70's le cinéma au prisme du féminisme. La lutte des héroïnes pour leur libération dans "La fiancée du pirate", "Jeanne Dielman 23 quai du commerce 1080 Bruxelles" et "L'une chante l'autre pas"

Emmanuelle Moreau

▶ **To cite this version:**

Emmanuelle Moreau. 70's le cinéma au prisme du féminisme. La lutte des héroïnes pour leur libération dans "La fiancée du pirate", "Jeanne Dielman 23 quai du commerce 1080 Bruxelles" et "L'une chante l'autre pas" . Art et histoire de l'art. 2015. dumas-01264143

HAL Id: dumas-01264143

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01264143

Submitted on 28 Jan 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

Master 2 Recherche - Esthétique, Analyse, Création
UFR 04 – Cinéma et Arts Plastiques
UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON SORBONNE

MÉMOIRE DE RECHERCHE

70'S, LE CINÉMA AU PRISME DU FÉMINISME

LA LUTTE DES HEROÏNES POUR LEUR LIBÉRATION DANS *LA FIANCEE DU PIRATE, JEANNE DIELMAN 23, QUAI DU COMMERCE 1080 BRUXELLES* ET *L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS*

Présenté par
Emmanuelle Moreau

Sous la direction de
M. Frédéric Sojcher

Année Universitaire 2014-2015
2e session

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont aidée, soutenue et accompagnée durant toutes les phases de recherche et de travail qu'a demandé ce Mémoire.

Mes premiers remerciements et ma profonde reconnaissance vont tous d'abord à Frédéric Sojcher qui, au-delà de cette année de recherche, m'a accompagnée sur mes projets depuis trois ans et m'a aidée à me dépasser un peu plus à chaque fois.
Je le remercie donc chaleureusement pour son aide, son temps, ses conseils, son exigence et sa bienveillance à mon égard.

Je souhaite tout particulièrement témoigner de ma reconnaissance à Thibaut qui, comme toujours, a été d'un soutien et d'une aide sans faille ni concession.

Merci également à ma famille et à mes proches qui chacun à leur manière m'ont permis d'aller au bout de ce que j'avais entrepris.

Je tiens également à remercier Hélène Fleckinger qui, indirectement et sans le savoir, est à la base de ce travail de recherche. Sa passion pour l'histoire du féminisme et son influence sur le cinéma a été une véritable découverte pour moi et une grande source d'intérêt.

Plus généralement, merci à tous les professeurs passionnés qui ont un jour croisé ma route.

Un grand merci également à Louise.

Merci à Gautier, Christophe, Aurélie qui m'ont soutenue et fait en sorte que la rédaction de mon mémoire se fasse dans les meilleures conditions possible.

Enfin merci à Agnès, Nelly et Chantal pour avoir pensé et façonné ces films qui m'ont transportée, merci aussi d'avoir eu l'audace d'écrire et mettre en scène Marie, Jeanne, Suzanne et Pomme, de si beaux personnages, avec qui j'ai aimé passer ces quelques mois.

J'espère sincèrement que vous avez pris autant de plaisir à lire ce Mémoire que j'en ai eu à l'écrire.

SOMMAIRE

INTRODUCTION

I. DE L'ORDRE AU DÉSORDRE, DES PERSONNAGES EN QUÊTE DE RENOUVEAU

1.1. Des personnages fruits d'une connaissance intime de la féminité

1.1.1. Des personnages de premier plan

1.1.1.1. Les titres

1.1.1.2. La mise au centre du féminin

1.1.1.3. Leur regard fait point de vue

1.1.2. Des images aux personnages tridimensionnels

1.1.2.1. Des anti-héroïnes : des Girls Next Door

1.1.2.2. Le choix des actrices

1.1.2.3. Contournement ou fusion : des personnages qui conjuguent les stéréotypes

1.2. Des personnages inadaptés aux moules imposés

1.2.1. La crise des modèles

1.2.2. Les motifs de l'enfermement et du débordement

1.2.2.1. Les espaces

1.2.2.2. Les cadres

1.2.2.3. Le temps et la répétition

1.3. Le temps de la rupture

1.3.1. La mort comme déclic et symbole de la rupture

1.3.2. Rompre avec le passé : une identité à réinventer entre répétition et variation

II. LE CORPS COMME TERRAIN DE LUTTE IDENTITAIRE

2.1. Le corps, cette toile vierge de tous clichés

2.1.1. 'Dés-idéalisation'

2.1.2. 'Dé-sexualisation'

2.1.3. 'Dé-maternisation'

2.1.4. La remise en question des échelles de valeurs

2.2. Une enveloppe à libérer et à réinventer

2.2.1. Vers une réappropriation du corps

2.2.1.1. Par le mouvement

2.2.1.2. Par le choix

2.2.1.3. Par le plaisir

2.2.2. Pour venger son sexe

2.2.2.1. Marie ou le corps fait arme de séduction massive

2.2.2.2. Pomme et l'homme interchangeable et réduit au rang de procréateur

2.2.2.3. Jeanne ou la lutte de l'Eros et du Thanatos

2.3. Une libération oui, mais : l'émancipation à l'épreuve du regard

2.3.1. Les stigmates de la putain

2.3.2. La tentation du droit chemin : vers un retour en arrière ?

III. PARADOXES ET AMBIVALENCES D'UNE ÉMANCIPATION DES FEMMES

3.1. Les grands absents

3.1.1. Et les hommes dans tout cela ? : Effacement, inversion ou souci d'égalité ?

3.1.2. L'amour, un piège ?

3.1.3. Les sexualités : Malaise dans la représentation ?

3.2. Des héroïnes sacrificielles ?

3.2.1. Le je intime et le je social : l'impossible harmonie ?

3.2.2. Des conduites à vocation exemplaires ?

3.2.3. Les fins en question : entre chaos et espoir de renouveau

CONCLUSION

INTRODUCTION

« Madonne des sleepings – Hôtesse interlope – Pénélope en tablier - Salope en jeans coupés – Pucelle au couteau qui tue –
Bovary d'Outre-Rhin – Peureuse Belle en extase devant la Bête – Courageuse femme faisant fuir gros bêta – Untelle intellectuelle cerclés les yeux de fer – Écervelée se réfugiant chez le meurtrier – Mamma rondouillarde
Entraîneuse de pères – Folle les seins en l'air – Nymphomane familière – Hystérique toque.
Images de femmes. Elles collent partout. S'en débattre en connaissance de sexe. »[1]

Tel un poème acide, ce texte, extrait de *« Mon plaisir au cinéma »* de la féministe convaincue Danielle Jaeggi, dresse un panorama des plus sévères à l'encontre des figures féminines archétypales existant dans le cinéma occidental et américain d'avant les années soixante-dix, tout en appelant férocement au changement.

Si le cinéma peut être considéré comme un reflet de la société, il invente aussi des images qu'il érige en modèles, modèles à travers lesquels le spectateur se regarde, se reconnait, voire se construit. Or, on peut mesurer à quel point la représentation donnée des femmes dans les films réalisés avant la vague de contestation féministe survenue au tournant de la décennie soixante-dix pouvait sembler préoccupante pour ce qui est de la construction de l'identité féminine. Réduites à des figures monolithiques et, souvent, caricaturales allant de la femme fatale, à l'ingénue, en passant par la ménagère ou la putain, les modèles visuels offerts aux spectatrices étaient alors bien pauvres et avilissants. En outre, souvent secondaires, ces personnages de femmes bénéficiaient généralement d'un traitement narratif bien sommaire faisant d'elles les faire-valoir de héros fatalement masculin, ou pire, les actrices de leur perte.

Il n'est alors pas étonnant d'avoir vu naître à partir de la fin des années soixante, et de leur lot de revendications naissantes quant à la libération des femmes, d'acerbes critiques contre ces images qui enfermaient les femmes et dans lesquelles elles ne pouvaient plus se

[1] *Danielle JAEGGI, Mon plaisir au cinéma, Des femmes de Musidora, Paroles ...elles tournent !, Paris, Des femmes, 1976*

reconnaître. Prônée par les courants féministes notamment, la nécessité de nouvelles formes de représentations, plus complexes et fidèles à ce qu'étaient et vivaient les femmes dans la société s'est alors imposée pour permettre un changement de regard sur le genre féminin.

Mais, à quoi tenait alors le fossé qui peu à peu se révélait entre les personnages féminins (in)visibles à l'écran et les femmes de la rue ? Une question de regard surement. Une question de désir certainement. Le cinéma, et plus particulièrement la réalisation, fut longtemps, et demeure encore, l'apanage des hommes. C'est par leurs yeux que le monde était donné à voir, c'est selon leurs conceptions et leurs fantasmes que, sous leur caméra, se sont modelées et multipliées des images de femmes visant peut-être davantage à satisfaire la scopophilie[2] d'un public masculin qu'à permettre l'identification des spectatrices. Là réside le problème et le fossé de l'être et du paraitre, là se cristallisent les critiques des féministes à l'égard des représentations erronées de leur sexe dans les films.

C'est la raison pour laquelle Danielle Jaeggi appelle ses consoeurs à se débattre de ces images *« en connaissance de sexe. »*. Elle les appelle à refuser de se reconnaître dans ces simulacres de la féminité pour s'en libérer et en faire émerger d'autres rentrant davantage en adéquation avec leur volonté de se défaire d'une oppression sociale, perpétuée, accentuée, légitimée par le pouvoir du cinéma. Comment ? En passant derrière la caméra pour donner, enfin, à voir leur propre vision du monde et de leur sexe. Une forme de militantisme en soi tant les femmes sont longtemps restées dans l'ombre des metteurs en scène aux postes de scriptes, monteuses ou encore coiffeuses, ou qualifiées d'exceptions quand elles parvenaient à accéder à la réalisation (les femmes cinéastes de la première partie du vingtième siècle se compte en effet sur les doigts d'une main quand elles n'ont pas tout bonnement été sacrifiées sur l'autel de la postérité.).

La réponse à l'appel de Jaeggi, bien que postérieur, va prendre forme au coeur d'une période de contestation globale impulsée par Mai 68 et poursuivie par l'essor du féminisme dit de la Deuxième Vague, en opposition à la première menée par les Suffragettes. Influencé par la pensée constructiviste Beauvoirienne et les textes fondamentaux de théoriciennes anglo-saxonnes et américaines, ce mouvement va avoir à coeur de remettre en question la place des femmes dans la société et le rôle social qui leur était attribué. En ce sens, leurs revendications se sont attaquées à toutes les strates de la société : politiques, familiales, professionnelles ou encore et surtout sexuelles. Logiquement, ces critiques ont pénétré la

[2] *Concept théorisé et développé par Laura MULVEY dans son essai, Plaisir visuel et cinéma narratif, in "20 ans de théorie féministe sur le cinéma", CinémAction n°67, 1993, p. 47*

sphère cinématographique et la fabrique à fantasmes qu'il représentait, pour remettre en cause l'image conférée au féminin dans les films. De même que la structure hiérarchique du cinéma, foncièrement patriarcale, va être profondément discutée. Si elle n'a pas forcement rendu les choses plus faciles aux femmes, cette décennie a en tous cas ouvert une brèche dans la tour d'ivoire des hommes pour laisser rentrer des candidates et leur permettre l'accession à des postes qui leur étaient refusés. Chefs opératrices, productrices, réalisatrices même, elles ont commencé à investir l'envers du décor pour en modifier l'avant. Ces femmes cinéastes émergentes ne sont pourtant pas des pionnières (pensons à Alice Guy, Germaine Dulac ou Jacqueline Audry), mais elles sont arrivées « en masse » pour enfin sortir du champ de l'exception et ont affirmé la légitimité de leur regard sur le monde et, surtout, sur les femmes.

Bénéficiant de l'arrivée sur le marché de matériel plus léger, maniable et intuitif, les femmes, en *volant* la caméra aux mains des hommes, en ont fait un outil pour se faire entendre et se faire voir, parfois même un vecteur de revendications politiques directes, les ciné-tracts, ou indirectes dont l'un des enjeux fut la proposition de nouvelles représentations des femmes au cinéma, vues par des femmes. La caméra leur a, en effet, permis de fixer une identité en train de se forger, tout en participant à sa construction.

Les années 1970, d'un point de vue cinématographique, ont ainsi démontré le pouvoir de l'image artistique à la fois, témoin, baromètre et architecte de modèles et de comportement. Le cinéma est un pouvoir, aux mains des femmes, il est devenu contre-pouvoir et vrai moyen d'action pour servir une réflexion plus vaste et transversale sur leur place dans la société.

Ainsi, sont apparues sur le devant de la scène cinématographique, de jeunes femmes cinéastes soucieuses de montrer et montrer autrement. Il est intéressant de souligner que la plupart de ces femmes ont saisi la caméra pour parler d'elles, pour parler des femmes, comme si dans leurs mains ce médium devenait le moyen de se réapproprier leur image autant que leur corps. Mais, si les femmes filment les femmes, les filment-elles autrement, les filment-elles pour autant mieux ? La question demeure complexe. Aujourd'hui le débat tendrait surement vers une annulation du genre au profit de l'égalité devant l'œuvre. Néanmoins, dans les années soixante-dix et parce qu'elles ont été si longtemps absentes du cinéma, les réalisatrices ont fait de leur sexe un facteur de différence affirmé pour montrer comment *elles* voyaient les choses à la différence d'*eux,* pour révéler au spectateur un pan du monde jusqu'alors inexploré, mais fondamentalement nécessaire.

Concernant la représentation des personnages féminins à l'écran, les changements ne se

sont pas fait attendre et relèvent principalement de deux ordres. Tout d'abord, ceux ci sont à chercher dans la place accordée aux femmes dans le corps du film. Sous leur impulsion celles-ci accèdent enfin à une place centrale : de faire valoir, elles deviennent le rôle-titre, porteuses d'histoires et meneuses de récits. Une manière, en soi, de légitimer l'intérêt de leur être et de leurs histoires. Aussi, ces personnages de femmes se sont vus approfondis, non en éradiquant les stéréotypes, décelables chez ces héroïnes, mais en les fusionnant et en les mélangeant pour les rendre ainsi plus complexes et plus réelles. D'autre part, en érigeant le féminin au premier plan, les réalisatrices ont permis aux spectateurs l'accès à leur regard. En effet, l'autre avancée notable impulsée par les films de femmes est le changement de statut de leurs personnages. De l'objet regardé, elles deviennent sujet regardant, questionnant, critiquant. De fait, ce que le regard de ces nouvelles héroïnes donne à voir c'est aussi et surtout l'envers de ce monde des femmes et de l'oppression dont elles étaient alors victimes. Le tolérable vu par les hommes devient ainsi intolérable. Car entre ces femmes à l'écran et celle derrière la caméra *« Il y a, au milieu, un fossé, la découverte - où plutôt la de redéfinition - de la misogynie à la lumière du féminisme. On s'aperçoit que le sexisme, au cinéma, est dominant »*[3]. Cela se manifeste par le traitement de sujets inédits, ou du moins peu vus, mais en accord avec les préoccupations de l'époque. Ainsi, voit-on émerger sur la scène cinématographique des questions de l'ordre d'un intime devenu politique : l'avortement, la prostitution, le patriarcat ou encore la maternité. En filigrane, l'interrogation centrale demeure : qu'est-ce qu'être une femme ?

Trois films de réalisatrices jalonnant cette période me paraissent répondre, dans le fond comme dans la forme et dans un langage propre à chacun, à cette question et plus globalement illustrent la marche féministe du cinéma lors de cette décennie soixante-dix.

Chronologiquement, *La Fiancée du Pirate*[4] est le premier film de ce corpus. Sorti au lendemain des contestations de mai soixante-huit et à la veille de l'émergence du MLF, le premier long métrage de Nelly Kaplan apparaît comme un film précurseur qui pose d'ores et déjà les bases et jalons des revendications à venir quant à la question des femmes. Sur le mode d'un conte inversé, ce film dresse le portrait de la jeune Marie, qui après la mort de sa mère, décide de se venger de tout un village de notables hypocrites qui les a exploitées pour leur force de travail et abusées sexuellement. La libération haute en couleur et paradoxale de Marie passera par l'inversion du rapport de force entre elles et les hommes en tarifant ses

[3] *Claire CLOUZOT, Le Grand « F » et les autres, in Ecran 74, n°28, août-septembre 1974, p. 5*
[4] *Nelly KAPLAN (real), La Fiancée du pirate, 1969, France, couleurs, 106 mn.*

prestations sexuelles et en imposant ses choix, là où avant elle devait s'offrir gratuitement, et en silence. C'est donc en monnayant son corps que Marie parviendra à se le réapproprier. À travers la difficile quête d'autonomie et de liberté d'un personnage à mi-chemin entre Marianne et Esméralda, Kaplan dresse le portrait au vitriol d'une société faisandée, de la religion et des soi-disant bonnes mœurs villageoises. Un pavé jeté dans la mare qui aura valu au film de se voir interdit en salle au moins de dix-huit ans lors de sa sortie.

La thématique de la prostitution est également présente dans *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce 1080 Bruxelles*[5] (ci-après abrégé Jeanne Dielman) sorti en 1976 et réalisé par la jeune cinéaste belge Chantal Akerman, vingt-cinq ans à l'époque. Néanmoins, si la thématique est commune la perspective y est tout à fait différente. Quand Marie choisit et revendique la prostitution comme moyen de se réapproprier son corps, elle est pour Jeanne, subie, mais nécessaire pour faire vivre son foyer. Pour autant, la prostitution n'est pas le sujet central du film. Mise au même rang que toutes les autres actions quotidiennes et immuables de Jeanne, celle-ci participe de la description des mécanismes d'aliénation dont le corps féminin est victime. Construit autour de trois jours de la vie du personnage principal et en temps presque réel, *Jeanne Dielman* se fait le récit du poids du rôle social imposé aux femmes et comment, celui-ci, peut conduire à un acte fou pour conquérir le statut de sujet.

L'une chante, l'autre pas réalisé[6] en 1977 diffère en de nombreux points des deux films précédemment cités, et ce, pour diverses raisons. La première tient à la mise en scène d'un duo de personnages là où Marie et Jeanne affrontaient seules les épreuves sur leur chemin et souffraient, sans le dire, de leur solitude. Ce faisant, Varda traite d'un thème inédit dans ce corpus : la solidarité féminine et la sororité. Caractéristiques de la relation nouée entre Pauline et Suzanne, elles leur permettent de traverser les épreuves ensemble et donc de les affronter avec plus de force. De plus, au vu de la date de réalisation plus tardive de ce film, la mise en scène de ces deux personnages solidaires permet de rendre compte d'un mouvement d'opposition global ayant petit à petit fédéré les femmes entre elles pour faire de leurs combats solitaires, celui de Marie et de Jeanne, des combats de groupe.

Chez Varda, les luttes des femmes pour leur autonomie, leurs désirs et leurs choix se font sous un jour plus optimiste et, aussi, désentravé. Contrairement aux précédents exemples, les combats de Pauline et de Suzanne se font moins contre l'autre (Marie) ou contre un ordre social (Jeanne) que contre elles-mêmes (leurs convictions, leurs utopies, leurs

[5] *Chantal AKERMAN (real), Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles, 1976, Belgique, couleurs, 201 mn.*
[6] *Agnès VARDA (real), L'une chante, l'autre pas, 1977, Prod. Ciné-Tamaris, France/Vénézuela/Belgique, couleurs, 120 mn.*

faiblesses).

Enfin, ce film diffère dans sa mise en scène du temps qui vise à circonscrire une période de seize ans allant de 1962 à 1978, là où Kaplan et Akerman resserraient leur action sur quelques mois où quelques jours. Cela tient selon moi à une différence d'ambition entre ces trois films. Plus qu'un portrait de femmes, *L'une chante, l'autre pas* se présente comme une chronique des combats féministes et de l'évolution des moeurs dans les années soixante-dix. Un film récapitulatif des acquis de cette décennie.

Ainsi, à travers ce corpus de films variés, dans le fond comme dans la forme, abordant chacun des questions de narration et de mise en scène singulières, se dessine l'émergence de nouvelles représentations possibles des femmes au cinéma. Loin des stéréotypes ou en les inversant voire en les fusionnant, ces personnages de femmes fortes, mises au premier plan du film, semblent en parfaite adéquation avec leur temps, celui de la remise en question. Indissociables des réalisatrices qui les ont créées, et surement influencées par leurs propres expériences, ces images sont aussi et peut être surtout motivées par l'envie de bousculer l'ordre établit en proposant une autre vision de leur sexe, plus proche et fidèle à la réalité, même dans la métaphore.

Mais, la dimension certainement la plus intéressante de ce corpus réside dans la période temporelle que celui-ci brasse. Dix ans séparent en effet *La Fiancée du Pirate* de *L'une chante, l'autre pas*, dix ans de luttes acharnées pour le droit des femmes à être libre, dix ans de droits acquis pas à pas et d'évolutions profondes et définitives (?) du regard de la société sur les femmes et plus encore des femmes sur elles-mêmes. Ainsi, la réunion de ces films et surtout de leurs héroïnes, les échos et les dissonances qui se dégagent de l'un à l'autre et de l'une à l'autre, permet alors de dessiner une petite cartographie cinématographique de l'évolution de l'image des femmes au cinéma et plus largement de leur place et de leur rôle au sein de la société. De l'anarcho-féministe avant-gardiste d'une Kaplan enfonceuse de porte, au constat formellement radicaliste d'Akerman en passant par la vision plus positive et plus apaisée de Varda se laisse entrevoir les temps du combat et ceux de l'espoir.

Dès lors, dans quelles mesures les réalisatrices de ces films - féministes ?- par leur sexe, leur regard et le contexte, ont permis l'émergence de nouvelles images des femmes au cinéma en mettant au premier plan des héroïnes novatrices luttant pour leur autonomie et faisant écho au processus de libération des femmes à l'oeuvre dans la société ?

Telle qu'énoncée, cette problématique met en balance des questions indissociables : d'un côté, l'arrivée des cinéastes femmes derrière la caméra permise par l'essor du

féminisme, de l'autre, les personnages féminins crées par elles. Ceci nous amènera à nous interroger sur les différences entre les représentations données des femmes par les réalisateurs masculins et celles données par leurs homologues féminines. Existent-elles vraiment ? À quoi tiennent-elles ? Le point de vue des réalisatrices est-il, en définitive, plus juste dans sa représentation du corps féminin, et ce, au seul titre d'appartenir au même sexe ? Quoi qu'il en soit, de Marie à Jeanne en passant par Suzanne et Pauline, ces personnages sont le fruit d'une connaissance intime de la féminité par celle qui les ont écrits.

Notre réflexion s'articulera en trois temps, les trois temps de la lutte de la rébellion aux questions demeurées ouvertes en passant, bien sûr, par le long et délicat processus de libération des héroïnes de ce corpus fait miroir des évolutions féministes des années 1970.

Tout d'abord, il s'agira de cerner ce qui sépare Marie, Pauline, Suzanne et Jeanne des personnages féminins habituellement mis en scène. De nombreuses différences sont, en effet, à souligner tant ce corpus tend à réhabiliter le féminin en lui donnant une importance diégétique et psychologique plus large et plus complexe. Kaplan, Akerman et Varda ont en commun de construire leurs films autour d'une ou de plusieurs figures féminines faites héroïnes. Mais, causes ou conséquences de ce nouveau statut filmique, des évolutions notables, et néanmoins nécessaires, sont à souligner telles que la mise au centre de leur point de vue, ouvrant dès lors de nouveaux horizons formels et thématiques, mais aussi, et peut-être surtout une refonte de l'image des femmes dans les films de ce corpus. Les stéréotypes, les monolithes passés laissent place à des personnages plus normaux, du moins en apparence, et donc plus tangibles. Presque toutes pourraient, en effet, être des femmes de la rue, des sœurs, des voisines en qui les spectatrices peuvent aisément se reconnaître, se voir en ces héroïnes dont la complexité les fait échapper aux modèles habituels.

Le début de chacun de ces films dévoile pourtant un ordre en place dans lequel les personnages sont présentés dans une situation de domination qu'elle soit familiale, maritale, sociale ou psychologique. Cependant, et compte tenu de la richesse psychologique dont elles sont dotées, ces femmes ne peuvent trouver dans ce schéma patriarcal millénaire, un point d'équilibre. Ce malaise se manifeste notamment par une crise des modèles. Marie, Pauline ou encore Suzanne, déjà trop libres, ne peuvent, en effet, se reconnaître dans l'image que renvoient les femmes qu'elles côtoient. Elles débordent, d'ores et déjà, d'un moule qui ne tardera pas, sous leur impulsion, à se fissurer. Le motif du débordement est également palpable dans le traitement esthétique et formel de chacun de ces films. Espace, cadres, temps sont autant de signes avant-coureurs d'une rébellion en marche.

Néanmoins, malgré ce constat intime des personnages quant à leur inadéquation physique et psychologique d'avec le monde qui les entoure, ce sont des éléments extérieurs qui vont à chaque fois permettre d'amorcer leur long chemin vers la libération. Ainsi, la mort, effective ou symbolique, apparaît comme un point de rupture de premier choix permettant aux personnages de ce corpus de rompre franchement avec leur passé pour opérer une transition délicate vers de nouveaux modes d'être et d'agir qui se fera à tâtons, entre répétition des modèles délaissés et variation.

Une fois, partiellement ou totalement, détachées de ce qui les oppressait, s'ouvre pour ces héroïnes une nouvelle phase. Après le temps de la rupture émerge en effet celui d'une lutte libertaire et émancipatoire qui, nécessairement, doit passer par une réappropriation d'un corps longtemps oppressé, entravé et stéréotypé. Le corps devient, en effet, un profond terrain de lutte identitaire sur lequel se construiront les bases d'un nouveau rapport à soi et au monde.

Pour permettre l'émancipation de leurs héroïnes, les réalisatrices purgent tout d'abord le corps de leurs personnages de tous les clichés et idées reçues tenaces accolés aux femmes. Dématernisé, désidéalisé, désexualisé, le corps féminin, sous la caméra des femmes, devient une toile vierge à réinventer par les personnages eux-mêmes. Délestées des images qui les entravaient, les héroïnes peuvent enfin se réapproprier leurs corps et en faire un lieu d'affirmation de soi, et ce, notamment par les figures du mouvement, du choix, mais aussi du plaisir. Autant d'actions, de ressentis qui témoignent de la reprise en main de leur existence par le corps et de leur capacité à s'en servir comme elles l'entendent.

Le corps des personnages devient alors un outil conscientisé et privilégié de leur lutte et, parfois, de leur vengeance. Qu'il s'agisse de faire littéralement payer par le corps la domination subie ou que celui-ci serve à détourner, une fois encore, les images d'Épinal de la féminité en opposant à la maternité, l'égoïsme, à la douceur, le meurtre, le corps des femmes, après avoir été longtemps opprimé, change de nature pour devenir l'arme rendant possible leur émancipation.

Pourtant, cette marche effrénée vers la libération n'est pas sans difficulté. Après avoir affirmé le droit de voir et de montrer le monde, la libération des personnages se confronte, inévitablement, à l'épreuve des regards. Décriées, critiquées, vilipendées, les velléités libertaires des personnages sont en effet mises à rude épreuve par ceux qui les entourent et qui, souvent, peinent à tolérer l'autonomie à laquelle elles prétendent. Par l'injure, par le stigmate de la domination, ceux-ci n'ont de cesse de les ramener à cette *nature de femme*

qu'elles essaient de fuir. L'occasion pour Marie, Suzanne ou Pauline de doutes, de questions et de rétropédalages vers des modes d'être, d'agir et vers des institutions confortables, parce qu'acceptées, mais qu'elles critiquaient pourtant. Certaines se marient, enfantent, d'autres trouvent dans l'amour un repos néanmoins provisoire avant de s'en détacher à nouveau, de faire de ces incartades standardisées le moyen de s'assurer du bien-fondé de leurs entreprises.

Cependant, l'apparent succès de la libération de ces personnages est à remettre en perspective à la lumière des paradoxes et d'ambivalences que mettent en scène ces trois films. En effet, si l'émancipation, aussi difficile soit-elle, finit par triompher c'est peut-être aussi parce que les cinéastes ont quelque peu éludé, ou simplement esquissé, certaines questions qui, légitimement auraient pu (du ?) se poser, mais qui auraient dans le même temps mis des bâtons supplémentaires dans les roues de Marie, Jeanne, Suzanne et Pauline. En premier lieu, la place conférée aux personnages masculins dans ces récits nouvellement conduits par des femmes pose problème. De fait, parce qu'il cristallise ce contre quoi les héroïnes se battent, l'Homme souffre dans ces films d'une posture ambivalente entre effacement et stigmatisation. Absent ou hostile, il est en tous cas relégué au second plan et ne peut que rarement prétendre à un traitement psychologique et cinématographique égal à celui des personnages féminins. Néanmoins, et de film en film, on peut voir se dessiner des pistes d'évolutions significatives du regard des femmes porté sur eux. D'ennemi, ils deviennent, lentement mais surement, des figures alliées.

Aussi, la problématique de l'amour, éminemment liée à celle des hommes, demeure dans ce corpus mis au ban de la lutte émancipatoire des personnages. En effet, dans la mesure où les rapports de sexes ne peuvent encore se vivre que sous l'angle de l'affrontement, l'émergence du sentiment amoureux relèverait d'un paradoxe profond. De surcroit, faire de l'amour le moteur des héroïnes de ces films reviendrait à les faire retomber dans les stéréotypes habituellement accolés aux personnages féminins au cinéma.

Enfin, la représentation des sexualités reste la grande absente de ce corpus. Si tous les personnages revendiquent, plus ou moins haut, plus ou moins fort, le droit à disposer librement de leurs corps et la prétention à une sexualité libre, l'acte sexuel n'est pourtant jamais montré concrètement. Si, de prime abord, cela surprend, on peut voir dans ce choix des réalisatrices une volonté de protéger leurs personnages plus qu'une forme de pudibonderie ou de pudeur.

Surtout, le succès de la libération des héroïnes de ces trois films est à envisager à la lumière des sacrifices personnels et intimes que chacune fait à un moment donné de leur

parcours. Sous couvert de normalité, ces personnages sont en fait exemplaires, elles sont des modèles, voire des pionnières destinées à montrer le chemin à celles qui suivront. Précurseuses, elles essuient les plâtres d'une lutte libertaire sans merci et y laissent quelques plumes, voire la possibilité d'un bonheur totale. Marie, Jeanne, Pauline et Suzanne, par leurs comportements et leurs conduites exacerbés, se révèlent finalement héroïques et sacrificielles.

PARTIE I

DE L'ORDRE AU DÉSORDRE, DES PERSONNAGES EN QUÊTE DE RENOUVEAU

1.1. Des personnages nouveaux fruits d'une connaissance intime de la féminité

À l'image de nombreuses femmes primoaccédantes à la réalisation dans le sillage de mai 68 et du tournant décisif des années soixante-dix, Nelly Kaplan, Agnès Varda et Chantal Akerman ont eu à cœur de mettre en scène, dans chacun de leurs films et chacune à leur manière, des personnages féminins fait héroïnes. Elles ont ainsi construit des personnages de femmes nouveaux et en contrepoint de ceux élaborés par les hommes. Plus quotidiens, plus complexes, ces héroïnes sont à la fois le fruit des revendications féministes de la rue, mais aussi, et peut-être surtout de la propre expérience de la féminité des réalisatrices. À travers Marie, Suzanne, Pomme et Jeanne émerge ainsi un point de vue cinématographique sur le monde alors presque inédit.

1.1.1. Des personnages de premier plan

La première avancée notable et immédiatement palpable promise par ces trois films de femmes est la mise au centre du féminin tant d'un point de vue narratif, physique que psychologique.

1.1.1.1. Les titres

Tout d'abord, les titres de ces trois films apparaissent comme les témoins du changement que ces films imposent dans le paysage du septième art tout en révélant d'ores et déjà la refonte de la place des femmes au sein de la diégèse opérée par eux. En effet, chacun se conjugue au féminin érigeant ainsi les femmes comme point névralgique et sujet principal des développements vers lesquels tendent ces films. On relèvera ainsi des éléments sémantiques tels que « La », « L'une » ou encore des noms communs comme « fiancée » quand l'incarnation se ne fait pas directement par l'intermédiaire du nom et prénom de l'héroïne : « Jeanne Dielman ». Pourtant, d'emblée et malgré leurs points communs, ces titres diffèrent et exposent tous à leur façon sous quels auspices les sujets seront traités.

La Fiancée du Pirate, premier film du corpus, recourt à la métaphore par l'intermédiaire de figures qui n'apparaitront jamais dans le film. De fait, Marie n'est aucunement fiancée, elle est au contraire libre de tout engagement, idée qu'elle refuse d'ailleurs au plus haut point. Ainsi, ce qualificatif pourrait s'avérer erroné s'il n'était accolé au nom de « Pirate », terme qui renvoi à une idée de rébellion, de banditisme ou encore

d'illégalité et que Le Larousse définit ainsi : *"personne qui pille, s'enrichit des dépouilles d'autrui". Cette définition rentre en parfait écho avec les actes de Marie »*[7]. De fait, si dans le titre celle-ci devient fiancée, c'est de manière ironique et pour l'être non à un homme, mais à la notion de rébellion. Aussi, la piraterie évoque l'idée d'une lutte traditionnellement opérée à mauvais escient puisque les pirates sont considérés comme des voleurs, voire des criminels. Or dans le film, l'ennemi, la personne incriminée n'est pas Marie, mais bien ses adversaires, ces soi-disant bons villageois contre lesquels elle mène un combat sans merci, mais légitime. Ainsi s'opère, dès le titre, cette inversion du rapport de force qui sera à l'œuvre dans le film.

Enfin, au travers de ce titre, qui pourrait être celui d'un conte, se laisse entrevoir le traitement cinématographique et esthétique choisi par Kaplan pour narrer son histoire tout en étant passablement trompeur. Si *La Fiancée du pirate* à des allures de contes, le public qu'il vise est un public adulte en ce qu'il mélange allègrement domination, sexualité, hypocrisie et prostitution. De plus s'il y a conte, ce n'est que pour mieux retourner la morale puisqu'ici point de mariage, ni de « ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfant », mais une Marie, qui après avoir semé le chaos préfère au prince charmant la solitude.

Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles oppose à la métaphore et au conte à l'œuvre précédente, une dimension beaucoup plus pragmatique, fonctionnelle et détachée. Ce titre rentre en écho avec une approche plus réaliste, voire hyperréaliste.

Le nom du personnage y est certes présent, incarné, mais contrebalancé par la mention de cette adresse qui, soudainement, ôte au patronyme son humanité. Le nom et le lieu y figurent sur une même ligne, tout juste séparés par quelques virgules, en somme l'être et l'espace y sont au même niveau et, surtout, indissociables. Le nom appartient au lieu comme le lieu n'existe pas sans le nom. Or, cette idée d'indissociabilité sera à l'œuvre, et de surcroit centrale, dans le film d'Akerman. En effet, Jeanne *est* son appartement comme elle *est* la somme de toutes les tâches domestiques qu'elle effectue.

Enfin, *L'une chante, l'autre* pas d'Agnès Varda témoigne, dès le titre, de l'originalité de ce film par rapport aux précédents en ce qu'il recourt non au singulier, ni vraiment au pluriel, mais à la mise en balance et en écho deux personnages, l'une et l'autre. Un titre à la binarité renforcé par la présence en son centre d'une virgule. Ce détail de ponctuation est bien plus signifiant qu'il n'y paraît puisqu'au contraire d'un « et » qui aurait relié et croisé les deux personnages, la virgule les juxtapose. Cela sera d'ailleurs démontré par le développement du film qui verra se dessiner parallèlement les destins de Pauline et Suzanne

[7] *« Pirate » in Larousse, site web, URL : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pirate/61126, consulté le 08/04/15*

sans que, malgré leurs points de convergence, ne soit tangible une réelle influence mutuelle.

De plus, l'utilisation du verbe « chanter » associé à Pauline, contrebalancé par le « pas » associé, lui, à Suzanne, outre le fait qu'il évoque les chansons qui ponctueront le film et la certaine légèreté qui le caractérise, permet de révéler leurs différences, leurs traits de caractère opposés. D'un côté, Pauline est une artiste, joviale, spontanée, un brin frivole. De l'autre, Suzanne, plus âgée, est plus réfléchie, plus grave et sérieuse. Ainsi, dès le titre, Varda explicite clairement quels seront les parcours et les tempéraments de ses deux personnages, ou peut-être plutôt de ces deux facettes opposées et pourtant complémentaires d'une même idée de libération.

1.1.1.2. La mise au centre du féminin

Comme en témoignent les titres des trois films du corpus, les héroïnes sont bel et bien au centre du récit. Cette évolution de la place des femmes dans les films qui acquièrent sous la caméra des réalisatrices une position de premier plan contraste fortement avec la production cinématographique des décennies précédentes et, souvent, masculines. Dans celles-ci, les femmes occupèrent longtemps et majoritairement des rôles subalternes. De fait, elles sont souvent demeurées les *supporting characters* de personnages principaux forcement masculins. Affables ou dangereuses, bien rangées ou dévergondées, accessoires ou nécessaires à l'avancée de l'action, ces figures de femmes permettaient invariablement de dévoiler une autre facette – amoureuse, sentimentale ou sexuelle - du héros, elles prenaient donc place dans l'ombre de l'homme et existaient alors moins qu'elles ne faisaient exister. *« C'est (le personnage féminin) ou plutôt l'amour ou la peur, qu'(il) suscite chez le héros (…) qui le pousse à l'action. En elle-même la femme n'a pas la moindre importance. »*[8].

S'inverse dès lors, au travers des films de notre corpus, le rapport de force et par lui le rapport d'existence au sein du film. Filmées par Kaplan, Varda et Akerman, les femmes, en la personne de Marie, Pomme, Suzanne ou encore Jeanne acquièrent une nouvelle dimension en prenant la tête des films. Par là même, elles en deviennent les uniques moteurs. C'est en effet autour de corps féminins, qui plus est redéfinis, et de leur volonté que la focalisation se crée, que les histoires s'élaborent et se racontent. Et, en optant pour la mise en scène de femmes comme personnages principal de leurs films, chacune de ces réalisatrices, à sa manière, affirme leur légitimité à retenir l'attention. Longtemps dénigrées, car considérées comme mineures et non dignes d'intérêt, les aventures vécues par les femmes, qu'elles soient

[8] *Laura MULVEY, Plaisir visuel et cinéma narratif, in 20 ans de théorie féministes sur le cinéma, CinémAction, n°67, 1993, p.18*

quotidiennes ou plus spectaculaires, sentimentales ou professionnelles, ainsi mises au premier plan affirment, au même titre que celles des hommes, leur intérêt dramatique et cinématographique.

Cependant, concernant l'évolution du féminin, la différence majeure à relever entre ces trois films réalisés par des femmes et la production masculine est l'absence, voire la négation, de réelle dépendance des héroïnes aux hommes qui les entourent. Qu'il s'agisse de Marie, entourée d'hommes aux portraits de toute façon trop peu flatteurs pour justifier un éventuel élan vers eux, de Jeanne, qui échappe à la dépendance par l'intermédiaire d'un effacement du masculin dans le récit, ou encore de Pomme et Suzanne, chacune d'entre elles mène la danse, fait des choix par elle-même et pour elle-même sans que sa conduite ne soit dictée, ou ne semble dictée, par d'autres instances. Bien entendu, des obstacles, et nous les étudierons plus tard, jonchent ces parcours, des hommes pénètrent parfois leurs existences, ralentissent aussi leurs chemins, mais n'altèrent que modérément leurs objectifs. Les personnages masculins désormais déplacés à l'arrière-plan apparaissent parfois interchangeables et même interchangés (on relèvera l'exemple de la suite de notables qui se bousculent dans la cabane de Marie, mais qui, compte tenu de leurs vices communs, pourraient constituer un seul et même homme, les clients-éclipses de Jeanne ou encore la figure du remplacement dans le film de Varda) quand ils ne sont pas tout bonnement absents. En somme ils deviennent les faire-valoir des héroïnes et la relation de dépendance et d'existence s'en voit purement et simplement renversée. Ainsi, ce sont pour les beaux yeux de Marie que les suscités notables s'adonnent à toutes les bassesses possibles, elle les rend fous, elle les mène par le bout du nez tandis que son ascendant sur eux ne cesse de s'affirmer tout au long du film. De même que l'existence diégétique des hommes dans *L'une chante, l'autre pas* ne tient qu'au bon vouloir des deux héroïnes qui convoquent ou congédient leurs homologues masculins au gré de leurs envies ou de leurs désirs.

Le cas de *Jeanne Dielman* est, à ce titre, diffèrent. Le reversement du rapport de force femme/homme est en effet bien plus complexe. Contrairement aux autres héroïnes, si Jeanne est inévitablement au centre du film, elle est celle qui, au début du récit, existe le moins. Elle est une enveloppe de personnage principal. Et la privation d'humanité dont elle est la victime semble bel et bien être le fait des hommes. De fait, si leur existence narrative, parcellaire, tronquée (aussi formellement) et très épisodique, est rendue possible par le personnage féminin, les rencontres ayant lieu dans son appartement, les figures masculines sont davantage des « dé »-faire-valoir que des faire-valoir, des agents de dé-existence que

d'existence. Tout l'enjeu du film consistera d'ailleurs pour Jeanne en un regain d'humanité au prix d'un effacement pur et simple de l'Homme et, ainsi, de l'affirmation finale de son ascendance sur lui.

Si ces trois films affirment à leur manière la nécessité de modifier les représentations du féminin, notamment en offrant aux personnages de femmes une place nouvelle dans le récit, l'objectif est également de donner l'accès à un autre point de vue, et ce, moins pour *« tenir un discours (que pour) créer un rapport autre au public »*[9].

1.1.1.3. Leur regard fait point de vue

Conséquence directe de la mise au centre du féminin dans ces films : un changement décisif de point de vue. Devenue rôle principal, la femme devient porteuse du regard. C'est au travers de ses yeux et, surtout de son point de vue que le spectateur peut entrer dans le film, et par lui, accéder à une vision différente et peu connue du monde. Le regard des femmes, qui plus est mis en scène par des femmes, a longtemps été le grand absent du cinéma. Réduites au rang de personnages secondaires, celles-ci étaient objet des regards masculins qui les faisaient exister. Figures, silhouettes, elles se dessinaient en creux des actions des héros et devaient plus leur présence et leur intérêt diégétique à leur extériorité qu'à leur intériorité souvent déniée. En somme, les femmes ont rarement été dotées sous la caméra des hommes d'une vie propre et d'un statut de sujet regardant. Et quand cela fût le cas, ces regards de femmes étaient le fruit d'une construction masculine, celle du réalisateur. Or ce regard-là ne pouvait être qu'une supposition quant à la vie intérieure, à la manière de penser, d'agir, à la façon dont les femmes posaient leurs yeux sur le monde. Aussi bienveillant soit-il, aussi renseigné soit-il, le regard d'un personnage féminin écrit par la main d'un homme et filmé par la caméra de celui-ci ne peut être que parcellaire, inexact, incomplet.

Sous la caméra de nos trois réalisatrices, ces béances se sont colmatées. Les personnages féminins, de regardées, sont devenues regardantes et par là même agissantes. Et ce regard, porté à l'écran par des femmes, s'est enrichi d'une connaissance intime et vécue de la féminité. L'approximation et l'hypothèse ont laissé place à plus d'acuité. Les pensées et les tourments féminins non plus projetés sont devenus plus sensibles et ont gagné en réalité. Car, en définitive, Pomme, Marie et les autres sont les vecteurs par l'intermédiaire desquels les

[9] *Michel SERCEAU, Le cinéma des femmes en perspective, in Franck Tourret (dir.) Le cinema féminin français contemporain, Contre Bande, n°18, 2008, p. 146*

points de vue, différents et parfois divergents de celles qui les ont crée, ont pu émerger et s'exprimer. C'est par une mise en abime de regards de femmes, celui de la réalisatrice, et celui du personnage, qu'apparait désormais le monde tout en en révélant des aspects rarement mis en scène à l'écran. Par les yeux des héroïnes, le spectateur accède à cet univers caché où le tolérable vu par les hommes devient dès lors intolérable : l'envers de la domination, de l'aliénation. En somme, ces points de vue témoignent de la hiérarchie sociale du côté de celles qui la subissent. C'est dans cette voie que s'inscrit *La Fiancée du Pirate*. L'enjeu principal du film consiste en un renversement des rapports de force et de domination par Marie afin de pointer du doigt de manière visible les mécanismes sociaux qui briment les femmes. Dans un tout autre genre et registre, c'est également le cas de *Jeanne Dielman* qui, en mettant en scène ce qui constitue habituellement les déchets du cinéma, à savoir les gestes quotidiens d'une ménagère vus dans leur durée, s'insurge contre l'aliénation féminine domestique et invisible.

Car, au-delà de la critique plus ou moins frontale et de la dénonciation, le point de vue des femmes ouvre de nouveaux territoires, met au jour des enjeux et des questionnements propres à elles et souvent absents des films d'hommes. *L'une chante, l'autre pas* est certainement le film qui, dans notre corpus, explore le plus profondément ces dimensions en abordant par exemple les questions de la maternité, de l'avortement et du mariage.

Néanmoins, des divergences sont à noter. Si ces trois films mettent tous en scène des femmes comme personnage central, l'accès à leur regard n'est pas pour autant équivalent. *La Fiancée du Pirate* et *L'une chante, l'autre pas* offrent un accès direct au point de vue de leurs héroïnes, et ce, par l'intermédiaire soit d'une focalisation interne (Marie) soit d'une voix off narrative ou encore intérieure qui permet d'accéder à leurs pensées (Pomme et Suzanne). Ce n'est pas le cas de Jeanne Dielman. En effet, le mode de filmage, que nous examinerons plus tard, se rapproche davantage de ce que l'on appelle en littérature « point de vue extérieur ». La psychologie de l'héroïne demeure donc partiellement ou totalement inaccessible. Néanmoins, ce sont les gestes, les actions et l'environnement du personnage qui permettent au spectateur de la définir. Comme nous l'évoquions précédemment, Jeanne et son lieu de vie sont indissociables, peut-être pourrait-on dès lors supposer que l'appartement dans lequel vit le personnage est tout simplement le reflet de son intériorité qui nous arriverait alors indirectement.

Ainsi, en imposant le féminin comme point de focalisation central et presque unique du récit et en faisant de leur regard un point de vue, ces trois films opèrent une transition

cinématographique lourde de sens et de conséquences. Marie, Pomme, Suzanne et Jeanne, sous la caméra de ces réalisatrices, mutent en passant du statut d'objet, de réceptacle du désir à celui sujet regardant et désirant. Elles perdent ainsi en extériorité ou en image ce qu'elles gagnent en réalité et en intériorité. De plus, au travers de ces héroïnes, nouvellement porteuses du point de vue du film, Kaplan, Varda et Akerman, ont proposé une alternative à la crise d'identification alors subie par les spectatrices qui, bien souvent, *« ne pouvai(ent) arriver à l'identification que par un processus de transfert très compliqué. Soit elle(s) trahissai(ent) (leur) sexe et s'identifiait au point de vue masculin, soit (…) elle pouvait être masochiste/narcissique et s'identifier à l'objet de la représentation masculine »*[10]. Ces réalisatrices et ces personnages ont donc opposé à la connaissance du féminin par le masculin, une connaissance du féminin par le féminin, plus directe et plus intime. Les femmes pouvaient enfin apprendre à se connaître elles-mêmes au travers des yeux de leurs semblables.

