



HAL
open science

Le chez soi au delà des murs : une redéfinition au féminin

Laurie Deboes

► **To cite this version:**

Laurie Deboes. Le chez soi au delà des murs : une redéfinition au féminin. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03890797

HAL Id: dumas-03890797

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03890797v1>

Submitted on 8 Dec 2022

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.

LAURIE DEBOËS

UNE REDÉFINITION AU FÉMININ

LE *CHEZ-SOI* AU-DELÀ DES MURS





Le chez-soi au-delà des murs – une redéfinition au féminin

présenté par Laurie DEBOES

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne - École des Arts de la Sorbonne
Master 2 en Recherche Cinéma et Audiovisuel
Centre Saint-Charles

Année 2021-2022

Sous la direction de
Vincent Amiel
José Moure

Juin 2022

Résumé

Contrairement à ce que l'on pense traditionnellement, Le *chez-soi* n'est pas seulement l'espace protégé par les murs et le toit de la maison. Il n'est pas qu'un habitat. Le logis n'est d'ailleurs pas toujours le lieu le plus protecteur, ni le plus caché. Surtout au cinéma. Surtout quand on est une femme. Et pourtant, il est une façon d'être au monde, d'habiter le monde.

En s'appuyant sur l'étude de quatre œuvres et de leurs personnages féminins, ce travail de recherche s'interroge sur la représentativité du *chez-soi* au cinéma, sur sa composition esthétique mais aussi sur la définition même à laquelle il renvoie.

Le *chez-soi* se manifeste par bien d'autres moyens que celui de la spatialité, et s'émancipe de la définition conventionnelle l'assignant à l'image du logis, du foyer. L'intériorité et l'implication émotionnelle des personnages et des spectateur.trice.s sont des aspects fondamentaux dans la construction d'un *chez-soi*, que ce soit au sein de la narration (pour les personnages) ou au fil des images (pour le public).

Mots-clés

Chez-soi – Maison - Espace - Intime – Foyer – Féminin – Frontière – Perception – Identité – Spatialisation – Affirmation – *Gender studies*

Abstract

Contrary to traditional thinking, *Home* is not just a space protected by the walls and roof of the house. It is not just a housing. The house is not always the most protective, nor the most hidden place. Especially in cinema. Especially for women. And yet, it is a way of being in the world, a way to inhabit it.

Based on the study of four cinematic works and their female characters, this research study examines the representativeness of *home* in cinema, its aesthetic composition as well as the very definition to which it refers.

Home manifests itself by many other means than that of spatiality, and emancipates itself from the conventional definition assigning it to the image of domestic residency, of the household. The interiority and emotional involvement of the characters and spectators are fundamental aspects in the construction of a *home*, be it within the narrative (for the characters) or within the motion pictures (for the audience).

Key words

Home – House – Space - Intimate – Family home – Feminine – Border – Perception – Identity – Spatialization – Affirmation - Gender studies

REMERCIEMENTS

Je remercie Vincent Amiel et José Moure pour leur accompagnement et leur bienveillance tout au long de ces deux années de scolarité balisées d'obstacles freinant la recherche universitaire. Les échanges qui ont découlés de nos cours sont la matière fondatrice de ce mémoire. Un grand merci à Camille Bui, dont le cours de création m'a permis de mettre en lumière certains aspects de mon sujet et d'en explorer la dimension personnelle qui y est associée.

Je voudrais remercier ma sœur Lilou pour le travail de création qu'elle a mené pour illustrer la page de couverture de ce mémoire. Une image dont la construction fût l'objet de merveilleuses discussions consacrées à explorer le cœur de mon sujet : la représentativité du *chez-soi*.

Je remercie sincèrement et avec beaucoup de respect mes ami.e.s Elsa, Violette, Auguste, Chjara, Kateryna et Thomas pour la richesse de nos échanges et la préciosité de leur soutien. Une reconnaissance particulière pour Violette qui a assuré toute la relecture de mon travail, et pour Elsa qui a été l'initiatrice d'une série de photographies particulièrement parlante quant au sujet que j'ai décidé d'aborder.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	05
SOMMAIRE	06
INTRODUCTION	07
CHAPITRE I - Libération de la maison comme seul critère d'identification du <i>chez-soi</i> – négation de la définition académique	
I.1. Où peut-être le <i>chez-soi</i> si ce n'est dans une maison ?	15
I.2. Des films sans maison, des femmes en rupture avec la structure du foyer	22
I.3. De l'espace déterminé à l'espace quelconque : la maison sous un nouveau jour	32
CHAPITRE II - De la notion d'espace à l'expérience de « l'habiter » : un retour aux sensations	
II.1. Un <i>chez-soi</i> mouvant : vers une libération des frontières physiques	41
II.2. Habiter le temps : la temporalité comme acteur dans la construction du <i>chez-soi</i>	51
II.3. Un <i>chez-soi</i> déterritorialisé, place à la rencontre	58
CHAPITRE III - Habiter l'espace pour mieux habiter le monde : exploration et affirmation identitaire des personnages à travers la construction du <i>chez-soi</i>	
III.1. Une définition du <i>chez-soi</i> qui reflète notre être intime : une exploration et émancipation de notre être à travers le <i>chez-soi</i>	64
III.2. Des nouvelles formes pour l'intime : l'intentionnalité du sujet comme fondement, un acte d'appropriation	71
III.3. Le cinéma, un <i>chez-soi</i> désinstitutionnalisé ?	77
CONCLUSION	83
BIBLIOGRAPHIE	88
ANNEXES	91

INTRODUCTION

« Comme une plante qu'on vient de sortir à l'air libre, elle se délectait de tout, vue et son ; mais aussi, avec subtilité et curiosité, de choses presque inconnues, peu répertoriées ; elle s'illuminait aux petites choses et montrait que peut-être elles n'étaient pas si petites. Elle portait à la lumière des choses enfouies, et l'on se demandait quel besoin il y avait eu de les enfouir. »¹

Le *chez-soi*. Expression qui circule dans le langage et le vécu quotidien avec une sorte d'évidence. Il est difficile d'établir la nature de cette notion, aussi concrète que peut être un habitat, et aussi abstraite que l'est un ressenti. Dans sa définition la plus conventionnelle, le *chez-soi* renvoie au domicile, à la maison où l'on vit². Un toit, des murs et un espace intérieur où dérouler son quotidien semblent être les seuls critères permettant sa reconnaissance. Ces cloisons isolent « un lieu à soi »³ où l'on souhaite imprégner notre trace pour mieux le posséder. Cet espace devient celui de l'intime, de la sécurité, un espace à l'abri des regards et au plus près des désirs. Ce lieu devient un repère rassurant, où les meubles et objets cadrent notre quotidien. Pascal Amphoux et Lorenza Mondada montrent bien comment l'aspect spatial conditionne la construction de notre rapport au *chez-soi* en disant que « *Le concept du chez-soi renvoie ainsi à un paradigme latent qui juxtapose des valeurs de permanence, de stabilité ou de sécurité, et qui privilégie les figures spatiales de la clôture, de l'enfermement et de l'immobilité* »⁴.

L'identification exclusive du *chez-soi* au lieu du logis s'expliquent très probablement par des habitudes culturelles déployant une volonté de matérialiser des besoins, des désirs et des représentations. Mais le *chez-soi* est *plus* et *autre* qu'un simple espace délimité par des murs et un toit au-dessus de la tête. Il n'est pas seulement un abri nous permettant de nous protéger des

¹ Virginia WOOLF, *Un lieu à soi*, traduction de Marie DARRIEUSSECQ, éditions Empreintes, 2016, p. 143.

² Définition proposée par le CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Littérales).

³ Référence à l'essai *Une chambre à soi* de Virginia WOOLF paru en 1929 ; une nouvelle traduction a été éditée par les éditions Empreintes en 2016, dans laquelle Marie DARRIEUSSECQ propose *Un lieu à soi* comme titre, une formule plus précise pour illustrer le sens du titre anglais *A Room of One's Own*.

⁴ Pascal AMPHOUX, Lorenza MONDADA, « Le chez-soi dans tous les sens », *Architecture et Comportement/Architecture and Behaviour, Colloquia/ Ecole polytechnique fédérale de Lausanne*, 1989, vol. 5 (n°2), pp. 137-138.

intempéries, il ne se limite pas au déploiement d'une routine quotidienne dans un espace donné. Le *chez-soi* ne se résume pas à la délimitation d'un espace, à quelque chose de physique, comme l'explique le sociologue Bernard Ennuyer : « *La notion de chez-soi ne relève pas de l'évidence, n'est pas l'objet d'un savoir partagé et est souvent confondue avec le cadre bâti ou le logement.* »⁵ La construction du *chez-soi* repose évidemment sur cette relation avec l'espace de la maison, du logis ; la mise en relation du corps avec l'espace balise et structure son sens. Mais elle n'en est pas le seul acteur. Le critère de l'espace s'affilie à celui de la temporalité, de la subjectivité, de l'identité et de la sensation ; ce dernier est d'autant plus fort au cœur des images.

Associer la complexité de cette notion aux images cinématographiques semble s'imposer. Les personnages de fiction qui apparaissent à l'écran, à travers la façon dont ils sont mis en scène et représentés dans un univers spatio-temporel donné, renvoient à une multiplicité d'aspects de ce qu'on peut considérer comme étant de l'ordre du *chez-soi*. Le cinéma vient faire exister, donner corps à des personnages en les inscrivant dans des paysages et des temporalités uniques. Ceux-ci viennent s'inscrire dans un univers diégétique auquel il faut donner vie, à travers leurs corps, voix, actions, paroles, gestuelles, interactions et les couleurs, mouvements, instants dans lesquels ils vont éclore. Ce monde cinématographique ouvre les portes à quelque chose qui est de l'ordre du sensoriel qui ne se manifeste pas uniquement par l'espace. Le *chez-soi* ne se manifeste pas uniquement à travers des espaces structurés, cadrés, formés. L'environnement peut prendre d'autres formes que celle qui est la plus évidente : celle de la spatialité. On peut créer de l'espace en dansant, mais aussi en chantant, rêvant, parlant, aimant. C'est justement cela que les films nous font vivre, et qui justifie l'intérêt d'associer la réflexion du *chez-soi* aux œuvres cinématographiques.

Je situe le début de mes questionnements sur le *chez-soi* - du moins ma prise de conscience d'un sujet à creuser – en 2019 lorsque je décide de partir faire des études de cinéma à Paris. Laissant mes montagnes anneciennes et mes amis pour trouver un appartement de 15m² et une faculté pleine d'inconnus, construire une bulle de chez-moi fût un travail qui prit du temps. Parvenir à se faire une place dans la ville, à la fois dans ses rues et dans le monde du cinéma qu'elle abrite, demande un investissement émotionnel que beaucoup d'étudiants ne soupçonnent pas. Continuant des activités dans ma ville natale, les allers-retours en train de 3h48 entre Gare de

⁵ Bernard ENNUYER, à l'occasion d'une enquête administrée en 2014-1015 sur le site Leroy Merlin source, dont les résultats font l'objet du livre *Le chez-soi à l'épreuve des pratiques professionnelles*, (Éditions Chronique Sociale, 2017), publié sous la direction de Pascal Dreyer et Bernard Ennuyer.

Lyon et Annecy ont rythmé mon quotidien. Arrivée au point de ne plus défaire mes valises, d'arriver dans une ville en pensant déjà à mon départ, je me suis demandé : c'est quoi, dans tout ça, mon chez-moi ? L'arrivée des confinements, des couvre-feux et le départ en Vendée pour un tournage de presque trois mois ont amplifié ma sensibilité à la question. Le chez soi tel que je me l'imaginai a été bouleversé par une forme d'isolement contraignant le corps et l'esprit à de nouvelles dynamiques. J'ai saisi l'importance des habitudes, des moments et de l'entourage dans la construction de cette bulle qui devient notre chez-nous.

Par la suite, plusieurs éléments ont poussé ces ressentis personnels à une réflexion globale à la fois sociale, philosophique et esthétique. Les colleuses féministes, sur qui j'ai travaillé dans le cadre d'un travail d'enquête pour le concours de la Fémis, exposent avec leurs feuilles blanches à lettres noires sur les murs extérieurs les violences qui se produisent à l'intérieur. En mettant le dedans dehors, iels m'ont fait envisager le *chez-soi* dans une autre perspective, celle d'être hors les murs. Une amie colleuse me parle un jour de la web expo qu'elle a réalisé dans le cadre de son master en expographie et muséographie. Son nom : « Un musée à soi ». Le titre m'intrigue, je décide de me plonger dans l'expérience. Au cours de celle-ci, le public est invité à s'approprier héritages, corps et espaces dans un élan d'émancipation féministe à travers l'exploration de ce lieu virtuel. Alors que je parcours le site, je prends conscience à quel point le numérique a modifié notre rapport à l'intime, au caché, au personnel. Mona Chollet me le rappelle quelques semaines plus tard au cours de ma lecture de *Chez-Soi, une odyssée de l'espace domestique* : « Vous pouvez bien chasser le monde par la porte : il revient par la fenêtre qui scintille sur votre bureau. Et cela change tout. Dès lors, s'isoler chez soi ne revêt plus du tout de la même signification »⁶.

Au cours de ma première année de Master, j'ai assisté à un séminaire portant sur la question de frontière, abordant alors la façon dont pouvait être représenté quelque chose d'immatériel et d'impalpable. C'est à partir de là que s'est transposée ma réflexion personnelle, fondée sur mes propres expériences et ressentis, à la recherche cinématographique. Comment montrer à l'image quelque chose qu'on ne voit pas mais qui se ressent ? Le *chez-soi*, étant devenu quelque chose d'assez indéfinissable, pleins de plis, de nuances et de possibilités liées à un vécu subjectif, peut-il parvenir à exister sur un écran ? Qu'est-ce que le cinéma peut-il en dire, comment est-ce qu'il va le saisir, s'en emparer, le construire ? C'est à la fois la nature du chez-soi, sa construction, son sens et son expression à l'image que ce travail de recherche vient questionner.

⁶ Mona CHOLLET, *Chez soi, une odyssée de l'espace domestique*, édition Poche, 2015, p. 45.

Il ne s'agit pas de s'interroger sur l'existence ou non d'un simple objet, d'un bâtiment, d'une personne, d'une couleur à l'image, d'un phénomène ou d'une parole ; le *chez-soi* recouvre et traverse ces éléments en étant à la fois en chacun d'entre eux tout en étant ailleurs. Mouvant et sans cesse en construction, il oscille entre symboles universels et singularités : tout le monde en a un, mais personne n'a le même. Ni objet, ni sujet, le *chez-soi* relève à la fois de l'ordre du phénomène, de l'émotion et d'une expression temporelle.

C'est particulièrement la définition conventionnelle de la notion que je veux interroger au cours de mon travail de recherche ; à la fois à partir de ses critères définitionnels, des notions qu'elle mobilise mais aussi la façon dont elle est donnée à exister à l'écran, et surtout comment les personnages se l'approprient. L'évolution de ma pensée s'est dirigée vers les personnages féminins qui, eux aussi, apportent une certaine perspective à la réflexion. Les constructions genrées de nos systèmes sociétaux ont attribués aux femmes certaines fonctionnalités et l'usage de certains espaces. Préparer les repas, faire le ménage, s'occuper des enfants, faire de la maison un espace accueillant pour les invités : faire de l'habitat un *foyer*. Interroger le *chez-soi* sous cette perspective introduit une dimension politique et sociale quant à la condition féminine : les femmes ne peuvent-elles pas vivre autrement que dans l'espace d'un foyer ?

L'intérêt de ce travail de recherche est de comprendre en quoi la définition traditionnelle du *chez-soi* parvient à être réinventée, redéfinie et re-spatialisée à travers les personnages étudiés – des femmes construites par des regards de femmes. Comment est-ce que ces personnages féminins se placent-ils vis-à-vis de la définition du *chez-soi* ? Ne seraient-elles pas l'illustration d'une autre possibilité définitionnelle, de l'ordre du *chez-soi* au féminin ? Selon quels principes, à la fois sociaux et esthétiques ? Comment rendre visible le *chez-soi* ? Comment s'invente-t-il ? Comment le corps le circonscrit-il ? C'est en articulant le décadre social des personnages et la dimension cinématographique que ce travail vient mettre la définition du *chez-soi* en perspective.

Pour traiter ces questions, j'ai choisi de travailler sur un corpus de films exclusivement réalisés par des réalisatrices. Ce travail mêlant une approche esthétique à celle plus sociologique des *gender studies*, il me semblait important de me concentrer sur des œuvres réalisées par des cinéastes femmes. Il s'agira de se focaliser sur les différentes propositions de mise en scène féminines, de s'attacher à la façon dont les regard et positions des artistes construisent le rapport du personnage avec son environnement. Leurs regards dévoilent des aspects de la répartition genrée ayant construit notre société et les espaces que nous occupons. Il s'agit d'interroger la

façon dont elles occupent l'espace, le temps, de voir comment elles viennent questionner la façon d'habiter, le fait de *posséder* un espace à soi. Précisons que ce travail n'aspire pas à dégager des phénomènes généraux mais bien à s'interroger sur des propositions cinématographiques singulières ; l'enjeu n'est pas d'y retrouver de la représentativité mais bien de les considérer comme des propositions singulières de cinéastes quant à une thématique donnée. Le genre des cinéastes n'aspire pas à un traitement universel : comme l'affirme Iris Brey : « Le genre d'un cinéaste ne conditionne pas sa manière de filmer les personnages féminins. »⁷

Les films que je sollicite sont des œuvres mettant en scène des personnages féminins entretenant un rapport particulier avec le *chez-soi* : mouvant, atypique, sans domicile, le *chez-soi* de ces femmes semble s'émanciper des représentations normées que nous en avons. Mon étude s'appuie sur quatre films relativement récents, s'inscrivant entre 1970 et 2020. Les films du corpus ponctuent ces cinquante dernières années et sont d'origine variée. L'année ou le pays de production n'ont pas été des critères qui m'ont paru particulièrement importants à la constitution de mon corpus, j'ai davantage misé sur la réalisation exclusivement féminine pour mettre en relief les réflexions de mon sujet. Ces quatre œuvres, donc, se rejoignent à travers les regards de cinéastes femmes et la façon dont ils vont faire vivre les personnages féminins dans leur rapport au *chez-soi*.

Le premier, *Wanda* de Barbara Loden paru en 1970, met en scène une femme qui, coincée entre la grisaille de sa vie familiale et la tristesse des terrils pennsylvaniens, décide de partir. Seul long-métrage de cette réalisatrice qui prête ses traits au personnage principal, *Wanda* nous raconte l'errance de cette femme qui quitte le monde qui ne convient pas à sa nature. Divorcer, laisser sans combat ses enfants à la charge de leur père avant de partir errer dans une Amérique que la réalisatrice dépouille de toute trace de folklore, offrant l'image d'un pays gris et sans âme, partir exister pour soi-même. Habillée de blanc, coiffée de bigoudis, la voilà qui traverse le paysage, petit point clair sur la terre charbonneuse, comme une astronaute flottant au-dessus de la cendre lunaire. Où va-t-elle si vaguement, Wanda ? Elle dit adieu au foyer pour chercher le chemin qui la fera coïncider avec elle-même.

⁷ Iris BREY, *Le regard féminin, une révolution à l'écran*, éditions de l'Olivier, 2020, p. 37.

Le corpus se compose ensuite de *Sans toit ni loi*, un film français réalisé par Agnès Varda en 1985 où Sandrine Bonnaire incarne Mona Bergeron, cette jeune femme vagabonde retrouvée morte de froid un matin d'hiver. Ceux qui ont croisé sa route nous révèlent un peu de ce qu'ils ont compris d'elle, de cette marcheuse errante et solitaire. Mona n'a pas d'espace à elle, mais elle est chez-elle partout. Elle réinvente le rapport à l'intime et à la matérialité en faisant de partout un lieu où elle peut dormir, se laver, se détendre en faisant ce qu'elle aime. Elle déploie le quotidien et l'intime au-delà des frontières et des murs, parfois à son détriment et parfois par volonté de provoquer et désir de liberté.

Vient ensuite le premier long-métrage de la libanaise Nadine Labaki, *Caramel*, paru en 2007, qui réunit cinq femmes, cinq amies d'âges différents, qui travaillent et se croisent dans un institut de beauté à Beyrouth. La réalisatrice a voulu faire de ce film une réflexion sur la relation des femmes à leurs corps, au regard des autres et à leur intimité. Elle a elle-même vécu un itinéraire jalonné d'exils et d'engagements politiques liés aux conflits faisant rage à Beyrouth. La guerre est à peine abordée dans le récit, mais le poids qu'elle a laissé est incrusté dans la vie des habitants. Ces cinq femmes aux destins entrecroisés se sont créés leur microcosme dans l'institut de beauté de Jayale, le personnage principal. Un espace de conversations intimes et libérées, qui semble être hors du temps et de la ville, qui semble être à l'écran leur réel *chez-elles*. Ce salon prend tout l'espace du film ; on ne les voit que très rarement dans leur logement ; quand c'est le cas, les plans sont courts et d'une ambiance plutôt sombre, associant davantage ces lieux à des situations conflictuelles qu'à un espace sécuritaire. Tout le film est propulsé par cette contradiction entre la douceur des moments et la douleur de la vie, déclinée cinq fois en autant de destins de femmes. Jayale, femme libre, de confession chrétienne, patronne de sa propre affaire, habite quand même chez ses parents et vit dans la soumission une liaison sans issue avec un homme marié ; son employée, Nisrine, musulmane, est fiancée à un garçon qu'elle aime, mais elle n'est plus vierge ; Rima, la shampooineuse ne peut vivre son homosexualité ; Jamale, cliente quinquagénaire, tente de relancer sa carrière d'actrice après son divorce ; Rose, la voisine couturière, a dix ans de plus et a passé sa vie à s'occuper d'une sœur aînée qu'une mystérieuse histoire d'amour a laissée folle.

La place qu'occupe la tradition dans les rapports qu'elles entretiennent avec le monde qui les entourent, notamment avec les personnages masculins, me semble particulièrement sensible à la question du *chez-soi*, et à la façon dont le quotidien se déploie à travers l'espace et les relations. Là où les trois autres films du corpus mettent en scène des personnages en déplacement, un *chez-soi* mouvant, *Caramel* se focalise sur des espaces fixes que les différents

personnages s'approprient. C'est davantage l'espace sous forme partagée, de co-habitation, qui nous intéresse que l'aspect mobile de l'acte d'habiter.

Notre corpus se conclue avec le film américain de Chloé Zhao, *Nomadland*, sorti en 2020, où Fern, après l'effondrement économique de la cité ouvrière du Nevada où elle vivait, décide de prendre la route à bord de son van aménagé et d'adopter une vie de nomade des temps modernes, en rupture avec les standards de la société actuelle. Le choix du détachement de Fern met en perspective les critères normalisés de ce que peut être, ce que doit être un *chez-soi*. Ce road movie fait défiler les décors, les visages, les paysages, fait évoluer Fern sur la route et les aires de repos. Les frontières entre privé et public sont démantelées pour être remodelées sous un jour où l'intime n'est pas attribué à un espace clôt. Fern incarne les réflexions actuelles sur le rapport que la femme peut entretenir avec l'intime, avec l'espace, avec le fait d'habiter. Swankie, l'une des actrices qui joue son propre rôle, est elle-même nomade dans la vraie vie et déclare : « Je n'ai pas de chez-moi. Je suis une nomade depuis maintenant plus de dix ans et je ne m'en lasse pas. Tout ce que je possède, je l'ai avec moi. Je n'ai pas besoin de retourner quelque part pour aller chercher quoi que ce soit. »⁸ Est-ce qu'être nomade signifie ne pas avoir de *chez-soi* ? Peut-être que le cinéma, en capturant ces femmes nomades pour en faire des images, crée quelque chose de cet ordre.

