle n'avait plus d'autre choix.

//// MARIAGE À L'AMÉRICAIN

À la maison, quand ils sont seuls, Nick, qui n'est pas dupe, lui demande la vérité. Avant de monter prendre sa douche, elle exige qu'il se mette nu pour être sûre qu'il ne porte pas un micro caché. Dans la foulée, elle fait un demi-aveu : elle a fait ça pour lui, pour le sauver de la prison, pour le rejoindre lui qu'elle aime, à qui jamais elle ne ferait du mal. Mais Nick est échaudé, il se refuse à elle, fait chambre à part, jure qu'il va la quitter mais accepte à contrecœur de paraître à la télévision avec elle pour se prêter au conte de fées de leurs retrouvailles. Enfin, un soir, avant une interview dans leur salon, elle lui révèle qu'elle est enceinte. Il perd les pédales, jure qu'il va la quitter, la plaque brutalement au mur. Et l'échange qui suit révèle le fond du film :

« N : Connasse !

« A : Je suis la connasse que tu as épousée ! Les seuls moments où tu as pu t'aimer toi-même, c'était quand tu essayais de plaire à ta connasse ! Je n'abandonne pas... J'ai tué pour toi ! Qui d'autre pourrait dire ça ? Tu crois que tu serais heureux avec une gentille fille du midwest ? Pas question, mon petit... Je suis ton rêve...

(Ils sont sur le point de s'embrasser, puis il recule)

« N : Tu délirés ! Pourquoi tu voudrais qu'on reste en semble ? Oui je t'ai désirée, je t'ai toujours désirée, mais nous nous sommes détestés, insultés, nous nous sommes faits du mal.

« A : C'est ça le mariage... »

Le mariage « à l'américaine », ajouterais-je. Un rapport sadomasochiste fondé sur deux siècles d'une guerre des sexes très particulière, où l'organisation de la famille et le rôle des mères en sont venus à se confondre avec les fantasmes du mâle américain⁴...

//// GUERRE DES SEXES / PROCRÉATION

Et le film se termine sur un dernier entretien télévisé, où il annonce avec un sourire ambigu

qu'ils vont être parents. À ce propos il faut souligner que si ce film réalisé par un homme se montre sensible aux conséquences toxiques de l'aliénation de la femme au foyer, thématique majeure du féminisme étatsunien, il semble s'écarter de cette sensibilité sur la question des enfants, car pour des raisons qui ne tiennent peut-être pas uniquement au manque d'infrastructures de garde aux USA, les femmes qui aspirent à l'autonomie là-bas ont eu tendance ces dernières décennies à refuser la maternité, d'où un déclin démographique qui panique une certaine droite...

Mais le roman d'origine ainsi que le scénario sont écrits par une femme, Gillian Flynn, et l'on peut en conclure peut-être que cette histoire fait la synthèse de deux tendances historiques du féminisme étatsunien. D'une part, une tendance franchement offensive, qui comprend que dans la guerre des sexes de ce pays les femmes peuvent être justifiées à se défendre par tous les moyens... et de l'autre, une reconnaissance de l'aspiration des femmes, des couples et de la « race humaine » à... procréer.

1 Cf. Burch, "Une poétique indicible" dans *De la beauté des latrines*

2 En utilisant ce terme, je n'entends pas reconduire le malentendu freudien sur la supposée complémentarité entre le goût de faire souffrir, de tuer, et le goût de l'humiliation et/ou de la souffrance, complémentarité déconstruite par Gilles Deleuze dans son Introduction à Sacher-Masoch, mais invoquer simplement les jeux de rôles érotiques désignés aujourd'hui par les lettres « BDSM », ainsi que les fantasmes et les comportements qui s'y rattachent.

3 Il est impossible de ne pas songer à ce film de King Vidor, *Beyond the Forest* (La Garce, 1949) où Bette Davis se meurt d'ennui dans une petite ville industrielle, mariée à un médecin sans ambition et qui finira par devenir criminelle pour protéger une liaison clandestine avec un homme riche par qui elle espère s'en sortir et qui la rejette pour épouser une femme de son monde. C'est un film des années 1950, quand la sociologue Betty Friedman (*La Femme mystifiée*) décrit les conséquences néfastes de l'enfermement des épouses de la petite bourgeoisie depuis la fin de la guerre, expulsées du salariat pour devenir des consommatrices (cf. *De la beauté des latrines* « Fulgurances de King Vidor »).

4 Cf. Leslie Fielder, *Love and Death in the American Novel*,



Film germano-français réalisé par Paul Verhoeven, adaptation du roman « Oh... » de Philippe Djian.

malin, sournois, et encore très performant en 2016, qui permet à la misogynie la plus crasse d'être intériorisée par les femmes ».

« La plus dangereuse, Michèle, c'est tout de même toi »¹

Les critiques français ont adoré *Elle* (réalisé par Paul Verhoeven), les spectateurs en salles et les internautes un peu moins : les résultats au box-office de 555 000 spectateurs ne sont pas extraordinaires pour un film au budget de 8,2M€ (le double du budget moyen d'un film français), une grande star (Isabelle Huppert) et une campagne publicitaire en rapport. Le consensus critique² est frappant : *Elle* est du « grand cinéma », « sulfureux », d'une virtuosité « emballante », un film « passionnant, magnifique, grandiose », un chef d'œuvre d'ambiguïté (« on ne sait plus très bien qui sadise qui »), une œuvre « au-delà du féminisme ». Delphine Aslan, une des rarissimes critiques à attaquer le film, intitule son article sur le *Huffington Post* : « Elle fait bander les critiques, il est à gerber » – une opinion que je partage. Elle souscrit à la culture du viol selon laquelle les femmes au fond ne demandent que ça et montre que « le patriarcat reste un système

Le film débute sur le viol brutal de Michèle (Huppert) par un homme masqué. Elle comprend vite que le violeur est son gentil voisin Patrick (Laurent Laffite), mais au lieu de le signaler à la police, elle se masturbe en le regardant dans son jardin avec des jumelles, l'invite à son dîner de Noël (où elle le caresse avec son pied sous la table), l'appelle au secours quand elle a un accident, accepte son invitation à dîner puis à descendre dans sa cave pour se faire tabasser et violer à nouveau. À la fin elle lui dit qu'elle a l'intention d'appeler la police, mais elle détourne la tête pour sourire. C'est encore un jeu, pour qu'il revienne l'attaquer, ce qu'il fait sauvagement. Seule l'intervention de son fils Vincent (Jonas Bloquet) lui sauve la vie. On voit donc que l'interprétation copieusement relayée par la presse selon laquelle *Elle* serait un film qui montre une femme qui « se venge » de son violeur ne tient pas debout. De même, si Michèle survit au violeur, elle n'est pas la « final girl » triomphale dont parle la chercheuse américaine Carol Clover

dans son livre *Men, Women and Chainsaws* sur le film d'horreur américain, puisqu'elle ne survit que grâce à son fils.

Oui, je sais : *Elle* est un film de genre qui joue sur les codes du thriller pour créer le suspense (Michèle rentre seule dans sa maison plongée dans le noir, etc.), il a un côté volontairement « trash » et il cite le cinéma français « extrême » dans lequel Huppert excelle. Oui, le film se veut allégorique en s'appelant *Elle* et nous sommes censés y déceler un discours sur « l'humanité » (argument d'Iris Brey sur le blog *Le Deuxième Regard*). Fille d'un monstre (son père est un serial killer), Michèle est un monstre. Mais dans sa présentation genrée de ce monstre, le film de Verhoeven reste d'une misogynie confondante. Contrairement à ce qu'affirme Pascal Mériageau dans *L'Obs*, le fait que Michèle sollicite la violence contre elle ne signifie pas qu'elle « affronte ses propres fantasmes », mais plus banalement qu'elle incarne les fantasmes de deux hommes sur les femmes violées (Philippe Djian, auteur du roman et Verhoeven). La fin a beau montrer Michèle et sa collègue Anna (Anne Consigny) bras dessus, bras dessous, débarrassées de leurs hommes, les rapports entre les femmes sont tous conflictuels, lieu commun de la misogynie : Michèle couche avec le mari d'Anna (sa « meilleure amie »), blesse volontairement la compagne de son ex-mari et est cruelle envers sa mère.

Michèle dirige, avec Anna, une société de jeux vidéos qui mettent en scène des fantasmes de viol, fabriqués par une équipe presque entièrement masculine (on aperçoit deux jeunes femmes mais elles ne parlent jamais). Riche et talentueuse, Michèle humilie son ex-mari, son fils et sa mère avec son argent et agresse ses collaborateurs (elle aime que les hommes, littéralement, se déculottent dans son bureau). *Elle* fait donc partie de ces films (et ils sont nombreux) qui visent surtout à punir la femme de pouvoir, montrée inlassablement comme « castratrice ».

Un internaute fait remarquer judicieusement que « le seul mystère [soulevé par *Elle*], ce sont les motivations des critiques de presse dithyrambiques ».

Outre la misogynie, j'avancerai un autre élément. Verhoeven voulait tourner son film aux États-Unis mais n'a apparemment trouvé aucune grande actrice américaine prête à incarner le personnage – un fait qu'il présente comme typique du « puritanisme » américain, contrairement à la



« liberté d'esprit » des Français et au « courage » d'Isabelle Huppert, vision reprise unanimement par la critique. Voilà donc la réponse : *Elle* ou l'exception française.

1 Réplique du film, dite par son mari Richard (Charles Berling)

2 Les citations sont extraites des critiques du film disponibles sur allocine.fr et de l'émission radiophonique La Dispute



Carole Mathieu (Arte 20/11/2016)

La Fille de Brest (sortie en salle 23/11/2016)

Deux visions opposées de la réalité sociale

L'actualité des sorties cinéma/télévision nous offre un contraste saisissant : d'un côté un téléfilm pour Arte avec Isabelle Adjani, marqué par un fatalisme qui instrumentalise complètement le personnage féminin, une médecin du travail dans une entreprise de téléachat ; de l'autre un film qui raconte avec l'énergie extraordinaire de l'actrice danoise de *Borgen*, Sidse Babett Knudsen, la bataille homérique d'Irène Frachon contre le laboratoire Servier et l'inertie de l'administration de la santé publique.

Après avoir sadisée Isabelle Adjani via une classe de banlieue dans *La Journée de la jupe* (2012), la chaîne culturelle franco allemande la distribue dans un rôle de médecin du travail au bout du rouleau, dont la première apparition, complètement défigurée par un patient qui l'a agressée (et qui, on l'apprend par la suite, s'est suicidé), symbolise le traitement que lui fait subir le téléfilm. Pendant 90 mn, elle promène son masque tragique dans une entreprise de téléachat dont les employés manifestent tous (et/



ou provoquent) diverses formes de souffrance au travail. La plupart du temps hagarde, elle erre dans les couloirs vides d'un immeuble en verre symbolisant la modernité aliénante et mortifère. Filmée de façon assez prétentieuse, avec des décalages constants entre le son et l'image, et sans que jamais un peu d'humanité ordinaire et quotidienne ne soit accordée au personnage principal, cette histoire de souffrance au travail donne une impression caricaturale qui dessert finalement sa cause. Un peu moins d'esthétique distanciée et une narration plus modestement ethnographique auraient sans doute permis de donner plus d'épaisseur et de complexité aux personnages. Peut-être y-a-t-il un rapport entre cette vision outrageusement fataliste du monde social et le fait que les auteurs en sont deux hommes, le réalisateur [Louis-Julien Petit](#), qui l'a adapté du roman de Marin Ledun, *Les Visages écrasés* (tout un programme !)...