Par ailleurs, si cette évolution de la place des femmes dans la diégèse, et plus largement le comblement du fossé entre femme à l'écran et femme de la rue, ont été rendus possibles c'est aussi grâce à une révision de la construction de ces personnages. De fait, sur des modes divers et variés, Kaplan, Akerman et Varda ont élaboré des rôles de femmes souvent en rupture d'avec les images du passé empoisonnantes et parfois réductrices. À leurs images, leurs héroïnes sont fortes, complexes, plurielles et volontaires et désormais légitimes et capables d'assumer de porter une histoire. En outre, ces réalisatrices ont construit des personnages autour de patrons plus réels et plus proches du quotidien et des aspirations des femmes des années soixante-dix. Ce faisant, elles ont ainsi proposé aux spectatrices des personnages accessibles et consistants propices à une identification plus directe et plus ouverte. Enfin le public des femmes pouvait se voir en miroir au travers de destins et de parcours qui leur ressemblaient : (extra)ordinaires.

1.1.2. Des images aux personnages tridimensionnels

1.1.2.1. Des anti-héroïnes : Des Girls Next Door

La démarche novatrice de ces trois réalisatrices a été de mettre en avant des personnages prenant le parfait contre point des stéréotypes. Leurs (anti)héroïnes sont

[10] *Tania MODLEVSKI, 1960-1970-198.. Où en est la théorie féministe ? Grande-Bretagne et Etats Unis, in Théories du cinéma, CinémAction, n°20, 1982, p.98*

(presque) toutes à leur façon des femmes normales. On pourrait même voir à travers elles les ancêtres de ce que les Américains qualifient de *'Girl next door'* ou de *'All-american girl'*, deux termes servant à définir un personnage à la féminité modeste et non prétentieuse et dont les intentions sociales, économiques, et sexuelles ne sont pas dissimulées, surtout ces femmes-là portées sur grand écran semblent pouvoir être n'importe quelle femme et leur quotidien est héroïsé. S'il s'agit d'une figure typique du cinéma américain, des échos existent avec les trois films francophones de ce corpus.

Plus concrètement, nos trois réalisatrices ont chacune mis en scène des femmes dont les aspirations et les buts sont ni plus ni moins ceux partagés par bon nombre de femmes de leur époque. Aux antipodes des héroïnes mythologiques, dramatiques, tiraillées par des dilemmes célestes, elles sont voisines de palier (Jeanne), saltimbanques folkloriques (Pomme), petites fermières (Marie) ou encore directrices du planning familial local (Suzanne). Malgré leurs différences physiques et psychologiques manifestes, toutes ont en commun le fait de ressembler à des femmes de la rue. Car là semble être tout l'intérêt de ces figures de la normalité : prouver que l'héroïsme se cache partout et est à la portée du quotidien de chacun, et surtout chacune. De plus, ces figures de la normalité sont de puissants vecteurs d'identification pour les spectatrices qui aisément pouvaient se reconnaître, ou en tous cas se sentir proches, de ces personnages qui ne tiennent ni vraiment du mythe ni vraiment du fantasme.

À ce propos, *Jeanne Dielman*, qui déroule sur plus de trois heures le quotidien aliénant d'une ménagère quadragénaire, est peut-être l'exemple le plus canonique. Jeanne (Delphine Seyrig) est le prototype de la femme qui pourrait être toutes les femmes. De fait, elle partage ses journées entre le ménage et son fils, la cuisson des escalopes et la garde du bébé de sa voisine. Elle s'habille comme tout le monde, vit dans un appartement des plus communs, écoute un peu la radio, sort acheter quelques provisions, fait un détour par la poste. En somme, rien ne la caractérise vraiment, rien ne la différencie réellement, sa vie est monotone et elle n'a a priori pas la stature d'une héroïne. Et pourtant. De manière inédite au cinéma, les gestes quotidiens et anodins du personnage revêtent une puissance dramatique certaine. En filmant les actions ménagères et répétitives, Chantal Akerman réussit le tour de force de leur conférer une dimension pure et artistique. Sous sa caméra, le vulgaire quotidien, connu par toutes, mais peu ou jamais montré, fait d'épluchage de pommes de terre, de lavage de baignoire ou encore de cirage de chaussures, est élevé à un rang presque mythologique. Les tâches ménagères deviennent un combat noble et Jeanne, porteuse de ce fardeau des femmes

plus lourd que n'importe quel Atlas, une guerrière, une Jeanne d'Arc sans épée, mais armée d'une paire de ciseaux tout aussi redoutable. Désincarnée, elle les incarne pourtant toute en devenant malgré elle le symptôme et le révélateur de cette lutte silencieuse contre l'aliénation domestique.

Pomme (Valérie Mairesse) et Suzanne (Thérèse Liotard) pourraient elles aussi être tout le monde. De leurs vingt ans à leur à peu près trente ans, *L'une chante, l'autre pas*, met en scène leurs personnalités et leurs parcours presque ordinaires ou en tous cas communément partagés par bon nombre de femmes.

Filles, femmes-illégitimes, célibataires ou passablement mariées, elles sont étudiantes puis chanteuses, éplorées avant de gagner en force. Elles se cherchent, se trompent, se questionnent, voguent d'un homme à l'autre, d'un lieu à l'autre, de Paris à Téhéran, du Soissonnais à Hyères. Pleines de paradoxes, Pomme et Suzanne sont ainsi l'écho de leur génération. De fait, si les rondeurs et le physique débonnaire de Pomme ne répondent pas forcément aux diktats imposés et que l'attitude de Suzanne à l'égard de ses enfants ne correspond pas à l'image que l'on attendrait d'une mère, elles ont le mérite d'élargir le champ des représentations physiques et psychologiques et ainsi d'ouvrir des voies d'identifications plus simples et accessibles à toutes. Leurs aventures ne sont pas grandiloquentes ni dramatiques au sens théâtral du terme, elles sont celles de toutes les femmes, dramatisées. Varda, à l'image d'Akerman bien que dans un registre différent, parvient elle aussi à conférer au domestique une véritable valeur narrative et cinématographique. En accordant du crédit et du sérieux aux soubresauts intimes, psychologiques et physiques des femmes et en les sortant du champ de l'anecdote Varda fait de ses deux personnages des héroïnes de tous les jours.

De tous les personnages de ce corpus filmique, Marie (Bernadette Laffont), figure de proue de *La Fiancée du Pirate*, est peut-être la moins accessible pour le commun des femmes tant ses actes sont exacerbés et exemplaires. Si le début du film en fait une jeune fille comme tant d'autres, subissant comme tant d'autres les conséquences d'une domination masculine encore communément répandue à la fin des années soixante, son évolution tant physique que psychologique dans le film va petit à petit l'éloigner du quotidien. Marie est un personnage complexe qui fait se côtoyer en elle la normalité la plus élémentaire et l'héroïsme avec un grand « H ». Elle est un être profondément double dont la stature complexe tient autant de la femme de la rue que de l'allégorie de la vengeance. Elle est image pour les autres, femme de chair et de sang pour elle-même. Elle personnifie le désir sexuel autant qu'elle désire.

Accessible dans ses émotions, sa souffrance et ses envies de vendetta, elle devient inatteignable dans les comportements qu'elle adopte et les actions qu'elle met en œuvre pour trouver réparation. Elle transcende sa normalité par une forme d'idéal et devient ainsi l'écran de projection des pulsions refoulées des femmes opprimées. Si tous les personnages de ce corpus sont des symboles indirects de la lutte des femmes pour leur libération, Marie est certainement le plus ouvertement et directement revendiqué comme tel.

1.1.2.2. Le choix des actrices

À ceci, il faut souligner l'importance du choix des actrices participant de cette tension vers la normalité. Cela est surtout palpable pour *L'une chante, l'autre pas*. En effet, Varda a choisi de donner les rôles principaux de Pomme et de Suzanne a deux comédiennes peu connues ou pas du tout. Si le visage de Valérie Mairesse n'était peut être pas étranger du public puisqu'elle a joué des rôles très secondaires dans quelques films (Calmos de Bertrand Blier, On aura tout vu de Georges Lautner) et s'est associée à la troupe du *Splendid* en 1973 alors que celle-ci commençait a se faire connaitre, elle obtient avec *L'une chante, l'autre pas* son premier grand rôle. Le schéma est peu ou prou identique pour Thérèse Liotard qui décroche également avec Suzanne son premier rôle important. Le fait même de recourir à des actrices presque inconnues contribue à véhiculer cette idée de normalité tout en mettant à distance le risque d'une image accolée à une actrice à la renommée établie. Ces jeunes premières sont des toiles vierges de tout cliché, des figures à construire. De plus, ce choix judicieux de la part de Varda permet également aux spectatrices de pouvoir se projeter en elles, non sous le signe de l'envie ou de la jalousie, mais parce qu'elles voient en miroir leurs défauts, leurs qualités et leurs imperfections.

La question se pose dans des termes différents pour *La Fiancée du Pirate* et *Jeanne Dielman*. Si les films n'ont que peu à voir dans leurs mises en scène et leurs récits, leurs choix de comédiennes sont, en tous cas, dictés par une envie des réalisatrices de casser les images. De fait, Brigitte Laffont comme Delphine Seyrig, à la différence des deux comédiennes précédemment citées, étaient loin d'être des figures inconnues au moment où elles ont tourné l'une pour Kaplan, l'autre pour Akerman. Laffont, en effet, a commencé sa carrière à la fin des années 1950 suite à sa rencontre avec François Truffaut qui la dirige dans le court-métrage *Les Mistons* (1957). Suivront plusieurs films sous la direction de Claude Chabrol (*Le Beau Serge*, 1957 ; *Les Bonnes femmes*, 1960) qui contribueront à faire de Bernadette Laffont une figure de prou de La Nouvelle Vague. Lorsque Kaplan lui propose le

rôle de Maire, fille pauvre, mais ardemment sauvage, Laffont vient de vivre une petite traversée du désert et ce rôle qui prend le contre-pied de ceux de bourgeoises décomplexées et à la sexualité glorifiée auxquelles elle avait été habituée (plusieurs de ses rôles qui mettent en avantage son physique pulpeux lui vaudront le surnom de « vamp villageoise »), est l'occasion pour la comédienne d'un sulfureux retour sous les projecteurs et surtout d'une nouvelle peau. Le rôle de Marie offre en effet la possibilité à l'incandescente Laffont de faire usage plus maitrisé et conscient de son pouvoir sexuel vu comme une arme de séduction massive. En somme de trouver sous la caméra d'une femme une envergure autre tout en déroutant et déstabilisant un public peu habitué à la voir dans ce genre de rôle.

La déconstruction de l'image, par l'intermédiaire du choix surprenant et lourd de sens de Delphine Seyrig, va encore plus loin dans *Jeanne Dielman*. En effet, quand Akerman rencontre la longiligne Seyrig en 1975, celle-ci traine avec elle l'image évanescente et diaphane notamment installée par le rôle d'A qu'elle interprète dans le tout aussi évanescent *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais et celui d'Anne-Marie Stretter dans *India Song* de Margueritte Duras. Ces deux rôles rendaient hommage à l'inaccessible beauté et au physique presque irréel de l'actrice tout en contribuant à ériger la femme sur un piédestal et à l'éloigner du rang des mortels pour en faire une image. Or, de cette image et de ce physique, Delphine Seyrig a pu souffrir tant ils apparaissaient, malgré elle, en parfaite inadéquation d'avec son engagement féministe féroce et de la première heure[11]. C'est donc naturellement que Seyrig a accepté la proposition d'Akerman qui, au travers du rôle de Jeanne, lui proposait d'explorer l'envers de ses rôles précédents et de la ramener dans le champ des vraies femmes et de leur normalité. Toutes deux, réalisatrice et comédienne, ont ainsi brisé l'image de Seyrig et le fantasme qu'elle représentait pour beaucoup en l'habillant d'un tablier et en la montrant simple ménagère. Il est d'ailleurs intéressant de soulever que pour ce choix de distribution étonnant, Akerman a essuyé les critiques et mécontentements de certains qui trouvaient qu'elle avait dégradé et souillé Seyrig quand, au contraire, grâce à Jeanne Dielman, elle venait de lui rendre toute son humanité.

Ainsi, le choix des actrices, qu'elles soient inconnues ou prêtes à casser plus ou moins violemment leur image, a permis de rendre ces films accessibles aux spectatrices, de rapprocher l'héroïne de la femme de la rue et d'ainsi pouvoir toucher profondément un public en quête de modèles à figure humaine.

---

[11] Delphine Seyrig a réalisé de nombreux films militants, notamment aux côtés de sa comparse Carole Roussopoulos parmi lesquels Maso et Miso sont dans un bateau, Scum Manifesto ou encore, et cette fois seule, Sois belle et tais toi. En outre, elle a signé le manifeste des 343 salopes, tribune écrite par Simone de Beauvoir et réclamant la légalisation de l'avortement.

1.1.2.3. Contournement ou fusion : des personnages qui conjuguent les stéréotypes

Également, l'apparente accessibilité des héroïnes de ces trois films est sans doute liée à une écriture des rôles qui, loin de cataloguer les personnages dans telle ou telle case, se joue des stéréotypes habituels du cinéma pour mieux les contourner, les confondre ou encore les fusionner et ainsi donner à voir des figures de femmes complexes et complexifiées chez qui la binarité laisse place à des personnalités plurielles et polymorphes. De fait, si chacune des héroïnes a en elle quelque chose de la vamp, de la maman, elle est aussi, et dans le même temps, femme-enfant ou putain.

À ce titre, l'exemple de Marie est assez parlant en ce qu'il condense à l'intérieur d'une seule et même héroïne une galerie de stéréotypes qui, additionnés, dessinent un personnage complet et complexe. Ainsi, Marie est tout d'abord introduite comme une jeune vierge effarouchée, une ménagère-esclave cendrillonnée pas si moderne. L'une des premières scènes du film nous la montre, en effet, dans une position peu avantageuse et symbolisant sa soumission : à quatre pattes, elle est en train de nettoyer le sol crasseux d'une ferme qui l'est tout autant. Non loin de là, un vieil homme estropié et néanmoins libidineux regarde avec envie sa culotte transparaitre sous son tablier. Bientôt, Julien, l'homme de ferme, fait son apparition. De sa stature imposante, il la domine et en profite pour la tripoter sans que Marie n'oppose, par peur ou par habitude, de réelle résistance. La position aux connotations et aux fonctions double dans laquelle nous est présentée Marie révèle d'emblée l'ambivalence incarnée par ce personnage. De fait, la posture utilitaire de Marie, puisqu'elle permet à celle-ci de faire le ménage, est mise en scène par Kaplan de façon à lui conférer une dimension sexuelle manifeste. Dès lors, la présentation de Marie se fait à l'aune d'une confusion entre la « maman » et la « putain ». Néanmoins, une troisième dimension apparaît également dans cette scène et annonce d'ores et déjà le trait de personnalité dominant de Marie : la rébellion. Tandis que la caméra filme en plan rapproché son postérieur passablement dénudé, fruit du point de vue du vieillard, Marie ne tarde pas à se retourner pour opposer à ses attributs sexuels, son visage déterminé. En somme, elle refuse à ce personnage le droit de se rincer l'œil, et plus largement elle refuse ce droit au spectateur, si elle-même ne l'a pas décidé. C'est sur cette logique que se construit d'ailleurs le film. Marie est une « putain », certes, mais elle choisit quand et avec qui. *(Annexe 1, p. 147)*

Cette première scène, élaborée en forme de trompe-l'œil, égare donc le spectateur quant à l'étiquette à accoler au personnage de Marie. D'abord ménagère, son aura sexuelle et sexualisée ajoute à ce qualificatif celui de putain avant que celui-ci soit contrebalancé par la

mise en avant d'une personnalité rebelle qui contraste fortement avec sa position physique, inférieure et dégradante. Elle est, en somme, une confusion des images, un paradoxe. Vierge et pourtant sexuelle, elle est autant soumise physiquement que dominatrice psychologiquement. Sa transformation psychologique et physique tout au long du film aura pour conséquence de la faire également se rapprocher d'une autre figure archétypale du cinéma tout en la nuançant. De fait, la vengeance murie par Marie fera d'elle une sorte de vamp. Personnage typique du cinéma hollywoodien, la vamp aussi bien nommée « sex godess » se caractérise par un pouvoir sexuel, souvent mortifère, qu'elle exerce sur le héros qui d'abord tombe dans le piège avant de prendre conscience de la menace et de finalement l'éliminer. Si Marie correspond peu ou prou à cette définition elle s'en éloigne pourtant, car à la fin, la vamp faite héroïne, ne meurt pas, au contraire, elle vit plus que jamais. Ainsi, en brouillant les pistes et poussant son héroïne à prendre *« volontairement des airs de fille de joie (et à devenir) tout à tour garce et femme-enfant, (à) joue(r) à incarner des stéréotypes de femme de mauvaises mœurs »*[12] qu'elle fait s'entrechoquer, Kaplan dessine un rôle qui échappe à toute qualification.

A contrario, les images stéréotypées sont parfois exploitées pour traduire la dangerosité de ces carcans et ainsi les détourner. En ce sens, le travail de Chantal Akerman autour du personnage de Jeanne est parlant. Ce personnage est, semble-t-il, celui qui se rapproche le plus du stéréotype de la ménagère, elle est celle qui paraît, au premier abord, se conformer le plus aisément à une seule et unique image sans convoquer d'autres facettes qui viendraient la complexifier. Son attitude, ses vêtements, sa coiffure ou encore sa discrétion constituent la parfaite panoplie de la mère au foyer respectable et respectée qui ne fait pas de vague. Cependant, un élément, pourtant présenté par Akerman comme un détail parmi d'autres du quotidien de l'héroïne, va venir remettre en perspective cette parfaite figure. De fait, entre deux préparations de plats, Jeanne reçoit la visite d'un homme. Ensemble, ils partent vers la chambre avant d'en ressortir rapidement. L'homme tend alors à Jeanne une petite liasse de billets. Ainsi, et à l'image de Marie, mais dans un genre tout à fait différent, Jeanne condense aussi en elle les extrêmes que sont les catégories de mère de famille et de prostituée, des caractéristiques qui cohabitent sans se dominer, sans même interférer. Jeanne est un personnage chez qui ces deux facettes sont complètement dissociées, elle est tantôt intellectuelle, tantôt sexuelle, tantôt esprit et tantôt corps. Soit l'un soit, soit l'autre. Cela

[12] *Hélène FLECKINGER, L'amour est à réinventer, Représentations de la sexualité, in Franck Tourret (dir.) Le cinema féminin français contemporain, Contre Bande, n°18, 2008, p. 48*

conduit dès lors à une sexualité robotique, totalement désinvestie psychologiquement, sensitivement et sentimentalement. Or, c'est la reconnexion finale et inattendue de son corps et de son esprit, au travers de l'orgasme, qui réunira ces deux orphelines parties de son être pour lui redonner forme humaine et avec elle se réveille avec violence toutes ses émotions et ses passions.

Enfin, *L'une chante, l'autre pas* présente deux personnages que tout semble raccrocher à des stéréotypes en place, mais pour mieux les détourner ensuite. Ainsi, les premières images du film brossent de Pauline un portrait de jeune ingénue d'à peine dix-sept ans. Habillée à la manière des lycéennes sages de l'époque : jupe plissée et chaussures vernies, elle évolue dans un monde qu'elle semble découvrir en le questionnant partout et tout le temps. La première scène, dans la galerie de Jérôme, que l'on découvrira ensuite comme étant le compagnon de Suzanne, paraît en attester. Alors que Pauline marche dans la rue, son regard est attiré par une vitrine. Des photographies, toutes en noir et blanc exposent des femmes parfois habillées, parfois dénudées, avec ou sans enfant, de toutes en tous cas émane une tristesse sans nom. Plusieurs secondes durant, la jeune Pauline fixe ces images qui la renvoient à une féminité qu'elle n'a pas encore atteinte et à laquelle elle semble ne jamais vouloir ressembler, une féminité triste, lourde et éplorée. *(Annexe 2, p. 147).* D'ailleurs le contraste, mettant en opposition le monochrome des images photographiques et le traitement esthétique coloré (et presque saturé) dont bénéficie Pauline, témoigne d'une ressemblance impossible, présente ou à venir, entre ces femmes présentées en miroir. Car lorsqu'elle finit par entrer dans la boutique, l'ingénue se pare d'une acuité et d'un sens critique qui mettent à mal cette figure cinématographique connue pour sa naïveté. De fait, face au photographe, à l'auteur de ces portraits, Pauline exprime ses questions et ses doutes face à cette vision des femmes. Elle la critique même et en vient à rendre responsable le photographe de l'état de ces femmes. D'emblée, Pauline envoie valser le modèle amoureux classique en faisant de l'homme l'architecte du mal-être des femmes et, par là même, elle s'éloigne de la figure de l'ingénue dont le but ultime est presque invariablement de trouver chaussure à son pied et plus largement celui qui l'initiera au monde. Car ce qu'exprime Pauline au travers de ces photographies, c'est, en sous-texte, l'idée d'un bonheur qui irrémédiablement ne peut passer par le masculin. Dès lors, elle commence à affirmer ce qui sera sa ligne de conduite lors du film : sa non-recherche d'un homme.

De l'autre côté, Suzanne, elle, est introduite par le discours de Jérôme comme mère de famille et qui plus est dépendante d'une instance masculine. Or, en cela elle paraît se

conformer aux rôles longtemps conférés aux femmes dans le cinéma, un rôle de second plan, domestique et dont le champ de compétence se limite à la sphère privée. Aussi et de manière non négligeable, sa présentation verbale se fait également à l'aune d'une présentation physique au travers des photographies de la galerie sur lesquelles elle apparaît à de nombreuses reprises et qui rendent hommage à sa maternité et à sa féminité. Suzanne rentre donc à priori dans le moule de « l'épouse » ou encore de la mère figée par l'image au sens propre comme au figuré. La scène, dans laquelle celle-ci apparaît, ne va d'ailleurs pas à l'encontre de cette idée. Nous la découvrons dans son appartement, adossée à un mur bleu et tenant dans ses bras, son fils Matthieu. La posture adoptée par le personnage à quelque chose de mystique, de religieux. De fait, de l'attitude, à la mise en scène, Suzanne ressemble à s'y méprendre à une Vierge à l'enfant. *(Annexe 3, p.148)*

Mais cela était sans compter sur l'intention de Varda de remettre en question l'immuable équation qui fait de toute femme une mère et plus encore qui fait de la maternité la condition *sine qua non* de l'épanouissement et du bonheur féminin. Car très vite l'image de Mère s'écorne pour laisser place au désarroi de Suzanne face à sa condition trop précoce. Elle n'a que vingt-deux ans, deux enfants au compteur et un troisième en route. Face à Pauline, venue lui rendre visite, elle pleure et lui fait part de son accablement. Alors, Suzanne est certes mère, mais son personnage réfute et nie d'emblée l'épanouissement censé accompagner l'enfantement jusqu'à même souscrire à l'idée de Pauline d'avorter de son troisième bambin.

De manière plus transversale, c'est l'archétype de la maternité immuablement associé aux femmes et vu comme vecteur de leur bonheur qui ne cessera d'être questionné et remis en question par Agnès Varda dans *L'une chante, l'autre pas*.

Ainsi, chacune des héroïnes, si elles paraissent de prime abord pouvoir être raccrochées aux étiquettes monolithiques de mère, épouse, vamp ou encore putain, se révèle pourtant éminemment plurielle. Et si les stéréotypes sont là, ils ne le sont que pour mieux être enrichis d'autres figures qui viennent troubler l'image inerte pour la rendre vivante. *« 'L'Eve nouvelle' ce serait la femme telle qu'elle se pense et/ou se désire elle-même en confrontation avec son modèle masculin, par opposition aux normes déclinantes de l'épouse-mère et de la ménagère docile »*[13]. Ce faisant, les réalisatrices expriment toute la complexité, longtemps mise de côté, d'une féminité qui se cherche et oscille entre les extrêmes. Ces personnages de

[13] *Daniel SERCEAU, Le « cinéma des femmes » en questions, in Franck Tourret (dir.) Le cinema féminin français contemporain, Contre Bande, n°18, 2008, p.22*

femmes, dans leurs paradoxes et leurs hésitations, échappent aux représentations pour devenir pleinement réelles et humaines. En somme, ces divers exemples témoignent d'une marche plus large du cinéma des femmes récusant *« la typologie des personnages de cinéma classique qui faisait des femmes soit des éternels féminins soit des sex symbols »*[14].

1.2. Des personnages inadaptés aux moules imposés

La construction narrative et psychologique de ces trois héroïnes les éloigne du commun des représentations du féminin dans les films précédant les années soixante-dix. Afin de mieux faire sentir ce décalage et la rupture générationnelle qu'incarnent Marie, Suzanne, Pomme et Jeanne, les réalisatrices de ces films ont d'emblée fait de ces personnages des êtres inadaptés au monde dans lequel elles évoluent et plus exactement à l'ordre social en place, souvent fondé sur le patriarcat tant décrié par les mouvements féministes de l'époque. De fait, parce qu'elles sont jeunes, parce qu'elles sont un peu révoltées, elles apparaissent toutes, à leur manière, en opposition avec le rôle que l'on attend d'elles, le rôle de femme qui leur est prédestiné. Cela se manifeste tout d'abord par une crise des modèles, mais aussi par une surabondance des motifs de l'enfermement propices à traduire l'étroitesse des mœurs qui les entrave et auxquels elles opposeront, sans ménagement leur instinct de rébellion pour échapper à destin de femme tout tracé pour en inventer d'autres.

1.2.1. La crise des modèles

Chacun de ces films, dans le registre et avec les moyens cinématographiques qui leur sont propres, confronte leur héroïne à ce que l'on pourrait appeler une « crise des modèles » ou crise d'identification. Marie, Pomme, Suzanne et Jeanne sont présentées comme étant en inadéquation d'avec les modèles d'être et d'agir qui leur sont proposés dans les films. Qu'il s'agisse des femmes, de la famille ou encore de la religion, aucune ne parvient réellement à trouver dans ces figures qui les entourent, un quelconque miroir dans lequel elle pourrait se reconnaître et plus encore se construire.

La Fiancée du Pirate au travers des portraits dressés est un exemple, à ce titre, criant. C'est au travers des yeux de la rebelle Marie que sont donnés à voir les habitants du village de Tellier, c'est au travers de ses aspirations libertaires, voire révolutionnaires, qu'est

[14] *op. cit. Michel SERCEAU, Le cinéma des femmes en perspective, p. 146*

égratignée toute la galerie d'archétypes qui l'entoure. Du maire, au curé, du garde champêtre au gérant du bar de village, toutes les figures ordinairement respectables, respectées et surtout garantes tant de l'ordre que des bonnes mœurs, en prennent pour leur grade. Tous deviennent des symboles d'un archaïsme primaire contre lequel il est nécessaire de lutter. L'enjeu va donc être pour le personnage, non de tenter de se construire par rapport à eux, mais contre eux, envers et contre tout sans qu'aucun personnage, exception faite d'André le forain ambulant, ne soit sauvé du naufrage qu'elle tend à provoquer. Kaplan explique avoir voulu, au travers de ces personnages de notables à la vocation de modèle inversé, établir *« une sorte de condensé de ce (qu'elle) pense que pourrait être l'humanité... (…) il (lui) fallait concentrer la cupidité, la stupidité. Il fallait que ce soit dans un huis clos. Et à partir de là, comment une sorcière brûle les inquisiteurs »*[15]. La portraitisation d'une société d'anti-modèles apparaît donc comme la condition *sine qua non* de la légitimation des comportements à venir de Marie autant que de l'empathie que le spectateur peut accorder à cette figure de femme, certes nouvelle, certes subversive, mais dans son plein droit.

Néanmoins, la crise des modèles et le fossé manifeste entre Marie et les autres personnages se laissent le plus sévèrement entrevoir au travers d'une absence totale de modèles de femmes positifs auxquels elle pourrait se référer pour construire sa féminité naissante. De fait, si les personnages de femmes sont relativement peu présents dans le film, ceux-ci bénéficient en tous cas d'un traitement au vitriol. Appartenant à la précédente génération, les autres personnages de femmes présentés sont des figures « faibles ». Grenouilles de bénitier, femmes-tyrans ou ivrognes, les autres femmes du film sont tantôt des figures de soumission à leur mari telle La Goulette, tantôt plus virulentes que les hommes quand il s'agit de dénoncer les comportements de la jeune femme, tantôt enfin, elles sont masculinisées. À ce titre, le comportement d'Irène, la fermière tyrannique, mais amoureuse, envers Marie est assez probant. Celle-ci n'hésite pas, au même titre que les hommes, mais avec plus de perversité, à jouer de son pouvoir de domination pour tenter de soumettre Marie et la faire céder à ses avances sexuelles. Quoi qu'il en soit, ces femmes apparaissent grossièrement dessinées et sommairement définies peut-être justement pour permettre d'affirmer de manière plus percutante la différence vers laquelle tend le personnage de Marie.

Enfin, et non des moindres, la crise du modèle la plus redoutable figurant dans *La Fiancée du Pirate* est certainement celle du modèle familial, que l'on retrouve d'ailleurs dans les deux autres films. Si la figure paternelle est tout bonnement évacuée du récit pour être

[15] *Conférence « Rencontre avec… Nelly Kaplan », Centre Saint Charles, Paris 1 – Panthéon Sorbonne, 2012, p. 16*

remplacée par le paternalisme douteux des notables du village, la figure maternelle y est, elle, présente au début. À peine visible, la mère de Marie n'a pas de nom, désincarnée, déshumanisée, elle est le symbole de la soumission non par choix, mais par obligation. Après leur arrivée dans le village de Tellier, la mère de Marie s'est vue contrainte, pour vivre, d'accepter de se faire exploiter par les villageois pour sa force physique et ses charmes sexuels faute de choix, faute de mieux. Or, ce destin elle l'a transmis à Marie. Au début du film, celle-ci est présentée comme prenant la relève. Elle est une petite souillon, vêtue de haillons et occupée à récurer le sol boueux de la ferme d'Irène. De ce fait, la figure maternelle, vue comme modèle de construction, pose ici problème en ce qu'elle incarne tout ce que Marie refusera par la suite. Même à quatre pattes sur le sol, elle ne se gêne d'ailleurs pas pour envoyer paître quiconque lui manquera de respect. Car Marie porte en elle la rupture d'avec sa mère et plus généralement d'avec le village.

L'ascendance de Suzanne dans *L'une chante, l'autre pas* rappelle tristement celle de Marie. Ses parents, des villageois, vivent dans un petit hameau vers lequel elle se tourne quand autour d'elle tout s'écroule et qu'elle n'a plus d'autre choix. Elle y retrouve un père taciturne et taiseux, une mère acariâtre, peu aimante et qui n'hésite par à l'accueillir comme une pariât, une fille-mère de *« batards »*. L'inscription géographique joue certainement un rôle dans les comportements qui y sont décrits. Les mentalités de la campagne ne sont pas forcement celles, plus modernes et peut être plus indulgentes, de la ville. Mais, quoi qu'il en soit, là-bas, subsistent et demeurent des modes de fonctionnements en inadéquation avec les choix de vie faits par Suzanne, ce qu'on ne manque pas de lui rappeler. Ainsi, quand elle affirme son envie de se prendre en main en se formant à la dactylographie, elle subit les remontrances de ses parents pour qui une femme ne travaille pas. Tout bonnement, ils l'excluent physiquement de la maison. Dans le froid hivernal de la grange, Suzanne continue pourtant d'apprendre, à l'extérieur de la maison et symboliquement coupée du « cocon » familial et de ses codes archaïques. Comme Marie, Suzanne, faute de figures femmes, de mère et de modèles familiaux sur lesquels elle pourrait prendre exemple, faute d'écho qui pourrait la conforter dans le bienfondé de ses choix, pour se construire à rebours des modèles figés qu'on lui propose doit payer le prix de la solitude et des remontrances.

Cette crise du modèle familial est aussi palpable chez Pauline à ceci près que celle-ci le questionne plus directement et plus franchement. Au début du film, elle est âgée de dix-sept ans et vit encore chez ses parents où le modèle patriarcal bien que déclinant semble encore de mise. En effet, dès leur présentation, la mère y apparait aux fourneaux tandis que le père

confortablement assis sur un fauteuil est en train de lire son journal. Les places sont ainsi délimitées, les champs d'action codés sans qu'aucune délibération ne soit nécessaire. En effet, et peut-être est-ce là le signe le plus insidieux de l'ancrage de ce modèle, le père n'y apparaît ni comme une figure forte, ni comme garant de l'autorité, il est, au contraire, plutôt passif. Les parents de Pauline semblent donc empêtrés dans un modèle familial défini depuis des siècles, voire des millénaires sans qu'ils ne prennent la peine de le défendre et de le légitimer. Les gestes se font et se répartissent parce que c'est ainsi, parce que l'on a toujours fait comme cela, sans se demander pourquoi. C'est justement parce que les mécanismes sont immuables, et que leurs fondements sont immémoriaux qu'ils peuvent, en une phrase, être ébréchés. C'est ce que fait d'ailleurs Pauline lors d'un dîner familial. Quand son père lui demande d'être mignonne et d'aller chercher le sel. Elle lui rétorque de le faire lui même. Une réponse ferme du père aurait dès lors pu être présagée, mais c'est finalement une sorte d'hébétude qui transparait sur son visage tout juste remis en question dans son rôle de patriarche et dans son autorité qui semblait acquise. Pourquoi, en effet, n'irait-il pas le chercher lui-même ?

Mais l'insolence de Pauline, au-delà de la répartition des rôles au sein de la famille, va jusqu'à remettre en question les institutions telle celle du mariage qu'elle compare, encore une fois face à son père, à une forme de prostitution. Au détour de cette phrase, Pauline affirme de but en blanc et avec virulence, son inadaptation aux modèles d'épanouissement proposés aux jeunes femmes et qui, certainement, l'attendent, mais aussi et surtout la rupture qu'elle entend établir avec le mode de vie de ses parents.

Ainsi, au travers des parcours respectifs de Suzanne et Pauline, le début de *L'une chante, l'autre pas*, inscrit ces deux personnages dans un environnement qui les contraint et surtout qui ne les comprend pas. Elles confrontent leur propre vision de la famille, du couple ou encore de la féminité à des modèles qui les contredisent. Les femmes, et en particulier les mères de ces deux héroïnes, y apparaissent comme les garantes et consentantes figures d'un patriarcat qu'elles subissent passivement et sans le questionner. C'est dans le questionnement direct ou indirect de ces schémas que Pauline et Suzanne réinventeront consciemment ou non qu'elles feront sauter les normes et les verrous qui les contraignent. La suite du film et la rencontre de Pauline et Suzanne, fera malgré tout émerger des personnages de femmes plus positifs comme si leur propre tension vers la libération agissait sur leur entourage.

Chez Akerman, la question des modèles se pose de façon plus complexe. La crise qui les accompagne est ici ramenée à une absence presque pure et simple de figures auxquelles le

personnage pourrait se référer. Jeanne, personnage principal et quasi unique du film, apparaît dès lors comme son seul modèle, sa crise de conscience ne pourra alors partir que de l'intérieur et non d'une image positive ou négative renvoyée depuis l'extérieur. Ce défaut de miroir fidèle ou déformant et plus simplement de regard porté sur elle est peut-être la raison pour laquelle Jeanne apparaît d'abord comme le personnage le mieux adapté à son environnement malgré l'aliénation manifeste dont elle est victime. Elle est adaptée car elle ne semble pas se rendre compte. Ses yeux, aveuglés, ne la voient pas, ne questionnent pas son quotidien. Si le cas de Jeanne Dielman diffère de celui des précédentes héroïnes, c'est donc parce qu'elle est elle-même le modèle en crise. Plus précisément, elle est un modèle abritant une crise en devenir et inconsciente qui ne se réveillera que tardivement. En effet, si Jeanne est le personnage principal du film, elle l'est aussi par absence d'autres figures.

À l'exception de son fils, les autres personnages font office de silhouettes furtives traversant le film plus qu'ils ne l'habitent, croisant Jeanne plus qu'ils ne la côtoient même dans les actes les plus intimes. De surcroit, les présences féminines sont réduites à leur maximum comme en témoignent les quelques apparitions de la voisine qui vient lui confier son bébé. Restée sur le pas de la porte et dans le hors champ, le spectateur ne perçoit d'elle que sa voix tandis que l'image se soustrait au regard. De ce fait, aucun personnage ne permet ni d'incarner un modèle autre positif ou négatif et, de ce fait, de remettre en question le mode de fonctionnement de Jeanne. Elle est donc son propre et unique modèle, un modèle qui se dérobe pourtant au regard. En effet, on peut noter l'absence de reflet de Jeanne face aux fenêtres, les cadrages latéraux lorsque celle-ci se trouve face à un miroir et qui empêchent au spectateur l'accès à son reflet. Comme si ce double d'elle-même, renvoyant l'image de ce qu'elle est, était trop insupportable et traduisait d'une manière trop violente ce modèle rétrograde qu'elle incarne, mais qu'elle ne semble accepter que partiellement, mais silencieusement.

De manière transversale à tous les films, et en égratignant le modèle du père, fait passif ou absent, ceux-ci désamorcent aussi celle du Père, car *« entrainé dans le naufrage de l'image du Père, Dieu semble (…) hors jeu »*[16]. Ainsi le patronyme donné à l'héroïne de *La Fiancée du Pirate* affiche d'ores et déjà la couleur. Le nom de Marie, mère de Dieu, est ici attribué dans une perspective totalement ironique, car cette Marie-là est bien peu virginale. Elle est une Marie blasphématoire dans son être et dans ses actes, mais la notion de

[16]*Françoise AUDÉ, Ciné-modèles, cinéma d'elles : situation des femmes dans le cinéma français 1956-1979, Lausanne, L'Âge d'homme, 1981, p.136*

blasphème peut aussi être étendue au film dans son intégralité. Outre les rites païens mis en scène lors de l'enterrement de la mère de Marie, le curé, représentant de l'ordre divin sur terre, apparaît comme une figure falote tandis que son vœu de chasteté ne semble pas vraiment tenir la distance face à la partielle nudité de la jeune femme. Ce faisant, Kaplan remet pleinement en question l'ordre religieux et la morale qu'il est censé proférer.

L'une chante, l'autre pas n'épargne pas non plus l'ordre religieux en mettant en scène des couples illégitimes, des enfants conçus en dehors de toute union et des mariages à la dimension religieuse moquée. Ainsi, Pauline lors de son mariage en Iran avec Darius dit dans une lettre adressée à Suzanne *« l'odeur du sacré qui se mélange à l'odeur du sperme c'est pas mal »* désacralisant dès lors le religieux en mélangeant allégrement le sacré et le sexuel.

Mais c'est surtout l'absence de notion de faute ou de culpabilité à l'encontre des comportements adoptés par les héroïnes qui éloigne le mieux toute problématique religieuse. Dans chacun de ces films, Dieu semble mort et avec lui le père et le patriarcat pour permettre à ces personnages de se définir par elles-mêmes et pour elles-mêmes sans autre regard porté sur elles que le leur.

Ainsi, chacun des films de ce corpus témoigne de l'inadaptation de ses héroïnes au monde dans lequel elles évoluent en mettant en scène des modèles dans lesquels elles ne se reconnaissent pas. Ce fossé de l'identification apparaît comme le mètre étalon de leur libération et de leur différenciation. À cela on peut ajouter que, plus largement, ces héroïnes semblent être à l'image des spectatrices féminines qui, devant une palette auparavant restreinte de rôle de femmes, peinaient à se reconnaître et à se construire en miroir.

1.2.2. Les motifs de l'enfermement et du débordement

Personnages nouveaux et en rupture manifeste d'avec les modèles qui leur sont proposés, Marie, Jeanne, Suzanne et Pomme débordent dès lors d'un moule auquel elles ne peuvent se conformer malgré les pressions et les remontrances. Il est ainsi logique de voir dans chacun de ces films germer sous différentes formes des motifs liés à l'enfermement qu'ils soient concrets, physiques ou encore plus symboliques.

1.2.2.1. Les espaces

Tout d'abord la question de l'espace se pose. En effet, au début de chacun de ces trois films prédominent les espaces clos, intérieurs, et abondamment codifiés.

Ainsi, quand débute *La Fiancée du Pirate*, Marie nous est présentée soit dans la ferme où elle est exploitée, soit dans la cabane qu'elle habite avec sa mère. Le lieu de travail et le lieu de vie s'enchainent sans qu'aucun autre espace ni horizon ne puissent être envisagé du fait de sa condition d'esclave. Il est d'ailleurs intéressant de noter que ni la ferme ni la cabane occupée par Marie ne disposent de fenêtres. Leur absence permet dès lors d'attester du défaut de perspective offerte à l'héroïne.

Plus généralement et bien que matériellement ouvert à tous les vents, Tellier apparaît comme un espace clos, fermé sur lui-même et ses mœurs boueuses et arriérées. De fait, le village fait figure de microcosme figé dans un espace-temps autre et duquel il apparait compliqué, voire impossible, de sortir. Les champs s'étendent à perte de vue tandis que les routes semblent ne mener nulle part ou irrémédiablement ramener au point de départ. Pire, s'il existe une nationale passant à côté du village, traditionnellement symbole d'évasion et de liberté, la mort de la mère de Marie, semble-t-il, fauchée par un camion sur cette même route, permet aux villageois de la rendre impraticable et dangereuse et de défendre ainsi à Marie de s'y aventurer. Aussi, la pseudo-dangerosité de la route permet aux notables de nier la modernité qui se trouve au bout et vers laquelle tend Marie. C'est pourtant ce qui advient à la fin du film quand celle-ci fait fi de toutes les remarques et mises en garde du village pour s'élancer pieds nus sur cette route de la modernité, dédramatisée. Ainsi, Tellier apparaît comme une prison au grand air, sans murs, mais où les esprits bas de plafond font office de barrières a priori infranchissables.

De même que Pauline et Suzanne apparaissent au début de *L'une chante, l'autre pas*, dans des lieux majoritairement clos et souvent connotés. On évoquera à ce titre leurs appartements respectifs, mais aussi le studio de photographie de Jérôme, l'amant de Suzanne, ou encore le lycée. Il faut attendre la dixième minute du film pour que l'on aperçoive enfin Pauline à l'extérieur, mais là encore il s'agit d'une illusion trompeuse car le lieu, la cour de son lycée, entourée par des murs de béton n'est que partiellement ouvert. Et, bien qu'extérieur ce lieu est narrativement et psychologiquement refermé sur lui même. La scène se déroule après que Pauline ait conseillé à Suzanne d'avorter de son troisième enfant dont elle ne peut décemment s'occuper. Avec la fougue qui la caractérise, elle profite de la récréation pour aller trouver conseil auprès de sa professeure de philosophie quant à cette pratique encore clandestine. Mais, celle-ci, très gênée refuse tout bonnement de l'aider. L'espace physiquement ouvert en devient dès lors moralement fermé.

À cela, il est intéressant d'ajouter que contrairement à la deuxième partie du film, la première se situe exclusivement en ville, à Paris, pendant l'hiver. La palette de couleurs autour de laquelle sont pensés les décors oscille entre le gris et le bleu, des couleurs froides qui renforcent la morosité et la tristesse des espaces dans lesquels Pauline et Suzanne évoluent. De plus, cette gamme de couleurs a pour effet d'appuyer la fatigue des visages, de creuser les traits des personnages jusqu'à leur donner, et surtout à Suzanne, une allure presque cadavérique. Ainsi, Varda semble avoir à cœur de construire la première partie de son film autour d'espaces clos, rigides et hostiles dans lesquels les personnages survivent plus qu'ils ne vivent.

Enfin, dernier exemple poussé à l'extrême quant à l'espace : *Jeanne Dielman*. Le film, malgré quelques incursions à l'extérieur, est un huis clos. Le titre du film ne laisse d'ailleurs présager aucun doute à ce propos. Jeanne *est* véritablement son appartement et plus particulièrement sa cuisine où elle passe le plus clair de son temps. La cuisine, décor unique de bon nombre de séquences, est un lieu cher à Akerman qui l'a déjà exploité dans son premier court-métrage *Saute ma ville*[17]. La cinéaste y mettait en scène les prémices de *Jeanne Dielman* au travers d'une jeune fille (interprétée par elle-même) semant le chaos dans ce lieu hautement symbolique de la répartition des rôles entre hommes et femmes et plus largement de l'aliénation domestique exercée sur celles-ci. De fait, la cuisine est par essence le petit théâtre des femmes, la place et la pièce réservées à celles qui préparent les repas de leurs époux ou de leurs fils entre deux autres tâches ménagères. À ce titre, il est intéressant, et signifiant, de noter que dans ce film aucune autre figure n'apparaît dans cette pièce. La cuisine est et demeure « le » lieu de Jeanne, mais aussi sa prison.

Outre ce décor vu comme symbole, il est intéressant d'en souligner la scénographie. La cuisine est épurée au maximum et un profond sentiment de vide y règne. Chaque objet présent dans cette pièce ne l'est pas pour le simple plaisir de décorer, mais bien parce qu'il servira à un moment ou à un autre du récit. La cafetière au bord de la fenêtre donnera lieu à une longue scène tout comme la casserole posée sur la gazinière qui servira à préparer les divers repas. Rien ne déborde, rien n'est placé là par hasard et tout, au contraire, à une fonction utilitaire comme pourrait l'être des accessoires de théâtre posés sur une scène. Or, cette notion théâtrale semble importante. Le caractère trop ordonné du lieu lui confère une dimension antiréaliste, voire artificielle, qui contraste fortement avec l'impression d'hyperréalisme que l'on peut avoir devant ce film. Le personnage parait donc évoluer dans

[17] *Chantal AKERMAN (réal.), Saute ma ville, Belgique, 1968, Noir et Blanc, 13mn.*

un décor plus que dans son appartement et elle-même y fait figure d'actrice face à ses clients tout d'abord, mais aussi, et peut-être surtout, face au spectateur témoin de son quotidien qu'elle paraît d'accepter.