Il sera fondamental pour moi au cours de ma recherche de mettre en perspective les différents moyens spécifiques au cinéma en m'intéressant nécessairement à l'aspect spatial, mais pas seulement : la temporalité, la matérialité, le mouvement, les effets esthétiques de l'image participent à la construction du sentiment du *chez-soi*. Mon propos visant à voir en quoi le *chez-soi* peut-être plus et autre chose qu'un lieu, je m'efforcerais de cerner en quoi le cinéma permet *de le faire sentir*. Distinguer ce qui est de l'ordre de l'espace, de l'habitat, de l'environnement est de vigueur afin de cibler ce qui *fait chez-soi*, ce qui fait vivre un espace et lui accorde un autre statut. Il s'agira alors de questionner les notions de frontière, de limite, de scission à la fois entre les personnages, dans leurs rapports avec les paysages dans lesquels ils viennent à exister, mais aussi esthétiquement au sein de l'image.

⁸ Swankie citée dans l'article de Valérie Guedot « Nomadland un film de Chloé Zhao, sortie en salles le 9 juin 2021 », publié le 4 mai 2020 sur France Inter à l'occasion de l'arrivée du film en France.

L'enjeu est bien de s'interroger sur les relations que les personnages féminins entretiennent avec leur environnement à la fois social et spatial, à la façon dont ils parviennent, ou non, à s'ancrer dans le paysage déployé par les images. Avec l'appui de l'analyse figurative pensée par Deleuze et reprise par Nicole Brenez, nous chercherons à considérer les espaces comme déterminés ou comme quelconques, permettant ainsi de cerner à la fois leur potentialité, leur liaison avec la quête du personnage, leur force de représentation. La structure du foyer (familial et conjugal) sera lui aussi mis en perspective quant aux dynamiques que ces femmes viennent déployer au sein des films. Il sera intéressant de se demander comment leurs rapports aux autres et aux espaces travaillent ensemble, quelles peuvent être les relations de cause à effet qui peuvent exister. La question de l'identité des personnages sera aussi à explorer. Le *chez-soi* apparaît comme premier élément de rattachement d'un individu qui participe à la construction de son identité. La perte du *chez-soi* est une perte de repères où notre propre identité se remet en question.

Les films qui nous intéressent montrent bien que le *chez-soi*, bien qu'il ne soit pas là où nous l'attendons, le concevons, a une force d'émancipation et d'affirmation. C'est à travers leurs choix, leur façon d'imposer leur rapport avec leur style de vie, leur *chez-soi*, que leurs personnalités s'affirment et se revendiquent comme libres. Finalement, la question est de savoir comment la notion du *chez-soi* est à la fois dé-spatialisée et re-spatialisée sous un nouvel ordre. L'idée est de voir comment le *chez-soi*, qui est certes de l'ordre du spatial mais aussi plus généralement du sensoriel, du sensible, relève d'une forme mouvante et aussi autonome que les personnages et se recrée sa propre définition. Ce qu'on attend d'un *chez-soi* – sécurité, intimité, à l'abri des regards – n'est peut-être pas aussi catégorique et exclusif à un espace clôt que sa définition académique le laisse penser. Notre corpus porte avec lui l'idée selon laquelle le *chez-soi* peut-être ailleurs, dans d'autres espaces que ceux fermés et habités. A travers lui, nous essayerons d'éclairer la complexité du *chez-soi* et de l'espace intime au féminin tout en mettant en perspective ses propres critères définitionnels.

CHAPITRE I - Libération de la maison comme seul critère d'identification du *chez-soi* – négation de la définition académique

Chap. I - 1. Où peut-être le *chez-soi* si ce n'est dans une maison ?

« L'homme a besoin d'espace, mais plus encore d'un lieu, ce que Moles appelle le point « Ici », lieu de l'enracinement. »⁹

Lorsque l'on parle du *chez-soi*, toutes nos pensées se dirigent vers un lieu particulier : celui de la maison. Entre ses murs, elle semble détenir l'essence même de ce qu'est le *chez-soi* (dans son acception conventionnelle et accoutumée), de ce qu'il peut représenter, de ce qu'on peut y ressentir. Les images qu'il mobilise renvoient, de près comme de loin, à notre demeure ; mais la maison, autant par ses murs que par l'emploi de son mot, renvoie à quelque chose de phénoménologique. Être *chez-soi*, c'est « être à la maison », c'est être en sécurité à l'abri des regards et du monde extérieur où il nous est accordé d'être immobile et non-productif.ve. C'est un lieu qui nous offre une possibilité de confort, de bien-être, de détente, d'intimité. « *La maison est notre coin du monde* »¹⁰ déclare Gaston Bachelard dans son ouvrage phare *La Poétique de l'espace* où, à travers une démarche phénoménologique qu'il applique à l'analyse de l'espace, il nous invite à explorer la dimension imaginaire de notre relation au monde. Nous ajouterons ici que la démarche phénoménologique, majoritairement appliquée par les théoricien.ne.s mentionné.e.s, dans ce travail de recherche, est particulièrement porteuse de sens quant au sujet traité puisque elle porte en elle-même l'idée d'un vécu, d'un ressenti, d'une réalité attribuée indépendamment de données rationnelles.

Le fait que la maison soit considérée comme un cocon, une bulle, un nid dans l'imaginaire collectif va de soi. L'effervescence de l'architecture d'intérieur et de la décoration dans les pratiques sociétales en est bien la preuve : se munir d'un canapé pour se prélasser en rentrant du travail, posséder tout un panel d'ustensiles de cuisine pour se nourrir avec facilité, variété et gain de temps, associer les couleurs et les textures pour procurer un sentiment de protection et de légèreté (une ambiance *cocooning*) ... A la lecture du roman graphique *Ici* scénarisé et dessiné par Richard McGuire, nous ne pouvons qu'être sensible à la façon dont le squelette de la maison blottit et protège la vie des êtres qui la traversent. Il s'agit de « *l'histoire d'un lieu et*

⁹ Sabine VASSART, « Habiter », *Pensée plurielle*, vol. n° 12, 2006, p. 11.

¹⁰ Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, PUF, collection Quadrige, p. 24.

de ceux qui l'habitent à travers les siècles. Dans cet espace délimité, les existences se croisent, s'entrechoquent et se font étrangement écho, avant d'être précipitées dans l'oubli »¹¹. Mais même une fois oubliées, la maison porte leurs traces. Au fil des pages, nous voyons les paroles, les habitudes, les réalités de personnages se déployer au sein de plusieurs cadres datés et incrustés dans l'image de la maison qui les préserve en son sein.



Illustration de l'une des pages de la bande-dessinée *Ici* (2014), Richard McGuire. Il n'y a pas de numérotation de pages dans l'œuvre : les seuls repères sont les dates inscrites dans le coin des cadres.

Source : photo mise en ligne le 25/01/2017 sur le blog « Au milieu des livres ». URL :

<https://aumilieudeslivres.wordpress.com/2017/01/25/ici-richard-mcguire/>

La maison semble être un gage de sécurité et de stabilité auquel tous.tes aspirent. Comme si, entre ses murs épais et son toit protecteur, se trouvait l'espace de tout (ré)confort. Ces limites architecturales marquent une scission entre le monde actif et social avec celui du repos et de l'intériorité. Elles nous coupent du monde et sont autant de traces qu'il est possible d'investir pour faire d'un espace un lieu qui nous soit propre. Pour le faire nôtre. Ainsi coupés du mouvement et de l'agressivité extérieurs, nous déployons nos objets, nos pratiques et nos

¹¹ Sébastien LOPOUKHINE, « *Ici* de Richard McGuire, BD bouleversante » publié le 01/02/2016, France Culture.

rêves entre ces murs qui, comme des boucliers, semblent être les gardiens de notre intimité ne pouvant être nulle part ailleurs.

Pour autant, les frontières que représentent les murs de la maison et la répartition de l'espace en pièces déterminent notre rapport au monde et aux autres. Le *chez-soi* devient un « élément qui participe à délimiter le temps consacré au travail et celui qu'on se consacre à soi-même »¹². Il module notre répartition du temps, le rythme de nos journées et les tâches auxquelles on se consacre. Ce « partage territorial »¹³, caractéristique de nos sociétés occidentales, agence nos règles sociales et accorde des fonctions, comportements et attentes particuliers aux lieux que nous occupons. « La séparation entre le domicile et le lieu de travail productif ne caractérise pas les sociétés humaines en général, mais les sociétés industrialisées. »¹⁴

La maison, en étant considérée comme l'antre de l'intime et du personnel, cloisonne les types de relations que nous créons, les activités que nous menons, les ambitions auxquelles nous aspirons. La dialectique du dedans et du dehors s'impose, faisant alors des relations sociales un gage de confiance : inviter des amis *chez-soi*, dans son monde *à soi*, induit de faire entrer un regard extérieur au cœur d'un univers qu'on souhaite occulter. Cette dualité entre l'intérieur et l'extérieur met la maison au centre de toutes les décisions sociales ; « La maison s'ouvre à autrui et tente d'en arrêter pourtant le regard. »¹⁵ Nos cultures occidentales nourrissent cet attachement au domicile, à l'accomplissement personnel qu'il incarne d'un point de vue social et professionnel. Mona Chollet, journaliste à la tendance casanière, décrit dans son ouvrage *Chez soi : une odyssée de l'espace domestique* son sentiment d'appartenance et de complétude qui l'envahit lorsqu'elle est chez elle, à lire, écrire, rêver. Elle met en perspective l'image traditionnelle et valorisée du journaliste envoyé spécial qui voyage au bout du monde, en mouvement perpétuel et indifférent au cadre dans lequel il vit. Elle regrette que les journalistes comme elle qui s'attardent davantage à explorer des textes et à élaborer des réflexions chez eux soient constamment décrédibilisés face aux journalistes voyageurs qui ne prennent pas le temps ni les dispositions favorables à faire mûrir leurs observations. Dans son argumentaire, elle cite Henry Miller qui exprime dans son récit de voyage en Grèce l'insuffisance du simple déplacement dans l'espace : « Le sens du voyage peut flétrir et mourir. Il est des aventuriers qui

¹² Mona CHOLLET, *op. cit.*, p. 194.

¹³ Perla SERFATY-GARZON, *Chez-soi, les territoires de l'intimité*, Armand Collin, 2003, p. 17.

¹⁴ Ann OAKLEY, *Sex, Gender and Society*, Farnham, Ashgate, 2015 (1ère édi. 1972), p. 172.

¹⁵ Perla SERFATY-GARZON, *op. cit.*, p. 13.

pénètrent jusqu'aux régions les plus éloignées du globe, et qui vont traînant vers un but stérile leur cadavre doué de mouvement. »¹⁶

Cette dialectique entre mouvement et stabilité apparaît comme un rouage particulièrement sensible dans la réflexion sur le *chez-soi* : est-ce qu'être en déplacement constant signifie que nous n'avons pas de *chez-soi* ? Quelle place la mobilité lui accorde-t-elle ?

L'anthropologue Edward T.Hall propose à ce propos de reconnaître quatre distances de l'homme pour comprendre le rapport de l'humain à l'espace. Le *chez-soi*, partagé entre un rapport spatial, factuel, et un rapport sensoriel, de l'ordre du ressenti, échappe à nos repères de mesure et d'identification. Cet anthropologue essaie d'établir des critères permettant de rendre mesurable la perception de l'espace pour considérer le comportement de l'humain en fonction de la distance à laquelle il interagit avec l'environnement. La classification Edward T.Hall distingue la distance intime, personnelle, sociale et publique. La première est réservée aux contacts intimes, à un échange sensoriel et privilégié. La distance personnelle est celle que nous créons pour s'isoler des autres, pour se forger une bulle solitaire et de repli. La distance sociale est utilisée lors d'interaction entre amis ou collègues de travail, et la distance publique concerne la prise de parole devant des groupes. Selon ces critères, nos comportements sont régis par la distance que nous entretenons avec ce qui nous entoure. L'hypothèse qui sous-tend ce système de classification proxémique est celle selon laquelle la nature des hommes et des animaux est de montrer leur territorialité ; ils utilisent leurs sens pour différencier les distances et les espaces. Cette organisation hiérarchisée et délimitée de l'espace participe au fonctionnement même des sociétés occidentales : le temps personnel et le temps professionnel sont compartimentés par l'usage-même des espaces.

Cette délimitation produit une sorte d'attraction d'images autour de la maison, ou bien faudrait-il plutôt dire *dans* la maison. A travers les rêveries qu'elle abrite, elle nourrit notre imaginaire vis-à-vis de ce qu'elle peut être ou devenir. « *L'intimité a besoin du cœur d'un nid* » déclare Gaston Bachelard : la maison serait-elle ce cœur-là ? Est-ce donc seulement ça le chez soi, cet espace hors du monde que nous construisons en son sein ?

La maison apparaît donc comme l'espace de prédilection pour se permettre un repli sur soi, une forme d'introspection que le lieu lui-même porte en lui.

¹⁶ Henry Miller, *Le Colosse de Maroussi*, 1941 (traduit de l'anglais par Georges Belmont, Buchet-Chastel, 2013).

« On ne peut pas se confier davantage aux murs qui sont à côté de nous. On se déshabille, on se défait, on s'abandonne dans le sommeil. On ne peut s'abandonner à ce point que parce qu'il y a ces murs bienveillants autour de nous. »¹⁷

La frontière définitionnelle entre la maison et le concept du *chez-soi* est poreuse, l'expérience de chacun.e semble les confondre jusque dans l'expression langagière. En effet, quel que soit notre type de logement et le rapport que nous entretenons avec lui, nous disons presque tous.tes « Je rentre à la maison ». Je vis dans un appartement parisien de 38m² depuis peu, en colocation avec une amie, un espace que j'occupe très rarement du fait de mes nombreux déplacements et activités, un lieu que je traverse davantage que je ne l'habite vraiment ; pourtant, à la fin de la journée, mon amie et moi « rentrons à la maison ». Finalement, l'imaginaire collectif véhicule l'idée selon laquelle le *chez-soi* et la maison sont proches de la synonymie.

Ce rappel définitionnel permet de prendre conscience de tous les aspects qui sont mobilisés par l'imaginaire collectif autour de la maison. Il semblerait que le *chez-soi* prenne corps à travers elle, en elle ; elle apparaît comme le point de départ d'une construction intime et personnelle qui la distingue des autres lieux qu'on peut investir. Gaston Bachelard dégage l'idée selon laquelle :

« Tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison. [...]l'imagination travaille dans ce sens quand l'être a trouvé le moindre abri : nous verrons l'imagination construire des murs avec des ombres impalpables, se réconforter avec des illusions de protection – ou, inversement, trembler derrière des murs épais, douter des plus solides remparts. »¹⁸

Réinscrivant l'imagination au cœur de l'expérience quotidienne, il donne à penser la maison comme une « notion » qui parcourt nos idéaux de réussite et de bien-être. L'avoir associé au fait d'*habiter* vient interroger le sens même de la façon dont nous occupons un espace. L'« essence de la notion de maison », dont nous venons d'énoncer les grands axes et les attentes qui s'y apparentent, est-elle nécessaire à l'acte d'habiter ? Existe-t-il un lien de causalité indiscutable entre maison et habiter ?

¹⁷ Philippe MADEC, dans l'épisode des Chemins de la philosophie « Bâtir, habiter et penser avec Heidegger », série « L'architecture, un concept en béton », 29 janvier 2020.

¹⁸ Gaston BACHELARD, *op.cit.*, p. 24.

Le texte de Heidegger « Bâtir, habiter, penser » abordé dans un des épisodes des *Chemins de la philosophie* animé par la maîtresse de conférence Céline Bonicco-Donato, invite à distinguer le bâtiment (l'habitat) du phénomène (l'habiter). Il encourage les architectes à construire des logements qui certes répondent aux exigences biologiques et primaires de l'être humain mais qui peuvent aussi lui permettre de réaliser son être. Pour lui, tout un chacun a droit non seulement à un logement mais à un habitat. Prononcé en 1951 à Darmstadt, à l'occasion d'une rencontre sur « l'homme et l'espace », le texte de Heidegger s'inscrit dans le contexte d'une crise du logement dans une Allemagne toujours en ruine. Pour Heidegger, nous faisons l'erreur de confondre « l'habiter » et « habiter » :

« (...) la véritable crise de l'habitation ne consiste pas dans le manque de logements. La vraie crise de l'habitation, d'ailleurs, remonte dans le passé plus haut que les guerres mondiales et que les destructions, plus haut que l'accroissement de la population terrestre et que la situation de l'ouvrier d'industrie. La véritable crise de l'habitation réside en ceci que les mortels en sont toujours à chercher l'être de l'habitation et qu'il leur faut d'abord apprendre à habiter. »

Le phénomène d'habiter ne dépend pas seulement de l'habitabilité d'un logement ou de sa qualité architecturale : ce sont certes des conditions favorables, mais l'essentiel est *ailleurs*.

C'est bien ce que nous montre les films de notre corpus : les quelques images de maisons qui s'y trouvent les font davantage exister comme des bâtisses ; à peine des logements, encore moins des espaces de l'ordre du *chez-soi*. Les maisons sont même parfois inexistantes, et pourtant il serait absurde d'en déduire qu'aucun des espaces présentés dans ces films n'est habité. Qu'elles soient présentes ou non à l'image, les maisons sont loin d'incarner les idéaux à la fois de l'habitat et de l'habiter mentionnés. Par exemple, Mona Bergeron, l'héroïne de *Sans toit ni loi*, traverse les logements des passants qui croisent sa route, sans jamais avoir de vrai habitat à elle. L'une des maisons dans laquelle elle fait escale incarne tout l'inverse de ce qu'on peut attendre d'elle : abandonnée, repoussante et froide, encadrée d'un ciel gris et d'arbres sombres. Le choix d'un cadrage large (plan d'ensemble) produit une distance physique par rapport à la bâtisse, rendant la silhouette de Mona qui s'y engouffre presque imperceptible.

Elle n'y habite pas, elle n'y est pas chez-elle, elle n'y fait que passer. Un léger travelling ascendant l'inscrit dans ce panorama morose, un mouvement que la cinéaste aime reproduire à de nombreuses reprises lorsqu'il s'agit de mettre Mona en scène dans un nouvel espace. Un

geste esthétique qui annonce la découverte d'un nouveau lieu où il est question pour le personnage principal de se faire une place. Un mouvement qui encourage l'œil du/de la spectateur.trice à retrouver la silhouette de Mona dans un vaste décor : le plan commence au sol, sans personnage, avant de remonter sur le lieu du déroulement de l'action. Mona n'est pas toujours au premier plan et sa présence se devine, notamment grâce à son déplacement. C'est sa mobilité qui nous aide à la repérer au sein de l'image.



Ainsi, nos films viennent rompre la proximité presque immédiate que nos habitudes ont assigné à la maison et au *chez-soi*. Leur quasi-synonymie induite par nos habitudes n'existe pas du tout au sein des images, et ne semble pas vécue comme telle par les personnages féminins. Ces derniers ne connaissent pas la maison comme le lieu harmonieux et sécuritaire véhiculé par la pensée commune. Ce qu'on attend d'un *chez-soi* – sécurité, intimité, à l'abri des regards – n'est peut-être pas aussi catégorique et exclusif à un espace clôt que sa définition académique le laisse penser. Deux axes de réflexion se dessinent donc ici : faut-il nécessairement que l'espace soit clos et sécuritaire pour que y déployer un *chez-soi* ? Et si non, où peut-être le *chez-soi* si ce n'est dans une maison ?

Chap. I – 2. Des films sans maison, des femmes en rupture avec la structure du foyer

Que ce soit Mona, Wanda, Fern ou les femmes libanaises de *Caramel*, les femmes des films de notre corpus semblent n'avoir aucun attachement stable et rassurant à la figure de la maison. Contrairement à la conception « enracinante » de ce bâtiment qui apparaît comme un point de repère rassurant et sécurisant, la maison est davantage rapportée à sa fonction d'habitat : elle n'est qu'une réponse à un besoin de survie. Nos personnages s'y réfugient davantage par nécessité que par envie. Elle reste un endroit où aller, mais n'est pas un espace à habiter. Revenons sur l'exemple précédent concernant *Sans toit ni loi* : dans cette maison abandonnée et vide de vie, Mona ne fait que passer, s'arrêtant à peine, déplaçant les plaques de tôle pour boucher les issues afin d'en faire un semblant d'abri pour la nuit avant de quitter les lieux, fermant la porte sans fenêtres qui fige cet espace en un espace ouvert. Les racines des arbres s'introduisent par les trous entre les briques des murs délabrés, les vitres sont toutes absentes, la porte ne se ferme plus : les frontières de la maison sont déchirées, démolissant son image protectrice.



Les autres apparitions de la figure de la maison dans le film d'Agnès Varda sont similaires à celle-ci : intervenant dans des plans de courte durée, la maison reste filmée de l'extérieur, en plan large, installant une distance entre le regardant et l'objet regardé. Adoptant le point de vue subjectif, la caméra nous place dans la peau de Mona, observatrice de tous ces logements qu'elle envie, de toutes ces maisons inhabitées et laissées à l'abandon, elle qui aimerait pouvoir en prendre soin : « J'aimerais être gardienne. Garder des maisons, garder des chiens de garde. Il y a tant de grandes maisons, tant de chambres. » confie-t-elle à la jeune femme qui l'a pris en auto-stop et avec qui elle passa quelques jours. La maison telle que nous la considérons traditionnellement reste quelque chose à laquelle Mona aspire, quelque chose dont elle rêve, mais qui ne se retrouve pas à l'image. Les images cinématographiques désamorcent les représentations classiques de la maison pour en représenter une réalité, celle de l'inaccessible. Ainsi représentées, les maisons de nos films sont davantage rapportées à un simple lieu de passage, non plus à l'espace privilégié où notre intériorité peut s'exprimer librement. Il en est de même dans *Nomadland* : Fern, adoptant une vie de nomade en parcourant les routes accompagnée de son van nommé Varguard, rompt avec les standards sociétaux envisageant la propriété foncière comme réussite sociale et comme moyen d'épanouissement personnel. Tous les espaces qu'elle parcourt sont des lieux de travail, des surfaces en plein air, des voies de transport ou des espaces qu'on ne soupçonne pas pouvoir abriter la moindre intimité.

Nous ne comptons que trois maisons dans le parcours de Fern : celle de sa sœur, à qui elle rend visite suite à la panne du Varguard dont la réparation couteuse l'oblige à demander un prêt d'argent ; celle du fils de Dave, un compagnon rencontré sur la route qui l'invite à rencontrer sa famille après la venue au monde de son petit-fils ; enfin, celle qui clôture le film et qui n'est autre que les restes du foyer qu'elle a construit avec Bo, son défunt mari, dans la petite ville d'Empire qu'elle a dû quitté suite à l'effondrement économique de la cité ouvrière.

A ces trois reprises, Fern est confrontée au choix qu'elle a fait de vivre sur les routes, en marge du cadre familial et traditionnel auquel les autres et elle-même la destinaient. Les chambres qu'elle occupe lors de ces visites, épurées et dont le lit semble occuper tout l'espace, la renvoie à son désir d'être ailleurs, d'être dans son van, dans son espace à elle, d'être en mouvement et dépendante de personne. Assise sur le matelas de la chambre d'amis de sa sœur Dolly, face à la fenêtre, elle essaie en vain de lui faire saisir la liberté à laquelle elle aspire, les raisons qui l'ont encouragé à se lancer dans cette nouvelle vie nomade jalonnée de rencontres. Dolly essaie de la convaincre de rester, de s'installer dans cette chambre et de renouer avec la vie qu'elle avait avant. « Je ne peux pas vivre ici. Je ne peux pas vivre dans cette chambre. Je

ne peux pas dormir dans ce lit. » lui répond Fern. Le silence, les plans poitrine et le faible éclairage de la scène coupe court avec les plans larges des étendues ou le bruit effervescent des employés fourmillants dans les différents espaces de travail de Fern. De façon crescendo, les corps des deux femmes n'arrivent plus à être présents ensemble dans le cadre ; le premier plan de la séquence les fait cohabiter avec l'entrée de champ de Dolly qui vient s'asseoir aux côtés de sa sœur, puis la caméra saisit des plans poitrine sur l'une puis l'autre laissant comme seule coprésence possible une légère amorce sur le côté du cadre, avant de se resserrer davantage en multipliant des gros plans visage faisant disparaître la présence de l'autre à l'image. La focale se réduisant peu à peu, le simple bruit des cigales pour accompagner les mots des deux femmes, la caméra fixe changeant de point de vue saisissant tantôt des plans de dos, de profil, de face créant un champ contre-champ mouvant ne laissant pas la possibilité aux corps des deux femmes d'habiter la même image : tous ces éléments ne peuvent que nous faire ressentir l'incompatibilité de Fern avec ce lieu.

