

Le corps amoureux

*“Un jour viendra où les humains auront des yeux d’or
rouge et des voix sidérales, où leurs mains seront faites
pour l’amour; et la poésie de leur sexe sera réinventée.*

*Déjà je rature, je relis, je déchire.
...et leurs mains seront faites pour la bonté, leurs mains
sans faute se tendront vers les plus hauts biens, car il ne
faut pas que les humains attendent, il ne faut pas qu’ils
attendent éternellement.”*

Ingeborg Bachmann, *Malina*

L'art du cinéma s'est constitué en 1993 autour de la conviction que la situation actuelle du cinéma rend nécessaire un accompagnement théorique rigoureux des rares manifestations contemporaines du cinéma comme art.

Nous entendons par art une forme de pensée autonome et singulière, – une pensée qui agit par les émotions : ce sont les émotions qui produisent des idées. Ce qui veut dire que les idées ne préexistent jamais aux films. Ce ne sont pas, par exemple, des idées philosophiques ou politiques, etc., qui seraient incarnées ou illustrées dans les films. Les idées que les films produisent par les émotions, ce sont des idées que seules ces émotions-là peuvent susciter, et ces émotions, seul le cinéma peut les susciter : ce sont ces idées-cinéma que nous essayons de saisir et de décrire à travers les opérations spécifiques qui les produisent.

Le repérage de ces opérations nous amène à repenser l'histoire du cinéma en dehors de tout historicisme (notamment en dehors de tout découpage chronologique ou national). Nous parlons essentiellement de films plutôt que d'auteurs ou de mouvements, parce qu'il n'y a pas d'art en dehors des œuvres, et que les œuvres se suffisent à elles-mêmes.

Chaque numéro de la revue (qui paraît cinq fois par an) est organisé autour d'un thème (cf. le sommaire des anciens numéros), point d'unité à notre travail qui nous sert d'outil commun de réflexion pour aborder les films.

L'art du cinéma – publication de Cinéma Art Nouveau, association loi de 1901 35, rue des Trois Bornes 75011 Paris – E-mail : delevy@minitel.net
Directeur de publication : Denis Lévy
Comité de rédaction : Élisabeth Boyer, Emmanuel Dreux, Annick Fiolet, Denis Lévy, Dimitra Panopoulos.
Collaborateurs permanents : Alain Badiou, Slim Ben Cheikh, Frédéric Favre, Daniel Fischer, Charles Foulon, Kim McKirdy.
Mise en page : Denis Chevalier

Revue publiée avec le concours du Centre National du Livre.
Impression : Rafal – 67, bd Henri Barbusse – 78 210 St Cyr-l'École
N° ISSN : 1262-0424

SOMMAIRE

Le corps amoureux

La visibilité du sexuel dans l'art du cinéma
Au-delà de l'image, le sexe inattendu
par Élisabeth Boyer 5

The Bridges of Madison County, de Clint Eastwood
par Denis Lévy 39

True Crime (Jugé coupable), de Clint Eastwood
par Charles Foulon 55

Hollywood : amour, sexe et comédie
par Emmanuel Dreux 65

La comédie musicale : un espace de libération du corps
(Chantons sous la pluie)
par Annick Fiolet 81

La visibilité du sexuel dans l'art du cinéma

Au-delà de l'image, le sexe inattendu

“À droite les garçons, à gauche les filles.”
Parménide, *Le Poème* (fragment XVII)

1. À propos du cliché “sexe et violence”

L'idée primitive de ce numéro était de penser simultanément les thèmes du sexe et de la violence. L'association de ces deux termes, parce qu'elle a été érigée en cliché, doit être défaire pour être réellement pensée. C'est dans la jointure de ces deux mots que les censures se sont développées, ont fait prospérer le lieu-commun d'un sexe où couve le mal. Aussi est-il capital de donner au sexe une dimension non réduite, franche, sans l'ombre portée de la violence, d'aborder “le sexe” au cinéma, plus largement dans une problématique du sexuel, et plus axiomatiquement par la question du corps amoureux.

“Sexe et violence”, sont les thèmes qui hantent tous les derniers films des grands cinéastes hollywoodiens tels Ford, Hawks, Fuller. Il est remarquable de constater dans ces films un changement sensible de la typification des femmes (jusqu'à leur faire porter des cicatrices sur le visage, comme dans *Rio Lobo*), ainsi qu'une tentative de désacralisation

des stars masculines par la prise en compte et l'accentuation de leur vieillissement, par la présence du corps des acteurs comme désenclavée de leur image, par le dépérissement de leur mythe (thèmes dont Eastwood s'est fait l'héritier dans beaucoup de ses films).

Il faut bien mesurer ces transformations en se rappelant que le génie de l'art hollywoodien a déployé une sexualité costumée, allusive. Les positions "homme" et "femme" sont incarnées par des stars habillées par de grands costumiers. Le vêtement met en valeur une silhouette sexuée, reconnaissable entre toutes; le maquillage entretient un visage impeccable, qui ne supporte que des gammes d'expressions limitées. Les déplacements des silhouettes et des visages sont dirigés, retenus et tenus sous l'impératif de l'éclairage, de la lumière. Ces hommes et ces femmes sont des héros en puissance et doivent dégager une aura, une idée de la beauté, une image, quasiment indépendantes de leur personnage. Le personnage fonctionne un peu à l'envers, en quelque sorte comme une sorte d'attribut de la star. Ce n'est pas l'équivalent d'un rôle au théâtre, mais une "image réelle" (vivante) qui souhaite combler l'imaginaire romanesque. Le cinéma hollywoodien s'est façonné dans le sillage de la littérature. Il s'empare de l'impossible du roman, celui de montrer les corps, en incarnant des personnages de fiction, des images idéales. La beauté est associée à l'amour car la perfection de l'apparence, liée à l'idée de l'harmonie, est comptable de la beauté de l'âme, des actes héroïques.

Ce qu'il est important de voir, c'est que dans l'art hollywoodien, le thème de l'amour croise toujours un autre thème, le plus souvent la question du courage, de la justice, de l'engagement. L'amour rend une situation inextricable

pensable, semble dénouer le monde. Il est ce qui en général interrompt l'errance du héros. Dans l'univers des films la femme est l'emblème de la question nationale, réconciliée ultimement avec l'idée d'une société possible sans État. La force de ce cinéma est de faire droit à cette vérité de l'amour, qu'un amour est découverte et agrandissement du monde.

L'amour y est traité dans la guise du désir et de la rencontre. Le baiser fonctionne comme métonymie de l'acte sexuel intégral. La sexualité trop flagrante, par exemple portée par la figure de la prostituée dans le Western, est condamnée à une mort sacrificielle inévitable, même si elle a racheté sa moralité défaillante par un acte de courage (par amour du héros).

Cependant, la comédie peut bousculer l'image d'une star, la travestir, donner à penser son corps, sa sensualité, ses artifices. La comédie hollywoodienne exhibe l'impureté de son réel. Par exemple, Marilyn Monroe, dans les films de Billy Wilder, est simultanément la star et un personnage-actrice qui affronte et se confronte à son mythe de "sex-symbol". Érotisme et pouvoir de séduction, son personnage (comique) joue, déplie ce que le mythe (l'image) a cristallisé et rendu aveugle à l'intelligence. Les dialogues contribuent à forger cette parenté du personnage avec son mythe. En réalité, le personnage-actrice re-construit le mythe dans un écart minimal avec lui, et tout à fait conscient et ingénu. Il faut entendre "ingénu" dans son sens premier, "né libre": nulle servitude du personnage vis à vis de son image, qu'elle assume pleinement. Il ne s'agit pas d'un personnage naïf, ni d'une victime candide.

Le jeu de l'actrice est fait d'un artifice subtil. Ses gestes et sa diction ont un rythme syncopé et dansant, agissent par

élans successifs enjoués et retenus. La sensualité du visage de l'actrice est contrôlée par le jeu des sourcils, la ponctuation nette du sourire et des regards. L'éclat juvénile de son rire, l'enjouement preste et chaleureux de sa voix, ses chansons sensuelles et sentimentales, l'exhibition franche de ses formes rondes font d'elle une figure populaire, sans la moindre trace de vulgarité, même habillée dans les vêtements les plus provocants. Son intelligence est marquée par une conscience de sa simplicité ingénue: "*Je ne suis pas très maligne, la preuve...*" ou "*Je vais avoir 25 ans : un quart de siècle, ça donne à réfléchir*".

Some Like It Hot (Certains l'aiment chaud)

Dans *Certains l'aiment chaud* (1959), deux acteurs (Tony Curtis et Jack Lemmon) travestis en femmes (pour sauver leur vie) se mêlent, musiciennes, à un orchestre féminin dont Marilyn Monroe fait partie. Toute la construction filmique repose sur des inventions, des variations sur le thème du chassé-croisé des apparences. Les deux travestis "relâchent" leurs déguisements dès qu'ils sont seuls dans leur chambre d'hôtel : corps hybrides par le costume, le postiche, la contrefaçon de la voix. Il s'agit ici du thème de l'ambivalence originelle du désir, les positions "homme" ou "femme" n'étant réellement exposées que dans le "deux" de l'amour. Tony Curtis emprunte un déguisement supplémentaire, pour séduire Marilyn Monroe, celui d'un jeune millionnaire propriétaire d'un yacht.

Le film, en noir et blanc, débute sous le signe de la violence. La comédie est encadrée par un véritable film de gangsters, lui-même sous le sceau de l'humour noir, situé à l'époque de la prohibition, avec le célèbre George Raft en

chef de gang, si bien que le réel du film s'installe d'emblée dans l'impurification d'un genre. On pourrait y voir un genre tout simplement parodié, mais en réalité, ce monde enfanté par la prohibition, ce monde de pègre, de règlements de comptes, de pouvoir et d'argent, est réellement ce qui fait monde, c'est l'univers dans lequel s'inscrit la fiction. Monde où rien absolument ne distingue un gang d'un autre, les uns parodiant les autres, et pas davantage un policier d'un gangster, monde de corruption et de violence. On peut dire que le danger imminent qui guette les deux vedettes comiques (deux amis musiciens pauvres, témoins involontaires d'une fusillade), provient de la partie violente du cinéma lui-même. C'est à partir de lui, en le fuyant, que s'aborde ici la question du sexuel. C'est ce qui justifie le travestissement, sans la moindre intention sexuelle de la part des personnages, ce qui opère la séparation radicale de "sexe" et "violence", et permet ce scénario invraisemblable qui signale l'impuissance et le ridicule du code Hays et donc, le puritanisme de l'opinion publique au regard de la sexualité. Le seul élément de corruption qui subsiste dans le thème de la sexualité, est l'argent, mais il sera repoussé par l'amour qui ne tolère pas l'intérêt.

En réalité, les gangsters, la violence sont absents pendant la plus grande partie du film. Les deux hommes déguisés en femmes se retrouvent dans le train pour Miami, en wagons-lits, monde insulaire peuplé de femmes. Quand l'orchestre se met en tenue légère pour la nuit, on réalise que le travestissement, en prétendant masquer, souligne l'aspect massif du corps des deux hommes, révèle leurs gestes trop larges, trop puissants. Il s'agit d'une sorte d'"école" de la différence des sexes, d'autant plus drôle que les actrices ne "voient" pas

les différences. Cette séquence dans le couloir du wagon-lit, avec les rideaux sombres des couchettes d'où émergent des têtes, des jambes, ou des corps entiers, rappelle le théâtre de marionnettes.

Le film est un véritable “thriller” des positions sexuées : perruque de femme remise au dernier moment, clips oubliés sur les oreilles d'un homme, voix féminine ou masculine escamotée à brûle-pourpoint, ou au contraire détonnant avec le costume. Tony Curtis, travesti en “Joséphine”, est la femme la mieux imitée (parce qu'il connaît les femmes : nous le découvrons “femme” dans une gestuelle posée et sûre absolument identique à l'apparition de Marilyn quelques instants après). Il se réapproprie cependant la position “homme”, se sur-travestit en capitaine de yacht pour séduire “Sugar”-Marilyn Monroe, savant de ce qu'il croit ses désirs par leurs confidences “entre femmes” dans le train. (Il lui raconte sur le yacht emprunté une histoire mélodramatique qu'il conclut en avouant une impuissance sexuelle, et porte des lunettes: dispositif destiné à émouvoir la jeune chanteuse.) Jack Lemmon, qui argumente tant au début pour ne pas prendre l'apparence d'une femme (il semble découvrir les différences et en est affolé et ravi), travesti en “Daphné”, s'accorde de mieux en mieux aux avances du vieux millionnaire amoureux. Sacrifice et corvée au départ, il danse avec Osgood jusqu'à l'aube un tango remarquable. Ensuite, on le voit accepter avec joie l'idée de sa demande en mariage.

Le personnage d'Osgood ne supporte pas de travestissement, car il est déjà une caricature, celle du riche Américain, prodigue et immature, (encore sous l'emprise d'une mère abusive). Osgood Fielding III est un personnage

extrêmement sympathique, quasiment sans âge, tout comme certains héros de bande-dessinée : par sa petite taille, son pantalon de golf et ses chaussettes écossaises, ses petits yeux pétillants dans un petit visage assez laid, sa bouche trop grande, vraiment jusqu'aux oreilles quand il sourit. Il est une possible position “homme” —celui qui n'est pas dans la recherche de la séduction. Tout comme, inversement, Sugar, position “femme”, a son mythe Marilyn Monroe —qui est la séduction même. La première parole d'Osgood est une exclamation insolite, “Zawoui!”, qu'il émet lorsqu'une femme lui plaît. *Zawoui!* est un cri “sexuel” (rappel urbanisé de la noble animalité de Tarzan) : *Zawoui!*, d'abord pour Marilyn Monroe et Curtis-Joséphine ensemble (équivoque), et le second muet, que l'on attend, remplacé par une mimique complexe et drôle du ravissement, adressé à Lemmon-Daphné, suggère le saisissement d'un véritable coup de foudre (le cri n'est exprimé que par la suite). Cette figure de répétition (*Zawoui!*, sert aussi à accompagner l'évocation du souvenir de sa dernière épouse) renforce la schématisation du personnage, en le tirant du côté du “cartoon”, du dessin animé.

Cette dimension quelque peu abstraite du personnage est déjà inscrite dans son mode d'apparition, sur la terrasse de l'hôtel de Miami, au premier plan (dont il se détachera) d'une mise en abyme de silhouettes de vieux millionnaires, se balançant sur la même rangée comme un seul homme, lisant tous le même journal boursier. L'acteur ne défaillira pas à cette dimension artificielle : il est un corps de comédie, comme “libéré” de son image naturelle, et de la nécessité de séduire.

André Bazin voit dans la pornographie un danger pour l'art du cinéma, précisément parce que, contrairement aux

autres arts, l'image prend une "valeur documentaire". Il préconise donc, afin que le cinéma reste un lieu de pensée des émotions et non pas une suggestion érotique de passage à l'acte ("*une pensée libidineuse*"), de "*recourir aux possibilités d'abstraction du langage cinématographique*". Ce qui est en fait une déclaration de guerre contre le naturalisme, contre le désir de l'"authentique" (contre ce que Badiou nomme "*la passion du réel*"), déclaration également en acte dans tous les grands films, anciens et nouveaux. Traduisons "langage", qui ne convient pas au cinéma, par idées-cinéma qui rend mieux compte de sa spécificité et de l'impureté des opérations et du matériau des films. Car, l'image impressionne, alors que la pensée émeut. L'art du cinéma dé-naturalise l'image.

Ainsi, par le montage, Wilder, à plusieurs reprises, interrompt la thérapeutique-Marilyn, image devenue trop suggestive, par la scène de tango. L'accord gestuel du couple "Osgood-Daphné" —bien que qui conduit soit un peu conflictuel— est précédé, puis accentué sensuellement par le montage de la grande scène érotique où Marilyn Monroe, les seins apparaissant comme nus sous le voile de sa robe, penchée sur Tony Curtis, l'embrasse "professionnellement", pour tenter de lui rendre sa virilité. Cette étreinte suggère la frontière de la pornographie au cinéma, d'abord parce que la motivation de Sugar est l'intérêt et non l'amour (la récompense d'un mariage riche), et puis parce que l'enjeu de la scène est précisément l'érection du phallus, et que le spectateur est le témoin de la charge érotique de l'image. En vérité, Marilyn exagère, dans une emphase théâtrale, ses baisers, mais l'image cinématographique supprime l'effet de distanciation du théâtre, et au contraire, provoque ce que Bazin nomme "une pensée libidinale" du spectateur. Ici, le

mythe de Marilyn vient comme attribut du personnage, mais dans un écart comique conscient, car il reste presque inutile au personnage, puisque son "image", érotisée au maximum par le film, est impuissante à rendre efficaces les baisers fougueux de Sugar, qui restent, au dire du malade, sans effet sur son état. Par le montage, cette scène imprègne d'un souffle libidinal le drôle de couple de danseurs —le rythme du tango et la gestuelle des acteurs réintroduisant une distance comique. La charge d'érotisme s'allège en se répandant sur les deux danseurs et suggère peu à peu l'idée qu'il s'agit d'un véritable couple d'amoureux. Malgré la corpulence et la raideur du corps de Lemmon-Daphné —malgré la virtuosité du mouvement d'ensemble—, la fleur entre les dents échangée, l'expression figée des visages, la silhouette frêle du vieux millionnaire, sont autant de dissonances comiques rappelant la pensée d'une étrangeté (= homosexualité) latente, cependant en lui ôtant tout "scandale", toute trace d'obscénité sociale, car, dans cette passe complexe du montage, subsiste l'idée, l'émotion, d'une véritable rencontre amoureuse entre les deux danseurs.