Ainsi, *Jeanne Dielman* est construit autour de l'idée d'une fusion et plus encore d'un enfermement de cette femme à son lieu de vie. Hormis le titre en forme d'adresse qui, d'emblée, met sur un même pied l'humain et le lieu, comme si l'adresse faisait figure d'adjectif caractérisant ce personnage, les motifs de l'enfermement sont nombreux, dans ces séquences notamment. Dans la cuisine sont ainsi multipliés les axes horizontaux et verticaux formés aussi bien par le carrelage au sol et au mur que par les lignes de fuite tracées par les meubles (la table, la gazinière…) qui donnent à l'espace des allures de prison tout en lui conférant une dimension étrangement picturale. À cela, on peut ajouter le motif intéressant des fenêtres. Si celles-ci existent, contrairement à la cabane de Marie, elles semblent ne donner sur rien et témoignent ainsi d'une absence tangible d'alternative pour le personnage de Jeanne, dont l'univers est limité et cadré. *(Annexe 4, p. 148)*

Ainsi, par le traitement des lieux rendus oppressants, parce que limités et clos, ces trois films rendent compte de manière sous-jacente d'une forme d'oppression des femmes liée à la place qui leur est allouée socialement.

1.2.2.2 Les cadres

L'impression d'enfermement et d'oppression qui émane de ces films est également liée au choix des cadres utilisés pour filmer les héroïnes. Encore une fois, l'exemple de *Jeanne Dielman* semble le plus significatif. Tout le dispositif filmique tend, en effet, vers cette idée d'emprisonnement dont le cadre est l'un des acteurs principaux. Pour filmer son personnage, Akerman recourt exclusivement à des plans fixes et majoritairement larges qui circonscrivent entièrement l'héroïne en donnant l'impression que celle-ci ne peut s'y soustraire. Jeanne est de tous les plans, prisonnière d'un décor et d'un rôle figé de ménagère sans perspectives ni reflets.

De plus, ce dispositif de mise en scène, des plus radical, rappelle celui des caméras de surveillance. Immobile, celle-ci englobe le décor dans sa presque totalité, capte ce qui se déroule devant elle sans le chercher véritablement, laisse le personnage évoluer dans l'espace sans le suivre, sans ne jamais se rapproche. De plus, la fixité des plans et leur frontalité immuable, si elles renforcent le sentiment d'enfermement de ce personnage réduit à un espace, son appartement, et à un type de plan, délimite un hors-champ, mieux, des angles

morts dans lesquels parfois Jeanne s'engouffre sans que le spectateur puisse suivre son action.

À ce titre, il est intéressant de questionner la place réservée au spectateur face à la frontalité d'un dispositif de filmage tel que celui-ci. De fait, le spectateur, seul témoin du quotidien de Jeanne, se retrouve dans la posture d'un voyeur, mais d'un voyeur frustré, d'une part parce que ce qui lui est donné à voir est le quotidien d'une ménagère, les seules scènes dérogeant à ce dispositif étant celles de la prostitution de Jeanne qui échappent au regard. D'autre part, parce que même les actions les plus communes se soustraient parfois au regard parce qu'elles ont lieu dans le hors champ ou qu'elles échappent d'une manière ou d'une autre à l'objectif de la caméra. En témoigne une scène dans la cuisine où Jeanne, plusieurs minutes durant, fait la vaisselle en tournant le dos à la caméra. Par conséquent, le spectateur développe un sentiment de frustration tandis que, par leurs invisibilités, ces actions triviales se chargent d'une intensité dramatique insoupçonnée.

Dans un autre registre, le début de *L'une chante, l'autre pas*, présente une séquence intéressante en ce qu'elle questionne, de façon diégétique et à travers la représentation photographique qui jalonnera le film, le cadre comme carcan. Plus globalement, cette séquence inaugurale dans l'atelier de Jérôme, déjà abordée, synthétise les enjeux liés à l'image et à l'identification.

Alors que Pauline parcourt des yeux les photographies de femmes *« abandonnées à leur nudité ou à leur vacuité »*[18] et exposées dans la galerie, Jérôme le photographe la surprend. Entre eux s'établit un dialogue, une réflexion autour de ces clichés. Franche et critique, la jeune fille explique trouver ces femmes tristes : *« C'est quand même le genre femmes plaquées, battues, veuves, filles-mères »*[19]. Ce que conteste le photographe en expliquant sa méthode de travail : la patience. Il attend que les modèles soient fatigués de poser pour qu'elles se laissent aller. Une réflexion sur le cadre, qui plus est photographique, émerge dès lors de ce dialogue. Tandis que Jérôme affirme de manière sous-jacente que la photographie ne fait que révéler une tristesse latente et déjà présente chez ses modèles, Pauline, au contraire attribue la responsabilité du malheur de ces femmes au photographe comme en les portraitisant, Jérôme leur avait ôté et volé leur essence, leur vitalité, leurs couleurs (les photographies sont en noir et blanc) et leur être pour les transformer en images tristes et ainsi satisfaire son désir de domination et de pouvoir sur ces femmes faites images

[18] *Anne-Marie LAFERE, « Corps-pensée, ce réel des femmes », Le cinéma du GRIF, 1977, site internet, URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif_0770-6081_1977_num_17_1_2016 (consulté le 15/06/2015)*
[19] *op. cit. Agnès VARDA, L'une chante, l'autre pas, 00'03'16*

et qui plus est images d'apparence faibles. Pour Pauline, Jérôme *« est en réalité davantage préoccupé par sa propre vision artistique (des femmes) »* que par les femmes elles-mêmes !

Ainsi, le cadre photographique et son architecte apparaissent dans le discours de la jeune fille comme les véhicules de certaines images de femmes façonnées selon le désir des hommes. *(Annexe 5, p. 149)*

Et cela n'est pas démenti par la suite du film. Pauline, convaincue par Suzanne, accepte de poser pour Jérôme, mais, malgré elle, celle-ci ne parvient pas à se conformer à ce que le photographe souhaite d'elle. Il trouve qu'elle se défend. Ce à quoi elle rétorque : *« C'est seulement que je ne veux pas avoir l'air accablé que vous aimez. Parce que moi je ne veux pas être une victime, même sur une photo. »*. Par cette réplique, Pauline réaffirme la culpabilité de Jérôme dans la tristesse des femmes qu'il photographie et sa volonté, à elle, viscérale et intime de se soustraire à la vision de Jérôme et à celle des hommes en général. Ce faisant, Pauline échappe au cadre, à l'image.

À travers ces deux séquences se lit d'ores et déjà ce que le film va tendre à déconstruire à savoir ces images stéréotypées, fruits d'une vision masculine qui enferment littéralement les femmes dans des postures et des rôles en désaccord avec leur réalité et leur désir d'émancipation naissant. Dans le sous-texte, on pourrait également faire l'hypothèse d'une forme de critique d'Agnès Varda à l'encontre de ses collègues masculins qui ont largement contribué, dans leurs films, à véhiculer certaines images des femmes dans lesquelles les spectatrices, à l'image de Pauline, ne se reconnaissent pas ou plus.

1.2.2.3. Le temps et la répétition

Enfin, la question du temps comme motif de l'enfermement des femmes est soulevée par Akerman qui construit son film autour du quotidien millimétré de Jeanne Dielman. La cinéaste filme en temps presque réel le quotidien répétitif et les rituels qui aliènent son personnage dont la vie est rythmée par la tyrannie de l'horloge qui organise ses actions et lui évite de penser. De ce rapport singulier au temps dans le film surgit alors un sentiment de claustration et d'absence d'échappatoire pour l'héroïne semble-t-il condamnée à répéter chaque jour les mêmes gestes, les mêmes tâches, les mêmes actions dans un ordre immuable qui ne laisse aucune place à l'imprévu.

De plus, la notion de répétition indissociable dans *Jeanne Dielman* du traitement de la temporalité a pour conséquence d'extraire le personnage du rang des hommes pour la faire devenir machine, pour la faire devenir robot ménager. Comme l'évoque Laura Laufer : «

Dans Jeanne Dielman, la précision dans l'art du geste fait merveille pour exprimer toute la barbarie de l'oppression »[20].

Il est en effet intéressant de soulever le parallèle palpable entre Jeanne et un ouvrier qui travaillerait à la chaine. Mécanique et automatique dans la répétition immuable des mêmes mouvements comme en témoigne les scènes présentant Jeanne cirer chaque jour les chaussures de son fils. Cette action, à l'image de toutes les autres, fait l'objet d'un rituel éminemment codifié et réglementé. Il y a un ordre à respecter : d'abord, l'époussetage, l'application du cirage, la brosse et enfin le lustrage avec un chiffon. L'ordre, a priori, immuable de ces actions donne à la scène, et plus généralement au film, un sentiment de permanence et de fatalité que l'idée de tragédie avancée par Akerman pour parler de son film ne contredira pas.

Le temps est donc, véritablement, la prison de Jeanne. Pourtant, c'est également ce qui la fait exister, car ce personnage n'*est* que parce qu'elle *fait* et cette religion de la répétition apparaît comme la garante de son existence. Néanmoins, quand le temps en vient à se dérégler lors du deuxième jour, car le réveil de Jeanne sonne trop tard, toute l'organisation militaire de son quotidien se voit profondément et inévitablement remise en question. De ce nouveau rapport au temps pourra se réveiller l'humanité enfouie de ce personnage et vers laquelle tout le film tend.

Si de tous les personnages déjà évoqués, Jeanne est celle qui semble le plus adaptée et en adéquation avec son environnement (jusqu'à s'y fondre complètement, en témoignent les carreaux de sa blouse qui se fondent avec ceux des murs et du sol) c'est au prix de sa déshumanisation et de sa robotisation dont le temps est le garant. Le personnage n'existe, de prime abord, que parce qu'il fait.

Les divers exemples précédemment donnés permettent d'attester du fait que chacune de ces héroïnes, de façon consciente ou inconsciente, porte en elle une rébellion en germe qui ne demande qu'à s'éveiller. Comme l'explique Françoise Audé, ces personnages détiennent *« un pouvoir de contestation du donné. Les héroïnes des films de femmes ne sont pas contemplatives, elles ne sont jamais passives »*[21]. Si les trois films les montrent d'abord en train de subir, ils exposent déjà au détour de quelques séquences leur volonté, encore sourde, de ne pas se conformer au moule qu'on leur impose. Qu'il s'agisse de Marie et de sa manière de se soustraire, déjà, aux regards masculins, de Pauline qui d'emblée questionne, au travers

[20] *Laura LAUFER, 8 mars 2012, clins d'oeils. Shirley Clarke. Entretien avec Chantal Akerman. Barbara Kopple, "Laura Laufer", site internet, mise à jour le 8 mars 2012, URL : www.lauralaufer.com/spip/spip.php?article111, consulté le 15 mai 2015*
[21] *op. cit. Françoise AUDÉ, Ciné-modèles, cinéma d'elles : situation des femmes dans le cinéma français 1956-1979, p.136*

du personnage de Jérôme, la manière dont les hommes voient les femmes, de Suzanne qui contrecarre l'équation millénaire de la femme-mère ou enfin, dans une mesure différente, de Jeanne dont l'enfermement de tous les instants ne peut finir que par exploser, toutes affirment plus ou moins tangiblement le refus de la soumission à un destin millénaire, tracé et codifié, qui les attend, et plus encore à la fatalité qui pèse sur elles. Or, en ne cessant d'interroger, de questionner, de s'insurger contre un état de fait semble-t-il immuable, de se revendiquer en somme comme sujets pensants, ces héroïnes entreprennent déjà de fissurer l'édifice patriarcal.

1.3. Le temps de la rupture

Pour effectivement mettre à mal cette organisation, pour passer de la critique à la destruction des moules, nos quatre héroïnes affrontent toute une phase de rupture apparaissant comme le déclic de la rébellion et, par elle, comme le début de leurs lents et tortueux chemins vers la libération.

1.3.2. La mort comme déclic et symbole de la rupture

De *La Fiancée du Pirate* à *L'une chante, l'autre pas* en passant par *Jeanne Dielman*, la rupture à laquelle se confronte les héroïnes est amorcée par un événement similaire : la mort. Celle-ci va paradoxalement, et à chaque fois, agir comme le déclic permettant la renaissance et la libération des ces personnages féminins, elle est l'amorce du changement. Car au-delà de sa dimension concrète et tangible, la mort représente plus largement et symboliquement la coupure d'avec un passé étouffant et enfermant.

Le cas de Marie, par l'entremise d'une double mort, est en ce sens assez révélateur. La mort de sa mère, tuée par un chauffard dans des circonstances aussi floues qu'inavouables, apparaît comme le premier déclic de sa vengeance. Cette première mort revêt selon moi deux sens. Elle est, tout d'abord, la goutte qui fait déborder le vase déjà trop plein de Marie fait de soumissions à répétition et d'acceptations silencieuses. Le décès de sa mère, et plus encore l'attitude des notables du village, apparaît comme l'événement qui permet à la jeune femme d'ouvrir les yeux sur son statut d'esclave et sur l'hypocrisie de ceux qui l'exploitent. Les habitants du village sont en effet prêts à tout pour enterrer ce qui ressemble beaucoup à un meurtre afin d'éviter l'intervention de la police et la découverte des conditions de vie de la

jeune Marie. C'est la raison pour laquelle, une fois réunis dans la cabane de Marie pour le simulacre de veillée du corps, ceux-ci n'hésitent pas à affirmer que la mère de Marie est décédée de *« mort naturelle »*. Une explication sans scrupule aucun et aussi absurde que totalement invraisemblable. En premier lieu, la mort de la mère de Marie agit donc comme une loupe qui permet à l'héroïne de cerner ce qu'elle ne voyait peut-être pas : l'inhumanité et les bassesses auxquelles s'adonnent les gens du village envers elle. C'est à partir de ce moment que Marie commence à leur tourner le dos, au sens propre comme au sens figuré, et à mijoter sa vengeance à l'encontre de tous ceux qui les ont exploitées, sa mère et elle, et les ont fait souffrir. *(Annexe 6, p. 149)*

Néanmoins et de façon plus symbolique, la mort de la mère apparaît aussi comme la mort de la soumission volontaire qu'incarnait cette femme. Si le film ne donne que peu de détail sur elle et ne la montre d'ailleurs jamais de son vivant, on peut cependant présupposer que celle-ci ne s'est jamais vraiment insurgée contre la condition d'esclave laborieuse et sexuelle qui était la leur puisque Marie avec pertes et fracas a repris le flambeau. Si la mère apparaissait donc comme la garante, certainement malgré elle, de cette organisation sociale non discutée, sa mort en signe délibérément la fin et inaugure la possibilité d'autres horizons pour Marie en reniant pour cela ses origines, son ascendance. Marie, dont on ne connaissait pourtant le patronyme, devient *« Marie tout court »*.

Cependant, la mécanique vengeresse de Marie ne se met pas en place directement après la mort de la mère, celle-ci faisant figure de révélateur tandis que la seconde mort, celle du bouc, en est le déclencheur. En effet, quelques jours seulement après l'enterrement de la défunte, au cours d'une mise en scène morbide visiblement influencée par le peintre Goya qui fera d'ailleurs basculer l'esthétique pseudo-naturaliste vers le surréalisme, l'un des villageois amoureux-jaloux de Marie tue froidement son animal. Cette escalade de la haine et de la violence gratuite tournée vers les plus innocents entérine la rupture déjà commencée et devient le moteur d'une rébellion annoncée.

Dans le film d'Agnès Varda, la mort, sous deux formes, est également le déclic de la rupture. Dans la première partie du récit, qui se déroule en 1962, Jérôme le photographe et compagnon illégitime de Suzanne se pend dans son atelier au milieu de nombreuses photographies de sa femme et de ses enfants. Ce faisant, il rejoint le Panthéon des visages tristes qu'il aimait tant capturer et affirme ainsi un certain égoïsme. De fait, Jérôme apparaît moins comme un père que comme un artiste, frustré. Sa vie de famille et les souffrances de Suzanne, alors en plein processus d'avortement, l'intéressent visiblement moins que son

obsession pour ses projets photographiques. Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'une des dernières scènes présentant le personnage vivant est celle lors de laquelle il déchire les clichés qu'il juge ratés de la séance de pose faite avec Pauline qui lui *« échapp(ait) »*. *(Annexe 7, p. 150)* On pourrait alors se risquer à dire que l'attitude de Pauline durant cette séance et son refus de se conformer à la vision de Jérôme est en partie responsable de sa déchéance et de son suicide. Le montage alterné mettant délibérément en parallèle Jérôme et Pauline semble d'ailleurs en attester. Si tel est le cas, Pauline devient alors, et peut-être surtout, l'architecte de la libération de Suzanne. De fait au-delà de la douleur ressentie par celle-ci à la suite de la mort de son compagnon, liée peut-être davantage au fait de se retrouver seule avec ses deux enfants qu'à l'amour qu'elle portait à ce personnage évanescent, le suicide de Jérôme apparaît comme le déclencheur de la renaissance de Suzanne. En le perdant, elle s'extrait de son statut '*bâtard'* de femme illégitime et elle cesse d'ajouter à ses tourments ceux de son défunt compagnon, enfin, elle n'est plus retenue physiquement dans cet atelier et cet appartement aux couleurs froides qui étaient devenus sa prison. Plus encore, c'est la possibilité de visions de la féminité et de la maternité autre que celles auxquelles les portraits de Jérôme la cantonnaient qui s'ouvre à elle.

Pour Pauline, la rupture s'effectue en deux temps et consiste tout d'abord en une mort symbolique de la cellule familiale et de tout ce que celle-ci comporte de règles patriarcales. En effet, quand les parents de Pauline découvrent qu'elle leur a soutiré de l'argent pour permettre à Suzanne de payer son avortement, le père sort de ses gonds et la gifle. Le geste de trop certainement qui la pousse à claquer la porte du domicile parental et avec lui l'image finale et réfutée d'une mère éplorée et d'un père autoritaire. Lors de cette scène, on peut observer que la rupture s'exprime aussi d'un point de vue cinématographique. La construction du plan opère une fracture physique, incarnée par les lignes verticales de la porte, entre Pauline à gauche et ses parents, à droite. *(Annexe 8, p. 150)*

La seconde rupture qui amorce la libération et la transformation de Pauline, tout en la faisant rejoindre celle de Suzanne, est, elle, d'un autre ordre. Dix ans plus tard, en 1972, Pauline se rend à Amsterdam pour avorter. Mais à la différence de son amie, elle y va librement presque gaiment, en apparence du moins, car les mœurs et les temps ont changé. Par cet acte désormais dédramatisé, elle répare l'expérience douloureuse vécue par Suzanne et venge du même coup son amie et l'oppression du passé subit par les femmes. Elle rompt avec ce qui avait été sa vie jusqu'alors, elle rompt avec ce qu'elle était et ce qu'elle avait accepté pour se réinventer jusque dans son identité. « Pauline devient Pomme » comme le dit la voix off.

Littéralement, Pauline mutile son nom et le redéfinit comme elle a mutilé les liens d'avec sa vie d'avant. Amsterdam devient ainsi sa renaissance.

Jeanne Dielman, quant à lui, n'est pas aussi limpide dans la rupture qu'il propose. Néanmoins, et entre les lignes, on peut cerner des points qui rapprochent le film des deux précédemment étudiés. La mort, par trois fois, est belle et bien présente dans le film et chacune concoure à sa manière à la libération de l'héroïne. Tout d'abord, il y eut le décès du mari de Jeanne dont il est finalement très peu question sinon au travers des questionnements existentiels de son fils Sylvain. Ces brefs échanges mère-fils permettent de construire en creux le passé conjugal de Jeanne. Celle-ci a épousé sans conviction et sans amour un homme qui ne la rendait pas heureuse. Dès lors, la disparition de ce personnage masculin apparaît comme le premier acte d'une libération à trois temps, car en mourant le patriarche a emmené avec lui la structure patriarcale qu'il orchestrait sans doute. Pourtant, quelque chose cloche, car Jeanne, devenue épouse sans mari, semble perpétuer malgré tout, et envers et contre tout, les rouages d'une domination qu'elle s'impose désormais à elle-même. Ainsi, la mort de son mari si elle aurait pu suffire à libérer le personnage apparaît, de prime abord, comme vaine. En réalité, les effets de la mort du mari de Jeanne sont perceptibles dans un ébranlement de la figure maternelle. La mort du père paraît avoir entrainé avec elle celle de la figure de la mère. De fait, Jeanne est devenue putain. Ainsi, si elle semble subie, cette activité prostitutionnelle est cependant un indice, indirect et direct, de la libération à venir du personnage. Car, le deuxième acte, bien plus tardif, de la libération de Jeanne prend la forme d'une autre mort, une petite mort : la découverte de l'orgasme, encore jamais éprouvé, grâce ou à cause de l'un de ses clients, justement. Ceci va provoquer chez Jeanne un cataclysme inattendu, brutal et douloureux. En effet, l'émergence dans son quotidien du plaisir sexuel apparaît comme le point d'arrivé d'un long et inconscient chemin vers le retour à la vie du personnage qui découvre par là même qu'elle a vécu comme morte depuis quarante ans.
Cette découverte inopinée et violente de l'orgasme se soldera par une troisième mort synthétisant en elle tout un passé de soumission volontaire avec lequel elle peut désormais consciemment rompre : le meurtre du client.

Chacun de ces films confronte donc ses personnages à une rupture qui, bien souvent, prend la forme d'un refus, plus ou moins tardif, du passé matérialisé par une séparation d'avec la mère érigée chez Kaplan comme chez Varda en figure de l'aliénation et de la soumission volontaire. Il semblerait dès lors que *« la libération des (héroïnes) (doive)*

passe(r) par un duel contre leur propre histoire familiale »[22] qui pourtant les a construits et dont elles auront, dans les faits, du mal à s'éloigner.

1.3.2 Rompre avec le passé : une identité à réinventer entre répétition et variation

Il est intéressant de noter que la rupture par laquelle chacune de ces héroïnes passe, et garante de leur libération, se fait souvent à l'aune de répétitions et de variations. Soucieuses de couper les ponts et de prendre leurs distances avec des comportements qu'elles refusent, mais sans autres repères que ceux qu'on leur a donnés, les personnages de ces films vont tenter de se réinventer en tâtonnant, en reproduisant d'abord les modèles enseignés et les expériences vécues tout en les détournant ensuite.

Marie en est un parfait exemple. La vengeance qu'elle met en place est, sans aucun doute, à interpréter sous le signe de ce mélange entre répétition et variation. Paradoxalement, sa propre libération passe par le biais d'un marchandage du corps, ou plus simplement, de la prostitution. L'idée peut sembler cocasse, ambiguë ou encore étrange si elle ne faisait directement écho à une situation préalablement en place. En effet, le corps de Marie, ainsi que celui de sa mère, a toujours été au centre de la domination exercée sur elles par les villageois. Les notables, tous autant qu'ils sont, ont fait de cet archaïque droit de cuissage exercé sur les esclaves, mère puis fille, l'un des volets de l'exercice de leur pouvoir sur elles. Marie et sa mère devaient alors se soumettre aux pulsions sexuelles de leurs hôtes, et ce, sans sourciller. La première scène étudiée présentant Julien, le garçon de ferme, tripotant allègrement la jeune Marie alors à quatre pattes en est l'exemple même, tout comme la plus tardive scène montrant Irène, la fermière, solliciter les faveurs sexuelles de Marie sans lui demander ni son avis, ni son consentement. Ces diverses scènes de la première partie du film montrent bien que, malgré un instinct de révolte présent, mais encore en sommeil, Marie n'avait d'autre choix que d'offrir gratuitement ses charmes, sans décider ni du lieu ni des individus. Elle demeurait encore un simple objet sexuel que chacun, à sa guise, pouvait utiliser puis jeter.

À la lumière de ces situations initiales, la manière étonnante dont va s'opérer la vengeance et par elle la libération de Marie prend alors tout son sens. En continuant à satisfaire les besoins sexuels des villageois, Marie, certes, répète ce qu'elle a toujours connu,

[22] *Le cinéma au féminin, Ecran Noir, site internet, URL : http://www.ecrannoir.fr/dossiers/cinemafeminin/regard3.htm#top consulté le 01/04/2015*

mais rebat avec délectation les cartes de la domination. Car en intégrant entre les corps ce nouveau paramètre financier, elle pose des conditions à des prestations auparavant gratuites. Elle fait payer les villageois au sens propre comme au sens figuré. Mais plus encore, Marie s'offre le luxe du choix. Le lieu et les individus dépendent désormais de son bon vouloir. Comme le dit la chanson leitmotiv du film interprétée par Barbara *« Tout le monde sera servi, mais c'est moi qui choisi »*. Cette notion de choix est fondamentale pour comprendre comment, au travers de cette activité prostitutionnelle, Marie parvient à tendre vers sa libération, elle est le facteur de la réappropriation de son corps qui, auparavant, passait de main en main et de lit en lit. Le choix est ce qui permet à la répétition de devenir variation et plus largement ce qui permet à Marie de s'éloigner du moule préparé par sa mère et dans lequel elle aurait héréditairement du se fondre.

Le cas de *L'une chante, l'autre*, s'il concerne également le corps diffère pourtant. La répétition et la variation prennent, ici, la forme de la grossesse et, encore une fois, de choix qui intimement relient entre elles les deux héroïnes. En effet, les diverses expériences de la maternité vécues par Pomme deviennent le signe de sa libération et de sa prise de distance d'avec le passé. Sa première grossesse n'est montrée dans le film que par l'intermédiaire de sa finalité : l'avortement. Comme nous l'évoquions précédemment, celui-ci fait directement écho à celui éprouvé par Suzanne dans des conditions alors désastreuses et dramatiques. On peut donc, d'ores et déjà, mettre le doigt sur un premier motif de répétition, l'avortement, et de variation, les conditions dans lesquelles il s'effectue. Entre 1962 et 1972, le changement des mœurs est en marche. La clandestinité vécue par Suzanne n'est plus la même que celle traversée par Pauline. Si dans les faits, la France n'a pas encore, à cette date, autorisé cette pratique (la loi Veil ne sera votée qu'en 1975) elle s'effectue cependant dans un contexte bien plus favorable et collectif. Car le principal changement à noter entre l'expérience de Suzanne et celle de Pauline, est celui du passage de la solitude au collectif. Lorsque Suzanne décide d'avorter, elle le fait en cachette, seule et dans des conditions sanitaires déplorables qui la rendront d'ailleurs stérile. Pauline, de son côté, interrompt sa grossesse non désirée lors d'un voyage de groupe organisé par le MLAC *(Mouvement pour la liberté de l'avortement et de la contraception)* à Amsterdam, où l'avortement est légal. De ce fait, si Pauline répète, à dix ans d'intervalle, l'expérience de Suzanne, celle-ci est délibérément placée sous le signe de la variation sociale, morale et psychologique. D'un point de vue extérieur, le drame passé devient ici un acte presque courant et encouragé. La libération et la construction d'une nouvelle identité féminine passe donc, ici encore, par une évolution, non plus intime, mais

sociale, du rapport au corps qui, en une décennie, est passé du statut de réceptacle progénitural indiscuté à celui de sujet pensant et décidant ce qui est bon pour lui.

À cela, on peut également ajouter les deux grossesses de Pomme, menées elles à leur terme, qui confirment par la suite, la prise de pouvoir du personnage sur son corps et qui font à nouveau écho à celles de Suzanne. Cette dernière, âgée d'à peine vingt-deux ans au début du film, est déjà affublée de deux enfants en bas âge. Si l'on ne connaît pas exactement le contexte dans lequel se sont inscrites ces enfantements passés, le visage marqué de Suzanne, le sentiment qui l'habite d'être dépassée par cette situation et ce rôle, ainsi que la voix off, laissent à penser que Suzanne, dans les années soixante, est sans doute tombée enceinte faute de contraception autorisée et a de fait été contrainte de garder ses deux enfants, procréés accidentellement, faute d'autre choix possible. Ce personnage, par son expérience, fige un mode de pensée social que Pomme, par ses deux enfants pleinement désirés, vient répéter dans le nombre et contrebalancer dans la forme tant elle fera du choix son guide là où Suzanne ne pouvait que subir.

L'une chante, l'autre pas fait donc de cette alternance entre répétition et variation l'un de moteurs et enjeux de la relation parallèle de ses deux héroïnes. Le titre du film incarne d'ailleurs dans son rythme binaire, cette idée de similitude et de dissemblance.

Enfin, *Jeanne Dielman* est de notre corpus le long-métrage qui le plus littéralement et concrètement applique cette idée. Néanmoins, la répétition puis la variation, contrairement aux autres films, ne se fait pas par rapport à un autre personnage, mais par rapport au personnage lui-même qui va progressivement prendre ses distances d'avec ce qu'elle incarne. Les trois jours de la vie de cette ménagère Bruxelloise sont articulés autour d'un cycle immuable et inchangé qui va pourtant être mis à mal par d'infimes changements non anticipés et non souhaités qui conduiront à son éclatement.

À la différence de Marie, de Pauline ou encore de Suzanne, le personnage de Jeanne ne cherche pas la variation, au contraire, elle la subit tout en essayant corps et âme de l'empêcher pour sauver les apparences d'un quotidien bien trop réglé. Néanmoins, et dès le deuxième jour du film, une série d'éléments vient perturber la mécanique quotidienne bien rodée de l'héroïne et contribuer, petit à petit, de sa prochaine disparition.

Si le premier jour du film met en place les rituels aliénant et répétitif exécutés par le personnage de Jeanne, le caractère robotique et automatique de ses actions attestant de leur quotidienneté, dès le deuxième jour, le programme a priori immuable de Jeanne est mis à mal par un dérèglement temporel, semble-t-il, à l'origine de tout ce qui surviendra par la suite. En

effet, sans raison manifeste, celui-ci sonne une heure plus tard qu'à l'accoutumée. Jeanne, à peine levée, est déjà en retard sur son planning millimétré. Or, cette heure perdue va s'affirmer comme fatale pour le personnage qui, voyant son emploi du temps décalé, ne peut s'adonner à son exercice de répétition journalier et c'est alors que les variations infimes, mais significatives, commencent à s'immiscer dans sa vie.

Alors que Jeanne, après être passée à l'épicerie, s'affaire à la préparation du dîner de son fils, submergée et déboussolée par cette course contre le temps irrémédiablement perdu, elle laisse malencontreusement trop cuire les pommes de terre et se voit dès lors contrainte de ressortir pour se réapprovisionner. Bien qu'en agissant de la sorte, Jeanne grignote un peu plus de secondes et de minutes, elle semble cela à l'idée de ne pas se conformer à ce qu'on attend d'elle et, surtout, à ce qu'elle attend d'elle-même. De fait, servir des pommes de terre trop cuites, ou pire, ne pas en servir du tout et opter pour un autre plat serait une entorse, une entrave à son image de ménagère parfaite. Elle veut, envers et contre tout, envers et contre elle, sauver les apparences. Jeanne ressort donc, se presse, ré-épluche et reprépare les fameuses pommes de terre pour finalement les servir à Sylvain, son fils, comme si rien n'avait entaché son programme. *(Annexe 9, p.151)*

Préparer ou ne pas préparer les pommes de terre ? Telle est finalement la question, le dilemme anecdotique de Jeanne qui en cache finalement d'autres, plus profonds, plus existentiels : continuer à être ce qu'elle représente ou ne pas être ? Répéter encore et encore ou accepter la variation et les aléas du hasard ? Telle est finalement la véritable question, celle sous-tendue par tout le film.

Pourtant, que dirait son fils, habitué tel jour de la semaine, à manger des pommes de terre si d'aventure il n'en trouvait pas dans son assiette ? Surement rien, mais l'idée même qu'il puisse le remarquer est un avertissement suffisant pour Jeanne. Déroger aux règles strictes, qu'avec le temps elle s'est elle-même, fixer serait à ses yeux un signe de faiblesse, l'aveu de son incapacité à correspondre à ce qu'elle renvoie. La répétition immuable et infinie des mêmes gestes est en définitive sa planche de salut tout simplement parce qu'elle ne laisse place, a priori, ni a l'imprévu, ni au hasard, tout simplement parce qu'elle sait faire et n'a pas besoin de réfléchir. La variation qui plus est accidentelle, en ce qu'elle nécessite d'accepter de ne pas tout maitriser et de s'adapter aux contingences, apparaît donc comme son ennemi, ce contre quoi elle ne cesse de lutter jusqu'à la déraison pour maintenir sauves des apparences qui se révèlent pourtant trompeuses.

Chacun des personnages de ces trois films, que ce soit par rapport à un tiers ou par

rapport à lui-même, traverse donc une phase de reproduction de geste, de comportement ou de manière d'être passés pour, petit à petit, s'en éloigner et (ré)inventer progressivement leur identité de femme. Ainsi, au travers de leurs héroïnes respectives Kaplan, Akerman et Varda mettent en scène des personnages de femmes nouveaux tout d'abord par la place centrale qu'elles occupent désormais dans le récit, mais aussi et surtout par l'accent mis sur leur point de vue qui permet un accès à leur intériorité et à une autre vision du monde qui rebat les cartes de la domination masculine. De plus, ces héroïnes acquièrent sous la plume et la caméra des femmes qui les filment des personnalités plus complexes et tridimensionnelles, qui n'échappent pas forcément aux stéréotypes, mais qui les conjuguent. De cela émergent trois visions plus réelles des femmes, plus accessibles qui, par là même, comblent un fossé de l'identification creusé entre la femme de l'écran et la femme de la rue par les productions cinématographiques, souvent masculines, antérieures.

Marie, Pomme, Suzanne et Jeanne sont faites de ces revendications et soubresauts sociaux en faveur des femmes. Elles incarnent chacune à leur manière le débordement d'un moule préexistant et dans lequel elles devraient s'insérer si l'instinct de rébellion ne les habitait pas et ne trouvait le moyen de s'épanouir au travers d'une rupture consommée d'avec un passé trop lourd et enfermant. Progressivement, ces quatre héroïnes, de façon consciente ou inconsciente, voulue ou subie, entament le long et tortueux chemin qui va les conduire vers la liberté. Néanmoins, cette liberté-là ne pourra s'effectuer que par l'intermédiaire d'un rapport, redéfini narrativement et formellement, au corps. De fait, ces films font leur l'enjeu majeur et hautement féministe des années 1970 de la libre disposition et de la réappropriation du corps par les femmes. Chacun érige en effet le corps féminin, et des héroïnes, comme un profond terrain de lutte et de construction identitaire. *La Fiancée du Pirate, L'une chante, l'autre pas* et *Jeanne Dielman* inventent leurs propres réponses cinématographiques à la question : qu'est-ce qu'être une femme ?

PARTIE II

LE CORPS
COMME TERRAIN DE LUTTE IDENTITAIRE

La libre disposition du corps par sa réappropriation fût l'un des enjeux majeurs des combats féministes dans les années soixante-dix. Toute la problématique consista en un détachement des femmes du joug masculin et plus particulièrement patriarcal pour que celles-ci puissent reprendre possession d'elles-mêmes. Cela passa notamment par une meilleure connaissance par les femmes de leur propre corps et par la mise sur le devant de la scène de questions comme celles de l'avortement ou de la contraception qui entrainèrent un autre rapport à la sexualité. De fait, en affirmant le droit de contrôler les naissances, les femmes purent alors revendiquer une sexualité, plus seulement envisagée sous l'angle procréatif, mais ouverte au seul plaisir. Plus encore c'est la mise à mal de l'équation « femme = mère » qui découla de ces revendications nouvelles. En refusant les amalgames millénaires et par eux le poids d'une domination sociale, et a priori innée, des hommes sur les femmes, la décennie soixante-dix augura une redéfinition profonde du corps féminin par et pour les femmes. Chacun de ces films, influencés à sa manière par la pensée constructiviste Beauvoirienne, met en scène une volonté de déconstruire les mythes de l'Éternel Féminin pour donner à voir cinématographiquement des corps redéfinis et vierges de tous clichés.

2.1. Le corps, cette toile vierge de tous clichés

Au travers des films de ce corpus, Kaplan, Varda et Akerman réalisent un travail de fond pour proposer de nouvelles représentations du corps féminin en rupture d'avec les modèles préexistants et faisant écho aux combats de la rue. Sous leurs caméras, les corps des héroïnes en ce qu'ils apparaissent profondément dés-idéalisés, dé-maternisés ou encore dé-sexualisés, se font les vecteurs d'idées libertaires.

2.1.1. 'Dés-idéalisation'

Tout d'abord s'opère dans ces trois films ce que l'on pourrait appeler une dés-idéalisation du corps des personnages de femmes. Les choix de mise en scène opérés par les réalisatrices tendent à faire descendre le féminin du piédestal sur lequel il a longtemps été érigé. En devenant personnages centraux des films, en s'affirmant comme moteurs et non plus comme accessoires, et surtout, en étant filmées par des femmes, Marie, Suzanne, Pomme et Jeanne perdent en mystère ce qu'elles gagnent en réalité, en quotidienneté et en intimité, une intimité à entendre néanmoins dans un sens non sexuel. Ni vamps, ni vraiment fatales,

ces personnages sont en apparence des femmes de la rue. Elles sont n'importe qui et en même temps tout le monde. Et, la manière dont leurs corps ont été choisis, mis en scène et filmés obéit à cette même idée d'un réel sans phare et sans filtre.

Le choix des comédiennes, comme nous avons pu l'évoquer précédemment, est en ce sens décisif tant il concourt à cette dés-idéalisation. En choisissant Valérie Mairesse et Thérèse Liotard pour interpréter respectivement Pauline et Suzanne dans *L'une chante, l'autre pas*, Varda opte pour des comédiennes inconnues ou presque facilitant dès lors l'identification des spectatrices. Mais surtout, la cinéaste fait le choix de corps imparfaits tout en prenant garde à ne pas masquer ces imperfections, mais à les utiliser comme des plus-values de réalité. Mairesse, par exemple, avec son corps portant encore les rondeurs d'une enfance dont elle n'est pas encore sortie, n'obéit pas aux diktats de la beauté et Varda semble avoir à cœur de filmer cette féminité mal dégrossie sans artifice comme lors de la séquence susévoquée de la séance photo dans le studio de Jérôme. De son côté de Liotard, dans la fleur de l'âge, mais fatiguée par le poids trop lourd d'une existence non choisie, affiche une beauté fanée qui ne cherche pas a être mise en valeur ou magnifiée. Les choix de mise en scène faits par Varda et plus particulièrement ceux relatifs à la lumière soulignent au contraire les marques du temps sur le visage de la comédienne. Les cernes volontairement sont creusés, les rides prématurées non camouflées. Malgré tout, la beauté de Liotard, non feinte et non appuyée, transparait naturellement

C'est également dans cette direction que s'engage Akerman avec le personnage de Jeanne. À la différence des comédiennes précitées, l'actrice Delphine Seyrig traine dans son sillage les stigmates de rôles qui ont contribué à faire d'elle une icône et à l'extraire, de fait, du commun des mortels. Dès lors, l'entreprise de dés-idéalisation à laquelle s'adonne Akerman s'attaque non au mythe de l'Éternel Féminin comme concept abstrait, mais au mythe Seyrig lui-même. Ce travail complexe passe tout d'abord par une manière de mettre en scène la comédienne en contrepoint total d'avec ses précédents films. Le simple fait de filmer Seyrig en robe de chambre bleu délavé cirant des chaussures ou en tablier à carreaux en train d'éplucher des pommes de terre suffit à fracasser violemment le mythe pour révéler, derrière, la femme de chair et de sang, d'humanité et de quotidienneté. Également, Akerman choisit de ne pas effacer les traces de l'âge sur le visage et le corps de Seyrig (celle-ci à quarante-trois ans lors du tournage). Sans pour autant s'attarder sur les rides naissantes, la peau ici et là distendue et le corps moins ferme de l'actrice, la réalisatrice ne cherche pas à les dissimuler. En somme, en voyant en Seyrig la femme qu'elle est et non l'image qu'elle représente,

Akerman dévoile et impose ce que d'aucuns ne voulaient voir à savoir que les mythes vieillissent malgré tout ou, pour paraphraser le documentaire de Maker, Resnais et Cloquet, « *les statues meurent aussi* »[23].

Plus largement, ce qu'Akerman réalise en filmant le banal et répétitif quotidien d'une ménagère Bruxelloise c'est une sorte d'attentat salvateur à une féminité habituellement représentée et pourtant si éloignée du réel des femmes. La cause principale de ce nouveau regard porté sur les femmes dans le film d'Akerman est l'absence de regard masculin façonnant porté sur l'héroïne. Ainsi, le fardeau que semble représenter la solitude de Jeanne se révèle malgré tout comme une porte ouverte sur une sincérité et une réalité sans artifice.

De tous les personnages, celui de Marie dans *La Fiancée du Pirate* est sans doute celui qui répond le moins, ou en tous cas de manière plus pondérée, à cette dés-idéalisation. À l'instar de Seyrig, Bernadette Laffont n'est pas une inconnue lors du tournage du film, elle a d'ores et déjà fait ses armes chez Godard ou encore Truffaut qui ont rendu hommage à sa féminité et à sa sensualité, ce que Kaplan va perpétuer dans son film à des fins néanmoins différentes. À la différence des autres personnages du corpus, celui de Marie ne connaît pas de retour vers le réel, mais au contraire une ascension vers un nouveau mythe, revu et corrigé. Si la mythification est de mise pour ce personnage, par le biais notamment d'une mise en avant de la féminité outrancière et exacerbée, celle-ci est pourtant maitrisée et utilisée pour mener à bien une vengeance personnelle et intime. Cette exploration des motivations psychologiques de Marie a, malgré tout, pour conséquence de la ramener dans le champ du réel. Elle est donc moins un mythe qu'une image de mythe.

2.1.2. 'Dé-sexualisation'

Le second enjeu notable de la redéfinition du corps féminin par les réalisatrices est la désexualisation de ce dernier et la prise de distance d'avec la scopophilie critiquée par Laura Mulvey qui faisait du personnage féminin le réceptacle d'une triangulaire de désirs sexuels masculins (personnage, réalisateur et spectateur). Puisque les personnages principaux de ce corpus sont des femmes et qu'ils sont vus par d'autres femmes et par le prisme de leur expérience de la féminité, les corps de ces héroïnes s'en voient par conséquent filmés

[23] *Les Statues meurent aussi est le titre d'un documentaire sorti en 1953 et réalisé par Alain Resnais, Chris Marker et Ghislain Cloquet*

autrement, en l'absence de tout filtre fantasmatique. En ce sens, ces trois films bousculent le schéma classique du regard pour ouvrir d'autres rapports et d'autres visions du corps féminin. Pour autant, désexualisation ne signifie pas négation de la féminité ou de la nudité, bien au contraire, mais d'un changement du rapport visuel à ceux-ci qui laissent de côté le désir. De fait, il est intéressant de noter que les trois films mettent tous en scène à un moment où à un autre leurs personnages nus. Cependant, cette nudité, parfois donnée à voir par les réalisatrices, n'intervient jamais dans un contexte sexuel. Celle-ci n'apparaît qu'au détour de situations banales et quotidiennes et évacue, du même coup, tout fantasme.

Ainsi, lorsque l'on découvre pour la première fois Jeanne dans le plus simple appareil ce n'est pas, comme on aurait pu l'attendre, dans le cadre de son activité prostitutionnelle, où le corps nu est refusé au regard, mais alors que celle-ci prend son bain après une passe. La scène, en plan moyen, déroule pendant de longues minutes le rituel de la toilette du personnage dans une optique totalement dénuée de toute tentative de sexualisation du corps. Jeanne prend son bain comme elle cire les chaussures. Ses gestes, maintes fois répétés, sont précis, mécaniques. L'univers sonore, lui, constitué du son de l'eau qui coule et du bruit du gant passé sur le corps n'apporte pas plus de glamour à la scène et ne laisse place à aucune contemplation, Jeanne dans le secret de son intimité ne cherche pas à plaire ou à ou à s'exposer. Comme tout le monde, elle se lave naturellement et normalement. D'ailleurs et comme évoqué précédemment, les défauts de son corps se laissent entrevoir au détour d'un mouvement : les plis de son ventre, sa poitrine légèrement tombante. L'image n'est pas forcément flatteuse, la position loin d'être avantageuse pour la simple et bonne raison que cette nudité-là est purement utilitaire, quotidienne et la manière dont la réalisatrice en rend compte ne cherche à montrer rien d'autre. Ce qui frappe l'œil dans cette scène c'est en effet la pudeur avec laquelle Akerman pose son regard sur la nudité de son personnage. La caméra, toujours fixe, ne scrute pas, ne découpe pas le corps en morceau, elle se fait le simple réceptacle de ce que Jeanne veut bien offrir au regard. D'ailleurs, la position du personnage, assise dans la baignoire, ôte à l'œil spectatoriel une partie de son anatomie qui peut se sentir frustré vis-à-vis de cette nudité à peine dévoilée et qui plus est filmée de façon non sexualisée. Akerman pousse le « vice » encore un peu plus loin en refusant délibérément au spectateur l'entièreté de la nudité du personnage, car nous ne voyons pas Jeanne sortir du bain et c'est par un changement de plan que nous la redécouvrons, habillée cette fois. Enfin, le troisième plan de la séquence, identique à celui du bain, montre Jeanne laver la baignoire. Il semble s'agir là d'une désexualisation suprême dans la mesure ou le lieu précédemment

dévoué à la nudité mute en une fraction de plan en un lieu de ménage. La double nature de la salle de bain (Jeanne y entre en tant que prostituée et en ressort mère au foyer) peut également être soulignée pour ce qui est de la chambre ou de la soupière. *(Annexe 10, p. 151)*

L'une chante, l'autre pas présente une scène de bain relativement similaire, jusque dans la gamme de couleurs utilisée, à celle que nous venons d'étudier. Non plus seule, Suzanne se lave avec sa fille Marie tandis que Mathieu son fils va et vient dans la salle de bain. Or la dimension utilitaire qui la rapproche de celle de *Jeanne Dielman*, cette scène de « bain familial » respire la pensée libertaire des années soixante-dix et leurs lots corps décomplexés. Or, c'est justement cette absence de complexe liée à la présence des deux enfants qui permet ici de mettre à distance toute sexualisation de la scène. Le fait que Suzanne prenne son bain en même temps que sa fille, place les deux corps au même niveau tout en mettant en valeur la relation filiale qui les relie. Ainsi, la stature de Suzanne dans cette scène est celle d'une mère de famille et non celle d'une figure sexuelle. Le décor, en lui même, constitué d'objets quotidiens, voire enfantins, permet aussi de souligner cette idée. La nudité dédramatisée de Suzanne est donc ici exposée dans une perspective utilitaire, mais aussi maternelle. *(Annexe 11, p. 152)*

Le cas de la nudité de Pauline-Pomme montrée à plusieurs reprises, répond quant à lui à d'autres problématiques. Le corps nu de ce personnage est toujours montré à des fins purement artistiques et donc non sexuelles. La première occurrence est celle de la séance photo dans l'atelier de Jérôme. Le contexte, la mise en scène tout comme la relation distante entretenue par les deux personnages ne permet pas au fantasme de pouvoir s'épanouir. De fait, Pauline est cadrée largement, droite comme un piquet et un peu gauche elle ne sait que faire de ses bras et d'un corps encore à apprivoiser. À ce moment précis, elle ne dégage pas de sensualité ni de réelle féminité. Ce que Jérôme semble penser également, car quand il décide d'interrompre la séance parce qu'il n'arrive pas à obtenir ce qu'il veut d'elle, Pauline lui dit « Je ne sais pas quoi penser de moi, c'est comme si je n'étais pas une vraie fille ».