Le premier plan de cette séquence semble faire écho à celui de la séquence où Fern, décidant de reprendre la route, observe la maison vide et silencieuse où Dave l'a accueilli avec sa famille, lui aussi lui proposant d'y rester et de s'y installer. De nouveau, Fern est assise face à la fenêtre, filmée de dos ; les lignes formées par les rideaux, le cadre des fenêtres, les coins des murs renvoient à cette même ambiance cloisonnée et enfermante que nous ressentions avec elle chez Dolly. Les deux images semblent construites en miroir : l'une filmée de nuit, l'autre de jour, l'une plaçant Fern sur le côté du cadre positionnant Dolly entre elle et la fenêtre bouchant l'espace qui les sépare, l'autre plaçant Fern seule au centre du lit face à l'horizon offert par trois larges fenêtres, l'une ayant un cadre mural aux bords noirs et à l'intérieur blanc, l'autre ayant un cadre mural aux bords blancs et à l'intérieur noir. La composition de ces deux plans donne un sentiment d'inversion, comme si le rapport de Fern avec les cloisons des pièces avait pris une autre teneur. L'impression d'enfermement de l'image chez Dolly vient être désamorcée par l'image de Fern sur le point de quitter Dave : elle semble ne jamais avoir été aussi sûre de ce qu'elle veut, sûre de son désir de quitter ce type d'habitat, certaine que sa place est ailleurs, *chez-elle* dehors.



La structure sociale du foyer, fondée sur un milieu familial chaleureux et associée à une étape nécessaire de toute existence, vient être mise en perspective dans la vie de nos héroïnes. Le foyer vient associer un espace (celui de la maison, du logement) à une représentation sociale (avoir une famille comme but ultime de réussite) qui accorde plus ou moins de valeur au mode de vie en place. Les femmes de nos films, à travers la façon dont elles occupent leurs logements et les autres espaces, accordent à ce qu'on imagine d'un foyer de nouvelles images.

Pour certaines, il s'agit d'un modèle qui ne les concerne pas encore mais qui pèse un point important dans leur rapport aux autres. Considéré comme une réussite sociale, le foyer familial reste à la charge des femmes qui, dans les normes genrées de nos sociétés, sont associées à la maternité, au soin et à la logistique quotidienne. Cette dimension est particulièrement perceptible dans *Caramel*, où les personnages sont renvoyés à leur position de femme et aux attentes sociétales que ce statut induit dans la tradition libanaise. Leurs parcours de vie marquent un pas de côté vis-à-vis de ces dernières, ce qui représente un certain poids dans leurs

façons d'appréhender leurs activités, leurs rapports aux autres mais aussi à elles-mêmes. Le mariage constitue l'un des aspects fondateurs du foyer dont la portée dépasse largement le simple aspect sentimental : il s'agit d'une institution qui détermine la place qu'on accorde aux femmes. Layale aime un homme marié et leur relation est condamnée à la dissimulation, dans une société libanaise qui s'en accommode beaucoup mieux que du scandale. Contrainte de mentir pour vivre son amour pourtant impossible, elle en vient à se faire passer pour une prostituée afin d'obtenir ce qui s'apparente à une chambre dans un hôtel misérable après s'être faite jetée de toutes les autres enseignes, ne pouvant prouver qu'elle est mariée (seuls les couples mariés peuvent occuper des chambres pour deux personnes). Rose, elle, a sacrifié sa jeunesse et mis de côté ses envies d'aventures pour s'occuper de sa sœur âgée et folle depuis une étrange histoire avec un mystérieux soldat. Quant à Rima, elle découvre peu à peu son homosexualité dans un monde où les tabous font la loi. Nisrine, à quelques jours de ses noces traditionnelles, s'angoisse de devoir révéler qu'elle n'est plus vierge et subira une opération chirurgicale pour « réparer ce tort ». Jamale, vit dans la hantise du vieillissement et en refuse toutes les manifestations ; elle passe son temps à travailler sur son physique pour garder sa place dans une société qui privilégie les apparences.

Dans cette galerie de portraits singuliers, les stéréotypes de la femme parfaite et du foyer familial traditionnel s'effacent pour laisser la place à des parcours atypiques devant vivre sous le poids de la coutume. La vie de ces femmes libanaises renvoie justement à ces codes sociaux exigeant de la femme une certaine conduite, un certain physique, certaines étapes inévitables. Le fait qu'elles apparaissent très rarement dans leurs logements respectifs, que les membres de leur famille aient une présence très effacée à l'image (à la fois par la courte durée des plans et par l'action mise en scène) vient briser l'idéal du foyer familial. Ce n'est pas seulement la question d'habiter une maison et d'y vivre avec une famille qui est dépréciée dans cette déconstruction du système du foyer : c'est aussi toutes les mécaniques patriarcales qui enferment les femmes dans une forme de subordination vis-à-vis des présences masculines.

Lorsque Nisrine, sur le trajet pour rejoindre un grand repas familial fêtant leurs fiançailles, reçoit des remarques par son mari sur sa tenue jugée trop vulgaire, l'image elle-même nous fait sentir la charge de l'avis de l'époux sur le corps de sa femme. Une situation presque comique puisque, une fois à table, le mari s'amuse à caresser les cuisses de Nisrine se croyant à l'abri des regards ; mais un petit garçon va l'observer et s'amuser à faire la même chose. Ce parallèle entre le discours prohibant dans la voiture et les désirs spontanés du mari a une tonalité absurde qui vient insister sur la position dominante et problématique des hommes. Les lignes

horizontales structurant ces deux plans (le toit de la voiture, la banquette arrière, l'avant du parechoc – la nappe de la table, les coutures de la jupe) écrasent la jeune femme dans une enceinte qui l'étouffe, celle de la vie conjugale où les exigences du paraître et du pouvoir patriarcal font d'elle un objet.



Tandis que pour ces femmes, il s'agit de parvenir à défendre leur place dans le système dans lequel elles vivent malgré leurs parcours éloignés de la tradition, il en est différemment pour Wanda : elle fait le choix, dès le début du film, de quitter mari, enfants et foyer pour partir librement errer sur les routes de la Pennsylvanie où elle peut être n'importe qui. Devant le juge, elle ne se bat pas pour la garde parentale, elle ne demande pas à garder un quelconque lien avec cette famille qu'elle semble avoir eu malgré elle. Son indifférence vis-à-vis de ce qui est dans la coutume sociale « une réussite », c'est-à-dire le foyer familial, vient perturber les attentes que nous pouvions avoir d'elle et lance toute l'histoire de l'héroïne. C'est en quittant la maison familiale, les exigences sociales sur ce que doit être un foyer et une mère de famille, que Wanda semble réellement pouvoir être qui elle est, ou du moins se chercher, se découvrir ou se perdre.

D'autres films, en mettant en scène leurs personnages féminins en rupture avec le modèle construit de la famille, ouvrent le champ des possibles et les libèrent des frontières de l'habitat. Dans *River of grass* par exemple, réalisé par Kelly Reichardt en 1994, Cozy laisse derrière elle un mariage sans amour et ses enfants pour s'échapper sur les routes avec un jeune homme sans emploi venant de récupérer une arme à feu. Stimulée autant par l'objet que celui qui joue avec, elle gagne véritablement sa place à l'image une fois le foyer laissée derrière elle, abandonnant les plans de dos et serrés pour des plans larges et à grande profondeur. Le cadre lui libère de l'espace dans lequel elle peut agir et être qui elle est, non plus seulement la mère qu'on attendait qu'elle soit.

Cette émancipation vis-à-vis de la structure patriarcale attendant des femmes qu'elles soient maîtresse de maison et mère d'un foyer semble faire de nos personnages des modèles de liberté, des figures inspirantes pour les autres personnages féminins les entourant. Celles qui justement, ont un foyer dont s'occuper, un mari qui décide à leur place, des enfants à élever, et qui sont sans cesse associées à cela aspirent à autre chose, à s'affranchir des codes pour connaître la liberté dont semble jouir les héroïnes de nos œuvres. Mona Bergeron, nous l'avons dit, n'habite pas de maison dans *Sans toit ni loi*. Elle les traverse en y étant observatrice et non pas hôte. N'ayant pas de logement à elle, pas de rémunération et visiblement pas de famille pour l'épauler, elle vit sur les routes et chez les autres. Un mode de vie sans abri dont l'indépendance est jalouée par certaines femmes dont elles croisent le chemin. Lorsque Mona, au début du film, se rend chez des villageois pour demander à remplir sa gourde d'eau, elle suscite la curiosité et l'admiration de la jeune fille qui l'accueille, fascinée par cette jeune femme émancipée et solitaire qui se débrouille seule. Plus tard, à table avec ses parents, elle déclare : « *Cette fille qui est venue chercher de l'eau, elle est libre. Elle va où elle veut.* » Sa mère lui répond qu'elle doit manquer de nourriture, à quoi elle rétorque : « *Des fois ce serait mieux de ne pas manger. Moi j'aimerais être libre. J'aimerais être libre.* »

D'un air confiant et détaché, Mona se laisse guider par ses intuitions et appréhende le monde qui l'entoure presque avec indifférence. Elle n'a pas de maison à tenir, de mari dont s'occuper, d'enfants à élever, de foyer à tenir en ordre. Elle vit de ses rencontres, de ses longues marches et des petits jobs qui, bien que nécessaires à sa survie, lui offre une perpétuelle découverte de nouveautés. Une chose à quoi aspire Yolande, une jeune femme malheureuse dans son couple avec Paulo qui, opportuniste et sans passion, ne fait que l'associer à une personne « utile ». Elle surprend Mona et un jeune homme dans le château gardienné par son oncle, enlacés et

sommeillant entourés des toiles accrochées aux murs du vieux bâtiment comme s'ils en faisait eux-mêmes partie. Dans une adresse au public, elle révèle : « Ce que j'aimerais, c'est que Paulo rêve avec moi, comme les amoureux de la galerie, enlacés. » Yolande s'accrochera à cette image, pensera souvent à cette jeune fille vivant de ses amours et de sa liberté. Elle n'a peut-être pas tout le luxe du monde, mais elle ce qu'elle n'a pas : la possibilité d'agir spontanément, d'être ici ou bien là, d'écouter ses envies. Cette liberté est enviée, à la fois par ces personnages féminins se sentant enfermés par les critères hétéro-normatifs qui les limitent à des fonctions et des actions précises, à la fois par certains hommes qui, après avoir remarqué la crasse et l'odeur de Mona, reconnaissent la valeur de son indépendance. Le berger qui l'accueille quelques temps dans sa ferme familiale la questionne à plusieurs reprises sur le sens qu'elle accorde au mode de vie qu'elle mène ; ayant lui-même vécu longtemps sur les routes, ses paroles viennent mettre Mona face à ses décisions et ses actions. Celle-ci ne s'y perdra pas, résumant son choix de vie à son besoin vital de liberté et d'indépendance :

- *Tu sais la route, je connais.*
- *T'as fait la route toi ?*
- *On était six mois à la montagne, six mois on descendait vers le bas-pays.*
- *Ouais mais avec une femme et un troupeau, c'est autre chose, c'est plus un déménagement.*
- *C'est pas le même type de route que ce que tu as fait. Chacun doit vivre de ses envies. Tu te balades seule ? Tu souffres pas trop de la solitude ?*

[...]

- *Je m'en fous, je bouge.*
- *Peut-être que tu es plus libre que moi, tant mieux pour toi. J'ai choisi un milieu, un moyen terme entre la solitude et la liberté.*
- *Moi, on m'a emmerdé pas mal de temps, maintenant c'est fini.*

Tandis que le berger et Mona échangent ces mots, nous voyons la femme s'occuper du petit, préparer et nourrir le feu. Comme si, pendant que justement Mona assume son cadre de vie comme étant en marge des codes, ces derniers se déploient autour d'elle pour en marquer davantage la non-appartenance. Dans les plans qui suivent, Mona essaie de se rapprocher du petit garçon, mais celui-ci ne fait que l'éviter, l'ignorer, ne lui accordant aucune parole et fuyant ses attentions. Ces détails, dispersés dans le film et se révélant par touche, donne l'impression que la marginalité de Mona est née d'un accord réciproque : les normes ne veulent pas d'elle car elle échappe aux catégories, mais elle ne veut pas de ces normes. Mona rompt avec les codes de genres et les attentes sociales par son aspiration à la liberté, par sa spontanéité et sa tendance à l'errance qui la font vivre et affirmer qui elle est *hors de la maison*.

L'effacement de la figure de la maison dans nos films va de pair avec la fracture du modèle du foyer. Renvoyant directement à l'imaginaire idéaliste de la « famille parfaite » avec enfant, chien et jardin, la maison semble légitimement devoir disparaître dans des films où les personnages féminins refusent le schéma social qu'elle abrite.

C'est davantage un lien communautaire et de partage de l'espace qui se déploie dans *Caramel* : il n'est pas question ici de foyer, mais de cohabitation. Il s'agit bien d'habiter un espace ensemble, de le partager tout en le faisant sien. Sous l'ombre menaçante des règles et tabous en vigueur, nos héroïnes s'entraident et se couvrent pour protéger leur honneur. Arlette Farge dit de l'honneur qu'il « est un bien essentiel, comparable à la vie, qui doit être protégé par tous les moyens ». Solidaires les unes avec les autres, nos héroïnes travaillent ensemble à défendre leur place et leur réputation. Perla Serfaty-Garzon, sociologue et essayiste connue pour ses travaux sur le *chez-soi* et l'intimité, déclare :

« Dans ce contexte où chacun vit sous le regard d'autrui, où une réputation est facilement détruite par l'injure, la médisance, la rumeur, mais aussi par la déviance, la délinquance ou la marginalité de membres de la famille, certains biens privés, comme l'honneur, sont mis à l'épreuve dans l'espace public. »¹⁹

Au sein de cet institut de beauté où elles travaillent, où elles sont clientes ou bien de simples passantes, les femmes de *Caramel* fondent un espace à la fois intime et protecteur. Elles y partagent aussi bien leurs craintes personnelles que leur savoir-faire, dans un lieu dédié au corps et à ce qu'on décide d'en faire. Ce lieu clôt apparaît comme l'endroit où il leur est autorisé d'être qui elles sont, qui elles veulent, indépendamment de ce qu'on attend d'elle. Il s'agit d'un lieu où il est possible de prendre le temps, là où à l'extérieur il est toujours question d'être à l'heure, d'être présentable tout en étant discrète. Layale ne cesse d'être pressée lorsqu'elle est dans la rue, sans cesse en quête urgente ou bien en fuite. A l'institut, ce sont les appels téléphoniques et les coups de klaxon de son amant qui font le pont entre cet intérieur rassurant et l'extérieur, qui la ramène à l'impossibilité de vivre pleinement son histoire amoureuse. Ce qui fait la particularité de l'institut de beauté, c'est la mutualisation d'un même espace intime qui pourtant n'est pas associé à la fonction de se loger ou à une quelconque structure familiale. Il s'agit d'un espace aux murs protecteurs et aux rideaux vénitiens qui laissent entrer la lumière tout en devenant bouclier des regards extérieurs. L'espace n'est pas pour autant morcelé :

¹⁹ Perla SERFATY-GARZON, *op.cit.* p. 18.

l'utilisation à l'image des nombreux miroirs accrochés aux murs donne une impression d'ouverture, de perspective tout en faisant coexister les personnages dans la même dynamique spatiale.



La devanture de l'institut n'apparaît qu'à deux reprises, et de façon très furtive : ce n'est pas la façade qui définit ce qu'il s'y déploie en son sein. La caméra préfère explorer l'intérieur et accorde à chacune un traitement à l'image qui lui ressemble. Tandis que Layale est presque toujours en mouvement, se déplaçant d'un coin à l'autre de la pièce, à bavarder, Rima, elle, est plutôt silencieuse, à s'occuper des shampoings des clientes dans un petit renforcement du salon. Quant à Jamale, elle y est tout le temps assise, à attendre ou à se faire coiffer, à négocier pour passer avant les autres ou bien pour se plaindre du résultat capillaire.

Chacune occupe le lieu du salon à sa manière, sans avoir de fonction attribuée ; les éléments qui morcellent l'espace permettent de garantir une certaine intimité, à la fois pour les clientes mais aussi pour elles-mêmes, sans que pour autant l'unité du lieu en soit démantelée. C'est bel et bien une cohabitation, où la présence des autres n'empiète pas sur sa propre façon d'habiter le lieu, de le faire sien. Au contraire, c'est probablement parce qu'il est partagé entre ces femmes et qu'il représente une bulle de bienveillance échappant aux regards du monde extérieur que cet institut s'assimile davantage à ce que pourrait être un *chez-elles* que leur propre logement. Entre ces murs : pas d'enfants, pas de mari, pas de foyer à entretenir ou faire vivre. Au contraire : des amies, un lieu à elle où il est possible de s'exprimer librement, un espace à l'abri des regards et des avis, un lieu où se confier et se dévoiler, un lieu où se réfugier pour faire le deuil de ce qu'on n'espère plus. Est-ce que le *chez-soi* de nos héroïnes ne serait pas un *chez-elles*, dont le pluriel porte tout le sens ?

Chap. I – 3. De l'espace déterminé à l'espace quelconque : la maison sous un nouveau jour

Gilles Deleuze, philosophe français, a développé dans ses ouvrages *Cinéma 1 : L'image-mouvement* et *Cinéma 2 : L'image-temps* une analyse des signes, des événements que produisent les films. Sa philosophie du film constitue l'image filmique en image-pensée (pouvant être interprétée comme image pensante), et forge des concepts et des descriptions qui permettent de reconstruire la pensée filmique. L'axe directeur de sa réflexion dans cet ouvrage est de considérer l'image comme mouvement et comme participation du/de la spectateur.trice au temps du film. Il distingue dans cette immensité qu'est l'image-mouvement six types d'images - l'image-perception, l'image-action, l'image-affection, l'image-pulsion, l'image-réflexion et l'image-relation - qui, selon l'intensité à laquelle ils s'expriment dans le film, lui permettent d'établir certains codes filmiques et de différencier certains types de cinéma.

Dans le chapitre 7 de *L'image-Mouvement*, intitulé « L'image affection : qualités, puissances, espaces », Gilles Deleuze s'interroge sur le lien entre l'espace et l'affectivité qui s'y déploie. Une étude particulièrement fondamentale dans notre approche car elle exemplifie la façon dont il est possible d'habiter une image, indépendamment de la simple spatialisation des personnages dans l'espace diégétique. A partir des films qu'il analyse, Gilles Deleuze en vient à distinguer *l'espace quelconque* de *l'espace déterminé*. Dans le chapitre précédent, il considère les gros plans et les inserts comme des « icônes » déterritorialisant l'objet filmé, l'arrachant aux coordonnées spatio-temporelles et permettant de faire surgir l'affect. La caméra, en détachant les visages du fond, du décor dans lequel les personnages sont mis en scène, rend l'espace quelconque puisqu'il a perdu ses coordonnées. Il pourrait être de n'importe quelle temporalité, renvoyer à une multiplicité de réalités spatiales ; on ne le rattache plus à un temps et un espace précis, il devient l'image d'une possibilité d'agencements infinis. L'espace quelconque se définit donc comme « *Un espace qui se définit par des parties dont le raccordement et l'orientation ne sont pas déterminés d'avance et peuvent se faire d'une infinité de manière. Il n'a plus de coordonnées, c'est un pur potentiel.* »²⁰ Il s'agit d'un « *Espace parfaitement singulier, qui a seulement perdu son homogénéité, c'est-à-dire le principe de ses rapports métriques ou la connexion de ses propres parties, si bien que les raccordements peuvent se faire d'une infinité de façons.* »²¹

²⁰ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Les Éditions de minuit, 1983, p. 146.

²¹ *Ibid.*

Gilles Deleuze, dans un cours qu'il a donné à l'Université Paris 8 en 1982, déclare :

« Un espace quelconque a une autre spatialité, il a un autre mode de spatialisation. C'est un espace donc dénué de tout état de chose. L'espace quelconque est sans coordonnées spatio-temporelles. C'est un espace, mais c'est un espace non-déterminé et qui ne comprend aucun état de chose. »²²

Cette définition semble particulièrement s'appliquer à la représentation de la maison dans les films du corpus : n'étant plus associée aux fonctions attribuées par l'imaginaire collectif, l'espace de la maison n'est plus cet espace déterminé à être foyer et habitat clos, il est devenu espace quelconque. Les coordonnées spatiales qu'on associe au bâtiment sont dissociées de la façon dont il est filmé. La maison devient une possibilité d'agencement, de rencontre et d'usage puisqu'on n'attend rien de lui. Nous rentrons davantage dans le « système des émotions » dont parle le philosophe, puisque ce sont les choses (les corps des personnages, leur intention, les éléments de mise en scène et la façon dont va s'investir le public dans la représentation donnée par les images) qui révèlent l'espace, et non plus l'inverse. Un autre concept semble s'affilier à cette idée : celle d'esthétique topoïétique. Ce n'est pas l'espace qui détermine ce qui s'y déploie mais bien l'œuvre elle-même et les éléments qu'elle fait vivre qui le créent et l'investissent. L'être des personnages et le lieu sont distincts, et ce n'est pas ce dernier qui définit l'autre. Comme l'a déclaré Bergson : « *le lieu naît des corps* »²³. Ce sont les choses qui induisent l'espace, et non l'inverse, comme le montre l'étude menée par Michel Guérin :

« L'œuvre se met en œuvre (en place) en tant qu'elle s'approprie un espace qui ne lui préexiste pas, mais qu'elle produit en se produisant elle-même. Toute création dans l'espace est inséparablement espace de création et création d'espace. »²⁴

Ainsi, l'approche topoïétique et le concept deleuzien de l'espace quelconque viennent éclaircir le postulat que nous avons élaboré jusqu' alors, dévoilant l'espace de la maison comme divergent des attentes définitionnelles que nous en avons traditionnellement. Ce n'est donc pas seulement une négation de la définition de la maison que nous propose nos quatre œuvres, mais

²² Gilles DELEUZE dans le cadre d'un cours intitulé « Sur le cinéma : l'image-mouvement et l'image-temps », Université Paris 8, cours Vincennes – Saint-Denis du 02/03/1982.

²³ Henri BERGSON, *L'énergie spirituelle*, Chap. 2 « L'âme et le corps », PUF, Quadrige, 2006, p. 30-31.

²⁴ Michel GUERIN, *L'Espace Plastique*. Bruxelles : éditions La Part de l'Œil, coll. Théorie, 2008, p. 124.

plutôt une approche autre et ouverte : les films en font un espace qui s'invente plutôt qu'il ne se restitue. L'espace de la maison est mis sur le même niveau d'égalité que les autres lieux investis par les personnages : ils sont « pure potentialisation d'espace » dans la mesure où « *tout peut y arriver, à la fois du dehors et du dedans* »²⁵. De cette façon, c'est davantage l'affectivité qui prime, laissant la spatialité et la temporalité de l'image en dépendre. Selon Deleuze, l'espace quelconque est « plus apte à dégager la naissance, le cheminement et la propagation de l'affect ».