Si l'homosexualité s'exprime par le désir d'être à la place de l'autre sexe, les corps en jouent dans des situations cocasses. Au début du film, Lemmon-Daphné souffre le martyr d'être déguisé en femme et de ne pouvoir se montrer "homme", tant il est bouleversé quand Marilyn vient se cacher près de lui sur sa couchette. Au contraire, vers la fin, il désirerait être réellement "femme", mais, à l'en croire, par intérêt, pour épouser un millionnaire (ce qui est d'ailleurs aussi le vœu de Sugar-Marilyn Monroe !). Après le tango, il est rentré "fiancée" et manifeste, dans une

séquence extrêmement drôle où son ami Joe essaie de le ramener à la raison, toutes les réactions d'euphorie d'une femme amoureuse. Aux obstacles soulevés par son ami, il répond avec une logique imparable de femme, laissant de côté toute incompatibilité de sexe. Dans une certitude de pensée délivrée par l'intelligence du rire, là, dans cette séquence, nous rencontrons l'amour capable de faire vaciller les différences naturelles, et donc, supérieur à toutes les conventions sociales d'une époque.

Cette mise en scène de l'ambiguïté, ce chassé-croisé complexe des positions fait allusion à l'homosexualité latente des personnages joués par Curtis et Lemmon, puisque les deux hommes, Joe et Jerry, sont montrés au début du film vivant comme un couple (un peu Laurel et Hardy) —leurs disputes continues situent Curtis-Joe dans la position de "bourreau" et Lemmon-Jerry dans celle de "victime"— avant l'orchestre de femmes et pendant tout le déroulement de leurs subterfuges dans l'orchestre féminin. Pourtant, en dernier ressort, l'homosexualité n'est réellement assignable à aucun personnage, mais contingente à des situations filmiques elles-mêmes corrodées par le costume, par le jeu théâtral des acteurs. Elle est omniprésente, et devient ainsi une métaphore de la sexualité en général posée comme indécence, pour en lever l'indécence, et la placer dans un espace de fiction d'où la morale est peu à peu congédiée, les conventions sociales rendues indifférentes.

"*Nobody's perfect!*", la dernière réplique, clôt le film en jetant la différence sexuelle naturelle dans une fondamentale relativité. C'est la réponse d'Osgood à l'ultime argument "*Mais je suis un homme*" de Lemmon-Daphné, qu'il croit imparable pour repousser le mariage. L'attitude d'Osgood suggère l'idée que l'amour véritable déclaré est

une décision qui ne se laisse pas renverser par le caprice des contingences mondaines. Il repousse tous les obstacles matériels, sociaux, familiaux, présentés par Daphné —qui ne fait pas d'abord appel directement à son sexe, tel son très pathétique "*Je ne pourrai jamais avoir d'enfants*", auquel il rétorque "*Nous en adopterons*", ni par les obstacles moraux. C'est l'amour qui distribue les positions "homme" et "femme", rien ne sert de répliquer "biologique" ou "naturel". Ce qui permet l'audace du dernier plan du film, après le happy-end hollywoodien "cliché" Marilyn/Curtis à l'arrière du hors-bord (qui laisse assez indifférent), un deuxième happy-end, son symétrique dissonant, avec un couple de deux hommes où passe réellement l'idée de l'amour : Daphné qui retire sa perruque (idée d'un homme qui se dénude), Osgood à ses côtés, qui a vu —bref regard (pas même l'amour aveugle)—, mais indifférent à la métamorphose. Le visage de Jack Lemmon "sans expression" —comme on dit sans voix : trace d'une énigme qui le dépasse. Dans cette ultime séquence, l'image insolite de ces deux visages (maintenant "de cinéma"), l'humour extraordinaire des dialogues, désacralisent les corps sexués, et l'on a par bribes (de pensée-rire) accès à la dimension libre, non contrainte, non explicite, des corps dans le *Deux* de l'amour.

Le film de Wilder fait allusion directement à la psychanalyse, en produisant la puissance du mythe Marilyn Monroe pour soigner l'impuissance d'un homme que le "*professeur Freud*" avait jugé "*désespérée*". Mais, bien que ce trait d'humour soit ironique, dans *Certains l'aiment chaud*, la question de la sexualité semble visitée de part en part par la "révolution" freudienne.

Le sexuel est amené frontalement, désigné par les moyens de la comédie, qui ne sont pas ici la suggestion, puisque l'image exhibe des gestes, comme au théâtre, que dans la vie en société on a coutume de dissimuler. Comme lorsque, après le tout premier baiser du traitement, le malade, "Shell Junior", qui se dit toujours de glace, s'assoit en croisant les jambes et en tirant sa veste sur son pantalon pour cacher le trouble de son sexe. Ou bien c'est le travestissement des apparences, mais qui n'est pas à démasquer car rien n'est caché au spectateur. Le film rend celui-ci complice de toutes les intrigues, et, au cinéma, cela touche proprement à la pensée du corps — parce que la question du sexuel est en jeu : corps désacralisés par des images de corps mouvantes, instables, dues au travail de l'acteur, qui ne craint pas de subvertir son image en modifiant sa voix, son apparence: impurification par le théâtre, la farce.

La visibilité de l'écart entre les acteurs et leurs personnages est constante, accentuée par la multiplicité des rôles, et celle encore plus vaste des apparences, de telle sorte que le film déstabilise les positions sexuelles, les rendant indifférentes hors la rencontre amoureuse. Globalement, Tony Curtis est maquillé "femme" comme au cinéma (naturel), alors que Jack Lemmon est maquillé "femme" comme au théâtre (artificiel) mais à travers une image proximale (gros plan) étrangère au théâtre, ce qui lui donne un aspect d'"homme" maladroit et comique, tout en rendant la position "femme" plus sensible pour la pensée, justement par la mesure de ces différences. De la même façon, quand son apparence oscille entre cinéma et théâtre, Lemmon en robe pailletée, retirant sa perruque, et malgré ses boucles d'oreilles en strass, transi par l'amour, a subitement un visage d'homme, empreint de gravité, et accède un moment

à la beauté. Comme le rappelle Bazin, le théâtre ne tolère pas la pornographie : "Tout ce qui, en scène, touche à la physique de l'amour, relève également du paradoxe du comédien. Personne ne s'est jamais excité au Palais-Royal, ni sur la scène, ni dans la salle." C'est pourquoi le film sans cesse emprunte au théâtre pour corrompre le pouvoir suggestif de l'image, pour rendre les corps de cinéma plus "physiques", plus sensiblement pensables.

Au cinéma, beaucoup de comédies entre hommes et femmes reposent sur le dire, sur un comique de situation, ce qui limite le propos sur le sexuel à quelques sous-entendus. Dans *Certains l'aiment chaud*, le comique, les idées-cinéma, relèvent aussi du dialogue, mais d'une impurification encore plus grande avec le théâtre, de la contrefaçon des voix, image cinématographique détournée par le costume et par le jeu duplice de l'acteur devant tenir plusieurs rôles : la position sexuée se décide et se vit dans l'amour (y compris donc dans l'amour "homosexuel"). Idée qui affecte également le mythe de la star (l'image est réellement détournée) : elle est un instant embrassée par (et embrasse) une "femme" (même s'il s'agit de "Joséphine", alias Tony Curtis), et par ailleurs, assume la position "active" : elle lui fait boire du champagne pour le "détendre"; lui étendu sur le divan, elle dirige les baisers destinés à le guérir de son "impuissance". Ce qui se dégage d'un tel film est une exaltation joyeuse de voir la sexualité "normale" dans une telle proximité ("promiscuité") avec ce qu'on pourrait appeler la sexualité "scandaleuse". Par l'émotion du rire franc, le film permet d'aborder une pensée du corps amoureux (du corps sexué) libre de tout préjugé, de toute vulgarité, de toute idée d'obscénité, de tout sens religieux sublimé. Tout rire véritable, non affecté par la mondanité, est toujours apporté par l'intelligence sou-

daine d'une idée comme costumée, mais qui dans un éclair insensé, s'impose à l'évidence du vrai. À travers la question de la différence des sexes dans l'amour, et le refus d'attribuer du sens au sexuel, il y a dans ce film de tels passages, d'exquise éternité. Et l'on perçoit bien, dans la scène du dernier règlement de comptes des gangsters (arrivés dans l'hôtel de Miami), avec le discours du patron du gang, traité dans un comique cynique, que le rire peut se figer, parce que la véritable indécence, c'est celle de la pègre, du crime pour le pouvoir et l'argent, que ce rire avorté est lié à l'idée de la mort subjective : *"Big joke!"*, dit l'ancien patron du gang avant d'expirer.

Certains l'aiment chaud est un film d'une étonnante liberté sur le sexuel : les changements d'apparition des acteurs, tour à tour "homme" et "femme", ou souvent leur mise hybride dans les mues costumées entre deux rôles, révèlent peu à peu un "réel" impossible à saisir autrement qu'en se confiant à la fiction, à l'équivoque. Aucune "vérité" sur le sexe n'est à démasquer. C'est ici la profusion du costume, l'apparence, l'équivoque, la prouesse des acteurs, qui permettent de toucher au réel de la différence des sexes. Ce film donne à penser le désir des hommes, mais aussi, ce qui est peu fréquent, le désir des femmes —exception faite des films de Mae West.

Mae West est un exemple rare de star féminine comique, chez qui le dire —ses répliques si franchement et crûment "sexuelles"—, n'a d'égal que l'exposition originale et paisible de son corps, la gestuelle savante de son personnage (lire le remarquable article de Frédéric Favre *"Mae West"* dans le n°10 de *L'art du cinéma*). Le comique de Mae West

détourne l'image de la femme fatale, en la rendant, par son jeu distancé, tranquillement équivoque. Elle n'est pas dans la destruction de l'image, contrairement à ce que prônent les mouvements féministes. Elle en exhibe ce qui doit socialement rester caché, le désir sexuel, sans le recours de la suggestion, hypocrisie incompatible avec le personnage, ou bien alors en la portant à son comble : par exemple, à un homme ému de sa présence, elle demande ingénument —*"Vous avez un pistolet dans votre poche, ou vous êtes juste content de me voir ?"*. C'est dire qu'elle assume et dirige et calcule les "conséquences" de son image. Mae West est tout le contraire d'une figure inconséquente, et c'est ce qui réellement, au-delà de l'image, la rend capable d'amour. Elle pose une égalité de principe entre les hommes et les femmes, et porte aussi l'idée d'une certaine autonomie du désir féminin. La liberté sexuelle qui se dégage de tout l'apparaître de l'actrice est le gain de la maîtrise de son corps par sa pensée, et non pas le fruit d'un quelconque laisser-aller. Le sexe, essentiel à l'amour, ne se laisse pas subsumer entièrement par lui. Enseignement précieux.

Dans les années 60, l'ensemble des genres hollywoodiens présente autrement le corps des acteurs, il le dé-couvre, non pas en le déshabillant, mais en conférant au mythe, à son image, une dissonance visible.

Dans le cinéma hollywoodien, la nudité est proscrite, et des actes sexuels, seul le baiser est autorisé, encore que sa durée soit limitée. Le premier nu (depuis le code Hays), une femme dont on voit le buste, n'apparaît qu'en 1964, dans un film de Sidney Lumet, et malgré des protestations, sera accepté par la censure. Alors que la censure française se réduit, en Amérique une commission voit le jour pour

établir un rapport sur l'obscénité et la pornographie qui en démontrera la non-nocivité et l'utilité sociale. Transmis en 1970 au Congrès des États-Unis, ce rapport fera suite et rendra dans beaucoup d'autres pays toute censure de ce genre caduque.

Seven Women (Frontière chinoise)

En 1965, c'est contre un cinéma de telle sorte asservi et prescrit que John Ford s'oppose. Dans un échange de courrier amical (après la sortie de *Seven Women*), il écrit à Tag Gallagher : "*Hollywood est maintenant dirigé par Wall Street et Madison Avenue qui demandent "sexe et violence". Ceci est contre ma conscience et ma religion.*"

Pourtant *Seven Women*, dernier film de Ford, explore justement le sexe et la violence, thèmes que les institutions, après en avoir codifié l'interdiction, désormais prescrivent, supervisent, tout aussi officiellement (la censure est toujours une prescription). Paradoxalement, *Seven Women*, en abordant ces thématiques, "sexe et violence", connaît à sa sortie en Amérique un échec critique et commercial. Le cinéaste a utilisé ces thématiques, non pas comme un matériau destiné à soumettre son cinéma à des exigences extérieures, mais comme point d'ancrage du film dans le réel de l'Amérique.

Seven Women indique, par l'extrême radicalité de sa dimension tragique, l'exploration ultime des limites des genres, ici comme brouillés et défaits, d'où l'on peut penser la saturation de la configuration hollywoodienne. La longue séquence avant le générique a puissance de rémanence, tout au long du film, de l'idée d'un cinéma de genre, désormais impossible: adieu en cinémascope aux grands espaces, aux paysages, au galop des chevaux, c'est-à-dire au Western

(synonyme fordien de cinéma). Formellement, le ciel est englouti derrière la lourde porte à double battant de la Mission chinoise, et l'on pénètre dans un espace de plus en plus théâtral.

Le film ne se situe pas aux États-Unis, mais dans une mission américaine en Chine. L'État est totalement absent, "déserteur" : aucun détachement de soldats (les soldats fuient) ne viendra secourir la mission assiégée par la horde sauvage de Mongols dirigée par Tunga Khan, pas même, comme dans les films de cavalerie, à l'ultime moment. Le sexe et la violence, abordés ensemble, congédient la question de l'amour. La sexualité ne se donne plus que dans la modalité de la guerre des sexes : hommes et femmes vivent dans deux univers cloisonnés et irréconciliables. Femme se donne en sept figures (+ une), réunies dans la mission, femmes diverses, mais toutes déracinées. La sexualité des missionnaires (américaines, plus deux réfugiées anglaises) est reléguée, plus ou moins consciemment, accaparées comme elles le sont —corps et âmes— par l'exercice de la charité. (Il y a aussi une femme un peu âgée qui attend un enfant et dramatise son état par des plaintes incessantes, et une princesse chinoise déchue arrivée avec les réfugiés; l'une des trois Américaines est encore une jeune fille, pupille surveillée par la directrice de la Mission.)

Le sexe est une question qu'aucun des personnages ne peut ignorer. Son abord, aussi direct et nu dans un film hollywoodien —car radicalement délié de l'amour—, et hors la comédie, est sans pareil, bien qu'il soit un thème déjà important ailleurs, mais de l'intérieur de l'amour : déjà dans *Mogambo* (1953) de Ford (dans la problématique du dé-rapport du désir et de l'amour), comme dans *The Barefoot*

Contessa (1954) de Mankiewicz, ou *The Sun Also Rises* (1957), de King.

Il n'y a pas de héros masculin. Homme n'est qu'un ensemble de sexe masculin, globalement caractérisé par l'irruption de la violence extrême de la horde criminelle de Tunga Khan, pour qui la sexualité courante est le viol, la jouissance liée à la terreur et au crime. L'exception c'est l'unique homme de la mission, qui a échoué là parce qu'il rêvait d'être pasteur; timide et faible, il a fini, tardivement, par ne plus différer son mariage et se prépare à être père, plié sous le joug féminin. Considéré comme un homme par le docteur Cartwright, il se comportera, à son exemple, courageusement et meurt héroïquement (récit d'un coolie) tentant à l'extérieur de la Mission de secourir des femmes agressées par les Mongols.

Le personnage en exception à l'ensemble "femme", c'est le Docteur Cartwright (Ann Bancroft), car elle tient la place du héros. Comme eux, elle est un être blessé, blasé, qui n'a plus peur de rien. Femme médecin affectée à la mission, elle échoue là par hasard. Elle apparaît d'abord sous l'apparence d'un cavalier, sa chevelure courte et bouclée dissimulée sous son chapeau de cow-boy. Elle a l'autorité et le courage des traditionnels héros masculins. Elle s'enivre même un peu à un moment —attribut fréquent du héros positif dans la plupart des films de Ford. Cependant, la féminité du docteur Cartwright illumine tout le film —bien que toujours en pantalon de cavalière. Elle est l'Autre (comme l'Indien ou le Noir —*Sergeant Rutledge*) à la place du héros, c'est-à-dire, la même que l'homme, son égale, et aussi son différent.

Véritable geste cinématographique, parce que le film lui confère une dimension extraordinaire, Ann Bancroft fume.

Elle fume réellement, trop, et peu à peu ce geste répété de fumer traverse singulièrement toutes les situations, confère une noblesse distancée au personnage, suggère son indépendance et sa solitude. Lien ténu, insistant, presque désespéré avec le hors-champ, l'Amérique où il lui était devenu si difficile de vivre, d'aimer librement.