À l'opposé, *La Fille de Brest*, réalisé par Emmanuelle Bercot, à la demande des productrices de Haut et Court, Caroline Benjo et Carole Scotta, d'après le livre d'Irène Frachon, scénarisé par Séverine Bosschem, diffuse une énergie électrisante, pour raconter une histoire qui relève pourtant de la même réalité sociale : l'affrontement d'une

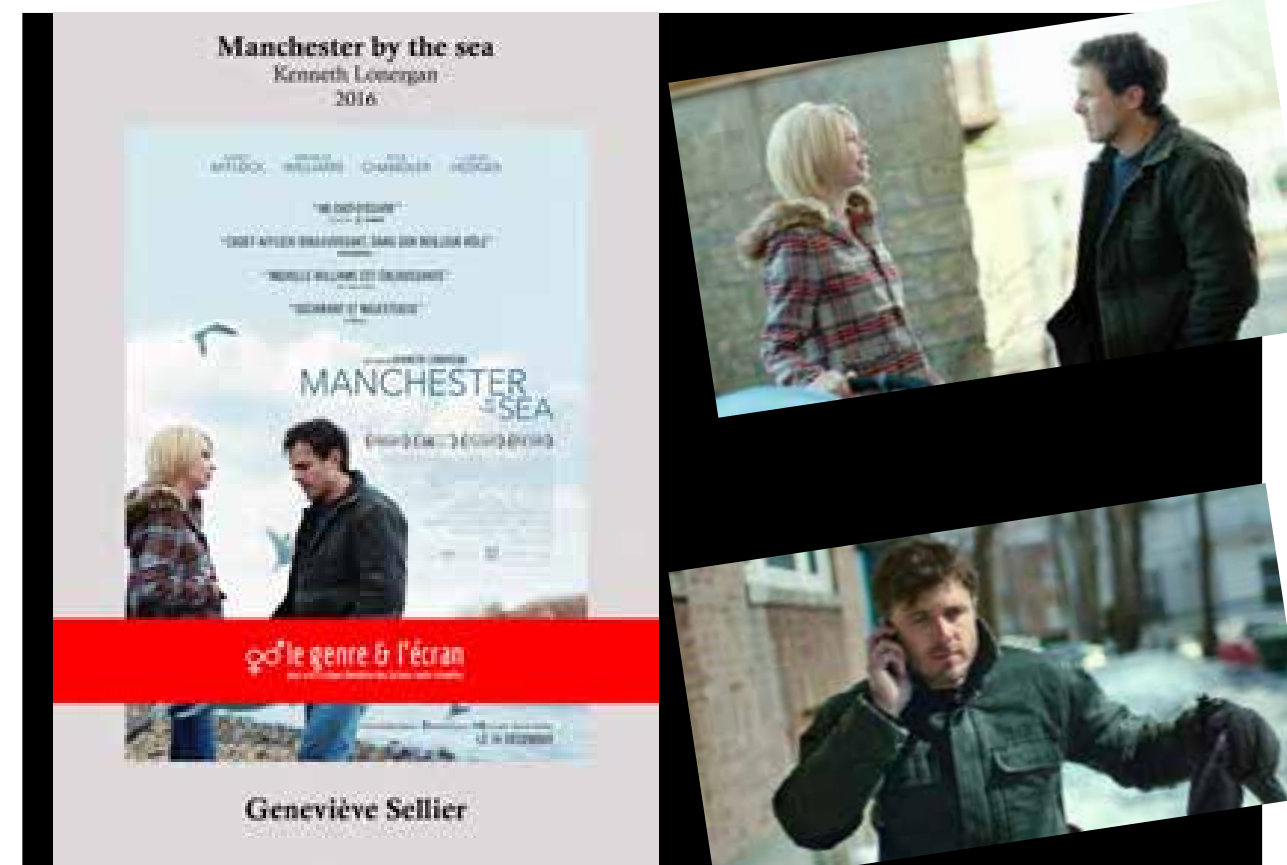
médecin avec la logique capitaliste impitoyable d'une entreprise. La réussite du film est pour beaucoup dans l'incroyable énergie que dégage l'actrice danoise Sidse Babett Knudsen, qui nous avait pourtant habitués à plus de retenue dans la remarquable série politique danoise *Borgen*.

Je ne peux pas m'empêcher de voir un rapport entre une vision totalement noire et « chic » du monde social où les auteurs masculins déplacent sur une femme leur fatalisme, et une vision dynamique, combattive et stylistiquement modeste de cette même réalité sociale, dont les auteures sont une extraordinaire équipe de femmes, depuis les productrices jusqu'à l'actrice principale qui porte le film.

La qualité du film de Bercot tient aussi à sa capacité à construire des personnages complexes, comme celui qu'incarne Benoît Magimel, ce professeur qui dirige une équipe de recherche et paiera le prix fort (l'annulation de tous ses crédits) pour

avoir osé mettre ses compétences au service des malades : il abandonne la bataille faute de moyens, contraint finalement de s'exiler au Canada. Le film évite tout manichéisme en montrant que ce qui permet à Irène Frachon de tenir, c'est son rapport affectif au monde social, son « goût des autres », alors que le chercheur, isolé dans son labo, est paradoxalement plus vulnérable.

Cette description terrifiante du pouvoir de nuisance des laboratoires n'entraîne pourtant aucun fatalisme, au contraire du film d'Arte, qui donne littéralement envie de se tirer une balle dans la tête (ou de se jeter par la fenêtre, ce que fera la protagoniste). En ces temps de droitisation politique alarmante, le goût du noir tel que le pratique le cinéma d'auteur au masculin, y compris celui que produit Arte, montre ses effets délétères...



Le film nous arrive entouré d'un murmure médiatique extrêmement flatteur : Le Monde par exemple fait quasiment deux pages sur le film, dont un long papier de Thomas Sotinel sur le chemin de croix qu'a été la carrière de son réalisateur, intitulé « Kenneth Lonergan, sauvé des eaux hollywoodiennes », complété d'une critique du film de taille plus modeste de Jacques Mandelbaum intitulée « La souffrance océanique d'un homme brisé par la vie ».

Les épreuves qu'a subies le réalisateur se confondent avec les souffrances qui écrasent son héros, pour susciter l'empathie du spectateur... et encore plus de la spectatrice, bien sûr ! On connaît la capacité des femmes à s'attendrir sur les hommes malheureux, même et surtout s'ils sont responsables de leur malheur... ce qui est le cas en l'occurrence pour Lee, homme à tout faire dans un grand ensemble d'un quartier populaire de Boston, incarné par Casey Affleck, dont le visage mangé par une barbe de trois jours exprime avec une constance remarquable l'accablement le plus profond.

Quand le film commence, il apprend la mort de son frère marin pêcheur dans la petite ville de Manchester by the Sea dont ils sont originaires ;

le défunt laisse un fils adolescent, Patrick, qu'il a élevé seul et a désigné Lee comme tuteur. Accablement du côté de l'oncle comme du neveu, d'autant plus que Lee veut l'emmener vivre à Boston, en le coupant de tous ses ami.e.s.

Le film nous révèle progressivement les raisons de l'accablement de Lee : une dizaine d'années plus tôt, suite à une soirée très arrosée avec ses copains dans l'entresol de sa maison, il a oublié de mettre le pare-feu devant la cheminée et la maison a brûlé, avec les trois enfants, pendant qu'il allait refaire provision de bières. Seule la mère est sauvée in extremis par les pompiers. Toute cette séquence en flashback est enveloppée dans l'adagio d'Albinoni (choix musical pas très original mais toujours efficace), si bien que cet « accident » est ressenti comme un coup implacable du destin. La construction très sophistiquée du film, avec des retours en arrière nombreux et fragmentés, a pour effet de noyer sous l'accablement du présent, un passé pas très édifiant. De plus le paysage enneigé de cette petite ville de la côte Est, est filmé sous une lumière hivernale magnifique.

Si les hommes ont l'air de traîner le malheur avec eux (Lee exprime son désespoir en provoquant

des bagarres dans les bars où il se saoule à mort), les personnages féminins en revanche donnent peu de prise à l'empathie : l'ex-épouse de Lee vient à la cérémonie avec un nouveau mari très propre sur lui et annonce à son ex qu'elle est enceinte (apparemment, elle s'est remise de la mort de leurs trois enfants) ; elle le revoit après la naissance du bébé et elle tente en vain de renouer (Michelle Williams tirerait des larmes à un crocodile) ; la mère de Patrick, qui a déserté le toit familial à cause de son alcoolisme, refait surface, rangée et mariée avec un bigot qui fait en sorte que Patrick reste éloigné de sa mère. La mère de la petite amie de Patrick tente vainement de draguer Lee pendant que les deux adolescents font des « travaux pratiques » dans la chambre, et va les déranger pour se plaindre ! Les deux petites amies de Patrick paraissent d'ailleurs tout à fait interchangeables...

On est donc sans ambiguïté dans un film de déploration masculine, où seuls les hommes sont accablés par le poids du destin qui prend

souvent l'allure d'une femme, directement ou indirectement. Tout le talent du réalisateur et des acteurs – et il est grand – est mis au service de cette vision empathique d'un mode de vie masculin populaire dont les aspects destructeurs et autodestructeurs sont sublimés en instruments d'un destin tragique.



Un village français : cherchez la femme complexe

Un village français (7 saisons diffusées sur France 3 entre 2009 et 2016) est une série créée par Frédéric Krivine, Philippe Triboit et Emmanuel Daucé, qui raconte la vie quotidienne d'une sous-préfecture sous l'Occupation.

Connaissant bien cette période à laquelle j'ai consacré ma thèse, j'étais à la fois curieuse et un peu inquiète avant de m'y plonger : la représentation de la Seconde Guerre mondiale – en particulier au cinéma – est en effet souvent très problématique, spécialement du point de vue du genre. Première bonne surprise : la série tient compte de façon minutieuse de l'historiographie des années noires grâce à la présence de Jean-Pierre Azéma qui en est le conseiller historique. Azéma appartient à une génération d'historien-s qui ont mis en lumière, à partir des années 1990, les bouleversements sociaux engendrés par la guerre, mais aussi la complexité des pratiques et des attitudes quotidiennes des

Français-e-s, contribuant de ce fait à démystifier l'image d'un pays divisé entre résistants héroïques et infâmes collabos.

La guerre fait éclater les normes et les hiérarchies de genre, d'âge, de classe et de sexualité, et ces bouleversements prennent forme dans la série à travers la trajectoire de plusieurs personnages : Jean Marchetti (Nicolas Gob), le jeune flic ambitieux promu d'un seul coup chef de la police (Vichy a besoin de « sang neuf » et la promotion de la jeunesse est l'un de ses grands chantiers) ; Marie Germain (Nade Dieu), la paysanne courageuse qui finit par abattre froidement sa brute de mari et devient la cheffe en armes d'un mouvement de résistance ; Lucienne (Marie Kremer), l'institutrice un peu gourde qui découvre le sexe et l'amour avec un jeune soldat allemand, avant de coucher avec une résistante lesbienne ; etc. Pourtant, si la complexité est injectée au cœur de la série et de ses nombreux personnages, ce sont essentiellement les hommes qui en bénéficient.