Que ce soit pour Wanda, Fern, Mona ou les cinq héroïnes de *Caramel*, la maison n'est plus déterminée à être l'espace de l'intime, du quotidien, de la sécurité. Au contraire, l'intimité, les habitudes et le sentiment protecteur semblent davantage parcourir les espaces dont la seule frontière est le cadre de la caméra. La répartition sociale de certaines fonctions à certains lieux disparaît des œuvres qui font de l'espace une ouverture à tous les possibles ; une liberté pour les personnages et les spectateur.trice.s de vivre le temps et l'espace selon leurs affects. La maison se libère des exigences protectrices pour pouvoir être autre chose, tout comme les personnages féminins se libèrent du foyer pour pouvoir être qui elles veulent, pour pouvoir se chercher, s'affirmer.

Elles ont certes détaché la maison de tout ce que la définition conventionnelle attend d'elle, elles n'adoptent pas pour autant la même attitude vis-à-vis du bâtiment et de tout l'imaginaire qu'il véhicule. Petit à petit au cours de son parcours, Fern se revendique comme en véritable rupture vis-à-vis de maison comme propriété foncière, comme réussite sociale et foyer familial : bien que la décision de quitter Empire a été une décision économique extérieure à sa volonté, son cheminement sur les routes et la création de son nouveau mode de vie la conforte dans son choix. Ses expériences avec Linda, Bob Wells et les autres, les différents jobs qu'elle a eu et ce qu'elle y a appris semblent la faire se sentir à sa place, du bon côté. La discussion qu'elle a avec son beau-frère George lors de sa visite chez sa sœur Dolly marque nettement son inadéquation avec les tendances commerciales de l'immobilier :

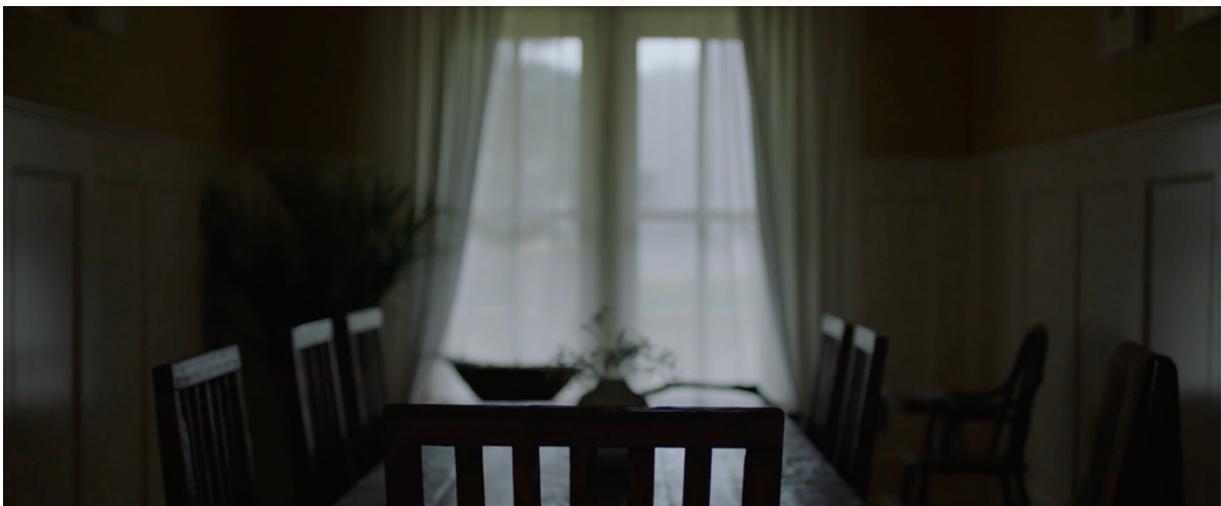
- *Le marché se portent bien. Les prix montent. 2012 a été top. J'aurais aimé avoir les moyens en 2008 pour revendre aujourd'hui. L'immobilier finit toujours par remonter.*
- *Je ne voudrais pas te contredire, mais là je dois le faire. C'est curieux d'encourager les gens à investir toutes leurs économies et à s'endetter pour acheter une maison trop chère pour eux.*

²⁵ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 146.

- *C'est une vision réductrice de ce qu'on fait.*
- *Vraiment George ?*
- *On ne peut pas tous se permettre de tout plaquer pour partir.*
- *C'est ça que j'ai fait ? J'ai tout plaqué pour partir, c'est ça ?*
- *Ça va, pardon.*

Ce dialogue rappelle que Fern a été contrainte de quitter sa cité minière littéralement ruinée et rayée de la carte par la crise des surprimes de 2008. Tous les habitants de la ville ont été expulsés et le code postal rayé des registres. Plutôt que de cohabiter avec sa sœur, Fern décida de prendre la route à bord de son van aménagé et d'adopter une vie en rupture avec les standards de la société. Elle a donc dû renoncer à sa maison sous la contrainte, mais son évolution sur les routes renforce petit à petit son affection pour cette vie d'errance et son rejet pour le mode de vie associé à l'immobilier, un domaine dévastateur économiquement pour des milliers d'Américains victime de la crise. Elle n'est plus capable de vivre autrement que dans son van, ce lieu qu'elle a créé, qu'elle a investi à son image et pour elle-même.

Lorsqu'elle séjourne dans la maison familiale de Dave, elle se lève la nuit pour rejoindre son lit froid dans le Vanguard. Comme si elle était devenue incapable de vivre de nouveau dans une maison, en adéquation avec les standards sociaux qu'elle incarne. Avant de partir définitivement de cette résidence, elle contemple les pièces vides tandis que tous dorment encore, observe ces espaces auxquels elle renonce, sans regret. Un plan fixe, assez long, la filmant de dos, assise sur une chaise présidant le reste de la table où chaque autre chaise est laissée vide, nous laisse le temps de sentir le point de non-retour qu'elle est en train de vivre. Droite, face aux fenêtres, entourée des ombres du mobilier, elle finit par quitter le champ en silence, après avoir poussé sa chaise contre la table ; ses adieux sont faits à cette vie qu'elle a longtemps désiré et dont elle a décidé qu'elle ne sera jamais plus sienne.



Wanda, elle aussi, abandonne le style de vie qu'abrite la maison. En quittant la maison familiale, elle abandonne à la fois la vie qu'elle avait là-bas mais toute idée d'habiter un tel lieu. A aucun autre moment la réalisatrice-actrice ne se mettra en scène dans une maison. Elle traverse les rues, les centres commerciaux, les chambres d'hôtel, parcourra les routes sur les sièges de voiture ; mais jamais plus de maison. Elle n'aspire pas à investir de nouveau un tel lieu ; elle n'aspire à rien, seulement à errer dans les différents espaces et temporalités qui croisent son chemin.

A l'inverse, bien qu'elle soit un électron libre dans un incessant déplacement, Mona rêve de posséder une maison. Un lieu à elle. Un endroit où elle pourrait faire ce qu'elle veut sans qu'on vienne donner son avis, un endroit où elle pourrait cultiver des patates. Car se déplacer tout le temps dans l'urgence de survivre finit par l'épuiser. Par la faire disparaître. Quant aux femmes dans *Caramel*, le foyer familial reste ce à quoi la tradition les destine. Les différents logements filmés mettent en perspective les codes que la tradition leur assigne, mais restent ce à quoi elles se préparent : le film se clos sur le mariage de Nisrine après qu'elle ait quitté la maison

paternelle, Layale et le policier glissent vers une histoire amoureuse qui semble ne pouvoir échapper aux exigences de la tradition maritale. Jamale reste cette mère au foyer qui refuse son âge et les conséquences qu'il décline sur le regard qu'on lui donne ; elle va jusqu'à faire croire au mariage de son ami qu'elle est en période de règles et le fait savoir aux jeunes filles faisant la queue aux toilettes, une façon de montrer qu'elle n'est pas encore « bonne à jeter ». Bien qu'elles se soient créent leur espace à l'abri des regards et des opinions extérieures dans l'institut, la perspective d'une vie conjugale et d'un foyer commun reste ce à quoi nos héroïnes s'attachent, puisque la tradition le veut ainsi. L'espace de l'institut de beauté reste une parenthèse, car leur devoir de femmes les rattrape dès qu'elles en sortent.



Néanmoins, puisque les espaces ne sont plus appelés à « être quelque chose », à remplir une certaine fonction particulière, puisqu'ils sont quelconques et pur potentiel, la séparation entre l'intérieur et l'extérieur se voit démantelée ; le paradigme du privé et du public perd de sa teneur dans une spatialité qui s'invente par l'image et à travers les personnages. La scission entre le dedans et le dehors que nous mentionnons, symbolisée par les frontières physiques créatrices de division (murs, surfaces plates, lignes ...), ne régit plus les rapports des personnages avec ce que serait leur *chez-soi*. Wanda s'en va, avec son seul sac à main contenant son précieux porte-monnaie vert, et réalisera les actions quotidiennes dans les espaces de la ville : elle fera sa toilette dans les WC d'un bar, s'habillera dans la voiture, dormira d'une chambre d'hôtel à une autre, parfois même par terre à l'entrée d'un garage. Quant à Fern, elle se brosse les dents sous le ciel bleu et crache dans les mauvaises herbes, se baigne nue dans une rivière croisée lors de son parcours, s'essaie aux soins cosmétiques sur une aire d'accueil pour gens du voyage où elle

travaille comme agent de nettoyage. Mona campe dans un cimetière, dort dans un squat où tout le monde peut entrer et sortir, mange en marchant et fume allongée, se blottit dans les bras d'un amant passager sous le toit d'une propriété où elle n'est pas conviée.



Maintenant que nous avons vu que les espaces des films ne sont pas déterminés à être une chose plutôt qu'une autre, que les actions des personnages ne sont plus guidées par la double répartition intérieur-extérieur, que la structure du foyer est rejetée par les femmes dont les films nous racontent l'histoire : où peut bien être leur *chez-elles* ? En ont-elles un ?

Dans *Sans toit ni loi*, on découvre qui est Mona en partant de la fin de sa vie ; c'est sa mort qui lance cette sorte d'enquête, de quête d'images, de témoignages. Les personnages ayant croisé sa route se confient à la caméra, lui racontent ce qu'ils retiennent d'elles et ce qu'elle a provoqué chez eux. Comme un détective, la caméra cherche des traces de son existence, des traces que tout le monde s'est efforcé à effacer. « Pas de traces. Ni vu ni connu. » lui dit son amant à la chaîne autour du cou lorsqu'elle inscrit les lettres de son prénom sur le miroir empoussiéré du château où ils passèrent quelques jours. C'est bien des traces rougeâtres qu'on nettoie des murs

lorsque l'on découvre le corps inerte de Mona dans un fossé au milieu des vignes. Le montage alterné suggère un lien assez évident entre les deux événements : on efface les traces d'une scène épouvantable qui adressa le coup de grâce à la jeune sans-abri fragilisée par le froid, la faim et la peur. Ce qui nous reste d'elle, de Mona Bergeron, ce sont surtout les récits des personnes qu'elle a rencontrées. A tous.tes, elle laissa un souvenir particulier qu'ils n'oublieront pas. Yolande le répète en s'adressant à la caméra : « Je n'arrive pas à oublier cette fille. »

C'est ce dispositif double dans *Sans toit ni loi*, alternant les images ancrées dans la narration et celles des adresses à la caméra qui, comme suspendues du reste de l'œuvre, guide le. la spectateur. trice-détective à la recherche d'indices pour savoir : qui était Mona Bergeron ? C'est l'expérience du film qui nous en donne la réponse. Quant à son chez-elle, nous avons comme première impression qu'il peut être un peu partout : son quotidien se déploie dans les espaces qui l'attirent, dans les voitures qui acceptent de la prendre, dans les bars des villages, dans les champs qu'elle parcourt. Comme si son errance était son refuge et qu'elle s'y sentait bien. Mais en avançant dans le film, sa sécurité physique décline et montre bien les risques auxquels elle est sans cesse exposée : le manque de nourriture, le froid, la solitude, arrive même le viol ... Tant de traumatismes qui feront glisser Mona dans une indifférence et une déchéance totale. Réduite au pur besoin, elle devient elle-même simple objet. Passant par l'ivresse, la drogue et le sexe insensible lors de son séjour au squat, Mona fait abstraction de tous ses plaisirs, marquée par la déception et l'abandon.

Finalement, le danger est si dévastateur que l'absence de sentiment de sécurité semble empêcher Mona de ressentir une véritable impression de *chez-soi* dans un espace donné. Malgré tout, ce sentiment de *chez-soi* semble quand même exister, avec parcimonie, par bribe, à des moments où justement Mona n'est pas seule. Contrairement à la définition traditionnelle, le *chez-soi* de Mona ne se trouve pas dans le retrait mais plutôt dans le partage avec les autres. Elle semble se sentir chez-elle là où elle n'est pas seule. Lorsqu'elle rentre dans ce café-restaurant, qu'elle se fait payer un sandwich par un jeune homme accoudé au bar, qu'elle se promène d'un coin à l'autre du petit commerce après avoir glissé une pièce dans le jukebox, nous avons l'impression qu'elle est comme chez-elle. Et c'est cette aisance qui attire les regards des hommes nichés dans le café. Le fait de mettre de la musique met de la vie dans cette pièce bruyante, annonce sa présence et unifie l'ambiance hétérogène de l'espace. De même, dans la voiture de Madame Landier, elle s'autorise seule à allumer l'autoradio et à monter le volume, ce qui surprend la conductrice. Elle se permet tout, tout comme on ne l'épargne de rien. Et c'est dans ces instants,

accompagnée, à partager des moments avec des compagnons de route éphémères, que Mona semble trouver un semblant de chez-soi ; son sentiment de *chez-soi* dépendrait-il non pas d'éléments spatiaux mais bien de temporalité et de liens sociaux ?

Quant à Wanda, quel est-il son chez-elle ? Sans attache aucune, elle est comme une bouteille à la mer qui attend d'amarrer quelque part, sans envie ni avis. Elle se laisse glisser par les événements qui se présentent à elle, ayant comme seul point d'attache son petit sac à main blanc et ce porte-monnaie vert qu'elle sort à plusieurs reprises dans le film. Lorsqu'elle pense l'avoir égaré, elle est abattue, sans pour autant exprimer davantage de détresse ; comme si elle s'était résignée. Mais lorsqu'elle le retrouve dans la poubelle de l'hôtel dans lequel Mr Dennis l'avait jeté, elle semble rassurée, presque traversée par une joie de retrouver un morceau de ce qui lui rappelle son passé. Ce petit objet identitaire qu'elle perd sans arrêt apparaît comme la parfaite incarnation de ce flou qu'elle se revendique pour elle-même. Qu'est-ce que peut-être le *chez-soi* de cette femme, à l'air naïf et dépassé, dont le sourire reste caché, qui semble pas à pas chercher qui elle est ou surtout qui elle peut être ?

Si la maison n'est plus synonyme de *chez-soi*, si nos personnages déploient leur intimité, leur vie privée, leur intériorité dans d'autres lieux et d'autres temps que ceux associés à cette bâtisse, où le *chez-soi* peut-il être ? A-t-il forcément une dimension spatiale ?

CHAPITRE II : De la notion d'espace à l'expérience de « l'habiter » : un retour aux sensations

Chap. II – 1. Un *chez-soi* mouvant : vers une libération des frontières physiques

« Les portes qui s'ouvrent sur la campagne semblent donner une liberté derrière le dos du monde. »²⁶

L'intime n'est donc plus cantonné aux espaces privés et est libre de s'exprimer dans le lieu et la manière choisie par les personnages. Les espaces intermédiaires, tels que les seuils, les entrées, les portes, les fenêtres deviennent autant d'ouvertures et d'espaces à habiter, à investir, à faire exister. Ce n'est plus uniquement la matérialité d'un lieu qui définit la façon dont il peut être vécu, mais le potentiel qu'il possède. Dans la possibilité de mouvement qu'il autorise à travers lui, à partir de lui.

« Il est possible d'aborder l'appropriation du chez-soi comme un mouvement, un processus d'élaboration d'un sens personnel de l'abri qui s'appuie sur la matérialité même des murs et du toit, la distribution des parois et des ouvertures, pour délivrer les virtualités du lieu sans en exiger une maîtrise absolue, violente dans l'entièreté de sa matérialité. »²⁷

Cet éclatement des limites ouvre des brèches dans le temps et dans l'espace que les corps des personnages viennent explorer, habiter parfois, charger d'affectivité souvent. On se détache de la définition uniquement spatiale du *chez-soi* pour voir en quoi il est transversal, à la croisée des sensations, des éléments du cadre, des pratiques techniques cinématographiques.

Finalement, ce n'est plus en termes de dedans ou de dehors qu'il faut envisager le rapport des personnages avec leur intimité et l'éventualité d'un *chez-soi*, mais plutôt dans la perspective d'un mouvement possible, d'un déplacement autorisé, d'un point de fuite. Wanda est entourée de fenêtres : celles du bureau de son employeur qui la licencie, celles des différentes voitures qu'elle emprunte, celles du café où elle fait escale, celle de l'hôtel où elle est observée par Mr Dennis lorsqu'il l'envoie chercher à manger.

²⁶ Ramon GOMEZ DE LA SERNA, Échantillons, Les Cahiers verts, Paris : Grasset, traduction de Mathilde Pomès et Valéry Larbaud, 1923.

²⁷ Perla SERFATY-GARZON, « L'appropriation », *Dictionnaire critique de l'habitat et du logement*, sous la direction de Marion Segaud, Jacques Brun, Jean-Claude Driant, Paris, Editions Armand Colin, 2003, p. 7. Source : <http://www.perlaserfaty.net/texte4.htm>



C'est en empruntant une petite fenêtre brisée que Mona s'introduit à l'arrière du château, imitée ensuite par Yolande. Fern est sans cesse tournée vers cette faille du mur, attirée par la lumière du jour. Son van est en lui-même une fenêtre sur le monde, lui permettant d'observer les paysages orangés des couchers de soleil lors de ses escales, les vastes étendues environnant les routes qu'elle emprunte. C'est bien vers la fenêtre que se tourne Layale lorsqu'elle échange avec son amant au téléphone, une ouverture semi-bouchée par le store vénitien. L'éclairage crée une lumière circulaire autour d'elle, un halo créant une percée à partir de laquelle observer le monde.





Enfin, si les murs restent bel et bien des figures d'enfermement, il y a toujours une sortie ; et c'est ce vers quoi nos personnages féminins se dirigent. Il n'est plus question de se cacher dans la maison pour éviter d'être vu par le monde, mais d'*habiter* le monde pour en faire le lieu d'où l'on regarde.

Les fenêtres, venant brouiller les distinctions entre le dedans et le dehors, entre le caché et le visible, permettent à l'intime de se déployer là où il n'est pas nécessairement attendu. La dialectique intérieur-extérieur, privé-public ne se remet plus à la présence évidente des murs ou des clôtures ; la caméra, elle-même créatrice de bordures délimitées au sein de son cadre, s'immisce au plus près de ce qui nous est habituellement occulté. Elle rend visible ce qu'on ne peut pas voir ailleurs, elle nous fait accéder à des points de vue et à des ressentis qu'elle seule peut nous offrir. Nous avons beau être à *l'extérieur* du film, bien assis dans les sièges de la salle obscure, nous sommes invités à vivre l'expérience filmique de *l'intérieur*. La présence de frontières, de cadre, de lignes ne vient donc pas d'emblée signifier l'enfermement ou la dissimulation ; il y a toujours une faille. Ainsi, le dedans et le dehors, au lieu de s'opposer, au lieu de séparer les domaines l'un de l'autre, communiquent comme dans un dialogue. Gaston Bachelard déclare à ce propos : « *L'en dehors et l'en dedans sont tous deux intimes ; ils sont toujours prêts à se renverser, à échanger leur hostilité.* »²⁸

Malgré tout, la question du vu et du dissimulé ne disparaît pas pour autant. Les personnages ne se comportent pas de la même manière selon si elles sont vues ou non, notamment parce qu'elles

²⁸ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 196.

sont des femmes à qui des codes de bonne conduite ont été dictés. Même Mona, alors qu'elle renvoie l'image d'une jeune femme insensible aux regards des autres, alors qu'elle agit pour elle-même et se moque de l'impression qu'elle peut renvoyer, n'adopte pas la même attitude selon si elle est regardée ou non. D'autant plus si ce sont des hommes qui l'entourent. Lorsqu'elle est seule et qu'elle a pour seul public la caméra, elle se montre vulnérable. Elle se parle à elle-même parfois, seule et frigorifiée. D'autres fois, elle discute avec les animaux. Mais lorsqu'elle est avec d'autres personnes, elle est plutôt silencieuse. Elle ne parle que si quelqu'un lui parle en premier. C'est davantage sa posture qui fait acte de présence, comme si elle se sentait vivante en étant reconnue aux yeux des autres. Lorsqu'elle se déplace dans ce café en mangeant son sandwich guidée par la mélodie émise par le jukebox, elle aime attirer les regards. Elle impressionne par son assurance et son impertinence, et elle semble aimer ça. À défaut d'avoir ce que tout le monde a, un toit, elle a ce que beaucoup souhaitent : la liberté d'être incorrecte.

De même, dans *Caramel*, chacune des femmes a ses petits secrets qu'elles s'autorisent à avoir uniquement dans des espaces à l'abri des regards. Layale épluche le portefeuille de son amant enfermée dans les toilettes de l'institut, enquêtant sur cette femme qu'il refuse de quitter pour elle. Rima s'autorise à quelques regards amoureux avec la belle brune venant souvent au salon lorsqu'elles sont seules dans le petit renforcement de l'enseigne, au niveau des bacs à shampoing. Nos personnages ne restent pas indemnes au fait de pouvoir être vu. Ou au fait d'être au centre des regards. Mona donne l'impression que son *chez-elle* se trouve sous les yeux des autres plutôt qu'en retrait. Ce qui marque les esprits, au-delà de son manque d'hygiène, c'est sa débrouillardise et surtout son goût pour la route. Pour le mouvement dont elle semble faire pleinement partie.

Si l'espace n'est plus perméable, si les cloisons n'enferment plus complètement, si l'intérieur devient non plus le lieu d'où l'on regarde mais le lieu regardé, comment identifier ce qui peut être le « pur potentiel » d'un *chez-soi* ? Ne serait-ce pas celui du mouvement ?

Hormis le cas particulier de *Caramel*, les femmes de notre corpus sont sans cesse en déplacement. Elles multiplient les moyens de transport, elles s'arrêtent en sachant déjà qu'elles repartiront. Elles marchent, beaucoup. C'est cette mouvance qui semble les caractériser, autant dans leur identité propre que dans le traitement à l'image. Le fait de bouger rappelle qu'elles ont la liberté de le faire, et c'est une liberté que personne ne peut leur arracher. Iris Brey, dans son ouvrage *Le Regard féminin – une révolution à l'écran*, réfléchit à la façon dont il est possible de filmer les femmes sans en faire des objets et sans effacer leur singularité. Elle

analyse le film d'Agnès Varda et la façon dont Mona est filmée par la cinéaste ; celle-ci, en faisant de Mona Bergeron une femme en mouvement et émancipée des stéréotypes de genre, l'oppose aux figures et pensées figées – notamment masculines.

« La première fois que l'on voit Mona vivante dans le film Sans toit ni loi, elle est toute nue : on voit le corps de Sandrine Bonnaire émerger de la mer dans une grande profondeur de champ. Dans la séquence suivante, on voit un homme regarder des cartes postales érotiques de mauvais goût représentant des femmes nues : des femmes posant à quatre pattes dans le sable, deux femmes dans le plus simple appareil tenant une canne à pêche, deux femmes marchant nues sur un sentier. Varda juxtapose ces deux régimes d'images pour renforcer la puissance et la beauté du plan où figure Mona par rapport aux images crues et sexualisantes d'inconnues conçues pour satisfaire le regard masculin. Il y a aussi un contraste entre le corps de Mona sortant de l'eau, un corps en mouvement qui va de l'avant, et les corps exposés sur les cartes postales qui restent figés. Ce qui définit le regard féminin de Varda, son female gaze, c'est l'utilisation du mouvement. Ses héroïnes sont constamment en train de bouger. Leurs corps filmés sont en transformation. Elles demeurent toutes insaisissables. »²⁹

Lorsqu'elle est dans le jardin du château avec son amant, Mona se retrouve né à né avec une statue de femme. Elle l'observe, plonge son regard dans celui sans vie de la sculpture, avant qu'un travelling latéral vienne rappeler ce qui les différencie l'une de l'autre : la mobilité. Mona elle, bouge. C'est même ce qu'elle fait toute sa vie. Et c'est qui nous permet de la distinguer dans l'image, de la remarquer, de la faire exister, comme nous l'avons vu lors de l'analyse du travelling ascendant où Mona rejoint une maison abandonnée. Que la caméra bouge ou non, elle elle marche : à plusieurs reprises, la caméra commence à la suivre et à filmer son mouvement, puis s'arrête, la laissant rejoindre le hors-champ. Mona refuse de rester figée, de devenir comme cette statue.