Cartwright force la porte du tyran pour récupérer son matériel médical afin de sauver la femme qui accouche et son enfant. Tunga Khan lui demande son corps en échange. Un trouble s'instaure, parce que d'abord stupéfaite de ce marché, elle soutient sans mot dire son regard désirant, qu'on ne voit qu'à travers son regard à elle. L'acceptation lucide du marché met à nu le sexuel comme tel.

Figure noble de la Nation blessée, elle rehausse —à la place du héros— le destin marginal de la prostituée au grand cœur de tous les westerns passés, et rend toute typification de ce genre caduque. Elle n'accepte pas de coucher avec le chef mongol par intérêt. Situation de guerre, elle se sert de son sexe comme d'une arme (parce qu'elle connaît et ne craint pas le sexe masculin), elle sauve ainsi les sept femmes et le nouveau-né. Mais elle agit aussi par défi, pour dominer l'animalité grossière de Tunga Khan qui exprime son désir vis à vis d'elle si directement, lui qui est habitué à prendre ce qu'il veut, qui viole.

Personnage de femme moderne, athée dans un univers saturé de religion, elle choque le puritanisme militant du lieu, mais gagne la sympathie des personnes simples. Considérant chacun avec bonté et franchise, elle va interrompre la tyrannie feutrée exercée par la directrice sur "ses gens", tout en déchaînant chez elle une terreur panique de l'Autre (de la différence radicale) envers cette "étrangère"

(pourtant compatriote), pratiquement aveugle au danger réel que représente l'irruption des Mongols —alors que leur première action, de fusiller toutes les familles chinoises réfugiées dans la Mission, est terrifiante.

Parce qu'elle soutient aussi fermement et aussi clairement le regard désirant de cette brute, c'est elle qui prend, sur le terrain de l'homme, la supériorité.

Voilà qui neutralise l'obscénité de la situation, ce qui, en même temps, stupéfie les âmes puritaines et les ramène à leur propre sexualité refoulée.

Le temps où elle s'absente, les femmes rassemblées dans la baraque sont contraintes de penser à cet acte sexuel, centre d'un conflit entre elles, mais qui de toute façon représente leur sécurité et leur salut (elles seront finalement libérées). Certaines interviennent pour défendre ce qu'elles nomment entre elles le "péché de la chair", la plus honnête pour dire qu'elles n'en savent rien, ayant fait le choix du célibat.

La directrice de la mission qui manifeste, dans son refoulement extrême, un dégoût pathologique et une peur panique de tout ce qui a rapport à la sexualité, déjà violents pendant l'accouchement de la femme, s'exacerbe dès qu'elle comprend que Cartwright, comme elle l'exprime, "*va se coucher auprès de la bête*" pour les sauver. Elle délire complètement, lançant des imprécations mêlées de citations bibliques plus ou moins déformées. Le film met clairement l'accent sur le caractère religieux du refoulement. Ses anathèmes ont un raffinement pervers (lire les codes de censure!), qui, se repaissant du mal, s'apparentent à la violence des actes de barbarie mongols.

Quelques gestes esquissés par l'actrice (Margaret Leighton) et aussitôt abandonnés, un ou deux regards de convoitise à

la dérobée vers sa jeune pupille, suggèrent dès le début du film la sexualité malsaine et réprimée de ce personnage.

Le refoulement de sa sexualité, cette entrave de la pensée et du corps, est repérable par un étiolement joué de son maintien, de ses gestes : marionnette étique dans ses vêtements, silhouette rigide, hagarde, ses deux longs bras comme des ailes d'oiseau blessé s'essayant vainement au vol.

Si le sexe était à l'époque précédente simplement suggéré (indécent) dans une situation amoureuse, dans *Seven Women*, la problématique est inversée : c'est l'amour qui est absent, suggéré et raturé.

Car il y a comme un simulacre de rencontre amoureuse lorsque Tunga Khan regarde Cartwright avec un premier intérêt suspect —sa liberté de mouvements et son courage étant pour lui des qualités strictement viriles (elle a asséné une terrible gifle à son acolyte, sorte de géant au crâne nu, tout en muscle, le ridiculisant publiquement, elle refuse d'obéir à ses hurlements, le regarde sans baisser les yeux, et fume d'un air distant). C'est que semble intervenir une interruption dans le raisonnement sommaire de ce personnage, dans sa logique de domination des femmes comme objets inférieurs. Cette femme, parce qu'elle se conduit comme un homme, devient l'objet de sa convoitise, ce qui renvoie brutalement au caractère homosexuel de son désir. Lorsque dans la dernière scène, elle arrive vêtue en femme, elle devient subitement pour lui un objet de mépris, comme les autres femmes. Le spectacle, à la lumière de feux, des jeux de combats entre hommes, auquel est conviée Ann Bancroft assise à la droite du chef, interdisent toute rédemption possible par l'amour de ce criminel. Ces luttes sont un mixte d'exhibition des corps et de violence gratuite

(traversée d'une scène de Péplum sans la grâce du geste, sans la noblesse d'une cause, sans principes). Tunga Khan retire à son tour sa tunique, provoque son rival (il a surpris un regard de convoitise de son acolyte en direction de Cartwright) et le tue cruellement après lui avoir jeté du sable dans les yeux : il lui casse les reins et lui brise les vertèbres cervicales en lui dévissant la tête. Ce n'est pas le visage marqué de Tunga Khan, ni son corps moins jeune que les autres qui l'empêchent d'être un héros masculin, capable de courage et d'amour. C'est la cruauté cynique du personnage qui obture toute idée possible d'un rapport amoureux. Son torse nu, exposé dans la lutte, rend plus charnelle l'idée du rapport sexuel avec Cartwright, mais en l'apparentant encore plus à un acte de guerre, au plus loin de l'amour, lui ôtant toute connotation morale.

La violence n'est plus dans l'indécence d'un acte sexuel sous-entendu, mais en partage entre la sauvagerie des Mongols et l'indécence des propos puritains de la directrice.

L'impurification du théâtre également fait violence à l'espace. Elle modifie le hors-champ réaliste du cinéma ("l'effet de diégèse"). La porte de la Mission fonctionne comme une coulisse désolante du monde qui happe et capture l'espace, tient la lumière en étau. Découpe carrée, ouverture fugitive, elle est trappe d'où sortent les personnages, et piège. La libération des sept femmes, à la fin du film, confirme la disparition du hors-champ comme capacité totalisante du réel. La découpe des séquences à l'intérieur de la Mission dissémine l'espace plutôt qu'il ne cherche à le raccorder sur un mode réaliste. La cour garde l'aspect d'une scène de théâtre, même quand les barbares y font leur incursion à cheval, artifice qui

amplifie la violence de leur irruption. Le ciel est de plus en plus évité par le cadrage.

Dans le bâtiment principal occupé maintenant par Tunga Khan et sa horde, le long couloir jonché de désordre à la fin du film semble tout ce qui reste d'espace scénique. Il va se rétrécir encore en un tunnel de nuit, lointain rectangle de lumière d'où émerge Ann Bancroft, vêtue en femme orientale (kimono et fleurs dans les cheveux coiffés), pour la dernière scène, tragique: elle sert un thé mortel à Tunga Khan, qui tombe raide mort. Elle-même en absorbe une tasse —juste avant une sorte de "fondu au noir", non cinématographique, mais réellement théâtral puisque Ann Bancroft reste assise, effacée par l'obscurité, tandis que l'éclat laiteux de la tunique de l'homme brille sur le sol.

Mort cinématographique pour le tyran, mort théâtrale pour une si forte figure de femme : impureté superbe et tragique.

Un si haut degré d'impurification par le théâtre signale l'extrême limite de l'exploration du Western, et de toute la configuration hollywoodienne. L'abstraction de la question de la représentation d'une question nationale américaine valant au-delà d'elle-même pour chaque peuple paraît de la sorte forclore. Ni les anciennes typifications de personnages, ni les hors-champs réalistes, nés d'une fragmentation logique du montage (les hors-champs sont remplacés par le dire, les récits des personnages), ne peuvent plus cinématographiquement, dans le genre, appréhender un réel dans lequel la violence et le sexe associés sont les figures dominantes.

2. *L'art du cinéma : X ou pas X ?*

Il faut le dire : l'événement d'un corps (nu), s'agissant de la nudité sexualisée au cinéma, reste une occurrence rare alors même que dans la production cinématographique courante les images de la nudité, de l'activité sexuelle, voire de la nudité pornographique, surabondent.

Dans "événement d'un corps (nu)", il faut entendre le surgissement d'un corps sexué tel que le jeu de l'acteur, la mise en scène, le montage, corrompent son image comme image, assument et dissipent son indécence latente, laissant une émotion, une trace sensible infaillible pour la pensée.

Soit : le cinéma est-il capable de penser la connexion du sexuel et de l'amour en dehors d'un destin d'enchaînement du sexuel à la violence ? Comment le cinéma peut-il traiter l'indécence latente de l'image du corps sexué sans la violence, ailleurs que dans la comédie ?

On peut déjà voir dans *La Terre* (1930) de Dovjenko, une tentative en ce sens. Le film suggère le bonheur de l'amour, du deux sexué, dans sa perte, dans la catastrophe de l'amour. (L'idée de bonheur n'est cependant pas seulement soustraite à cette séquence, mais entre en résonance avec celle qui précède le crime : poétique d'un soir d'été, dans une accumulation d'images de couples comme surpris dans leur intimité —jusqu'à deux visages âgés dormant côte à côte— dans une immobilité quasi picturale, n'était-ce la palpitation d'une poitrine, un battement de paupières, le bouger léger d'une caresse.) Par un effet de surprise dû à la fragmentation sérielle du montage (impurification musicale du cinéma dans le sillage de Vertov), une femme nue se heurte aux murs de sa chambre —elle semble vouloir arracher son propre corps, gestes entre danse et folie. Il s'agit

là non d'une nudité érotique, mais de l'irruption d'un corps sexué, déchiré par la souffrance causée par la mort de l'amant. Ces scènes s'insèrent dans la séquence extrêmement complexe de l'enterrement laïque du jeune révolutionnaire assassiné. La puissance musicale du montage fait alterner des séries de plans : foule recueillie, visages en gros plan, ondolement d'un champ de blé, accouchement d'une paysanne, et gestes de malédiction du pape dans son église. Ce qui subsiste pour toujours dans la pensée, c'est une sorte de duel mortel entre la haine religieuse du pape en soutane et la souffrance amoureuse du corps nu de la femme. Les violences présentes dans les deux espaces cinématographiques ne sont plus étrangères (elles semblent se répondre), mais sont irréconciliables : d'un côté une fulgurance d'imprécations s'acharne, bras tendus —adresse au ciel— à maudire la différence (paroxysme sentimental de la haine), et de l'autre, un monologue gestuel d'amour, mixte de folie et de danse —aparté au monde—, violence du corps pour tenter de ressaisir la pensée dans la douleur de n'être plus jamais "Deux" avec l'autre (sans la moindre sentimentalité). Mesure négative extrême de ce que peut être le bonheur du Deux sexué dans l'amour. L'idée de violence est divisée : assignée à la haine du pape, elle est une force brutale, mécanique, connectée à l'amour, elle se donne visiblement à travers le corps —corps-pensée et corps sexué ensemble, force terrible—, mais que le jeu de l'actrice, entre hystérisation du corps et retenue propre à la danse, ultimement maîtrise dans une solitude tragique.

Aujourd'hui, toute la presse, spécialisée ou non, commente le sexe : le sexe, comme jamais auparavant, s'abat sur les écrans. La censure ne censure plus, elle classe, selon

un unique critère qui est toujours de maintenir un seuil de violence tolérable par tranches d'âge : **X** ou pas **X**. Le **X**, banalisé, prend une pose lascive sur l'affiche d'un film classé pas **X**, alludant qu'il s'en est fallu d'un rien pour qu'il en soit autrement. De ce rien, il faut parler, car le **X**, sorti de sa spécialité, n'est rien d'autre que la marque violente du "vrai" : c'est faire entrer dans le cinéma une fonction d'authenticité qui a toujours été étrangère à l'art en général. Il est certainement vrai, comme l'écrivait Bazin il y a quarante ans, qu'"il n'est pas de situations sexuelles, morales ou non, scandaleuses ou banales, normales ou pathologiques, dont l'expression soit interdite a priori à l'écran, mais..." —il fait appel ici à l'abstraction des opérations du cinéma pour en rejeter tout effet-reportage. Ceci est fondamental, et n'a rien à voir avec les interdits du puritanisme et de la censure.

À propos du naturalisme poussé à son comble il propose cette comparaison : "(...) je suis en droit d'exiger, dans un film policier, que l'on tue vraiment la victime ou qu'à tout le moins on la blesse plus ou moins gravement". Et il ajoute aussitôt : "Aussi bien cette hypothèse n'a-t-elle rien d'absurde, car il n'y a pas si longtemps que l'assassinat n'est plus un spectacle.", ce qui semble malheureusement moins anachronique (ahurissant) en 1999 qu'en 1957 à la parution du texte. Ce n'est pas qu'aujourd'hui le cinéma veuille exhiber une image aussi crue, aussi "hard" que dans le porno. Il s'agit bien plutôt du souci obsédant de l'authenticité. Il faut pouvoir garantir au spectateur que l'accouplement est vrai, que ce n'est pas du chiqué —critère du journalisme à l'œuvre dans beaucoup d'émissions télévisées, de feuilletons. Bien souvent, cette authenticité doit être attestée de l'extérieur des films : bandes-annonces, interviews, car la problé-

matique du "vrai", n'étant pas pertinente pour la question de la vérité, doit s'entourer de preuves.

D'où l'interrogation compréhensible (interview) de Rocco Siffredi (vedette du hard), qui a dû —hors routine, puisqu'une cinéaste prétendait le faire sortir de sa spécialité— accomplir un acte sexuel complet dans un film de cinématographe. L'acteur, après avoir vu le film, ne comprenait pas la nécessité de cet acte et pensait qu'une simulation aurait été tout à fait suffisante.

Depuis qu'elle existe, la censure est production même de la sexualité, du moins de sa norme grand-public. Adossée depuis des lustres à l'idée que le sexuel c'est l'indécent, la censure s'est employée à définir la sexualité par des limites précises au regard de ce qu'on peut en montrer et en dire, voilement ou dévoilement du visible et du dicible, du moment que s'y abrite et s'y cultive un puritanisme solide, c'est-à-dire que le sexuel soit toujours considéré principalement comme ce qui est indécent. Ceci peut sembler paradoxal, puisqu'il est aujourd'hui loisible de "tout" montrer, mais non : car ce que le cinéma montre n'est que l'image du sexe violent, c'est-à-dire de tout ce qui représente, en cette fin du vingtième siècle, "le triomphe de l'organisation fonctionnelle de la jouissance sur l'amour". Le sexuel est toujours finalement, globalement, désespérément indécent, mais il est encouragé, exhibé comme métaphore du siècle. Le sexe pointe dans la production cinématographique d'aujourd'hui, globalement, une difficulté de l'amour, très affaibli puisqu'il est limité à n'être que l'ombre portée du désir sexuel. Le sexe est chargé d'un sens nouveau, qui cherche à combler son absence même de sens pour faire de lui une métonymie du nihilisme généralisé du siècle, d'où l'usage effréné de la

jouissance, de la fête, pour que l'animal humain se console du triste monde, où la chair, comme tout le reste, est triste.

On trouve une implacable et triste illustration de tout cela si l'on a vu *Romance* de Breillat.

Réellement, l'association du sexe et de la violence est perverse. L'opinion établie de nos jours est que toute violence est synonyme de mal. La première définition de "violence" dans le Littré (XIX^{ème} siècle), "*qualité de ce qui agit avec force*", est fort éloignée de celle du Larousse actuel, "*force brutale des êtres animés ou des choses*". D'un côté, la violence est enregistrée à une liberté de la pensée humaine, à une mesure de la force, indépendante d'un jugement moral, de l'autre elle est cantonnée à l'animalité, au règne brut de la nature et à la déprise de la pensée. Donc, le fait de montrer le sexe comme quelque chose de violent, c'est aujourd'hui l'assigner au mal. Certes, la sexualité refoulée cause une violence, et l'on songe à l'image "naturellement" violente de l'acte sexuel vu de l'extérieur (la scène primitive). Mais il y a une évidence de ce rapport qu'il faut absolument dénouer.

On pourrait le dire ainsi : il s'agit de sortir la problématique du sexuel au cinéma de la triple adéquation : nature / indécence / violence.

3. *À la recherche du corps amoureux*

Ou, comment montrer du sexuel visible qui attesterait de l'amour ?

Le dire est le lieu de l'amour —le poème lyrique, la littérature courtoise, le roman l'attestent amplement. Le cinéma, traditionnellement, pour aborder le visible de l'amour sexué, soit faisait appel au théâtre qui assume le corps sexué, mais dans un décalage du montré et du dire limitant finalement le propos toujours à des sous-entendus, soit utilisait la suggestion, la métonymie (le baiser vaut l'acte sexuel) pour contourner les codes drastiques sur le visible. L'autre voie étant celle, plus actuelle, qui tire le visible vers une autonomie du sexuel, le fil extrême de cela étant le pornographique. Il existe un réel décalage entre la zone de visibilité grandissante du sexuel dans la production courante et son rarissime traitement dans le rapport amoureux : les scènes sexuelles, quasi obligatoires, ont souvent l'air rajoutées. Des acteurs au physique neutre exécutent ces scènes sans subjectivité et neutralisent leur personnage, corps dissous par l'image photographique, souvent par un éclairage conventionnel. Quand le sexe est déconnecté de l'amour, sauf dans un traitement comique, l'idée de la violence est alors dominante.