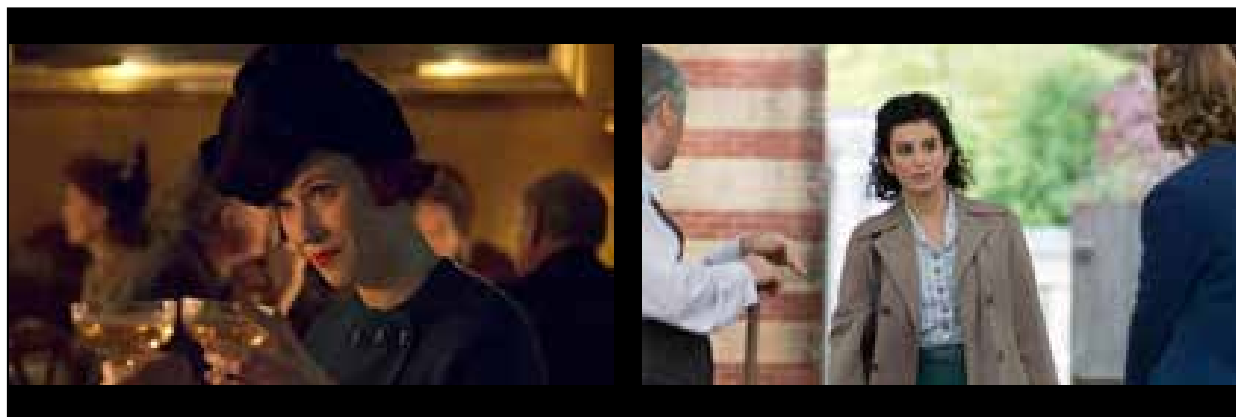
La plupart des personnages masculins centraux sont en effet pris dans des tensions contradictoires opposant l'intérêt général à leur intérêt individuel, leur engagement politique à

leur conviction intime : Daniel Larcher (Robin Renucci), le médecin de famille pragmatique devenu maire de la ville en 1940 un peu malgré lui, qui fait face à des dilemmes impossibles opposant son éthique et sa fonction politique ; Raymond Schwartz (Thierry Godard), l'industriel apolitique (donc de droite).. qui fait du business avec les nazis mais finit par intégrer un réseau de résistance par amour pour une femme en armes ; Jean Marchetti, le « boucher de Villeneuve », jeune chef zélé de la police dont l'autoritarisme retombe comme un soufflé à partir du moment où il tombe amoureux d'une Juive clandestine ; et même Heinrich Müller (Richard Sammel), le nazi sanguinaire accro à la morphine (car il souffre, lui aussi).. qui, entre deux séances de torture, vit une histoire d'amour passionnée et érotique avec Hortense Larcher, l'épouse du maire.

La série compte certes des personnages féminins très forts : les transgressives Marie Germain et Suzanne Richard (Constance Dollé), la postière socialiste, abandonnent familles et enfants pour la clandestinité, font toutes deux le choix des armes et de la liberté sous toutes ses formes (sexuelle, politique, etc.). Or, ces héroïnes du peuple sont construites en opposition avec des garces dépendantes des hommes, qui sont significativement les seuls personnages que rien ne sauve de l'abjection : la pathétique et versatile Hortense Larcher (Audrey Fleurot), qui dénonce

son beau-frère pour les beaux yeux de son nazi auquel elle est totalement soumise (dans la dernière saison, elle finit par devenir à moitié folle après avoir été tondue à la Libération, tandis que son ex-amant s'en tire bien plus dignement), et l'odieuse Jeannine Schwartz (Emmanuelle Bach) qui est alternativement pétainiste, pronazie, résistante et américanophile... L'essentiel étant que ça lui rapporte gros. C'est comme si la complexité accordée aux personnages masculins principaux ne pouvait s'appliquer de la même manière aux femmes, la partition héroïnes/garces recoupant par ailleurs une opposition de classe entre prolétariat et bourgeoisie.

En d'autres termes, la série propose une vision de l'Occupation de gauche, informée par l'historiographie et soucieuse d'apporter un regard nuancé sur la période. Mais – et c'est bien entendu significatif du travail qu'il nous reste à accomplir en tant que féministes – elle invisibilise les contradictions et les difficultés quotidiennes vécues par les femmes, tout comme les rapports de genre et la division sexuelle du travail au sein de la Résistance. Du même coup, elle réactive deux stéréotypes féminins solidement ancrés dans l'imaginaire collectif depuis la fin de Seconde Guerre mondiale : celui de la combattante armée et celui de la « collaboratrice horizontale ». Tout ça ne m'empêche pourtant pas d'être totalement accro à la série... complexité quand tu nous tiens !



La Trêve, 2016, série TV belge (10 épisodes de 52 mn), réalisateur et showrunner, Matthieu Donck, scénario de Matthieu Donck, Stéphane Bergmans et Benjamin d'Aoust

Diffusée sur France 2 en août-septembre 2016 et présentée comme le *Twin Peaks* (Télé 7 jours) ou le *True Detective* belge (Libération), cette série policière noire tournée dans les Ardennes belges, aligne tous les poncifs sur les turpitudes d'une petite ville de province.

Le policier veuf et dépressif, père d'une adolescente rebelle, qui est en charge de l'enquête sur l'assassinat d'un footballeur togolais engagé par le club local, va suspecter tour à tour à peu près tous les habitants du coin, depuis le commissaire local, empressé à couvrir ses peu reluisants concitoyens, jusqu'au gardien néo-nazi de l'immeuble où habitait la victime, en passant par un marginal à moitié fou, des fermiers incestueux organisateurs de parties fines sadomaso, un dirigeant de club corrompu, un coach qui abuse sexuellement des joueurs, un garçon de ferme autiste, un fils de diplomate pervers, j'en passe et des meilleures.

Mais chaque fois, le policier se trompe ; la seule personne qu'il ne soupçonne pas, c'est son

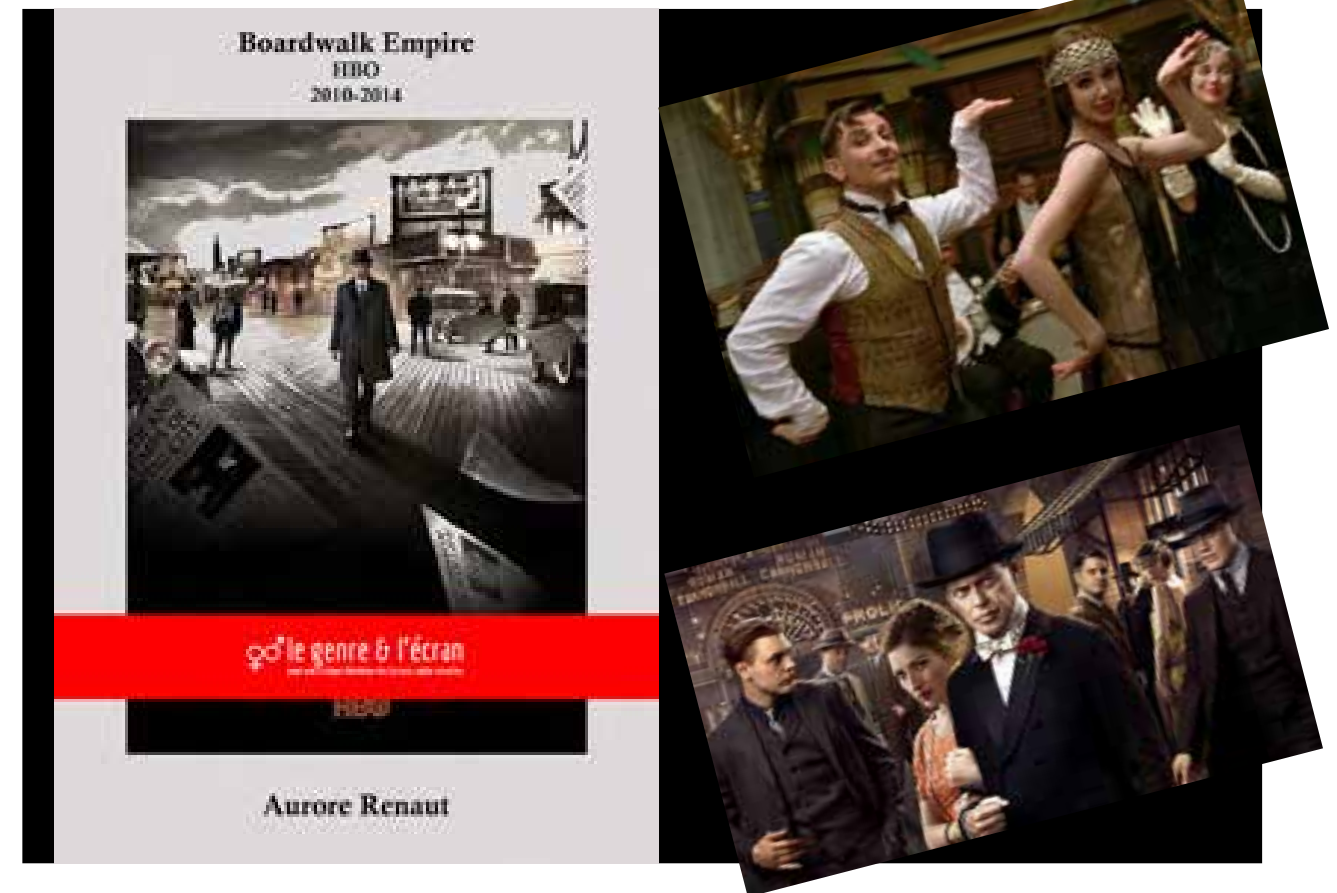
amour de jeunesse, qu'il a quittée après l'avoir incitée à avorter, et qu'il retrouve célibataire et bénévole s'occupant des migrants : c'est elle qui a aidé Driss, le jeune footballeur togolais, à apprendre le français. Mais devinez quoi, au 10e épisode, un dernier retournement révèle à notre policier stupéfait que cette femme qui paraissait dotée de toutes les qualités de générosité et de compassion qui manquent si cruellement à ses concitoyens est en réalité la coupable : quarantenaire frustrée, elle s'est amourachée du jeune footballeur, qui lui était plus intéressé par la fille du maire, de son âge, et elle l'a tué par jalousie !!!

Il ne s'agissait donc pas d'un crime raciste, résultat de l'exploitation mondialisée des jeunes footballeurs africains, mais de la vengeance d'une femme sexuellement frustrée.

On sait que la solidarité envers les migrants, que ce soit en France ou en Belgique, est majoritairement prise en charge par des femmes, souvent de milieu modeste, souvent d'âge mûr ou à la retraite, que ce soit pour les nourrir, pour les loger ou pour les alphabétiser.

Désigner comme coupable une femme de ce type, en ces temps d'égoïsme national

institutionnalisé vis-à-vis des réfugiés victimes des guerres provoquées et entretenues par les armées occidentales, témoigne d'un cynisme particulièrement putride. On ne s'étonnera pas que le scénario soit écrit par trois hommes, mais on aura le droit de trouver ce dénouement accablant du point de vue politique et d'une misogynie qui dépasse les limites auxquelles nous sommes habitué.e.s...



« Un temps où les hommes étaient des hommes et où les femmes portaient des jupes ».

parcours parfaitement opposés : quand l'une connaît une ascension progressive et constante, l'autre ne fait que décliner de saison en saison.

D'emblée, par cet argument promotionnel un peu provocateur qui a accompagné son lancement, *Boardwalk Empire*, donne le ton : la série nous plonge dans la ville d'Atlantic City pendant la Prohibition et si la production se doit de présenter des personnages féminins complexes pour répondre aux nouvelles normes des séries américaines qui se veulent (se doivent d'être) plus politiquement correctes en termes de représentations genrées, elle ne peut s'empêcher non plus de tenter de séduire le public masculin plus conservateur sous prétexte de décrire les codes sociétaux de l'époque qu'elle représente, une époque où les femmes étaient, donc, sous domination masculine.