²⁹ Iris BREY, *op. cit.*, p. 190-191.



Ce ne sont pas seulement les personnages qui créent du mouvement ; ce sont les films eux-mêmes. Les déplacements de la caméra, les variations de lumière, les écarts temporels dans la linéarité de la narration sont autant de petits éléments qui créent du dynamisme à l'image, par l'image. Dans *Sans toit ni loi*, douze travellings latéraux de droite à gauche filment Mona en train de marcher. Lors d'une interview, la cinéaste déclare que ces plans sont raccordés entre eux, que groupés les uns après les autres ils révèlent de façon évidente des raccords image : une façon de dire que Mona marche de façon continue. Ces douze plans, que Varda a appelé « la grande série », est une manière de dire que Mona marche vers sa mort, du début à la fin du film ; elle est interrompue par des rencontres qui ne l'empêcheront pas pour autant de reprendre son chemin.

« Mona est une vagabonde qui ne s'arrête jamais, les travellings latéraux très nombreux du film nous le rappellent constamment. Mona revendique la liberté d'errer librement. En filmant ce corps ambulant, Varda donne une matérialité aux paysages mais aussi au corps féminin. D'ailleurs, Mona est ramenée à son odeur corporelle dès qu'elle entre en contact avec des gens. Varda suit ses déplacements, elle la place dans un territoire alors qu'elle incarne une déterritorialisation.³⁰

³⁰ *Ibid*, p. 195.

Le mouvement de nos héroïnes devient un acte de résistance. Une résistance au patriarcat, un acte militant et politique véhiculé par l'esthétique des images. Une sorte de méfiance, de méprise parfois, émane des personnages féminins de nos quatre œuvres pour le genre masculin et les dynamiques qu'il véhicule. Rima ne réagit pas aux avances suggérées par le livreur de produits de beauté ; le spectateur.trice, informé.e de son lesbianisme, est presque amusé.e de voir ce jeune homme tenter ses chances en vain. Il est décrédibilisé, tout autant que le mari de Nisrine qui se retrouve au commissariat pour s'être emporté avec le policier dans une guerre d'égo masculin. Fern elle, décline les courtoisies de Dave et n'accepte l'aide que de ses amies. Dave, par ailleurs, lorsqu'il insiste pour lui apporter main forte, échoue : en portant un des cartons de Fern, il fait tomber les précieuses assiettes en porcelaine qu'elle garde précieusement comme des reliques de son passé.

Les films ne manquent pas de représenter les risques de violence sexistes et sexuelles auxquelles les femmes sont exposées : Mona, en campant dans la forêt, est victime de viol par un homme qui lui saute dessus sauvagement. Nisrine reçoit les reproches de son mari concernant sa tenue vestimentaire qu'il considère comme trop vulgaire pour un repas de famille, ce qui ne l'empêche pas pour autant de lui imposer quelques caresses sous la table lors du dîner. Wanda entretient une relation avec Mr Dennis qui, autoritaire, la domine et l'utilise comme un objet. A l'hôtel, il la gifle violemment après lui avoir ordonné de sortir acheter des burgers « sans crudités, sans oignons et sans beurre dans le pain ». Elle suit ses ordres, au point de faire le tri dans ses sandwichs pour retirer les ingrédients qu'il refuse de manger. Wanda est renvoyée à une position de servante, lui à un enfant capricieux. Cette monstration de la violence, une violence à laquelle sont exposées les femmes au sein même de leur foyer, est particulièrement porteuse de sens car renvoie à un fait sociétal majeur causant la mort de plusieurs centaines de femmes par an. Selon les chiffres diffusés par le collectif Nous Toutes, 152 femmes sont décédées en 2019 tuées par leur conjoint ou ex-conjoint. Dans 86% de ces cas, les passages à l'acte se produisent au domicile. Selon une estimation de l'Organisation Internationale de la Santé faite en 2015, près d'une femme sur trois subit des violences (physiques et psychologiques) de la part de son conjoint au niveau européen. Alors, comment se considérer *chez-soi* dans un espace où l'on est exposé à la violence conjugale ou familiale ? Le foyer n'est pas aussi sécuritaire qu'on ne le laisse penser. Nos personnages, en quittant ces espaces finalement dangereux, d'autant plus dangereux puisque fermés, viennent dénoncer cet ordre patriarcal et la répartition genrée qu'il préconise (les femmes à la maison, les hommes au travail). En étant mobiles, elles refusent d'adhérer à ce système et aspirent à se faire un *chez-elles* à elles, sans hommes.

Après l'arrestation de Mr Dennis, Wanda noie sa tristesse au bar avec un policier ; ce dernier profite de sa vulnérabilité et de l'alcool pour l'entraîner en voiture dans un lieu désert et tente d'abuser d'elle. Elle parvint à se libérer, hurlant de toutes ses forces ; pour la première fois, Wanda ne laisse pas les choses lui arriver par défaut et exprime avec rage son refus. Iris Brey, comme elle l'a fait pour *Sans toit ni loi*, porte un regard analytique sur le film de Barbara Loden et la façon dont la caméra saisit le personnage éponyme de l'œuvre.

« Le film nous montre le malaise de l'héroïne, qui n'a de place nulle part, qui n'est bien nulle part. Il s'ouvre sur des plans de mines, en face d'une maison américaine. Une vieille femme est face à la fenêtre avec son chapelet, une mère épuisée se réveille avec un bébé brailant, un mari claque la porte. Alors, seulement, on découvre, près de cette porte, sur un canapé, un corps couvert d'un drap. C'est Wanda, jouée par Barbara Loden. La jeune femme est invisibilisée, elle n'a pas de place dans ce foyer. Le plan suivant est très large, on voit la minuscule silhouette de Wanda franchir un pont puis avancer à travers des amas de pierres grises. C'est un petit point que la caméra essaie de ne pas perdre de vue. Tout est là. Même la sonorité de son prénom, Wanda, renvoie à la figure de l'homme qui erre, le wanderer. Wanda échappe au cadre, ou veut s'en échapper. Elle est toujours cachée, dans un coin, sur le bord d'un lit, à la lisière du hors-champ. »³¹

³¹ *Ibid*, p.197.



Que ce soit à travers la statue de femme dans *Sans toit ni loi*, les mannequins des vitrines dans *Wanda*, ou encore les femmes en maillot de bain sur les cartes postales en présentoir dans *Sans toit ni loi*, les films font contraster la mobilité des héroïnes avec l'immobilité de certaines figures. Fern se présente comme la négation de Dolly, sa sœur propriétaire d'une maison, mariée à un agent immobilier et installée dans le doux quotidien de sa vie de quartier. Son nomadisme la fait exister différemment, à la fois aux yeux de son entourage et dans le traitement de l'image. En effet, la large valeur de plan utilisée pour saisir Fern dans les vastes paysages naturels, les grands entrepôts où elle travaille, sur les longues routes qui disparaissent dans la profondeur de champ, se restreint dès lors que Fern est dans un domicile. Le logement traditionnel, figure d'immobilisme, semble pouvoir n'être filmé qu'en plan serré, à faible profondeur, avec de grands contrastes de couleur créant des effets d'ombres dans l'image. La mouvance de nos héroïnes apparaît comme un moyen de se démarquer, de résister aux violences et aux injonctions patriarcales, d'affirmer qu'elles existent et suivent leurs propres choix. Une façon de désamorcer les critères genrés véhiculés par nos sociétés et d'accorder à l'espace une nouvelle manière d'être *habité*. Ce sont donc bien des personnages en rupture que nos films font vivre, à la fois avec les codes sociaux qu'on leur inflige, à la fois avec la spatialisation traditionnelle des personnages à l'image. Iris Brey rajoute même :

« Pour Barbara Loden, l'expérience féminine se traduit par une tension entre l'immobilisme et le nomadisme. On voit Wanda contempler des mannequins dans un grand magasin, elle tourne

autour de ces corps de femmes factices et figés, si bien apprêtées. Le plan suivant est un long travelling qui s'attache à suivre le rythme de la jeune femme marchant dans la rue. Comme si Loden hurlait dans sa mise en scène qu'il y a d'autres manières d'être une femme que d'être un mannequin sans mouvement. »³²

La mobilité de nos personnages devient une véritable distinction, encourageant à ce qu'on les reconnaisse comme uniques. Apparaissant comme un moyen de dénoncer des inégalités ou des violences subies par les individus du genre féminin, le mouvement devient une forme de discours à portée politique, présenté dans toute sa subtilité par les réalisatrices. Finalement, bouger c'est résister, c'est se redéfinir sans cesse en opposition avec les tendances sociétales.

³² *Ibid*, p. 201.

Chap. II – 2. Habiter le temps : la temporalité comme acteur dans la construction du chez-soi

« On croit parfois se connaître dans le temps, alors qu'on ne connaît qu'une suite de fixations dans des espaces de la stabilité de l'être, d'un être qui ne veut pas s'écouler, qui dans le passé même quand il s'en va à la recherche du temps perdu veut "suspendre" le vol du temps. Dans ses milles alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ça. »³³

Le *chez-soi* semble donc traverser l'espace, dépasser les frontières physiques du logement pour se construire *ailleurs*. Les critères spatiaux contribuent à sa reconnaissance, mais ne se cantonnent pas à un seul et même lieu ; il n'est plus question d'enracinement, d'installation dans un espace donné, mais d'investissement affectif. Ce n'est plus la stabilité qui compte pour définir le *chez-soi*, mais bien le potentiel affectif qu'il permet au personnage. La spatialité, du fait de la déterritorialisation du *chez-soi*, demeure importante dans la dimension définitionnelle que nous questionnons. Cependant, elle est loin d'en être le seul élément définitoire : se référer uniquement à la question de l'espace limite notre vision et sacrifie la force du détail des images, leur variété et l'émotion qu'elles provoquent lors de la réception.

D'ailleurs, il est assez impossible de séparer la spatialité de la temporalité au cinéma. Penser l'espace, c'est nécessairement prendre en compte la dimension temporelle, puisqu'au cinéma, l'espace est créateur de temps. Lorsqu'on se plonge dans un film, on accepte de plonger dans sa temporalité propre et de renoncer à la nôtre. Les temporalités de la narration se coupent, se chevauchent, se recroisent selon les effets de montage, pouvant ainsi retracer toute la vie d'un personnage en l'espace de deux heures. Ce temps-là, ce temps propre au film, est un temps qui est guidé par l'espace. Au sein des images, l'empreinte de l'espace est aussi celle de sa durée, celle du temps où l'on invite les spectateur.trice.s à le ressentir. Antoine Gaudin, maître de conférence à l'université Sorbonne-Nouvelle, déclare dans un article qu'il consacre à l'idée « *d'image-espace* » :

« Tandis que le temps s'écoule à l'intérieur du plan, l'espace se dilate. Dans le plan de cinéma, le temps est comme une « ouverture », à travers laquelle l'espace s'engouffre. Il ne faut

³³ Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p.27.

donc pas voir le temps de l'image comme une matière mouvante, et l'espace comme une matière statique, ou stable. Lorsque le plan dure, ce n'est pas seulement son temps qui s'accroît ; c'est son espace-temps. »³⁴

Tout comme l'espace est intrinsèque au cinéma (il ne peut y avoir un degré zéro, une absence totale d'espace dans les images), le temps en est le fondement. Il sculpte le corps des images, du film lui-même, fait écho à la mémoire du public, crée des ponts entre le réel et l'illusion. En explorant l'espace, on parcourt le temps et les souvenirs qui y sont renfermés. L'outil cinématographique du montage modèle une architecture propre au film sensible à notre mémoire autant qu'à nos souvenirs ; il convoque l'instantanéité de l'expérience filmique tout en constituant un univers spatio-temporel unique propre à l'œuvre visionnée.

Il y a, au cœur des images, des éléments fixes, statufiés, ancrés dans l'espace qui pourtant le hiérarchisent et le rendent vivant, sensible, porteur d'une affectivité qui n'a rien de figée. Les objets, notamment, véhiculent davantage une charge émotive et temporelle qu'une utilité propre. Les images les renvoient moins à leur fonctionnalité qu'à leur symbolique visuelle et affective. Dans *Nomadland*, Fern garde précieusement un set de vieilles assiettes en porcelaine dans le coffre et la parka de son mari sur le dos, comme des reliques de son ancienne vie à Empire, cette ville fantôme dont le code postal a été supprimé après la fermeture de l'usine qui maintenaient ses quelques habitants à flot. Lorsque Dave laisse échapper le carton enfermant les assiettes qui viennent alors se briser sur le sol, Fern ne pourra s'empêcher de prendre le temps de les recoller, de recoller les morceaux entre eux comme s'il s'agissait de ne pas perdre la mémoire de son passé, de ne pas oublier.



³⁴ Antoine Gaudin, « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un « espace circulant » dans les images de cinéma », *Miranda*, 2016, p. 13.



Wanda, elle, voyage avec son seul sac à main et son petit porte-monnaie en cuir vert. L'apparition à l'image de ce dernier objet vient rythmer l'évolution du personnage sur son chemin ; en quête de sa propre identité, Wanda se réfère à cet accessoire renfermant les photos de famille qui lui rappellent ce qu'elle était, qui dans les moments de détresse semble la rassurer sur le fait que sa vie n'est pas vide.



Pourtant, elle ne fait que l'égarer ; lorsqu'elle le cherche à l'hôtel avant de sortir acheter le diner exigé par Mr Dennis, elle déclare avec renoncement « Tant pis. Il était vide, de toute façon. ». Souvenir d'une vie creuse, ce porte-monnaie remémore au personnage ce qu'elle avait (ou plutôt ce qu'il lui manquait dans cette vie de mère au foyer) et va, à mesure que Wanda avance sur son parcours d'errance et de découverte, disparaître de l'image. Porteurs d'héritage et de mémoire, les objets permettent d'éclairer l'immédiateté de l'instant à la lumière d'un passé non lointain, parfois encore un peu présent, dont les personnages vont progressivement se libérer au profit du temps actuel, d'un temps qu'il faut vivre et non plus se souvenir. Les objets et les images font croiser les temporalités en rendant les spectateur.trice.s et les personnages sensibles à celle du film. Le temps devient forme, la forme est émotion. Un aspect du cinéma que de nombreux artistes ont exploré dans leurs films : le réalisateur russe Andreï Tarkovski a consacré

son œuvre cinématographique à l'idée de capturer du temps dans ses images, l'idée de donner à ressentir le monde en dilatant l'espace au service de la mémoire. « *Le présent fuit, glisse entre les doigts comme du sable, et n'a de poids matériel que par le souvenir.* »³⁵ Et si le *chez-soi*, lui aussi, se composait moins d'un rapport matériel à l'espace mais plus sur des morceaux de temps à vivre ou à se remémorer ? L'espace seul ne suffit pas à reconnaître un *chez-soi* dans l'image : il faut l'affilier aux composantes visuelles et sonores qui font la spécificité du septième art. Le *chez-soi* n'est plus un lieu où se rendre, mais un espace à habiter, et plus encore : une expérience sensorielle à ressentir.

Une temporalité précise fait ressentir l'espace dans une impression d'extension, de suspension même : la saison hivernale. Dans deux de nos films, les personnages nomades traversent les saisons et connaissent le froid de l'hiver, son silence et sa dureté. L'absence de bruits autres que celui du vent ajoute au sentiment désertique du froid une véritable sensation d'étirement du temps, d'un temps hors du monde et de son brouhaha incessant. Ce silence caractéristique crée une sorte de bulle, un espace isolé, où l'activité du monde est en pause. Un peu comme un *chez-soi* traditionnellement défini, en fait. Comme si l'hiver, par son silence et son froid encourageant à trouver un refuge pour survivre, associait le besoin vital (avoir un espace au chaud) à celui d'un moment de retrait, de pause, de calme (comme ce qu'on essaie de retrouver habituellement dans une maison ou une chambre, dans « un lieu à soi »). L'hiver se trouve à mi-chemin entre l'immobilisme (renvoyant à l'intérieur) et l'insécurité, l'hostilité (renvoyant à l'extérieur), tout en permettant une multiplicité de possibles. Henri Bosco, cité par Gaston Bachelard dans *La Poétique de L'espace*, a cerné par des mots ce ressenti :

« Rien ne suggère comme le silence le sentiment des espaces illimités. J'entrai dans ces espaces. Les bruits colorent l'étendue et lui donnent une sorte de corps sonore. Leur absence la laisse toute pure et c'est la sensation du vaste, du profond, de l'illimité qui nous saisit dans le silence. »³⁶

Alors que dans *Sans toit ni loi*, l'hiver renforce l'urgence de trouver un toit, un abri où se réfugier du froid de l'extérieur, il renforce l'attachement de Fern à son van dans *Nomadland* qui, bien qu'elle ait la possibilité de dormir dans une chambre de maison, préfère dormir dans

³⁵ Andreï TARKOVSKI, *Le Temps scellé*, Philippe Rey, Fugues, 2014 (1^{ère} éd. 1984). p. 276.

³⁶ Henri BOSCO, cité dans l'œuvre de Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, p. 55.

son lit aux draps froids dans le Vanguard. Dans un cas comme dans l'autre, l'hiver crée à l'image un sentiment de suspension et de contemplation. Mona sort le bout de son nez de sa tente pour sentir sur son visage souriant la fraîcheur du vent et les flocons virevoltant autour d'elle. Fern emmitouflée dans sa parka contemple le paysage glacé, comme saisit par l'immensité que la neige fait découvrir. Que ce soient les bruits d'ambiance ou bien un morceau musical instrumental, le son accompagne l'effet d'extension du temps donné par l'image. L'ambiance hivernale des images de ces films renforce l'impression d'avoir « capturé du temps » ; il est donné à sentir, et se prolonge à travers les différents espaces parcourus par les personnages mouvant. Pascal Amphoux et Lorenza Mondada ont écrit un article sur les configurations spatiales et temporelles du *chez-soi* dans lequel ils déclarent :

« Le chez-soi est à la fois stable et mouvant, occulte et manifeste, spatial et corporel, matériel et immatériel. S'il fallait privilégier la dimension spatiale, nous dirions du chez-soi qu'il est un espace propre ; s'il fallait privilégier sa dimension temporelle, nous dirions qu'il est une forme stabilisée d'enchevêtrements de temporalités. »³⁷

Il y a donc la temporalité, la spatialité mais aussi la mise en scène et tous les éléments techniques qui construisent au sein de l'image une potentialité de *chez-soi*. La lumière, par exemple, joue un rôle fondateur dans cette reconnaissance : elle hiérarchise l'espace, indique au regard ce qu'il doit voir et crée un cadre autre que celui de la caméra ou des murs des décors. Mais à l'inverse des frontières physiques que nous avons pu mentionner jusqu'à présent, la lumière crée des limites ouvertes où les ombres, les contrastes, les halots de lumière et les reflets sont autant d'éléments qui peuvent se modifier, évoluer, entrer en dialogue avec le personnage et ses déplacements.

Si l'on reprend l'exemple de *Caramel* cité plus haut, dans la scène où Layale téléphone à son amant en observant la rue par la fenêtre, la lumière vient dessiner comme une porte au milieu de fenêtres obturées par les lignes du store vénitien. Les tons chauds de l'intérieur contrastent avec les couleurs plus grisées, sombres de l'extérieur ; la fenêtre fait le lien entre ces disparités chromatiques. Les couleurs plus tamisées de l'institut contrastent avec ce cercle lumineux mettant en valeur Layale placée en son centre, de dos, tournée vers cette faille qu'est devenue la fenêtre. Elle est le lieu d'où on regarde, d'où on est regardé (Layale est observée par le policier amoureux d'elle, espérant inlassablement avoir une chance auprès d'elle).

³⁷ Pascal AMPHOUX, Lorenza MONDADA, *op. cit.* p. 139.

L'éclairement de cette fenêtre semble nous protéger, nous et Layale, de l'extérieur tout en faisant tomber la frontière qui nous en séparait. La lumière déconstruit l'espace pour le reconstruire selon des principes de protection et de frontières en rupture avec les définitions traditionnelles, donnant alors à vivre une expérience du *regardant* et du *regardé* autre.

La mise en scène, à travers la composition du cadre et la direction d'acteurs, sèment dans l'image des éléments qui s'ajoutent à cette idée de durée étirée mentionnée plus haut. L'action de fumer une cigarette, par exemple, très présente dans la vie de ces femmes, est perçue comme une façon de sortir du monde environnant, d'être en suspens. Mona est sans cesse accompagnée de son tabac : soit elle est en train de rouler sa cigarette, soit en train de le fumer, soit en train d'en demander ou bien d'en acheter. Notre propos se détache de la dimension addictive de l'acte pour se concentrer sur sa portée à la fois esthétique, temporelle et significative en terme d'habitude et d'attachement à une pratique. Iris Brey fait une analyse particulièrement intéressante sur ce geste à propos de Wanda dans l'œuvre de Barbara Loden :

« Alice Blackhurst, analysant la présence de la cigarette dans l'œuvre de Chantal Akerman, note que le geste de fumer extrait l'héroïne du monde qui l'entoure, l'espace d'un moment, comme en suspens, tout en réaffirmant sa connexion avec le monde par un acte incarné sensoriel et tactile. C'est exactement ce dont témoigne le corps de Wanda. Le bar est bruyant, un groupe de country est en train de jouer, elle est entourée de personnes joyeuses et animées ... Tout cela donne l'impression d'un grand isolement et d'une solitude écrasante. Dans le dernier plan, son menton est baissé, elle regarde vers le bas, les yeux quasiment clos, tandis que sa cigarette se consume. Puis le plan se fige. [...] Mais que cherche à capter Barbara Loden dans ce freeze frame ? La cinéaste nous annonce-t-elle que son héroïne renonce au mouvement ? Loden pressentait-elle que Wanda serait son unique film, ce qui justifierait la vitrification de cette dernière image, comme pour se mettre dans un cercueil de verre, devenir immortelle ? »³⁸

³⁸ » Iris BREY, op. cit, p. 203.



Fumer devient un acte par lequel s'extraire du lieu et du temps actuels, une façon de quitter le monde présent le temps d'un instant pour faire une pause. Une façon de se retirer de l'*ici* et *maintenant* comparable à celle de se retrouver dans sa chambre, seul.e, pour un temps de calme et d'introspection tant quotidien qu'on ne le conscientise presque plus. Ces cigarettes que fument nos héroïnes sont autant d'occasion de répit, de repli sur elles-mêmes ; à l'écran, elles créent du temps consacré à ces pauses, un temps que le.la spectateur.trice est invité à ressentir, un temps où la fumée de la cigarette devient une bulle protectrice aussi efficace que les murs d'un foyer.

Chap. II – 3. Un chez-soi déterritorialisé : place à la rencontre

Si ce n'est plus le simple critère spatial qui permet la reconnaissance d'un potentiel *chez-soi*, il nous est nécessaire de questionner les autres éventuels acteurs dans la construction d'un tel ressenti.