Néanmoins, ce sont surtout les autres occurrences de la nudité, même partielle, de Pauline que semblent être les plus intéressantes. De fait, dans lors d'une scène de répétitions avec l'un des groupes de musique avec lesquels elle joue, Pomme, pour les besoins du personnage qu'elle interprète, apparaît à demi nue : vêtue d'une longue jupe blanche et la poitrine à l'air. Si physiquement, elle dégage davantage de sensualité que dans la précédente séquence, dix années ont passé entre les deux et avec elle l'apprivoisement de sa féminité, la nudité ici exposée est celle d'un corps artistique et politique. Le corps de Pomme, chanteuse,

est son outil de travail et si elle apparaît dénudée c'est uniquement dans le but d'illustrer les propos militants de ses chansons qui prônent la libération du corps féminin. De plus le contexte de travail dans lequel intervient cette scène, ainsi que les autres personnages présents, ne permet pas l'irruption d'une intimité et d'une éventuelle sexualisation de cette nudité. *(Annexe 12, p. 152)*

Enfin, *La Fiancée du Pirate* diffère des exemples précédemment cités. De fait, le corps de Marie est bel et bien placé sous le signe d'une sexualisation, et ce dès les premières scènes du film. Cependant, elle partage avec les héroïnes de Varda un rapport au corps décomplexé qui ôte à sa nudité une part de son mystère tandis que le ton de la comédie adopté par Kaplan et le regard porté par la cinéaste sur cette nudité contribuent à dédramatiser la chose sexuelle. De fait, si Kaplan montre le corps de Marie sous un jour à priori plus sexuellement explicite que les autres héroïnes, ce n'est que pour se faire la complice des agissements des personnages. Marie, comme la cinéaste, se conforme aux attentes des personnages et des spectateurs pour mieux jouer avec lui et mieux le contrecarrer ensuite. Les choix de mise en scène de Kaplan semblent, en effet, dénués de toute pulsion scopophilique. En effet, et à titre d'exemple, les cadrages opérés ne visent pas à créer, outre mesure, le fantasme. Marie est souvent filmée en pied, aucun détail de son corps vêtu ou dévêtu n'est accentué pour la simple et bonne raison que la charge sexuelle qui émane d'elle ne provient pas de la réalisation, mais du personnage lui-même. Cependant, ce potentiel sexuel et sensuel, d'abord subit par le personnage devient ensuite, une fois celui-ci cerné et contrôlé, le moyen pour elle d'accomplir son but. On peut à ce titre faire référence à la scène lors de laquelle Marie apprend à se maquiller grâce à un magazine et à l'aide de framboise en guise de rouge à lèvres. Cette scène, émouvante dans ses tâtonnements autour de la féminité, est un moment de bascule dans le récit, une métamorphose du personnage. Dans le secret de sa cabane, Marie prend conscience de l'atout que peut représenter une sensualité exacerbée pour perdre ses prétendants. De petite souillon mal-fagotée elle s'élance sur le chemin de la féminité, moins pour elle d'abord que pour eux.

S'il se dégage allègrement de Marie une aura sexuelle indiscutable et brute, élaborée à grand renfort notamment de tenues ajourées, cette aura apparait consciente, maitrisée et dirigée envers ceux dont elle souhaite se venger. Elle connaît les vices et se joue de leurs regards et de leurs attentes lubriques en revêtant une sexualité et une féminité apprivoisées comme elle revêtirait un costume et qu'elle abandonne ensuite quand bon lui semble. À titre d'exemple, avec le forain André, le seul homme qui aime Marie pour ce qu'elle est et qu'elle

semble aimer en retour, elle adopte une attitude et une tenue beaucoup plus simple. Elle n'est plus dans l'apparat et sa sincérité évacue, partiellement, son aura sexuelle. *(Annexe 13, p. 153).* Le corps de Marie est donc quelque part politique lui aussi et l'utilisation qu'elle en fait témoigne d'ores et déjà de sa libre disposition.

Ainsi, et à travers ces quatre exemples aux points communs et aux différences manifestes, se dessinent de nouvelles visions du corps féminin et plus exactement de leurs corps nus. Sous l'objectif des trois réalisatrices, la nudité est souvent amputée de son potentiel sexuel pour au contraire l'inscrire dans un contexte quotidien. D'un autre côté, la désexualisation des corps provient également d'une absence de représentation de la sexualité sur laquelle nous reviendrons plus abondamment dans la suite du développement. Néanmoins, il est intéressant, et même surprenant, de constater que dans ces films qui le mettent au centre de leurs récits au travers de la prostitution (Marie et Jeanne) ou des relations amoureuses, le sexe n'est que suggéré et sa place demeure le plus souvent hors champ. Ainsi, le corps nu s'il apparaît dans un cadre quotidien est pourtant refusé au regard dans ce contexte où, légitimement, on pourrait l'attendre.

2.1.3 'Dé-maternisation'

C'est enfin par ce que l'on pourrait appeler une « dé-maternisation », ou plus exactement un rapport à la maternité revu et corrigé, que les réalisatrices des trois films de ce corpus opèrent un virage dans la représentation des corps féminins à l'écran. Ce point apparaît comme une conséquence logique d'une évolution en marche de la société au tournant des années soixante-dix. Comme nous avons pu d'ores et déjà l'évoquer, cette décennie, avec son lot de lois et de réformes visant à légaliser la contraception puis l'avortement, remet profondément en cause le rapport des femmes à la maternité en leur proposant de la choisir et non de la subir bon gré, mal gré, leur état. Or, les effets de ces mutations sociales se ressentent pleinement dans chacun de ces films qui, sans forcément récuser l'idée même de la maternité, à l'exception peut-être de *La Fiancée du Pirate*, la questionne comme le confirme Françoise Audé, *« Les silhouettes de mères, pas forcément sympathiques, ont néanmoins droit à des traitements plus nuancés. Elles reproduisent les règles de la morale traditionnelle, mais avec la faculté toujours implicite de la remettre en cause »*[24].

[24] *op. cit. Françoise AUDÉ, Ciné-modèles, cinéma d'elles : situation des femmes dans le cinéma français 1956-1979, p 136*

Cette citation peut effectivement s'appliquer pleinement à Pauline et Suzanne, les personnages du film d'Agnès Varda, qui chacune à leur manière montre que la maternité n'est pas une faculté innée comprise dans un ensemble que serait le féminin. De fait, la maternité, questionnement central de *L'une chante, l'autre pas*, fait l'objet d'un profond apprentissage, voire d'un apprivoisement, parfois douloureux pour ces deux héroïnes pour qui l'instinct maternel est loin d'être une évidence. En témoigne le personnage de Suzanne, qui comme nous l'évoquions, est présentée dès le début du film comme dépassée par une situation, la maternité, qu'elle semble n'avoir choisie. Fille-mère de deux jeunes enfants au début du film, et en train de réfléchir à l'avortement du troisième dont elle est enceinte, elle oppose frontalement à la figure maternelle traditionnellement heureuse, un malheur que l'on ne peut éluder. Loin d'être un accomplissement, ses grossesses apparaissent au contraire comme le fardeau qu'elle porte seule et qu'elle ne sait comment gérer. Car son histoire, notamment avec Jérôme, met en lumière les limites de la maternité à tout prix. Jérôme est déjà marié, sa femme légitime refuse le divorce afin de laisser porter à Suzanne les stigmates d'une relation illégitime qui empêche de surcroit à Jérôme de reconnaître ses enfants. Jérôme ne les « reconnaît » d'ailleurs pas. En effet, comme pendant à cette figure de non-mère que représente encore Suzanne, il incarne un non-père. Uniquement, ou presque, préoccupé par son activité artistique, Marie et Mathieu, ne semblent être que pour lui des étrangers qu'il ne connaît à peine, des enfants qu'il a participé à concevoir, mais dont il peine à saisir la nature justement enfantine comme en témoigne une scène dans son atelier. Suzanne a amené ses enfants voir leur père qu'ils voient si peu. Les bambins tous contents vagabondent au milieu des photographies, ils les regardent, les touchent aussi ce qui a pour conséquence d'agacer Jérôme : *« Écoute, ce n'est pas possible ils touchent à tout »*[25]. Cette phrase est profondément révélatrice de son rapport général et distant à ses enfants dont il ne s'occupe jamais sauf quand il s'agit de les figer, comme leur mère, sur la pellicule. Pour lui, Marie et Mathieu sont des modèles, bien sages, bien immobiles, en noir et blanc. En somme, des enfants sur papier glacé, dont la vitalité et l'humanité semblent se révéler à lui soudainement.

Ainsi, cette attitude de Jérôme, qui révèle une absence d'instinct paternel et plus davantage de conscience de ce qu'est la paternité, influe fatalement sur celle de Suzanne qui n'arrive pas à se défaire du sentiment d'injustice qu'elle ressent. Elle est seule, trop jeune, mère en apparence, mais pas intérieurement.

[25] *op. cit. Agnès VARDA, L'une chante, l'autre pas, 00'19'41*

La première partie du film Varda élabore donc une figure de mère qui déroge à la doxa. Elle oppose à la maternité comme accomplissement et comme condition *sine qua non* de la féminité, la tristesse d'un personnage que cette condition peine à rendre heureuse faute d'avoir eu le choix. La cinéaste prouve alors, au travers de ce personnage, que l'instinct maternel inné n'existe pas, qu'il est au contraire une vue de l'esprit et une construction sociale. L'évolution de Suzanne montrera par la suite que le bonheur et l'épanouissement provoqués par la maternité, non immédiatement déclenchés par l'accouchement, sont à édifier sur la durée.

Dans une autre mesure, le personnage de Pauline, malgré son corps de Madonne, tend également dans cette direction. Celle-ci, bénéficiant de conditions sociales plus favorables que celles qu'a endurées Suzanne, refuse longtemps la maternité parce qu'elle le peut et qu'elle en a presque le droit. La première grossesse du personnage se solde en effet par un avortement à Amsterdam. Ce faisant Pauline affirme sa capacité à choisir quand la maternité viendra la saisir et ce moment-là n'était visiblement pas le bon. L'acte même de l'avortement, qui fit l'objet d'une longue et tortueuse bataille dans les années soixante-dix, est le signe même de la négation de l'équation femme = mère. À l'image des grossesses subies par son amie Suzanne, Pauline, par son acte, exprime sans le dire que cette maternité ne l'aurait pas rendue heureuse, mais aussi, et surtout qu'elle peut s'épanouir en tant que femme sans devenir mère. Il est d'ailleurs intéressant de noter que cette expérience de l'avortement est à l'origine de l'écriture des chansons de Pauline qui lui permettront par la suite d'intégrer le groupe des Orchidée. C'est une sorte de pied de nez à la société patriarcale que réalise Pauline en démontrant qu'elle ne porte aucunement sur ses épaules la culpabilité de l'avortement et qu'au contraire elle parvient à le transcender artistiquement et gaiement.

L'accomplissement de Pauline est donc à considérer comme un tout constitué autant de la musique, de la liberté, de l'amour que de ses maternités à venir. La maternité d'ailleurs apparaît pour Pauline comme *« le prétexte à un retour sur soi : à une quête d'identité »*[26] moins que comme la volonté irrépressible d'un amour inconditionnel pour ses enfants. Aussi mère soit-elle, cette figure n'effacera jamais chez le personnage sa propre individualité quitte à tendre vers un certain égoïsme qui, lui aussi, tend à contrecarrer les images d'Épinal de la mère dévouée corps et âme à ses enfants, qui s'efface petit à petit derrière eux.

À l'opposé des personnages de Varda pour qui le choix d'être mère se pose à un moment ou à un autre avec plus ou moins d'aisance et de facilité, se trouve Marie de *La*

[26] *Ibid., p. 136*

Fiancée du Pirate. En effet, de près ou de loin, tous les questionnements autour de la maternité sont tout bonnement exclus de ce film. D'ailleurs, Tellier ne laisse presque jamais entrapercevoir d'enfants, moyen certainement pour Kaplan de témoigner d'un renouvellement impossible et d'un ancrage dans un passé archaïque infini. Dès lors ce questionnement est définitivement annihilé par le biais d'une simple affiche prônant la contraception expliquée à tous placardée sur la porte de la cabane de Marie. Ces quelques mots suffisent à mettre à distance toute idée de maternité et, plus encore, ceux-ci mettent en garde les villageois qui, bien malgré eux, lui feraient un enfant. Chez Marie, le refus d'être mère n'est pas réellement le refus de l'être en soi, il s'agit davantage du refus hautement politique et idéologique de perpétuer l'espèce du village qu'elle exècre par-dessus tout. Le rejet de la maternité symbolise dès lors le refus de Tellier, de ses habitants, et de tout ce qu'ils représentent.

Aussi, le film de Kaplan égratigne définitivement la figure maternelle qu'incarne potentiellement toute femme en illustrant la reprise en main de son corps par l'héroïne par l'intermédiaire de la prostitution. Fille de joie et mère, deux rôles socialement incompatibles qui contribuent à ôter au personnage toute aura maternelle.

Réalisé près d'une décennie plus tard, *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* opère quant à lui une dé-maternisation similaire à celle de Marie tout en la complexifiant. De fait, le personnage de Jeanne ne fait pas le choix entre la maternité et la prostitution, il les mêle, il les fusionne sans réel questionnement, et ce, jusque dans les lieux aux fonctions doubles. De fait, c'est bel et bien dans l'appartement familial, donc lieu de la filiation, que se déroule les passes de Jeanne. De cette fusion découle alors un corps maternel *souillé*, l'activité prostitutionnelle de Jeanne ayant, effectivement, pour conséquence de ramener son corps dans le champ sexuel et d'en faire un objet de désir. Or, le corps féminin, dès lors qu'il devient maternel, jouit à tort ou à raison d'une sanctification ou d'une idéalisation qui le met définitivement à distance de la sexualité. Le corps de la mère, respectable et respecté, est celui que l'on ne touche plus. Pourtant, en offrant au tout-venant son anatomie et en refusant de nier, par choix ou par obligation, sa sexualité, Jeanne met précisément à mal cette dichotomie et se confronte alors à la déchéance morale et sociale de son aura maternelle. Et, dans la mesure où son corps n'est plus exclusivement consacré à ses enfants, dans la mesure où se côtoient violemment en elle les figures de maman et de putain, son corps s'en voit fatalement dé-maternisé. À cela il faut ajouter que la prostitution à laquelle s'adonne Jeanne met en scène une sexualité de laquelle est évacué tout but

procréatif. Contrairement à Marie, la question de la contraception n'est pas posée dans *Jeanne Dielman*,l néanmoins elle apparaît comme quelque chose de tacite. L'acte sexuel pour Jeanne est un gagne-pain, une activité professionnelle presque comme une autre en tous cas déchargée de tout investissement sentimental ou de toute préoccupation maternelle. Bien que tarifée, cette sexualité demeure pourtant *gratuite*. Un autre coup est donc infligé à la figure maternelle désexualisée. Jeanne, malgré son fils, continue à entretenir une forme de sexualité non avec son mari mais avec une flopée d'inconnus dont elle n'attend rien d'autre que quelques billets pour remplir la soupière.

2.1.4. Remise en question et renversement des échelles de valeurs

Enfin, pour poursuivre et achever cette entreprise visant à ôter du corps des héroïnes tout cliché et toute idée reçue, ces films ont à cœur de se construire autour d'une remise en cause et d'un reversement. L'inversion du rapport d'importance entre sujet homme et sujet femme mise à part, tous questionnent et interrogent à leur manière les échelles de valeurs prétendument imputées aux femmes.

Ces quatre héroïnes partagent, et ce qui constitue en même temps, leur point de divergence profonde d'avec les personnages de femmes traditionnels, c'est leur non-aspiration et leur non-quête de l'amour. Chacun de ces personnages évolue pour lui et sans être animé par un dessein amoureux, soit parce qu'elles ont déjà trop souffert (Suzanne), soit parce que cette perspective leur paraît étrangère (Marie, Jeanne), soit encore parce qu'un homme ne semble compatible avec leur mode de vie (Pomme). Pourtant, les héroïnes se laissent parfois cueillir par l'amour, Pauline avec Darius, Suzanne avec Pierre ou encore Marie avec André, mais cela n'apparaît jamais comme une fin en soi, comme le but de leur existence. Ces rencontres seraient davantage à entendre comme des « accidents » de parcours sur le difficile chemin de leur liberté. Aussi, le choix même d'une relation amoureuse est largement pesé et réfléchi par les personnages, l'amour est intellectualisé avec beaucoup de méfiance et les hommes savamment choisis pour qu'ils ne les fassent pas un jour retomber dans le giron du patriarcat. Ainsi lorsque Pauline, pourtant amoureuse de Darius, réalise que celui-ci, une fois revenu en Iran, change de visage, elle n'hésite pas à le laisser sur le bas côté de la route de peur d'être contrainte dans ses aspirations libertaires. On peut alors mesurer à quel point chez ces personnages, l'amour n'est qu'un aspect de leur vie, qu'une option de leur accomplissement, mais certainement pas ce vers quoi tout leur être est tourné.

Conséquence certainement directe de cette absence de recherche de l'amour, la possibilité d'une dissociation du corps et du cœur chez les personnages de ces films. De fait, là où le cœur est traditionnellement censé primer sur le corps, là où l'amour ou le mariage apparaissent comme les conditions nécessaires aux rapports charnels, les réalisatrices rebattent les cartes en mettant en scène des personnages prêts à coucher sans amour, voire même à se faire payer pour cela. En effet, en faisant de Marie et de Jeanne des prostituées, et quand bien même les causes qui les y ont conduites diffèrent, Kaplan et Akerman bouleversent la hiérarchie *propre* aux femmes en prouvant qu'elles aussi, et à l'image de leurs homologues masculins, peuvent avoir des relations sexuelles désinvesties émotionnellement et sentimentalement sans pour autant devenir des femmes de mauvaise vie. Elles prouvent en ce sens que le corps et le cœur des femmes ne sont pas fatalement liés et qu'au contraire ils peuvent évoluer et agir indépendamment l'un de l'autre. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Kaplan et Akerman maintiennent cette hypothèse jusqu'au bout en ne tombant pas dans l'écueil du retour à l'ordre amoureux traditionnel en faisant succomber leurs héroïnes aux charmes de l'un de leurs clients.

Au-delà de la prostitution, la question de l'argent apparaît d'ailleurs comme une donnée essentielle de la quête de l'émancipation du corps dans la plupart de ces films. Marie et Jeanne, parce qu'elles recourent au commerce du corps, s'assurent une rente financière qui leur permet de prétendre à une certaine autonomie et à n'être ainsi redevable d'aucun homme. Si elles s'enrichissent grâce à eux, elles ne dépendent paradoxalement plus d'eux. En faisant de leur corps dissocié de leur cœur le moyen de leur autofinancement, Marie et Jeanne franchissent ainsi le premier pas qui les sépare de l'idée de liberté.

La problématique financière comme condition de la libération féminine est également présente, bien que d'une manière différente, dans *L'une chante, l'autre pas*, et ce, au travers de l'avortement de Suzanne. Pour conquérir le droit de choisir ou non cette troisième maternité non-désirée, le personnage est contraint de rassembler une somme d'argent conséquente pour pratiquer une interruption volontaire de grossesse, encore illégale en 1962. Ici encore le corps maternel se voit dissocié du cœur, qui lui n'investit aucunement cette grossesse impossible à assumer.

Ainsi, la dimension financière apparaît comme fondamentale dans le parcours de ces héroïnes vers leur libération, l'argent leur permet tantôt de choisir, tantôt de vivre sans dépendance aucune. Or, c'est bien parce que ces personnages parviennent à dissocier leur

corps de leur cœur, leur activité physique de leurs sentiments que l'argent peut venir se nicher entre les deux et ainsi devenir le garant de leur émancipation.

Enfin, et dans un autre registre, le personnage de Pauline remet, une nouvelle fois, en question l'idée des intérêts individuels qui viendraient fatalement s'effacer derrière l'amour maternel inconditionnel. Peu après leur rencontre, Pauline et Darius ne tardent pas à s'envoler pour l'Iran et à se marier dans le pays natal de ce personnage masculin. Par la suite, celle-ci tombe enceinte. Mais, consciente que la mentalité de ce pays, où le patriarcat tant fuit prédomine, mentalité qui déteint de surcroit le faussement proféministe Darius, elle souhaite revenir accoucher en France. Cette condition présentée comme résultant de la volonté d'être près de sa mère, est en réalité le prétexte permettant à Pauline de s'extraire de sa prison orientale pour ne jamais y revenir. Ainsi, quand l'enfant nait et que Darius prépare leur retour en Iran, Pauline s'y oppose. Pour la faire flancher, Darius lui explique qu'il repartira avec l'enfant, qu'elle vienne ou non. Contre toute attente l'appât maternel ne fonctionne pas sur Pauline. Trop effrayée à l'idée de retourner dans ce pays de femmes fantomatiques, dans ce pays régit par l'ordre masculin et où la féminité ne se vit qu'à moitié et dont la maternité reste et demeure l'unique fonction de femmes, celle-ci ne cède pas au chantage et accepte de laisser repartir Darius avec leur premier-né. Ce dialogue, apparu pour beaucoup comme antiréaliste et peu plausible, perturbe en effet l'ordre traditionnel des choses. La maternité chez le personnage d'Agnès Varda ne prime pas sur son instinct individuel de liberté. D'un revers de manche Pauline envoie, en effet, valser toute un imaginaire social autour du rôle de la mère, soumise à son enfant comme elle l'est à son mari. Pauline est mère, de fait, mais elle est surtout libre. Chez elle, et malgré les souffrances intérieures que cela implique, son enfant passe après ce pour quoi elle se bat depuis toujours : son émancipation. Pauline prouve ainsi *« qu'il y a une différence fondamentale entre le fait de nature (la grossesse) et le prétendu instinct maternel »*[27]. En d'autres termes que ce n'est pas parce que l'on peut physiquement enfanter que l'on peut être mère.

Or, c'est bel et bien de cet instinct dit maternel et de tous les présupposés et idées reçues sur la féminité, que reversent ici nos trois réalisatrices, dont partent toutes les oppressions envers les femmes. Ces films opèrent donc une sorte de table race des stéréotypes et des attributions féminines traditionnelles pour donner naissance à des personnages plus *vierges* et à construire. Déchargées de l'idéalisation, de la sexualisation et de la maternisation souvent corollaires aux personnages féminins, Marie, Suzanne, Pauline et

[27] *Ibid, p. 143*

Jeanne apparaissent comme des figures de femmes d'ores et déjà plus libres, en tous cas faites de matériaux narratifs et cinématographiques, propices à cette idée de libération.

2.2. Une enveloppe à libérer et à réinventer

La réinvention du corps féminin par Kaplan, Varda et Akerman dans leurs films respectifs ou, quoi qu'il en soit, l'effacement des idées reçues et des stéréotypes profondément ancrés dans et sur le corps des femmes ouvre ainsi de nouveaux territoires, de nouvelles possibilités de définition des personnages féminins. Forte d'une enveloppe débarrassée des clichés tenaces, les héroïnes doivent désormais le réinventer chacune à leur manière. Si le chemin que parcourent les quatre personnages de ce corpus pour conquérir leur liberté ressemble parfois à ce que François Audé qualifie de *« recette à suivre »*[28], on peut néanmoins noter que chacun de ces films, en la personne de son ou ses héroïnes, se dérobe à ce schéma pour inventer une émancipation à leur image : singulière, originale, voire paradoxale.

2.2.1. Vers une réappropriation du corps…

Déjà esquissé précédemment, l'enjeu de la libre disposition du corps par les héroïnes et plus généralement par les femmes est la condition nécessaire à leur émancipation. Dans les années soixante-dix, le corps féminin fût mis au centre de nombreux débats au travers des questions de la maternité, mais aussi, de la possibilité d'agir sur cette maternité avec les problématiques de l'avortement. D'une manière générale, la thèse sous-tendue par ces débats était la suivante : la libération des femmes devait en premier lieu passer par la libre disposition de leur corps. Or, la réappropriation, au cœur de notre corpus, se manifeste sous différentes formes.

2.2.1.1 Par le mouvement

En premier lieu, la réappropriation du corps par les héroïnes de ces films passe par la notion de mouvement. Pour la plupart d'entre elles s'opère une migration physique souvent de l'intérieur vers l'extérieur, symbole de leur reprise de pouvoir sur leur corps, de leur capacité à prendre possession de leur environnement, et plus largement de leur évolution

[28] *Ibid., p. 114*

psychologique. En passant du statut de regardé à celui de regardant, de passif à actif, le corps des personnages féminins devient dès lors véhicule. Les questions du mouvement et de la manière dont celui-ci est filmé semblent donc intéressantes à analyser tant elles témoignent de cette libération tant recherchée. Néanmoins, et autour de ce point, deux écoles s'opposent, l'une incarnée par Nelly Kaplan et Agnès Varda, l'autre par Chantal Akerman. En effet, les deux premières font le choix délibéré de faire corps avec leurs personnages et de les accompagner dans leurs déplacements. La progression du mouvement, qu'il s'agisse de Marie, de Pauline ou encore de Suzanne est manifeste, tangible et concrète. Le cas de Jeanne, comme nous le verrons, est quant à lui plus épineux.

L'exemple de *La Fiancée du Pirate* permet d'illustrer littéralement cette idée dans la mesure où tout le film se construit autour d'un déplacement de Marie de l'intérieur vers l'extérieur. - La première fois que nous découvrons le personnage, celle-ci apparaît dans un lieu clos, la ferme d'Irène où elle est exploitée. Comme nous l'avons précédemment analysé, Marie y récure le sol sous les diverses pressions alentour. La ferme se présente alors comme le lieu de la domination et de la soumission tant laborieuse que sexuelle, c'est dans ce même endroit, à l'étage, qu'Irène sollicite peu après les faveurs de la jeune femme. La demeure fermière devient donc l'incarnation de ce microcosme rural dans lequel Marie a toujours vécu, mais duquel elle n'a jamais réussi, ni même peut-être tenté, de s'extraire. Cependant, la mort de sa mère ouvre une brèche salutaire qui lui permet d'échapper littéralement au village pour se recueillir dans la forêt où est installée sa cabane. Effectivement, après *l'accident* Irène lui propose – la somme – de venir s'installer à la ferme. Mais, Marie refuse coupant définitivement le lien géographique, et de domination, qui la reliait à la ferme, au village et par extension à ceux qui l'ont fait souffrir. S'opère ainsi dans le film une transition notable d'un espace clos tant physiquement que psychologiquement à un espace plus ouvert symbole d'un retour vers une forme d'état de nature et de liberté brute et à définir. La cabane de Marie est un lieu à inventer.

C'est peu ou prou le même schéma que l'on retrouve dans *L'une chante, l'autre pas* d'Agnès Varda au travers du parcours des deux héroïnes. Le premier segment du film, se déroulant à Paris en 1962, met en scène des espaces presque exclusivement clos, urbains et généralement codifiés *(la galerie de Jérôme, la salle de répétition de la chorale de Pauline ou encore les appartements respectifs des deux amies)* et ne laisse que très peu de place aux espaces ouverts. Et quand bien même ils le sont, ce n'est que partiellement comme en témoigne la cour du lycée de Pauline. C'est à cet endroit même qu'elle va chercher conseil

auprès de sa professeure de philosophie quant à l'avortement, mais celle-ci, par peur, honte ou gêne, la limoge sans sommation. Ainsi, et outre les murets qui encerclent la cour pour en faire un espace semi-ouvert, les mentalités étroites qui y sont exposées achèvent d'ôter à cette espace toute notion de libération.

À l'image de Marie dans *La Fiancée du Pirate*, la première partie du film fait donc évoluer Pauline et Suzanne au cœur d'espaces fermés soit effectivement soit symboliquement, dominés par l'étroitesse d'esprit et ne laissant presque aucune place à l'idée de liberté. À cela il faut ajouter que le traitement de la lumière visant à rendre compte de ces lieux se construit autour de nuances de gris qui renforcent l'idée de claustration et d'absence d'échappatoires. Et, c'est encore une fois la mort, celle de Jérôme, qui va permettre à ces personnages de se délivrer de leur presque prison. Suite au suicide de ce personnage masculin, le film opère une ellipse. Nous laissons en effet Suzanne et Marie, toutes de noir vêtues, baignées dans une lumière funèbre et dans un décor ultime d'absence de mouvement et de liberté : le cimetière, pour les retrouver dix ans plus tard sous des auspices tout à fait différents. *(Annexe 14, p. 153).*

Les deux jeunes femmes, qui s'étaient perdues de vue pendant près d'une décennie, se retrouvent par hasard sur l'esplanade ensoleillée du tribunal de Bobigny lors du procès du même nom. L'espace y est ouvert à tous les vents et annonce d'ores et déjà la suite du film placé sous le signe d'une marche des deux personnages vers la lumière et l'absence de murs auxquels se confronter. En effet, la seconde partie du film met d'un côté en scène la tournée bucolique de Pauline avec son groupe Les Orchidée et de l'autre la marche de Suzanne vers le Sud. Car au-delà d'un périple de l'intérieur vers l'extérieur, le deux personnages s'adonnent également à une transition du Nord vers le Sud et plus symboliquement d'une forme d'enfer vers un Eden verdoyant, comme en témoignera d'ailleurs la scène finale du film. Tout comme pour Kaplan, Varda semble ainsi voir dans la nature l'espace originel propice à une forme de renaissance et de renouveau de ses deux héroïnes.

Jeanne Dielman propose lui aussi, bien que dans une mesure moindre, une évolution du mouvement et une transition de l'intérieur vers l'extérieur. Construit autour du principe du huis clos, Akerman permet néanmoins à son héroïne quelques incursions à l'extérieur. Cependant, et à la différence des deux films précédemment cités, les sorties de Jeanne n'apparaissent absolument pas comme le signe d'une libération en puissance ou en acte. Celles-ci ne sont pas non plus à envisager comme de simples soupapes de décompression pour cette ménagère aliénée. Quand Jeanne sort, ce n'est que pour suivre un itinéraire qui,

comme tout le reste, demeure éminemment fléché et qui fait se dérouler une nouvelle série d'espaces clos : l'épicerie, la banque, même le bar où elle consomme un café vite expédié ne porte pas plus en lui la promesse de perspectives plus larges. Les fenêtres du lieu coupées par le cadre ne dévoilent en effet que de demi-horizons par ailleurs passablement bouchés par les plantes vertes tandis que l'omniprésence des lignes horizontales et verticales rappelle son intérieur. *(Annexe 15, p. 154).*

Dès lors, les quelques rares extérieurs ne semblent incarner qu'une succursale de sa domination tandis que les rues ne se font que le prolongement des couloirs de son appartement. Restent néanmoins les sorties quotidiennes d'après-dîner qu'elle s'offre avec son fils Sylvain et qui pourraient, sur le papier, permettre de croire à des petits moments de libération pour ce personnage. Si, en effet, ces incursions extérieures ne sont cette fois motivées ni par la préparation du dîner ni par une quelconque obligation ménagère, le choix cinématographique, un brin pervers visant à rendre compte de ces séquences, met à distance toute idée d'affranchissement. Contrairement à la presque totalité du film qui montre les actions dans leur longueur (l'épluchage interminable des pommes de terre ou encore le cirage des chaussures), les sorties nocturnes bénéficient quant à elles d'un traitement pour le moins elliptique. Tandis que la préparation pour sortir (l'habillement, l'attente de l'ascenseur, ou encore la marche dans le couloir) apparaît filmée en temps réel, le rapport au temps à l'extérieur est quant à lui fortement resserré puisqu'en tout et pour tout Jeanne et son fils passent une petite vingtaine de secondes dehors, dans l'obscurité et l'absence d'horizons qui rapidement engloutit leurs silhouettes. Ils sont peut-être libres, mais évoluent dans un néant sombre simplement ponctué par le bruit régulier de leurs pas, pareil au tic-tac d'une horloge (ou d'une bombe ?) qui semble les presser de rentrer.

Ces choix de mise en scène qui dérogent à la règle du film visent donc à mettre cinématographiquement en avant le fait que les répits extérieurs, en plus d'être comptés, n'en sont pas vraiment. Surtout, ce qu'Akerman semble ici signifier c'est que les signes de la libération à venir de Jeanne ne sont pas à chercher dans la dialectique dedans dehors, mais plutôt dans le rapport du personnage à la fixité des cadres qui la saisissent dans son appartement.

A la différence de Varda et Kaplan qui accompagnent les mouvements de déplacements de leurs héroïnes respectives, Akerman, quant à elle, prend un parti absolument antinomique et d'une radicalité extrême en optant pour des plans fixes et une absence totale de mouvement de caméra. Or, ces choix, influencés par le cinéma expérimental new-yorkais, sont à double

tranchant. Si, d'une manière évidente, ils enferment Jeanne dans un cadre rigide et immuable, ils lui permettent aussi, de façon plus latente, de devenir l'unique source de vie et de mouvement dans cet univers immobile. Ainsi et aussi paradoxal que cela puisse paraitre, ces choix de mise en scène sans concession sont peut-être ceux qui révèlent le mieux et le plus efficacement la lutte inconsciente de ce personnage féminin contre l'ordre établi. Par ses mouvements, Jeanne se heurte en permanence aux bords du cadre. Incessamment et sans le savoir, ce personnage féminin tente dès lors d'en repousser les limites pour ainsi s'extraire du carcan dans lequel elle est depuis si longtemps enfermée.

Ainsi, la question du mouvement, qu'elle soit manifeste ou latente, apparait dans ces trois films comme l'un des signes de la réappropriation progressive de leur corps par les personnages féminins et d'autant plus que celui-ci n'est guidé ou motivé par aucune instance masculine.

2.2.1.2. Par le choix

Pendant intellectuel et moral du point précédent, la notion de choix apparait également comme une donnée notable de la libération des corps. Chacune de ces héroïnes, à un moment ou à un autre de leur trajectoire, y apparaît en effet confrontée. Or, la problématique même du choix ou plutôt la possibilité offerte à ces personnages de choisir fait d'ores et déjà écho à une évolution de leur statut diégétique et social. Le processus de décision est effectivement le témoin et le garant de leur passage du rang d'objet à celui de sujet. De ce fait, en affirmant la possibilité de choisir, et quelque soit la teneur du choix, en faisant leur le droit d'accepter ou de refuser, Marie, Suzanne, Pomme et Jeanne se revendiquent comme des êtres pensants capables d'exercer individuellement et de manière autonome leur libre arbitre. Elles deviennent alors maitresses de leurs existences pour le meilleur et parfois le pire.

Ponctuée et mise en valeur par *« Moi j'me balance »*[29] la chanson-leitmotiv du film et véritable thème musical de l'héroïne interprétée par Barbara, la notion de choix est absolument récurrente et centrale dans *La Fiancée du Pirate*. C'est autour du processus décisionnel de Marie que s'articule en effet tout le film tant il représente une parade et une offense à la soumission dont elle a été victime par le passé. Ce bouleversement de l'ordre établit et la reprise en main, par le personnage, de ce droit au choix dont elle a été longtemps privée s'illustre au travers de son activité prostitutionnelle. Néanmoins ce n'est pas tant dans la tarification que Marie trouve la voie de son émancipation et d'un renversement du rapport

[29] *BARBARA, Moi j'me balance, paroles : Georges Moustaki, 2'37, Album « Le Soleil Noir », CD, Philips, 063 178-2, 2002*

de force, mais davantage dans le luxe qu'elle s'octroie de trier ses clients sur le volet : *« Tout le monde sera servi, mais c'est moi qui choisi »* dit d'ailleurs la chanson qui lui colle parfaitement à la peau et à l'esprit. En proposant une offre proportionnellement inverse à la demande et en provoquant la frustration de bon nombre de ses prétendants, Marie gagne progressivement la bataille de la réappropriation de son corps en affirmant des conditions là où auparavant il n'y en avait pas. Désormais, elle décide quand, où et surtout avec qui. Elle n'hésite d'ailleurs pas à se refuser à plusieurs reprises à certains de ses anciens bourreaux tels Julien qu'elle chasse sans ménagement de sa cabane à coups de pied avant de s'offrir gratuitement et à la vue de tous à Jésus l'ouvrier agricole afin de montrer à tous les hommes du village qu'il s'agit finalement moins d'une question d'argent que d'un jeu de pouvoir. Les choix de Marie, et la frustration sexuelle de certains de ses prétendants qui en découle et dont elle se délecte, apparaissent donc comme les révélateurs du contrôle qu'elle peut enfin reprendre sur un corps auparavant laissé aux mains de tous faute de pouvoir choisir et faire en sorte qu'il en soit autrement.

Cependant, si Marie peut faire de son activité prostitutionnelle le lieu du choix et plus largement le lieu de l'affirmation de son statut de sujet, c'est parce que celle-ci est totalement déconnectée de tous besoins matériels. L'héroïne n'est en effet pas fille de joie par nécessité, mais par volonté politique. L'argent n'est pas son but et la possession aucunement son objectif comme le démontrera la séquence finale lors de laquelle Marie brûle tout ce qu'elle a accumulé grâce à l'argent gagné. L'expérience d'émancipation singulière vécue par le personnage principal de *La Fiancée du Pirate* est donc loin de pouvoir être étendue à d'autres cas que le sien. Le cas de Jeanne Dielman, prostituée elle aussi, en est la preuve ultime.

A la différence de Marie, Jeanne ne vend pas son corps dans une quelconque optique libertaire ou révolutionnaire, bien au contraire et bien plus tristement, elle se prostitue pour vivre, pour payer ses factures et nourrir son fils. Dès lors, la notion de choix appliquée à Marie ne peut trouver aucune caisse de résonnance dans le personnage de Jeanne qui, à défaut de choisir, mécanise ses relations sexuelles pour ne pas y penser. Tandis que Marie trouve dans les relations tarifées le moyen de sa quête effrénée de liberté et de vengeance, par effet de miroir inversé, elles font sombrer encore davantage Jeanne dans la déshumanisation et l'aliénation domestique.

La possibilité donnée à Suzanne et à Pauline de décider se manifeste chez Agnès Varda d'une manière très différente, du moins dans le fond. *L'une chante, l'autre pas* substitue en effet aux questions de la prostitution ou du commerce du corps celles, notamment, de la

maternité, de l'avortement et de la contraception qui forment la colonne vertébrale du film. En plus de donner un écho cinématographique à ces revendications hautement féministes de la décennie soixante-dix, ces thématiques apparaissent comme les symboles du droit au choix dont les femmes se sont emparées à cette époque et sont abordées dans le film tant à titre individuel que collectif, au travers par exemple des chansons de Pomme ou de la reconstitution du procès de Bobigny.

En questionnant le statut maternel sous l'angle du choix, la cinéaste revendique fermement le droit des femmes à disposer de leur corps. Et si d'aucuns ont pu lui reprocher, les féministes en tête, de mettre en scène des formes de maternités heureuses à une heure où la lutte pour le droit à l'avortement faisait rage, il s'agit là d'une vision simpliste et passablement erronée de la proposition faite par la cinéaste qui, bien loin de réitérer l'axiome femme = mère, le remet profondément en cause.

Celle-ci propose en effet, deux trajectoires de femmes pour qui la question de la maternité se posera à un moment de leurs existences. Or, le simple fait de poser la maternité comme une éventualité, une possibilité et non comme une obligation est déjà le signe d'une profonde évolution du regard sur les femmes. Mais la force du film, quant à cette question du choix, provient surtout de la mise en parallèle de deux héroïnes aux parcours maternels antithétiques pour mettre en valeur les dangers du non-choix.

Quand Pauline, enceinte dans les années soixante-dix est presque aussi libre d'avorter que de garder son enfant, Suzanne mère pour la première fois à la fin des années cinquante n'a, quant à elle, pas eu le choix. Or, d'un point de vue esthétique, la manière dont Varda portraitiste les grossesses de ses personnages, non désirée et subie ou désirée tout court, vise, semble-t-il, à rendre compte du fossé générationnel et moral qui existe entre elles et de l'évolution positive qu'a incarnée la légalisation de la contraception et de l'avortement dans la vie des femmes. Au lieu de subir, celles-ci pouvaient désormais décider du bon moment pour être mère ou de ne l'être pas du tout. Alors que Suzanne, tombée accidentellement enceinte de son troisième enfant, apparait enfermée dans son petit appartement, absente à elle-même voire fantomatique, le tout appuyé par une lumière bleuâtre qui ne fait que renforcer le sentiment de détresse qui émane de ce personnage, les grossesses de Pauline, riches d'une décennie passée et d'autant d'évolutions en faveur des femmes, bénéficient elles d'un traitement cinématographique tout à fait opposé fait de couleurs pastels, de grands espaces qui leur confèrent une dimension bien plus positive.

Au travers des choix opérés par la cinéaste pour mettre en scène la grossesse et la maternité de Suzanne puis de Pauline, Varda défend le droit à une maternité désirée et choisie comme le vecteur de l'émancipation, de la libération, mais aussi du bonheur des femmes. Et c'est aussi, et peut-être surtout, par la voix de Pauline et du groupe des Orchidée que la cinéaste affirme le plus clairement ce message comme en témoigne cet extrait de *Mon corps est à moi* chanté par le personnage lors du hautement symbolique procès de Bobigny[30] : « *Faire en ce bas-monde / Des enfants ou pas / Être plate ou ronde / J'ai le choix* ». Dès lors, loin de sanctifier la maternité et d'en faire le but ultime de l'existence de ses personnages, loin aussi de la diaboliser en faisant de toute mère le produit de la société patriarcale, l'intelligence et la finesse de Varda la poussent à se situer dans un entre-deux, dans une quête d'harmonie et au carrefour du choix donné à ces héroïnes.

2.2.1.3. Par le plaisir

Enfin, la libre disposition du corps des héroïnes passe aussi par la réappropriation de leurs sensations physiques, intimes, mais également psychologiques. En somme, par une reconnexion du soma et de la psyché, du corps et de l'esprit.

Marie dans *La Fiancée du Pirate,* en mettant en place sa mécanique sexuelle vengeresse se réapproprie le droit au plaisir. Néanmoins, il ne s'agit pas là d'un plaisir charnel, la question du plaisir sexuel n'étant en effet jamais posée ni esquissée dans le film, car là n'est aucunement le but de la jeune héroïne, la reprise de pouvoir sur son corps et sur ce qu'elle veut bien en faire, en d'autres termes le droit qu'elle s'attribue à pouvoir choisir apparaît comme le moyen pour elle de toucher du doigt une forme de plaisir intellectuel. Effectivement, l'évolution de l'objectif de son entreprise auprès des habitants du village de Tellier, dissimulé derrière la chair érigée en hameçon, devient moins la quête d'une ascendance physique sur eux (par l'intermédiaire de l'argent notamment) que la volonté d'affirmer la supériorité de son intelligence et de sa ruse sur ces hommes. Car ce que Kaplan met en scène au travers de Marie c'est certes la trajectoire d'un personnage en pleine libération physique, mais aussi, et surtout, le parcours d'une héroïne qui gagne petit à petit en intelligence, une intelligence qui devient dès lors son arme la plus fatale sur ses ennemis.

Au début du récit, Marie est présentée comme illettrée, elle exerce des activités purement physiques desquelles l'intellect est purement et simplement évacué, qu'il s'agisse

[30] *Le Procès dit de Bobigny s'est déroulé en 1972 dans le tribunal de la ville du même nom. Destiné à décider du sort de Marie-Claire, jeune adolescente ayant avorté, et de celles qui l'auraient aidée à le faire alors que la pratique était encore illégale s'est rapidement transformée et sous l'impulsion notamment du MLF et de l'engagement féroce de l'avocate Gisèle Halimi en un procès pour le droit à l'avortement.*

du labeur fermier ou sexuel. De même que quand elle déchiffre les conseils de beauté des magazines, elle le fait moins par le texte que par les images qui l'accompagnent. Mais, progressivement, dans le secret de sa cabane et dans le secret du hors-champ cinématographique, Marie gagne, de manière autonome, en instruction. Ainsi la découvre-t-on dans la dernière partie du long-métrage, assise autour de sa table, un livre à la main. En quelques plans dissimulés ici et là, la cinéaste témoigne sourdement de la marche de son héroïne vers l'apprentissage et vers une intelligence autre qu'empirique. *(Annexe 16, p. 154).*

Or, c'est justement cette intelligence qui lui permet de creuser un peu plus le fossé qui la sépare des villageois et de prétendre au plaisir intellectuel. Dès lors, le corps de Marie, dont elle connaît le potentiel sensuel et sexuel, n'apparaît plus pour elle que comme le moyen conscientisé de faire chuter ceux qui l'entourent. Et, le véritable point de bascule de sa mécanique vengeresse réside dans l'apparition du magnétophone qui lui permet, secrètement, de recueillir des preuves de l'hypocrisie des gens du village. Ce stratagème ignoré de tous et in-envisagé par tous atteste bel et bien de la nature intellectuelle que revêtent peu à peu les agissements d'une jeune héroïne et plus largement de sa supériorité psychologique acquise sur Tellier. Si Marie leurre par le corps, c'est donc dans le seul but de faire chuter l'esprit.

Nelly Kaplan injecte donc à l'émancipation des femmes une donnée peu traitée dans les autres films et pourtant fondamentale, celle de l'apprentissage et de l'instruction qui rendent possible la réappropriation de soi en ce qu'ils évacuent la dépendance à l'autre. Et, c'est dans ce cheminement intellectuel que Marie fait l'expérience du plaisir psychologique en ce qu'il lui permet d'affirmer sa supériorité sur les autres en utilisant d'autres armes pour les punir de leurs agissements passés envers elle.

La réappropriation de son corps par plaisir se manifeste d'une tout autre manière chez Pauline dans *L'une chante, l'autre pas*. Une fois encore, le plaisir n'est pas à entendre dans un sens sexuel, mais, contrairement à l'exemple de Marie, il reste plus concrètement corporel. C'est, effectivement, par la maternité, thème cher à Varda, que ce personnage atteint la jouissance et parvient à reconnecter son corps et son esprit.