Durant ses cinq saisons de 2010 à 2014, *Boardwalk Empire* sera sans cesse tiraillée entre la volonté de présenter des personnages de femmes aussi variés que l'éventail masculin proposé et la difficulté à s'extraire, in fine, de schémas sexistes et moralisateurs conventionnels. Dans la multitude des personnages féminins mis en scène, la série en propose deux principaux, aux

ASCENSION

Margaret Shroeder, interprétée par Kelly McDonald, revient de loin lorsque la série commence – elle est l'épouse battue d'un ivrogne d'Irlandais que Nucky Thompson, le maître d'Atlantic City (interprété par la star du show, Steve Buscemi) fera liquider dès le pilote – mais lorsqu'elle se clôt, elle semble être la seule à véritablement sortir son épingle du jeu. En cinq saisons, elle aura été la maîtresse officielle de Nucky, puis son épouse légitime, avant de refuser son statut de femme de gangster et de partir à New York commencer une vie de femme émancipée. Ce qui aura pour résultat de la faire presque complètement disparaître de la saison 4, prouvant que le personnage féminin le plus fort reste malgré tout assujéti à sa fonction subalterne de compagne du personnage masculin principal. Elle revient toutefois dans la dernière saison et contrairement à Nucky s'en sort : elle est même l'un des seuls personnages qui ne meurt pas et, grâce à des tractations boursières audacieuses, la série la laisse avec une position

sociale et financière très favorable (on la voit même négocier avec Joe Kennedy), prouvant par la même qu'elle est comme le double féminin « légal » de son époux.

ET CHUTE

À suivre le parcours de Margaret, on serait porté à croire que les auteurs de Boardwalk Empire proposent une évolution presque féministe des personnages féminins. Mais cette idée est dans le même temps battue en brèche par le traitement que ne cesse de subir, au long des cinq saisons, l'autre personnage féminin récurrent, voire nodal, Gillian.

Gillian Darmody, interprétée par l'ancien top-model Gisèle Bündchen, est la mère de Jimmy (Michael Pitts), bras droit de Nucky dans la première saison. Tenancière d'un bordel florissant, on sait dès le début qu'elle fut « offerte » par un Nucky très ambitieux au Commodore (maître de la ville avant lui) alors qu'elle n'avait que treize ans.

Gillian est une femme financièrement autonome donnant l'impression d'être quelqu'un avec qui les hommes doivent compter mais elle est en fait machiavélique, brouillonne et toutes ses tentatives d'infléchir les équilibres échouent. Son personnage ne cesse de connaître des revers qui semblent la punir : meurtrière, dépendante à la drogue, elle est finalement internée dans un hôpital psychiatrique.

Mais plus la Gillian au présent s'enfoncé, plus la série revient en arrière et nous livre la genèse de son personnage dans de longs flash-back illustrant son histoire avant son sacrifice. Les auteurs soulignent ainsi l'importance de ce geste, refermant la série sur une note bien moins féministe que l'émancipation de Margaret : c'est l'assujettissement du féminin, encore une

fois, au pouvoir masculin, filmé sur une note mélancolique. Boardwalk empire se referme d'ailleurs sur cette scène originelle (ce qui était prévu dès l'écriture de la saison 2 comme s'en est confié le showrunner Terence Winter dans des interviews), les flash-backs se présentant comme un progressif retour en arrière psychologique nous expliquant comment un jeune homme droit mais ambitieux a vendu sa part d'innocence pour intégrer le monde violent des hommes de pouvoir. Ces flash-backs éclairent aussi retrospectivement la noirceur du personnage de Gillian. C'est la conclusion morale que nous livre Boardwalk empire: pour se faire une place dans ce monde violent dirigé par les hommes, il faut broyer l'innocence, l'insouciance et la pureté.

MOURIR COMME EUX ?

Une leçon dont Nucky fera son profit mais dont il fera aussi, comme presque tous les hommes vivant selon ces principes, les frais. Aucune rédemption, pour lui comme pour Gillian, n'est possible. Les deux personnages n'auront eu de cesse d'avoir leur destinée liée, à ceci prêt : Nucky meurt assassiné quand Gillian est, elle, enfermée dans un asile. Margaret a beau donné aux auteurs sa bonne conscience féministe, celle-ci se termine bel et bien par le viol d'une adolescente de treize ans abandonnée vingt ans plus tard dans un asile d'aliénés dont elle n'a aucune chance de s'échapper. La série se referme sur la double fin tragique de Gillian et de Nucky mais quand l'un bénéficie d'une mort violente, certes, mais digne et expéditive, l'autre est oubliée, enterrée vivante, à demie-folle ; la mort n'est même pas là pour abrégé ses souffrances. Il vaut toujours mieux être un homme, même si ce n'est que pour mourir comme eux.



Ainsi soient-ils, série télé française, Arte, saison 3

Cette série qui décrit par le menu la formation de quelques séminaristes dans le contexte des luttes entre progressistes et conservateurs dans l'Eglise catholique, articule de façon remarquable les dimensions personnelles et politiques de la formation de ces jeunes gens, dans un séminaire quelque peu dissident à Paris.

La question de la sexualité des prêtres n'est pas éludée : ils ont tous des relations affectives et/ou sexuelles avec des femmes ou avec des hommes qui font partie de leur vie. L'obligation de chasteté apparaît comme très difficile à tenir. L'un est homosexuel, deux autres ont des relations amoureuses antérieures à leur engagement et ne parviennent pas à y renoncer. Il y a même un prêtre qui entame une relation tendre avec une religieuse (tous deux travaillent dans l'administration épiscopale), avant qu'ils décident d'y mettre fin.

On y voit les luttes de pouvoir dans l'Eglise catholique, y compris au plus haut niveau, celui de la papauté, à la faveur d'une fin de règne.

La série traite aussi de l'instrumentalisation des prêtres venus d'Afrique, dans un contexte de manque de vocations en Europe. La question brûlante de la pédophilie est traitée frontalement, à travers une figure de curé de paroisse incarné par Jean-François Stévenin, dont la bonhomie abuse à la fois les enfants et les parents.

Pourtant, la saison trois, diffusée en 2015, n'échappe pas à une forme assez convenue de misogynie, qui consiste à montrer une femme d'âge mûr (Noémie Lvovsky), pilier de la paroisse où l'un des jeunes protagonistes fait ses premières armes comme prêtre, comme une manipulatrice névrosée, version modernisée de la grenouille de bénitier, malveillante et frustrée. Dans une tradition culturelle bien française, la misogynie avance masquée derrière une satire « de gauche » de la (petite) bourgeoisie...



Baron noir est une série télévisée créée et écrite par Eric Benzekri et Jean-Baptiste Delafon, réalisée par Ziad Doueiri et diffusée sur Canal+ du 8 au 29 février 2016.

Comme le montrent les affiches de la série, elle est construite sur un duo masculin de génération différente, un couple symbolique père/fils en rivalité pour la conquête du pouvoir : Francis Laugier devient président de la République (Niels Arestrup, né en 1949) et va tout faire pour empêcher Philippe Rickwaert de prendre le pouvoir dans le Parti socialiste (Kad Merad, né en 1964).

L'un de deux scénaristes, Eric Benzekri, est un ancien militant du PS et n'a pas caché que le modèle de Francis Laugier était François Mitterrand et celui de Philippe Rickwaert Julien Dray, dont on sait que la carrière politique a été quelque peu entravée par ses démêlés avec la justice pour divers délits de détournements de fonds (mais le scénariste a prudemment évacué dans la construction du personnage de fiction la dimension la plus discutable de son modèle : l'amour immodéré de Julien Dray pour les montres de collection... Il en fait au contraire

un homme politique certes accroché au pouvoir, mais complètement désintéressé sur le plan personnel).

Le premier épisode met en scène, à la veille de l'élection présidentielle, le candidat du PS, Francis Laugier, dont l'homme de confiance est Philippe Rickwaert, député-maire de Dunkerke. Alors que le dernier débat donne l'avantage à la gauche, Philippe apprend par un policier de ses amis qu'il va y avoir une descente de police dans les bureaux de l'office HLM de Dunkerke pour constater des détournements de fonds au profit de la campagne du PS. Dans la nuit, il se débrouille pour détruire tous les documents compromettants et pour renflouer la caisse, mais pas assez, et il demande au trésorier de l'office de prendre sur lui le trou de 30.000 euros. Celui-ci se suicide, et le scandale prend de l'ampleur : Francis Laugier est incité par sa garde rapprochée parisienne (dont sa conseillère énarque Amélie) de se désolidariser de Philippe. Mais celui-ci parvient à retourner la situation en expliquant que l'argent a servi à aider des ouvriers en grève. Le juge est obligé de renoncer à poursuivre, et le candidat vient contraint et forcé exprimer lui aussi sa solidarité avec les ouvriers en grève en s'engageant à sauver l'usine. Mais c'est désormais

la guerre entre les deux anciens amis. Philippe vote pour le président de droite. Et le président nouvellement élu va tout faire pour empêcher sa réélection comme député.

Cette vision de la politique comme une bataille entre mâles dominants a tout pour séduire le public de Canal+, adepte de blockbusters, de football et de porno. On est terrifié par ses mœurs carnassières mais on en jouit aussi bien sûr. Le rythme haletant des coups fourrés entre ces grands fauves, fait une grande partie du succès de la série, dont la 2e saison est en cours de tournage.

Philippe est un homme divorcé qui ne vit que pour la politique ; il a à peine le temps de baiser avec une jeune militante en adoration devant lui. Et son sexisme est montré comme un idiotisme de métier : il dit de la collaboratrice du président, sa rivale, un temps fonctionnaire européenne, qu'elle ferait mieux de « retourner sucer des queues à Bruxelles », en présence de sa fille adolescente qui réagit vivement.

Mais la rivalité politique entre les deux hommes se double d'une rivalité personnelle qui s'incarne dans une jeune femme aussi séduisante que dangereuse, d'abord bras droit du président, que le député du Nord parviendra à conquérir, y compris sexuellement.

En effet la jeune conseillère d'origine bourgeoise et aux dents longues, propulsée par le président comme première secrétaire du PS pour faire barrage à Philippe, finit par tomber dans les bras du député du Nord, de quinze ans son aîné, après qu'il l'ait aidée à « prendre » le parti, faute de pouvoir l'évincer.

Le choix de la belle Anna Mouglalis (née en 1978), pour incarner une version contemporaine de la Ségolène Royal des années 1980, reconduit les normes genrées en vigueur dans les fictions audiovisuelles : si le héros peut avoir le physique quelconque et l'âge mûr de Kad Merad, il n'en est pas question pour la protagoniste principale.





Il a fallu trois ans à Canal+ pour diffuser la deuxième saison des *Revenants*, si bien que les spectateurs avaient eu le temps d'oublier une intrigue et des personnages complexes et nombreux, d'où une chute vertigineuse des audiences... Dans la fiction, six mois seulement ont passé depuis que les revenants ont disparu dans la montagne, emmenant avec eux certains des vivants.

La 2^e saison cultive une noirceur plus systématique que la première, la plupart des séquences se passent la nuit ou sous la pluie et les personnages semblent encore plus perdus, comme le spectateur qui est soumis à une narration systématiquement interrompue.

Cette seconde saison présente une galerie de figures maternelles tout plus déprimantes les unes que les autres : Adèle, (Clotilde Hesme), est enceinte d'un enfant dont elle ne veut pas, parce qu'il est l'enfant d'un revenant, et son compagnon gendarme a disparu entre temps (on retrouvera son cadavre décomposé)..