Nous avons vu que les éléments esthétiques, telles que la lumière, les éléments de mise en scène ou de composition de plan viennent participer à la création d'une ambiance encourageant nos héroïnes au repli sur soi, sans pour autant que ce retrait soit délimité spatialement, temporellement ou bien statique. Pascal Amphoux et Lorenza Mondada, dans leur recherche sur l'identification du *chez-soi*, reconnaissent dans la construction de ce dernier une binarité constitutive : le *chez-soi* est à la fois *espace objectivé* et *espace objectivant*. Espace objectivé dans le sens où il représente une propriété, il porte la notion de territoire marqué (au sens animal d'un espace délimité et défendu). Espace objectivant dans le sens où il n'est pas que possession, mais aussi un mode d'habiter, une façon de s'approprier et de s'identifier à l'espace. C'est ce qui, pour vulgariser les propos des auteurs, distingue l'homme de l'animal : pour l'être humain, « *l'espace et ses limites ne sont plus nécessaires à la définition du chez-soi* »³⁹. Il y a une déterritorialisation au sens animal, mais une reterritorialisation au sens humain : ce ne sont plus les objets, l'agencement des pièces, la composition du décor ou encore les normes du mode de vie de l'individu qui sont déterminants, c'est le rapport que ce dernier entretient avec tous ces éléments. La façon dont il les investit va les doter d'un certain type de *qualités expressives* qui désignent :

« un rapport au monde stable et mobile à la fois. [...] Ainsi peut-il se sentir chez lui à l'autre bout du monde, mais aussi se sentir étranger dans ses propres meubles. [...] Le propre du chez-soi, ce serait alors de savoir s'abstraire des signes extérieurs qui le concrétisent en les réintroduisant toujours sous de nouvelles formes. »⁴⁰

Plus simplement, le *chez-soi* est davantage déterminé par le rapport que l'individu entretient avec les éléments visuels, physiques et affectifs qui l'entoure plutôt que par la seule configuration de l'espace. Ils enchevêtrent les dimensions organisatrices d'un lieu, d'un temps

³⁹ Pascal AMPHOUX, Lorenza MONDADA, op. cit, p. 146.

⁴⁰ *Ibid*, p. 140.

et d'un état d'âme précis dont les données sont sélectionnées par l'individu qui choisit, consciemment ou non, de privilégier une qualité de la lumière, un jeu de couleurs, une association d'odeurs, une accessibilité (selon des principes d'ouverture et de fermeture relatifs à la dialectique du dedans et du dehors évoquée précédemment). Au cinéma, ce choix-là revient au réalisateur. La façon dont nos héroïnes sont mises en scène engage nos quatre réalisatrices, dans leurs choix esthétiques, à construire leurs personnages dans un ensemble, à les faire vivre selon l'identité attribuée par les films (ou bien, selon les cas, la non-identité, ou la recherche d'identité).

L'espace, en étant auto-objectivant, se détermine en se fondant sur sa caractérisation par le sujet. Nous revenons à notre idée première selon laquelle l'espace n'est plus déterminé puisque nous faisons abstraction des signes et des attentes extérieurs, puisque l'espace devient un nid de potentialités infinies. Ce qui s'ajoute ici, c'est que la voie dans laquelle cette potentialité s'engage relève de la volonté du personnage lui-même. Ce que l'espace va devenir et la façon dont il va être investi est irrévocablement lié à l'avancée des héroïnes au fil des films, leur état d'évolution, ce qu'elles ont découvert d'elles, leurs peurs, leurs désirs. Michel de Certeau affirme que « *L'espace est un lieu pratiqué* »⁴¹, et c'est en cela que réside l'essence du *chez-soi*. Un espace peut devenir porteur d'un *chez-soi* lorsque l'individu le transforme, le remodèle, l'habite, lui confie son intimité et y déploie son intériorité.

C'est un phénomène que Gaston Bachelard remarque au sein de son ouvrage *La Poétique de l'espace*, l'invitant à déclarer la chose suivante : « *Tous les espaces d'intimité se désignent par une attraction* »⁴². Cette image d'attraction est particulièrement intéressante dans le cadre de notre recherche, puisqu'elle réinvestit au cœur du processus réflexif la notion de l'émotionnel. Le *chez-soi* relève avant tout du sensorielle et de l'émotionnel, il n'est pas un objet de raison que nous pouvons conceptualiser au même titre que d'autres principes fondés sur des éléments techniques ou scientifiques. L'affirmation de Gaston Bachelard crée une corrélation immédiate entre l'attraction, cette idée d'attirance qui relève d'une impulsion subjective, et la question de l'intime qui participe à la découverte de soi par l'individu. C'est donc en adoptant une démarche topo-analytique, invitant à mener « *une étude psychologique systématique des sites de notre vie intime* »⁴³, que l'auteur propose d'appréhender le cadre spatio-temporel que nous rencontrons.

⁴¹ Michel DE CERTEAU, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Éditions Gallimard, 1990 – chapitre IX : « Récits d'espace », p. 173.

⁴² Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 30.

⁴³ *Ibid.*, p. 27.

En adoptant cette approche, Gaston Bachelard valorise l'individu en ne rendant pas seulement sujet et habitant du lieu, il en est aussi l'acteur. Il participe à la caractérisation de l'espace, tout comme celui-ci participe à l'affirmation de l'identité du sujet. Nous créons des espaces autant qu'ils nous dévoilent, qu'ils nous révèlent aux autres mais aussi à nous-mêmes. C'est donc bien sur le principe de la rencontre que la relation espace-individu repose.

C'est un aspect auquel la réalisatrice Agnès Varda nous rend sensible à travers ses films. La rencontre d'un personnage avec un lieu est un élément constitutif de son cinéma. Témoignant d'une liberté de ton, de style et de genre, elle a transformé la pratique du cinéma en faisant déborder son travail hors des limites du champ cinématographique classique et des normes qu'il véhicule. Cette ouverture à toutes les possibilités techniques va de pair avec une curiosité insatiable des gens et des lieux : si elle a beaucoup filmé les espaces « locaux », de Sète où elle a passé son adolescence (*La Pointe courte*) à son cher « village » du 14^{ème} arrondissement de Paris (*Cléo de 5 à 7*, *Daguerréotypes*, *Les Plages d'Agnès...*), elle a aussi exploré le territoire français (*Sans toit ni loi*, *Les Glaneurs et la Glaneuse*, *Visages villages...*) et s'est aventurée jusqu'en Californie (*Lions love*, *Murs murs*, *Documenteur...*), là où le potentiel d'image l'appelait. Son cinéma voyageur est une façon sensible et artistique de s'engager dans les ondes progressistes et d'y filmer une énergie révolutionnaire en suggérant un cinéma de proposition et non pas d'injonction. Le propos de Varda, qu'il soit intimiste ou sociétal, a toujours été inscrit dans une recherche plastique, une quête esthétique, un souci d'invention formelle. Dès son premier film (*La Pointe courte*), Varda mélange l'introspection d'un couple en difficulté avec un regard quasi documentaire sur un quartier de pêcheurs de Sète, rendant sensible l'artifice d'une certaine théâtralité insérée dans le naturel du monde tel qu'il est et s'offre au regard. Aussi plasticienne, elle joue avec la matière pour créer des objets nouveaux, des espaces autres qu'elle vient par la suite faire vivre dans ses images.

« *Je me sens bien dans le ventre de cette baleine, à l'abri de tout, à l'abri du monde, à l'abri du vent de la côte, dans mon abri-côtier.* » C'est dans *Les Plages d'Agnès*, dans un douillet petit salon aménagé au creux du ventre d'une baleine en carton, qu'Agnès Varda se prélassait, rêveuse. Elle aménage dans ses films des espaces de repos, des abris : la petite cour fleurie de sa maison rue Daguerre (« *ma base* » comme elle aime la décrire) toujours dans *Les Plages d'Agnès*, la vétuste tente de Mona dans *Sans Toit, Ni Loi*, la coque vide d'un bateau où l'on se réfugie comme dans un nid dans *La Pointe Courte* ou encore le grenier de Jacques dans *Jacquot*

de Nantes. Le quotidien, le souvenir et l'intime sont des thématiques majeures dans l'œuvre de Varda, et sous-tendent chacune de ses créations, notamment celle de la cabane.

Faite de bois, de carton ou de draps, la cabane est le lieu de toutes les constructions mentales. Pour les enfants, c'est le refuge de l'imaginaire. Pour les adultes, celui des souvenirs. Et pour Agnès Varda, c'est la « renaissance d'une émotion ». A sa dernière exposition en 2018, elle invita le public à explorer sa « Cabane du bonheur » à l'allure de serre dont les murs sont fabriqués de pellicules de films. Une façon de recycler inattendue, qui invite à recréer de nouveaux mondes à partir des anciens (ceux des films), tout en se laissant guider par notre instinct de rêveur.euse.

« Ce qui me plaît, c'est les cabanes. Tous les enfants font des cabanes, les adultes aussi parfois. J'aime l'idée qu'on s'est construit un petit coin où l'on se sent chez soi.[...] Cette cabane c'est une cabane d'enfant, c'est un peu de recyclage, un peu de nostalgie, mon amour des fleurs aussi. Je crée d'une façon évolutive, je ne fais pas un plan en prévoyant ce que je dois faire ou pas. »⁴⁴



⁴⁴ Agnès Varda citée dans l'article « Agnès Varda » publié par Les Inrockuptibles, écrit par Marilou Duponchel, 27 mai 2018.

Tout comme Mona : elle ne prévoit pas où elle ira, ce qu'elle fera, qui elle croisera, quels lieux elle rencontrera. Elle se laisse glisser sur les routes, allant là où le vent et son envie la mènent. Elle va là où elle est *attirée*. Les quelques endroits qu'elle se construit pour elle, qui apparaissent comme ses cabanes, se résument à une fine toile de tente qui l'accompagne partout, à une petite caravane où elle épluche ses pommes de terre et entretient le poêle. Des abris éphémères dont la petitesse et la différence semblent séduire l'héroïne. L'effet de la miniature nourrit ce sentiment de cocon, et met en perspective les normes auxquelles nous sommes tous.tes accoutumés. Mona Chollet déclare à ce propos :

« Dans une société qui ne cesse de vous inculquer de faux besoins et qui par-là tend à faire de vous une créature débile dépendante d'innombrables prothèses, vous éprouvez une fierté enivrante à l'idée de pouvoir vous contenter de peu. En outre, la petitesse de votre logement lui donne une dimension ludique, aventureuse, comme si vous aviez été catapulté dans une maison de poupées de votre enfance. Préparer un repas revient à jouer à la dinette. La vie perd de son sérieux ; elle s'allège. »⁴⁵

Et si Mona jouait à la dinette lorsqu'elle allume son poêle, grignote ses fromages sur son matelas mince et épluche des patates au seuil de sa caravane ? Et si l'institut de beauté libanais était comme « une maison de poupées » d'enfant où l'on se confie entouré de petits objets et de rires d'am.i.e.s ? Et Fern, dans son van aménagé où elle dort, chante, rêve, se cache, bricole, cuisine comme une chambre d'enfant ou une cabane au fond du jardin, n'a-t-elle pas créé son monde miniature ?



⁴⁵ Mona CHOLLET, *op. cit.*, p. 96.



Que ce soit à travers les objets, les lieux, les personnes dont ces femmes s'entourent, c'est comme si nos héroïnes se construisaient leur cabane au sein des images, cabane dans le sens où Marielle Macé l'entend :

« Faire des cabanes : imaginer des façons de vivre dans un monde abimé. Trouver où atterrir, sur quel sol rééprouvé, sur quelle terre repensée, prise en pitié et en pitié. Mais aussi sur quels espaces en lutte, discrets ou voyants, sur quels territoires défendus dans la mesure même où ils sont réhabités, cultivés, imaginés, ménagés plutôt qu'aménagés. [...] Faire des cabanes en tout genre – inventer, jardiner les possibles ; sans craindre d'appeler « cabanes » des huttes de phrases, de papier, de pensée, d'amitié, des nouvelles façons de se représenter l'espace, le temps, l'action, les liens, les pratiques. Faire des cabanes pour occuper autrement le terrain ; c'est-à-dire toujours, aujourd'hui, pour se mettre à plusieurs. Surtout pas pour prendre place, se faire une petite place là où ça ne gênerait pas trop, mais pour accuser ce monde de places – de places faites, de places refusées, de places prises ou à prendre. »⁴⁶

Et si la cabane, sous tous ces aspects, était la forme d'un *chez-soi* plus vrai que celui qu'on réfère à la maison ? Et si c'était toutes ces cabanes, le *chez-soi* ? Des cabanes sans tâches domestiques imposées, sans foyer à tenir, sans invités à recevoir ; mais bien des cabanes de l'exploration, de l'intime, du jeu et de la rêverie.

⁴⁶ Marielle MACE, *Nos Cabanes*, éditions Verdier, 2019, p. 29.

CHAPITRE III - Habiter l'espace pour mieux habiter le monde : exploration et affirmation identitaire des personnages à travers la construction du *chez-soi*

Chap. III – 1. Une définition du *chez-soi* qui reflète notre être intime : une exploration et émancipation de notre être à travers le *chez-soi*

« Le monde objectif ne se situe pas par rapport à ma maison construite, mais par rapport à mon intériorité. En d'autres termes, c'est parce qu'il demeure en lui-même que l'homme est capable de demeurer dans le monde. »⁴⁷

Nous l'avons vu, le *chez-soi* dépasse le cadre délimité de la maison et engage une participation active de l'individu dans sa construction. Une force d'attractivité fait dialoguer l'intériorité du personnage avec l'espace qu'il décide d'investir. Puisque ce n'est pas seulement le lieu qui définit le caractère intime qu'on lui accorde mais aussi l'investissement et le déploiement personnel que les personnages lui confèrent, il y a une véritable corrélation entre l'identité du lieu et celle de l'individu. C'est un aspect que nous avons effleuré au début de notre réflexion lorsque nous abordions la figure de la maison, souvent considérée comme gardienne du for intérieur de ses habitants. Comme si le caractère protecteur que nous lui attribuons dépassait le cadre physique en laissant l'état d'âme de l'habitant libre de se blottir entre ses murs. L'enfermer pour mieux l'explorer, y faire face, sans que les éléments extérieurs viennent interférer dans ce recueillement du moi. Une phrase du poète Mahmoud Darwich vient parfaitement illustrer cette idée de maison comme étant une bulle isolée et silencieuse considérée comme particulièrement propice à une introspection : « La maison est une chambre d'écoute de ce que nous avons de plus profond ».

Néanmoins, il est légitime de s'interroger sur le rapport du lieu avec l'intériorité du personnage lorsque ce dernier n'est pas concerné par le type de logement traditionnel. Qu'est-ce que cela change, pour l'intimité et l'intériorité de l'être, de se déployer à travers les horizons et non plus d'être cloîtrés à l'intérieur d'un habitat ? Par ailleurs, il semblerait que la marginalité, le repli et le silence sont des conditions favorables au recueillement ; selon quels critères se reposons-

⁴⁷ Perla SERFATY-GARZON, op. cit, p. 89.

nous sur ces principes ? Pourquoi valorisons-nous toujours la solitude et l'isolement lorsqu'il s'agit d'aborder la connaissance de son identité ? Sans pour autant contredire ces arguments, nous irons plus loin en questionnant ce que la libération des frontières physiques (qui concernent les œuvres filmiques étudiées) provoque dans la construction identitaire du personnage, dans la découverte et l'acceptation de ce qu'il est, ou justement ce qu'il n'est pas. Est-ce que, par l'absence de maison, de foyer, de logement fixe dans la vie de ces femmes, l'exploration de leur intimité en est affectée, limitée ? Puisque, nous l'avons vu, nos héroïnes sont mobiles, traversent les seuils et échappent aux espaces balisés de murs et de toits, leur intériorité peine-t-elle à s'exprimer à l'image du fait d'une impossibilité de se rattacher à quelque chose de stable ? N'y a-t-il pas dans cet affranchissement des bornes une possibilité d'exploration « autre » et « plus » que celle que peut renfermer l'antre de la maison ?

Pour Gaston Bachelard, l'immobilité et la solitude sont une porte ouverte à l'immensité, à un infini qu'on ne trouve nulle part ailleurs, une forme d'étendue de notre être et du monde dont seul le recueillement sur soi nous permet l'accès :

« L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille. »⁴⁸

D'une part, Gaston Bachelard propose ici de considérer l'immobilité comme la possibilité d'un ailleurs, d'une rêverie sans limites, d'une échappée par l'imagination offrant l'immensité comme terrain de jeu. Pourtant, la seconde partie de la citation envisage un lien causal particulièrement intéressant entre le mouvement et l'immobilité. L'auteur considère que c'est l'immensité à laquelle nous donne accès l'immobilité qui crée une dynamique ; le rêve nous ouvre à un potentiel tellement infini que notre esprit se met en mouvement. Le mouvement découle de l'imagination. Lorsque le corps s'extrait du flux dynamique de l'extérieur, qu'il s'arrête pour se poser, notre esprit accède à un univers immense, celui du rêve et de l'introspection, qui n'est jamais figé et en constante recréation.

⁴⁸ Gaston BACHELARD, op. cit, p. 169.

Et si on envisageait les choses à l'envers, si on renversait le lien causal ? Et si c'était du mouvement que découlait l'imagination ? Dans le cas de nos héroïnes qui ne cessent d'être mouvantes, ou bien qui créent du mouvement là où on ne le soupçonne pas (je pense notamment au cas particulier de *Caramel*), nous sommes tentés d'envisager ce renversement. En effet, ce sont les paysages, les visages et les ambiances divers qu'elles arborent au fil des films qui semblent leur offrir un monde de l'ailleurs. Là où les murs et les normes viennent les enfermer dans un cadre oppressant, la mobilité leur permet de découvrir un univers des possibles, une immensité qui mêle à la fois le réel et le rêve. C'est le mouvement qui ouvre la porte à une imagination infinie, à l'immensité. C'est en quittant les lieux dans lesquels on les banalise que nos personnages féminins accèdent à cette forme « d'expansion » dont parle Bachelard. Les couchers de soleil, les étendues à n'en plus finir, les forêts verdoyantes, les champs de betteraves, les falaises qu'observe Fern au fil de son voyage incarnent cette immensité rêvée, tout comme les longues rangées de vignes, les champs agricoles jalonnant le parcours de Mona qu'elle parcourt sans attache, comme un minuscule poisson dans l'immensité de l'océan. Si Fern ne bougeait pas, elle n'aurait pas rencontré cet arbre immense qui lui fait sentir, et à nous aussi spectateur.trice.s, notre petitesse d'être humain.





Wanda, traversant villages, rues urbaines, centres commerciaux et longues lignes d'autoroutes, erre sans destination et sans repères, détachée de tout, se laissant portée par le hasard. A l'image de son identité en construction, le parcours de Wanda se caractérise par des rencontres et des horizons qui sont autant de l'ordre de la chance que de l'accident. La caméra, adoptant une valeur de plan large, créant des images à grande profondeur, capturent les héroïnes dans cette infinité de rêverie.



C'est aussi sous la plume du même Mahmoud Darwich cité plus haut que la phrase « *J'habite dans une valise* » a vu le jour ; signe que le *chez-soi* peut-être ailleurs, qu'il peut être transporté, nous transporter et nous faire voyager à travers le temps, l'espace et les propres perceptions que nous pouvons avoir de nous-même.

Le voyage apparaît donc comme une prise de conscience de soi-même, une façon de se découvrir à travers les espaces, les histoires et les coutumes qui jalonnent les routes et les arrêts. Ici, n'entendons pas le voyage au sens touristique ou culturel du terme, mais bien une aventure mobile où l'intime vient à se déployer dans la grandeur du monde. Une correspondance semble se nouer entre « *l'espace du dedans* » (appellation utilisée par Gaston Bachelard désignant l'intériorité d'un individu) et l'espace du monde. Cette nouvelle forme de l'intime, pouvant être en mouvement et à la vue de tous.tes, vient se déplier à travers la diversité des images cinématographiques. Nos œuvres ne manquent pas de trouver des manières esthétiques et singulières d'ancrer les personnages féminins dans ce double rapport exploration du monde-introspection de l'être : Varda utilise des travellings ascendants comme l'annonce d'une nouvelle étape que Mona est sur le point de vivre, Chloé Zhao multiplie les plans de dos et de profil sur Fern permettant ainsi de l'inscrire au cœur de l'image en tant qu'individu tout en étant en échange affectif direct avec l'environnement qui l'entoure, Barbara Loden laisse sa caméra tourner au fil des secondes laissant le temps à Wanda de vivre son errance en quête d'elle-même et d'ambition, Nadine Labaki accorde aux plans de l'institut des tons chromatiques plus chauds et plus de liberté de mouvement aux personnages qui dansent presque entre les sièges à coiffer. Les grandes valeurs de plans, la profondeur, les vastes étendues filmées, les bandes sonores musicales ou les bruits aux effets répétitifs participent à cette impression de grandeur, d'immensité, cette même immensité dont par Bachelard à mi-chemin entre le rêve et la construction identitaire du personnage.

La façon dont s'inscrit le personnage dans l'espace et le temps devient donc porteuse d'un enjeu identitaire, dans la mesure où elle renvoie de façon concrète à cette immensité qui différencie le septième art des autres arts car, comme l'a dit Andreï Tarkovski dans *Le Temps Scellé* : « *La vraie fonction de l'image artistique : nous découvrir l'infini* »⁴⁹. Le *chez-soi* n'est plus l'espace de prédilection pour un « retour sur soi » mais plutôt un « aller vers soi », engageant un mouvement en avant dans la découverte et l'affirmation identitaire des personnages. Wanda, au cours de sa déambulation, effleure l'ambition en voyant que Mr Dennis croit en elle. Il lui donne

⁴⁹ Andreï TARKOVSKI, op. cit, p. 171.

un rôle à jouer, une mission importante pour que le cambriolage soit une réussite ; Wanda se prend au jeu, et semble n'avoir jamais été aussi elle-même que lorsqu'elle est au volant de la voiture, seule, portée par l'adrénaline d'avoir une place à défendre, sur le point de rejoindre son associé. Elle ne pense plus du tout à son porte-monnaie qu'elle a pourtant avec elle depuis son départ du foyer familial. Mais les choses ne se passent pas comme prévu : Mr Dennis se fait arrêter et, refusant de collaborer, il se fait fusiller dans la banque qu'il souhaitait dévaliser. Wanda arrive sur les lieux, mais il est trop tard ; elle ne vivra pas le rôle pour lequel elle s'était préparée, elle qui s'était quitté pour devenir autre chose. Elle se retrouve face à un destin subi tout autant qu'affronté : femme laissée à son histoire, Wanda est suspendue dans l'arrêt photographique. Comme gelée en fumant sa cigarette, on ne peut s'empêcher de penser aux propos de la réalisatrice-actrice qui a distillé dans son personnage des bouts d'elle-même :

« Je n'étais rien. Je n'avais pas d'amis. Pas de talent. J'étais une ombre. Je n'avais rien appris à l'école. Je savais à peine compter [...] Je me cachais derrière les portes [...] J'ai traversé la vie comme une autiste, persuadée que je ne valais rien, incapable de savoir qui j'étais, allant de-ci, de-là, sans dignité. »

C'est probablement parce qu'elle ne s'est pas trouvée soi-même que Wanda, et par prolongement Barbara Loden, peine à se trouver un réel chez-elle. Tandis que Mona Bergeron, droite, confiante et débrouillarde, semble parvenir malgré son statut de sans-abri à se créer des semblants de chez-elle, Wanda elle est bloquée dans une impossibilité d'être chez-elle puisqu'elle ne sait pas encore qui elle est. C'est justement en décidant où se déploie l'intime et la trace de son individualité que l'individu affirme son identité ; Mona est en lutte contre le monde extérieur pour parvenir à s'y faire une place, Wanda est en lutte contre sa propre vie apparaissant comme cette inaptitude à coïncider avec un réel donné. Nous retrouvons ici l'idée de volonté, d'engagement dans le processus d'appropriation : comment faire sien un espace qui est hors-soi ? Comme l'explique Perla Serfaty-Garzon dans son ouvrage :

« Il ne suffit pas de dire que l'appropriation est un processus et une dynamique. Le « faire sien », le « rendre propre » et la transformation en « soi » de ce qui est hors-soi renvoient à des retentissements intérieurs et de l'appropriation qui en approfondissent l'enjeu ontologique. »⁵⁰

⁵⁰ Perla SERFATY-GARZON, op. cit, p. 96.