Il n'est pas ici question de la nudité simplement intégrale, lorsque le sexe en est évacué comme chez Rivette dans *La Belle Noiseuse* : le geste global du film consiste à distancer la nudité, à soustraire le sexe, l'impurification de la peinture conférant une sorte d'abstraction au corps nu qui le rend tout à fait chaste.

Deux films tranchent sur la production cinématographique courante : *L'Ennui* de Cédric Kahn et *Claire Dolan* de Lodge

Kerrigan. Dans ces deux films on assiste à l'événement de corps nus, véritables nudités sexualisées : en particulier, le surgissement de deux grandes actrices —Sophie Guillemin, la Cécilia de *L'Ennui* et Katrin Cartlidge, la Claire du titre du second film— réellement dans la subjectivité de leur personnage, loin des figures de jeunes femmes hystérisées dans la fadeur croissante de la comédie intimiste française.

L'impurification du théâtre par le cinéma est délaissée au profit de l'impurification de la littérature dans *L'Ennui*, en grande partie fidèle au roman de Moravia, et de la peinture dans *Claire Dolan*, très marqué, dans l'image et la construction, par le cubisme.

Claire Dolan

Le thème de la violence dans *Claire Dolan* est scindé. La violence résulte d'abord de la lente construction abstraite de l'espace, dans une composition en angles, en lignes fuyantes, accumulation de plans qui réduisent New York à un univers glacial anonyme, qui pourrait être n'importe quel autre lieu. Les couleurs froides participent sensiblement à l'hostilité du site : des bleus, des gris, des reflets métalliques, du verre.

Claire est une prostituée, mais le personnage n'est pas présenté comme telle. Elle est une simple femme, dans une cabine téléphonique, qui appelle successivement deux amants, et qui exprime par deux fois, avec pratiquement les mêmes paroles, son désir.

Le film va d'une part montrer son être de prostituée, rompant magistralement avec tout cliché : exactitude, précision professionnelle, corps habillé à la demande des clients, nudité étudiée, distancée, gestes réfléchis, calculés, visage aux traits un peu durs qu'elle s'emploie à adoucir par une

expression maîtrisée et souvent durement conquise. D'autre part, c'est la vie privée de Claire, tentative de rompre avec le métier, de semer son maquereau et créancier, sa rencontre amoureuse d'un moment, sa fuite et son accouchement. On peut s'arrêter à l'accouchement de son sourire à la fin du film, émouvant et glaçant, plutôt qu'à sa maternité plaquée en guise de happy end.

Nous ne connaissons pas le désir de cette femme qui exprime son désir. La sexualité apparaît comme une construction, elle n'est pas un désir. Claire produit les paroles, les gestes qu'elle sait adapter. Son corps, même nu, est sous contrôle. Il n'est pas un corps chaste, mais un corps abstrait contrôlé par des gestes qu'elle ralentit ou suspend, liés au mouvement ou à l'absence de mouvement. La violence s'installe là, froidement, dans l'indifférence, parce qu'il n'y a pas de rapports entre les gens.

Sans se départir de sa douceur, son regard, pendant les rapports sexuels, est complètement concentré sur un point fixe qui neutralise tout mouvement des corps. Katrin Cartlidge réussit à se fondre dans l'abstraction, devient complètement homogène au décor.

À l'opposé, les rapports sexuels amoureux sont filmés avec une proximité qui semble libérer les mouvements, le geste redevient la source du propos. La violence de l'étreinte amoureuse qui se mue en plaisir (subtil écart avec le plaisir "simulé" des scènes de prostitution) se soustrait à la violence provoquée par l'indifférence des rapports entre les gens.

Le monde de *Claire Dolan* est terrible, mais il n'est pas complètement désespéré car l'actrice laisse l'empreinte d'une figure de femme qui résiste à cette indifférence du monde et à sa violence.

L'Ennui

Le thème de la violence est assumé par le dire dans *L'Ennui*, en particulier du côté du personnage masculin, Martin (Charles Berling, acteur lui aussi extraordinaire), qui harcèle Cécilia de paroles, de questions sur son intimité sexuelle. L'acteur empoigne les dialogues du roman, tels quels, qu'il joue à peine, car il semble possédé par le texte, imprimant à son corps tout entier, à ses gestes, un rythme sidérant. C'est ainsi qu'est saisi le monde d'aujourd'hui, presque incapable de silence, à travers le personnage hystérisé de Martin —renversement des rôles, puisque c'est la jeune femme dans les comédies intimistes françaises qui tient cette place.

Il n'y a pas, comme chez Bresson ou chez les Straub, omniprésence (et même domination) de la littérature dans le film, rappel local insistant de l'écart, de la distance entre l'écriture littéraire et le sensible de l'image et du son. Dans *L'Ennui*, un geste global arrache le roman à lui-même. Comme chez Rohmer, le film est bâti sur une tension entre deux personnages. L'énigme est Cécilia, cette jeune femme, toujours prête au rapport sexuel : son étrangeté réside d'abord dans sa façon d'aborder le sexe expérimentalement, dans un calme apparent surprenant, c'est-à-dire sans indécence, sans moralité ni sentimentalité. Ensuite, parce que son physique et son jeu sont absolument hors mode : léger embonpoint, vêtements très simples, un peu provoquants car un peu justes, visage de Renoir presque impassible, mais tendu vers le monde, regard franc, sans manières. Ses gestes sont précis, tranquilles, dans une économie qui la rapproche de la femme fatale des films hollywoodiens, mais au plus loin de la sophistication de l'apparence des stars. De son

personnage, se dégage une impression, non pas d'indifférence au monde, mais de complète ingénuité. Ingénuité que l'on retrouve dans les rapports sexuels eux-mêmes. C'est peu à peu —son énigme ne faisant que se confirmer— qu'elle devient un véritable personnage de roman, qu'aucune image ne saurait résoudre, parce que l'on comprend qu'elle n'existe dans le film qu'à travers le regard de l'autre. Parce que l'homme aime d'une façon si compliquée, si tortueuse, si inquiète, si "expérimentale", elle échappe à sa connaissance. On pourrait dire que le film refuse toute interprétation du personnage, au sens psychologique ou dans n'importe quel sens. (De la même façon, le nouvel amant de Cecilia restera une silhouette aux cheveux jaunes, distante, juste entrevue.)

Les rapports sexuels sont pris dans le rythme effréné du film qui en absorbe la violence, en leur apportant une sorte d'abstraction minimale. Réalistes, mais non érotisés, leur soudaineté, leur répétition même dans des positions variées, sont une provocation saine, un peu ludique, révélant tout d'abord une vacuité et une solitude suspecte de chacun, sans amour visible, puisqu'ils semblent n'être unis que par le sexe.

La force des dialogues, souvent drôles, modifient cette violence, car si Cécilia répond à toutes les questions indiscrètes, voire inquisitrices de Martin (en cela elle semble d'abord un personnage faible, mais elle est une jeune fille et lui est plus âgé qu'elle et professeur), elle lui résiste néanmoins dans ses réponses extrêmement lapidaires et franches. Elle refuse également toute corruption de son rapport à lui : le mariage, l'argent, quitter son autre amant. L'idée du bien et du mal, attaché au sexe, ne l'effleure même pas. Elle reconnaît et explique une tache de sperme

sur sa robe qu'elle n'avait pas ôtée dans un rapport avec son autre amant comme elle constaterait s'être salie en mangeant un fruit.

Cette résistance par la parole, la voix douce et paisible de l'actrice, rendent l'idée de l'amour possible, éloignent cette violence générée par l'indifférence des rapports sexuels crus. Martin sort de la barbarie, du pathos des sentiments, de la jalousie, de la possession. Il cesse de se torturer lui-même et de torturer l'autre (on le voit imaginer un rapport sexuel avec Cécilia, mais en projetant l'image de l'amant aux cheveux jaunes à sa propre place).

Le film nous montre son désir amoureux à travers un rapport sexuel filmé de plus près, et plus violent (violence descellée du mal) car plus réaliste que les autres. Dans ce ralentissement du mouvement après la jouissance, ils parlent un peu, tous les deux, du plaisir qu'ils ont éprouvé ensemble. Ce moment, et quelques plans rares qui surprennent le sourire de l'actrice, allongée sur le lit, pour parler et songer, après le plaisir, —au lieu de se rhabiller vite fait comme les premières fois où nous les avons vus— saisissent l'idée du bonheur dans l'amour, dans sa liaison au plaisir sexuel, après en avoir exposé largement sa déliaison —même si cet amour reste ténu et un peu obscur.

Élisabeth Boyer

The Bridges of Madison County

Clint Eastwood, 1995

L'exposition de l'acte sexuel est l'un des principaux matériaux supplémentaires que le cinéma a arrachés à l'emprise de la censure entre les années 1960 et 1975 —l'autre étant celle de la violence cruelle. C'est un fait accompli qu'il ne s'agit pas de considérer sous l'angle de la morale, bien ou mal pour le cinéma, mais comme une donnée inévitable du cinéma contemporain, sitôt qu'il touche à la question des relations amoureuses.

Avec *Romance*, l'ultime étape de cet arrachement est accomplie : des corps sexués, il est désormais loisible de tout montrer, même dans le cinéma de consommation courante : le porno cesse d'être le lieu unique de l'exhibition intégrale de l'acte sexuel. Ceci n'a évidemment aucune incidence sur le porno comme spécialité, et ne lui ouvre notamment aucun crédit artistique ; tout au plus pourrait-on y deviner les conditions qu'il devrait (impossiblement) remplir pour donner lieu à un genre véritable, pour être du cinéma plutôt que du reportage fonctionnel, destiné au même usage que la prostitution.¹

La situation actuelle est donc en rupture complète avec l'ancien système de suggestion du sexuel sur lequel

1. On lira à ce sujet l'article de référence de Gérard Leblanc, "Le cul loin du ciel", in *Érotisme et cinéma* (coordonné par Daniel Serceau), éd. Atlas/Lherminier, Paris 1986.

fonctionnait l'érotisme classique, notamment hollywoodien. Cet érotisme, fondé sur l'interdit et son contournement, établissait une relation de complicité, sur le dos de la censure, entre le film et le spectateur : clins d'œil ironiques, phrases à double sens, "symboles" transparents, les réunissaient dans la nargue au puritanisme d'État. Aujourd'hui que la censure abandonne le terrain du sexuel, cette complicité de l'érotisme n'existe plus guère que dans certains films destinés aux adolescents. L'attente du spectateur devant un film où il est question d'amour, ou simplement de rencontre sexuelle, porte désormais sur ce que fait le film de ce matériau devenu inévitable : les scènes de sexe.

On se demandera par exemple si elles ont une quelconque fonction dramatique ou rythmique (ainsi, dans *Claire Dolan* ou *L'ennui*, leur répétition structure le film); ou si elles jouent un rôle dans la caractérisation d'une relation entre deux personnes (participent-elles à l'élaboration d'une idée de l'amour ?); on examinera enfin le traitement formel de ces scènes elles-mêmes : évitement ou non des clichés, dosage entre l'exposition et la suggestion (qui se donne le plus souvent entre le clair et l'obscur), choix des lieux et des cadres, voire positions des partenaires... —pour y saisir les idées que ce traitement produit.

On remarquera qu'il est en un sens plus aisé, cinématographiquement parlant, de partir de la visibilité du sexuel pour en arriver à toucher à l'amour (comme dans les deux films qu'on vient de citer) que l'inverse : dans la prostitution, ou l'aventure déliée de l'amour, l'activité sexuelle peut s'exposer directement, trivialement, comme la répétition mécanique que viendra enrayer la question de l'amour. C'est en tout cas un processus moins épineux que celui qui consiste à rencontrer, dans une histoire d'amour, l'embarras

qu'est toujours le sexe, avec sa charge de possible trivialité, et surtout le problème de la *transition* entre l'expression du désir et sa réalisation : sorti de la comédie, que faire par exemple du déshabillage, et plus généralement comment aborder l'intimité des personnages ? Qu'en faire pour la pensée, s'entend, puisque telle est la condition pour que cette intimité nous *regarde* ?

La plupart des films esquivent du reste le problème des transitions (le fondu enchaîné est une ellipse bien commode), et contre le risque de trivialisation, convoquent au secours des obligatoires scènes de lit force éclairages diffus, filtres et contrejours savants, qui du coup les font se ressembler toutes, à l'instar des images cuivrées des magazines érotiques.

Mélodrame

The Bridges of Madison County se situe, comme tous les films d'Eastwood, dans la filiation d'un genre hollywoodien classique. Il s'agit ici du mélodrame, et plus précisément de l'œuvre de Douglas Sirk. *Madison* s'inscrit dans cette catégorie qu'on pourrait appeler le mélodrame de la "brève rencontre" —le film homonyme de David Lean en est, par son titre même, paradigmatique, mais nullement fondateur : on pourrait faire remonter la matrice du genre à *As it is in Life*² de Griffith (1910). C'est en quelque sorte une inversion de la comédie du remariage, ou sa face obscure : un homme et une femme se rencontrent, s'aiment et se séparent parce qu'ils ont d'autres liens à respecter.

La structure et la tonalité du film d'Eastwood font surtout penser à *There's Always Tomorrow* (1956) et à *All That Heaven*

2. = *Ainsi va la vie* : un veuf retrouve une amie de jeunesse, mais pour mieux subvenir à l'éducation de sa fille, renonce à se remarier.

Allows (1955) (au point d'en sembler sous certains aspects un double quasi-remake)³, c'est-à-dire à la gamme *mineure* (au sens strictement musical) des mélodrames de Sirk, plutôt qu'à sa veine "flamboyante" (*Written on the Wind*, *Tarnished Angels*, *Imitation of Life*) qui côtoie toujours le tragique. Dans le mélodrame de la brève rencontre, en revanche, c'est la mélancolie qui domine, face à la banalité de la vie : les lieux communs en sont l'étroitesse de la vie provinciale, la nostalgie des rêves de jeunesse perdus, l'ingratitude de la famille, le poids du qu'en-dira-t-on... Le bonheur n'y est que fugitif, le temps de la rencontre. Et surtout, le sexe en est soustrait, alors qu'il est constamment sous-jacent dans les mélodrames "flamboyants", —comme si cette soustraction garantissait qu'on a bien affaire à une histoire d'amour et non à une aventure sexuelle. Dans *All That Heaven Allows*, c'est le discours des autres (la fille, la "bonne société") qui sexualise la relation amoureuse des protagonistes, et tout ce qui nous en est donné à voir de physique se limite au baiser métonymique traditionnel. Dans *There's Always Tomorrow*, le sexe est carrément absent, mais le regard des enfants le soupçonne malgré tout. C'est à chaque fois l'opinion commune qui met en avant le sexuel dans le regard qu'elle porte sur une rencontre.

Dans son entreprise de réactivation contemporaine du genre, *Madison* doit donc affronter le problème suivant : que faire du sexe, aujourd'hui inévitable, dans un mélodrame de la brève rencontre, de sorte qu'il y s'agisse bien d'une

3. *Demain est un autre jour* : Un homme marié, délaissé par toute sa famille, rencontre une amie de jeunesse; ils tombent amoureux; les enfants s'en mêlent; l'amie décide de laisser l'homme à sa vie de famille, et repart.
Tout ce que le ciel permet : Une jeune veuve tombe amoureuse d'un jardinier; la désapprobation de ses enfants et de la "bonne société" les sépare; ils se retrouveront miraculeusement à la fin.

rencontre *amoureuse* et non simplement d'une aventure sexuelle ?⁴ Esquiver la question du sexuel serait une solution par trop académique : il ne s'agit pas de refaire du Sirk à l'identique, mais d'éprouver ce que le genre supporte de novation, d'éclairage contemporain du réel qu'il met en jeu. En d'autres termes, de situer la question de l'amour *aujourd'hui*, c'est-à-dire sous la supposition (moderne, initiée par Freud) qu'il est désormais possible de traiter du sexuel frontalement, sans préjugés moralistes ni provocations pornographiques.

La date à laquelle est située l'histoire de Robert et Francesca est assez parlante : 1965, c'est juste après les derniers grands mélodrames, et juste avant la "libération sexuelle". C'est de cet entre-deux qu'on va *reprendre*, renouer le fil suspendu depuis *The Sandpiper*⁵. Mais la reprise se fait du point d'aujourd'hui, puisque le film commence après la mort de Francesca, au moment où son fils et sa fille découvrent les cahiers où elle fait le récit de sa rencontre avec Robert, récit qu'on verra donc en une succession de flashbacks. Ce traitement en flashbacks est évidemment propice à la mise à distance du léger romantisme des personnages de Robert et Francesca, mais il a aussi des incidences sur les personnages des enfants de Francesca : leur conformisme, par exemple, ne peut pas être mis au compte de leur jeunesse, comme on peut le penser des enfants de *There's Always Tomorrow*. Le puritanisme étroit est assigné à notre époque autant qu'à celle de la génération précédente. Avec, toutefois, un espoir final, qui se donne dans la

4. En quoi on voit bien que *Neuf semaines 1/2* ne relève nullement du mélodrame : comme l'indique le titre, l'aventure sexuelle ne saurait *durer*, —tandis que dans l'amour, la question de sa durée (du "toujours") est essentielle.