Claire, la mère surprotectrice de Camille (une revenante), incarnée par Anne Consigny, a également disparu, on la retrouve enfermée

dans une maison du Domaine des revenants, se séquestrant avec sa fille pour ne pas la perdre une seconde fois. Son comportement est complètement mortifère et il faudra toute l'énergie de sa fille vivante, Léna, pour l'arracher aux limbes du domaine et lui faire accepter la mort de Camille.

Julie, (Céline Sallette) l'infirmière lesbienne et solitaire (forcément).. qui a adopté le petit revenant Victor, est dépossédée de l'enfant par sa mère légale qui est elle aussi une revenante. Elle erre comme une âme en peine entre le monde des morts et celui des vivants.

Constance Dollé incarne la mère d'Audrey, – une autre revenante de l'accident de car où les enfants du village ont péri quatre ans plus tôt – qui va précipiter sa fille qu'elle vient de retrouver dans les griffes de la secte et finira cannibalisée par Audrey !!!

Seules les adolescentes ou les très jeunes femmes font preuve d'initiative, qu'elles appartiennent au monde des vivants, comme Léna (Jenna Thiam), ou au monde des revenants comme Lucy (Ana Girardot). Le seul personnage qui progresse dans la compréhension de ce monde est Berg (Laurent

Lucas), un expert envoyé pour comprendre les causes de l'inondation dont le village a été victime entre temps.

La série est construite autour de plusieurs mondes hostiles, celui des revenants, celui des gendarmes, celui de la Main tendue, la secte qui fait la chasse aux revenants, et les habitants errent d'un monde à l'autre, de gré ou de force.

Profondément anxiogène et dépourvue des dynamiques affectives de la première saison, cette 2^e saison semble avoir été élue meilleure réalisation par l'Association des critiques de série à cause de sa noirceur et sa complexité narrative : son récit constamment interrompu est une véritable souffrance pour le spectateur/trice ordinaire, attaché.e à l'histoire et aux personnages, sans qu'une résolution cohérente soit proposée à la fin. Autrement dit, ce qui a fait fuir le public est ce qui a été apprécié par les critiques !





Le film fait le récit du procès d'une femme battue qui a tué son mari au bout de 14 ans de vie commune marquée par la naissance de quatre enfants ; sa vie est évoquée en flash-back depuis sa première rencontre, alors qu'elle est élève de terminale, avec un homme plus âgé, déjà divorcé et père de deux enfants, qui la prend sous son emprise, la contraint à cesser d'aller au lycée et commence à la battre par jalousie vis à vis de ses camarades de classe dont il la coupe progressivement, ainsi que de son père qui veut l'empêcher d'aller vivre avec cet homme. Les flash-backs racontent l'alternance entre les coups et les déclarations d'amour, puis le chantage et les menaces, sur elle et les enfants, les tentatives vaines de son amie pour qu'elle le quitte, la terreur dans laquelle elle vit et finalement le coup de couteau quand il tente une énième fois de l'étrangler.

La réussite du téléfilm doit beaucoup à Odile Vuillemin qui exprime de manière remarquable à la fois la naïveté, l'inexpérience, le manque de confiance en soi de cette encore adolescente qui se laisse séduire par un homme qui a le double de son âge et va peu à peu la soumettre à son



emprise ; et dans les séquences du procès l'état de détresse extrême dans lequel ces années de terreur l'ont plongée.

Le film raconte aussi le progressif changement de point de vue de l'avocat général, d'abord convaincu qu'elle est coupable, et comprenant peu à peu la nature de l'emprise qu'exerçait sur elle cet homme violent. Le film a une dimension pédagogique explicite visant à s'adresser aux spectateurs « rationnels » qui éprouvent la même difficulté que le procureur, incarné par Marc Lavoine, un acteur populaire, avec lequel le public peut facilement s'identifier, à comprendre cette situation d'emprise.

Le procureur finit par plaider lui-même l'acquittement en demandant aux jurés « de se mettre à la place de l'accusée » ; il fait le procès de « la société qui n'a pas bougé pour lui porter secours », « cette société que je représente, et qui vous demande pardon, au nom du peuple français ».

Situation paradoxale et assez surréaliste, où on voit un procureur prendre la défense de l'accusée. Le film se termine sur la voix off de l'héroïne qui

tire la morale de son histoire sur la chanson de Paul Simon, The Sound of Silence, interprétée par Allison.

Malheureusement, même s'il a effectivement eu lieu, cet acquittement n'a pas fait jurisprudence, puisque dans une situation similaire, Jacqueline Sauvage a été condamnée en octobre 2014 à dix de prison, la légitime défense n'ayant pas été retenue. Dénier de justice qui s'est prolongé, quand, après la grâce présidentielle partielle accordée par François Hollande suite à une campagne de pétitions, le tribunal d'application des peines a refusé en août 2016 sa libération conditionnelle, à l'encontre des réquisitions du parquet.

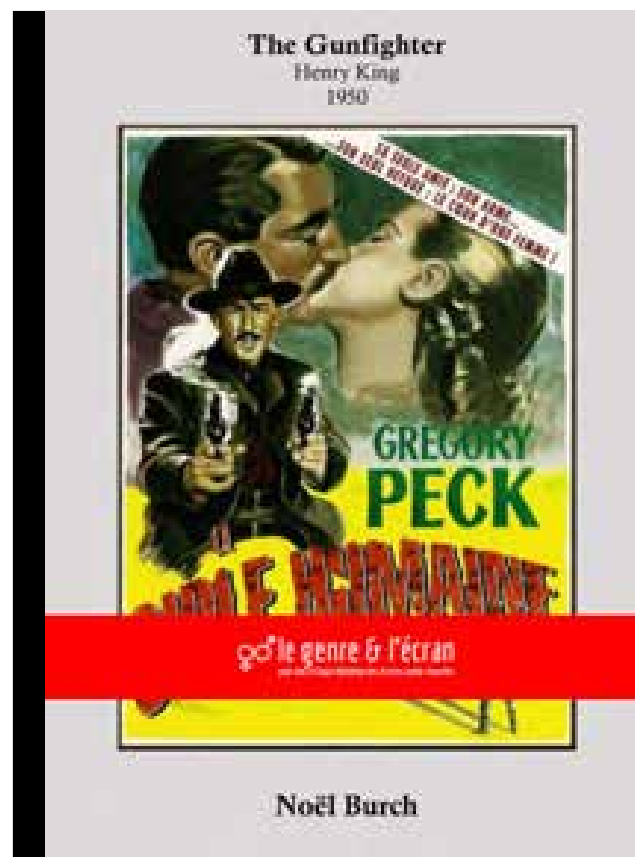
Si l'on met en balance l'énorme succès de ce téléfilm et les décisions successives de justice dans l'affaire Jacqueline Sauvage, on constate un écart grandissant entre l'opinion publique et le comportement des magistrats, concernant les violences conjugales, alors qu'environ 150 femmes meurent chaque année en France sous les coups de leur conjoint. L'institution judiciaire montre ainsi son caractère encore profondément patriarcal, en refusant de prendre en compte les violences faites aux femmes comme un phénomène dont la société est responsable, et non pas les femmes qui en sont victimes.

L'Emprise, téléfilm diffusé par TF1 le 23 janvier 2015 est la meilleure audience des fictions de l'année 2015, toutes catégories confondues, avec 9,8 millions de spectateurs.

Scénario et réalisation de Claude-Michel Rome, d'après l'autobiographie d'Alexandra Lange, Acquittée (Michel Lafon, 2012)

Avec Odile Vuillemin, Fred Testot, Marc Lavoine, Micky Sébastien, Lolita Chammah, Sam Karmann





LEÇONS DE WESTERN

Pour tout cinéphile, le monde du western classique constitue l'un de ces stéréotypes "éculés", au sens de Robbe-Grillet qui en raffolait, une représentation si usée qu'elle est dépourvue de sens. Et pour peu que l'on cherche un sens au western, on tombe encore dans des clichés, le monde d'une virilité innocente, où les hommes étaient des hommes, la preuve en étant ce phallus à six coups qui leur battait les hanches. Et si ce monde de violence brute (qui a réellement existé, comme en témoigne Tocqueville¹) est en fin compte répudié puisqu'il doit céder le pas au "destin manifeste" (voulu par Dieu) – le chemin de fer, la "pacification" des Amérindiens, bref, la "civilisation" –, ce ne serait là que la concession du genre au « happy end », à l'angélisme hollywoodien. Et que le message omniprésent du western ait été la célébration du mâle et de sa virilité guerrière – on a tout intérêt à ne le voir, en notre ère politiquement correcte, que comme un autre stéréotype inoffensif.

Si des chercheurs étasuniens ont souvent mis à mal cette vision trop généralisante, il me semble que ces abstractions commodées demeurent influentes dans le public de cinéphiles et les médias spécialisés. Commodées parce qu'elles permettent de célébrer la virilité meurtrière fictionnalisée de tant de ces films tout en occultant le sens de certains d'entre eux, souvent célèbres, qui dressent contre elle un réquisitoire insistant... ces films où le pistolero ne veut plus de cette vie, aspire à connaître ce passage à l'âge adulte que représente la répudiation de sa violente jeunesse, préfigurant l'avènement de la « civilisation ». De tels scénarios, nombreux, recèlent, souvent très explicitement, la critique d'une certaine masculinité, agressive et implicitement homosexuelle, critique dont je soupçonne qu'elle reflète des facettes contradictoires de la société étasunienne à l'époque du maccarthysme et de certaines tribulations de la masculinité décrites par Barbara Ehrenreich et Lesley Fiedler². Mais c'est là une autre histoire...

Je veux évoquer ici l'un des westerns les plus connus de ce type et l'un des plus précoces, je

¹ *Quinze jours au désert*, Le Pré-Saint-Gervais : Le Passager clandestin, 2011

² Ehrenreich, *Hearts of Men: American dreams and the flight from commitment*, Doubleday, 1983 ; Fiedler : *Life and Death in the American Novel*, Doubleday, 1960

crois : *The Gunfighter* (La Cible humaine) de 1950, réalisé par Henry King, avec Gregory Peck dans le rôle de Jim Ringo.

Ringo est réputé être le pistolero qui dégage plus vite que tous les Wyatt Earp et autres Billy the Kid, ce qui lui vaut une grande solitude. Ainsi le début du film le montre emblématiquement en cavalier solitaire traversant le désert pour entrer dans la petite ville frontière classique... où bien entendu sa réputation l'a précédé. Et cette réputation – ce sera le motif central du film – suscite partout où il passe des jalousies phalliques. Selon ses propres dires, il trouve toujours sur son chemin des « petits cons » qui veulent se mesurer avec un homme qui aurait tué une quinzaine d'adversaires dans des duels au pistolet. Notons que ces duels sont ici un véritable sport, avec le même statut que ce duel d'honneur encore vivace à l'époque où se situe le film (1880) dans la vieille Europe, sous un Ancien Régime toujours « persistant » selon l'analyse d'Arno Mayer³. En matière de « petits

cons », cette bourgade ne fait pas exception. Dès qu'il entend dire que Ringo est au saloon, l'un d'entre eux s'y précipite pour se mesurer avec lui, invente un prétexte pour dégainer... et se fait aussitôt abattre. Le barman prévient Ringo : la victime a trois frères « qui se foutent de savoir qui a dégainé le premier », et celui-ci devra fuir leur vengeance. Mais leur promesse de violence motivée, qui sert surtout à faire avancer le récit, fera tache dans ce film où la violence meurtrière est surtout « gratuite », une sorte de réflexe mâle.