Tout d'abord, il est important de rappeler que la question du choix, évoquée plus haut, apparaît comme l'un des facteurs déterminants de cette reconnexion. C'est bel et bien parce que Pauline ne subit pas ses grossesses, c'est bel et bien parce qu'elle est libre intellectuellement de décider de son état que la notion de plaisir peut s'immiscer dans son appréhension corporelle de la maternité. Plus exactement, c'est dans l'expérience de la grossesse que Pauline trouve matière à plaisir, tel est en tout cas ce qu'elle revendique haut et

fort dans *La Femme Bulle*, l'une des chansons qu'elle se plait à chanter avec Les Orchidée. Celle-ci relate de manière poétique et imagée la satisfaction et le plaisir intime, voire égoïste, liés à l'état de grossesse, et ce, de manière indépendante et déconnectée de la question de la maternité. *« A que c'est bon d'être une bulle / À que c'est beau d'être un ballon / Un atelier de molécule / Un bel ovule / Une fabrique de cellules »*[31] chante-t-elle à la fin du film. De façon certaine, Pauline aime donc à être enceinte. Aime-t-elle être mère ? La réponse à cette épineuse question n'est pas si simple et n'est d'ailleurs pas explicitement posée par Varda.

Quoi qu'il en soit, au travers de Pauline, la cinéaste met en scène le porte-voix physique d'une conception de la maternité qui, finalement ou fatalement, déroge à la règle admise, car celle-ci revendique la grossesse comme une fin et non comme le moyen d'accomplir ce pourquoi les femmes sont prétendument faites : l'enfantement. Ce rapport entretenu par Pauline à la maternité est d'ailleurs loin d'aller de soi pour les gens qui l'entourent et qui ne parviennent pas toujours à comprendre la provocation subtile de son positionnement. Ainsi, après l'interprétation de *La Femme Bulle* une femme, militante féministe, du public se méprend en pensant que la chanson est une ode à la maternité et qu'elle culpabilise ainsi les femmes qui refusent d'être mères, une méprise partagée également par le MLF à la sortie du film. Or, ce que Pauline prône est, paradoxalement, l'inverse. Elle conçoit le plaisir d'être enceinte comme isolé de la maternité en soi, l'état est envisagé de manière indépendante aux conséquences qu'il engendre naturellement. Pauline incarne donc dans le film de Varda une vision totale et extrême d'une féminité qui s'assume et qui revendique le plaisir généré par les facultés que son sexe peut lui offrir avec toutes les limites psychologiques ou morales qui peuvent découler de cela.

Ainsi, l'attachement de Pauline à la grossesse qu'elle place hiérarchiquement devant la maternité s'exprime concrètement dans le choix qu'elle fait de laisser Darius repartir en Iran avec son fils Parvise-Benjamin contre la promesse qu'il la fasse tomber enceinte une seconde fois. Peut-être moins pour l'enfant à naitre que pour le plaisir de l'attendre.

Jeanne Dielman, est de notre corpus, le seul film qui explore concrètement la problématique du plaisir sexuel comme moyen de conquête de l'autonomie et de la libération. La réappropriation, ou plus encore la découverte, du plaisir sexuel est ce vers quoi tend intégralement le récit et dont la réponse finalement apportée apparaît aussi violente que paradoxalement positive. La sexualité, pour Jeanne, n'a jamais été vécue sous l'angle du

[31] *François WERTHEIMER, Les ORCHIDEE, La femme bulle, paroles : Agnès Varda, 4'20, Album « Gatefold Sleeve », Vinyl, Philips, 9101106, 1977*

plaisir, voire même du désir, qu'il s'agisse d'avec son mari ou d'avec ses clients par la suite, elle est soit une obligation maritale soit utilitaire, un moyen comme un autre de gagner sa vie. Surtout la sexualité est l'une des marques de l'aliénation de Jeanne, une aliénation néanmoins supportable et supportée, car elle est, comme le reste, dénuée de tout investissement psychologique et sentimental. Par essence, Jeanne apparaît donc comme un personnage profondément clivé chez qui le corps et l'esprit ne communiquent pas, plus, ou s'interdisent simplement de le faire. Or, l'intervention du plaisir au milieu de cette mécanique quotidienne si bien rodée et peu à peu devenue naturelle, apparaît dès lors comme impossible puisqu'il créerait, malgré le personnage, un pont entre psyché et soma. Et, cette reconnexion fatale entre ce corps et cet esprit, dont le clivage représente l'armure que s'est construite Jeanne pour ne pas sombrer, ouvrirait dès lors une porte vers la conscience retrouvée du drame de son état et de sa vie. Telle qu'exposée, l'irruption inopinée du plaisir chez ce personnage est donc le grain de sable à absolument éviter tant il perturberait de manière irréversible son existence certes chaotique, mais dont l'organisation néanmoins semble lui permettre de survivre. C'est pourtant ce qui advient lorsque Jeanne fait l'inconcevable découverte de la jouissance sexuelle, lors d'un rapport tarifé avec un client, et qui va provoquer chez elle une rupture totale à laquelle elle apportera par une réponse qui l'est tout autant. *« Le plaisir bouleverse l'ordre et, à partir du moment où l'ordre est bouleversé, on entre dans le risque. À partir de là, tout commence à s'écrouler »*[32]. Contrairement à tout le reste, le plaisir ne tolère aucune maitrise, il va, il vient sans que sur lui de prise soit possible. Or, si cette absence de maitrise apparaît inconcevable pour le personnage, l'irruption de l'orgasme dans sa vie est néanmoins lentement et silencieusement préparée par une série de dérèglements qui, finalement, rendent inévitable cette découverte. Ainsi, la surcuisson des pommes de terre, la brosse à chaussures récalcitrante et plus encore le dérèglement temporel provoqué par le réveil sonnant tantôt trop tard, tantôt trop tôt, sont autant d'indices révélateurs de la perte de maitrise du personnage sur son environnement. Jeanne commence à perdre pied en se laissant submerger par l'imprévu et le hasard et, dès lors, ouvre inconsciemment une porte qu'empruntera, sans crier gare, le plaisir sexuel. Mais, alors que le plaisir pourrait légitimement apparaître comme un élément positif, il revêt chez Jeanne des allures cataclysmiques. Celui qui, presque malgré lui, lui fait découvrir la jouissance n'est pas un ami, mais l'ennemi qui, en reconnectant son corps et son esprit, lui révèle le néant de son existence. Les conséquences tragiques de cette découverte fortuite attestent d'ailleurs du

[32] *op. cit., Laura LAUFER, 8 mars 2012, clins d'oeils. Shirley Clarke. Entretien avec Chantal Akerman. Barbara Kopple*

séisme intérieur ressenti par Jeanne. Mais si celle-ci finit par tuer l'homme qui lui a fait découvrir le plaisir sexuel, pourquoi le tue-t-elle ? Qui tue-t-elle au juste ? Le client ? Le plaisir lui-même qui ne peut s'intégrer dans son quotidien et qu'elle essaierait encore une fois de réprimer ? L'Homme, en général, comme acteur tout juste révélé de son oppression ? La dernière séquence du film mettant en scène cet acte relativement paradoxal est d'une rare complexité tout comme les motivations qui y conduisent. Quoi qu'il en soit ce meurtre, préparé par la série d'échecs et de ratés dont nous avons précédemment discuté, aussi fou soit-il apparait comme une victoire pour le personnage tant il se fait la preuve de son passage de l'objet à l'état de sujet. Agissant comme elle le fait, Jeanne s'affirme, décide, mais aussi et peut-être surtout exprime des sentiments jusqu'alors absents. L'orgasme qu'elle connaît avec son dernier client la réveille d'un long sommeil, l'érige comme être d'affects et de plaisirs. Il est également à noter que la découverte du plaisir ouvre chez Jeanne le champ des perspectives. En effet, contrairement aux récurrentes scènes présentant Jeanne face à son miroir, immuablement cadrée de profil pour nous refuser l'accès à son reflet, lors de cette ultime scène le spectateur accède enfin à son image comme s'il s'agissait de signifier que, pour la première fois, Jeanne accepte enfin de se faire face, de se regarder frontalement.

2.2.2. …pour venger son sexe

Une fois la réappropriation de leur corps par les héroïnes de ces films actée, ou quoi qu'il en soit bel et bien en marche, celles-ci peuvent désormais en disposer librement et s'en servir à leurs propres desseins. Il est intéressant de noter que l'usage fait de leurs corps devenus sujets par Marie, Suzanne, Pauline ou Jeanne vise souvent, de manière plus ou moins consciente, à se venger des pressions et des oppressions subies physiquement et intellectuellement. D'un point de vue plus large et transversal ce à quoi s'adonnent chacun de ces personnages féminins dans les films de notre corpus c'est à une vengeance de leur sexe avec les armes d'une féminité assumée et revendiquée comme telle.

2.2.2.1. Marie, le corps fait arme de séduction massive

L'exemple de Marie dans *La Fiancée du Pirate* est sans doute l'un de ceux qui illustrent le plus explicitement l'idée d'une vengeance du corps par le corps. Comme nous l'avons évoqué à plusieurs reprises, le film de Nelly Kaplan fonctionne autour de l'idée d'une réappropriation progressive par l'héroïne de son corps par l'intermédiaire d'une évolution de

l'usage qu'elle fait de celui-ci. D'abord objet d'un désir assouvi sans condition aucune par les hommes du village, son corps devient par la suite objet d'échange consenti. Or, en monnayant ses charmes, Marie pose certes des conditions là où il n'y en avait précédemment pas, mais surtout redevient maitresse d'un corps dont elle découvre en même temps la force de son potentiel sensuel et sexuel. Comme dans un système de vases communiquant, la révolte et le refus de la soumission réveillent chez le personnage une féminité auparavant enfouie et plus cette féminité est apprivoisée, maitrisée et exposée par la jeune femme, plus les hommes du village se jettent à ses pieds lui révélant de ce fait l'arme *fatale* qu'elle détient en elle et sur elle. En l'adoubant pour sa beauté et son charme, les hommes lui montreront et lui tendent, en effet, le bâton qui sert à les battre. Ainsi, la force du personnage de Marie semble résider dans le fait de se laisser, a priori, façonner par le regard désirant des hommes qui l'entourent tout en conservant une distance certaine vis-à-vis du fantasme qu'elle incarne pour mieux se servir de ce rôle contre ceux qui l'on construit. En poussant la réflexion encore un peu plus loin, il semblerait que le personnage de Marie puisse, d'une certaine manière, se voir apparenté à la créature élaborée par le Professeur Frankenstein, une créature née de l'imagination et des désirs les plus fous de ce dernier, mais qui tôt ou tard finit par se rebeller contre son créateur. L'écho avec le personnage de Kaplan au parcours émancipatoire similaire semble donc cohérent. Si la créature utilise la vie que Victor Frankenstein lui a insufflée pour ensuite la retourner contre lui jusqu'à la mort, Marie, quant à elle, utilise la féminité outrancière et la séduction qu'ont projetées sur elle les villageois pour la retourner, telle une arme, sur ceux qui l'ont construite et ainsi provoquer leur déchéance morale. Il est d'ailleurs intéressant de noter que la scène de « chasse à la femme » organisée par les habitants de Tellier ressemble, de près ou de loin, à celle décrite par Mary Shelley[33] et mise en images par James Whale[34]. Dans les deux cas, des villageois, enragés et aux mœurs étroites, regroupés en masse prennent en chasse la créature qui dérange pour la supprimer et faire revenir l'ordre qu'ils ont eux-mêmes établi. Mais, à la différence de l'histoire narrée par Shelley, où la Créature finalement prise de remords quant aux crimes qu'elle a commis part s'immoler par le feu, le personnage de Kaplan lui n'en éprouve aucun vis-à-vis des actes perpétrés à l'encontre des villageois. Suite à l'étape ultime de sa vengeance, la diffusion des enregistrements au sein de la sacro-sainte église, Marie retourne vers sa cabane pour y mettre le feu tout comme aux objets amassés grâce à l'argent de ses passes et regarde le tout brûler.

[33] *Mary SHELLEY, Frankenstein ou le Promethée moderne, Flammarion, coll. GF Etonnants Classiques, 2012*
[34] *James WHALE (real.) Frankenstein (Frankenstein), prod. Carl Laemmle Jr., 1931, Etats Unis, Noir et Blanc, 71 min*

La manière dont la réalisatrice a choisi de mettre en scène ce plan est très intéressante et hautement signifiante. Cadrée en plan épaule, Marie au second plan apparaît derrière les flammes au premier plan. Celles-ci, en mordant les bords du cadre, semblent lui effleurer le visage. Le choix de l'échelle et de la construction du plan entre avant et arrière-plan donne donc l'impression que Marie, telle une sorcière au bucher, est en train de s'embraser. Néanmoins, les flammes ne la touchent pas, Marie, en réalité, ne brûle pas. *(Annexe 17, p. 155).* La mise en scène de ce plan rappelle d'ailleurs l'ordalie perpétrée, notamment, à l'encontre des sorcières aux temps moyenâgeux. Cette pratique consistait à demander à l'accusé (souvent jugé pour des motifs relatifs à la sorcellerie) de mettre sa main au feu. Si la main brulait, les inquisiteurs voyaient là la preuve que la personne était bel et bien une sorcière, si au contraire la main ressortait indemne des flammes, l'accusé se voyait dès lors lavé de tout péché. Or, ici Marie résiste aux flammes et en ressort sauve. En un plan, Kaplan balaie alors toutes les accusations qui frappaient la jeune femme depuis le début du film. La sorcière n'en est pas une tandis que les accusateurs de Tellier sont, quant à eux, ramenés à leur hypocrisie. Le parallèle avec la Créature s'arrête donc là. Alors qu'elle capitule, Marie triomphe, lavée de tout ce qui pesait sur elle.

Ainsi, en déjouant les clichés misogynes en se les réappropriant pour ridiculiser le pseudo-moralisme des habitants du village, Marie se fait le parangon des luttes féministes à venir tout en rendant justice à toutes celles qui, sorcière, putain ou encore objet, furent *brulées* avant elles pour avoir ne serait ce qu'émis le souhait d'être libre. Le personnage exemplaire et précurseur de Marie, *« sorcière des temps modernes qui n'est pas brûlée par les inquisiteurs, car c'est elle qui les brûle »*[35], semble ainsi devenir sous la caméra de Nelly Kaplan celui qui, enfin, venge tous les autres.

2.2.2.2. Pomme et l'homme interchangeable et réduit au rang de procréateur

La vengeance proposée par Agnès Varda dans *L'une chante, l'autre pas* est quant à elle moins évidente, et surtout plus insidieuse. Celle-ci, sous-tendue, se manifeste au travers de l'histoire de Pauline et, surtout, par le biais de son rapport à Darius, l'Iranien. Installés à la demande de ce dernier en Iran, Pauline a découvert la vraie nature, traditionnelle et autoritaire, de celui qui est devenu son époux. *« Je suis venue, pendant des mois, pour te*

[35] *Isabelle REIGNER, La Prostitution à travers les arts : le cinéma (chapitre 1), Le Monde, 28 novembre 2013, URL : http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/11/28/la-prostitution-a-travers-les-arts-le-cinema-chapitre-1_3520754_3246.html , consulté le 5 juin 2015*

regarder travailler »[36] lui dit-elle. Se sentant lésée et trahie Pauline, à sa manière, entreprend alors de lui faire payer son offense en renversant les rôles, les places et les statuts. Alors qu'elle a négocié un retour en France pour accoucher de leur premier enfant, Parvise-Guillaume, elle explique purement et simplement à Darius qu'elle ne repartira pas avec lui en Iran. Convaincu que l'argument sentimental et maternel suffira à la faire flancher, Darius la menace de repartir avec leur enfant. Mais, contre toute attente, celle-ci n'y oppose pas de résistance, cependant elle lui demande, en contrepartie, de lui faire un autre enfant. Pour qu'ils en aient chacun un, explique-t-elle. D'un revers de manche et en quelques mots, Pauline envoie donc valser le prétendu instinct maternel dont Darius la croyait dotée et qui l'aurait poussée à vouloir rester avec son fils. Mais aussi, par l'intermédiaire de cette *faveur* demandée, elle écrase du pied la figure masculine pour la réduire au rang de pur géniteur *« Tu m'as pris pour un idiot tout juste bon à te donner de la semence »*[37] s'exclame d'ailleurs Darius. En effet, ce que Pauline signifie à Darius au travers de sa requête c'est que la mort de leur histoire ne la chagrine, semble-t-il, pas et surtout qu'il ne lui est désormais plus nécessaire que pour concevoir un deuxième enfant, qu'elle ne compte désormais plus l'utiliser que pour ses facultés procréatrices. Ramené à ses organes sexuels, Darius pourrait aussi bien être un autre.

Il est d'ailleurs intéressant de noter que Pauline, déterminée, semble déjà avoir remplacé la figure paternelle, et ce, avant même cette conversation. La scène post-accouchement montre la chambre dans un panoramique qui présente d'abord Pauline et son enfant avant de dévoiler la mère de cette dernière et Suzanne avant même que l'on ne découvre la présence finale de Darius. Ainsi, autour du bébé paraît d'ores et déjà s'être formée une cellule de femmes ôtant à l'époux son rôle, de premier plan, dans la Trinité familiale. *(Annexe 18, p. 155).*

De manière originale et néanmoins provocante, Pauline inverse l'ordre traditionnel des choses et la hiérarchie familiale en tendant à son époux le miroir de son comportement envers elle. Offensée qu'il ait tenté de la réduire à son statut d'épouse au foyer et de mère, elle offense Darius de la même manière en déniant à la figure masculine qu'il représente, toute l'imagerie que celle-ci est censée incarner en terme d'autorité, de pouvoir et de décision. L'héroïne, le temps d'une scène du moins, investit la place du chef de famille décisionnaire en confiant à son époux trop zélé le rôle de la poule pondeuse qu'il entendait assurément lui

[36] *op. cit, Agnès VARDA, L'une chante, l'autre pas, 01'22'27*
[37] *ibid., 01'22'44*

faire tenir. Elle propose – ordonne – et dispose sans qu'elle ne lui permette réellement de demander son reste.

De plus, en le quittant de la sorte, Pauline prouve aussi à Darius qu'elle ne dépend en aucun cas de lui et que l'amour qu'elle lui porte n'est nullement supérieur à sa volonté d'être libre et à son horreur du modèle matrimonial et familial qu'il lui propose sans le dire. Darius, face à Pauline, exprimera ainsi son désarroi *« Tu es folle. »*. Reste néanmoins à savoir si la folie concerne sa requête concernant l'enfant ou la violence sourde avec laquelle elle a effacé l'image de l'homme qu'il pensait être et renvoyer au monde.

2.2.2.3. Jeanne ou la lutte de l'Eros et du Thanatos.

La vengeance mise en scène par Chantal Akerman dans *Jeanne Dielman* est sans doute la plus surprenante, mais aussi la plus complexe. Bien que celle-ci, au travers d'un meurtre, se présente de manière éminemment littérale, ses tenants et ses aboutissants sont les plus inattendus de ce corpus. À la différence de Marie, le personnage de Kaplan, qui prépare et mûrit longuement la punition qu'elle tend à infliger au village, la vengeance de Jeanne semble pour ainsi dire surgir de nulle part tant la placidité et l'opacité émotionnelle du personnage ne permettent pas de laisser présager l'issue fatale qui sera celle du film. Le meurtre est froid, distant. Finalement comme elle. Pourtant, c'est bel et bien dans la somme des évolutions minimes de l'héroïne et des détails *a priori* insignifiants que se cachent les indices de la résolution à venir. Durant ces trois jours de vie, ce sont toutes les petites frustrations éprouvées par l'héroïne et tous les petits ratés inenvisageables jusqu'alors qui imposent doucement, mais surement l'ouverture d'une brèche chez ce personnage, une brèche dans laquelle l'humanité va s'engouffrer pour finalement s'exprimer de la manière la plus brutale, mais aussi et peut être surtout la plus vitale qui soit.

Stricto sensu, le meurtre que commet Jeanne à l'encontre du client qui lui a fait découvrir l'insoupçonné plaisir sexuel ressemble à un retournement pur et simple de situation et de domination. Pourtant, l'interprétation de la fin du film d'Akerman semble bien plus complexe et profonde que cette apparente binarité. Que tue Jeanne ? Qui tue Jeanne au juste ? Concrètement son client qui dans sa chair éprouve la vengeance de cette femme, mais au-delà des apparences se cache peut-être une hypothèse symbolique différente. Et si Jeanne ne tuait pas le client pour ce qu'il est, un homme parmi d'autres, un homme de plus qui a fréquenté son lit ? Et si Jeanne ne le tuait même pas pour la masculinité qu'il incarne et le patriarcat qu'il sous-tend ? Peut-être ne le tue-t-elle pas pour ce qu'il est, mais pour ce qu'il lui renvoie

d'elle-même, tel un miroir. Peut-être le tue-t-elle pour la teneur insupportable de la révélation qu'il vient, par l'orgasme, de lui faire.

La vengeance de Jeanne à l'égard du masculin se teinte dès lors d'un mélange de pulsion de vie et de pulsion de mort. Cette sexualité qui chez Jeanne n'était jusqu'alors pas vécue comme le vecteur ni d'une libération potentielle, ni même d'une reprise de pouvoir sur son corps le devient de fait. Le plaisir la réveille d'une longue léthargie robotisée pour la faire réaccéder, malgré elle, au monde des vivants. Et c'est en réintégrant la sphère de l'humanité que Jeanne prend violemment conscience de ce qu'elle fut trop longtemps, mais qu'elle refusait peut-être de voir.

La question du regard est, d'ailleurs, au centre du dispositif de filmage proposé par Akerman concernant la scène du meurtre. Ce plan, à la différence de tous les autres, n'est pas filmé frontalement, mais au travers d'un miroir comme si le plaisir sexuel venait d'ouvrir le champ de vision du personnage. Il semblerait d'ailleurs que ce long face à face de Jeanne avec son reflet, redécouvert, puisse constituer le début de l'explication de son geste. Contrairement aux autres plans distillés dans le film montrant Jeanne face à miroir, mais refusant au spectateur son reflet, comme si elle-même ne le voyait pas, le personnage accède enfin à sa propre altérité à la fin du film. Elle réalise ce qu'elle est et cette prise de conscience semble lui être purement insupportable. Or, c'est peut-être dans le changement de son regard sur elle-même que sont à déceler les causes du meurtre qu'elle commet. *(Annexe 19, p. 156).*

En lui montrant par l'orgasme qu'elle est capable de sentir et de ressentir, le client ouvre sous les pieds de Jeanne un profond gouffre existentiel. En lui prouvant, malgré lui, le mal fondé de ce qu'elle pensait impossible, à force de se le refuser (le plaisir, l'affect et les sensations), il lui révèle ce à côté de quoi elle n'a cessé de passer, volontairement ou non. Certes, Jeanne apparaît-elle comme une des victimes d'une société dominée par le masculin, mais elle semble également être, d'une certaine façon, l'architecte de sa propre soumission. En effet, après la mort de son mari qui aurait pu la libérer, elle n'a paradoxalement eu de cesse que de maintenir elle-même son aliénation par le biais notamment de l'emploi du temps millimétré qu'elle s'impose et surtout par son apparent refus du plaisir et du désir. Délestée de toute figure masculine dominante, en apparence autonome et autosuffisante, Jeanne, pourtant, en assumant auprès de son fils tous les rôles, du père comme de la mère, s'est laissée entrainer dans une posture presque schizophrénique la poussant à être bourreau et victime, dominante et dominée dans le même temps. Dès lors, cet acte meurtrier s'il est concrètement perpétré sur la personne du client est peut-être à considérer indirectement

comme un geste de Jeanne contre Jeanne ou, en tous cas, contre une partie d'elle-même et de sa vie. Jeanne tue et se tue en même temps pour renaître ensuite, car ce que racontent ces trois jours de la vie de Jeanne Dielman c'est moins son aliénation que la prise de conscience de cette même aliénation grâce au dérèglement de son quotidien martial qui lui permettait de survivre sans réfléchir et d'accepter passivement son état au lieu de trouver le courage de vivre. Dès lors, les accrocs distillés ça et là le temps de ces soixante-douze heures de vie sont finalement des manifestations inconscientes de son instinct de liberté et de vie refoulés plus que de simples hasards. La cocotte minute bien trop pleine cède enfin, et le paroxysme de ce retour à la vie est incarné dans le film par le côtoiement du plaisir et du meurtre.

À l'œuvre depuis le début, la pulsion de mort chez ce personnage précède la pulsion de vie, car l'orgasme tout comme le meurtre, primaire et animal, semblent paradoxalement incarner tous les deux, et à leur manière, le retour triomphal d'un personnage hybride, mort-vivant ou vivant-mort, dans une sphère humaine à réapprivoiser.

2.3. Une libération, oui, mais… : L'émancipation à l'épreuve du regard

L'émergence de nouveaux types de personnages féminins, dignes représentants des luttes féministes de la décennie soixante-dix, et par elles de nouveaux comportements plus libertaires, ne se fait néanmoins pas sans heurts. Effectivement, des obstacles se dressent sur le chemin de ces héroïnes pour tenter d'entraver leur évolution qui dérange en ce qu'elle remet en question l'ordre phallocentrique millénaire. Leur entourage, par des moyens plus ou moins grands et plus ou moins subtils, tente en effet de tuer dans l'œuf une rébellion qui risquerait d'atteindre profondément les bases d'une société régie par l'homme. Ces obstacles, souvent moins physiques que psychologiques, prennent la forme d'une pression constante exercée sur les héroïnes par le martèlement de ce que l'on pourrait qualifier de *« stigmates de la putain »*. Les femmes libres sont alors constamment ramenées à une nature de femme codifiée et stéréotypée dont, justement, elles tentent de se départir. Cependant, et là est surement le paramètre le plus intéressant de ce corpus, on peut relever de film en film une évolution notable du regard et de la réception de ces comportements, car dix années séparent *La Fiancée du Pirate* de *L'une chante, l'autre pas*, dix années de lutte pour les droits des femmes, dix années qui ont contribué à transformer l'avant-gardisme de Marie en des attitudes presque acceptées du côté de Pauline.

2.3.1. Les stigmates de la putain

Des trois films de ce corpus, *La Fiancée du Pirate* est celui qui met le plus en scène la méfiance du regard d'autrui porté sur la libération de l'héroïne. Ceci ne semble pas étranger au contexte de sortie de ce film aux idées encore alors avant-gardistes. Sorti en 1969 sur les écrans, le film de Kaplan est bel et bien antérieur à l'émergence du *Mouvement de Libération des Femmes* qui prépara l'opinion aux questions de la libre disposition du corps ou encore de la contraception. À cette époque, Marie fait donc figure d'extraterrestre aux désirs et aux revendications inenvisagées et encore inenvisageables. Ceci permet donc d'expliciter la violence des réactions et des réprobations à laquelle la jeune héroïne doit, tout au long du film, se confronter. En tant que défricheuse de terrain et enfonceuse de portes fermées à double tour, elle essuie les plâtres et paye les pots cassés de la morale ébranlée. Et les habitants du village ne se privent guère pour le lui signifier.

La mort de la mère de Marie, et la tentative d'émancipation de cette dernière suite à ce drame, provoquent chez les villageois un vent de haine qu'ils ne vont avoir de cesse que de répercuter sur la jeune femme. Mais face au caractère insaisissable de la jeune femme, leurs armes se limitent au verbe. C'est donc par la parole que s'exprime littéralement leur hostilité à l'égard des comportements libertaires de l'héroïne et plus particulièrement au travers de la mainte fois utilisée métaphore de la sorcière.

Le recours à cette figure légendaire est très signifiant puisqu'elle incarne dans le même temps un danger, une source de répulsion et un pouvoir supérieur à celui du commun des mortels. Marie, pour sa tentative d'autonomisation et pour le péché de chair, subit donc les mêmes foudres que ces figures persécutées pour leurs dons occultes et mortifères. Tellier, sans scrupule aucun, serait en effet prêt à l'envoyer au bûcher. Les remontrances subies par Marie sont d'ailleurs unanimes, les attaques viennent des hommes, mais aussi, et peut être surtout des femmes. Il n'existe, en effet, aucune forme de solidarité féminine au sein du village. La Goulette, Irène et consort sont d'ailleurs, les plus franches tireuses, celles qui fustigent le plus - par jalousie ? - les comportements débridés de la jeune femme, car peut-être y lisent-elles le négatif de leur propre condition. Marie est seule contre tous, trop en avance sur son temps et côtoyant des énergumènes trop en retard sur le leur. Pourtant, ces attaques souvent violentes visant à la détruire semblent au contraire la renforcer. Le verbe des villageois acquiert dès lors une valeur performative, car plus ceux-ci tentent de la ramener à sa nature dérangeante et à son anormalité et plus Marie fait de l'injure le moteur de sa

rébellion et l'arme qu'elle finit par retourner contre ses agresseurs. Plus elle est dite sorcière et plus elle le devient à leurs yeux, plus elle est étiquetée salope et plus elle se plait à l'être. Ainsi, en se réappropriant et en résignifiant l'insulte, elle en fait le signe de sa liberté.

Il est également intéressant de souligner que la violence des réactions à laquelle doit se confronter Marie est à l'image de ce qu'était la pensée de la société de l'époque. Si l'héroïne essuie les remontrances du village, Kaplan a quant à elle du faire face à la frilosité de la censure qui ne tolérait visiblement pas la soif de liberté du personnage qu'elle mettait en scène et ses comportements anticonformistes. Le Ministère de l'Information de l'époque, responsable de la signalétique des films et de la censure, lui a en effet demandé de modifier l'issue de son film. Pour rétablir l'ordre et la morale tant sociale que cinématographique, il fallait Marie meurt pour ainsi affirmer, entre les lignes, que c'était elle la méchante du film. *« Ils m'ont dit qu'il fallait qu'elle meure et qu'elle soit punie à la fin. Parce qu'en fin de compte, ce film raconte l'histoire d'une pute qui s'en va libre et riche.*[38] *»*. Cette méprise autour du sens de *La Fiancée du Pirate* est intéressante puisqu'elle met en avant un regard spectatoriel pas encore prêt à voir dans ce personnage qui se libère par le corps une figure positive. Aussi exacerbés et exagérés soient les traits caractéristiques des habitants de Tellier, il semble pourtant que leur moralisme soit une excroissance de celui de la société Française de la fin des années soixante.

Le cas de Suzanne, dans *L'une chante, l'autre pas*, fait en quelque sorte écho à celui de Marie tout en y apportant des nuances permises par la date de sortie plus tardive du film de Varda. L'originalité narrative de celui-ci est de proposer le portrait de ses deux héroïnes sur plus de dix ans qui permet, dès lors, de sonder les évolutions du regard porté sur les comportements de l'une et de l'autre.

Suite à la mort de Jérôme en 1962, Suzanne connait un profond passage à vide qui la pousse à délaisser Paris pour rejoindre le Soissonnais où demeurent ses parents. Le passage de la ville vers la campagne, qui plus est au début des années soixante, permet à la cinéaste de souligner les divergences du regard urbain et rural visiblement moins tolérant, à l'image de celui auquel se confronte Marie. Les personnages de ces deux films sont, en effet, presque contemporains, elles partagent en tous cas le fait d'amorcer leur émancipation avant l'heure féministe et de subir des remontrances similaires de la part de ceux qu'elles côtoient. Ainsi, si les parents de Suzanne apparaissent peu loquaces, leurs quelques répliques cinglantes visent à confronter la jeune héroïne à l'anormalité dans laquelle elle évolue selon eux. Suzanne est en

[38] *op. cit., Conférence « Rencontre avec… Nelly Kaplan », p. 11*

effet hors cadre. Elle est un intolérable entre-deux : ni fille, ni-mère, ni-épouse, ni-veuve. En dehors des limites tracées par les mœurs de l'époque, Suzanne n'existe pas vraiment tous comme ses enfants sommairement appelés *« les bâtards »* par la mère de la jeune femme. Au travers de l'utilisation de ce vocabulaire acide, mais aussi de la mise à l'écart physique de Suzanne du foyer quand celle-ci exprime sa volonté d'apprendre la dactylographie pour travailler et s'autonomiser, les parents de Suzanne (comme les villageois de Tellier) visent à l'affaiblir pour lui faire retrouver, même sans le dire, ce qu'ils jugent être le droit chemin et le cadre auquel elle a tenté d'échapper. Mais, comme pour Marie, ces insultes n'affaiblissent pas Suzanne, elles lui donnent au contraire la force d'assumer ses choix pour montrer au monde leur bienfondé, quand bien même pour cela doit-elle affronter la solitude et le froid. Car à la différence de Marie, Suzanne ne retourne pas les insultes qu'elle reçoit contre ses agresseurs, elle emmagasine silencieusement. Sa lutte est moins extérieure qu'intérieure et ce qu'elle cherche, en définitive, c'est moins convaincre l'autre que se convaincre elle-même de la légitimité de sa manière d'être et d'agir. C'est dans cette divergence que se laisse entrevoir la décennie qui sépare les deux films.

Bien que l'action se déroule en 1962, le comportement de Suzanne décrit par Varda bénéficie du succès des luttes de la décennie soixante-dix, peut-être est-ce là la raison qui pousse le personnage a laisser sur le bas-côté la revendication brute et bruyante d'une Marie pour y privilégier le silence et l'introspection. Suzanne, quel qu'en soit le chemin, quels que soient les « stigmates de la putain » qu'elle a à encaisser, aura à la fin raison.

Une fois n'est pas coutume, Jeanne Dielman présente des différences notables d'avec les exemples précités. Personnage presque unique du film, si l'on excepte son fils Sylvain et ses clients fantomatiques, l'héroïne de Chantal Akerman n'est concrètement exposée à aucun regard qui pourrait émettre sur ses comportements un quelconque jugement. Et quand bien même un regard se porterait sur elle, son apparence bien sous tout rapport mettrait définitivement à distance tout jugement critique. Ainsi, la question du regard réprobateur se pose ici de manière plus complexe et, aussi, plus intérieure.

En effet, le seul véritable témoin diégétique de l'existence de Jeanne est tout simplement Jeanne elle-même. Dès lors, c'est au travers du prisme de la naissance de son regard d'elle sur elle que se laisse entrevoir le plus âpre et le plus sévère jugement de ce corpus. Néanmoins, le point de vue de Jeanne est loin d'être une donnée évidente. Comme nous avons pu le voir précédemment, le film fonctionne autour d'une focalisation externe qui ôte au spectateur la possibilité d'accéder à l'intériorité de ce personnage, à son regard et à son

point de vue, peut-être tout simplement parce qu'au début du film Jeanne semble n'en être pas dotée. Présentée comme une figure mécanique, la psychologie du personnage est d'abord inexistante, en tous cas impalpable, et se révèle au fur et à mesure de sa réhumanisation. Dans la première partie du film, Jeanne évolue donc dans une zone de non-regard sur elle-même, de non-contrepoint à même de lui signifier le bien fondé ou le mal fondé de son comportement. Or, cette autarcie visuelle apparait comme la cause et la conséquence de son aliénation. Ce n'est réellement qu'à partir du troisième jour que son regard sur elle-même va venir compenser l'absence et commencer à la juger.

De fait, son réveil ayant sonné trop tôt, Jeanne se retrouve en avance sur son programme. Quelques minutes, quelques heures à tuer dans le silence de son salon qui lui permettent d'entrevoir et de concevoir la vacuité de son existence. Ce long plan-séquence à l'atmosphère lourde apparait comme le point de bascule de l'aveuglement vers la clairvoyance qui s'achèvera avec le plan du miroir déjà évoqué. À partir de là, le regard de Jeanne sur elle-même se fait sans concession jusqu'à aboutir au meurtre de son troisième client qui semble synthétiser à ces yeux tout ce qu'elle était et ne veut plus être.

Ainsi, à la différence de Marie, et même de Suzanne, Jeanne n'est pas stigmatisée par les autres, elle n'est pas jugée, elle se juge et ce jugement personnel, intérieur infligé de soi à soi, cette déception et cette douleur exprimés envers soi apparaissent comme les plus dramatiquement violents de tous.

Pour finir, Pauline, et dans une autre mesure la Suzanne des années soixante-dix, témoignent à elles deux de l'évolution notable et conséquente du regard sur les comportements libertaires des femmes en introduisant notamment le paramètre du groupe. À la différence des films et des situations évoquées ci-dessus, la solidarité féminine et l'importance de la masse décrites dans *L'une chante, l'autre pas* sont des données fondamentales qui permettent de comprendre la mutation du regard social. Parce que Pauline arrive après la « bataille » et après les portes enfoncées par une Marie ou une Suzanne puis par les groupes féministes, elle bénéficie d'une plus grande tolérance vis-à-vis de ses comportements.

Il apparait en effet que le regard porté sur elle rentre en adéquation avec le regard qu'elle porte sur elle-même. Or, cette mise en adéquation des points de vue met à distance l'idée d'une révolte violente et de droits arrachés. Le corps de Pauline semble avoir conquis sa liberté grâce aux luttes de ses aînées et s'épargne dès lors l'affrontement pour laisser place à des regards plus positifs. Ainsi, Pauline, la benjamine et point d'arrivée d'un corpus,

apparait comme le résultat des combats perpétrés par ses aînées cinématographiques et par l'évolution morale d'une génération.

2.3.2. La tentation du droit chemin : vers un retour en arrière ?

Conséquence de ces regards portés sur elles, tiers ou intérieurs, qui entravent encore un peu plus dans leur long processus d'émancipation, les héroïnes de ces films éprouvent parfois la tentation plus ou moins effective d'un retour vers le droit chemin, en d'autres termes, d'une marche arrière vers ladite normalité. On peut en effet observer chez ces personnages une forme de rétropédalage vers des comportements ou des rôles qu'elles avaient auparavant tenté de mettre à mal. Émergent alors, souvent à mi-parcours, des paradoxes et des hiatus entre les principes défendus par Marie, Pomme, Suzanne et Jeanne et leurs manières d'être et d'agir. À la croisée des chemins, les certitudes laissent parfois place au doute et il va s'agir pour elles de peser le pour et le contre de leur rébellion, jauger les bénéfices de leur libération à la lumière des remontrances endurées, avant d'achever ou d'interrompre le chemin entamé.

Le parcours de Marie, héroïne la plus effrontée et téméraire de tout le corpus, n'est pas exempt de retours en arrière et de pas de côté. Alors qu'elle s'échine depuis le début du film à envoyer joyeusement paître tous les signes et les symptômes d'une vie bien rangée et traditionnelle, alors qu'elle n'hésite pas à mettre à mal la structure patriarcale et avec elle les rôles et places que celle-ci sous-tend, la jeune femme s'aventure pourtant vers les terrains balisés que son entreprise arnacho-féministe avait déjà bien commencé à faire exploser.

Sa peu académique activité prostitutionnelle et l'argent amassé par elle lui donnent en effet un certain goût pour la propriété et pour les choses bassement matérielles. Dans la ville voisine où le forain André la conduit à plusieurs reprises, la jeune héroïne dépense en effet ses pièces et ses billets pour acquérir tout et n'importe quoi et transforme progressivement sa cabane désolée en une sorte de capharnaüm alibabesque. Du pick-up au téléphone (bien qu'elle ne possède pas l'électricité !), de la douche au magnétophone, Marie remplit, Marie comble, d'objets souvent étiquetés féminins, le vide avec délectation. Mais, plus que son rapport aux objets, c'est l'évolution du rapport de ce personnage à son lieu de vie qui retient l'attention.

La jeune héroïne de Kaplan revêt peu à peu l'habit de la « parfaite » femme d'intérieur soucieuse de la décoration qui, plumeau en main, fait régner la propreté dans ses pénates. Ainsi s'exclame-t-elle tantôt au maire, tantôt au pharmacien *« Tu as vu comme c'est beau*

chez moi ! ». Marie semble donc tendre vers une sorte d'idéal consumériste promu par la société des années soixante tout en rentrant, apparemment, dans le moule duquel elle débordait plus tôt. La vengeresse acharnée a-t-elle pour autant laissé place à la ménagère traditionnelle ? Loin de là. Jusque dans sa manière d'accumuler presque naïvement, elle prend plaisir à creuser encore un peu plus le fossé qui la sépare des villageois. Effectivement, ce qu'elle possède porte la marque d'une modernité des plus étrangère aux habitants de ce village passéiste, ce qui permettra d'ailleurs à Marie de mieux les duper par la ensuite *(cf. l'épisode du magnétophone)*. Surtout, elle se complait à tordre le cou à leur matérialisme primaire en leur montrant finalement l'inexistence de son attachement à ce qu'elle possède quand, à la fin du film, elle réalise une sorte d'autodafé matérialiste en brûlant sans scrupule aucun ce qu'elle a amassé grâce à leur argent. Ainsi leur montre-t-elle la vacuité de ce qu'il convoite, la bassesse de leur préoccupation terre à terre comparée à sa soif de liberté. La possession dénuée d'instinct de propriété est donc le signe de son émancipation et de sa supériorité sur Tellier tandis que son apparent retour en arrière ne se révèle finalement que comme l'une facette supplémentaire de son avancée vers un futur qui laisse le village sur le bas-côté.

Néanmoins, pour Marie, le motif du retour en arrière serait davantage à entrevoir dans la relation ambivalente qu'elle entretient avec André. Seule figure masculine positive de *La Fiancée du Pirate*, le forain semble en effet incarner une forme de tentation de la normalité symbolisée par le couple. Marie, certes, n'y cède pas de façon tangible et refuse même par deux fois la proposition de son amant régulier de le suivre dans ses pérégrinations, mais à sa manière d'être sans phare avec lui, on peut aisément déceler chez l'héroïne son désir de souscrire à cette perspective. D'ailleurs, certaines images du film évoquent d'ores et déjà l'image du couple qu'ils forment officieusement.

Une scène dévoile en effet Marie préparant –amoureusement ?- un dîner aux chandelles (par romantisme ou par manque d'électricité) dans l'attente de la visite ou du retour d'André qui ne tarde pas à arriver fleurs à la main. Puis, tous deux sont rassemblés, dans un même plan, autour de la table du repas à se raconter leurs journées. Malgré les réticences de principe de Marie, et de sa vision encore tronquée des relations amoureuses qu'elle se refuse à envisager autrement qu'au travers du prisme de la domination, la tentation du couple est bel et bien là. Et, l'héroïne la transformerait sans doute volontiers en réalité si sa méfiance ne lui interdisait pas de tomber dans le piège de l'amour et si son anticonformisme ne la poussait

pas à repousser toute forme de schéma amoureux traditionnel. À tord ou à raison. *(Annexe 20, p. 156).*

C'est également la problématique du couple qui confronte les héroïnes de *L'une chante, l'autre pas* à cette attirance pour le droit chemin. Si Suzanne éprouve à un certain moment la tentation d'un retour en arrière quand elle s'amourache de Pierre, le médecin marié, avant de s'interdire de succomber à cette relation adultère de peur qu'elle ne convoque celle qu'elle a dramatiquement vécue avec Jérôme, le cas de Pauline reste, des deux, le plus signifiant.

Après avoir arpenté les routes de France, chantant à qui voulait bien l'entendre le bonheur d'être libre et le refus de l'entrave, Pauline rencontre Darius. Leur relation commence sous les meilleurs auspices et offre à la jeune femme l'espoir de rapports égalitaires au cœur desquels le patriarcat serait un illustre étranger. Darius la laisse travailler, partage ses convictions féministes et la soutien corps et âme pour un temps du moins. Car, lorsque Pauline connaît des déconvenues professionnelles, Darius en profite pour lui proposer de partir en Iran. Or, ce qui apparaissait pour Pauline comme un voyage au pays des Mille et une nuits, va pourtant la transformer, d'abord de gré puis de force, pour la conduire à (re)devenir ce qu'elle exécrait au plus haut point : une femme soumise. Sous le soleil iranien, Pauline met en effet profondément à l'épreuve ses convictions intimes en acceptant de se marier, moins pour le symbole et moins pour la dimension religieuse que pour voir ce que cela fait. C'est donc pétrie d'une certaine curiosité, qui se révèlera dangereuse, que la jeune femme saute le pas et, par là même, fait sauter ses propres barrières morales en s'unissant à Darius sans savoir que ce faisant, elle ouvre la porte l'émergence d'un modèle familial dans lequel elle se retrouve rapidement, mais insidieusement piégée. Désormais, Pauline porte le voile avec un étonnant enthousiasme, d'active elle devient passive puisque réduite à l'attente du retour de son mari, enfin dans ce pays refusant la mixité, sa sphère est celle de la maison avant qu'elle ne réalise qu'il s'agit en fait de sa prison. Ce que Pauline n'avait surement pas suffisamment anticipé et pris au sérieux, c'est qu'en épousant Darius dans la traditionnelle Iran, elle acceptait surtout de troquer son statut de compagne, voire de putain pour reprendre la dichotomie usitée, pour celui de femme et de mère à venir remettant dès lors son existence entre les mains de son mari. La propre responsabilité de l'héroïne est peut-être alors à considérer dans ce retour en arrière dont elle semble pourtant être la victime désignée.

Néanmoins, le rétropédalage de Pauline demeure momentané. Malgré le confort matériel, les paysages idylliques et de la douceur de vivre que lui promet Darius, Pauline ne

tarde pas à sentir l'étau se resserrer autour d'elle. C'est au détour d'une phrase prononcée par son mari après sa journée de travail que le déclic, chez elle, s'opère. En découvrant qu'elle n'a rien préparé pour le diner, celui-ci s'offusque : *« Je sais bien que je n'ai pas épousé une cuisinière, mais quand même »*[39]. Or, le problème réside justement ici dans ce « *quand même »* qui, malgré le ton doucereux utilisé pour prononcer ces deux mots, apparait comme l'affirmation de la volonté de Darius de (continuer à) modeler Pauline autour du patron de l'épouse respectable et bien docile qu'il souhaite avoir. Mais, la violence cachée de cette phrase agit, dans le même temps, comme une révélation pour la jeune héroïne : *« Je crois que je suis tombée dans le piège, dans ma maison de poupée avec mon ventre en pastèque et mon mari-amant. »*[40]. Pauline a, à nouveau, mordu à l'appât d'un patriarcat dont elle venait pourtant de s'extraire. En atteste d'ailleurs, formellement et narrativement, une scène, survenant immédiatement après le déclic, montrant le couple attablé dans la cuisine. Chacun y tient une place et un rôle définis qui signent le retour aux archétypes, le retour à l'image familiale que Darius souhaitait. À la gauche du cadre, Pauline épluche silencieusement les légumes de la ratatouille locale qui sustentera son époux. Elle devient mère nourricière. À droite, Darius s'affaire à régler quelques besognes professionnelles. La cuisine pour les femmes, le travail pour les hommes. Le traditionalisme et l'austérité de l'image (allant jusqu'à affecter la jovialité de Pauline) frappent, mais ce qui interpelle encore davantage dans cette scène c'est son étonnante proximité d'avec une autre intervenant plus tôt dans le récit. En effet, cette répartition des places et des rôles convoque celle de la famille de Pauline qu'elle réfutait tant. En effet, dans la première partie du film, une scène se déroulant dans l'appartement de Pauline dévoile sa mère en train de mettre la table tandis que le père lit paisiblement son journal sans lever le petit doigt. Or, dans la séquence de la préparation de la ratatouille, que nous venons de mentionner, on peut s'apercevoir que la jeune héroïne effectue des tâches similaires, ou quoi qu'il en soit liées à l'intérieur et au foyer (Pauline prépare le repas, sa mère dresse la table), tandis que des parallèles se dressent également entre Darius, et le père qui sont, quant à eux, occupés à des tâches en lien avec le monde extérieur (le coup de téléphone, la lecture du journal). Enfin, les tenues vestimentaires des deux femmes affichent des points communs non négligeables. Chacune vêtue d'une tenue noire et blanche, le monochrome paraît les relier créant ainsi une sorte d'hérédité domestique. *(Annexe 21, p. 157).*

[39] *op. cit., Agnès VARDA, L'une chante, l'autre pas, 01'11'00*
[40] *ibid., 01'10'37*

Or, cette invocation silencieuse de la figure maternelle incarnant aux yeux de l'héroïne l'anti-modèle absolu et la synthèse d'une domination à laquelle elle se refuse semble suffire à lui donner la force de renier ce qu'elle avait commencé à accepter. Un plan comico-ironique de la scène iranienne étudiée ci-dessus permet d'ailleurs à Varda de signifier la révolte intérieure qui agite Pauline et qui l'éloigne de sa mère. Affférée à la préparation des légumes, l'héroïne entreprend, à l'aide d'un grand couteau, de couper en deux une aubergine. Cette action aurait pu paraitre des plus anodines et des plus domestiques si la forme phallique du légume ne conférait à ce geste des allures d'émasculation et, surtout, si la cinéaste n'avait pas fait le choix de le filmer en gros plan. Ainsi, dans sa position de ménagère forcée, Pauline se venge de Darius avec ses armes de ménagères qu'il lui a mises entre les mains en détruisant symboliquement la masculinité et l'instinct de domination qui lui est accolée. La scène se clôture d'ailleurs sur l'expression de la volonté de Pauline d'aller accoucher en France pour, sans le dire, ne plus jamais en repartir. Le retour en arrière ici s'achève.