5. *Le chevalier des sables*, de Vincente Minnelli, 1965.

décision que prend chacun des enfants concernant son couple, et qui ouvre la question de la possibilité de la transmission des vérités amoureuses, —transmission qui en passerait nécessairement par un récit, c'est-à-dire le mélodrame lui-même. On aurait donc là une thèse du type : sur la question de l'amour, rien n'a vraiment changé dans les consciences depuis trente ans, mais quelque chose pourrait changer si on repensait sérieusement les grands mélodrames classiques.

Cet optimisme (très modéré) est absent des films de Sirk, en particulier de *There's Always Tomorrow*, qui renvoie chacun à une solitude extrême, et le bonheur familial à l'illusion d'une ironique imagerie pieuse.

Le désir

L'émergence du désir est très tôt marquée : dès le moment où, dans la voiture, le bras de Robert effleure accidentellement la jambe de Francesca —geste “manqué” d'une banalité qui confinerait au cliché s'il n'était alourdi de la sensualité du contact des corps : ce n'est pas la main et le genou, mais tout l'avant-bras et toute la jambe qui se frôlent. Il ne fait du reste aucun doute, depuis que le fils l'a désignée comme telle avant même le premier flashback, qu'on a affaire à une rencontre sexuelle. L'atmosphère un peu lourde, la chaleur, la gaucherie des premiers échanges, contribuent à l'annoncer. Un peu plus tard, Francesca observera, comme aimantée par la fenêtre dont elle n'arrive pas à se détourner, Robert en train de faire sa toilette à la fontaine, torse nu. Ainsi Eastwood renouvelle-t-il le cliché de la “femme à la fenêtre”⁶ en changeant la mélancolie en

6. Cf J-L.Bourget, *Le mélodrame hollywoodien*, pp.184-187, Stock, Paris 1985. Le dernier flashback s'achève sur ce même cliché de la femme à la fenêtre.

désir, et en assignant le regard désirant à la femme, et la nudité à l'homme.

La montée du désir de Francesca est ce qui domine toute cette partie du récit, et ce qui infléchit constamment le film vers une sensualité directe dont le genre, sous sa forme classique, n'était pas coutumier. On pourrait dire que le film combine l'exaltation sensuelle de *Written on the Wind* et le réalisme quotidien de *There's Always Tomorrow*. Un exemple significatif en est la scène où Francesca est restée seule après le départ de Robert, le premier soir de leur rencontre; ils se sont quittés sur un léger froid à la suite d'une question maladroite de Robert; sur le porche de sa maison, elle ouvre sa blouse pour offrir son corps au vent de la nuit, —au monde : brève image du tissu qui claque dans la tempête, lointain souvenir du déshabillé frénétiquement agité par la danse solitaire de Dorothy Malone dans *Written on the Wind*, climax aussitôt interrompu par l'intervention de moustiques inopportuns, qui provoquent la retraite précipitée de Francesca. Tout le film est structuré selon cette juxtaposition du lyrique et du banal au seuil du comique. L'effet général produit est celui d'une banalisation des corps, semi-ironique (sur le mode pince-sans-rire caractéristique d'Eastwood), qui à la fois annonce le ton des scènes de sexe, et désamorçe leurs inévitables clichés.

En bon disciple des grands anciens, Eastwood ne craint pas d'aborder les clichés frontalement. C'est ce qu'on voit dans le traitement de la première scène d'amour physique, qui convoque deux clichés successifs : la danse préliminaire, et l'étreinte devant l'âtre.

Cette scène se situe à peu près au milieu du film; elle est décomposée en trois phases d'inégale durée, et interrompue en son milieu par un retour au présent.

La danse

La première phase est donc celle des préliminaires amoureux. Le contact physique s'établit de façon très simple : tandis qu'elle répond au téléphone, Francesca, debout derrière Robert assis, arrange le col de sa chemise, puis, tout naturellement, pose la main sur son épaule. Après un moment, sans se retourner, il pose à son tour la main sur la sienne. Très troublée, Francesca finit par raccrocher. Il se lève sans lâcher sa main et se met à danser avec elle, lentement, sur la chanson que diffuse la radio.

Tout se fait, dans ce film, avec une extrême lenteur, qui déshystérise toute passion. Des modernes, Eastwood a retenu le sens de la durée. Cette séquence de danse, qui dure près de quatre minutes (l'ensemble de la scène en dure six), est aussi l'équivalent des très longs baisers de *Notorious* ou *North by Northwest*⁷; le film reprend ici le cliché de la danse (et plus particulièrement du slow) qui métaphorise jadis l'acte sexuel, et le débarrasse de son aspect convenu comme de toute métaphore en le saturant de son propre réel de contact étroit des corps, de prélude sexuel muet.

Ce réel passe ici dans le baiser, autre cliché hollywoodien, métonymique cette fois, —seule partie de l'iceberg du sexe autorisée, par l'ancienne censure, à dépasser dans les films. Or on sait désormais que le baiser n'a plus de nécessité comme métonymie : il est donc donné ici pour ce qu'il est —nullement fin (de scène ou de film), mais préliminaire. On le voit particulièrement dans l'*insistance* du geste, apprise et reprise de Hitchcock : elle est construite par une série de baisers enchaînés, saisis de près dans le mouvement

7. *Les enchaînés* (1946) et *La mort aux trousses* (1959) d'Alfred Hitchcock.

tournant de la danse, qui emporte le couple dans un lent tourbillon de tendresse charnelle, où l'on passe du rire de l'amour à la gravité du désir.

La présence charnelle est renforcée par le physique des personnages : la banalisation de Meryl Streep, dont l'apparence et le jeu se souviennent d'Anna Magnani, et surtout l'âge d'Eastwood, qui n'a jamais caché ses rides, contribuent à faire sentir le poids réel des corps, en même temps que celui d'une décision amoureuse *adulte*. La question de la beauté physique, au sens classique du terme, est déplacée : elle est ici moins la cause que le résultat de l'attraction amoureuse, et les personnages gagneront leur beauté par la grâce de l'amour (et inversement, comme en témoigne le masque pathétique de Robert abandonné sous la pluie, la dernière fois qu'on le voit). De ce fait, pour autant que l'érotisme au cinéma est la beauté de la transgression (l'esthétisation du péché), on n'a pas affaire ici à une scène véritablement érotique, bien qu'elle soit extrêmement sensuelle. C'est qu'il ne s'agit pas tant de faire adhérer le spectateur aux personnages et à leurs émotions, que d'abstraire ces émotions des corps singuliers, pour construire l'idée de l'émotion qui saisit tout corps offert à la vérité de l'amour.

Le caractère de préliminaire amoureux de la scène de danse laisse augurer que la scène suivante sera plus explicitement sexuelle. Or le fondu au noir qui met un point d'orgue à la fin de la chanson ne débouche que sur un retour au présent : on comprendra bientôt qu'il y a là l'effet d'une censure, celle du puritanisme de Michael, le fils de Francesca, qui est incapable d'entendre la suite du récit, et déclare avoir besoin d'air. L'effet de coupure est d'autant plus déplaisant qu'il se produit à un moment où on s'est installé dans le récit, dans la proximité des personnages : on est

non seulement privé du climax amoureux, mais brutalement arraché à l'histoire, comme par une panne de projection. La censure officiellement abolie reste donc enracinée dans les esprits, le puritanisme n'est pas, au bout du compte, une affaire d'État. La "révolution sexuelle" a peut-être eu raison des tabous au cinéma, elle a échoué devant l'opinion dominante. Et le cinéma, en exposant si volontiers le sexe, ne se fait peut-être que l'exutoire de cette opinion, simple revers de la médaille puritaine.

L'amour agrandit le monde

Restée seule, Carolyn poursuit l'évocation du passé. Contrairement au flashback⁸ précédent, amené par un enchaînement rapide de l'image et du son (la voix de Francesca se substitue à celle de sa fille lisant son récit), la scène qui va suivre est introduite par un travelling avant vers le visage de Carolyn suivi d'un fondu enchaîné assez lent, procédé canonique destiné à signaler le retour en arrière. Du coup, l'apparition du procédé, à ce moment précis, jette une équivoque sur ce qu'il signifie : retour en arrière ou image mentale ? L'hypothèse de l'image mentale est renforcée par le fait que Carolyn, à ce moment-là, n'est pas en train de lire : elle est restée le regard dans la vague, laissé vacant par le départ de son frère. Et l'image (sans autre son que la musique) qui vient en surimpression sur son visage semble combler cette vacance.

L'image en question est à nouveau un cliché, le plus familier peut-être : le couple étendu devant l'âtre. Clair-obscur

8. Précisons qu'on n'a affaire à un flashback qu'au sens chronologique : il ne s'agit pas d'une simple remémoration, mais de la matérialisation du récit écrit de Francesca, de son "adaptation", en somme.

rougeoyant, corps à peine visibles, notes égrenées du piano... Mais le cliché peut donc être assigné à l'imaginaire de Carolyn, ironie d'Eastwood envers le personnage, qui pour être moins prude que son frère, n'en est pas moins prisonnière des images toutes faites. Du reste, l'image est extrêmement brève, et ne dure que le temps qu'il faut pour apercevoir le cliché : on enchaîne aussitôt sur un plan rapproché et sur un dialogue qui rompent le cliché, et qui donnent à comprendre que les personnages viennent de faire l'amour. La scène cruciale manque donc. *Ça* ne nous regarde pas encore.

Pour l'instant, la situation et le dialogue, même s'ils sont banals, n'ont rien de convenu. Francesca renifle comme qui vient de pleurer. "*Emmène-moi quelque part, tout de suite, quelque part où tu as été, de l'autre côté du monde*", dit-elle. Le désir de Francesca pour Robert, c'est aussi le désir du monde, d'un monde plus grand. L'amour agrandit le monde, en même temps que grandit l'intimité, comme semble dire le cadre qui se resserre sur les amants pendant le dialogue. Et en arrière-plan, derrière la figure de Robert, le photographe errant, se profile le souvenir du western, la nostalgie d'un monde sans bornes, du recul perpétuel de la frontière. À Francesca qui mesure l'étroitesse de sa vie (et le film nous en a donné la mesure en enfermant Meryl Streep dans le cadre oppressant de la maison, du *home* familial), Robert rappelle son Italie natale en lui racontant son propre séjour à Bari, comme pour la consoler en lui rappelant que son monde aussi est vaste. Et en effet, Francesca est si bien consolée que ses baisers interrompent l'histoire de Robert...

Ellipse à nouveau, dans le contraste : après le feu, l'eau. La dernière phase de la scène est constituée de deux brefs plans où on les découvre allongés l'un contre l'autre dans

la baignoire, à la lueur des bougies, et sur lesquels on entend la voix off de Francesca : “*Il me venait à son propos des pensées dont je savais à peine quoi faire... J’agissais comme si j’étais une autre, et pourtant je n’avais jamais été autant moi-même...*” On se souvient du trouble ressenti auparavant par Francesca prenant un bain après Robert. On ne sait pas très bien si le bain à deux est une réalisation des pensées dont elle parle, toujours est-il que la conjonction de la situation, somme toute banale, et des paroles de Francesca atteste qu’il n’y a rien, si banal que ce soit, qui ne puisse être relevé par la pensée. Ainsi, du fond son bain, dans les bras d’un homme qu’elle aime, Francesca rejoint-elle Rimbaud : je est une autre.

En privilégiant dans toute cette scène les moments de tendresse et de réflexion sensuelles, en ellipse des moments proprement sexuels, le film installe l’idée de l’éclosion d’un amour, et de l’importance qu’y ont les corps, la découverte du corps de l’autre, de l’autre comme corps —de tout ce qui restera dans le souvenir de la brève rencontre, et dont la durée la constituera en *amour suspendu*, au contraire de la passade sexuelle. Ce n’est qu’au cours de la deuxième nuit que le film s’autorisera la plus grande intimité.

La journée du lendemain est consacrée au monde : promenades et soirée au cabaret noir —“*Un endroit où personne de ma connaissance ne nous verrait*” : en une phrase, on a compris la ségrégation; et cependant, le premier jazzman qu’on verra est le bassiste blanc; pas de ségrégation pour l’art,⁹ ni pour les amoureux, dont on voit concrètement s’agrandir le monde.

9. Il s’agit en fait du fils de Clint Eastwood, Kyle : un plan qui pourrait être pris pour un simple clin d’œil familial trouve ainsi sa justification dans l’idée.

Eastwood ne craint pas, dans cette séquence, de répéter le cliché de la danse-préliminaire, mais cette fois pour le faire aboutir à la scène qui avait été soustraite la première nuit : au couple enlacé sur la piste de danse, succède sans heurt, soudé par la musique, le couple enlacé sur le lit au clair de lune. L’image caresse le dos de Francesca, jusqu’à son visage au-dessus du visage de Robert. Enfin, une très brève vue de haut dévoile un instant le corps de Francesca, allongée nue sur Robert.

Cette unique scène proprement érotique, qui ne dure pas plus d’une demi-minute, est traitée sobrement : l’accent est mis sur la beauté du corps entraperçu de Francesca, du grain de la peau, argenté par la lune, de la courbe du dos, du profil dans la pénombre. La beauté enfin gagnée, la plénitude du moment, n’échappent pas complètement à la convention, mais là encore, le cliché est renvoyé à l’imaginaire de la fille de Francesca, dont le visage réapparaît en surimpression à la fin de la scène exactement comme il avait disparu au début du flashback.

Madison semble prouver qu’en matière de visibilité du sexuel, la marge néo-classique (néo-hollywoodienne) est très étroite, s’il s’agit d’un mélodrame. Eastwood ne s’y risque que très furtivement, et avec toutes sortes de précautions, dont l’usage ironique du cliché est un des exemples. Il place en somme le sexe parmi les expériences ordinaires du monde qu’on peut aussi repenser sous le signe du Deux de l’amour.

Mais ce qu’expose *Madison*, c’est, davantage que le sexe, le corps amoureux dans sa banalité, révélant ainsi ce qui était réellement masqué dans le système hollywoodien classique par le maquillage, le jeu, le glacis de lumière : le *glamour* (étymologiquement : la magie) faisait obstacle à la

sensualité, qui n'était tolérable que dans un contexte sordide. Les films académiques hollywoodiens frappent par leur manque commun de sensualité : la fameuse scène du baiser sur la plage de *Tant qu'il y aura des hommes*,¹⁰ qui fit scandale à l'époque pour avoir osé montrer des corps amoureux, encore que marqués du sceau de l'adultère, est cependant une des scènes les moins sensuelles qui soit — ce qui explique peut-être qu'elle soit rapidement devenue un cliché de l'érotisme de pacotille, c'est-à-dire d'un érotisme conforme à l'opinion des censeurs.

L'art hollywoodien, en revanche, parvient parfois, au-delà du *glamour*, à la sensualité amoureuse, par les regards souvent, ou par la proximité extrême des corps, quelquefois par le contact des peaux. Pour sexualiser davantage, il fallait en passer par le biais de la danse (la comédie musicale, par exemple, mais aussi *Party Girl*).¹¹ *Madison* réserve le *glamour* aux scènes de sexe parce que c'est peut-être la seule façon de les relever de la pornographie, mais est par ailleurs imprégné d'une telle sensualité que le *glamour* passe presque inaperçu et le sexuel au second plan, au profit de la présence des corps. Le traitement "magnanimes" de Meryl Streep, destiné à ôter à son image toute trace de *glamour* antérieur, n'est pas sans rappeler l'opération entreprise par Rossellini sur l'image hollywoodienne d'Ingrid Bergman : la beauté n'était plus une donnée du *glamour*, mais résultait d'un processus.

L'androgynie

La comparaison avec *There's Always Tomorrow* éclaire aussi une ambiguïté présente dans les deux films. *Madison*,

10. *From Here to Eternity* (Fred Zinnemann, 1953).

11. *Traquenard* (Nicholas Ray, 1958).

on l'a dit, inverse les sexes des protagonistes du film de Sirk, où c'est l'homme qui est père de famille. Mais on se souvient que le personnage de Fred McMurray y était sous certains aspects féminisé : le soir où Norma Vale (Barbara Stanwyck) réapparaît, elle le surprend en tablier de soubrette; par la suite, c'est souvent elle qui prendra les initiatives; à la fin, le cliché de la femme à la fenêtre sera retourné : c'est l'homme qui, de sa fenêtre, regarde s'éloigner l'avion de Norma. (On remarquera que dans tous les cas, ce sont les femmes qui décident d'interrompre l'histoire d'amour.) *Madison* reprend à son compte ces ambiguïtés des positions sexuelles : Francesca prend presque constamment les initiatives amoureuses, auxquelles Robert acquiesce docilement (cette docilité est explicite dans le commentaire de Francesca); on a déjà parlé de son regard, par la fenêtre, sur le torse nu de Robert, — retournement des innombrables scènes où le héros surprend l'héroïne à sa toilette; du coup, il n'est pas indifférent que dans la scène de lit, Francesca soit étendue sur Robert, dans la position "de l'homme". Cette ambiguïté ne constitue pas pour autant une inversion pure et simple des rôles : les positions "homme" ou "femme" sont alternativement occupées par l'un ou l'autre des personnages. Autrement dit, *homme* et *femme* sont bien des *positions* plus que des données naturelles. (Dès son premier film, *Play Misty for Me*,¹² Eastwood s'est complu à donner à ses propres personnages une dimension "féminisée", comme pour compenser l'excès de virilité de celui que Sergio Leone a rendu célèbre.)