//// COMMÉRAGES MASCULINS

De toute façon la véritable destination de Ringo n'est pas ici : une autre petite ville du nom de Cayenne l'attend où il espère reconquérir l'épouse qui l'a quitté il y a huit ans et en emmenant leur enfant, le redoutable « gunfighter » qu'il était. À Cayenne, cela se passe comme partout : dès l'arrivée de Ringo, sa présence au comptoir du



saloon devient l'objet des commérages masculins dans ce « salon de coiffure » pour hommes où semble se dérouler une interminable partie de poker, et où le « petit con » du coin (dont on apprendra qu'il fait en vain la cour à l'épouse de Ringo, devenue institutrice de la localité) se dresse sur ses ergots et déclare qu'il veut voir si c'est vraiment « the fastest gun in the West ». Comme son prédécesseur dans le film il va chercher à provoquer Ringo, mais face au bluff méprisant de celui-ci (un revolver inexistant le viserait sous la table), il se dégonfle et quitte le saloon... tout en jurant vengeance.

Il n'est sûrement pas faux d'attribuer la fascination qu'un Ringo exerce sur tous ces « petits cons » mais aussi, plus prudemment, sur tous les mâles des villes où il passe (sans parler des petits écoliers, nous y reviendrons) à un désir homosexuel refoulé, sublimé en passion masochiste, en volonté d'en découdre, de défier le fatal revolver phallique de l'Homme. Ni ensuite, selon les préférences de chacun, d'y voir soit un exemple de l'homophobie de toujours, soit une illustration inconsciente de l'universalité du désir homosexuel.

Pour ma part, je pense qu'il est plus intéressant de s'en tenir à la surface du texte, qui rattache plutôt ces manifestations d'une homo-socialité perverse et mortifère – et leur critique, que véhicule le film – à l'histoire même des États-Unis d'Amérique.

Ringo est venu là pour parler à sa femme, lui expliquer qu'il a changé, qu'il n'est plus le même homme que celui qu'elle a épousé, qu'il n'aime plus cette vie de duelliste hyper-viril, que sa réputation de tueur indomptable lui fait horreur... et que l'essaim de garçonnets admiratifs ayant déserté la salle de classe présidée par son épouse, pour s'agglutiner devant le saloon où Ringo s'attarde, le désole... Mais celle qu'il recherche, cette femme qui se cache sous un autre nom, ne veut plus le voir, précisément parce qu'elle l'aime encore et a peur de retomber dans une vie qui la révolte. Dans ce film, comme dans à peu près tous les westerns, la femme, la famille, la sédentarisation sont associés à la maturation, à la répudiation des violences infantiles de l'OK Corral, ce parc à jouer pour grand enfants – sédentarisation à laquelle les plus virils, les plus autonomes de ces mâles savent résister jusqu'à la fin, dans des films que

la cinéphilie traditionnelle, fascinée par l'amitié virile, prise tout particulièrement – *My Darling Clementine* (*La Poursuite infernale*, John Ford, 1946), etc. En tout cas, avec ce rôle pacificateur des femmes, voilà un stéréotype « éculé » s'il en fut. Et pourtant comme tous les stéréotypes, celui-ci renvoie au réel. Qui saurait nier que les femmes, collectivement, ont su combattre la violence « naturelle » des hommes, de l'Irlande à l'Argentine, pour ne citer que des exemples récents.

Avant de poursuivre sa fuite – les trois frères de sa dernière victime approchent, sans parler d'un habitant de Cayenne qui veut le tuer pour venger un meurtre qu'il n'a pas commis et dont seule la rumeur l'accuse – Ringo parvient à parler à sa femme, qui l'aime encore mais ne peut joindre son destin au sien, car un enfant de huit ans ne saurait vivre la vie de fugitifs qui serait fatalement la leur.

//// VICTIME DE LA NOTORIÉTÉ

Après une rencontre émouvante avec ce fils qui ignore que le célèbre Ringo est son père (l'enfant serait plutôt « fan » de Wyatt Earp, comme on pouvait l'être d'une équipe de baseball dans les années 1950, le parallèle est explicite), ce cauchemar des hommes et ce héros des enfants sera tiré lâchement dans le dos par le « petit con » local, geste symbolisant la désuétude du code d'honneur de l'Ancien Régime, version Far-Ouest. Mais avant de mourir dans les bras de son épouse, éplorée mais guère étonnée, Ringo déclare renoncer à se venger... ce à des fins à la fois punitives et pédagogiques. Il prétend solennellement – et mensongèrement aux yeux de tous – avoir dégainé le premier. De la sorte, il épargne toute punition à son meurtrier « innocent », ceci pour qu'il soit sûr de suivre le même chemin que lui et qu'il finisse comme lui, en « cible humaine », victime de la notoriété que lui aurait valu sa réputation de « l'homme qui a tué Ringo ».

Aujourd'hui, quand le lobby des armes, la NRA, qui a financé grassement la campagne de Donald Trump, déclare que l'heure est venue de réaliser enfin son utopie « néo-libérale », héritée du Far-Ouest : chacun armé et chacun pour soi⁴, on

comprend que ce film et bien d'autres, qui ne sont pas davantage que lui des stéréotypes « éculés », critiquaient un trait fondamental et hélas permanent de la société étasunienne, et demeurent à plus de soixante ans d'intervalle, d'une actualité brûlante.



4 <http://www.salon.com/2016/11/28/the-nra-is-getting-ambitious-now-that-donald-trump-has-won-this-is-our-historic-moment-to-go-on-offense/>



La restauration pour son cinquantenaire du plus populaire des films de Lelouch, *Un homme et une femme*, nous donne l'occasion de revenir sur les représentations genrées que propose ce film dont le caractère consensuel à l'époque n'est plus à démontrer : il obtint « Le Grand Prix du 20e anniversaire du Festival International du Film » (Cannes 1966), le « Grand Prix de l'Office Catholique International du Cinéma » et le « Grand Prix de la Commission Supérieure technique du Cinéma pour la Photographie », et fut un triomphe public (plus de 4 millions d'entrées). Son titre lui-même est tout un programme ! Mais de quel programme s'agit-il ?

Le début nous présente en montage alterné les deux protagonistes, chacun en train de s'occuper de son enfant : Anne (Anouk Aimée) raconte des histoires à sa fille en se promenant sur la jetée dans la brume puis dans les rues, lui propose de lui acheter du chocolat, et ramène l'enfant à la pension, chargée d'un gâteau. Jean-Louis (Trintignant) a droit à un grand soleil pour jouer avec son fils au chauffeur de maître, avant de lui faire faire des tours acrobatiques avec sa voiture de sport sur la plage. D'entrée de jeu, on est dans les normes genrées les plus convenues de

la parentalité, redoublées par le fait que chacun a un enfant du même sexe que lui. La mère raconte et nourrit, le père joue.

Le point de vue masculin est largement privilégié par le film : l'homme a droit à deux longs monologues intérieurs et le récit traite largement de son activité professionnelle (il est coureur automobile) dans les séquences au présent et au passé. Au contraire Anne n'est filmée dans l'exercice de son métier (elle est script) que par de rares plans où elle est immobile à côté de la caméra, alors que les séquences où elle raconte ou revit son passé sont consacrées à son cascadeur de mari (Pierre Barouh), puis à leur couple vivant des moments de bonheur dans la nature, quand elle pense à lui en faisant l'amour avec Jean-Louis. On peut d'ailleurs considérer les deux personnages masculins comme des alter ego de l'auteur : on connaît la passion de Lelouch pour les voitures et pour les expériences risquées¹.

//// PAS DE RÉCIPROCITÉ

En revanche la femme et la maîtresse de Jean-Louis sont traitées avec une désinvolture remarquable : Valérie Lagrange, l'épouse

décédée, est réduite à une silhouette en noir et blanc qu'on ne voit que seule, errant angoissée dans le couloir de l'hôpital avant de « craquer » à la vue de son mari sur un brancard, pendant qu'on apprend par la radio qu'elle s'est suicidée. Quand Jean-Louis rentre de Deauville, il y a une femme brune dans son lit qu'il traite avec une goujaterie insigne : il lui annonce une « mauvaise nouvelle » : il a passé la journée avec une autre femme, puis elle disparaît du récit : on ne la voit même pas de face, elle est littéralement invisible.

Le film a fait consensus, y compris auprès de la Centrale catholique, tout d'abord bien sûr parce que les deux personnages ne sont pas divorcés mais veufs (ce qui totalement invraisemblable dans le contexte de l'époque !), mais aussi parce que le personnage féminin témoigne d'un attachement fort à son mari décédé, ce qui n'est pas le cas de l'homme. C'est le désir de l'homme qui est mis en scène dès leur première rencontre, c'est lui qui prend les initiatives ; la seule qu'elle se permet est de lui envoyer un télégramme pour lui

dire qu'elle l'aime (répondant ainsi à son désir). C'est lui que nous suivons courant à sa rencontre, de Monte Carlo à Paris, de Paris à Deauville, puis de Deauville à Paris. La femme n'outrepasse donc pas son rôle de sexe, ni par son métier (subalterne) ni par ses initiatives (la principale est négative : elle n'arrive pas à faire l'amour avec lui, parce qu'elle pense encore à son mari). La domination masculine est répétée dans le duo enfantin : c'est le fils de Jean-Louis, Antoine, qui parle en faisant rire les deux adultes, on n'entend jamais la fille d'Anne.

Cette histoire d'amour, tout en ayant un air moderne (à cause de l'allure des deux acteurs, de leur métier « moderne », et aussi de la mise en scène de Lelouch, caméra à l'épaule, et de sa direction d'acteurs, basée sur l'improvisation) ne transgresse pas les normes genrées, et raconte l'histoire d'un point de vue masculin : ce qui rend une femme désirable, c'est qu'elle ne soit pas consciente de son charme, mais qu'elle réponde au désir masculin quand il s'exprime. Elle n'est



pas prête à avoir une histoire adultère : elle lui demande de lui parler de sa femme quand il lui fait des avances. Son désir va naître de l'attente, après que lui ait exprimé son désir. Et dans les deux cas (son mari et Jean-Louis) son amour se confond avec l'admiration qu'elle a pour leur talent, leurs prouesses typiquement masculines. La réciprocité n'existe pas.

//// COUPLE MODERNE

L'impression de modernité que dégage le film à l'époque tient aussi à l'image des deux acteurs : Anouk Aimée (née en 1932) a commencé sa carrière à la fin des années 1940, vient de tourner des films prestigieux – La Dolce Vita (Fellini, 1960), Lola (Demy, 1961) et 8 ½ (Fellini, 1963) – et fait une carrière internationale. Son image est celle d'une femme aussi belle que mystérieuse et inaccessible, et elle joue quasi exclusivement des rôles dramatiques, dans un cinéma d'auteur, ce qui la place à l'opposé de la blonde explosive BB, dont elle est la quasi-contemporaine.

Jean-Louis Trintignant (né en 1930) ambitionnait de devenir coureur automobile comme son oncle (ce qu'il fera en amateur), avant d'avoir le coup de foudre pour le théâtre grâce à Charles Dullin. C'est son rôle dans Et Dieu... créa la femme (Vadim, 1956) qui le lance, et sa liaison avec BB ! La guerre d'Algérie interrompt sa carrière, on le retrouve en Italie avec Le Fanfaron (Dino Risi, 1962) ; en France, il est plutôt associé au cinéma d'auteur (Doniol-Valcroze, Cavalier, Drach, Astruc) ; Un homme et une femme va le faire accéder à la célébrité. Son image est celle d'un homme doux, amoureux timide, aux antipodes d'une virilité agressive.