À la différence de ses homologues féminins, Jeanne n'éprouve pas littéralement dans le film la tentation d'un retour vers le droit chemin mais amorce au contraire un mouvement sourd vers la liberté. Deux mouvements contradictoires s'opposent alors. Au contraire de Marie, de Suzanne ou encore de Pauline qui après avoir amorcé leur émancipation tendent, souvent inconsciemment, vers ce contre quoi elles se sont rebellées, Jeanne, elle, fait l'expérience, de la tentation de la libération qu'elle essaie de réprimer tant celle-ci risquerait d'entraver son quotidien réglé. La seconde scène du cirage des chaussures, déjà évoquée, apparait comme une illustration intéressante de cette marche avant étouffée. En effet, fruit d'une série de ratés survenus depuis la veille, elle devient le négatif, de la première occurrence, parfaitement orchestrée, de cette séquence. Séparées de vingt-quatre heures, ces deux moments du film, construits en miroir, révèlent pourtant des différences notables et signifiantes. *(Annexe 22, p. 157).*

La seconde scène montre Jeanne en train de cirer les chaussures de son fils en adoptant une posture identique et des gestes identiques à la première. Tout laisse donc à penser que son action va se dérouler sans encombre et présager son infinie répétition pour les jours à venir. Mais, la brosse lui échappe des mains avant de s'écraser sur le sol. Un geste manque et tout est perturbé. Dès lors, une expression de lassitude, la première, surgit sur le visage de Jeanne, mais soit. Elle prend sur elle, ramasse la brosse et termine tant bien que mal son ouvrage comme si de rien n'était. C'est justement dans cette réaction, répondant à la problématique de l'émancipation inconsciente de Jeanne, que l'on peut observer chez ce

personnage le double mouvement de tension du corps vers la libération et de répression par l'esprit par le retour forcé à l'ordre. S'opère ici un phénomène de disjonction entre le corps et le visage, une lutte plutôt. D'un côté, son corps s'adonne vigoureusement à la tâche pour, envers et contre tout, tenter de corriger le tir et rétablir ce quotidien lisse et mécanique qui le fait exister, car comme le dit Akerman, Jeanne n'existe que parce qu'elle fait. D'un autre côté, le visage de Jeanne affiche, quant à lui, les signes d'une lassitude et d'un agacement inédits. Bien qu'elle soit largement cadrée, le spectateur est le témoin des traits de Jeanne qui se contractent, des soupirs qui se font entendre. Le masque petit à petit se fracture. Le rôle menace de céder.

La rébellion, bien présente chez Jeanne Dielman, mais de façon sourde et violemment réprimée, trouve donc son moyen d'expression au travers de gestes avortés ou empêchés, ici la brosse. Tant de signes donnés par l'intermédiaire d'objets hautement caractéristiques de sa condition de ménagère et semblant vouloir la forcer à prendre conscience de son état.

Contrairement aux autres personnages de notre corpus qui font toutes de cette tentation du retour une phase de laquelle elles parviennent, tôt ou tard, à s'extraire ou à contrecarrer, Jeanne lutte contre l'idée de libération, mais en vain. Une fois la brèche ouverte, une fois l'humanité réintroduite dans ce corps robotique l'ordre, qu'elle pensait immuable, des choses s'en voit à jamais bouleversé.

Si libération ou émancipation il y a dans ces trois films ont peut ainsi observer qu'elles se font à l'aune d'une lutte du regard et contre le regard. Qu'il s'agisse de celui de l'entourage, de celui d'inconnus ou, plus encore, de leur propre point de vue porté sur leurs évolutions, les héroïnes sont mises à mal par diverses pressions visant à les affaiblir et à les faire retourner dans le rang qu'elles ont entrepris de quitter quand ce ne sont tout simplement pas elles même qui, face au chemin d'ores et déjà accompli relâche leur attention au risque de retomber dans des attitudes, des comportements ou des modes d'être qu'elles réfutaient auparavant. Quoi qu'il en soit, ces accrocs semés sur leurs chemins permettent de révéler des failles chez ces super-personnages et de pondérer leur aura d'héroïnes avant-gardistes. Si Marie, Suzanne, Pauline et Jeanne sont des modèles exacerbés de femmes aux aventures extraordinaires sous couvert d'ordinaire, elles demeurent faillibles, complexes, souvent paradoxales, voire extrêmes. Tant de défauts et de qualités qui les enrichissent d'une humanité propice à l'agrandissement du spectre de l'identification.

PARTIE III

PARADOXES ET AMBIVALENCES D'UNE ÉMANCIPATION DES FEMMES

Aussi difficile soit-elle, la libération des héroïnes de ce corpus, si elle jouit d'un traitement subtil, témoigne de paradoxes et d'ambivalences qui remettent quelque peu en perspective leur émancipation. En effet, chacun de ces films rend habilement compte de la trajectoire complexe de ces personnages féminins novateurs, mais en passant parfois sous silence, partiel ou total, certains aspects étonnants tels que la place des hommes, le bonheur et la possibilité même de l'amour ou encore la représentation des sexualités. Volonté de la part des réalisatrices d'exclure de leurs récits certains problèmes qui risqueraient d'entraver leurs personnages ? Prégnance de certains tabous pas encore prêts à être traités frontalement ? Si la question demeure ouverte, elle n'en doit pas moins être posée.

3.1. Les grands absents…

3.3.1. Et les hommes dans tout cela ? : effacement, inversion ou souci d'égalité ?

Et les hommes dans tout cela ? L'arrivée sur le devant de la scène cinématographique de personnages de femmes nouveaux, de comportements nouveaux et plus encore la remise en question par elles du système phallocentrique pose, en creux, la question la place des personnages masculins dans ces récits centrés sur les femmes, car en s'arrogeant plus de libertés et de pouvoir, elles en ôtent inévitablement aux hommes. Dès lors, confrontés à la déchéance du héros au profit d'héroïnes qui leur imposent leur détermination et leur liberté, que leur reste-t-il? À quel statut peuvent-ils encore prétendre quand la part du lion vient de leur être dérobée ? Partant du constat de cette mise à mal de la virilité par l'émergence d'une féminité offensive, l'identité masculine devrait en toute logique bénéficier d'une révision aussi profonde que celle dont ont profité Marie, Pauline et consorts. Or, il semblerait que la construction de nouvelles possibilités d'être homme à la lumière de cette hiérarchie bousculée pose problème dans le corpus étudié. De ce fait, l'émancipation des femmes semble encore ne pouvoir se faire qu'au prix du rabaissement de l'homme au rang de figure absente ou hostile. Stéréotypés, par vengeance ou méconnaissance de leur sexe, diabolisés, désincarnés quand le corps masculin n'est pas, purement et simplement, évacué, il apparait que les réalisatrices font prévaloir, en ces temps de contestations féministes, la lutte des sexes au détriment d'une recherche d'harmonie encore lointaine, et ce, en faisant payer aux personnages masculins le prix de la domination exercée sur les femmes. Les hommes de ce corpus ne se voient-ils pas infliger un traitement cinématographique similaire à celui tant

reproché quand il s'appliquait aux femmes ? Peut-être s'agit-il là de l'ordre traditionnel des choses. Peut-être faut-il, avant d'atteindre l'égalité, traverser une zone de turbulences, une phase de renversement de la domination et de l'importance diégétique pour construire ensuite, sur les vestiges de cette révolution, les bases de rapports plus équitables.

Le constat néanmoins n'est pas toujours si amer. Ainsi, *L'une chante, l'autre pas*, tourné lors de la décroissance des mouvements féministes et riche d'un précieux recul sur ces derniers, esquisse quelques issues possibles aux rapports de forces et fait preuve d'une vraie complexité dans la peinture des personnages masculins. S'opposant au manichéisme et à la théorie du renversement de l'avant-gardiste Kaplan, Varda augure alors la possibilité de lendemains plus apaisés.

La Fiancée du pirate réserve aux figures masculines le traitement le plus vitriolé. Si les hommes sont effectivement présents et incarnés, aucun d'entre eux ou presque ne peut prétendre à un statut positif, les villageois de Tellier ressemblant davantage à une galerie de comportements masculins poussés à leur paroxysme plus qu'à de vrais personnages complexes et sensibles. Ainsi, ceux-ci sont-ils réduits à quelques pulsions primaires telle la nourriture (les quelques scènes de ripaille en attestent) ou à quelques vices exacerbés comme la boisson (la fameuse scène de l'enterrement de la mère de Marie), l'avidité, ou encore et peut être surtout, la sexualité. Si les hommes du village sont dotés de réflexion et d'intelligence, il s'agit bien là de celle du corps uniquement. Et aucun ne déroge à la règle, car tous sont caractérisés par l'une de ces facettes peu glorieuses de leur personnalité, de leur manière d'être ou d'agir. Le film de Kaplan illustre donc cette idée d'un reversement des sexes non seulement en ce qui concerne la diégèse elle-même, mais aussi pour ce qui est de l'écriture des personnages. Ainsi, plus Marie gagne en complexité psychologique et plus ceux qui l'entourent s'en voient délestés. Plus celle-ci parvient à s'extraire du catalogue de stéréotypes auquel on a longtemps cantonné les femmes au cinéma et plus ses homologues masculins doivent se contenter d'être peints à gros traits. La subtilité, gagnée par Marie et plus largement par les personnages féminins, apparait sans partage tandis que le féminisme anarcho-radical de Kaplan éprouve ici ses limites.

De surcroit, quand les personnages masculins échappent à cette portraitisation, ils sont tout bonnement évincés du récit à l'image du père de Marie. Si sa mère est, elle-même une présence-absence, jamais mentionnée ni par les uns, ni par les autres, la figure paternelle quant à elle n'existe tout simplement pas. La cinéaste fait donc naître Marie d'une mère sans père, d'une épouse sans mari affirmant ainsi, sourdement, mais violemment, l'inutilité de

l'homme originel. Marie serait-elle le fruit d'une Immaculée Conception ? Cette éviction franche de la figure masculine de la sphère procréative rapproche, de façon surprenante, l'héroïne de Jésus Christ et lui confère dès lors un statut d'Élue féministe presque biblique dont le chemin de croix sera l'affrontement des hommes de Tellier qui, si l'on file la métaphore religieuse, deviennent juifs ou romains, ceux qui ne comprennent pas et qui se repentiront de n'avoir pas compris. Le tout, évidemment teinté d'une certaine ironie de la part de l'anticléricale cinéaste.

Réduits au rang de clichés ou effacés du récit, les hommes du village semblent donc faire les frais de la prise d'importance d'un personnage féminin, devenu central, qui *vampirise* leurs subtilités et leurs nuances pour se les approprier. Parmi ce panorama masculin pour le moins négatif, André, le forain, est la seule figure qui se détache du lot et parvient à sauver l'honneur des hommes, ou comme le dit Kaplan à sauver *« l'homo sapiens »*[41]. Ce dernier échappe en effet à la vision binaire, et par moment manichéenne, des rapports hommes/femmes décrits dans *La Fiancée du Pirate* en bénéficiant d'un traitement étonnement humain et délicat lié, sans doute, à l'itinérance qui le caractérise.

Effectivement, si à Tellier, les habitants ne connaissent du monde extérieur que les champs qui bordent leur village vivant alors en vase clos, partageant ainsi leurs vices et se laissant contaminer par les défauts des uns et des autres, André, en sillonnant les villes et les routes de France, est au contraire un personnage ouvert sur le monde (par l'intermédiaire notamment du cinéma). Aussi, son urbanité (c'est lui qui pour la première fois emmène Marie à la ville) n'est certainement pas étrangère au regard bienveillant qu'il porte sur les comportements de Marie. Venant de la ville, ce personnage incarne le pendant évolué, progressiste, voire même féministe, des mœurs obsolètes d'un village figé dans le passé. Ainsi, bien qu'il soit au fait de la prostitution à laquelle s'adonne Marie, cela ne l'empêche pas de la traiter comme une femme et non comme la putain qu'elle semble être. En définitive, ce qui fait d'André un personnage masculin d'exception c'est son absence totale de jugement à l'encontre de la jeune femme à qui il ressemble finalement beaucoup. Traitée de romanichelle par les habitants de Tellier, Marie trouve un écho salvateur en cet homme sans attache autant chez lui partout que nulle part. À l'image de l'héroïne, vivant depuis des années dans le hameau sans jamais parvenir à s'y intégrer, André est l'éternel étranger. Reliés par l'instinct libertaire qu'ils portent tous deux en eux, Marie et le forain en deviennent des reflets, des alter ego.

[41] *Ibid., p. 15*

À la différence de *La Fiancée du Pirate* et de ses hommes aux portraits conflictuels, ceux de *Jeanne Dielman* bénéficient quant à eux d'un non-traitement. Ni stéréotypés, ni absents, ils se situent dans une zone intermédiaire, dans un entre-deux de la caractérisation. Présents sans l'être, absents sans l'être, ils sont souvent réduits au rang de figures muettes traversant le décor sans jamais l'habiter ou laissant planer leur ombre sur le quotidien de Jeanne sans jamais se montrer. Ni vraiment négatives, ni foncièrement positives, les figures masculines sont en tous cas dénuées d'intérêt aux yeux de ce personnage principal qui, depuis longtemps, a appris à construire son existence sans eux.

Jeanne est veuve d'un mari à peine esquissé. On ne sait ni comment il s'appelait, ni quel âge il avait, ni de quoi est-il mort ou depuis quand. En définitive, la peinture de l'homme importe moins que le portrait d'un mari insipide et insignifiant qui se dessine en négatif des conversations de Jeanne et de son fils. Celle-ci s'est mariée parce qu'il le fallait à un homme qu'elle n'aimait pas et qui sans la rendre malheureuse ne l'a pas pour autant rendue heureuse. Elle fut épouse, finalement, comme elle serait restée seule et la mort de feu son époux, à l'image de ce qu'a dû être leur vie maritale, ne semble remuer chez elle qu'un grand vide dénué d'émotion et de sentiment. Or, l'inexistence physique, sentimentale, voire même mémorielle, de ce mari apparait comme le patron sur lequel se fondent toutes les autres figures masculines du film avec, en premier lieu, les clients de Jeanne.

Trois hommes se succèdent lors des trois jours de la vie de l'héroïne exposés par Chantal Akerman, ou peut-être devrions nous parler de trois *silhouettes* voire trois *spectres* qui envahissent le temps de quelques minutes l'espace vital de Jeanne avant de le quitter sans avoir eu le temps, ni la chance, d'y laisser une quelconque trace. Tels que mis en scène par la réalisatrice et envisagés par le personnage, les clients apparaissent comme des êtres interchangeables et profondément désincarnés, en somme des hommes sans l'humanité au sens strict du terme. Les choix opérés pour les filmer semblent d'ailleurs en attester. À l'exception du troisième, le ballet des clients chez Jeanne est filmé selon un dispositif invariable et un découpage similaire pour ne pas dire identique. La sonnette retentit. Jeanne se dirige vers la porte d'entrée et ouvre. Le plan ne cadre dès lors qu'une partie de son corps qui se voit découpé pour ne laisser entrevoir que son buste sans tête. Le client quant à lui demeure hors champ, tout juste matérialisé par ses quelques vêtements que Jeanne récupère. Tous deux s'en vont ensuite, de dos, vers la chambre sans que le visage de l'homme ne soit donné à voir. *(Annexe 23, p. 157)*. Ces choix de cadre sont pour le moins déconcertant tant du point de vue cinématographique en général (le cinéma aime les visages) que du point de vue

du film lui-même qui a pour habitude de filmer Jeanne en plans larges. Néanmoins, aussi étonnants soient-ils, ces choix concourent à l'entreprise de destruction du masculin qui s'achèvera dans le sang à la fin du film. En refusant au spectateur l'accès aux visages des clients de son héroïne, Akerman les uniformise, nie leurs différences et peut être plus encore leur identité, surtout elle révèle le rapport biaisé que Jeanne entretient avec les hommes. Aux yeux de cette dernière, ses clients ne sont ni plus ni moins que des remplisseurs de soupière et par extension de réfrigérateur. Ils ne sont personne, car elle ne leur permet pas de devenir quelqu'un.

Jeanne s'interdit, en effet, toute possibilité d'envisager autrement les hommes à qui elle ouvre son lit. Elle segmente sa vie, elle la verrouille. Comme nous l'avons vu précédemment si certains objets ont un usage double, à la fois ménager et prostitutionnel (la soupière, le lit, la baignoire), les frontières entre l'une et l'autre de ses identités, pour son salut, ne sont absolument pas poreuses et ne doivent pas le devenir. On peut alors mieux cerner les raisons du meurtre final. En lui faisant découvrir le plaisir sexuel, le troisième client ne fait pas que reconnecter le corps et l'esprit de Jeanne, il fusionne aussi les deux sphères identitaires qu'elle avait réussi à tenir éloignées. La fracture qu'augure ainsi ce client dans le quotidien de Jeanne est d'ailleurs accentuée par une mise en scène qui tranche avec celle des précédents clients. En effet, le dernier client, tout en gardant son anonymat, n'est pas introduit pas le rituel de la porte et surtout il ouvre l'accès à la chambre auparavant refusé au regard. Quoi qu'il en soit, au-delà des dimensions psychologique et intime que revêt ce meurtre pour l'héroïne, celui-ci apparait comme le point de non-retour du travail d'effacement du masculin au sein du film. *(Annexe 24, p. 158).*

La seule exception à ce traitement semble être Sylvain, le fils de Jeanne, qui lui conserve son intégrité physique et morale dans le film. Néanmoins, la masculinité qu'il incarne demeure anecdotique. Projeté chef de famille après la mort de son père, Sylvain n'est tout au plus qu'un avatar de patriarche dénué de charisme, d'assurance et d'autorité, ce qui ne l'empêche pourtant pas de perpétuer une forme de domination sourde – et peu convaincue – à l'encontre de sa mère. Le fils de Jeanne n'apparait que dans peu de scènes, mais sa présence est, chaque fois, liée à un élément domestique. Il se devine en creux des séquences de cirage de chaussures, il entre en scène une fois la table du petit-déjeuner ou du dîner dressée, il lit le journal lorsque sa mère débarrasse et se couche après l'avoir regardée faire son lit. Bien qu'il ne demande rien, qu'il n'ordonne pas non plus, Sylvain devient un inspecteur des *travaux domestiques finis*, une figure dominante du foyer à l'autorité naturelle, mais qu'il ne se donne

pas la peine d'exprimer. L'exception que représente Sylvain s'avère pourtant trompeuse, car la masculinité qu'il est censé représenter ne correspond aucunement à l'image que l'on se fait d'elle généralement. Mal dégrossi, sans virilité ni pouvoir, Sylvain est finalement moins un homme qu'un effacement de l'homme.

Peut-être parce que plus tardif, *L'une chante, l'autre pas* d'Agnès Varda propose des portraits d'hommes plus approfondis et plus nuancés. Aussi, l'histoire du film s'étendant sur plus de dix ans, on assiste à une mutation chronologique du masculin qui vient s'ajouter à l'évolution des personnages féminins montrant ainsi l'influence positive de l'une sur l'autre. Lorsque le film s'ouvre en 1962, ce sont surtout des personnages masculins négatifs, ou quoi qu'il en soit insignifiants, qui ont les faveurs de la cinéaste. C'est en effet à ce moment-là du récit que sont introduits le père de Pauline, mais surtout, Jérôme, l'amant tourmenté de Suzanne. Sympathique au premier abord, il est en réalité davantage préoccupé par son art que par le bien-être de sa compagne qu'il rend malheureuse sans s'en rendre compte. Celui-ci, complètement perdu artistiquement, finit d'ailleurs par se suicider « égoïstement » en laissant à Suzanne deux enfants à charge et une liste de problèmes longue comme le bras. Sans être fondamentalement mauvais, ces personnages incarnent pourtant une forme de domination à l'ancienne tant leur masculinité est tournée vers elle-même et qu'ils apparaissent peu soucieux des femmes qui les entourent et de leur bonheur.

Puis, plus le film avance et se développe, plus Pauline et Suzanne commencent à s'émanciper de leurs chaînes, et plus des figures masculines *a priori* plus positives croisent leurs routes. C'est le cas de l'ambivalent Darius qui incarne dans l'histoire une forme de trait d'union entre l'homme du passé et celui du futur. Mi-féministe, mi-patriarche, mi-libertaire, mi-autoritaire. Néanmoins, ce double visage et les aspirations antithétiques qui l'habitent en font d'ores et déjà un personnage plus complexe que les précédents. Darius est, en somme, l'entre-deux paradoxal et nécessaire, dont Pauline fait les frais, qui permet l'émergence d'un nouveau rapport de l'homme à sa masculinité.

C'est alors que Suzanne, au planning familial, et Pauline, en tournée avec les Orchidée, connaissent un épanouissement professionnel et individuel sans précédent qu'émergent les premiers hommes effectivement positifs de *L'une chante, l'autre pas* et avec eux d'autres relations possibles entre les sexes. Il y a d'un côté Pierre, le médecin hyérois que rencontre Suzanne après que son fils ait fait une mauvaise chute et pour qui elle éprouve instantanément un coup de foudre réprimé. Or, si elle s'interdit de succomber, c'est bien parce que Pierre est marié et non pas parce qu'il risquerait de la ramener dans le giron de

l'exécré patriarcat, bien au contraire, car le médecin incarne une forme de masculinité moderne et possède une vision éclairée des rapports amoureux et de la condition des femmes. Effectivement, Pierre travaille étroitement avec le Planning Familial de Suzanne ce qui sous-tend qu'il souscrit aux actions de cette structure en terme de libre disposition du corps, de contraception et d'avortement. De plus, bien que Suzanne soit célibataire, bien qu'elle ait deux enfants déjà adolescents, il ne la juge pas le moins du monde. Mais cette ouverture d'esprit s'exprimera plus largement lorsqu'ils finiront par se marier. On peut à ce titre relever une séquence intéressante quand après avoir fait l'amour, les nouveaux époux discutent dans leur lit. Suzanne s'inquiète, car Marie, sa fille, sort tard le soir et voit des garçons. Pierre pointe alors son « traditionalisme » et lui conseille de la laisser vivre sa vie. L'inversion des rôles entre homme et femme, voire entre père et mère est ici significative puisqu'elle acte et entérine l'évolution positive des personnages masculins au sein du film. À la différence du rigide père de Pauline, Pierre fait ici preuve de tolérance et d'ouverture d'esprit prouvant ainsi que, d'une génération à l'autre, les femmes changent et les hommes aussi. *(Annexe 25, p. 158).*

Pendant ce temps, les pérégrinations de Pauline et des Orchidée les poussent à rencontrer François, un artiste ambulant, et son fils Zorro[42] dont il s'occupe depuis le départ de la mère sans plus d'explications. Comme le dit Pauline, François est un fils-père. Si la formulation est l'exact opposé du négativement connoté statut de fille-mère, celle-ci acquiert au contraire une dimension éminemment positive tant elle est la promesse et même la preuve avérée que la garde des enfants n'est pas la chasse gardée des femmes. Malgré l'absence de sa mère, Zorro est en effet un petit garçon bien élevé et épanoui. Ainsi, en écrivant un personnage tel que François, Agnès Varda réhabilite de façon audacieuse l'homme dans sa fonction paternelle et affective. Plus généralement, la cinéaste a compris que la construction de personnages masculins nouveaux était aussi l'une des conditions de l'évolution et de l'émancipation des personnages féminins.

Enfin, et non des moindres, la mutation indubitablement positive des figures masculines dans *L'une chante, l'autre pas* trouve son point d'apogée au travers du personnage de Matthieu, le fils de Suzanne. Fruit des luttes féministes de sa mère et des femmes de sa génération, il incarne l'espoir d'un prolongement des rapports égalitaires et équitables amorcés par ses aînés.

Le traitement de la problématique masculine au sein de ce corpus, dans ses

[42] *Le personnage de Zorro est interprété par Matthieu Demy, le fils d'Agnès Varda et de Jacques Demy.*

divergences, ses points communs et ses espoirs est donc particulièrement riche d'enseignements tant ces films témoignent de rapports différents aux hommes et par là même aux relations hommes/femmes et amoureuses. D'abord ennemis chez Kaplan, inexistants chez Akerman, ils se révèlent bien plus positifs chez Varda. Compte tenu de la temporalité couverte par ces films, le spectateur peut alors entrevoir l'évolution significative du regard des femmes porté sur leurs homologues masculins survenue lors de la décennie soixante-dix.

3.1.2. L'amour : un piège ?

Néanmoins, et peut-être est-ce directement lié aux enjeux que posent les hommes dans ces films, l'amour demeure lui aussi problématique. De ce fait et puisque les rapports hommes/femmes demeurent sur le terrain de l'affrontement, la question de l'amour semble d'avance vouée à l'échec. Dès lors, le couple, cellule éminemment remise en question du fait de ses rôles et rapports figés, se voit partiellement ou totalement mise au ban comme si, s'enticher d'un homme, revenait à retomber dans un piège jusqu'alors habilement évité. La question de l'amour se voit donc souvent éludée, occultée ou alors vécue pour le pire moins que pour le meilleur. Ces trois films ont, en effet, pour point commun de remettre en question la fonction amoureuse habituellement imputée aux femmes en laissant de côté tout romantisme et tout enjeu sentimental, parce qu'ils rattacheraient les héroïnes, du moins le pensent-elles, à une certaine forme de dépendance qu'elles honnissent. Marie, Jeanne, Suzanne et Pauline ne sont pas meut par une quête de l'amour comme si celui-ci ne pouvait être envisagé par elle que d'une façon destructrice. Il semblerait au contraire que leur libération ne puisse advenir que par le biais d'un détachement nécessaire du couple. Leur libération polarise toute leur attention et l'amour serait un détournement. Pourtant, il semble que, d'une manière ou d'une autre, ce refus tienne moins du choix de vie assumé que d'une posture politique. Or, parfois, à défaut de les conforter dans leur souhait d'être libres, ce refus de principe les confronte à la souffrance que peuvent provoquer chez elles leurs extrémismes idéologiques.

Si *La Fiancée du Pirate* tourne autour de la libération de son héroïne par la voie prostitutionnelle et sexuelle, la question de l'amour n'est pour autant jamais abordée ou, en tous cas, jamais érigée comme un enjeu dramatique. Comme nous l'avons déjà évoqué, Kaplan évite en effet le travers sentimental qui aurait voulu que Marie s'entiche de l'un de ses éventuels clients, car la narration ici ne le permet tout simplement pas. La plus évidente et

plus concrète des raisons à cela réside dans l'absence de prétendants potentiels. Hypocrites, voyeurs, pervers, guidés par leur instinct de domination, les villageois sont en effet à mille lieues de la figure traditionnelle du Prince Charmant, mais aussi, et surtout, ils incarnent tout ce que Marie réfute et combat. Or, dans la mesure où ces hommes sont ceux dont elle cherche à s'éloigner, il apparait délicat, pour ne pas dire inenvisageable au possible, de faire émerger de cette masse exécrée une éventuelle figure amoureuse. D'autre part, l'absence de problématique amoureuse dans *La Fiancée du Pirate* trouve son explication dans la lecture radicale que fait Marie de la liberté et de l'autonomie. L'héroïne ne conçoit ces notions que dans leur sens le plus strict et le plus extrême, ce qui la conduit vers une forme de solitude dont les hommes sont, alors, exclus. Dès lors toute attache affective, vécue comme des obstacles à son cheminement émancipatoire, se voit irrémédiablement exclue de son existence.

Les raisons de la radicalité de cette posture sont notamment à rechercher dans les fondements politiques et idéologiques qui déterminent les actes et les conduites de ce personnage. L'objectif suprême de Marie, au-delà de sa libération qui en est la conséquence, demeure l'accomplissement de sa vengeance contre Tellier, une entreprise nécessitant une distance et une froideur tout bonnement incompatible avec l'irruption de l'amour qui risquerait de compromettre ses plans. Ainsi, Marie se dote-t-elle d'une armure invisible la rendant imperméable à tous sentiments et lui permettant de dissocier son cœur de son corps *a priori* aisément. L'activité prostitutionnelle à laquelle elle s'adonne abonde d'ailleurs en ce sens. Effectivement, outre la vengeance que le commerce de son corps lui permet d'accomplir, la dimension financière propre à celui-ci nécessite et impose une distance salutaire entre elle et ses clients déniant, dès lors, toute possibilité de rapports autres que commerciaux. Marie vend, les hommes de Tellier achètent sans que les sentiments ne puissent trouver dans cette équation un terreau fertile pour se développer. Quand bien même les prétendants, en la personne d'André, dérogeraient à la règle en lui assurant la possibilité d'un couple égalitaire et en lui offrant l'opportunité de quitter Tellier et d'ainsi s'en libérer d'une autre manière, Marie préfère son indépendance quoi qu'il lui en coûte. Ses ambitions politiques (trop ?) extrêmes priment donc toujours sur des aspirations amoureuses qui sans forcément être inexistantes, sont en tous cas refusées par elle.

Néanmoins, la raison politique n'est pas l'unique cause de cette désertion de l'amour dans le film de Nelly Kaplan. Si celui-ci ne semble pas avoir sa place dans *La Fiancée du Pirate* c'est avant tout parce que Marie ne connait pas l'amour et qu'elle n'a pas « appris » à

aimer. En effet, son expérience des rapports hommes/femmes n'a jamais été placée sous l'angle amoureux. D'abord exploitée sexuellement par les villageois de Tellier auxquels elle devait se soumettre sans piper mot, Marie a ensuite introduit entre ces rapports charnels une dimension financière. La domination puis l'argent, à défaut de l'amour, ont donc toujours représenté aux yeux de Marie ce pour quoi les sexes en venaient à un moment donné à se lier. L'appréhension des rapports humains et des rapports sexuels de la jeune héroïne s'en voit dès lors complètement tronquée et déformée. À cela, il faut ajouter que les seuls hommes que Marie n'ait jamais côtoyés dans sa vie sont ceux du village qui, dès lors, sont devenus à ses yeux le mètre étalon de la masculinité. N'ayant jamais connu d'expérience saine de l'amour, il n'est donc pas surprenant qu'elle ne parvienne à envisager sans méfiance la possibilité d'autres hommes, plus positifs, que les habitants de Tellier. Néanmoins, et à mesure que sa vengeance se concrétise et qu'elle parvient, par elle, à reprendre le dessus sur ceux qui l'ont fait souffrir, on peut observer que le personnage regagne en confiance, en elle tout d'abord, mais aussi en la masculinité plus favorable qu'incarne André. Plus les notables de Tellier sont discrédités et plus le forain gagne en estime et en respect aux yeux de la jeune femme qui, une fois libérée du village, partira sur les routes le rejoindre. Peut-être, par la répétition traumatique et l'inversion du rapport de force à l'encontre des hommes du village, Marie est-elle parvenue à tourner la page. Le parachèvement intime et personnel de son dessein politique et vengeur, s'il laisse sur le bas côté les hommes de Tellier, semble néanmoins ouvrir une brèche amoureuse que remplira potentiellement le forain au volant de son camion-carrosse.

L'une chante, l'autre pas aborde différemment la question du couple et de l'amour sans pour autant en dresser un portrait plus favorable. En effet, si à la différence de Nelly Kaplan, le couple n'est pas évacué des récits mis en scène par Varda, celui-ci est loin d'être toujours synonyme d'amour. À défaut d'être un vecteur de bonheur, le couple n'en est souvent que le leurre, en témoignent les diverses expériences amoureuses par lesquelles passent les héroïnes. Suzanne est sans aucun doute celle qui, des deux, fait l'expérience la plus dramatique de l'amour au travers de la relation qu'elle entretient avec Jérôme, et ce, bien au-delà de toute considération patriarcale. Si les enfants n'étaient pas là pour en attester, leur couple et par extension l'amour qu'ils sont censés se porter ressembleraient davantage à un vaste mirage plutôt qu'à une réalité tangible. De ce fait, à aucun moment du film la réalisatrice ne met en scène de réels gestes ou preuve d'amour de l'un envers l'autre tandis que la structure amoureuse ne s'éprouve qu'à l'intérieur de l'atelier de Jérôme. Ce dernier

n'est jamais montré au sein de l'appartement familial que Suzanne doit occuper seule à la manière de la mère célibataire qu'elle finira par devenir. Cette place laissée vacante dans le foyer est à l'image de la relation qu'ils entretiennent, une relation vide et boiteuse. Ainsi, Suzanne et Jérôme ne représentent-ils qu'une image de couple qui, si l'on gratte un peu, révèle son entière vacuité et son absence de sentiments. Quoi qu'il en soit, cette relation amoureuse, qui pêche justement par manque d'amour, échappe à l'image du couple comme accomplissement de l'existence féminine. Suzanne, auprès de Jérôme, est malheureuse et malaimée, un désastre sentimental que le suicide de Jérôme ne fait que confirmer. Or, si la mort de ce dernier agit progressivement comme une libération pour Suzanne et augure l'espoir de jours plus heureux, Jérôme imprime pour longtemps la marque du ratage de leur couple dans l'esprit de la jeune femme qui n'aura de cesse que de fuir l'amour comme si celui-ci ne pouvait se vivre qu'au travers du schéma funeste qu'ils avaient tous deux tissé.

Effectivement, suite au drame, Suzanne se mure dans une solitude salutaire et nécessaire à son émancipation. Réfugiée pendant un temps chez ses parents dans le Soissonnais elle se tient littéralement à l'écart des hommes en voguant entre ses enfants et son travail dans une chaîne d'assemblage exclusivement féminine. Cette mise à distance des hommes et de la possibilité l'amour est révélatrice de sa peur de réitérer le drame. Et même quand, plus tard, Suzanne se surprend à entretenir une liaison avec un marin rencontré dans le Sud, celle-ci est placée sous le signe de l'unique sexualité. L'héroïne se garde bien, en effet, d'investir d'une trop grande importance cette relation et surtout d'y mettre en jeu ses sentiments. À ce propos, le spectateur ne prend connaissance de cet homme que par l'intermédiaire du récit détaché de Suzanne à Pauline tandis que la présence de cet homme est à jamais occultée comme s'il s'agissait par là de le rendre insignifiant et inexistant.

Enfin, la méfiance dont fait preuve Suzanne à l'égard de Pierre, le médecin, est encore une fois caractéristique des stigmates qu'a laissé sur elle sa relation avec Jérôme. Pierre, comme Jérôme, est marié, et céder à la tentation de l'amour reviendrait donc pour la jeune femme à occuper à nouveau ce statut de l'ombre qui l'a fait souffrir et dont elle ne veut plus de peur de répéter ainsi cette première relation malheureuse. Néanmoins, même quand Pierre finit par quitter sa femme pour Suzanne, celle-ci éprouve encore quelques difficultés à croire en l'éventualité d'un couple qui ne s'avèrerait pas destructeur.

Si la fin de *L'une chante, l'autre pas* affirme la possibilité d'un amour véritable et détaché des modèles de domination, grâce au personnage de Pierre, il ne s'agit là que de l'issue d'un cheminement long et tortueux d'un personnage éprouvé par ses relations

précédentes. Quoi qu'il en soit, la relation que scelle Suzanne avec le médecin n'apparait pas dans le film comme l'achèvement d'un but recherché. Suzanne ne recherche pas l'amour, il n'est en aucun cas la condition de son épanouissement, mais seulement l'un des paramètres incontrôlé et incontrôlable.

L'amour n'est pas non plus vers ce quoi tend le personnage de Pauline tant le sentiment amoureux semble n'être qu'un accroc, qu'une faute de parcours sur la route de son émancipation. Sans adopter une posture intellectuelle et politique aussi extrême que celle de Marie dans *La Fiancée du Pirate*, Pauline fait néanmoins de sa libération le maître mot de son existence sur laquelle doivent se calquer ses éventuelles relations. À la différence des deux personnages précédemment cités qui chacune à leur manière se construisent une armure pour parer l'irruption du sentiment, Pauline, elle, les laisse arriver à elle sans peur aucune, car sa hiérarchie intime place au-dessus de l'amour, son instinct de liberté. C'est d'ailleurs ce qui advient quand Darius tente doucement, mais surement de ramener leur couple vers une structure phallocrate. Consciente que leur relation constitue une menace pour son autonomie, Pauline n'hésite pas à limoger non sans quelques souffrances, l'être -malgré tout- aimé pour préserver sa libération. Car là réside le paradoxe et la force de ce personnage qui s'investit furieusement en toutes choses et s'en détache, en conséquence, avec perte et fracas.

Si les tenants et les aboutissants diffèrent, il semble que les relations amoureuses vécues par les deux héroïnes trouvent leur point commun dans leur dimension destructrice. Que cette destruction soit psychologique, dans le cas de Suzanne, ou qu'elle mette à mal les idéaux de Pauline, les relations amoureuses restent et demeurent considérées chez Agnès Varda comme une donnée dangereuse pour ses personnages. Aussi ne peuvent-elles prétendre à une forme d'amour saine et vertueuse que lorsque celles-ci ont atteint leur but ultime et avoué de libération, car, dans le cas contraire, l'amour les rétrograde.

À l'instar du personnage de Marie, si Jeanne n'est pas mue par une quête d'amour, elle ne semble pas non plus le connaître, ni l'avoir appris. Le sentiment amoureux apparait en effet comme la grande inconnue de l'existence du personnage dépeint par Chantal Akerman. Les raisons les plus évidentes à cela semblent à chercher dans deux principales directions. Tout d'abord, il parait non-négligeable de considérer que, de ce corpus, Jeanne est le personnage le plus âgé. Quarantenaire dans les années soixante-dix, sa jeunesse s'est déroulée au milieu des années cinquante et de leur traditionalisme encore rigoureux. À cette époque, les relations amoureuses étaient loin de primer sur l'obligation morale pour les jeunes filles de trouver une respectable situation en se voyant mariées aux bons partis choisis

par leurs familles. Que les sentiments soient là ou, plus souvent, qu'ils ne le soient pas. Jeanne, comme bon nombre de femmes de sa génération, a donc certainement été contrainte de s'adapter à un couple subi plus que choisi en reléguant, jusqu'à l'oublier, la possibilité de l'amour. Ainsi, le contexte social et moral dans lequel a grandi Jeanne apparait comme l'un des éléments de réponses fondamentaux qui puissent permettre de comprendre son rapport étranger à l'amour.

Néanmoins, malgré la mort de son mari qui aurait pu lui permettre de prétendre à une vision plus moderne du couple, Jeanne n'en a rien fait préférant la solitude à laquelle elle s'est accoutumée dans le cadre même de son mariage (puisque Jeanne et son mari semblaient vivre côte-à-côté davantage qu'ensemble) à la recherche d'un éventuel partenaire. N'ayant jamais connu l'amour, Jeanne ne semble pas en éprouver le besoin, elle n'en est peut-être même pas capable. La dimension robotique de ses gestes et la précision de ses actes semblent, en effet, évacuer la possibilité de l'irruption du sentiment tant celui-ci affirme son incompatibilité d'avec la rigueur que Jeanne s'impose et le contrôle qu'elle entend exercer sur l'intégralité de sa vie. L'amour, en ce qu'il constitue un paramètre incontrôlable de l'existence, ne peut donc décemment pas trouver de point d'ancrage chez ce personnage régit pas les lois de l'ordre et de l'horloge. Telle vague légende peut-être crainte comme le reste du spectre sentimental, il n'a pas droit de séjour au 23 rue du Commerce, il en est banni pour maintenir l'ordre sauf.

Sa méconnaissance de l'amour est peut-être aussi à redéfinir à la lumière de la peur que celui-ci semble susciter chez elle. Aussi, Jeanne limite-t-elle ses sorties à l'extérieur et les visites qu'elle reçoit dans son appartement comme si elle voulait se prévenir toute distraction qui la détournerait de sa course vaine contre le temps. Cette mise à distance de la possibilité d'aimer n'empêche cependant pas Jeanne de côtoyer des hommes dans le cadre de son activité prostitutionnelle. Si pour le personnage rigueur et sentiment ne font pas bon ménage, robotisation et sexualité tarifée affirment au contraire leur entière compatibilité, voire leur nécessité. En effet, Jeanne n'envisage pas les relations sexuelles autrement que les tâches domestiques et répétitives auxquelles elle s'adonne quotidiennement. Au même titre que le cirage de chaussures ou l'épluchage des pommes de terre, les passes, ritualisées elles aussi pas une série d'actions et de gestes immuables, s'intègrent dans son emploi du temps de prostituée-ménagère sans qu'elle n'y investisse ni affect, ni sentiment. La sexualité chez Jeanne est dénuée de tout. Pourtant, le caractère robotisant de la sexualité vécue par le personnage apparait comme la condition *sine qua non* de sa survie. C'est parce qu'elle ne

pense pas, qu'elle ne considère pas les hommes avec qui elle couche comme des hommes, mais comme les moyens de sa subsistance économique, que Jeanne parvient à maintenir la tête hors de l'eau, et ce, quel qu'en soit le prix. De plus, cet éloignement de l'homme, par la dimension financière qui relie les corps, lui permet d'évacuer toute relation potentielle et par extension tout sentiment. L'argent peut acheter le sexe, mais il ne peut acheter l'amour.

La trajectoire de Jeanne peut donc être rapprochée de celle de Marie à ceci près que l'héroïne de *La Fiancée du Pirate* maitrise suffisamment ses émotions pour les mettre un temps de côté afin de poursuivre son dessein idéologique. Le comportement de Jeanne, par son absence manifeste de sentiment et par la manière dont elle fait en sorte de mettre à distance la possibilité de leur irruption, touche quant à lui à une forme de névrose profonde qui pourrait être liée à l'exercice de dissociation de son corps et de son esprit auquel elle s'adonne perpétuellement. Jeanne apparait effectivement comme un être intimement et infiniment fragmenté dont les parties éparses de son être seront finalement réunies par l'orgasme pour, peut-être, amorcer un tournant sentimental dans la froideur de son existence.

Ces trois films, à leur manière, proposent donc une cartographie originale des rapports amoureux en ce qu'elle déroge à la règle souvent admise qui fait de l'amour le moteur suprême des femmes et des personnages féminins au cinéma. L'amour à défaut d'être vecteur d'un bonheur inconditionnel et naturel se fait ici obstacle, embuche aux parcours tant idéologiques, politiques, artistiques que libertaires des héroïnes. Il est ce dont il faut ce méfier en ces temps de combats pour l'émancipation des femmes, car le couple ne peut encore se vivre et s'envisager autrement que comme l'agréable piège qui risquerait des les faire retomber dans le modèle de la domination masculine et du patriarcat. Ainsi, nos quatre personnages, au travers de méthodes, plus ou moins conscientes, font en sorte de protéger leur intégrité de femme libre et leur autonomie en refusant, pour la plupart, la structure du couple. Sans être éradiqué coûte que coûte, l'amour croisant parfois le chemin de ces personnages, les relations amoureuses peinent néanmoins à s'affirmer comme quelque chose de positif. En effet, celles-ci constituent souvent une forme de mise à l'épreuve des convictions profondes et intimes des personnages. Et, quand bien même, décident-elles de succomber à la tentation de la relation, elles ne font jamais de l'amour le moyen de se sauver en rentrant dans le rang. Quand Marie ou Suzanne s'engagent auprès d'André ou de Pierre c'est parce qu'elles ont d'ores et déjà atteint une forme de libération qui leur ont permis de filtrer, parmi les prétendants, ceux soutiennent leur entreprise plus qu'ils ne la tolèrent voire

ne l'acceptent. Ces hommes, triés sur le volet, ceux qui d'obstacles sont devenus alliés, partenaires, alter ego, ouvrent alors la possibilité de l'amour véritable.

3.1.3. Les sexualités : malaise dans la représentation ?

Le dernier absent de ce corpus, et aussi le plus étonnant, consiste en la sexualité ou plutôt sa représentation. Cette absence est d'autant plus frappante que, si le sexe n'est l'enjeu d'aucun de ces films, la libération sexuelle et la libre disposition du corps des femmes sont pourtant ce autour de quoi tous trois gravitent. De plus, la narration propre à chacun de ces longs métrages, si elle exclut étonnement le droit au plaisir sexuel, s'articule autour de problématiques liées au corps, telles que la prostitution ou la maternité, il semble dès lors paradoxal de constater l'évacuation presque totale de la mise en scène de la sexualité dans ces récits. Peut-être peut-on voir ici une forme de prolongement de l'absence susévoquée du couple qui, d'une manière implicite ou explicite, dénie l'acte sexuel. Néanmoins, la question ne peut se poser en ces termes pour ce qui est de la prostitution. Or, ni *La Fiancée du Pirate* et encore moins *Jeanne Dielman*, dont les deux héroïnes se prostituent pourtant, ne laissent entrevoir de rapprochements charnels. Les raisons de cette absence surprenantes seraient davantage à trouver dans l'entreprise de désexualisation du corps féminin opérée par Kaplan, Varda et Akerman. En déchargeant le corps de leurs héroïnes de toute aura sexuelle, leur permettant d'échapper à tout stéréotype, ces cinéastes n'ont-elles pas fait de la sexualité une nouvelle ennemie, adoptant dès lors une posture aussi extrême que paradoxale tout en étant révélatrice des rapports encore biaisés entre hommes et femmes ?