12. *Un frisson dans la nuit* (1971).

On voit que l'opération de banalisation des corps pratiquée dans *Madison* est au plus loin de la vulgarité naturaliste. C'est au contraire une opération qui a pour fonction de désamorcer les idées reçues, de décaper les clichés, de susciter un réel sensible de ces corps. À travers les deux séquences examinées ici, on a pu apercevoir le travail minutieux opéré sur le genre par Eastwood pour le rendre apte à penser le monde moderne, et pour démontrer la capacité de ce genre à inventer des idées-cinéma, c'est-à-dire à contribuer à cette modernité.

Denis Lévy

True Crime (Jugé coupable)

Clint Eastwood, 1999

Dans plusieurs films de Clint Eastwood, la question du sexe, même si elle n'est pas centrale, est posée frontalement. Eastwood ne convoque pour cela ni le drame, ni nécessairement l'amour, mais installe souvent, contre la dramatisation académique qui fusionne sexe, violence et morale, une tonalité presque neutre voire apaisante. Il s'agit pour le cinéaste d'énoncer des idées au-delà de toute morale. Il opère par banalisation du sexe. Il est en cela à contre-courant de l'opinion.

Ainsi dans *A Perfect World*¹, Butch (Kevin Costner), prisonnier évadé, rassure un garçon de huit ans sur la taille de son pénis. Le garçon Buzz, a failli être violé par l'autre bandit, Butch l'a sauvé in extremis. Le film met en place des faits d'opinion : l'actualité sur les viols, sur le harcèlement sexuel tel qu'il envahit l'Amérique. Devant la honte que le garçon ressent sur la prétendue petitesse de son sexe, Butch lui demande de le lui montrer et lui dit tranquillement que pour son âge, c'est une taille tout à fait normale. Nous voyons le personnage se pencher et regarder le corps du garçon, sans être dans les regards des protagonistes : pas de nécessité de montrer, la distance est impérative à toute

1. *Un monde parfait*, 1994

pensée. Eastwood énonce en cinéma ce que Freud préconisait dans l'analyse du petit Hans : se tenir dans la pensée face au sexuel en soustraction de tout sens.

L'affirmation de l'homme interrompt d'un coup les tics nerveux du visage du garçon, celui-ci retrouve un sourire détendu. Le fait que Butch soit un bandit évadé, met à distance la question du bien et du mal, la morale est neutralisée. Plus tard, l'enfant est témoin à travers la vitrine des ébats sexuels de Butch et d'une serveuse qui s'offrait à lui. Dans la voiture, les deux compagnons discutent ensuite du rapport entre sexe et amour : embrasser les fesses d'une femme, est pour l'enfant l'expression d'un amour; à cela, Butch étonné acquiesce. Finalement, ils éclatent de rire, de ce rire qui déculpabilise. Car dans la pensée de l'enfant, l'amour et le sexe ont un rapport. L'enfant, pour Eastwood, n'est pas un être innocent : forte rupture avec l'imagerie hollywoodienne de l'enfant, depuis les petites filles de Griffith jusqu'à aujourd'hui, en passant par Shirley Temple.

Dans *Unforgiven*², les vieux compagnons discutent de leurs besoins sexuels; l'un, marié, demande à l'autre, veuf depuis trois ans : "Alors tu utilises ta main ?". La question, singulière, nous fait penser le sexe hors l'amour, dans une trivialité non marquée par la morale. Les acteurs semblent d'ailleurs étonnés de jouer ces scènes.

True Crime

Le dernier film de Clint Eastwood offre la vision d'une Amérique enfoncée dans un conservatisme obscur, où un personnage, Steve Everett (Clint Eastwood), va opposer

2. *Impitoyable*, 1992

quelque chose comme "l'Immortel d'une résistance"³. Everett engage tout son être, singulièrement son extrême bonté, dans un trajet subjectif contre les opinions dominantes. Le personnage de Steve Everett est entièrement investi par Clint Eastwood, dans le même sens que chez les burlesques. Car ses actes et ses paroles présentent plus une pensée qu'une possibilité d'identification à un personnage. On ne s'identifie d'ailleurs qu'à l'enquête. Nous nous limiterons ici à traiter des idées relevant du sexuel et de l'amour.

Le sexe.

Dans ses films et particulièrement dans *True Crime*, le sexe est omniprésent mais en filigrane. Le sexe, pratique courante de Steve (mais il n'est nullement une exception), est installé dans toutes les conversations du film : on parle de qui couche avec qui, du masochisme de telle femme, des "passions de la vie", du harcèlement sexuel, avec un humour qui rappelle Ford et Wilder.

Aujourd'hui, la scène cliché est le déshabillage, souvent opéré dans un voyeurisme plus ou moins excitant. *True Crime* inverse le cliché. Ici, nous voyons l'habillage. Mais ce n'est pas tant cela qui inverse le cliché. Il s'agit d'épurer cette représentation en opposition à l'académisme contemporain (les baisers suivis de scènes de sexe sont les clichés d'aujourd'hui) : nous voyons Steve au lit avec une femme, nous avons affaire ici à la quasi-nudité des corps, à la scène de sexe, plus précisément après le sexe. Eastwood montre son corps franchement, il embrasse la femme allongée, sur ses fesses pour "guérir les ecchymoses". Les gestes particu-

3. Alain Badiou, *L'éthique*.

liers des acteurs empêchent toute excitation, la lumière crue barre l'imaginaire : les personnages ont ainsi simplement partagé le plaisir banal du sexe, sans l'embarras des sentiments, et pourrait-on dire sans la singularité de l'amour. Cette scène est triviale et douce, non sordide : la banalisation opérée empêche la psychologie et le sens, interdit l'analyse interprétative. Dans le cinéma dominant qui ne montre que des corps jeunes, voire adolescents, Eastwood tranche par la douceur de deux corps matures s'embrassant. Ici, le baiser est montré uniquement pour ce qu'il est.

Le corps de l'acteur

Ce qui surprend aussi est qu'on se situe après le rapport sexuel. Le vêtement que met Eastwood le revêt d'un charme étonnant. La quasi-nudité d'Eastwood offre une sensualité charnelle, à distance de l'érotisme. Cet habillage, très inhabituel à notre époque de déshabillage presque obligé, est un geste d'une sensualité inédite : le personnage met d'abord une chemise épaisse, puis en enlevant la serviette qui entoure sa taille enfiler un pantalon. Précisément, nous voyons Steve Everett "revêtir" Clint Eastwood. Ce geste de l'habillage de son corps matérialise l'idée de la nudité, il en dénature l'effet, il empêche toute pornographie du corps.⁴

La jouissance : représentation interdite ou obligée ?

Nous voyons donc l'idée du sexe, soustraite à toute excitation spectaculaire. L'idée des corps sexués l'emporte sur celle du sexe : habituellement on montre le sexe par les mouvements désordonnés de l'excitation, qui efface systématiquement la singularité des corps; ici le sexe est invisible,

les corps sont presque sensibles. L'idée de la jouissance passe pourtant car on assiste à une scène tendre qui se termine par une déclaration, même si c'est de non-amour. Le plaisir banalisé passe dans ce dialogue étrange prononcé par deux voix tranquilles : lui : "*Nous sommes dans les passions de la vie, je ne t'aime pas*"; elle : "*Moi non plus*". L'idée de la jouissance ainsi présentée est en soustraction à la fois à l'interdit et à l'obligation de sa représentation. Eastwood se démarque en cela du cinéma contemporain, en se soustrayant à la fois à la morale, et à son envers pervers. L'absence d'amour ne marque pas nécessairement le sexe du signe du Mal.

Le début d'*Absolute Power*⁵ est remarquable sur la prétendue obligation de représenter la jouissance. Le personnage joué par Eastwood est contraint de voir ce cliché du cinéma actuel : le sexe et la violence. En effet, pénétrant de nuit dans une grande demeure, il tente de voler des œuvres d'art. À l'arrivée imprévue de plusieurs personnes, le cambrioleur est obligé de s'enfermer dans un coffre-fort d'où, par un miroir sans tain, il voit tout ce qui se passe dans la chambre. Il assiste forcé à l'excitation sexuelle d'un couple, puis au viol de la femme par l'homme, puis à la tentative d'assassinat de l'homme par la femme, jusqu'à ce que d'autres entrent et abattent la femme. Cette scène rapide installe le film dans son époque : le sexe et la violence sont les matériaux du cinéma contemporain. Le personnage

4. Dans *Sabrina* de Billy Wilder (1954), le geste de Sabrina (Audrey Hepburn) pour réajuster le chapeau de Linus (Humphrey Bogart), crée la même idée : nous retrouvons tout à coup l'image de la star Bogart dans tout ce qu'elle dégage de sensualité et de charme, alors qu'auparavant il était comme dé-figuré, son chapeau et ses lunettes le rendant presque grotesque. Wilder, dans le geste d'Audrey Hepburn, matérialise tout ce que les vêtements et leurs formes peuvent créer de singulier dans un corps.

5. *Les pleins pouvoirs*, 1997

d'Eastwood voit la scène en continu, mais le montage discontinu joue un rôle essentiel : nous voyons des gestes dans la chambre, coupés sans cesse par le visage horrifié d'Eastwood. Cela nous montre que le sexe ainsi vu est impossible à penser, qu'il n'y a rien à en penser. Le film construit une distance. Le personnage est somme toute un spectateur du cinéma de son temps, tandis que nous sommes saisis, grâce au discontinu, d'une idée sur l'état actuel du cinéma.

L'impossibilité de l'amour

La configuration hollywoodienne a pour point central l'amour. Le désir du spectateur, induit par le film, s'attend à une histoire d'amour. Une question de la configuration est donc : l'amour est-il possible ? L'amour étant représenté par le désir, ceci se manifestait principalement dans l'érotisme. Il y avait donc un rapport interne entre sexe et amour.

Eastwood travaille, en vérité depuis ses premiers films, à mettre en question le rapport entre sexe et amour. *True Crime* est traversé de bout en bout par cette interrogation. Sans pensée, le rapport est obscur, et l'absence de pensée de ce rapport renvoie au désastre et à l'errance. Le film soutient d'autre part que le sexe est pensable dans la tranquille indifférence au sens.

Eastwood part souvent d'une référence au cinéma hollywoodien. Dans ce film, le mélodrame est la plus repérable. Plusieurs éléments sont caractéristiques : les accidents, la mort brutale, le pathétique tirant vers le tragique, l'obscurité dureté de la négation de l'amour. Le mariage, la famille sont les obstacles dominants, l'état de la situation rend entièrement problématique un quelconque horizon

amoureux. L'amour reste dans une suspension entre la négation et l'inexistence. En fait, de l'amour il n'est pas question, sinon de son absence.

La disposition à la rencontre amoureuse est ce qui cadre le film : avec Michelle au début, avec la jeune vendeuse à la fin. Nous découvrons Steve Everett flirtant avec une jeune femme. Un baiser tendre suspend leur conversation. Michelle interrompt les choses et part. Eastwood, tout en montrant le cliché du flirt, le soustrait à notre attente : il n'y aura pas de scène de sexe. Elle prend sa voiture dans la nuit pluvieuse (menaçante). Elle se regarde dans le rétroviseur en caressant le coin de ses lèvres où Steve l'a embrassée, accélère et cherche la musique (de film) correspondante. Nous voyons très fugitivement le sourire de la jeune femme, son ravissement inoubliable, car ce geste de la main sur les lèvres est très émouvant, et ambigu. Nous restons suspendus à la beauté des visages et des gestes, où subsiste la trace d'une possibilité d'amour.

L'accident arrive brutalement, inattendu. La situation est insensée et cruelle. On a l'impression ainsi très tôt d'un monde barré par la mort. On commence par une scène de charme, quelque chose du sexe, ou de l'amour, ou des deux, se dessinait. Puis la mort. Que nous promet ce monde incertain ? On ne peut s'empêcher de se tenir à distance tout d'un coup, car on sent que le film va être dur, particulièrement sur la question de l'amour. Le ravissement de Michelle est englouti dans la mort. L'idée de l'amour est ainsi très vite au bord extrême du néant. Cette scène nocturne signale aussi dans quelle lumière les personnages évoluent. Les scènes diurnes elles-mêmes sont soustraites à la lumière, ce qui est d'autant plus troublant que nous sommes en Californie. La

mort et la nuit vont être récurrentes : Michelle meurt dans le “virage de la mort”, un homme passe sa dernière journée dans le “tunnel de la mort”, un troisième témoin retrouvé a emporté son secret dans la tombe.

La figure de la mort contamine tout le film. Ainsi dans les rapports entre Steve et sa femme, dont un plan remarquable concentre le malentendu : le profil de Steve en gros plan découpé durement par l’ombre, très loin sa femme est assise, ses mains cachent son visage. L’impression de la séparation irrémédiable des corps est énorme. La scène de leur séparation est baignée dans l’obscurité bien qu’il y ait des lampes allumées. Le rapport entre sexe et amour reste en impasse, les deux corps sont côte à côte comme des étrangers. Quand Steve lui dit “*Je t’aime*”, elle répond “*Je suis ton épouse*” : le mariage comme barrage de l’amour. Il y a confusion de l’amour et de la position parentale à cause des “tâches” que la femme rappelle à Everett. Leur seul point de rencontre est donc leur fille : la famille vient à la place de l’amour. Le silence pesant, l’absence de lumière installent un tragique sans pathos, le désastre de la situation passe dans la glaciation de la situation et des sentiments, le visage d’Everett est ici marqué par la mort, le visage de sa femme est ravagé par son propre refus du monde.

Le visage d’Eastwood, dans ce film semble en passer par toutes les apparences : ici, la dureté coupante due à la déclaration de non-amour ; à un autre moment, son visage et son corps presque nu offrent une douceur et une beauté étonnantes. Selon les situations, Everett aura l’air plus vieux ou au contraire plus jeune qu’Eastwood. Le vieillissement accentué et la jeunesse arborée désignent en vérité des moments subjectifs.

Les scènes de séparation entre le condamné Franck Beechum et sa fille, puis sa femme sont emblématiques aussi du mélodrame. La dernière visite est une scène où le pathétique est maximal. Quand la femme arrive, on voit leur dernière étreinte, intense, puis la peur. À la place de la pensée de la mort, le couple se réfugie dans l’imaginaire religieux : “On se retrouvera dans un endroit meilleur” : idéal romantique de l’amour, où le réel des corps est dissout. Quand les policiers emmènent Mme Beechum, le condamné reste seul, enchaîné, les corps sont implacablement séparés. Le désespoir de la jeune femme éclate alors, l’imaginaire romantique ne remplace pas le réel des corps amoureux. L’opposition entre le discours romantique et le réel est remarquable également dans leurs adieux : à travers les vitres du spectacle, ils se disent “*I love you*”, alors qu’ils sont séparés ; c’est la première fois qu’ils le prononcent, déclaration muette dans l’imminence de la mort : ils vivent leur amour dans la mort. Aussitôt que la femme hurle le nom de l’homme au corps inerte, on assiste à un complet revirement du réel qui, là insiste sur la séparation irrémédiable des corps. Eastwood cadre le corps puis la main de la femme qui frappe la vitre, de plus en plus ralentie : le cinéma semble lui-même contaminé par la mort. L’idée du désastre n’est pas colmatée par l’idéalisations. L’idéologie romantico-religieuse ne remplace pas le concret du corps de l’amour.

Sur la question d’un horizon possible, le film présente deux voies : l’une obscure, l’autre suspendue. La première est en forme d’énigme : nous sommes contraints de plonger aux côtés de Steve dans le trou noir et sinistre du pare-brise de la voiture accidentée. Nous restons quelques secondes dans le noir absolu. Notre regard est fixé sur une béance

sans fond, sans nom : c'est le réel de la mort, le néant. Ceci est la réponse sans recours à la cynique représentation spectaculaire de la mort par l'État. Puis du fond de ces ténèbres, apparaît le visage de la fille de Steve. L'ellipse spatio-temporelle adoucit la dureté. Michelle prend alors la figure incertaine de la promesse évanouie du courage et de la justice véritables. Relever cette mort, c'est continuer : dans l'accueil d'une possible rencontre amoureuse, et dans le travail d'innocenter Beechum. Steve sera fidèle au courage de la jeune femme.

L'horizon américain reste très sombre car entre Michelle morte et les deux petites filles, la figure féminine est à trouver. Le film parie sur l'infime lumière d'où s'éclaire dans le trou affreux du pare-brise, le visage souriant d'une enfant. Steve Everett n'a pas cédé sur son désir. Ni le mariage, ni la famille, ni les rencontres sans lendemain, n'ont entamé la confiance de Steve. Sur la possibilité du deux, l'Amérique est encore, sans doute, inapprochable.⁶

Charles Foulon

6. Stanley Cavell, *Une nouvelle Amérique encore inapprochable*, éd. de l'Éclat, 1991.

Hollywood : amour, sexe et comédie

“Le cinéma, qui est le plus populaire des arts modernes, a des obligations morales, à cause de la confiance que les gens lui accordent” (...)