Finalement, le *chez-soi* dépend avant tout de nous, et devient le reflet de ce qui nous habite. Nous avons tendance à souvent rattacher notre état d'âme à notre environnement, au lieu où l'on se trouve : mais il semblerait que le chemin soit inversé, que les espaces que nous occupons dépendent de notre perception propre et qu'ils viennent même nous révéler. Mona Chollet remarque justement que « *Nous sommes mal armés pour assumer à quel point il se produit une effusion de notre être dans notre cadre de vie* »⁵¹. Une chose qui concerne tous les espaces habités, que ce soient les maisons ou tous les autres espaces (physiques comme imaginaires). Gaston Bachelard met parfaitement en lumière cette corrélation entre l'identité du lieu et celle de l'individu qui l'habite :

*« Notre âme est une demeure. Et, en nous souvenant des « maisons », des « chambres », nous apprenons à « demeurer » en nous-mêmes. On le voit dès maintenant, les images de la maison marchent dans les deux sens : elles sont en nous autant que nous sommes en elles. »*⁵²

Bien que Gaston Bachelard associe ce phénomène à la figure spécifique de la maison, nous pouvons étendre son propos à toutes les formes de *chez-soi* dont nous avons effleuré la multiplicité de potentiels. Il semble qu'il n'est pas possible de concevoir l'idée d'un *chez-soi* indépendamment de l'intériorité de l'individu ; dans le cas des films de notre corpus, la quête existentielle de certaines des femmes se lie dans la façon qu'elles mettent en place pour faire corps, prendre place dans l'environnement qui les entourent, dans la façon où leur intimité vient exister à l'écran.

⁵¹ Mona CHOLLET, op. cit, p. 33.

⁵² Gaston BACHELARD, op. cit, p. 19.

Chap. III – 2. Des nouvelles formes pour l'intime : l'intentionnalité du sujet comme fondement, un acte d'appropriation

Le *chez-soi* nous renvoie donc à ce que nous sommes, à qui nous sommes ou souhaitons être. Il conjugue à la fois l'effet d'attraction que nous avons abordé, et le reflet de l'intériorité du sujet. Il nous ramène à la fois aux craintes et ambitions des personnages, à quelque chose qui n'est pas encore là mais qui les attire, mais aussi à leurs personnalités et leurs états d'âmes actuels, bien présents, qui leurs collent à la peau. Dans *Caramel*, Rima se trouve partagée entre son attirance homosexuelle qu'elle doit dissimulée et l'image parfaite de la féminité qu'on attend d'elle. On lui fait une remarque sur le fait qu'elle ne porte jamais de robe et que le mariage de Nisrine est l'occasion parfaite pour en porter une, qu'elle devrait se faire les ongles (l'incarnation du modèle féminin, donc), et pourtant c'est elle qu'on appelle lorsqu'il faut redémarrer le moniteur électrique de l'institut et qui porte seule les cartons de livraisons (des tâches plus masculines, si l'on suit les répartitions genrées de la société dans laquelle nos héroïnes s'inscrivent).



Les autres filles du salon connaissent son orientation sexuelle et l'y encouragent, mais il y a néanmoins quelque chose de non-explicit qui se ressent dans la place qu'elle occupe, ou qu'elle ne peut justement pas avoir, aux yeux des autres. Ce n'est pas anodin que l'espace qu'elle occupe la majorité du temps est un lieu de passage, entre deux salles du salon, dans un recoin, un espace où pourtant chacune des clientes devra passer pour se faire laver les cheveux. Cet endroit peu filmé, avec les deux bacs à shampoings et leurs fauteuils, devient pourtant celui où l'intimité de Rima s'exprime et trouve pleinement sa place. Il est un entre-deux, il fait le lien

entre les pièces, tout comme Rima reste extérieure aux débats de ses amies et prend la posture de médiatrice lorsqu'il le faut. Lorsqu'elle échange un moment de douce complicité avec la jeune femme brune (qui reviendra d'ailleurs se faire shampooiner les cheveux par Rima à plusieurs reprises), les éléments de mise en scène installent une ambiance de l'intime : le fait que la caméra soit extérieure à la pièce, que le rebord de la porte apporte un surcadrage dans le plan, que la porte bouche une partie de l'action de Rima en train de préparer l'eau. Le contraste entre leur espace éclairé et celui de la caméra dans l'ombre sont autant d'éléments qui nous rappellent que cet espace n'est pas le nôtre, c'est celui que Rima s'est approprié.



« *Le chez-soi n'est pas l'intime, c'est le devenir-intime.* »⁵³ nous disent Pascal Amphoux et Lorenza Mondada. Une formule qui incarne parfaitement le processus de *devenir* d'un espace ; il s'agit d'exploiter ou non la potentialité qu'il représente pour le faire sien. Le processus d'appropriation vient donc conjuguer la dimension spatiale comme un ensemble de possibles à la personnalité du personnage : l'espace, bien qu'il ne soit pas l'unique facteur constitutif du *chez-soi*, est ce à travers quoi se déploient les moyens d'action de l'individu, devenu acteur dans la construction de son *chez-lui* et par extension de sa propre identité. L'espace est porteur de marque, non plus de territorialisation mais d'identification, de personnalisation. Le *chez-soi* renvoie à l'intériorité des personnages puisqu'ils se l'approprient à leur image :

« *Ils sont individus libres, acteurs dynamiques et créatifs de la modernité : ils veulent imprimer leur*

⁵³ Pascal AMPHOUX, Lorenza MONDADA, *op. cit.*, p. 141.

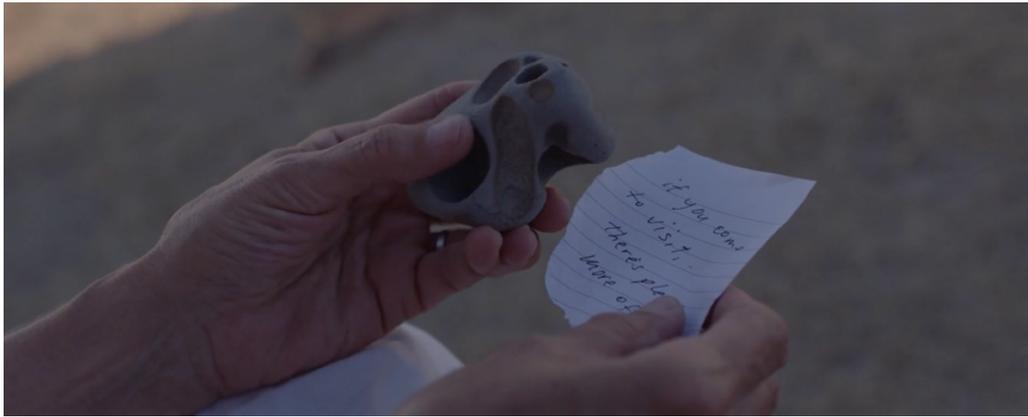
marque dans les faits, dans la matière. Une marque qui soit la preuve de leur distinction, de leur originalité, de leur inscription dans (la) modernité. »⁵⁴

Ces marques qui les distinguent sont autant de preuve de leurs passages que des vestiges de leur construction individuelle, de leur évolution. Fern, sur sa route, entretient un rapport particulier avec la matière de la roche : elle parcourt les routes rocailleuses, se laisse errer parmi les pierres du parc des Badlands où travaille Dave, ramasse des cailloux pour honorer la mémoire de son amie, travaille dans un commerce de pierre, le T-Rock à Quartzsite. Là, en convaincant le patron d'acheter les quelques morceaux de minerai apportés par un couple de voyageurs, elle leur permet une petite revenue d'argent et relance leur excursion. Sur le parking de cette boutique, un jeune homme lui demande un briquet pour allumer sa cigarette. Son briquet lui sera rendu, plus tard dans le film, par le même jeune homme qu'elle recroisera et qui aura accroché au petit récipient de gaz une petite pierre.

De plus, Dave vient lui déposer un mot l'invitant à le rejoindre dans la maison de son fils, c'est sous quelques cailloux qu'il le dépose au pied du Vanguard. Toutes ces pierres apparaissent comme des étapes, pour elle ou pour les autres, à l'image des pierres de cairn qui marquent le passage des marcheurs sur les sentiers de montagne. Une pratique qui renvoie à celle des pionniers, qui balisaient les nouvelles routes découvertes en amassant quelques pierres au bord du chemin. Nous pouvons y voir une sorte d'allégorie du mont anglais *milestone*, composé de *mile* « kilomètre » et *stone* « pierre », qu'on traduit par « étape importante », et qui symbolise aussi les balisages des routes. Fern ne cherche pas à ce qu'on se souvienne d'elle, elle marque son passage comme celui d'autres voyageurs comme pour ouvrir la voie et dire que oui, c'est possible, la vie nomade.



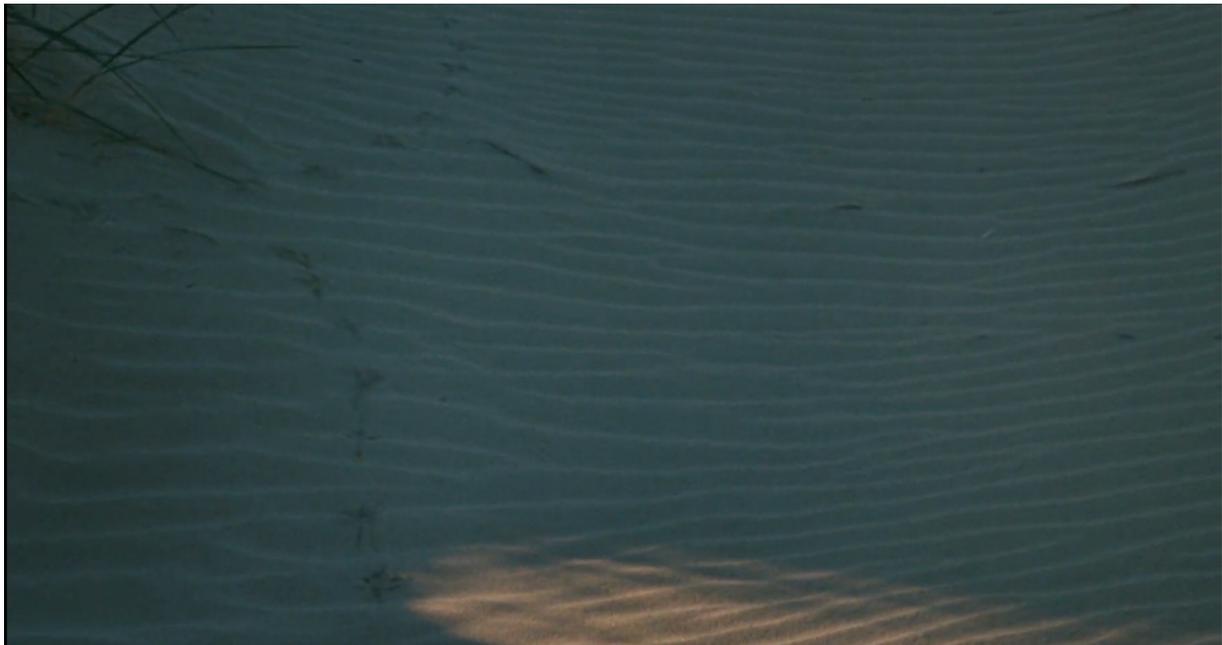
⁵⁴ Perla SERFATY-GARZON, *op. cit.*, p.105.



Quant à *Sans toit ni loi*, c'est bien la mort de Mona qui provoque le film ; à défaut de laisser des traces derrière elle, Mona inaugure par la fin de sa vie le commencement d'une enquête sur la femme qu'elle était. Il n'y a pas de marque physique de son passage, à part les souvenirs dans les esprits des personnes qu'elle a rencontrées ; et, bien sûr, les images qui témoignent de son existence. La narration se construit sous forme d'épanadiplose et devient une boucle commençant par la mort de l'héroïne, où le dernier plan nous ramène au premier. La mort de l'héroïne ne résout rien, elle pose au contraire des questions. La fragmentation du montage montre celle de sa vie. Ces morceaux de Mona sont comme un puzzle à reconstituer, et sont les seules marques restantes de son passage. Même son vrai nom disparaît ; née Simone Bergeron, elle se fait désormais appeler Mona.

Le choix du surnom s'impose à la fois comme la disparition du nom, symbolique du père, et du phonème *si*. Mona n'est pas une supposition ; elle est là, elle existe. Elle a existé. Et c'est son surnom et les souvenirs d'elle sèmera dans les têtes de chacun.e qui resteront d'elle. Autre preuve de son refus de convention, de son passé, elle efface le nom que la société aurait voulu qu'elle porte, celui de son père, à qui elle refuse d'être affiliée. Pas de trace laissée, même pas un acte de naissance ou une photo ; tout a été égaré. Son surnom, celui qu'elle a choisi, c'est ce

qu'il lui reste, ce qui ne peut pas être oublié, et c'est peut-être la chose qui lui est la plus intime. C'est par sa mort que Mona nous marque, qu'elle se distingue, puisque c'est la fin de sa vie qui nous (les spectateur.trice.s autant que les personnes qu'elle a croisé sur son chemin) fait nous interroger sur qui elle était. Peut-être que la réalisatrice, en filmant ses traces de pas dans le sable au début du film, a cherché à lui accorder d'autres formes de marques, bien qu'éphémères.



Les marques que les héroïnes laissent derrière elles sont comme des morceaux d'elles qui sont parsemés, dispersés dans les films. Rappelons-nous de Jamale qui tâche son pantalon blanc et une serviette de liquide rouge pour suggérer aux autres qu'elle échappe encore à la ménopause, le porte-monnaie de Wanda, celui de l'amant de Layale qu'elle épluche pour tout savoir de lui et son épouse qu'il refuse de quitter pour elle. Elles sont une forme d'appropriation, dans le sens où « *L'appropriation est de l'ordre du faire et du retentissement de ce faire sur soi.* »⁵⁵ Il n'est pas seulement questionner de posséder un objet, mais de faire sien la symbolique qu'on y rattache faisant alors écho à notre intériorité.

⁵⁵ *Ibid*, p. 91.



Les miroirs sont aussi des éléments importants dans cette perspective de marquage et de « faire sien » : voir leur propre reflet est comme une trace qui s'effacera, mais qui témoigne d'un « a été là ». Ce n'est pas sans signification que le miroir des toilettes dans lequel Wanda se regarde est un miroir brisé, comme elle. Il manque une partie du miroir tout comme il manque à Wanda des réponses sur qui elle est, ce qu'elle veut et ce qu'elle ne veut pas.

Chap. III – 3. Le cinéma, un *chez-soi* désinstitutionnalisé ?

Les formes de *chez-soi* de nos personnages, appartenant à l'univers des images, ont une teneur particulière : elles ne peuvent exister qu'à l'écran. Les spectateur.trice.s ne peuvent ressentir les sensations qu'elles transmettent qu'en étant assis là, face à cet écran, dans la salle obscure du cinéma. Et il ne s'agit pas seulement d'une proposition des images faites au public : le/la spectateur.trice n'est pas juste assis à regarder les choses se faire et à simplement remarquer les semblants d'un *chez-soi* : il est pleinement investi dans la révélation du *chez-soi* au fil des plans. Désormais, après avoir abordé la façon dont les personnages de nos films réinventent le *chez-soi*, inversons maintenant le paradigme et voyons comment les films permettent aux spectateur.trice.s de se questionner quant à leur propre *chez-soi*, de le ressentir et même de bâtir le leur propre à travers les images.

Déconnecté du lien fonctionnel et institutionnel, le *chez-soi* dans les films est une construction collective entre le personnage, l'environnement dans lequel il évolue, la caméra et le/la spectateur.trice. Nous ne faisons pas qu'observer un flux d'images qui défilent devant nos yeux, nous sommes témoins de l'existence des personnages. Nous sommes des compagnons de route qui avancent avec eux, qui évoluent, qui grandissent et se découvrent à travers leurs explorations intimes et sociales. Vivian Sobchack, critique culturelle américaine et théoricienne du cinéma connue pour son travail sur la phénoménologie du cinéma, déclare : « J'existe comme faisant partie du film, alors que le film est incorporé comme faisant partie de moi »⁵⁶. Cette relation entre le film et celui ou celle qui le regarde est une relation de mutation commune et perpétuelle. Le *chez-soi* de nos héroïnes existe ainsi parce qu'il est destiné à être vu. Un échange a lieu entre l'affectivité du personnage vis-à-vis de l'espace environnant et celle des spectateur.trice.s vis-à-vis de leur propre vécu qu'ils projettent au sein des images. Le cinéma bâtit des *chez-soi* à travers l'interaction du public avec le film ; il s'agit de *chez-soi* qui se créent ensemble, qui se découvrent et se construisent dans une dynamique évolutive mutuelle.

Cette participation active du/ de la spectateur.trice incarne le brouillage des frontières que nous avons abordé concernant la composition des plans. Le dispositif lui-même ne se pense plus en termes de *dedans* ou *dehors*, mais bien en termes d'échange. L'écran, devenant le seuil de deux mondes, permet des entrecroisements, des échos, des dialogues entre l'un et l'autre. Cette interaction repose sur les sensations provoquées par les plans projetés, sur les adresses de

56

certaines personnages venant briser le quatrième mur à travers leur confiance à cœur ouvert, sur les images collectives mobilisées et déconstruites qui renvoient à l'expérience personnelle et émotionnelle des spectateur.trice.s. De nombreux films ont cherché à donner corps à cette porosité entre l'univers de la fiction et celui du réel auquel appartient le public. *La Rose pourpre du Caire* par exemple, un film réalisé par Woody Allen en 1985, met en scène Cécilia, une jeune femme à l'existence tourmentée, qui, pour s'évader, se réfugie régulièrement au cinéma de son quartier où elle revoit toujours le même film : « La Rose Pourpre du Caire ». Amoureuse du héros de ce mélo, elle fabule en l'observant sur les images en noir et blanc. Jusqu'au jour où ... celui-ci prend vie, sort des images et rejoint le monde réel, son monde à elle. Brisant la frontière entre l'illusion et le réel, le réalisateur donne corps à cette interaction entre les acteurs sur l'écran et les personnes présentes dans la salle de cinéma. L'exemple d'Allen est sans doute le plus parlant puisqu'il figure littéralement la porosité en faisant passer son personnage d'un monde à l'autre. Dans notre corpus, l'expérience est plus subtile puisqu'il n'est pas question de figurer un réel passage mais plus de permettre aux spectateur.trice.s de s'interroger sur ce qu'il voit en se questionnant sur sa propre expérience de l'espace, du foyer, du voyage.

Pris comme témoin de la vie des personnages, le public est invité à se questionner sur sa propre expérience de l'espace, du foyer, du voyage. Comment resté indemne et ne pas interroger son propre rapport à la maison face à Wanda qui abandonne tout pour s'offrir à l'errance, face à Mona qui jouit d'une liberté jalouée mais qui lutte pour résister aux dangers qui y sont associés, face à Layale et ses amies qui trouvent refuge dans leur lieu de travail, face à Fern qui se sent vivante sur les routes et dans l'effort ? Les films nous encouragent à nous questionner, mais aussi à agir : l'analyse d'Iris Brey portant sur les derniers plans de l'œuvre de Barbara Loden illustre cette volonté d'impulser une dynamique d'action :

« L'immobilisme de Wanda, alors que la musique, elle, continue de jouer, signale l'arrêt de sa lutte. Peut-être qu'en réussissant à crier et à dire « non » à un homme, elle a accompli le geste qu'elle a poursuivi tout au long du film, trouver son désir ; sa quête cesse donc là. Mais Barbara Loden nous demande, en arrêtant son personnage, de nous sortir de notre immobilisme de spectateur.trice figé.e devant son écran pour, à notre tour, incarner ce mouvement. L'arrêt sur image devient comme un passage de relais à d'autres femmes pour qu'elles investissent

l'espace public, celui de la rue, du cinéma. La vie de Wanda s'interrompt là, la carrière de Barbara Loden aussi. Il faut puiser dans son renoncement. Sortir de l'inertie, de cette tristesse, pour créer de nouveau une impulsion, un mouvement. »⁵⁷

Le cinéma, jouant sur la capacité synesthésique des images, suscite chez les spectateur.trice.s une relation incarnée avec le film, induisant une expérience autant intellectuelle que sensorielle proche de celle du rêve. Il s'agit moins de *lire* les films que de les *sentir*, en prenant en compte le type de représentations de ce qui est à l'image et la matérialité même du médium. Se nourrissant de l'énergie imaginative du public, les films sont l'espace de prédilection pour rêver d'un ailleurs. Dans le cadre de notre réflexion sur le *chez-soi*, le cinéma nourrit nos rêveries en nous faisant vivre d'autres lieux, d'autres temps et d'autres façons d'habiter le monde. L'imagination contient un nouveau type d'espace, à mi-chemin entre le souvenir et le fantasme, mettant au défi notre capacité à nous « blottir » dans le sens où l'entend Gaston Bachelard : « Blottir appartient à la phénoménologie du verbe habiter. N'habite avec intensité que celui qui a su se blottir. »⁵⁸

Les images cinématographiques nous proposent de vivre l'espace, de l'habiter autant que le peuvent les personnages, en nous offrant l'accès à des horizons qui nous échappent dans nos quotidiens, en nous laissant le temps de ressentir les éléments constitutifs d'une ambiance telle que la lumière, la matière, la musique. Dans *Caramel*, lorsque Nisrine se fait coiffer par ses trois amies en prévision de ses fiançailles, la composition du plan et la place occupée par la caméra nous incluent dans ce cercle amical. Assise face au miroir, Nisrine est entourée de Layale, Jayale et Rima qui tournent autour d'elle en chantant, dansant et déposant des accessoires sur sa tête, célébrant la future mariée. Nisrine vit ce moment de joie avec elles mais aussi avec nous : la caméra, installée à la place du miroir, est le point qu'elle fixe lorsqu'elle regarde son reflet. En fait, lorsqu'elle se regarde, c'est à nous que s'adresse son regard.

⁵⁷ Iris BREY, op. cit, p. 204.

⁵⁸ *Ibid*, p. 20.



Ces regards-caméra sont balisés par trois plans-poitrine qui l'isolent furtivement des autres femmes, trois plans qui créent un échange complice et intime avec Nisrine qui, nous le savons, va par ce mariage à venir avoir l'obligation de dévoiler son secret. Nisrine, en nous regardant ainsi, nous dit qu'elle sait qu'on sait. Nous sommes dans une relation de complicité avec elle parce que nous connaissons sa position vis-à-vis de l'engagement à venir et de la tradition qui pèse sur ses épaules : elle va se marier alors qu'elle n'est plus vierge. Ici, la caméra est positionnée à la hauteur du visage de l'héroïne et place ce dernier au centre de son cadre. Les regards caméra, le manque de profondeur de champ, la faible intensité de la lumière et les rideaux fermés, qui protègent des regards indiscrets, nous placent dans une position privilégiée : on se sent parmi ces femmes, comme inclus dans leur intimité. A travers la composition de l'image, nous prenons place aux côtés de ces femmes et partageons la joie mais aussi la crainte qui parcourent leurs esprits. Nous habitons l'espace de ce salon au même titre que les personnages.

En habitant ces nouveaux mondes, nous sommes invités à en rêver d'autres et à créer les nôtres. Le cinéma, par les murs de la salle de projection et par le bord du cadre de l'image, pose certes certaines frontières au dispositif ; néanmoins, ces limites qui constituent l'essence du médium et qui le différencie des autres arts vivants permettent un champ d'exploration d'une immensité sans pareil. Une immensité par laquelle, rappelons-le, notre propre identité vient à se construire. Citons de nouveau l'auteur de *La Poétique de l'espace* pour synthétiser cette idée :

« L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. En particulier, presque toujours il attire. Il concentre de l'être à l'intérieur des limites qu'ils protègent. »⁵⁹

A l'intérieur du cadre des images, le cinéma concentre de l'être : l'être des personnages, celui des membres de l'équipe de tournage et celui des spectateur.trice.s. En étant un espace d'évasion et d'exploration de notre imagination, le cinéma agrandi l'espace de l'intime par le rêve : *« Le temps privilégié de l'intime conduit souvent à un vagabondage de l'imaginaire. En ces temps, il apparaît vital de se créer une vision qui viendrait rendre fluctuant le réel. »⁶⁰* L'expérience cinématographique devient porteuse de cette vision.