Compte tenu de leurs images respectives, l'image que projettent ces deux acteurs est celle d'un couple moderne, dans le sens où les femmes de l'époque peuvent le désirer, avec des relations amoureuses qui semblent échapper aux rapports de domination, qu'ils soient psychologiques ou économiques, sans pour autant transgresser les normes genrées de la maternité, de l'amour et du désir.

//// RÉALISATEUR INNOVANT, HOMME IDÉAL ?

Enfin, l'image de Lelouch à l'époque est celle d'un jeune réalisateur (né en 1937, il est un peu

plus jeune que ces deux acteurs), proche de la Nouvelle Vague (il est son propre producteur et réalise son premier long métrage en 1960) et très innovant dans ses méthodes de tournage, sur le plan technique (la caméra à l'épaule, il est son propre opérateur) comme dans la direction d'acteurs (il privilégie l'improvisation et favorise la confusion entre l'acteur et son personnage, en gardant le plus souvent le même prénom). Il a déclaré à propos d'Un homme et une femme : « Pour moi ce film est un fantasme. C'est une histoire que j'aurais follement aimé vivre et que je ne pourrai jamais vivre parce que je ne suis pas assez tendre... » En termes genrés, on peut interpréter cette déclaration comme l'aveu d'un homme qui n'est pas prêt à abandonner les prérogatives du sexe dominant dans la « vraie vie », tout en se fantasmant comme un « homme idéal » pour les femmes (qui sont depuis cinquante ans son public majoritaire).

¹Cf. C'était un rendez-vous, court métrage de 1976 où il traverse Paris de la Porte Dauphine au Sacré-Cœur en 8 minutes, avec une caméra fixée sur le pare-chocs avant de sa Mercedes : <https://vimeo.com/136226242>.



Parmi les films que tourne Michèle Morgan dans l'immédiat après-guerre, les deux qu'elle tourne avec Jean Marais prennent pour thème central les insuffisances masculines du point de vue des relations amoureuses et affectives : Aux yeux du souvenir (Jean Delannoy, 1948, 4,5 millions d'entrées), Le Château de verre (René Clément, 1950, 1,7 millions d'entrées).

AUX YEUX DU SOUVENIR

Aux yeux du souvenir (scénario et dialogues d'Henri Jeanson et Georges Neveux) met en scène la différence d'engagement entre un homme et une femme dans la rencontre amoureuse : pour elle, c'est l'éblouissement d'un premier amour ; pour lui c'est un intermède agréable avant de repartir pour l'aventure (il est pilote d'avion). Quand ils se retrouvent par hasard trois ans plus tard, il ne comprend pas sa froideur. Il faudra du temps et un événement dramatique pour qu'ils se retrouvent sur la même longueur d'onde.

Après un prologue destiné à mettre en scène l'extrême irresponsabilité de Jacques Forestier (Jean Marais) et son ami Paul, qui, contraints de faire atterrir leur avion dans le désert, sont

retrouvés ivres-morts par la patrouille qui les recherche, le film adopte le point de vue du personnage féminin, Claire (Michèle Morgan), une hôtesse de l'air qui, à l'occasion d'un voyage Paris-Dakar reconnaît parmi les passagers l'homme dont, trois ans plus tôt, elle est tombée amoureuse. Un flash back à la 10e minute du film nous donne accès à ses souvenirs : dans sa chambre d'étudiante (elle suit les cours de théâtre de René Simon, lequel joue son propre rôle), elle quitte au matin l'homme qui est son amant depuis huit jours et à qui elle déclare éblouie qu'il est son premier amour. Elle l'attendra en vain à midi dans leur restaurant attitré et elle sera prévenue par son ami Paul qu'il a accepté un engagement pour Dakar. Elle se précipite à l'aéroport du Bourget où elle l'aperçoit riant et buvant avec ses copains. Il part sans l'avoir revue, et elle tente sans succès de se suicider, à la suite de quoi elle est prise en charge par une hôtesse de l'air. Fin du flash-back.

Dans l'avion, Jacques la reconnaît et, ravi de cette rencontre, s'étonne de sa froideur. La suite du récit est une mise à l'épreuve du personnage masculin qui, confronté au refus de Claire de renouer avec lui, prendra conscience progressivement de ses insuffisances et de son amour pour elle. Face à cet homme aussi irrésistible que léger, le film propose

un type opposé de masculinité, qu'on pourrait appeler patriarcale, incarnée par le commandant de bord Aubry (Jean Chevrier), aussi responsable que respectueux... et ennuyeux : quand, par dépit vis à vis de Jacques, elle l'autorise à lui faire la cour, l'avenir qu'il lui propose (une maison en grande banlieue entre sa mère et son potager !) est un enterrement de première classe. Il faudra un voyage aérien périlleux pour que Jacques, devenu commandant de bord à son tour, montre son sens des responsabilités, et fasse enfin fléchir Claire.

La distribution est particulièrement convaincante : la jeunesse et le sourire éclatant de Jean Marais font face à la gravité naturelle de Michèle Morgan, qui d'abord illuminée par sa rencontre amoureuse, adopte ensuite pour se protéger, en même temps que l'uniforme sévère de l'hôtesse de l'air, une raideur et une froideur derrière lesquelles on devine sans peine une grande souffrance. Face à eux, Jean Chevrier avec sa silhouette massive et raide, incarne à merveille le sérieux mortifère d'un homme tout entier dévoué à son travail.

On peut voir aussi dans ce film une réflexion sur les difficultés des jeunes hommes jetés dans une vie aventureuse pendant la guerre (c'est le cas de Jacques), qui ont du mal à revenir aux responsabilités moins exaltantes du temps de paix. La distribution brillante, la qualité de la photo et le réalisme des séquences d'aviation et de la vie des équipages, donnent à cette histoire une force et une actualité qui s'adressent aussi bien au public masculin que féminin et expliquent le succès du film. Cette actualité est aussi celle des difficiles retrouvailles à la Libération, des hommes et des femmes marqués par des expériences souvent aussi éloignées que douloureuses (Fishman, Kelly).

LE CHÂTEAU DE VERRE

Le Château de verre (adapté par Pierre Bost du roman Sait-on jamais ? de Vicky Baum) nous fait retrouver le couple vedette du film précédent, dans un contexte plus « upper class » (les lacs italiens, un magistrat suisse et sa femme, un homme d'affaires parisien). Mais la problématique est comparable, bien que la mise en scène soit plus sophistiquée.

Dès le début, dans le clair obscur d'une grotte au bord d'un lac la nuit, la caméra met en valeur la



différence entre les deux protagonistes : Évelyne (Michèle Morgan) parle avec ferveur de ses sentiments à Rémy (Jean Marais), flatté mais étonné. Ils échangent un baiser, puis retournent dans les salons du grand hôtel où la femme de magistrat en villégiature avec son amie Elena (Elisa Cegani, doublée par Maria Casarès à qui elle ressemble de manière frappante), a rencontré l'homme en voyage d'affaires. Son mari (Jean Servais) y joue aux échecs avec Elena, pendant qu'Évelyne danse avec Rémy avant de l'accompagner à son train pour Paris : ils échangent un baiser passionné avant de se séparer.

Le couple rentre à Berne où le magistrat doit présider un procès difficile : allongés dans les lits jumeaux de la chambre conjugale, Évelyne et son mari parlent de cette femme qui s'accuse d'avoir tué sa belle-mère par amour pour son mari. Elle s'identifie à la femme, lui rappelle la loi. A partir d'un gros plan sur le visage grave d'Évelyne, un fondu enchaîné retourne en arrière sur Rémy dans le compartiment du train de nuit pour Paris, souriant avec attendrissement au souvenir de leur rencontre. Le lendemain matin, il débarque à Paris pour aller déjeuner chez son amie Marion (Elina Labourdette), à qui il raconte les aventures féminines dont il agrmente ses voyages d'affaires. Elle ironise sur son incapacité à aimer et le traite d'homme à femmes. Il lui a rapporté un petit automate qui joue de la trompette, mais c'est visiblement lui est fasciné par ces objets mécaniques.

Sur l'instigation de Marion, il appelle Évelyne pour lui proposer de venir le rejoindre à Paris le lendemain. Ce qu'elle fait sans que son mari le sache. Leurs retrouvailles sont gênées et elle repart mais elle rate son train, et il la retrouve pour lui faire visiter Paris : le filmage de leur longue errance dans les rues en extérieurs naturels anticipe sur Monsieur Ripois. Il la ramène à l'hôtel dans sa propre chambre où elle le retient cette fois-ci. Au petit matin, ils se blessent tous deux en marchant sur les débris d'un petit château de verre, comme dans un rite amoureux initiatique.

La fin colore tragiquement leur histoire : ayant encore raté le train pour Berne (elle a décidé de tout dire à son mari), Évelyne prend l'avion. Nous apprenons par un coup de fil des autorités à son mari qu'elle est morte dans une catastrophe aérienne. Cependant la structure du scénario

souligne le caractère hypothétique de cette fin en l'insérant dans un flash-forward, alors que les deux amants sont encore ensemble. Le dernier plan est celui de l'avion qui s'envole, comme pour une fin ouverte.

Comme dans le film de Delannoy, la légèreté du personnage masculin laisse place peu à peu, sous l'influence d'une femme dont l'engagement amoureux est total, à une gravité nouvelle. Tous les détails qui caractérisent Rémy (son goût pour les collections d'objets et de femmes, son incapacité à aimer, sa relation détachée avec une femme qui lui ressemble, son métier de nomade de luxe) renvoient à un modèle de masculinité dominante : celle du don juan. Sa rencontre avec Évelyne le change parce qu'elle se met en danger pour lui, sans aucun calcul.

Elle sort d'une relation conjugale de type patriarcal (son mari magistrat incarne la loi dans ses aspects les plus répressifs, et il fait passer son engagement professionnel avant son couple) où toute son affection était reportée sur son fils.

La scène la plus forte du film est sa découverte bouleversante du plaisir physique :
Au petit matin, allongée dans les bras de son amant, elle lui avoue :

« Je suis très heureuse, je suis très malheureuse, parce que maintenant je sais quelque chose que je n'aurais jamais dû savoir : tant pis ! »

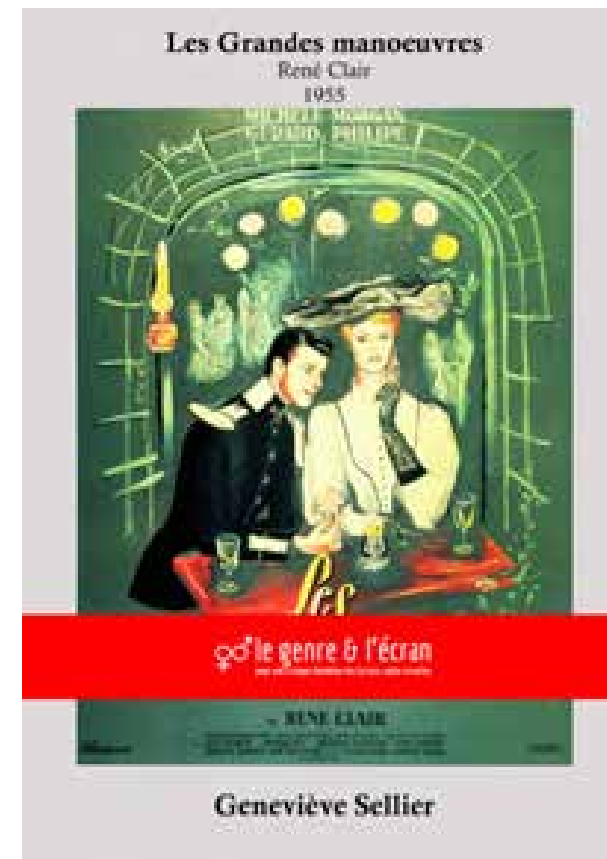
Un peu plus tard dans la salle de bains, vêtue d'un peignoir, elle le regarde dans son bain en souriant :

- c'est effrayant, Rémy, j'ai tout le temps envie de te voir !
- eh bin, me voilà ! (en riant, il enlève la serviette de son visage)
- non, Rémy ! depuis que j'te connais, quand j'pensais à toi, j'voyais jamais ton visage, ton corps, c'est ton corps... (il la caresse sous son peignoir, elle se lève, grave, la caméra la suit) Dire que c'est le même mot pour toi et pour... (elle se détourne et sort de la pièce).