“L'effet de la nudité, ou de la semi-nudité, sur les hommes et les femmes normalement constitués, et encore plus sur les jeunes et les immatures, a été reconnu avec honnêteté par les hommes de loi et les moralistes. D'où le fait que la beauté possible d'un corps nu ou semi-nu n'ôte rien à l'immoralité de son exhibition dans le film. Car, outre sa beauté, l'effet d'un corps nu ou semi-nu sur un individu normal doit être pris en considération”.

Code Hays, 1930

Le code de censure de l'industrie hollywoodienne rend ici, à sa façon, un bel hommage au pouvoir des images de cinéma. Du point de vue des censeurs, la “confiance” que les spectateurs accordent à cet art populaire, et l'exhibition de la “beauté” qu'il permet (et s'autorise largement au moment de la rédaction du code Hays) apparaissent comme un danger sans précédent pour la morale et les bonnes mœurs qu'ils entendent défendre. Les préconisations du code, si elles sont le reflet d'une idéologie particulière (celle de la très réactionnaire “Legion of Decency” catholique), mettent le doigt, article après article, sur quelques unes des caractéristiques du mode de représentation et d'expression du cinéma. Ce n'est pas tant ce que l'image et le son permettent de montrer et de dire qui semble poser

problème (il est facile d'interdire purement et simplement certaines images et certains mots, et le code Hays, oubliant toute pruderie, ne se prive pas d'en dresser une liste détaillée), mais plutôt ce que leur nature particulière peut mettre en évidence.

Le cinéma montre les corps comme jamais on ne les a montrés auparavant : corps amoureux, corps érotisés, corps aimants, corps sexués, dont le mouvement met à nu les sentiments, et restitue la sensualité, les gestes de désir, les élans passionnés, d'une façon beaucoup plus évidente que dans le statisme de la peinture et de la photographie.

On se convaincra, s'il en est besoin, de la force d'évocation (de subversion pour les censeurs) de cette présence accrue, de cette évidence nouvelle des corps apportée par le cinéma en lisant les chapitres du code de censure consacrés au sexe et au costume : il n'y est question que de gestes subversifs, de poses lascives, d'exhibitions indécentes, d'étreintes trop passionnées, de mouvements inconvenants, etc. dans un portrait apocalyptique d'un art qu'on pourrait croire voué à l'apologie de la débauche. Au-delà de l'interdiction de la nudité ou de l'allusion au sexuel, c'est le corps lui-même et son mode d'apparition au cinéma que la censure tente là d'évacuer ou de canaliser, que ce soit en le cachant ou en contrôlant ses mouvements.

La censure est toujours réactive : elle entend imposer un cadre strict dont les limites ont déjà été franchies (sinon comment pourrait-elle déterminer aussi précisément jusqu'où il ne faut pas aller ?). La mise en place du code Hays dans les années 30 vient en réaction à certains "excès", des "orgies" des films d'Erich von Stroheim aux répliques fameuses de Mae West, (qui ajoutent le scandaleux à sa présence déjà fortement sexualisée¹). Le code

constitue une forme de retour en arrière qui va remettre en cause certaines audaces et retarder le traitement explicite de sujets jugés irrecevables alors, comme la prostitution, l'avortement ou les "perversions sexuelles" (dont l'homosexualité fait partie). Mais parce qu'il émane de la réaction, l'histoire du code Hays est surtout celle de ses multiples aménagements successifs qui s'efforcent de suivre —à grand peine— plutôt qu'ils ne précèdent l'évolution galopante des mœurs et l'imagination des cinéastes.

Quand André Bazin remarquait en 1957 que "*Hollywood, en dépit et à cause de tous les interdits qui y règnent, demeure la capitale de l'érotisme cinématographique*", il s'empressait d'ajouter : "*Qu'on ne me fasse pas dire cependant que tout érotisme véritable aurait besoin pour s'épanouir sur l'écran, d'y tromper un code de censure officiel*"². Que le code ait eu une incidence sur l'art hollywoodien est indéniable. Mais on a peut-être un peu exagéré la bêtise des censeurs et par là même l'ingéniosité des auteurs qui seraient soudain passés maîtres dans l'art de ne pas appeler un chat un chat en vue de contourner la censure. Métonymies, ellipses et métaphores étaient à l'œuvre bien avant les années 30, et si certaines d'entre elles sont sciemment "subversives", ce sont surtout des outils artistiques qui donnent à comprendre ce que le cinéaste ne veut pas montrer. L'humour allusif de Lubitsch doit peut-être un peu à la censure —on connaît sa

1. On peut relire à ce propos l'article de Frédéric Favre : "Mae West, le geste", in *L'art du cinéma* n° 10 dont on extrait le passage suivant : "Toute apparition de Mae West est avant tout une apparition de son corps. Alors que la séductrice hollywoodienne traditionnelle conserve un équilibre (ou crée une tension) entre une silhouette désirable dans son ensemble et le point particulier que constitue son regard, West impose son physique en en identifiant clairement les parties et en rendant ces dernières littéralement palpables".

2. André Bazin : *Qu'est-ce que le cinéma ?* "En marge de l'érotisme au cinéma", Ed. du Cerf, 1985, p. 252

prédilection pour les portes derrière lesquelles on imagine le lit interdit— mais il est surtout une forme d’esprit qui n’appartient qu’à lui. Et si Billy Wilder à sa suite fait preuve (comme le souligne encore Bazin à propos de la fameuse scène de *Seven Year Itch*³ où Marilyn “*se fait souffler sous les jupes par le métro*”) d’“*un raffinement extraordinaire de l’imagination acquis à lutter contre la rigoureuse bêtise d’un code puritain*”⁴, il cherche moins à composer avec la censure qu’à la pousser dans ses derniers retranchements (et à l’affronter directement) en plaçant parfois l’allusion aux confins du scabreux, et en désignant le sexe là où il est, c’est-à-dire là où la censure ne veut pas le voir.

Il convient donc de remettre la censure à sa juste place ; elle s’efforce —parfois d’une façon très violente— de sauver les apparences de l’ordre moral qu’elle défend, mais chacun sait —et les censeurs les premiers— que les apparences sont trompeuses.

“Je pense que les hommes sont merveilleux”

La comédie américaine née dans les années 30 a fait son lit des péripéties sentimentalo-conjugales, du différend amoureux et de son cortège d’intrigues, de dissimulations, de fausses trahisons, dont le nœud se résout souvent dans une déclaration d’amour finale. Certes ce motif, de Molière à Marivaux, n’est pas nouveau dans la comédie. Stanley Cavell quand il définit sa “comédie du remariage” ne manque pas de souligner sa quasi-filiation avec la comédie shakespearienne. Il faut d’ailleurs entendre “remariage”

3. *Sept ans de réflexion*, 1955

4. André Bazin, op. cit.

au sens du désir perdu et retrouvé : “*des gens qui se sont déjà trouvés découvrent qu’ils sont vraiment faits l’un pour l’autre*”. Son récit est moins ce que promet la rencontre amoureuse que la question du temps de l’amour —et de sa coextensivité avec le temps du désir— quand, libéré des affres de la séduction et au plus loin de sa destination institutionnelle et familiale, il est expérience et découverte du monde à deux.

Quand le code de censure nous déclare sans rire que “*le caractère sacré de l’institution du mariage et du foyer sera maintenu*” et que “*l’adultère, et tout comportement sexuel illicite, parfois nécessaire à la construction d’une intrigue, ne doivent pas être traités explicitement, ni justifiés, ni présentés sous un jour attrayant*”, cela équivaut à un péremptoire “Hors du mariage, point de salut !” Mot d’ordre dont la comédie du remariage respecte la lettre —on reste dans le licite— à défaut de l’esprit. Car ce qui est à l’œuvre dans le “remariage” est bien autre chose que le maintien du caractère sacré de l’institution.

“*Je pense que les hommes sont merveilleux*”, dit Katharine Hepburn dans *The Philadelphia Story*⁵ quand elle apprend que James Stewart n’a pas profité de son ivresse pour abuser d’elle la nuit précédente. Stanley Cavell cite cette réplique à l’appui de sa définition de la “comédie du remariage” car elle est pour lui “*l’expression, pour ainsi dire, de l’émerveillement qu’il y ait deux sexes et que le sexe opposé soit admirable en tant que tel. Cela ne marque pas la fin de la colère entre eux ; restent toujours leurs différends (différences). Mais c’est une espèce de promesse qu’ils vont prendre tout le temps qu’il faudra —par exem-*

5. *Indiscrétions*, George Cukor, 1940

ple jusqu'à ce que la mort les sépare— pour résoudre ce que sont ces différences (différends), ce sur quoi elles (ils) débouchent”⁶.

Ainsi entendu l'amour n'est ni lien sacré (au sens où la religion l'entend) ni passion fusionnelle, mais expérience de la différence, son enjeu est moins de résoudre une contradiction, de réduire un écart que de l'accepter et de le prendre en compte comme constitutif du processus de l'enquête amoureuse.

L'apparition du parlant est pour beaucoup dans cette nouvelle forme de “conversation” amoureuse, mais elle tient aussi à l'époque, en ce sens qu'elle “est vouée, souligne Cavell, à la recherche de ce que vous pourriez appeler l'égalité entre les hommes et les femmes (et je me représente ceci comme emblématique de la quête d'une communauté humaine en tant que telle), à la recherche d'une indépendance et d'une dépendance mutuelles correctes”⁷.

“No Sex !”

Le modèle de la comédie du remariage, comme lieu d'un “couple d'êtres humains en conversation” pourrait bien être celui d'une grande part de ce qu'on a appelé la comédie “sophistiquée” américaine.

L'amour est son sujet : au plus loin des passions tragiques et de la mélancolie du mélodrame, elle l'aborde sur le ton d'une relative légèreté dont se déduisent souvent —quand ils ne sont pas explicites— la sexualité et ses plaisirs. Ici réside son principal caractère transgressif et la raison de ses

6. Stanley Cavell : “La Pensée du cinéma”, *Trafic* n°19, été 1996, p. 134

7. *ibid*, p.133

démêlés avec la censure, aux yeux de laquelle la légèreté n'est guère compatible avec un péché aussi sérieux que celui de la chair.

Un censeur déplorait en son temps que “les protagonistes séduisants et sympathiques “de *Design for Living*”⁸ de Ernst Lubitsch “présentent le mal de façon charmante, comme s'il s'agissait du bien”⁹. Le mal en l'occurrence, c'est l'amour égal que Myriam Hopkins porte à Gary Cooper et à Fredric March, et qui la conduit tour à tour dans les bras de l'un et de l'autre. Le sexe est d'autant plus explicite dans la relation qui unit successivement l'héroïne aux deux hommes qu'ils ont d'abord tout trois décidé de rester amis : “No sex !” est le terme du gentleman's agreement qu'ils ont conclu au début du film, pour ne pas voir une belle amitié rompue par la jalousie. Et le film de nous narrer qu'une telle “souffrance” est intenable, et que l'amour ne saurait se passer du sexe. Lorsque Gary Cooper et Myriam Hopkins se retrouvent tous les deux, après le départ de Fredric March, ils essaient d'abord d'éviter tout contact, chacun à un bout de la pièce s'évertuant à ne pas croiser le regard de l'autre. Mais le désir l'emporte et les précipite, comme aimantés, dans les bras l'un de l'autre au premier échange de regard : “Ce n'est pas réaliste de vouloir nier la nature” dit Gary Cooper, et il ajoute “Ceci est réel” avant d'embrasser Myriam Hopkins. Celle-ci, vaincue, signifie d'un geste son abandon : elle se laisse tomber sur le sofa et rompt le pacte en constatant qu'elle n'est “malheureusement pas un gentleman”. Par ses paroles, elle renvoie les conséquences de son acte moins à la morale générale qu'à la mauvaise

8. *Sérénade à trois*, 1933

9. cité par Jean-Loup Bourget : *Hollywood années 30*, Hatier, 1986

conscience de la promesse non tenue ; la tonalité comique du film n'est pas exempte par instants d'une certaine gravité, même si un happy end pour le moins plaisant (la transgression est toujours un plaisir) n'envisage rien moins qu'un ménage à trois, après avoir ridiculisé la sacro-sainte institution du mariage. La seule morale qui vaille pour *Design for Living* est celle de l'amour et du sentiment de liberté qu'il procure, à l'image de l'intrusion tonitruante des deux ex-amants de Myriam Hopkins dans sa vie de femme mariée, à la fin du film : venus l'arracher à un mariage contracté par dépit, ils n'hésitent pas à investir d'une façon désinvolte son boudoir et à chahuter et plaisanter avec elle sur son lit, lieu d'une intimité très vite retrouvée. La transgression de cette scène est aussi dans la manière dont elle libère soudain les corps jusqu'ici entravés, dont elle les délivre du poids des convenances pour les faire apparaître prêts à l'amour. Et si le pacte du "no sex" est à nouveau évoqué entre les trois protagonistes, les regards qu'ils échangent laissent prévoir qu'il ne sera pas respecté.

Parce que la transgression est inhérente à toute comédie, celle d'Hollywood se plaît à désigner les portes derrière lesquelles se trouve le secret le mieux gardé du monde : le sexe. Il s'agit moins d'ouvrir la porte que d'écrire dessus ce qu'elle cache, de la simple intimité amoureuse aux "activités" sexuelles les plus illicites, toutes choses que la tonalité comique peut libérer un moment du poids du péché ou de l'interdit du tabou.

Le cinéma conjoint le dire (la déclaration) et le montrer (qui s'en tiendra longtemps au baiser) pour attester l'amour, le reste est une affaire de suggestion, de décalages entre le dire et le montrer.

Suggérer le sexe par les mots allusifs et les images symboliques (métonymies ou métaphores), ou par le hors-champ et l'ellipse, c'est parfois en passer par la provocation mais c'est plus souvent une façon d'attester le désir et l'amour. La comédie du remariage ne fonctionne pas autrement qui absente un moment le désir au sein d'un couple pour mieux organiser son retour, y compris par l'allusion —comique— au sexe (qu'on songe simplement à la fameuse scène du coucou de *The Awful Truth*¹⁰ de Leo McCarey).

"What Girl in the Kitchen ? Maybe It's Marilyn Monroe !"

En soumettant un mari abandonné pour les vacances par sa femme au voisinage peu reposant —pour le corps comme pour l'esprit— de Marilyn Monroe, *The Seven Year Itch* de Billy Wilder respecte le schéma du remariage, à ceci près qu'il déplace et actualise ses éléments : la concupiscent de l'homme marié, que la comédie des années 30 ne faisait qu'évoquer timidement est ici au centre du film, et l'objet de son désir en est l'héroïne.

Mais on ne saurait réduire Marilyn à un objet, si beau soit-il, car rarement son corps lui-même, au-delà de l'image de son corps, nous aura autant été donné à penser que dans ce film. Billy Wilder ne se prive pas de jouer du mythe de Marilyn Monroe ("*la blonde dans la cuisine, c'est peut-être Marilyn Monroe*", dit le mari, joué par Tom Ewell, à propos de sa splendide voisine qui n'a ni nom ni prénom dans le film) pour mettre son héros en présence d'une image qui aurait pris corps, pour le confronter à un fantasme devenu réalité. Marilyn est bien plus qu'une image, c'est

10. *Cette sacrée vérité*, 1937

une présence incomparable que Wilder fait subir à son héros plus qu'il ne lui permet d'en jouir, si l'on en croit les nombreux heurts, chutes et dérèglements nerveux auxquels il est soumis tout au long du film. Quelques scènes font d'ailleurs allusion à une virilité totalement affolée (Truffaut a parlé de "plans purement pornographiques", citant en exemple "une certaine bouteille de lait..."¹¹) par la promiscuité d'une Marilyn qui ne cesse de faire goûter ses baisers au dentifrice ou d'évoquer avec une candeur un peu perverse son intimité, qu'elle parle de ses sous-vêtements dans la glacière, ou d'un bain pris en présence d'un plombier.

En filmant Marilyn sous toutes les coutures (car elle reste habillée : pour être si sexuée, elle ne saurait être nue) et sous les angles les plus inédits (ses genoux dévoilés par la bouche d'aération du métro), Wilder montre —et élabore lui aussi— le mythe de Marilyn en même temps qu'il révèle le regard le plus cru qu'on puisse porter sur l'actrice. Et il invite au passage le spectateur à mesurer sa propre concupiscence quand, par exemple, il soustrait dans un premier temps à notre regard la photo d'*US Camera* pour laquelle la voisine a posé (notre frustration grandit avec l'émoi que cette photo déclenche chez Tom Ewell), pour nous la montrer quelque temps plus tard dans un plan forcément décevant, car quelle que soit l'audace de la pose, elle est beaucoup moins audacieuse que ce qu'on avait pu imaginer.