Au-delà de cela, l'absence de représentation de l'acte sexuel est peut-être à considérer d'un point de vue moral et contextuel. Bien que sortis en pleine période de revendications libertaires résumées sous le slogan soixante-huitard *« Jouissons sans entraves »,* l'époque était-elle pour autant prête à voir projetée sur grand écran la suprême intimité ?

Sorti au début de la révolution sexuelle qui allait survenir au tournant des années soixante-dix, le provocant film de Nelly Kaplan focalise son attention sur la libération de la jeune Marie grâce à une forme de prostitution éminemment politique. À la vue d'un tel sujet, on aurait légitimement pu s'attendre à une mise en scène des rapports sexuels qu'entretient la jeune héroïne avec tout le village de Tellier. Néanmoins, il n'en est rien ou si peu. La dimension concrète et réelle de la sexualité est en effet passablement évacuée du film dès lors que Marie commence à prendre ses distances d'avec la domination que les hommes ont

exercée sur elle. Car, avant que la vengeance de Marie ne se mette en place suite à la mort de sa mère, la première partie du film apparait moins avare de ce type de représentations malgré tout avortées. Ainsi, à deux reprises Kaplan expose-t-elle les prémices de la relation charnelle non choisie de Marie avec la fermière Irène. *(Annexe 26, p. 159).* Cependant, si la poitrine dénudée de Marie est dévoilée, si quelques baisers sont échangés par les deux femmes, la cinéaste fait le choix de refuser au regard la suite de cette scène en recourant à une ellipse. C'est selon ce même principe que se construit d'ailleurs la mise en image de toutes les autres séquences sexuelles du film. L'avant et l'après sont offerts au regard tandis que le pendant demeure dans l'ombre du récit. Pourtant, les raisons supposées de ce choix fait par la réalisatrice n'apparaissent finalement pas si paradoxales.

On peut en effet lire dans ce refus de montrer les relations sexuelles de Marie avec les villageois de Tellier une forme de protection de Kaplan à destination de son héroïne. Celle-ci n'est, en effet, pas une prostituée et si elle se prostitue, malgré tout, ce n'est que pour mener à bien une vengeance murie de longue date. Ainsi, le choix de la réalisatrice de couper avant l'acte apparait comme le moyen de ne pas rendre réelle cette forme d'asservissement sexuel volontaire et de maintenir ainsi l'aura guerrière et puissante de la jeune femme. Kaplan, en ne filmant pas les scènes de sexe, refuse de mettre son héroïne dans le rôle de celle qui est achetée, de celle qui se soumet à la volonté charnelle de ceux qui achètent. Ce faisant, la cinéaste se garde bien de détourner l'attention du spectateur qui, de ce fait, gardera moins en tête le corps de Marie que son dessein vengeur. Aussi, cette manière de recourir à l'ellipse, exceptée la volonté de préserver l'intégrité du personnage, permet aussi de révéler le rapport qu'entretient Marie à ces relations sexuelles tarifées.

Sans adopter le même radicalisme formel qu'Akerman, la coupe franche permet à Kaplan, en réduisant l'importance dramatique et diégétique de ces relations, de minimiser leur existence aux yeux de Marie et du spectateur afin de rappeler que le sexe n'est pour elle que le moyen de sa lutte.

Néanmoins, compte tenu de la date de sortie précoce de ce film, la question de la censure est peut-être à considérer dans le choix de Nelly Kaplan de ne pas mettre en scène de scènes sexuelles. La cinéaste, en effet, fut confrontée au Ministère de l'Information qui, choqué par le fait que Marie restait en vie à la fin, interdit le film au moins de dix-huit ans lors de sa première sortie. Le moralisme de la censure aurait donc certainement été profondément offusqué par la mise en scène de rapports sexuels. Or, pour ce film aux

revendications s'inscrivant pleinement dans son époque, et en les devançant même, la réduction de la caisse de résonnance spectatorielle aurait été très préjudiciable.

Dans *Jeanne Dielman*, le choix de ne pas mettre en scène, du moins pour un temps, l'acte sexuel relève également d'une volonté assumée et mise au service de l'histoire et du personnage, plus que d'un choix moral. Chantal Akerman, en effet, a prouvé son absence de pudibonderie à l'encore de la chose sexuelle, et ce, dès son premier long métrage *Je, tu, il, elle*[43]. Ce film racontant les déboires d'une jeune femme (interprétée par la cinéaste elle-même) se clôt sur une longue scène d'amour saphique très explicite. Filmées en plan fixe et en noir et blanc, les deux jeunes femmes ne dissimulent en effet aucune partie de leur anatomie dénudée *(Annexe 27, p. 159)*. Cet exemple audacieux permet donc d'exclure la frilosité morale comme élément d'explication de l'absence de représentation de la sexualité dans *Jeanne Dielman*. À l'image de Marie dans *La Fiancée du Pirate,* Akerman semble avoir voulu, en éludant ces scènes de sexe tarifié, éviter de montrer un asservissement et une soumission de plus pesant sur les épaules de son héroïne. Jeanne, ôtée sexuellement au regard, conserve en quelque sorte son intégrité physique comme pendant à une intégrité psychologique d'ores et déjà sacrifiée sur l'autel de l'aliénation. On serait aussi tenté de penser que, dans la mesure où l'esprit de Jeanne n'élabore pas de hiérarchie entre ses tâches domestiques et ses passes quotidiennes, l'acte sexuel ne doit ainsi pas bénéficier d'une importance diégétique supérieure. Or, cette hypothèse s'avère néanmoins trompeuse. Car si Jeanne ne différencie pas l'un et l'autre de ces aspects de son existence, la mise en scène quant à elle, les distingue d'une façon étonnante.

En effet, quand les actions ménagères, tels le lavage de la baignoire ou encore la préparation des escalopes, sont filmées dans leur longueur, les séquences avec les clients de Jeanne sont mises en scène au travers d'un dispositif filmique pour le moins déroutant. La caméra, posée dans le couloir et adoptant un cadre fixe, capte l'arrivée de l'homme. Celui-ci et Jeanne se dirigent ensuite vers la porte de la chambre de l'héroïne visible dans le fond du plan. La porte se referme et, sans qu'il n'y ait eu de coupe, se rouvre pour les laisser retourner vers la porte d'entrée. Ce choix, aux antipodes de la radicalité puisqu'il fusionne ellipse et temps réel, brouille ici le rapport temporel instauré par le film et, par là même, les pistes d'interprétation. En souhaitant écourter de cette manière le rapport sexuel, Akerman le met pourtant en valeur tant sa manière de procéder est inhabituelle. Elle le cache tout en le soulignant. Ce paradoxe, aussi curieux soit-il, semble destiné à perdre –mais aussi à orienter-

[43] *Chantal AKERMAN (real), Je, tu, il, elle, Paradise Films, 1974, France-Belgique, Noir et blanc, 90 mn.*

le spectateur, à aiguiser sa curiosité tout en le frustrant, pour le conduire doucement vers la surprise que représente la scène finale tant pour l'orgasme que pour le crime qu'elle met en scène. Ainsi, ce mystérieux paradoxe de la chambre et de ce qui s'y passe permet subtilement de suggérer que si *a priori* rien ne s'y passe, tout finira par s'y passer. Néanmoins, on est en droit de se demander pourquoi la mise en scène des deux premiers clients contraste-t-elle si fortement avec celle du troisième.

À la différence des précédents, la relation sexuelle que Jeanne a avec ce dernier homme est bel et bien filmée dans le secret de la chambre enfin découverte. Si l'on n'accède pas au visage de l'homme, celui de Jeanne apparait face à la caméra et se laisse, progressivement, transformé par l'inattendu plaisir. Dès lors, pourquoi l'immuabilité de cet étonnant dispositif apparait contrecarrée par la mise en scène finale, bien que timide, de la sexualité ? Il semblerait que la réponse à cette épineuse question soit à trouver dans la bienveillance que porte Akerman à l'égard du personnage de Jeanne. Celle-ci ne choisit en effet de la montrer dans le cadre de l'acte sexuel qu'au moment même où celle-ci délaisse sa panoplie robotique pour prétendre à une réhumanisation, car c'est finalement moins la sexualité que filme ici Akerman (tant l'acte sexuel se distingue à peine) que le retour de cette femme à la vie. Sa renaissance.

À la différence des deux précédents films, il n'est pas question de sexualité subie dans *L'une chante, l'autre* pas. Or, ce n'est pas pour autant que l'acte sexuel apparait mis en scène par Agnès Varda. Là figure sans doute le cas le plus surprenant de ce corpus tant l'histoire de ce film tourne autour de la problématique de la libre disposition du corps et avec elle de la contraception, de l'avortement ou encore de la grossesse. Il semble donc surprenant qu'en dépit de ces revendications hautement féministes et politiques, s'inscrivant de surcroit dans un contexte de libération sexuelle avancée, la cinéaste ne laisse filtrer aucune représentation de la sexualité bien que celle-ci soit effectivement présente dans la vie de Suzanne comme de Pauline. À l'image de *La Fiancée du Pirate* Varda ne fait figurer dans son film que le hors champ de l'acte sexuel en distillant ici ou là un plan présentant tantôt Pauline et Darius tantôt Suzanne et Pierre, partiellement ou totalement nus, dans leur lit. Quelques détails bien choisis et un lieu qui suffisent amplement, dans l'esprit du spectateur, à se figurer l'acte amoureux survenu précédemment. Le sexe au-delà de la question de sa représentation n'apparait de toute façon pas comme l'une des priorités, ni en acte, ni dans le verbe, de ces personnages féminins et féministes préoccupés par leur liberté et la reconquête de leur corps. Pourtant, si les actes et revendications de Suzanne et Pauline semblent rentrer parfaitement en écho avec

ceux des femmes de la rue, le droit au plaisir tant revendiqué et le droit à une sexualité qui ne soit pas fatalement procréative ne semblent pas partagés par elles.

En effet, dans le film d'Agnès Varda l'acte sexuel, qu'il soit suggéré ou non, reste et demeure irrémédiablement lié à la problématique générale de la maternité, car c'est en négatif de l'avortement de Suzanne que l'on présume sa vie sexuelle avec Jérôme, c'est par le voyage de Pauline à Amsterdam qu'on la découvre sexuellement active, c'est grâce à la naissance du petit Parvis-Benjamin que l'on apprend que le couple formé par Darius et Pauline entretient des relations charnelles. En somme, la sexualité des personnages ne se lit globalement que par le prisme de la maternité qui semble être érigée en conséquence logique de ces rapprochements physiques. C'est d'ailleurs dans cette approche que l'on peut commencer à entrevoir ce qui apparaît comme les raisons de l'absence de représentation de la sexualité dans le film d'Agnès Varda et, peut-être également, les limites de son approche féministe.

Il semblerait en effet que les héroïnes racontées par la cinéaste soit, avant tout, des mères et quand bien même elles ne le seraient pas pendant une partie du film, quand bien même elles ne souhaiteraient pas le devenir, elles le sont malgré tout en puissance avant de le devenir en acte. Le cas de Pauline permet d'ailleurs d'illustrer ce cheminement. Varda, en effet, sacralise la figure de la mère et l'état même de la grossesse qu'elle a mis en scène et utilisés narrativement comme formellement dans bon nombre de ses travaux cinématographiques, tels que *L'Opéra Mouffe*[44]*, Daguerréotype*[45] *(« filmé tourné à 'longueur de cordon ombilical de caméra'»*[46]*)* ou *Réponses de femme*[47]. Aussi, il semblerait que le refus de la représentation de l'acte sexuel dans *L'une chante, l'autre pas* relève d'une volonté de préserver l'aura et le corps maternel de ses personnages, quitte pour cela à s'aventurer vers une réitération ténue de la dichotomie judéo-chrétienne de la maman et de la putain. Effectivement, montrer ces personnages en train de faire l'amour reviendrait à désacraliser les mères qu'elles sont en les faisant devenir, d'un point de vue symbolique, des prostituées, ou quoi qu'il en soit, à les ramener au rang de celles que l'on touche, que l'on *souille* sans les respecter forcément. La sexualité ne s'envisage dans ce film que comme le moyen, utilitaire, de parvenir à l'enfantement qu'il soit désiré ou non. Quoi qu'il en soit, elle n'est pas considérée comme une fin au bout duquel serait à chercher un plaisir gratuit. Sexualité et maternité en deviennent alors antinomiques tout comme leurs représentations distinctes.

---

[44] Agnès VARDA (réal), L'Opéra Mouffe, France, 1958, Noir et blanc, 17mn.
[45] Agnès VARDA (réal), Dagguerréotypes, prod. Ciné-Tamaris, INA, ZDF, France, 1975, Couleurs, 80mn.
[46] op. cit., Françoise AUDÉ, Ciné-modèles, cinéma d'elles : situation des femmes dans le cinéma français 1956-1979, p. 144
[47] Agnès VARDA (réal.), Réponses de femmes : notre corps, notre sexe, France, 1975, Couleurs, 8mn.

L'absence partielle ou totale de représentation de la sexualité dans ces films étonne tant ceux-ci s'attachent à dépeindre les parcours émancipatoires de leurs héroïnes qu'ils soient social, psychologique, mais aussi, et peut-être surtout sexuel au travers des problématiques de la libre disposition du corps. Ce hiatus entre discours et mise en scène, de prime abord, surprend. Cependant, cette absence de représentation de l'acte sexuel relève souvent moins d'une quelconque pudibonderie de la part des cinéastes que d'une volonté affirmée de poser sur leurs personnages un regard bienveillant et de les accompagner dans une libération du corps qui passe aussi par une maîtrise de son intimité et de sa nudité. C'est notamment le cas de Nelly Kaplan et de Chantal Akerman qui, en ôtant au regard spectatoriel la sexualité subie de Marie et de Jeanne, permettent de recentrer le point de vue sur ce qu'elles sont. Varda opte, quant à elle, pour un rapport à la chose sexuelle qui diffère de ses consœurs réalisatrices. Il semblerait en effet que l'effacement des rapports charnels dans *L'une chante, l'autre pas* relève peut-être moins d'une volonté de préserver l'émancipation de ses héroïnes que du souhait de protéger le corps maternel.

Enfin, il est intéressant de souligner que si le droit au choix, à la maitrise de sa sexualité et de ses capacités procréatives sont parmi les questions posées par ces films, aucun d'entre eux ne revendique pour autant la sexualité comme un plaisir en soi dénué de tout autre enjeu vengeur, utilitaire ou encore maternel. À ce stade de la lutte, il semblerait que l'acte sexuel et la jouissance ne soient pas encore réellement compatibles, et ce, du fait de l'affrontement toujours pérenne entre les sexes qui excluent une sexualité égalitaire. Pour autant, l'orgasme final mis en scène dans Jeanne Dielman ouvre de nouvelles perspectives et amène lentement mais surement le plaisir sur la table des combats féministes.

3.2. Des héroïnes sacrificielles ?

Au-delà des absences plus ou moins surprenantes relevées dans chacun de ces films qui contraignent ou facilitent l'émancipation des héroïnes, il semble que le succès de leur libération se fasse aussi par l'intermédiaire de renoncements parfois violents. En effet, les personnages de ces trois films doivent toutes endurer bon nombre de sacrifices qui les conduisent parfois à faire l'expérience de conflits intérieurs se manifestant notamment par une opposition, voire un affrontement entre le *je social* et le *je individuel* mis en scène par les cinéastes de façon plus ou moins implicite. Effectivement, le *je social*, ou rôle public, conquérant et rebelle adopté par certains de ces personnages, Marie et Pauline en tête, semble

parfois tenir de la posture idéologique plus que d'une manière d'être et d'agir véritablement personnelle et intime. Se dessine dès lors, en creux de cette armure, le malaise ou peut-être davantage le mal-être, qui habite ces héroïnes révélant ainsi un fossé entre l'image extérieure de femmes battantes et imperméables aux affronts et leur intériorité silencieuse mise à rude épreuve et fragilisée par leurs expériences libertaires. Ces deux facettes, ces deux aspects de leur être sont en lutte perpétuelle, mais le triomphe, comme nous allons le voir, revient souvent au *je social*. Car, avant d'être des personnages, ces femmes sont des héroïnes de forte stature destinées à montrer l'exemple en ravalant leurs faiblesses. Se pose alors la question de la compatibilité même du bonheur (entendu dans le sens d'une harmonie de soi avec soi) et de cette lutte libertaire acharnée, conduisant parfois à des comportements extrêmes, pour ces figures presque pionnières condamnées à réussir. Sans forcément conduire à un renoncement pur et simple au bonheur, le combat fait d'entraves semées sur le chemin de ces héroïnes le met pour un temps à distance. Comment, en effet, ces personnages clivés peuvent-ils prétendre à l'équilibre ? Marie, Pauline, Suzanne et Jeanne ne sont-elles pas, en définitive, les sacrifiées essuyant les pots cassés de la lutte, pour permettre d'ouvrir les voies dans laquelle s'engageront plus sereinement les autres femmes ?

3.2.1. Le je social et le je intime : une impossible harmonie ?

Le personnage de Marie incarne bien cette tension entre *je intime* et *je social*. Toute son évolution au sein de *La Fiancée du Pirate* tourne, en effet, autour de cette alternance qui, peu à peu, devient conflit. Du fait de ce qu'elle a vécu et de la rage emmagasinée depuis des années, la jeune héroïne de Kaplan s'est forgé une armure épaisse, mais invisible, destinée à la rendre imperméable aux coups et aux attaques, tant verbales que physiques, qui lui sont sans cesse portés par les habitants de Tellier. Or, cette carapace s'avère être un outil très utile, voire même hautement nécessaire, pour lui permettre de mener à bien sa vengeance auprès de ses anciens bourreaux. La carapace devient un rôle, celui de la prostituée, de celle qui vend ses charmes au garde champêtre, au maire et consorts, de celle qui minaude pour mieux tromper, et cela malgré le dégoût que ces hommes suscitent chez elle. Cette armure, faite costume, permet en effet à Marie de dissocier son être profond de celui qu'elle donne en pâture aux villageois pour les faire chuter. Cependant, à mesure que sa rébellion progresse et qu'elle s'accoutume à son statut perturbateur, on peut se demander si ce rôle public visiblement maitrisé ne revêt finalement pas des allures de prison. À force de *je social*, le *je*

intime de Marie ne s'en voit-il pas altéré ? En s'enfermant dans l'image qu'elle se plait à incarner aux yeux des villageois pour mieux les tromper, le personnage de Kaplan ne finit-il pas par en oublier ce qu'elle est pour tout orienter vers sa vengeance ? Par là même, ne finit-elle pas par payer le prix de sa liberté à coup de bonheur soldé ? Il semblerait que l'équation liberté = bonheur ne soit pas si évidente et systématique.

La conquête par Marie de son autonomie passe en effet par une forme négation de soi et de ce qu'elle ressent, certes nécessaires, mais qui semblent peu compatibles d'avec la notion de bonheur. Parce qu'elle doit tenir tête aux villageois et paraitre forte en toutes circonstances, Marie doit porter le lourd poids de sa quête d'autonomie sans jamais défaillir ni montrer de signes de faiblesses. Quelques failles apparaissent pourtant dans la première moitié du film lorsque Marie, retranchée dans sa cabane, verse une larme après avoir entendu le garde champêtre tuer froidement son bouc. Mais la suite du film opère une purge émotionnelle en laissant de côté l'exploration des tourments intérieurs pour forger un personnage guerrier, imperméable à ce qu'on lui inflige et à la solitude qu'elle doit endurer, un personnage conduit par son instinct vengeur qui semble ne rien ressentir. Ce renoncement sensible et émotif s'il fait de Marie un personnage héroïque, lui ôte une part d'humanité, qui sans la même radicalité, pourrait la rapprocher de Jeanne. Cependant, ce n'est pas tant que le personnage ne ressent plus rien, mais qu'elle s'interdit de ressentir.

Marie en effet ne s'autorise pas le droit de laisser transparaitre la moindre faiblesse de peur que les villageois s'y engouffrent et compromettent son entreprise. Cette imperméabilité est donc ce qui sauve Marie tout en lui interdisant pour un temps l'accès au bonheur. De fait, si elle refuse la proposition que lui fait André de partir avec lui et plus encore si elle refuse (de s'avouer) les sentiments naissants qu'elle éprouve pour lui, c'est aussi par crainte que l'émotion et le sentiment ne l'affaiblissent et lui fassent perdre son combat contre Tellier. Pour l'heure, sa conquête de sa liberté par la vengeance s'avère donc contradictoire avec une quelconque prétention au bonheur, celle-ci ne semblant pouvoir advenir que dans le sacrifice momentané ou définitif.

Le parcours de Pauline dans *L'une chante, l'autre pas*, rejoint dans sa détermination et son excessivité, celui de Marie quand bien même les tenants et les aboutissants de son expérience diffèrent profondément. De façon certaine, l'héroïne du film de Varda fait partie de celles qui apparaissent les plus clivées entre ce qu'elle cherche à renvoyer en société et ses préoccupations intérieures. Ce clivage psychologique semble se manifester diégétiquement par la mise en scène de deux images, ou deux facettes différentes (jusqu'à l'antinomie ?) de

ce personnage. Pauline est double. Tout comme Marie, elle incarne plusieurs rôles, celui de la femme publique, figure de proue féministe et chef de file du groupe des Orchidée d'une part, celui de la femme intime plus vulnérable d'autre part. Néanmoins, la scission entre ces deux aspects d'elle-même n'est pas aussi nette, le premier prenant souvent le dessus sur l'autre pour le meilleur ou pour le pire. La vie de Pauline est entièrement construite autour de son combat pour la liberté des femmes à disposer de leur corps peut-être trop littéralement. Si dans ses chansons elle s'affirme comme une femme libre, réfute la maternité obligatoire et condamne l'aliénation domestique, elle s'avère parfois dépassée parce qu'elle brandit en principe et s'en retrouve intimement perdue. La rencontre de la théorie et de la pratique fait, chez elle, des étincelles. Ainsi, quand rentrée en France pour l'accouchement de Pauline, Darius lui demande de repartir avec lui en Iran, auquel cas il emmènerait avec lui leur fils, Pauline fait le douloureux choix de sa liberté en décidant de rester en France pour ne plus subir le patriarcat oriental, peut-être ne fait elle pas pour autant le choix de son bonheur immédiat. Un trait commun que semblent partager les personnages de ce corpus, à l'exception de Jeanne.

De fait, Marie, Pauline et Suzanne optent pour le refus de l'immédiateté d'un bonheur, qui sans avoir atteint leur but libertaire ne pourrait être qu'incomplet, pour miser sur une capitalisation à long terme, mais néanmoins sans garantie.

Mais c'est surtout par l'intermédiaire de ce que l'on pourrait appeler *la double voix* des héroïnes du film de Varda que se révèle le plus explicitement ce hiatus entre extériorité et intériorité des personnages. Dans la deuxième partie du film, après les retrouvailles de Suzanne et Pauline puis leur nouvelle séparation lors de laquelle elles se promettent de s'écrire, Varda met en scène la relation épistolaire de ses personnages par l'intermédiaire de voix off. C'est par elles que le spectateur apprend ce que les personnages s'échangent par voie postale : le voyage en Iran de Pauline, l'arrivée à Hyères de Suzanne et le reste. Mais, le plus intriguant c'est la juxtaposition à ces voix off narratives d'un autre couple de voix intérieures qui leur font écho tout en s'en éloignant.

Effectivement, on peut remarquer que les voix lisant les cartes postales que s'échangent Pauline et Suzanne *(à gauche ci-dessous)* demeurent très en surface, elles racontent le détail sans aborder l'essentiel ni s'appesantir sur les ressentis de l'une comme de l'autre. En somme, on peut entrevoir derrière ces échanges postaux, la volonté commune de Pauline et de Suzanne de renvoyer une image positive d'elles-mêmes, de faire croire à leur bonheur mutuel quitte à mettre de côté la sincérité de leurs états d'âme. Le travestissement de la réalité se révèle grâce

aux voix intérieures qui viennent compléter, nuancer et aussi remettre en perspective les récits épistolaires. Ces voix, en effet, disent sans phare ce qui dans les cartes postales demeure caché *(à droite ci-dessous).* L'une des manifestations les plus tangible de ce fossé entre le *je social* et le *je intime* de Pauline figure dans le rapprochement direct de ses deux voix off lors de son séjour en Iran. Tandis que la voix narrative destinée à Suzanne vante le pays et la majesté de son architecture, la voix intérieure relate quant à elle le poids de la tradition patriarcale du pays de Darius, la fracture sociale entre les sexes et le rôle de seconde zone réservé aux femmes, elle livre le début de son étouffement et sa tristesse. En somme la face cachée de l'Iran qu'elle n'a pas dit à Suzanne comme si, même face à son amie, elle n'osait tomber le masque de la féministe avertie et comme si le simple fait de lui avouer sa douleur d'avoir été trahie par un homme, ses faiblesses et ses désillusions revenait à se discréditer auprès d'elle. Pauline est, et se voit, comme un étendard de la lutte pour la libération des femmes qui n'a pas le droit à l'échec, ou en tous cas pas le droit de le dire. Elle doit être un exemple positif quoiqu'il lui en coute et ravaler son amertume seule et en silence.

« Chère Suzanne, Je suis loin. Darius m'a enlevée en Iran. J'aime mon ravisseur. Je suis ravie, mais je ne t'oublie pas. Pomme »[48]

« Je suis loin c'est merveilleux et je suis amoureuse, déjà six mois que je suis partie. (…) J'ai un drôle de rapport avec mon corps depuis que je suis ici, à cause de Darius bien sûr, et puis loin de tout on se découvre un peu différente. Parmi ces femmes voilées, je me sens plus nue que nue. Mon corps me devient proche, je suis moi, enfin plus qu'avant. Et je sens en moi des envies nouvelles et un peu mystérieuses. Ici j'aime le soleil à la folie. Fais-moi un enfant, toi, fais-moi un enfant. »[49]

« Ma chère Suzanne, c'est trop bête si tu es triste, oublie vite ton médecin marié et cherche toi vite un autre homme. Éventuellement, préviens-moi par télégramme. Mille baisers persans pour vous trois. Pomme. »[50]

« Je marche dans les rues, il y a le monde des femmes dans les marchés, dans les hammams. Et puis il y a le monde des hommes, dans les rues, dans les cafés. Comme si c'était deux mondes à part. L'idée du couple en prend un rude coup. Moi même je me pose des questions. Je me suis remise à écrire des chansons. Ici il faudra éviter de devenir mystique ou gâteuse. »[51]

Contrairement aux héroïnes de *La Fiancée du Pirate* ou de *L'une chante, l'autre pas*, qui se confrontent chacune à une lutte de leur *je intime* et du *je social*, de leur intériorité et de ce qu'elle représente, laissant souvent au second le droit de prendre le dessus sur le premier, chez Jeanne Dielman cette partition est tout d'abord inexistante. En effet, le rôle social, bien qu'en l'absence de regard venu de l'extérieur porté sur elle, a depuis longtemps triomphé sur

[48] *op.cit, Agnès VARDA, L'une chante, l'autre pas, 01'00'18*
[49] *ibid, 01'01'18*
[50] *ibid, 01'08'06*
[51] *ibid, 01'08'28*

son être profond jusqu'à complètement l'annihiler. Le personnage féminin du film d'Akerman, par l'intermédiaire d'une dénégation de son *je intime*, au profit du *je social* s'est progressivement conformée à l'image de la parfaite ménagère qu'elle incarne sans que celle-ci relève pourtant de l'image. Car, à bien y regarder, si l'on gratte un peu la surface que propose l'héroïne, on risque fort de n'y trouver qu'une profonde absence existentielle. Jeanne est telle une enveloppe dénuée de contenu. Il semblerait alors que le schéma dominant dominé, notamment propre à l'organisation patriarcale, se soit répercuté à petite échelle au sein même du personnage. Dès lors, aucune lutte ne peut, *a priori*, advenir chez cette figure qui, à force, de jouer un rôle même sans public, l'est littéralement devenu jusqu'à fatalement s'y perdre. Là figure, effectivement, l'une des différences fondamentales d'avec les deux films précédemment étudiés.

Quand Pauline ou encore Marie adoptent une certaine attitude pour satisfaire ou provoquer leur auditoire, Jeanne, elle, n'a besoin de personne pour continuer à mettre en scène son *je social* sans même s'en rendre compte. Et c'est peut-être dans cette absence de lutte intérieure, dans cette fausse harmonie que se révèle justement l'aliénation dont elle est la victime. Le déni de son intériorité et donc l'effacement de soi derrière l'apparence irréprochable qu'elle offre au regard éteint encore un peu plus son humanité. Telle une actrice ne parvenant à se défaire de son costume, Jeanne n'est plus, elle représente. Dès lors la prétention au bonheur, ou en tous cas à une forme de paix intérieure, s'avère tout bonnement inenvisageable. Néanmoins, si le début du film présente le non-combat intérieur de ce personnage, la suite de l'histoire va progressivement faire se réveiller le *je intime* du personnage et amorcer le début d'une lutte insidieuse d'avec le *je social*. De cette lutte naitront les différents échecs auxquels elle doit se confronter, et ce, jusqu'au crime final.

Si l'on peut voir les différents actes manqués de Jeanne tels que la surcuisson des pommes de terre, la brosse à chaussures qui tombe sur le sol, le réveil détraqué, comme des manifestations de son inconscient cherchant à affirmer son aspiration au dérèglement et, par lui, à une forme de liberté, on pourrait enrichir cette lecture en faisant appel à cette dichotomie naissante du *je* chez le personnage. Ces accrocs dans le programme millimétré de Jeanne deviendraient dès lors autant de signes révélateurs du réveil de son *je intime* qui, après avoir été endormi, chercherait à se manifester et à triompher du *je social*. La renaissance de l'intériorité de ce personnage apparait d'ailleurs comme la condition *sine qua non* de sa renaissance au monde tant elle symbolise le passage d'un état de passivité psychologique à une forme d'activité intérieure qui semblait impossible.

À la différence des autres personnages chez qui le clivage et la lutte du *je* représentent une entrave à leur bonheur, le combat, bien que tardif, qui émerge chez Jeanne devient au contraire la promesse d'une harmonie possible de soi avec soi qui, malgré tout, devra passer par le sang. Cette interprétation fait écho à un plan que nous avons déjà abordé : celui du miroir lors de la scène finale du meurtre. En effet, ce plan est filmé au travers du seul miroir, or le miroir apparait comme le vecteur du double dénué de substance corporelle et intellectuelle que l'on renvoie au monde. Le reflet semble donc symboliser ici l'image publique de Jeanne contre laquelle elle finit par s'insurger. Comme nous l'évoquions, le meurtre du client est aussi à entendre dans le sens d'un meurtre dirigé contre une partie d'elle-même. Cette partie pourrait donc bel et bien être son *je* social laissant ainsi triompher finalement son *je intime*.

Parce qu'elles apparaissent comme des initiatrices de la libération des femmes, parce que leurs parcours sont, en quelque sorte, devenus les étendards des combats féministes des années soixante-dix, ces héroïnes n'ont d'autre choix que de représenter, de donner l'exemple et ainsi de mettre en avant leur *je social* au détriment souvent de leur *je intime*. Cependant, de cette hiérarchie intérieure opérée par elle, par choix ou par devoir, résultent de puissants conflits entre leurs aspirations réelles et ce à quoi elles doivent aspirer pour ne pas écorner leur image de figure de proue. Or, ce hiatus de l'être et du paraître est parfois pour elles une source de souffrance, car l'extrémisme de leurs comportements et, surtout de la rigueur de leurs convictions, qui refusent toute souplesse, s'avère bien souvent incompatible avec les aléas du réel. Dès lors, pour faire rentrer la réalité dans la théorie, c'est le sacrifice de soi qui prévaut. Ainsi, les personnages féminins de ces trois films, par le conflit du *je social* et du *je intime* qu'elles affrontent, semblent se refuser le droit à une harmonie intérieure synonyme de bonheur et d'apaisement. La principale raison à cela ne proviendrait-elle pas de la volonté, plus ou moins consciente, des cinéastes de faire de leurs personnages des exemples à suivre, de nouveaux modèles féminins ? Or pour cela l'intérêt collectif semble nécessairement devoir primer sur le dessein individuel.

3.2.2. Des conduites extrêmes à vocation exemplaire ?

L'accès au bonheur de ces personnages semble, en définitive, secondaire tant les héroïnes des trois films de ce corpus par leurs comportements exacerbés et leurs conduites extrêmes paraissent se détacher de la normalité, à laquelle elles paraissent pourtant

correspondre, pour devenir exemplaires. Ainsi, leurs parcours seraient moins dictés par la recherche d'un bien-être personnel que par la volonté d'indiquer, par leurs expériences, à d'autres que le chemin vers la liberté et l'autonomie est possible.

Comme nous l'avons d'ores et déjà évoqué, Marie dans *La Fiancée du Pirate* s'affirme comme le moins ordinaire et comme le moins accessible des personnages de ces trois films. La manière dont elle agit, dont elle réfléchit et met en œuvre son dessein libertaire n'ont en effet rien de commun, ni de vraiment reproductible. Pour toutes ces raisons, Marie apparaît comme une héroïne relativement détachée du commun des femmes et accède progressivement au statut d'idéal ou encore d'allégorie de la libération de la gent féminine. En effet, sa trajectoire diffère férocement de celle de Jeanne, de Pauline ou encore de Suzanne par son jusqu'au-boutisme, et son absence totale de concession. Aussi, la manière paradoxale dont elle parvient, avec la prostitution, à toucher du doigt une forme d'émancipation n'est en aucun cas atteignable et ne prétend d'ailleurs pas l'être. De fait, *La Fiancée du Pirate* est présenté par la réalisatrice elle-même comme un conte dans lequel Marie jouerait un avatar de Cendrillon au milieu d'une galerie d'archétypes représentant ici la luxure, là l'envie. Dès lors on peut supposer que Nelly Kaplan n'ait pas souhaité, au travers de cette héroïne avant-gardiste pour l'époque, dresser un manuel, un petit guide de la rébellion accessible à tous, et surtout à toutes, qui vanterait la prostitution comme moyen d'émancipation des femmes. Au contraire, Kaplan semble avoir davantage aspiré à la construction d'une figure paroxystique, d'une métaphore au travers de laquelle les spectatrices, pour s'en inspirer, devraient abandonner la littéralité pour lire l'ode à l'insoumission entre les gros traits. Comme chez Perrault ou chez les Frères Grimm, l'essentiel de ce qui se joue dans le film est moins en surface que dans le sous-texte du récit, moins dans la textualité que dans la symbolique qui en résulte. Ces éléments d'explications permettent de cerner plus avant les raisons des modes d'action extrêmes adoptés par le personnage de Marie. Car derrière son apparente normalité et derrière la facilité avec laquelle elle parait agir, se cache en réalité une utopie dans le sens kantien du terme. L'utopie est un modèle *« si ce n'est à réaliser, dont il faut s'approcher, vers la réalisation duquel doivent porter nos efforts, même si, au final, il n'y a pas pleine actualisation du modèle. L'utopie est donc le temps et le lieu de l'apprentissage. »*[52]. Marie, inabordable dans ses conduites, dans

[52] *Claire MÉLANIE, « L'utopie : utilité et fonctionnalité de l'utopie - fonction critique, modèle théorique", Eclairement(s), site web, URL http://www.eclairement.com/L-utopie-utilite-et-fonctionnalite, consulté le 10/08/2015*

ses actions et dans sa manière d'être est, bel et bien, ce lieu d'apprentissage, ce vers quoi il faut tendre.

Pauline, dans *L'une chante, l'autre pas*, se rapproche elle aussi de cette idée d'utopie, bien que dans une mesure moindre, car d'une manière générale celle-ci demeure plus accessible que son aînée Marie. Pourtant, c'est au détour de quelques moments choisis du film que se dessine la stature exemplaire de ce personnage et notamment au travers de la séquence, déjà abondamment discutée, de « l'abandon » de son bébé, Parvise-Benjamin, qui devient le lourd tribut de sa libération. À l'image des comportements et actions exacerbées du personnage de *La Fiancée du Pirate*, il semblerait qu'il faille voir au travers de cette décision de Pauline, une forme d'héroïsme sous haute influence féministe. Si le fait de se détacher, avec une *facilité* aussi déconcertante, de son nouveau-né peut sembler improbable, voire potentiellement invraisemblable, et ce, même sans poser sur la table du débat la question de l'instinct maternel, c'est que le choix fait par Pauline est moins à envisager comme en relation directe avec le réel qu'avec le symbole. Il s'agit là d'un geste fort et ultime visant à reléguer, une fois de plus, le rôle de mère au second plan de la vie des femmes et à poursuivre l'entreprise de dé-maternisation d'ores et déjà bien entamée par la cinéaste. Ce que Varda cherche, semble-t-il, à dire c'est que le statut de mère ne doit jamais devenir une entrave à la libération, ou à la liberté, et quand bien même il le deviendrait, alors faut-il avoir le courage de ses convictions aussi douloureuses soient elles à assumer. À l'instar de Kaplan avec le personnage de Marie, Agnès Varda fait de Pauline un symbole fort du refus de la soumission tant au patriarcat, qu'aux carcans et aux rôles traditionnellement imposés à la gent féminine. Laissant derrière elle son enfant, Pauline s'affirme avant tout comme femme, comme une figure paroxystique de la lutte contre les amalgames et les équations faciles.

Néanmoins, l'illustration la plus frappante de ces conduites extrêmes à vocation exemplaire reste et demeure Jeanne. Si *La Fiancée du Pirate* est un conte alors *Jeanne Dielman* est assurément une tragédie. De nombreux points communs peuvent en effet être relevés entre le film d'Akerman et ce genre théâtral millénaire. La structure même du film tout d'abord, dont les trois jours rappellent les trois actes, l'unité de lieu et d'action, mais aussi la frontalité du dispositif de filmage qui, comme nous l'avons souligné, convoque la scène de théâtre, le lieu du jeu. Mais, c'est surtout le caractère héroïque du personnage, à la base de la tragédie, qui retient ici l'attention. Telles Phèdre, Andromaque et autres Antigone, Jeanne éprouve son héroïsme en se mettant progressivement à lutter contre la fatalité de son existence, contre sa routine ménagère aliénante et contre la domination invisible faites forces

supérieures. Aussi, comme dans toute tragédie qui se respecte, Jeanne ne peut éviter un dénouement malheureux. Et, c'est bel et bien ce qui advient quand à la fin du film, elle tue son troisième client. Or, c'est justement dans cet acte ultime qu'il semble falloir chercher l'exemplarité du personnage d'Akerman. Aussi fou soit-il, ce final, vers lequel tendent sourdement toutes les actions du film, est ce qui fait de Jeanne une héroïne tragique tant son action a valeur de symbole et revêt une dimension cathartique[53]. Par son crime à l'encontre de son client mâle, catalysant à lui seul l'idée de domination masculine, Jeanne, grâce au processus d'identification, permet la purgation des passions de toutes les femmes un jour sous influence, de toutes celles qui comme elles furent à un moment où à un autre régies par les forces de l'aliénation domestique ou sexuelle. Le personnage devient dès lors le relai et le moyen d'expression de la violence rentrée de toute une génération de femmes à qui elle rend justice par son acte. Jeanne derrière ses allures de ménagère banale et commune se révèle finalement héroïne au sens le plus large et le plus noble du terme. D'abord inaccessible et aveuglée, subissant sa vie sans avoir de prise réelle sur elle, Jeanne se réveille progressivement pour affirmer sa lucidité sur sa condition et finalement lutter contre elle. Elle redevient maîtresse de ses actes et de son destin. Elle est au fondement de la mythologie féministe.

Aussi, il est intéressant de noter que malgré tous les points communs entre le film et la tragédie théâtrale, l'un des aspects fondamentaux de ce genre a été détourné par la réalisatrice, donnant encore plus de force et de légitimité dramatique à son propos. De fait, à la base de la tragédie il y a le nécessaire traitement d'un sujet noble et la mise en scène de personnages au rang social élevé. Or, en prenant le parti d'une structure tragique, mais en focalisant son attention sur une simple ménagère exécutant inlassablement des tâches sans grandeur, Akerman élève le vulgaire à un rang des plus nobles, conférant ainsi à la vie de Jeanne la même force et la même intensité dramatiques que celles de tous les héros et de toutes les héroïnes d'un Racine ou d'un Corneille.

Ainsi, l'anti-héroïsme manifeste de Marie, Pauline ou encore Jeanne apparait n'être qu'un leurre visant à rendre les personnages accessibles et propices à l'identification avant de révéler leur véritable potentiel héroïque. Comme tout héros, ou héroïnes, elles se confrontent alors à des dilemmes qui, quotidiens ou exceptionnels, revêtent un caractère paroxystique.

[53] Def. « Purification de l'âme ou purgation des passions du spectateur par la terreur ou la pitié qu'il éprouve devant le spectacle d'une destinée tragique »
« Catharsis » in Centre national des ressources textuelles et lexicales, site web, URL http://www.cnrtl.fr/definition/catharsis, consulté le 14/08/2015

Car ce que traversent les personnages semble être moins guidé par une volonté naturalisme qu'à avoir vocation de symbole, de métaphore. À la manière des personnages de contes ou du théâtre tragique, les héroïnes de ce corpus deviennent des exemples, des modèles dont il faut s'inspirer, des utopies vers lesquels il faut tendre. Néanmoins, c'est véritablement à la lumière des fins de ces trois longs-métrages que se révèle la vraie dimension sacrificielle et altruiste des trajectoires de Marie, Jeanne, Pauline et Suzanne, mais aussi leur but (in)avoué : jeter un pavé dans la mare, faire table rase d'un lourd passé, même dans la souffrance et la difficulté, pour permettre aux générations suivantes de femmes de bâtir sur ce terreau devenu fertile, des lendemains meilleurs. Entre chaos et renouveaux, ces fins expriment autant un aboutissement personnel teinté d'amertume que l'espoir d'autre chose.

3.2.3. Les fins en question : entre chaos et espoir de renouveau

Les fins de ces films, témoignant toutes d'une libération chèrement acquise par les héroïnes, ne sont pour autant pas si optimistes qu'elles en ont l'air. Toutes les héroïnes de ce corpus ont laissé quelques plumes en forme de renoncement et de drames dans ce rude combat pour leur émancipation et leur autonomie. Néanmoins, si le bonheur n'est pas toujours a portée de fin, c'est sûrement parce que chacun de ces personnages, par leurs agissements et au-delà de leurs expériences personnelles ont cherché à enfoncer des portes doublement verrouillées peut-être moins pour elles que pour toutes celles qui suivront. Pionnières, elles se sont parfois ou souvent mordu les doigts pour que derrière les autres ne souffrent plus, ou moins. Grâce à elles, le passage de relai sera peut-être plus simple et plus serein. Or, c'est là que résident véritablement leur héroïsme et leur dimension sacrificielle

La fin de *La Fiancée du Pirate* est ce que l'on pourrait appeler une fin en demi-teinte, une fin douce-amère, finalement pleine de paradoxes à l'image du personnage principal du film de Nelly Kaplan. Marie, il est vrai, triomphe des villageois tant narrativement qu'esthétiquement. D'une part, elle les force à écouter, tour à tour, et impuissants, le récit de leurs hypocrisies individuelles et collectives quand dans la Sacro-Sainte Église du village commencent à résonner les notes de la chanson leitmotiv du film (rompant le discours du prêtre) entrecoupée de bribes de discours enregistrés soulignant les vices des uns et les bassesses des autres. La foire aux vanités est ouverte. D'autre part, le dispositif filmique utilisé pour cette scène rabaisse encore un peu plus, si besoin était, les habitants de Tellier tout en élevant métaphoriquement le personnage. Ceux-ci sont en effet filmés par

l'intermédiaire de plans de plus en plus en contre-plongée qui progressivement les rapetissent. Ils apparaissent ainsi tout petits comme s'ils étaient désormais *vus* par le magnétophone placé en hauteur et incarnant dans cette scène l'absente : Marie. Moins par la force que par l'intelligence et la ruse, Marie les a donc tous vaincus en réalisant au passage un ironique pied de nez à ladite morale chrétienne en prenant symboliquement la place de la vierge dans la niche de l'Église. La non-vierge Marie a mis le village à ses pieds. *(Annexe 28, p. 160).*

Pendant ce temps, vêtue de son indéfectible manteau rouge-passion ou rouge-sang, elle rassemble et entasse devant sa cabane tout ce qu'elle a acquis grâce à l'argent de la prostitution, façonnant une sorte de sculpture matérialiste et absurde dans la veine du surréalisme. Elle transforme, transcende la possession, l'argent et la luxure en une forme d'art brut, avant qu'un feu hautement purificateur ne vienne tout consumer et réduise ainsi le passé à l'état de cendres. Marie, pour son propre salut, applique la politique de la terre brûlée pour ne laisser derrière elle qu'un immense chaos, signe de sa vengeance accomplie et de la possibilité du renouveau. Elle a gagné sa bataille contre les villageois avant de les ridiculiser, une dernière fois, par son absence. En effet, enragés par les enregistrements, les villageois débarquent dans la forêt dans l'espoir de régler son compte à la jeune héroïne, mais celle-ci est déjà loin. Marie, seule et bientôt délestée de ses chaussures, quitte le village vers d'autres horizons. Or, c'est peut-être dans ce plan de fin qu'il faut chercher une forme de réserve. En effet, Marie du début à la fin demeure seule, vengée certes, mais seule. La solitude apparaît comme le prix à payer de sa libération au même titre que le renoncement à l'amour. Le film, pourtant, ménage une ouverture quand un plan la montre regardant une affiche laissée par André vantant la projection prochaine de *La Comtesse aux pieds nus*. Cette image augure-t-elle de prochaines retrouvailles ou s'agit-il d'un simple écho à ce personnage de souillon devenue elle-même comtesse (aux pieds nus) ? L'interprétation reste ouverte ménageant la chèvre et le chou, la promesse de bonheur et l'amertume. Car en définitive, cette libération, aussi héroïque soit-elle, reste une entreprise délicate dont on ne peut rester indemne.

Marie a fait les frais de ses penchants libertaires, subissant les foudres et le fiel des villageois, essuyant les drames et enterrant les morts, elle s'est « offerte » pour la beauté de la cause jetant un lourd pavé dans une mare trop lisse pour être honnête. Marie, en somme, fût une bombe de destruction massive de clichés et de mœurs étriquées, une kamikaze féminine et féministe qui pour réussir à du se sacrifier un peu pour laisser derrière elle un terrain neuf

et neutre, un terrain fertile au développement de nouveaux rapports humains et de nouveaux rapports aux femmes.