Ces deux films complètement méconnus témoignent de la modernité de l'image de Morgan dans l'immédiat après-guerre. Elle exprime de film en film l'aspiration des femmes de

son époque à des relations plus épanouissantes et plus égalitaires avec les hommes, à plus d'autonomie et de respect. Elle témoigne aussi des obstacles multiples, objectifs et subjectifs, à cette émancipation.

Il faudrait aussi revoir dans la même perspective ce chef d'œuvre qu'est *Les Grandes Manœuvres* (René Clair, 1955), où elle résiste à l'entreprise de séduction du don juan de garnison incarné par Gérard Philipe (voir *La Drôle de guerre des sexes* du cinéma français p.254).



La Belle Époque des *Grandes Manœuvres* est classiquement vaudevillesque : nous sommes dans une petite ville de garnison où toute l'activité sociale est dérisoirement centrée sur les bals et les fêtes de charité où la bourgeoisie locale se donne en spectacle à elle-même, et l'intrigue se développe sur un argument typique du théâtre de cette époque : ce pari fait entre hommes, entre civils et militaires, sur la capacité d'un lieutenant à la réputation de don juan, de séduire une femme choisie au hasard. Mais ce que Labiche ou Feydeau (ou le René Clair des années 1920) auraient traité sur un ton léger, devient ici un engrenage infernal dans lequel seront happés le séducteur et sa victime.

Le tout début du film, où l'on voit toutes les femmes de la ville se précipiter pour regarder défiler le régiment de dragons, semble un hommage explicite au film de Jean Grémillon, *Gueule d'amour* (1936), avec Jean Gabin en sous-officier de spahis, séducteur victime d'une femme fatale (Mireille Balin). La différence principale entre les deux films tient au personnage féminin. C'est en effet avec l'entrée en scène de Michèle Morgan

que le ton des *Grandes Manœuvres* change. Non seulement parce que le jeu de l'actrice, empreint d'intelligence, d'humour triste et totalement dépourvu de coquetterie, force les spectateurs à prendre au sérieux son personnage, mais parce que sa situation de femme seule, divorcée, est aux antipodes des stéréotypes féminins associés à la Belle Époque. Le film semble reprendre complaisamment dans les rôles secondaires les figures féminines les plus caricaturales du vaudeville, épouse adultère, fille facile, vieille fille acariâtre, jeune oie blanche, matrone autoritaire, pour faire ressortir par contraste le personnage de Marie-Louise, qui vient visiblement d'un autre monde, celui du drame.

Elle va jouer le rôle du grain de sable dans la mécanique impeccablement huilée de ce vaudeville, qui va s'enrayer en l'écrasant au passage.

Selon Pierre Billard¹, le cinéaste a mis plus d'un an à écrire ce scénario, et il a trouvé la solution en discutant avec Louise de Vilmorin : la solution, c'est Marie-Louise, Parisienne et divorcée. On

¹ Pierre Billard, *Le Mystère René Clair*, Paris, Plon, 1998, p.354 et suivantes.



sait que Louise de Vilmorin est aussi l'autrice de *Madame de...* adapté par Max Ophüls en 1950, également centré sur la tragédie d'être une femme dans la société de la Belle Époque.

Or, ce personnage féminin est aussi insolite dans l'œuvre de René Clair qu'il est typique de ce que le cinéma français d'après-guerre invente de plus audacieux : des figures de femmes qui prennent conscience d'elles-mêmes à travers une relation amoureuse qui les amène à remettre en cause les limites prescrites aux femmes de leur société. Avec les héroïnes de *Casque d'or*, *Madame de...*, *La Vérité sur Bébé Donge*, *Le Château de verre*, *Le Carrosse d'or* ou *L'Amour d'une femme*, la Michèle Morgan des *Grandes Manœuvres* fait partie d'une série totalement inédite de l'après-guerre. Trois situent leur intrigue à la Belle Époque.

Dans la logique particulière du film de René Clair, le style de cette période est interprété comme un déploiement de fastes qui s'accompagne d'une dictature des apparences. Se donner en spectacle, au sens littéral de l'expression, est une obligation pour toute personne qui veut faire partie de la bonne société, mais au sens figuré, ce peut être aussi la pire des fautes. Et les femmes sont davantage que les hommes soumises à ce double impératif contradictoire.

Les deux personnages principaux sont pour des raisons inverses le point de focalisation de cette société : Gérard Philipe/Armand de la Verne, le lieutenant de dragons, parce qu'il incarne suprêmement l'idéal d'une vie qui se déploie comme un spectacle, à travers l'uniforme rutilant et tous les exercices de parade militaire et amoureuse auxquels il se livre ; Michèle Morgan/Marie-Louise Rivière au contraire, parce qu'elle est totalement déplacée dans cette petite ville de garnison, comme Parisienne, comme divorcée et comme femme économiquement indépendante.

Le piège qui va se refermer peu à peu sur eux est directement lié à cette dictature des apparences : de même qu'Armand ne peut échapper à son rôle de don juan, sans frustrer d'une manière inacceptable ses amis, de même Marie-Louise va s'apercevoir qu'il n'y a pas d'espace pour elle entre l'acceptation d'un destin terne d'épouse bourgeoise (Jean Dessailly/Duverger et ses sœurs en proposant une version particulièrement sinistre), et la chute parmi les filles à soldats auxquelles elle se voit brutalement associée



lors de la soirée au cabaret. La fin tragique que René Clair a finalement écartée (Marie-Louise se suicidait) paraît tout à fait dans la logique du film et rappelle les fins analogues des films cités ci-dessus.



La version longue de ce texte est parue dans *René Clair, ou le Cinéma à la lettre*, sous la direction de Noël Herpe et Emmanuelle Toulet, Paris, AFRHC, 2000, pp. 241-248.

Geneviève Sellier est Professeure émérite en études cinématographiques à l'Université Bordeaux Montaigne. Spécialiste des approches « genrées » du cinéma et de la télévision, elle a publié notamment *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*, avec Noël Burch (1996, réed. 2005) ; *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier* (2005) ; *Ignorée de tous... sauf du public : quinze ans de fiction télévisée française*, avec Noël Burch (2014) ; elle a co-dirigé *Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre 1945-1958* (2015). voir <http://www.genevieve-sellier.com>

Noël Burch est réalisateur, critique et historien du cinéma. Il a publié notamment :

- *La Drôle de Guerre des sexes du cinéma français 1930-1956*, avec Geneviève Sellier (1996 ; réed. 2005) ;
- *De la beauté des latrines : pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs* (2007) ;
- *Ignorée de tous... sauf du public : 15 ans de fiction télévisée française 1995-2010*, avec Geneviève Sellier (2014) ;
- *L'amour des femmes puissantes* (2016).

Ginette Vincendeau est professeure en études cinématographiques à King's College London et critique de cinéma à *Sight and Sound*. Elle a écrit de nombreux livres et articles sur le cinéma français, notamment, en français, *Jean Gabin, anatomie d'un mythe* (avec Claude Gaudier, 1993 et 2006), *Les Stars et le star-système en France* (2008) et *Brigitte Bardot* (2014). Pour plus de détails voir : <http://www.kcl.ac.uk/artshums/depts/filmstudies/people/acad/vincendeau/index.aspx>

Delphine Chedaleux est chercheuse senior à l'Université de Lausanne; elle a publié notamment *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'Occupation (France, 1940-1944)* (2016) et co-dirigé *Genres et acteurs du cinéma français 1930-1960* (2012). <https://applicationspub.unil.ch/interpub/noauth/php/Un/UnPers.php?PerNum=1187113&LanCode=37>

Aurore Renaut, maîtresse de conférences en études cinématographiques et audiovisuelles à l'Institut européen de cinéma et d'audiovisuel (Université de Lorraine), a publié notamment *Les Femmes dans la série Nicolas Le Floch, quelques éclats de Lumières*, dans Geneviève Landié, Bernard Papin, Alain Sebbah (dir.), *Nicolas Le Floch, un «expert» au temps des Lumières*, L'Harmattan/INA, coll. « Les Médias en actes », Paris, 2014, pp.217-235.

Manifeste

Ce site, qui se veut collectif, vise à proposer à un large public des analyses féministes des fictions audiovisuelles (cinéma et télévision), d'abord sur l'actualité mais aussi sur des œuvres plus anciennes... Par analyse féministe, nous entendons la prise en compte de la façon dont les fictions audiovisuelles construisent, avec les moyens formels qui sont les leurs, les identités genrées, les rapports de sexe et les sexualités, en prenant en compte les dynamiques de domination sociale dont ils sont le terrain et l'enjeu.

Cela suppose de s'intéresser à ce dont parlent ces fictions et comment elles en parlent, contrairement au discours cinéphilique dominant, et de prendre au sérieux le « divertissement », la « culture de masse » qui est le véhicule privilégié des normes de genre. A l'inverse cela suppose aussi de remettre en cause le privilège qu'on accorde en France au « cinéma d'auteur » considéré comme forcément subversif, non conformiste, etc. La « culture d'élite » n'échappe pas plus que la culture de masse aux préjugés sexistes même s'ils prennent des formes différentes.

La force des fictions audiovisuelles est leur capacité à naturaliser, par la grâce de l'effet de réel, les normes sexuées et sexuelles, à les rendre invisibles dans leur dimension normative... Notre travail consistera à déconstruire ces évidences.

Les fictions audiovisuelles sont des constructions de l'imaginaire collectif (y compris quand elles se réclament du « cinéma d'auteur ») et non des reflets de la société. Nous tenterons de pointer sous des images et des sons qui se donnent comme un enregistrement de la réalité, un état des mentalités.

Ces fictions audiovisuelles sont des productions culturelles, par définition polysémiques et ambivalentes, chargées d'affects et produisant des émotions, dont il nous faudra mesurer l'impact dans le champ du désir qui est lui aussi traversé par des normes.

Le sens des fictions audiovisuelles se construit dans une interaction entre les œuvres et leurs publics et leur réception est forcément diverse en termes de genre, de classe, de race, d'ethnicité, de génération, etc. Nous nous efforcerons de prendre en compte cette complexité et cette diversité de la réception, y compris en proposant des lectures contradictoires.

Autrement dit, si l'approche genrée des œuvres, des producteurs/trices et des spectateurs/trices est l'angle d'attaque que propose ce site, nous pratiquerons autant que faire se peut l'intersectionnalité, c'est à dire l'articulation entre les questions de genre, de classe et de race.

Geneviève Sellier