Revenons cependant sur un élément qui a été évoqué et qui mérite d'être nuancé : aujourd'hui, avec la révolution numérique qui touche nos sociétés et qui n'épargne pas le monde du cinéma, nous regardons des films ailleurs que dans une salle de projection. L'explosion de l'usage des plateformes de diffusion telles que Netflix ou MyCanal, surtout depuis les périodes de confinement que nous avons connu, redessine les pratiques spectatorielles actuelles mais influe aussi sur le reste de nos activités. L'ascension du numérique dans notre quotidien redistribue les fonctions traditionnelles des espaces et des actions qui rythment nos habitudes : notre logement est devenu à la fois notre lieu de vie, de travail, de divertissement, d'apprentissage. Le virtuel est devenu une « extension du foyer ». [...] « Il rend visible des actions ou gestes qui étaient destinés à rester dans l'espace privé. »⁶¹ L'expérience filmique devient accessible presque n'importe où et n'importe quand. Le numérique redéfinit les bornes de l'intime au point de ne parfois plus parvenir à le distinguer. Mona Chollet nous le dit : *« Vous pouvez bien chasser le monde par la porte : il revient par la fenêtre qui scintille sur votre bureau. Et cela change tout. Dès lors, s'isoler chez-soi ne revêt plus du tout de la même signification »⁶²*. Le logement perd l'exclusivité de l'intime tandis que le cinéma nous offre de nouvelles façons de l'expérimenter, de le redéfinir, de le vivre. Il nous renvoie, à travers les histoires et les mondes

⁵⁹ Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁰ Camille GOUSSARD, mémoire « À la recherche du chez-soi », Art et histoire de l'art, promotion 2020-2021, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, p. 88.

⁶¹ *Ibid.*, p. 65.

⁶² Mona CHOLLET, *op.cit.*, p. 45.

qu'il nous fait parcourir, à notre intériorité, à nos souvenirs et à nos désirs. Tout comme l'espace des films renvoie à un potentiel de possibles, les œuvres nous renvoient à notre potentiel à nous : celui de changer, d'agir, de grandir, d'être en mouvement. Peut-être qu'il est là, le *chez-soi*. Au sein des images. Ou plutôt, au fil des images.

Une phrase de Gaston Bachelard m'a suivi pendant toute l'avancée de mon travail ; une phrase dont la première lecture m'a tant marqué que je l'ai écrite sur un morceau de papier et accrochée au-dessus de mon bureau. Une phrase qui illustre avec poésie ce que j'ai pu ressentir, un ressenti que les personnages de nos films ont aussi dû éprouver et qu'ils auraient eux-mêmes pu prononcer : « *Nous ne devons pas oublier qu'il y a une rêverie de l'homme qui marche, une rêverie du chemin* »⁶³. Il me semble que c'est cette pensée que les films de notre corpus veulent transmettre.

⁶³ Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 29.

CONCLUSION

Bien que notre rapport au *chez-soi* s'appuie sur la notion de spatialité, cette spatialité ne va pas forcément conditionner la façon dont les personnages vont le ressentir. Car en effet, il s'agit bien ici de ressentir, d'être sensible à ce qui nous traverse et curieux d'en connaître la source. Et c'est sur ce point-là que le cinéma se distingue : il donne à ressentir. Notre position de spectateur.trice établit une certaine distance avec le monde fictif qu'il nous ai donné d'explorer. Une façon de nous extraire de nos réalités pour mieux les appréhender, pour les vivre différemment et où le sensible nous communique plus que les mots. Les films nous font vivre l'espace autrement en nous plongeant dans une temporalité qu'il fait sienne : comme des matières premières malléables, espace et temps sont tous deux fragmentés, étirés, condensés au service des images.

La notion de *chez-soi* véhicule avec elle une nécessité de cadre, de délimitation que notre analyse a tenté de mettre en perspective. Nos coutumes ont beau véhiculé l'idée selon laquelle les murs de la maison sont des frontières protectrices et réparatrices, la maison n'est pas le lieu du *chez-soi* par excellence : elle peut même en être la négation parfaite. Isolant un espace pour le couper du monde, la maison est le lieu privilégié de déploiement des violences ; violences que personne ne peut voir, à peine deviner. Nous l'avons vu, la maison est parfois davantage une prison qu'un refuge. Le schéma social traditionnel encourageant à construire un foyer et une vie conjugale est clairement mis à mal à travers les histoires de nos personnages. Elles rompent avec les attentes socio-culturelles et s'affirment en revendiquant leur liberté, une liberté qui resitue la question des frontières dans la construction du *chez-soi*. L'insouciance de Wanda, la sororité entre les héroïnes libanaises, l'impertinence de Mona, l'audace de Fern sont autant de traits de caractère qui renvoient à un besoin d'échapper aux injonctions qui leur dictent la bonne conduite à tenir. Dans ces films, la tradition du foyer est complètement désamorcée. Les histoires portées par les personnages de ces œuvres exposent les limites de ces traditions genrées et la composition de l'image déconstruit les limites spatiales. Ces femmes s'offrent à la profondeur, à l'immensité des paysages et des possibles en ne se souciant plus des bornes – tout en restant au sein d'un cadre délimité, celui de la caméra.

Dans un contexte de sédentarisation de la société, la maison est devenue l'objet de fantasme et incarne la réussite sociale que nos normes sociétales établissent ; nous sommes des « *rêveurs* »

de demeures »⁶⁴ et ne cessons de rêver à d'autres maisons. Nous sommes curieux de découvrir d'autres façons de décorer, de meubler, de créer des habitudes, nous nous attachons aux détails pratiques. Avec un peu de recul, je crois que la façon dont Gaston Bachelard concevait « *la rêverie de la demeure* » a perdu de sa poésie dans le tourbillon des tendances consummatrices et perfectionnistes contemporaines et occidentales. Je me souviens de ma voisine qui, lors de sa venue dans mon tout premier appartement, était ravie de découvrir mon tabouret qui, légèrement bricolé, se transformait en escabeau. Un détail qui m'a rappelé la petitesse des appartements parisiens, cette nécessité à toujours penser en termes d'optimisation d'espace, d'efficacité et de praticité. Je me suis aussi rendu compte que nous y passions très peu de temps dans la journée : des temps d'entretien (du lieu et des corps), des temps de sommeil et des temps de divertissements. Tous ces éléments m'ont fait prendre conscience que nos pratiques des maisons (ou des demeures de façon générale) se concentrent sur des fonctionnalités plutôt que sur des sensations. Emportés dans les engrenages de la machine productiviste de nos sociétés capitalistes, nous avons oublié le sens du verbe *habiter*. Cette étude a été l'occasion de me le rappeler. Et je pense que c'est cela que le cinéma peut réinjecter dans notre rapport à l'espace. Du sensible, plutôt que de l'utile. Il nous fait ressentir les sensations au-delà des critères fonctionnels associés aux lieux que nous occupons, notamment celui de la maison. Le *chez-soi* peut donc être dans la maison, mais la maison n'est pas le *chez-soi*.

La représentation du *chez-soi* au cinéma peut devenir porteuse d'un discours politique, révélateur d'inégalités sociales liées au genre, à la classe sociale dans laquelle nous sommes catégorisés, à l'ethnie. La définition conventionnelle que nous en avons fait perdurer la notion de norme, fondée sur des conventions sociales régies par une politique productiviste et capitaliste centrée sur une attitude consumériste. Les films que nous avons étudiés dans le cadre de cette recherche défendent une vision féministe et anticapitaliste en proposant d'autres manières d'habiter le monde et de le faire sien, en accordant aux femmes un autre scénario que celui véhiculé par la tradition, en laissant le spectateur.trice libre de vivre d'autres manières d'habiter, d'être au monde. Il est bel et bien question d'identité, d'héritage et de présence au monde dans ces films, résonnant au-delà de l'écran. Et cela, par le prisme du *chez-soi*.

Montrant les limites d'un système établi emprisonnant les destinées des personnages, les œuvres de notre corpus ne sont pas pour autant des critiques ouvertes et virulentes ; elles apparaissent davantage comme des propositions d'habiter autrement un monde brisé. En

⁶⁴ Gaston BACHELARD, op. cit, p. 69.

parallèle à ces films, la lecture de l'ouvrage *Nos Cabanes* de Marielle Macé m'a permis d'aboutir à l'idée d'un *chez-soi* réinventé et réinventable, dont les pratiques évoluent pour vivre dans un monde abîmé.

« Car l'erreur serait de croire que l'on se contente de survivre dans les ruines du capitalisme et ses modes d'exploitation. Or on n'y fait pas qu'y survivre, tentant d'y faire sa niche. Dans ces ruines prolifèrent de « nouveaux mondes », où cohabitent toutes sortes de vivants et toutes sortes d'histoires, souvent très emmêlées. »⁶⁵

Peut-être que c'est ce que fait le cinéma : il entremêle toutes sortes d'histoires. Des histoires de personnages brisés, incomplets et indécis, qui se cherchent dans les ruines d'un monde où il n'est plus tout à fait question de faire sa place, mais plutôt de prendre place. Les images cinématographiques sont des fragments de notre monde à nous, un monde en ruine, qui se rassemblent pour créer de nouveaux mondes à habiter. Le cinéma nous révèle les failles d'un système, mais nous invite à imaginer non pas des façons d'y survivre mais bien d'y vivre en réinventant nos habitudes pour mieux *« se loger dans les interstices du capitalisme »⁶⁶*, dans ce qu'il n'avait pas prévu et qui sont pour nous une brèche de possibles, des possibilités de *faire* et d'*être*. Le septième art nous invite à nous faufiler comme Mona, à *« vivre dans ces saccages »⁶⁷* et à révéler la violence d'un monde de places occupées et de places refusées.

« Oui, l'espace ne peut plus, mais alors vraiment plus, être pensé comme un système de postes à maintenir et à défendre (par exemple contre ceux qui pourraient « nous » les prendre). Le goût des zones, des rives, des ZAD, quelque chose même comme un nouveau « recours aux forêts » [...], c'est aussi l'abandon de ce monde de places et l'invention d'autres façons d'habiter et de se relier. »⁶⁸

L'autrice insiste sur la force et la nécessité du lien, du « nous », du « faire à plusieurs ». La métaphore filée des « noues » comme nœuds à délier par le « nous », par l'action commune. Le

⁶⁵ Marielle MACE, op. cit, p. 36.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 34-35.

pronom contient en lui-même l'idée de défaire, de démêler pour mieux renouer, souder ensemble. Cette image invite au rassemblement, à ce que la pluralité des solitudes se rejoigne, s'écoute, s'élargisse et se laisse dériver dans une ligne d'espérance et de lutte. « *Faire avec les autres, parier sur des « nous », se nouer parce qu'on s'est délié* »⁶⁹ nous dit-elle.

Il n'est plus seulement question de faire, mais faire à plusieurs. Tout comme il n'est plus seulement question d'habiter un espace, mais d'y vivre ensemble, d'habiter à plusieurs, de revenir à la collectivité – ou plutôt d'y aller, dans un élan d'avancé et non un retour en arrière. C'est bien une chose à laquelle nous avons été sensible au fil de l'analyse de *Caramel* : partager un même espace, s'y déployer, explorer ses impatiences et ses faiblesses, révéler ses forces et ses singularités, mais avant tout être ensemble. Cet institut de beauté apparaît comme une occasion, une possibilité pour ces femmes d'être ensemble ; l'intérêt et la force du lieu réside en cela, en sa capacité à rassembler, à nouer les destins entre eux, à les faire se coconstruire puisqu'unis par une même énergie revendicatrice de liberté. Le *chez-soi* reposera donc aussi sur ça : la présence de l'autre.

*« Et encore partager, aimer ; car la sensibilité et les affects, ici, sont essentiels. L'une des armes de ces luttes est l'amitié, la joie et la force données par les amis et par l'amour pour les amis. »*⁷⁰

Je n'ai pas cessé au cours de cette année de travail de recherche de faire dialoguer les réflexions nées de l'étude des films avec celles que m'inspirait mon quotidien. Un quotidien qui, justement, n'a rien de stable. Constamment en train de me déplacer, de faire des projets dans les quatre coins de la France, d'entretenir des relations amicales et familiales à distance, d'avoir le sentiment de « rater quelque chose » là où je ne suis pas, ne restant jamais plus qu'une semaine à un même endroit : ma capacité à me créer un *chez-moi* est une question qui m'habite sans cesse et que j'emmène partout. Irradiée dans tous les aspects de ma vie, passés comme actuels, je ne peux plus m'empêcher de voir la force du lien que nous tissons avec les espaces, les rituels, les détails qui deviennent des marques de notre passage. Les remarques continuelles de mon entourage ne cessent de me confronter à mon mobilisme incessant : « Quand on se voit,

⁶⁹ *Ibid*, p. 42.

⁷⁰ *Ibid*, p. 42.

c'est comme si tu étais un coup de vent. A peine senti qu'il s'en va déjà. » m'a dit un jour un ami proche. « Tu sais, être partout c'est un peu être nulle part. », m'a dit mon frère. Cette curiosité que j'avais pour la notion de *chez-soi* est devenue une véritable problématique qui me faisait me sentir incapable. Incapable d'avoir un lieu à moi, comme tout le monde, un lieu où me poser, où cesser d'être active.

C'est alors que je me plonge dans les films, que j'accompagne tous ces personnages féminins mouvants, indécis, qui parcourent l'espace, le temps, les couleurs, les saisons, les visages. Tandis que je regardais *Nomadland* dans le train pour rentrer à Paris, je me suis dit : je suis sur sa route avec elle, comme elle est sur ma route avec moi. C'est une sensation qui m'a fait prendre conscience que ça pouvait être ça mon *chez-moi* : le mouvement. D'autant plus qu'il est partagé. Partagé par des êtres que je ne connais qu'à travers un écran, et qui pourtant, eux, semblent savoir par quel sentiment je suis traversée. C'est cela aussi que nous apporte le cinéma : il crée des ponts entre les histoires, leur permet d'entrer en écho là où ailleurs elles restent des énigmes. Il permet une co-construction des un.e.s et des autres, des personnages et des spectateur.trice.s, en permettant des connexions émotionnelles et sensorielles les faisant grandir et se trouver iels-mêmes.

Finalement, le *chez-soi* serait une sorte d'ancrage intime où notre intériorité pourrait se révéler et où l'on se sentirait en accord avec qui nous sommes. Rien dans cette conception du *chez-soi* nous contraint à le banaliser à quelque chose de fixe. C'est bien ce que nous montre Fern en refusant de vivre chez sa sœur et de retrouver un style de vie tel qu'elle l'avait connu : elle a évolué et ne correspond plus à cette dynamique sociale ni aux valeurs qu'elle incarne. Être *chez-soi*, se sentir *chez-soi*, ça n'est pas uniquement être seul.e, à l'abri des regards dans un espace confortable et abrité renfermant des objets marqueurs de notre existence. A l'inverse, il peut s'agir d'un *chez-soi* en mouvement, à plusieurs et bruyant, un *chez-soi* qui appelle à ce que nous y laissions des traces, aussi bien permanentes qu'éphémères, un *chez-soi* sans balise, sans délimitation, laissant la porte ouverte à toutes les possibilités d'investir le monde de son intériorité.

Se faire un *chez-soi*, c'est s'approprier à son image l'action d'habiter.

BIBLIOGRAPHIE

Articles

- AMPHOUX, Pascal ; MONDADA, Lorenza. « Le chez-soi dans tous les sens », *Architecture et Comportement/Architecture and Behaviour, Colloquia/ Ecole polytechnique fédérale de Lausanne*, 1989, vol. 5 (n°2), pp. 135-152. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01561820>
- BARBAY Gilles « Vers une phénoménologie du chez-soi », *Architecture et comportement*, Lausanne, vol. 5, n° 2, 1989, p.87-90. URL. : https://www.epfl.ch/labs/lasur/wp-content/uploads/2018/05/BARBEY_Introduction_fr.pdf
- BERTRAND, Gwenaëlle. « Une poétique du dysfonctionnement pour une politique du sens », dans *Poïétiques du design 1 – Vers de nouveaux paradigmes de la conception ?*, Paris, L’Harmattan, collection Esthétique, série Ars, 2014, p. 33 à 45.
- GAUDIN, Antoine. « L’image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d’un « espace circulant » dans les images de cinéma », *Miranda*, 2016. URL : <https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01385710>
- GUERIN, Michel. « Le concept de topoïétique » *Philosophiques*, 24, 1997, p.127–140. URL : <https://id.erudit.org/iderudit/027427ar>
- GUILLAUMIN Jean, « L’image entre le dedans et le dehors. Activité et passivité dans l’expérience imageante », *Revue française de psychanalyse*, 2001/4 (Vol. 65), p. 1337-1347. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2001-4-page-1337.htm>
- VASSART, Sabine. « Habiter », *Pensée plurielle*, vol. n° 12, no. 2, 2006, pp. 9-19. URL : <https://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2006-2-page-9.htm>
- VILLELA-PETIT, Maria. « Le chez-soi : espace et identité », Centre de Recherches Phénoménologiques & Centre National de la Recherche Scientifique, Arch. & Comport. /Arch. Behav., Vol. 5, no. 2, p. 127-134. URL : <https://www.epfl.ch/labs/lasur/wp-content/uploads/2018/05/VILLELA-PETIT.pdf>
- ZIELINSKI, Agata. « Être chez soi, être soi. Domicile et identité », *Études*, 2015/6 (juin), p. 55-65. DOI : 10.3917/etu.4217.0055. URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-2015-6-page-55.htm>

Ouvrages

- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, sous la direction de Gilles Hiéronimus, PUF, collection Quadrige, réédition 2020, 416 pages.
- BERGSON, Henri. *L'âme et le corps*, collection Quadrige, édition PUF, 2014, 92 pages.
- BERTHET, Frédérique ; FROGER, Marion. *Le partage de l'intime - Histoire, esthétique, politique : cinéma*, PUM, 2018 200 pages.
- BREY, Iris. *Le regard féminin – Une révolution à l'écran*, Éditions de l'Olivier, 2020, 252 pages.
- CASSIN, Barbara. *La Nostalgie. Quand donc est-on chez soi ?* Autrement, « Les grands mots », Paris, 2018, 157 pages.
- CHOLLET, Mona. *Chez-soi, une odyssee de l'espace domestique*, La Découverte, 2015, 359 pages.
- DE CERTEAU, Michel. *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Éditions Gallimard, 1990, 416 pages.
- DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement*, Les Éditions de minuit, 1983, 298 pages.
- EIGUER, Alberto. *Votre maison vous révèle – Comment être bien chez soi*, 2013, Éditions Michel Lafon, Paris, 301 pages.
- FOESSEL, Michaël. *La privation de l'intime : mises en scènes politiques des sentiments*, Points Seuil, 2008, 160 pages.
- GUÉRIN, Michel. *L'Espace Plastique*. Bruxelles : éditions La Part de l'Œil, coll. Théorie, 2008, 118 pages.
- LAPLANTINE, François. *Penser l'intime*, CNRS Éditions, 2020, 220 pages.
- MACE, Marielle. *Nos cabanes*, Editions Verdier, 2019, 121 pages.
- MOREL CINQ-MARS, Josée. *Du côté de chez-soi. Défendre l'intime, défier la transparence*, Seuil, collection La couleur des idées, 2013, 248 pages.
- PEREC, Georges. *Espèces d'espaces*, éditions Galilée, 1974, 200 pages.
- SCHREIBER, Daniel. *Je suis né quelque part : où peut-on se sentir chez soi ?*, éditions Autrement, 2019, 208 pages.
- SERFATY-GARZON, Perla. *Chez-soi, les territoires de l'intimité*, Armand Collin, 2003, 256 pages.
- T.HALL, Edward. *La dimension cachée* [1966], traduit de l'anglais par Amélie Petita et Anne Fabre-Luce, 2014, Essais, Paris, 256 pages.
- WOOLF, Virginia. *Un lieu à soi* [1929], traduit de l'anglais par Marie Darrieussecq, 2016, édition Denoël, 176 pages.

Travaux universitaires

- BUIATTI, Carlotta. « Espace public, espace privé : un public privé d'espaces ? ». Art et histoire de l'art. promotion 2013-2014, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Sous la direction de M. Miguel EGAÑA. URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01107646>
- GOUSSARD, Camille. « À la recherche du chez soi », Art et histoire de l'art, promotion 2020-2021, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Sous la direction de Catherine Chomarat-Ruiz, Sophie Fétro, Annie Gentès, Françoise Parfait.
- MU, Chuqiao. « L'art immersif : une découverte de soi au "monde" lors de l'expérience esthétique », Art et histoire de l'art, promotion 2019-2020, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Sous la direction de Catherine Chomarat-Ruiz, Sophie Fétro, Annie Gentès, Françoise Parfait.

Essais

- FOUCAULT Michel, « « Des espaces autres » », *Empan*, 2004/2 (n°54), p. 12-19. URL : <https://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm>

Podcasts

- ROUSSET Dominique. « La maison, miroir de soi », Les Chemins de la philosophie dans la série « Habiter, demeurer, se loger », RadioFrance, ep. 1/5 du 16/10/2019. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/matieres-a-penser/la-maison-miroir-de-soi-7480686>
- VAN REETH, Adèle. « Bâtir, habiter et penser avec Heidegger », Les Chemins de la philosophie dans la série « L'architecture, un concept en béton », RadioFrance, ep. 3/3 du 09/01/2020. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/batir-habiter-et-penser-avec-heidegger-4543762>

Vidéos

- BOUKERCHA, Karim. « *Ni pays, ni langue, ni armée* » – *Making-of du film « Notre jour viendra »* [en ligne], 2012, 19 min., consulté le 23 septembre 2021. URL : <http://www.youtube.com/watch?v=nH6-Q3mw0kQ>

ANNEXES

1.

Série de photographies argentiques destinées à être utilisée dans un travail de fin d'étude, dans le cadre du cours de Camille Bui. Le décor n'est autre que ma chambre, celle que je n'occupe que quelques jours dans le mois, dans cette ville qui n'est pas la mienne.

Ma colocataire Elsa Eglin, photographe, m'a invité à poser dans des moments particulièrement révélateurs de mon quotidien entre ces quatre murs. Une expérience personnelle et intime me permettant de donner corps à mes réflexions.

Photographies argentiques

Noir & blanc / filtre violet

02/2022

© Elsa EGLIN





2.

Visuel réalisé par Lilou Deboës
Juin 2022

Cette affiche fût l'objet de plusieurs conversations très stimulantes concernant la façon dont nous pouvions synthétiser les axes abordés dans un travail de recherche tel que celui-ci, dont le sujet même questionne la possibilité de représentation.

Il me semblait important qu'apparaisse le motif de la route, particulièrement récurrent dans les œuvres étudiées. Pourtant, chacune des héroïnes la vit à sa manière, et je souhaitais que cette figure de la route incarne la pluralité des possibles, cette idée de *potentiel* dont il a été mentionné au cours de ce mémoire. C'est ce que viennent représenter les diverses lignes qui émanent du point de fuite vers lequel sont toujours les jeunes femmes figurant sur l'image : multiple, la route est comme une vibration qui s'étend. C'est alors à nous d'y être sensible.

Les images de femmes de dos ajoutées au décor tendent vers l'universalité, ou du moins à une invitation de projection. Je voulais représenter des femmes qui pourraient être nos héroïnes, mais qui pourraient aussi bien être nous, spectatrices, ou elles, les réalisatrices.

Les couleurs du ciel tranchent volontairement avec la couleur de la route. Ma volonté était d'y reconnaître un ton glacé, pour faire référence aux ambiances hivernales de nos œuvres.