C'est un chaos encore plus sombre et plus amer qui clôture *Jeanne Dielman*, un chaos meurtrier qui, comme pour *La Fiancée du Pirate*, est à lire sous l'angle du paradoxal, de l'oxymore tant l'acte ultime perpétré par le personnage est autant source de fin que de commencement. En effet, le crime apparaît comme l'aboutissement du long cheminement intérieur amorcé par Jeanne depuis le début du film, il est l'issue forcement fatale de la prise de conscience qui s'est immiscée en elle lui révélant violemment ce qu'elle était devenue, son aliénation et son absence d'humanité. Or, comme nous l'évoquions, cet acte, malgré la folie sourde qui le caractérise, apparaît comme le signe du retour à la vie de ce personnage auparavant presque mort. Pour la seule et unique fois dans le film, Jeanne réagit, combat la fatalité avec les armes qu'elle a sous la main à ce moment-là : un ciseau. Ainsi, derrière le drame se révèle une interprétation que l'on se risquera à qualifier de positive.

Pour autant, cette fin dramatique n'échappe pas à de nombreuses questions et interrogations quant à l'avenir qu'elle peut réserver à Jeanne car, en se sauvant psychologiquement, elle vient aussi de se condamner physiquement. La prison est, effectivement, ce qui semble l'attendre en témoigne d'ailleurs le tout dernier plan du film. Jeanne dans l'obscurité de son salon est assise autour de la salle à manger, sur ses mains, sur son chemisier, le sang de sa victime tandis que du dehors proviennent quelques halos de lumières qui éclairent par intermittence son visage évoquant, déjà, les sirènes policières sur le point de la cueillir au 23 quai du Commerce. *(Annexe 29, p. 160).* L'issue du film, à la lumière de ces hypothèses, se pare dès lors d'un visage plus sombre. Jeanne libérée du poids de la domination en y ayant trouvé une réponse des plus cinglante ne sera bientôt plus libre de ses mouvements. À l'enfermement succèdera donc, sans doute, un autre enfermement peut-être finalement moins dangereux pour elle-même. Quoi qu'il en soit, la libération de Jeanne ne peut être complète. Une fois n'est pas coutume, celle-ci a dû se faire au détriment de, à la place de, au prix de sacrifices lourds et violents. Une liberté troquée pour une autre. Cependant, et comme nous l'évoquions, le crime de Jeanne n'est pas seulement le sien, il est celui permettant à toutes les femmes de se venger, par procuration, de ceux qui les ont oppressées. Jeanne, par son crime qui la condamne, se sacrifie pour toutes laissant ainsi la liberté totale à laquelle elle n'a pu prétendre à celles qui lui succèdent et lui succèderont.

Aussi, il n'est pas inintéressant de noter que l'issue de *Jeanne Dielman* semble faire écho à une situation amorcée bien avant le film lui-même. Agée de dix-huit ans Chantal

Akerman réalise *Saute ma ville*[54], son premier court-métrage, qui apparaît comme la genèse de ce long métrage. Celui-ci mettait en scène une jeune femme, dont Jeanne sera l'extension et l'évolution, semant le chaos dans une cuisine avant de tout faire exploser. Quelques années plus tard, la cuisine de Jeanne reste entière, mais l'explosion est cette fois intérieure, aussi ravageuse que salvatrice. Fatalement.

La fin de *L'une chante, l'autre pas*, peut-être parce qu'il est le film qui referme chronologiquement ce corpus apporte une conclusion moins amère que celle de *Jeanne Dielman*, et dans une mesure différente, de *La Fiancée du Pirate*. Qu'il s'agisse de Pauline ou de Suzanne, toutes deux ont atteint leur but, elles se sont émancipées de ce qui les oppressait avec plus ou moins d'épreuves et de facilités. Elles sont libres et enfin réunies. La réunion finale de ces deux personnages est en effet notable tant la majeure partie du film les a séparées, les laissant évoluer parallèlement sans véritable influence de l'une sur l'autre. Or ces moments qui les rassemblent agissent comme des jauges permettant de mesurer le parcours effectué, leurs évolutions respectives et leur évolution commune.

Que de chemin parcouru, en effet, depuis ce premier plan séquence, aux mouvements bruts comme la réalité à laquelle elle se confrontait alors, qui au début du film les réunissait dans l'appartement parisien de Suzanne baigné d'une lumière bleue-grise presque cadavérique. Cette dernière y apparaissait les traits tirés, fatiguée par avance d'un enfant dont elle ne souhait pas tandis que Pauline, encore jeune et naïve voyait la facilité en tout et surtout dans l'avortement qu'elle conseillait alors à Suzanne sans en connaître, encore, les tenants et les aboutissants intimes. *(Annexe 30, p. 160).* Que de chemin parcouru, plus d'une décennie plus tard, à la lumière du plan-séquence final, fluide et lent, les montrant à nouveau ensemble dans l'atmosphère chaleureuse et verdoyante du Sud, entourées d'enfants désirés ou qu'elles ont appris à accepté, accompagnée pour Suzanne d'un homme qui la comprend et la respecte tant pour ce qu'elle est que pour ce qu'elle représente, ou accompagnée de personne pour Pauline, car c'est aussi son choix.

Mais leurs visages apparemment sereins conservent la gravité des épreuves qu'elles ont traversées, ces épreuves qui ont fait de leur quête une lutte et de leur recherche un combat. Pauline et Suzanne sont revenues d'entre les aliénées, d'entre les dominées et garderont pour toujours sur leurs visages les marques de ces souvenirs douloureux. Du suicide de Jérôme au Soissonais, en passant par leurs deux avortements et le renoncement de Pauline à son premier enfant, les héroïnes de Varda, optimistes de la première heure, révèlent au détour de cette fin

[54] *op. cit., Chantal AKERMAN (réal.), Saute ma ville*

ce que l'on pouvait présupposer : leurs fragilités, leurs failles et les cassures intérieures provoquées par cette bataille sans merci pour le droit d'être enfin libre. Elles se sont libérées, comme un alpiniste parvient le premier à gravir l'Everest, dans la souffrance, dans le tâtonnement de sentiers pas encore battus, dans l'adversité et la solitude d'un combat qui finalement ne partage pas.

Suzanne et Pauline ont tracé un chemin pour les autres et pour Marie, la fille de Suzanne dont l'image clôt ce long travelling en forme de passage de relai. Les photographies en noir et blanc du générique montrant une féminité éplorée et triste deviennent « photo couleur »[55], la boucle est bouclée. *(Annexe 31, p. 161).* De Suzanne à Marie, d'Agnès à Rosalie[56]. Le personnage ouvre la voie pour sa fille comme la cinéaste le fait pour la sienne, littéralement, directement, par l'intermédiaire d'une voix off dite par la cinéaste : *« Peut-être leur but optimiste pouvait servir à d'autre, à Marie par exemple qui devenait une femme, personne ne pensait que ce serait plus facile pour elle, mais ce serait peut-être plus simple, plus clair »*[57], une phrase qui, en définitive, résume le parcours de chacune des héroïnes dont nous avons ici croisé la route.

[55] *op. cit. Françoise Audé, p.144*
[56] *Rosalie Varda, la fille d'Agnès Varda, interprète le rôle de Marie la fille de Suzanne à la fin de L'une chante, l'autre pas.*
[57] *op.cit, Agnès Varda, L'une chante, l'autre pas, 01'54'34*

CONCLUSION

La Fiancée du Pirate, Jeanne Dielman, L'une chante, l'autre pas, trois films de trois réalisatrices qui chacun à leur façon ont ouvert la voie de nouvelles représentations des femmes au cinéma au tournant des années soixante-dix. Dans un paysage cinématographique encore régit par l'ordre patriarcal à l'aube de cette décennie charnière d'un point de vue de la question des femmes, ces personnages hauts en couleur et en esprit ont contribué à redéfinir l'image des femmes longtemps véhiculée par un cinéma fait reflet de la société.

De Marie à Suzanne en passant par Jeanne et Pauline, ces femmes faites héroïnes et finalement héroïsées par leurs créatrices ont en effet jeté dans la mare phallocrate un pavé aux multiples remous, aux multiples échos.

La principale et la plus tangible des évolutions à imputer au cinéma des femmes cinéastes est l'inversion du rapport d'importance diégétique des sexes par l'intermédiaire de la mise au centre des personnages féminins. De figures lointaines, secondaires, voire effacées, ces personnages de femmes ont affirmé, à l'écran et sous la caméra de ces réalisatrices nouvelles venues, le droit à une place et à des rôles équivalents à ceux des hommes, comme ce fût le cas dans le champ social. Et, grâce à ce nouveau statut filmique de premier plan, les personnages féminins sont devenus porteuses et point de vue. C'est désormais par l'intermédiaire d'une mise en abîme du regard féminin, réalisatrices et personnages, que le monde, sous un jour encore presque inconnu, se donnait à voir et à réfléchir. L'envers du décor, la face cachée de l'iceberg enfin offerte. Dans ce changement de point de vue demeure sans doute l'avancée la plus fondamentale mise au jour par ces films, car d'objet du regard, les personnages féminins sont devenus sujets regardant et pensant. Ce basculement a, en effet, rendu aux femmes leur intellect, leur intelligence. Il a rempli une coquille, une enveloppe laissée souvent vide, ou binarisée, par le passé.

Nouvellement riches intérieurement, plurielles, complexes et paradoxales, ces personnages ont dès lors délaissé leurs statures fantasmatiques et les stéréotypes, pour devenir, plus réelles. L'Éternel Féminin sacrifié sur l'autel de la normalité, les archétypes déniés au profit d'une vision plus profonde et intérieure de la problématique de la féminité. En somme, ont succédé aux regards masculins modelant le féminin sur le patron de leurs idéaux, d'autres regards de femmes privilégiant à l'enveloppe son contenu.

Ces quatre personnages incarnent en effet, une normalité apparente et une quotidienneté, peu vue au cinéma, notamment tangible au travers de choix audacieux de comédiennes accessibles et proches des femmes de la rue. Inconnues, telles Valérie Mairesse et Thérèse Liotard, ou prêtes à casser leur image fantasmatiques, pour Bernadette Laffont et Delphine Seyrig, ces actrices et celles qui les ont choisies ont en effet contribué à faire descendre de son piédestal la femme cinématographique pour lui permettre de rejoindre enfin, le commun des mortelles et de ses préoccupations.

Femmes normales et néanmoins de leur temps, quand elles ne sont pas tout bonnement en avance sur celui-ci, les héroïnes de ce corpus deviennent le vecteur de problématiques liées à l'intime des femmes qui ont secoué la décennie soixante-dix. Perdant ainsi en mystères ce qu'elles gagnent en proximité populaire, elles ont fait leur l'adage féministe prôné par l'émergence notamment du MLF : « L'intime est politique ». La sphère privée devient dès lors sphère publique, elle peut, elle doit être discutée et débattue. Sans tabou. Sans hiérarchie.

C'est dans cette exacte direction que se sont engagées Kaplan, Akerman et Varda en traitant, au travers de leurs personnages féminins, de questions auparavant tues, au cinéma comme en société. Ces sujets de ménagères qui devaient par le passé se vivre dans le secret du foyer et dans la solitude d'une féminité forcement silencieuse, ont acquis sous leurs caméras, et sous celles de bien d'autres, une véritable valeur cinématographique. En ces temps de lutte pour la libération du corps des femmes, l'avortement, la grossesse et la prostitution, fraichement sortis du champ de l'intime, sont devenus des thèmes, voire des enjeux narratifs et esthétiques pour le cinéma alors porté, tel un porte-voix, par les femmes.

L'activité prostitutionnelle de Marie et de Jeanne, les accouchements et les avortements de Suzanne et de Pauline, dès lors, sont devenus aussi importants à voir et à regarder que n'importe quelle affaire policière, n'importe quel règlement de compte guerrier ou militaire. Et par eux, la recherche effrénée d'une nouvelle place, de nouveaux rôles désentravés dans le champ social comme dans le champ privé, a affirmé son entière légitimité cinématographique. La libération des femmes, en définitive, valait enfin n'importe quel Graal.

Car là est aussi le rôle de ce cinéma des femmes rendu éminemment politique à la charnière de la décennie soixante-dix. Après des décennies d'un règne essentiellement masculin sur le cinéma, les réalisatrices, en s'emparant de la caméra pour filmer enfin le monde tel qu'elle le voyait, ont certes rétablit, par la force, une once d'égalité dans ce

paysage relativement phallocentré, mais elles ont surtout montré haut et fort que tout sujet, même ceux jugés les plus vulgaires au sens strict du terme, pouvaient prétendre à être mis en image, pour peu qu'il y ait derrière un vrai regard pour le faire voir.

Plus encore, en délaissant le héros au profit d'anti-héroïnes, en abandonnant le grandiloquent pour le quotidien, Kaplan, Akerman et Varda ont aussi rapproché le personnage cinématographique de la femme de la rue. À coup de Marie, de Jeanne, de Pauline et de Suzanne, elles ont progressivement comblé le fossé creusé, consciemment ou inconsciemment, par leurs confrères masculins et leur vision forcément partiale de la féminité. En effet, en envoyant valser les diktats et les stéréotypes, en les fusionnant et les mélangeant pour dessiner des personnages plus riches et plus complexes, ces réalisatrices ont tendu aux femmes spectatrices un miroir, non plus déformant, mais fidèle, un miroir leur renvoyant sans filtre et sans phare un reflet dans lequel elles pouvaient enfin se reconnaître. En somme, elles ont mis à mal le *« double binding »* pour permettre une voie d'accès plus directe des femmes à leurs images cinématographiques.

Si le cinéma des années soixante-dix est devenu, par les femmes, politique, c'est aussi et surtout parce que les réalisatrices ont saisi l'énorme potentiel que pouvaient renfermer le cinéma et surtout le processus d'identification. L'identification est à la base de toute œuvre d'art, elle est un pont tissé entre l'œuvre et celui qui la regarde et qui, en elle peut ou doit se reconnaître. Or, comme nous l'évoquions, ce pont-là fut longtemps impraticable pour les femmes tant les modèles de féminité fournis par le cinéma demeuraient psychologiquement et physiquement limités. « *Madonne des sleepings – Hôtesse interlope – Pénélope en tablier - Salope en jeans coupés »*[58] comme le disait Danielle Jaeggi. Mais au-delà de dresser des portraits pour le moins monolithiques, ces personnages mettaient également en scène des modes d'être ou d'agir moralement acceptés et desquels ils ne faillaient s'écarter au risque de connaître une funeste fin. Les velléités libertaires ne faisaient pas bon s'exprimer avant les années soixante-dix. Les destins finaux infligés aux Feuillères et Bardot peuvent en attester.

Ainsi, en construisant des personnages féminins riches des revendications émancipatoires prônées par les courants féministes, en portant sur leurs desseins libertaires un regard bienveillant et, surtout, en ne les traitant pas comme les électrons égarés d'un système prônant la soumission et l'aliénation sourde à des modes de vie patriarcaux, ces réalisatrices ont élaboré de nouveaux modèles pour les femmes. Les trajectoires de Marie, Pauline et consorts apparaissent, en effet, comme autant de voies tracées, balisées et sécurisées visant à

[58] *op. cit. Danielle JAEGGI, « Mon plaisir au cinéma »*

montrer aux femmes la possibilité effective de les emprunter à leur tour. Car si le cinéma a toujours été un miroir de la société qu'il décrit de façon directe ou indirecte, les films apparaissent aussi comme les vecteurs de comportements et de modes de vie nouveaux que la simple projection sur grand écran suffit, ou du moins contribue, à légitimer. Ils incarnent un *soft power* permettant parfois de faire évoluer les mentalités. Or, il semblerait que la mise en scène de ces nouveaux personnages de femmes aux comportements libertaires assumés, dans la joie comme dans les difficultés, soit apparue comme autant de rouages de la grande machine féministe de la décennie soixante-dix.

Cependant, aucune des réalisatrices de ce corpus, à l'exception peut-être d'Agnès Varda, n'a revendiqué haut et fort la portée féministe de leurs films. Chantal Akerman explique d'ailleurs la méprise en ces termes : *« On m'a tout de suite classée comme cinéaste féministe à cause de Jeanne Dielman. Mais je n'ai pas voulu réaliser un film féministe, j'ai juste voulu faire Jeanne Dielman. Il se trouve que beaucoup de femmes se sont identifiées au personnage parce qu'en effet, ce qu'on voit dans le film, c'est ce qui est coupé au montage d'habitude, des gestes qui ne sont pas porteurs commercialement »*[59]. Malgré tout, il apparait que ces films soient bel et bien le fruit d'une société en pleine transition, le produit d'une pensée et d'un regard forgé au sortir de mai 68. Par la même, il semble qu'ils aient participé d'une évolution globale du regard social porté sur les femmes, et du regard que les femmes portaient sur elles-mêmes. En dénonçant la domination et en ouvrant le champ des représentations de la féminité au cinéma, en proposant de nouveaux personnages conquérants et volontaires aux antipodes de la passivité, Kaplan, Akerman et Varda ont, qu'elles le veuillent ou non, qu'elles l'assument ou non, montré au monde d'autres possibilités d'être femme et de vivre sa féminité et ont ainsi fait sauter bon nombre de verrous sociétaux qui, auparavant, oppressaient les femmes. Il apparaît alors que la caisse de résonnance de ces films dépasse le simple champ cinématographique.

Le cinéma porté par les femmes, dans les années soixante-dix, en pénétrant le champ social a contribué de sa mutation, il a marqué la rencontre à un temps T de réalisatrices et d'un public, féminin, qui s'est approprié leurs récits, à l'image finalement de Marie et de *La Comtesse aux pieds nus*.

Dès lors, sont-ce finalement des films féministes ? Bien que la réception ait pu être parfois abusive et faire d'eux des manifestes, des étendards des combats de la rue en

[59] *Chantal AKERMAN et Marie LOSIER, Désancrées rencontre entre Chantal Akerman et Marie Losier in "Où sont les femmes ?", Les Cahiers du cinéma, n° 681, septembre 2012*

reléguant parfois derrière le politique, l'artistique, il semble néanmoins qu'ils le soient, chacun à leur manière et dans des langages éminemment différents liés d'une part au contexte de leur sortie plus ou moins tardive, mais aussi, et surtout à la personnalité de celles qui les ont réalisés. Si *La Fiancée du Pirate* porte en lui l'animalité brute d'une Kaplan anarchiste-marxiste sur les bords, mais aussi les limites d'une pensée encore non polie se fondant sur le paradigme critiquable de la guerre des sexes et du renversement simple, voire simpliste, si *Jeanne Dielman* apparaît comme le point d'arrivée d'une démarche formelle radicale et extrêmement forte de sens amorcée par Akerman au travers de ses travaux expérimentaux, si *L'une chante, l'autre pas* sent bon l'optimisme amer propre à Varda et aux prémisses de l'essoufflement du mouvement féministe, les trois films de ce corpus portent tous les marquent d'un féminisme différent, mais qui se refuse à être appelé ainsi. Tout comme leurs personnages, ces réalisatrices refusent les carcans, les moules, les cases bien nommées et bien étiquetées pour revendiquer, à leur, tour, le droit à la liberté.

Car, la puissance dénonciatrice, politique et transformatrice de ces films événement et de ces héroïnes si elles sont certes le fruit de regards artistiques et cinématographiques, sont aussi, et de manière fondamentale, le fruit de regards de femmes ayant elles-mêmes du affronter bon nombre de difficultés liées à leur condition. Ces personnages, miroir ou écho, sont parfaitement indissociables de celles qui les ont créées. Riches d'une féminité intimement vécue et peut-être surtout d'une détermination murie de longue date à montrer le monde à leur manière, Kaplan, Akerman et Varda en accédant aux commandes, ont corrigé le tir d'une féminité cinématographique construite de longue date par le regard, le désir et les fantasmes des hommes. Cependant, outre cette question d'un nouveau point de vue cinématographique porté sur les femmes, ces réalisatrices semblent avoir injecté dans leurs personnages leurs propres luttes, leurs propres convictions politiques liées à la difficulté d'être une femme dans ces années-là et, surtout, leur soif profonde de changement.

Si les années soixante-dix amorcent un renversement, malgré tout relatif, du monopole masculin dans la sphère cinématographique, l'arrivée des femmes à la réalisation est loin de s'être faite sans obstacle. Qu'il s'agissent de difficultés financières pour monter leurs films, d'un profond problème de confiance, le fait même de faire un film à cette époque mouvementée, de saisir une caméra difficilement accessible pour revendiquer son point de vue n'était pas encore un droit pour les femmes, mais relevait bel et bien d'un acte féministe en soi. Dès lors, il apparait que ces entraves vécues par les réalisatrices elles-mêmes du fait de leur féminité, que leurs combats individuels pour l'égalité soient à l'origine de la

construction de leurs personnages. Peut-être même ces derniers sont-ils, en définitive, les doubles cinématographiques de leurs auteurs et la lutte de Marie, Suzanne, Pauline et Jeanne, une sublimation de celles endurées par Kaplan, Akerman et Varda.

Bien qu'aucune des réalisatrices de ce corpus n'ait été aussi claire quant à la dimension autobiographique sous-jacente de leurs films, quand elles ne l'ont pas purement et simplement réfutée, des détails distillés çà et là tendent pourtant vers cette interprétation. L'expérience d'accompagnante d'Agnès Varda lors de voyages organisés en Amsterdam ne la rapproche-t-elle pas de Pauline ? Plus encore, la présence dans le film de sa propre voix off et de ses deux enfants, Matthieu et Rosalie ne tissent-elles pas des ponts entre fiction et réalité ? Jeanne, quant à elle, n'est-elle pas le double cinématographique d'une Akerman qui s'est longtemps elle-même mise en scène dans ses films ? Enfin, Marie ne porte-t-elle pas sur elle et en elle la fougue et l'impertinence caractéristiques de Nelly Kaplan ? Si toute œuvre est, par essence, autobiographique, les héroïnes de *La Fiancée du Pirate, L'une chante, l'autre pas* et *Jeanne Dielman* portent, c'est certain, les marques plus ou moins manifestes des vécus accidentés de leurs réalisatrices.

Cependant, ces trois films aussi engagés soient-ils, aussi féministes soient-ils malgré tout restent et demeurent des œuvres d'art. *« Le cinéma peut être mis au service d'une cause, mais il ne saurait se confondre avec une cause. Le cinéma n'est pas un simple outil, un instrument de combat : c'est un art »*[60]. Or, à l'ère du tout politique, les années soixante-dix ont souvent tendu à systématiser la portée revendicatrice des films de femmes. Mais, contrairement aux ciné-tracts qui privilégient le contenu au contenant et ne font pas de la dimension artistique leur souci principal, les films de ce corpus sont avant tout des œuvres cinématographiques qui articulent intimement fond et forme. Ils font sans cesse interagir, voire se contredire, le dit et le montré, quand la forme n'est pas elle-même vectrice d'évolutions encore plus grandes que le propos tenu. En effet, l'aliénation de Jeanne Dielman serait-elle aussi violente et profonde si Akerman n'avait opté pour une mise en scène aussi radicale ? En ne considérant que le propos de Varda, ne risque-t-on pas de passer à côté de choix de mise en scène colorés et Edenique visant finalement à conduire le spectateur sur le terrain d'un bonheur en forme de leurre ?

Ne retenir des films de ce corpus que leur discours, les réduire à de simples messages politiques sans prendre en considération leur valeur artistique conduirait à échapper à l'essentiel, à passer à côté de ce qui ne se dit pas, pire encore cela reviendrait à faire de ces

[60] *op. cit. Michel SERCEAU, Le cinéma des femmes en perspective, p. 142*

cinéastes de simples femmes-militantes tout en annulant la singularité de leur mise en scène, de leurs points de vue et de leurs univers alors que c'est précisément sur ce terrain que peut être jugé leur valeur cinématographique. Film de femme, quand bien même serait il féministe, n'est pas fatalement synonyme de qualité.

Il apparaît donc que dans ce houleux contexte, ces films estampillés féministes aient pu pâtir d'une méprise de la critique visant à privilégier le fond à la forme, le politique au cinématographique, et ce, dans un sens comme dans l'autre. Soit en les jugeant avec trop de bienveillance, soit trop hâtivement.

Si l'on ne peut éluder l'engagement politique, intentionnel ou fortuit, qui émerge de chacun de ces films, de chacune des héroïnes, il ne faut pas pour autant en faire l'objectif principal des réalisatrices. En effet, celles-ci ont d'abord souhaité rendre compte par leur art d'un état social en plein bouleversement en mettant en scène des personnages féminins nouveaux. Leurs films présentent donc, en premier lieu, une recherche cinématographique et artistique fatalement empreinte du militantisme des regards qui les portent.

Quoi qu'il en soit, la puissance des visions artistiques de Kaplan, Akerman et Varda et de leur croyance mise dans le cinéma, comme vecteur d'idée et de changement, leur ont permis de faire descendre leurs personnages dans la Cité, de les faire rejoindre les cortèges de femmes militant pour leurs droits. Peut-être Marie, Jeanne, Suzanne et Marie leur ont-elles, aussi, servi de bouclier visant à assurer et à protéger leur légitimité. En ouvrant la voie ou en contribuant à maintenir ouvertes les portes d'un combat long et aux acquis fragiles, peut-être ont elles finalement été pour ces femmes de la rue, des vigies de la lutte des femmes pour leur libération, des boussoles, des utopies.

La décennie soixante-dix donc fut celle de luttes profondes et de changements qui se sont néanmoins essoufflés avec elle. De fait, suite aux avancées sociales, morales et politiques acquises par le concourt des mouvements féministes, mais aussi des arts, le féminisme a opéré une *« disparition spectaculaire (…) de la scène culturelle française (et ce) depuis le début des années 80 »*[61]. Les objectifs une fois atteints, le militantisme, quelle qu'en soit la forme, a progressivement laissé place à la stagnation, à un long repos sur des acquis pourtant fragiles. En effet, dès 1979, de nombreux débats tentèrent d'empêcher la reconduction de la loi Veil, promulguée cinq petites années plus tôt. Ce droit à l'avortement arraché par les femmes était encore loin d'être un droit pérenne.

[61] *Ginette VINCENDEAU, Vu de Londres : mais où est passée la théorie féministe en France ?, in Les Théories du cinéma aujourd'hui, CinémAction, n°47, 1988, p. 96*

D'un point de vue général, le cinéma des décennies suivantes s'est également engagé sur le terrain du *statu quo* politique. Les femmes n'avaient elles pas prouvé, durant cette les années soixante-dix, leur capacité à filmer le monde, à donner au travers d'une caméra leur point de vue ? L'assaut de la tour d'ivoire cinématographique réussi, que restait-il à faire ? Beaucoup, car l'égalité devant la réalisation était, et est encore aujourd'hui, bien lointaine. Et pourtant. Les combats engagés par les aînés n'ont été que modérément poursuivis par les réalisatrices qui prirent leur suite moins par désintérêt pour la cause des femmes que par volonté de passer outre la question de la spécificité et de l'identité féminine pour passer à l'égalité devant l'exploration d'autres territoires. *« Moins isolées, plus nombreuses, oeuvrant désormais dans le système, les nouvelles-femmes cinéastes réalisent, comme les hommes, des drames, des comédies, des road-movies, voire des films érotiques. »*[62]

Plus les femmes ont accédé à la réalisation dans les années 1980 et 1990 et davantage encore dans les années 2000, et plus leurs récits et leurs personnages ont délaissé l'engagement politique au profit d'un retour vers des formes narratives, plus diversifiées (comédie, drame, policier, etc.), mais où le politique n'avait plus réellement sa place. De plus, on assiste dans ces années-là à un retour franc du romantisme et de la quête amoureuse comme moteur des personnages féminins. Faut-il voir en cela une régression ? Pas forcément. Cette tentation de l'amour, évacué du corpus étudié, est peut-être à considérer positivement comme le signe d'une évolution des rapports entre les sexes. Les relations amoureuses, que Kaplan, Akerman et Varda peinaient à considérer sous un mode autre que celui de la domination, affirment peut-être dans les films de réalisatrices des décennies suivantes la possibilité d'être vécue sous un angle plus harmonieux.

L'engagement féministe des réalisatrices n'en est pas pour autant mort. Il se vit simplement sous d'autres formes, d'autres personnages tout aussi forts et déterminés et d'autres thématiques. A l'émancipation, à l'avortement, droit désormais fondamental et a priori inaliénable, ont succédé d'autres problématiques défrichant encore et toujours des terrains minés par les stéréotypes et le prêt à penser tels que l'homosexualité, le dom juanisme, l'éveil sexuel, etc. Aussi, à l'affirmation

Les femmes depuis Kaplan, Akerman, Varda et leurs consoeurs, ont peut-être privilégié au politique, l'art, mais elles n'ont, en tous cas, eu de cesse que de s'emparer de la caméra pour mettre en scène le monde et les femmes à leur façon. Leurs héritières se nomment Breillat, Vernoux, Masson, Ferreira-Barbosa, ou, de façon plus contemporaine,

[62] *op. cit, Michel SERCEAU, Le cinéma des femmes en perspective, p. 139*

Sciamma, Zlotowski. Leurs noms ne se comptent plus sur les doigts d'une main. En ce sens, le flambeau a été transmis et le sera encore pour longtemps, du moins peut-on l'espérer.

« Personne ne pensait que ce serait plus facile pour elle(s), mais ce serait peut-être plus simple, plus clair »[63], en somme.

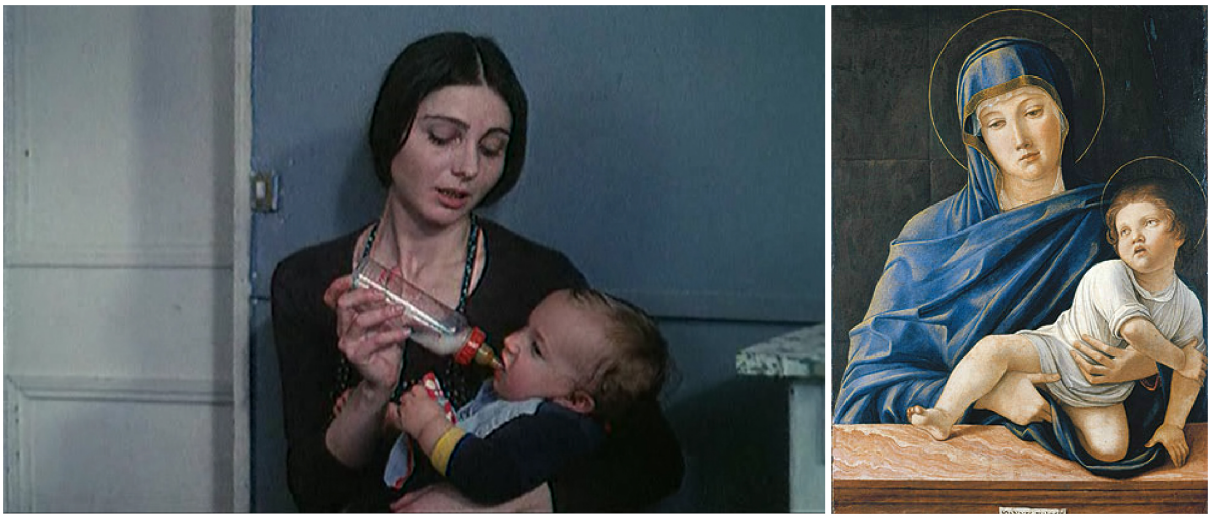
[63] *op.cit, Agnès Varda, L'une chante, l'autre pas, 01'54'34*

ANNEXES VISUELLES

Annexe 1
La Fiancée du Pirate

Annexe 2
L'une chante, l'autre pas

Annexe 3
L'une chante, l'autre pas et *La vierge à l'enfant, Bellini, 16e siècle*



Annexe 4
Jeanne Dielman – La cuisine comme prison et la multiplication des axes horizontaux et verticaux

Annexe 5

L'une chante, l'autre pas – Pauline face aux cadres

Annexe 6

La Fiancée du Pirate – Marie tournant symboliquement le dos au passé incarné par le villageois et sa mère

Annexe 7

L'une chante, l'autre pas – Jérôme déchirant les photographies de Pauline juste avant son suicide

Annexe 8

L'une chante, l'autre pas – Pauline et ses parents, une fracture morale et physique consommée

Annexe 9
Jeanne Dielman – Le ratage des pommes de terre

Annexe 10
Jeanne Dielman – La démystification du corps et la frustration du regard

Annexe 11
L'une chante, l'autre pas – Le corps quotidien et maternel de Suzanne

Annexe 12
L'une chante, l'autre pas – Le corps politique et artistique de Pomme

Annexe 13
La Fiancée du Pirate – Les deux corps de Marie

Annexe 14
L'une chante, l'autre pas – De l'ombre à la lumière

Annexe 15

Jeanne Dielman – Le café, faux espace de liberté et succursale de la domination du personnage

Annexe 16

La Fiancée du Pirate – L'apprentissage intellectuel de Marie comme moyen de (re)conquête de son plaisir

Annexe 17
La Fiancée du Pirate – L'ordalie de Marie

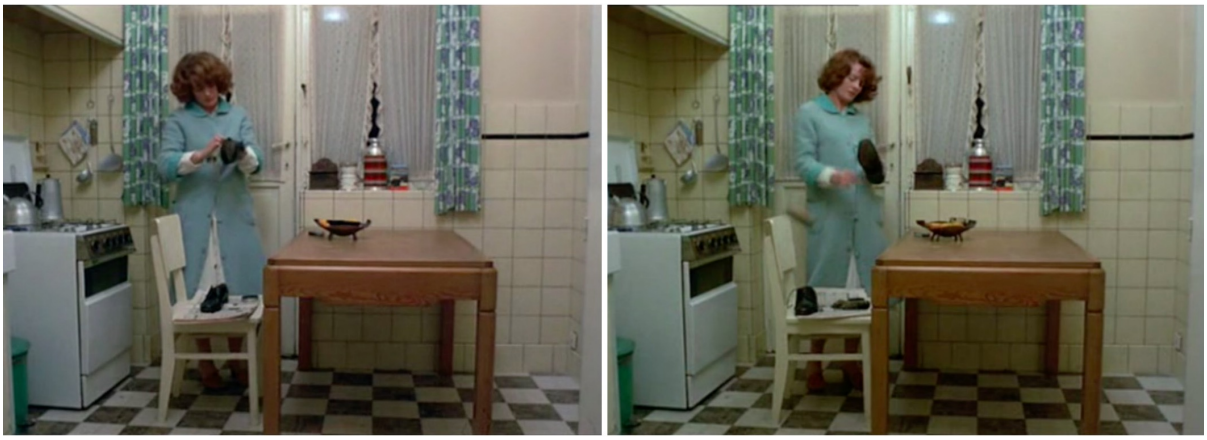
Annexe 18
L'une chante, l'autre pas – Darius évincé de son rôle de premier plan pour devenir simple géniteur

Annexe 19
Jeanne Dielman

Annexe 20
La Fiancée du Pirate – Marie et André, la structure officieuse du couple

Annexe 21
L'une chante, l'autre pas – Pauline face à sa mère

Annexe 22
Jeanne Dielman

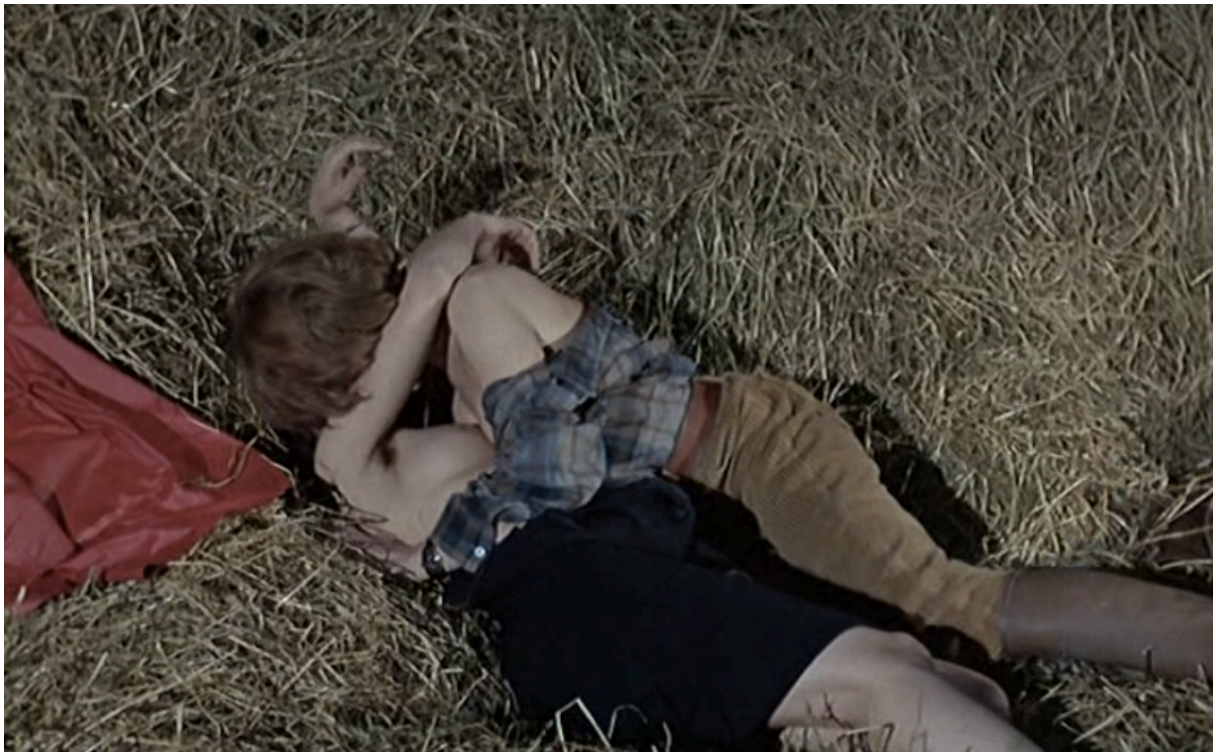


Annexe 23
Jeanne Dielman – Jeanne accueille ses clients anonymes et désincarnés

Annexe 24
Jeanne Dielman – Le 3e client et la renaissance de Jeanne

Annexe 25
L'une chante, l'autre pas – Pierre et François, symboles de l'évolution du masculin

Annexe 26
La Fiancée du Pirate – Scène de sexe avortée entre Irène et Marie



Annexe 27
Je, tu, il, elle de Chantal Akerman sorti un an avant Jeanne Dielman

Annexe 28
La Fiancée du Pirate – Les villageois rapetissés par une Marie qui désormais les domine

Annexe 29
Jeanne Dielman

Annexe 30
L'une chante, l'autre pas

Annexe 31
L'une chante, l'autre pas

***

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles.

Chantal AKERMAN et Marie LOSIER, Désancrées, rencontre entre Chantal Akerman et Marie Losier in "Où sont les femmes ?", Les Cahiers du cinéma, n° 681, septembre 2012

Françoise AUDÉ, *Ciné-modèles, cinéma d'elles : situation des femmes dans le cinéma français 1956-1979*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1981

Noël BURCH et Geneviève SELLIER, *Le Cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009

Judith BUTLER, *Trouble dans le genre, le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006

Claire CLOUZOT, *Le Grand « F » et les autres,* in Ecran 74, n°28, août-septembre 1974

Simone DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe : tome 1 et 2*, Poche, 1949

Hélène FLECKINGER, *L'amour est à réinventer, Représentations de la sexualité*, in Franck Tourret (dir.) Le cinema féminin français contemporain, Contre Bande, n°18, 2008

Hélène FLECKINGER (dir.), *Caméra militante. Luttes de libération des années 70*, livre accompagnant l'édition DVD d'une sélection de films de Carole Roussopoulos, Genève, MétisPresses, 2010

Molly HASKELL, *From reverence to rape : the treatment of women in the movies*, Chicago, The University of Chicago Press, 1974. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Béatrice Vernet sous le titre *La Femme à l'écran : de Garbo à Jane Fonda*, Paris, Seghers, 1977

Danielle JAEGGI, *Mon plaisir au cinéma*, Des femmes de Musidora, Paroles...elles tournent !, Paris, Des femmes, 1976

Laurent JULLIER, *Analyser un film, de l'émotion à l'interprétation*, Flammarion Poche, Champ Arts, 2012

Monique MARTINEAU (dir.), *Le Cinéma au féminisme*, *CinémAction*, n°9, automne 1979

Tania MODLEVSKI, *1960-1970-198.. Où en est la théorie féministe ? Grande-Bretagne et Etats Unis*, in Théories du cinéma, *CinémAction*, n°20, 1982

Laura MULVEY, *Plaisir visuel et cinéma narratif*, in 20 ans de théorie féministes sur le cinéma, CinémAction, n°67, 1993

Des femmes de MUSIDORA, *Paroles ... elles tournent !*, Paris, Éditions des femmes, 1976

Françoise PUAUX (dir.), *Le Machisme à l'écran*, *CinémAction*, n° 99, février 2011

Michel SERCEAU, *Le cinéma des femmes en perspective*, in Franck Tourret (dir.) Le cinéma féminin français contemporain, Contre Bande, n°18, 2008

Daniel SERCEAU, *Le « cinéma des femmes » en questions*, in Franck Tourret (dir.) Le cinéma féminin français contemporain, Contre Bande, n°18, 2008

Agnès VARDA, *Varda par Agnès*, Cahiers du cinéma, 1994

Francis VANOYE et Anne GOLIOT-LÉTÉ, *Précis d'analyse filmique*, Nathan Université, 1993

Ginette VINCENDEAU, *Vu de Londres : mais où est passée la théorie féministe en France ?,* in Les Théories du cinéma aujourd'hui, CinémAction, n°47, 1988

Sites web.

Anne-Marie LAFERE, « Corps-pensée, ce réel des femmes », Le cinéma du GRIF, 1977, site internet, URL : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif_0770-6081_1977_num_17_1_2016

Laura LAUFER, "*8 mars 2012, clins d'oeils. Shirley Clarke. Entretien avec Chantal Akerman. Barbara Kopple"*, "Laura Laufer", site internet, mise à jour le 8 mars 2012, URL : http://www.lauralaufer.com/spip/spip.php?article111

Claire MÉLANIE, *"L'utopie : utilité et fonctionnalité de l'utopie - fonction critique, modèle théorique"*, Eclairement(s), site internet, URL http://www.eclairement.com/L-utopie-utilite-et-fonctionnalite

Isabelle REIGNER, « *La Prostitution à travers les arts : le cinéma (chapitre 1) »*, Le Monde, 28 novembre 2013, URL : http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/11/28/la-prostitution-a-travers-les-arts-le-cinema-chapitre-1_3520754_3246.html

Centre national des ressources textuelles et lexicales, site internet, URL http://www.cnrtl.fr/definition/catharsis

Le cinéma au féminin, Ecran Noir, site internet, URL : http://www.ecrannoir.fr/dossiers/cinemafeminin/regard3.htm#top

Films.

Chantal AKERMAN, *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, 1975, Belgique, couleurs, 201 mn

Chantal AKERMAN, *Saute ma ville*, Belgique, 1968, Noir et Blanc, 13mn

Chantal AKERMAN, *Je, tu, il, elle*, Paradise Films, 1974, France-Belgique, Noir et blanc, 90 mn

Nelly KAPLAN, *La Fiancée du pirate*, 1969, France, couleurs, 106 mn

Agnès VARDA, *L'une chante, l'autre pas*, 1977, France/Vénézuela/Belgique, couleurs, 120 mn

Agnès VARDA, *L'Opéra Mouffe,* 1958, France, Noir et blanc, 17mn

Agnès VARDA, *Dagguerréotypes*, Ciné-Tamaris, INA, ZDF, 1975, France, Couleurs, 80mn

Agnès VARDA, *Réponses de femmes : notre corps, notre sexe*, 1975, France, couleurs, 8mn

Divers.

Conférence « Rencontre avec… Nelly Kaplan », Centre Saint Charles, Paris 1 – Panthéon Sorbonne, 2012

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements p.1

Sommaire p.3

Introduction p.7

I. DE L'ORDRE AU DÉSORDRE, DES PERSONNAGES EN QUÊTE DE RENOUVEAU p.19

1.1. Des personnages fruits d'une connaissance intime de la féminité p.20

1.1.1. Des personnages de premier plan p.20

1.1.1.1. Les titres p.20

1.1.1.2. La mise au centre du féminin p.22

1.1.1.3. Leur regard fait point de vue p.24

1.1.2. Des images aux personnages tridimensionnels p.26

1.1.2.1. Des anti-héroïnes : des Girls Next Door p.26

1.1.2.2. Le choix des actrices p.29

1.1.2.3. Contournement ou fusion : des personnages qui conjuguent les stéréotypes p.31

1.2. Des personnages inadaptés aux moules imposés p.35

1.2.1. La crise des modèles p.35

1.2.2. Les motifs de l'enfermement et du débordement p.40

1.2.2.1. Les espaces p.40

1.2.2.2. Les cadres p.43

1.2.2.3. Le temps et la répétition p.45

1.3. Le temps de la rupture p.47

1.3.1. La mort comme déclic et symbole de la rupture p.47

1.3.2. Rompre avec le passé : une identité à réinventer entre répétition et variation p.51

II. LE CORPS COMME TERRAIN DE LUTTE IDENTITAIRE p.57

2.1. Le corps, cette toile vierge de tous clichés p.58

2.1.1. 'Dés-idéalisation' p.58

2.1.2. 'Dé-sexualisation' p.60

2.1.3. 'Dé-maternisation' p.64

2.1.4. La remise en question des échelles de valeurs _____ p.68

2.2. Une enveloppe à libérer et à réinventer _____ p.71
2.2.1. Vers une réappropriation du corps _____ p.71
2.2.1.1. Par le mouvement _____ p.71
2.2.1.2. Par le choix _____ p.75
2.2.1.3. Par le plaisir _____ p.78
2.2.2. Pour venger son sexe _____ p.82
2.2.2.1. Marie ou le corps fait arme de séduction massive _____ p.82
2.2.2.2. Pomme et l'homme interchangeable et réduit au rang de procréateur _____ p.84
2.2.2.3. Jeanne ou la lutte de l'Eros et du Thanatos _____ p.86

2.3. Une libération oui, mais : l'émancipation à l'épreuve du regard _____ p.88
2.3.1. Les stigmates de la putain _____ p.89
2.3.2. La tentation du droit chemin : vers un retour en arrière ? _____ p.93

III. PARADOXES ET AMBIVALENCES D'UNE ÉMANCIPATION DES FEMMES _____ p.101

3.1. Les grands absents _____ p.102
3.1.1. Et les hommes dans tout cela ? : Effacement, inversion ou souci d'égalité ? ____ p.102
3.1.2. L'amour, un piège ? _____ p.109
3.1.3. Les sexualités : Malaise dans la représentation ? _____ p.116

3.2. Des héroïnes sacrificielles ? _____ p.121
3.2.1. Le je intime et le je social : l'impossible harmonie ? _____ p.122
3.2.2. Des conduites à vocation exemplaires ? _____ p.127
3.2.3. Les fins en question : entre chaos et espoir de renouveau _____ p.131

Conclusion _____ **p.137**
Annexes visuelles _____ p.147
Bibliographie _____ p.163
Table des matières _____ p.167