The Seven Year Itch est la version comique, et passablement cauchemardesque, d'un rêve de séduction largement répandu auquel le cinéma de l'époque n'est d'ailleurs pas étranger si l'on en croit les allusions perfides qui sont faites à *Brief Encounter* ou à *From Here to Eternity*¹² par exemple,

11. François Truffaut : "La Main de Marilyn", in *Cahiers du Cinéma* n°57, Mars 1956, p.46.

dans la série de scènes parodiques où Tom Ewell devient le spectateur de sa vie de séducteur imaginaire. En raillant ainsi l'imagerie courante de la séduction et de la rencontre sexuelle, de sa version sentimentale à son penchant le plus provocant (à l'époque), Wilder fait preuve d'une subversion bien plus grande que ses modèles, parce que bien moins hypocrite. Il décrit les affres du désir sexuel avec une franchise que seule la comédie autorise, et si la morale est sauve (le mari reste fidèle et prend la fuite pour retrouver sa femme), elle revient de si loin que Billy Wilder passerait difficilement pour un prêcheur puritain. Il fut d'ailleurs en son temps qualifié de "pornographe" pour avoir eu souvent l'audace de parler de sexe, même s'il replace toujours celui-ci dans l'amour. C'est d'ailleurs là une démarche inverse de la production qu'il parodie où l'amour s'absente au profit de l'exposition du sexuel.

À l'orée des années 60, l'existence du sexuel est désormais acceptée par la censure (le code Hays tombera en 1966), et bientôt sa visibilité sera peu à peu autorisée. Le montrer de l'amour qui allait rarement plus loin que le baiser, peut en passer par l'étreinte ou la scène de lit. Mais au-delà des sujets et des situations nouvellement permis, on assiste à une véritable (ré)apparition des corps au cinéma, que l'existence même de Marilyn Monroe à l'écran emblématise à elle seule.

"Nobody's Perfect"

Parce que le corps a désormais le droit de vivre à l'écran, certains cinéastes vont nous donner à penser le corps sexué.

12. *Brève rencontre*, David Lean, 1945, et *Tant qu'il y aura des hommes*, Fred Zinnemann, 1953.

C'est ce que met en œuvre *Some Like It Hot*¹³ de Billy Wilder, à partir du motif du travestissement et de la confusion des sexes. La fameuse réplique finale "*Nobody's perfect*" (prononcée par le milliardaire Osgood quand Jerry/Daphné qu'il veut épouser lui dit : "*Mais je suis un homme !*") suffirait à décrire les inépuisables ambiguïtés d'un tel sujet, qui a fait ses preuves, dans le burlesque comme dans la comédie : on se souvient de Charlot passant du stade du travesti à l'état de "femme" pour avoir eu l'audace de raser sa moustache (dans *A Woman — Mam'zelle Charlot*, 1915), ou de Laurel et Hardy, époux à peine étonnés d'une version féminine d'eux-mêmes —ou de l'autre.

Le parcours des deux héros masculins de *Some Like It Hot* va bien au-delà de la simple expérience du travesti (de l'apparence de l'autre sexe). On assiste à une véritable redistribution des positions sexuées, à travers la double scène (alternée) de séduction sur le bateau et au dancing. D'un côté, Joe/Tony Curtis feint la frigidité et compose un personnage fragile et féminisé (qui ressemble, y compris par la voix, au Cary Grant de *Bringing Up Baby*¹⁴) pour répondre en tout point à l'idéal masculin de Sugar/Marilyn. Il abandonne ainsi ses prérogatives masculines pour laisser l'initiative de la séduction et du sexe à sa partenaire qui possède en ce domaine de sérieux atouts dont elle entend se servir. De l'autre, Daphné/Jack Lemmon, courtisé par Osgood, laisse éclater une féminité qui ne demandait qu'à s'épanouir, au cours d'un tango aussi renversant qu'interminable. C'est par la danse, lieu par excellence où les sexes sont distribués, que s'opère ce changement : en trois plans, Jerry passe du geste contrôlé —et résigné

13. *Certains l'aiment chaud*, 1959

14. *L'Impossible Monsieur Bébé*, Howard Hawks, 1938

(*"Daphné, you're Leading Again !"* reproche Osgood à sa encore trop masculine partenaire)— à l'abandon total d'un corps devenu objet résolu de séduction. "*I'm a man ! I'm a man !*" devra-t-il se répéter ensuite plusieurs fois non sans regrets, dans une scène qui crée un effet de répétition comique avec celle du début du film où, contraint de prendre l'apparence d'une femme, il scandait "*I'm a woman ! I'm a woman !*".

L'alternance des scènes du bateau et du tango n'est pas sans effets sur la signification et la tonalité de chacune d'elle : l'interruption répétée du long corps à corps entre Curtis et Monroe par la scène de tango rend comique —et acceptable par la censure— une scène de sexe d'une audace rare à l'époque (il est sans doute inutile de préciser quelle réaction l'experte Sugar/Marilyn entend provoquer chez son partenaire), tandis que l'expérience vécue par Lemmon atteint une dimension proprement sexuelle par sa simple mise en parallèle avec ce qui se passe sur le bateau. Et dans les deux cas, le sexe est l'objet caché —mais pourtant omniprésent— qui fait apparaître les corps dans toute leur dimension amoureuse.

En bousculant ainsi les positions traditionnelles du sexe et en mettant en évidence l'indétermination de leur distribution, Wilder introduit un point de subversion dans une représentation du désir sexué trop souvent soumise au seul point de vue masculin (et à ce qu'il sous-entend de virilité active, voire de machisme). Ce n'est pas tant la féminité elle-même (de la femme, de l'homme) que *Some Like It Hot* met en question que la dualité masculin/féminin inhérente à l'amour, quel qu'en soit le mode de répartition au sein du couple et quel que soit le chemin à parcourir pour parvenir à l'être deux de l'amour.

“Kiss me, Stupid !”

L’amour est à la clé des comédies dont nous venons de parler, quels que soient les détours souvent audacieux pris dans l’allusion ou la représentation du désir sexuel. Wilder (re)place le sexe dans l’amour, y compris et surtout quand il aborde le sujet de la prostitution, comme dans *Irma la douce* (1963) dans lequel un souteneur devient par amour l’unique (et chaste !) client de sa prostituée, ou de façon moins centrale dans *Kiss Me Stupid* (1964) où un mari fait passer une prostituée pour sa femme dans le but de l’offrir à l’appétit sexuel d’un crooner auquel il veut vendre ses chansons. Le scandale provoqué par ce film à sa sortie tient au fait que Wilder va au terme de la situation déjà scabreuse qu’il y expose, en sous-entendant par l’ellipse un double adultère. Peut-on d’ailleurs encore parler d’ellipse quand la scène qui nous est soustraite est à ce point explicite ? Trop jaloux pour offrir sa femme, même fausse, au crooner, le mari met ce dernier à la porte et savoure la paix retrouvée de son foyer, en compagnie de Polly la prostituée : une série de gestes, au plus loin de ceux du séducteur, caractérisent ironiquement l’homme marié qui va se coucher : de l’extinction des lampes au tour de verrou de la porte d’entrée, en passant par le bilan de la journée et un bâillement très appuyé, il invite sa “femme” à gagner la chambre où trône le lit conjugal avant de refermer la porte sur eux pour dérober à notre regard la suite des événements. Tout l’art de cette scène réside dans sa façon de nous mener le plus sereinement du monde vers la situation la plus moralement explosive à l’époque.

De son côté, la femme légitime, placée dans la situation de la prostituée, se retrouve en compagnie du crooner. L’argent laissé par ce dernier au matin nous signifiera

qu’elle n’est pas aussi “vieux jeu” qu’elle le déclarait la veille. L’amour, guéri de la jalousie, sortira indemne de ce double adultère, dans un happy end en forme de “remariage”. C’est moins l’absentement du désir qui est ici en question que son déplacement temporaire sur un tiers, mis en opposition à la durée de l’amour. Substituer une femme mariée (qui incarne l’amour) à une prostituée (qui incarne le sexe) est sans doute la façon la plus logique —et la plus subversive— qui soit de rendre explicite le sexe dans l’amour tout en signifiant les limites de leur disjonction.

No Bathing Suit, no Nothing !

Le traitement de plus en plus explicite des scènes de sexe à l’écran s’accompagne de leur plus grande visibilité, jusqu’à l’exposition intégrale des corps et de l’acte sexuel et la catégorisation du porno dans le courant des années 70. Au terme d’une approche qui reste parcellaire des rapports de la comédie et du sexe à Hollywood, et qui laisse pour l’instant en suspend la façon dont le néoclassicisme traite la question¹⁵, on peut remarquer que si la comédie a contribué d’abord, en dépit de la censure, à désigner le sexe dans l’amour, elle s’évertuera ensuite à l’y maintenir. Car la représentation de la nudité sexualisée, si elle met fin aux métonymies imposées par le code, autonomise parfois le sexe en le déliant de l’amour. On peut alors se demander avec Alain Badiou dans notre dernier numéro “comment le motif de la nudité érogène peut faire exception (alors que d’abord il la confirme) à la subsumption contemporaine de l’amour par l’organisation

15. L’œuvre de Blake Edwards, par exemple, sur laquelle nous avons entrepris l’enquête, traite explicitement de la représentation du désir et de la nudité sexualisée, et mérite sur ce point une étude particulière.

fonctionnelle de la jouissance”. Et “*quel degré de visibilité tolère ce qu'on pourrait appeler le corps amoureux ?*”.

Billy Wilder apporte à sa façon un début de réponse en “déssexualisant” la nudité dans *Avanti !*, tourné en 1972, en pleine vague d'érotisation du cinéma américain. C'est en se baignant nus et en exposant leur corps au soleil que Juliet Mills et Jack Lemmon, que tout opposait jusqu'ici —leur culture, leur classe, et même leur corps, si l'on en croit les allusions méchantes et répétées de Lemmon aux rondeurs de Juliet Mills— feront leur première expérience commune, celle d'une sensualité partagée qui les conduira à l'amour. Wilder dissocie dans cette séquence la nudité du sexuel par la comédie et reste au plus loin de l'érotisme de pacotille inhérent à ce genre de scène. Elle démarre pourtant par un cliché : une plongée sur la baigneuse dont les formes blanches évoluent dans les flots bleus et transparents. Mais l'intervention comique d'un photographe maître-chanteur, et la maladresse gênée de Jack Lemmon —qui perd son caleçon dans l'eau mais parvient à conserver ses chaussettes— désamorcent très vite le cliché au profit d'un sentiment de pudeur et de naturel. C'est en s'exposant nus au soleil que les deux personnages se débarrassent des préjugés qui les éloignaient l'un de l'autre et découvrent l'intimité nécessaire à l'amour. À voir comment Jack Lemmon cache avec ses chaussettes la poitrine nue de Juliet Mills au regard des marins —et au notre— on comprend qu'il entend conserver pour lui seul cette intimité. En désérotisant ainsi la nudité, en banalisant les corps, Wilder prend le contre-pied des clichés de l'époque —qui perdurent encore— pour convoquer le réel d'une intimité qui appartient elle aussi à l'amour.

Emmanuel Dreux

La comédie musicale : un espace de libération du corps

***Chantons sous la pluie*
Gene Kelly & Stanley Donen, 1952**

Aborder la question du sexe à travers le sensible des corps sexués, voilà ce qui pour Hollywood relève du défi. Dans cet univers codé, tout ou presque est permis dans le langage, le sous-entendu, la métaphore, l'abstraction, mais le réel charnel des corps sexués est toujours tenu dans l'ombre de l'image : ainsi les stars, images fabriquées, associent-elles un visage, une silhouette, une pose, qui masquent le réel du corps. L'art des films prend le système en défaut quand le réel du corps des acteurs est capté, en excès sur l'image figée des stars.¹ La censure ne s'y trompe pas, quand à propos de la danse elle fait peser l'interdit sur le corps, dès que la féminité s'y révèle de façon trop sensible :

“La danse est universellement tenue pour un art et un moyen d'expression particulièrement beau des émotions humaines.

Mais les danses qui suggèrent ou représentent des actes sexuels, qu'elles soient exécutées par une, deux ou plusieurs personnes, les danses qui ont pour fin de provoquer des

1. Comme c'est le cas de Mae West : cf. Frédéric Favre, “Mae West, le geste”, *L'art du cinéma* n°10 —Gestes.

réactions lascives de la part du public, les danses comprenant des mouvements de seins, une agitation excessive du corps quand les pieds sont immobiles, sont un outrage à la pudeur et sont mauvaises.”²

Cet extrait du code Hays appelle deux commentaires :

1) la capacité artistique de la danse est indéniable;

2) l’interdit apparaît vraisemblablement au vu des films : la formulation très précise de ce qu’il faut à tout prix éviter semble être une description de quelque séquence outrageante. Ce qui est visé là c’est bien ce qui féminise le corps : les seins, les hanches, rondeurs scandaleuses que les censeurs osent à peine nommer. C’est une certaine tendance du spectaculaire qui vient impurifier l’art de la danse pour la rendre “mauvaise”, c’est à dire sexuelle.

La tension entre deux pôles contradictoires s’inscrit donc au cœur du système : la prescription spectaculaire n’est pas toujours compatible avec la prescription morale. La comédie musicale est confrontée à cette tension dans son essence même puisqu’elle relève d’un mixte entre le ballet et le music-hall.

Comme toujours à Hollywood les cinéastes sont sur le fil : il n’en demeure pas moins que la danse sera utilisée comme un espace de liberté pour les corps. La visibilité des corps, associée à l’érotisme par le jeu de ce que le costume dévoile, ainsi que le jeu des corps masculins et féminins entre eux, seront autorisés dans la danse à la fois sous les auspices du caractère noble de cet art et de sa capacité spectaculaire.

Cette liberté acquise de la mise en scène des corps a permis à certains cinéastes d’aborder de façon plus ou

2. Extrait des “décisions particulières du code Hays”, *Cahiers du cinéma* n°150-151, Situation du cinéma américain II, p. 214.

moins métaphorique les questions du désir, de la différence sexuelle, du corps amoureux. Ces thèmes sont présents dans *Singin’ in the Rain*.

Dans le pas de deux saisi dans sa pureté idéale, toute composante sexuelle est évacuée : “*La danse ne retient de la sexuation, du désir, de l’amour, qu’une pure forme : celle qui organise la triplicité de la rencontre, de l’enlacement, et de la séparation.*” Mais cette triplicité “accède à la pureté d’une retenue intense qui se sépare de sa destination. En réalité, l’omniprésence de la différence du danseur et de la danseuse, et à travers elle l’omniprésence “idéale” de la différence des sexes, n’est maniée que comme organon du rapport entre rapprochement et séparation, en sorte que le couple danseur/danseuse n’est pas nominalement superposable au couple homme/femme.”³

Le pas de deux dans la comédie musicale est impur, il est toujours le fruit d’un dosage variable entre danse et théâtre au sens où “*il n’y a pas non plus au théâtre omniprésence effacée des sexes, mais tout au contraire, jeu de rôle hyperbolique de la sexuation*”⁴. Ainsi dans *Broadway Melody* —dansée intégralement, cette séquence constitue le “clou”

3. Il s’agit là d’un éclaircissement de deux énoncés apparemment contradictoires de Mallarmé : 1) “*Toute la danse n’est que la mystérieuse interprétation sacrée du baiser*”; 2) “*La danseuse n’est pas une femme*” (cf. Stéphane Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, éd. De la Pléiade, p. 304-305.). Alain Badiou prend appui sur ces énoncés pour montrer que l’enjeu de la danse n’est pas la rencontre amoureuse, malgré les apparences, mais plutôt l’idée abstraite de l’événement : “*L’énergie disjonctive dont la sexuation est le code est mise au service d’une métaphore de l’événement comme tel, soit ce dont tout l’être tient dans le disparaître. C’est pourquoi la différence des sexes s’efface ou s’abolit, n’étant pas en soi la fin représentative de la danse, mais une abstraction formelle d’énergie dont le tracé convoque dans l’espace la force créatrice de la disparition.*” Alain Badiou, “La danse comme métaphore de la pensée”, in *Petit manuel d’innesthétique*, L’ordre philosophique, Seuil, p.102-103.

4. Alain Badiou, *Op. cit.*, p.108. (c’est moi qui souligne).

de *Singin'in The Rain*— les deux pôles sont présentés : le premier pas de deux est très théâtralisé, de manière à présenter une rencontre sexuelle entre Cyd Charisse et Gene Kelly⁵; le second au contraire très épuré tend vers le ballet véritable, et présente une rencontre amoureuse où l'élément sexuel est partiellement soustrait.

1. Théâtralisation du pas de deux : la danse impure de la femme fatale

La femme charnelle, le regard désirant

La séquence du premier pas de deux entre Cyd Charisse et Gene Kelly débute par l'arrivée de Gene Kelly dans un bar rempli d'une foule multicolore. La foule s'écarte pour laisser place au danseur qui prend possession de l'espace offert. Ce geste vaste et dynamique du parcours de l'espace est déployé pour mieux accentuer son interruption : immobilisation soudaine du danseur qui après une glissade au sol est mis en arrêt par la jambe de Cyd Charisse, qui lui présente son chapeau suspendu à son soulier vert. La rupture est soulignée par la musique qui devient plus jazzy et plus lente, à mesure qu'est graduellement découvert le reste du corps de la femme, jusqu'au visage imperturbable. Puis le cadre s'élargit sur "Scarface" — en référence au film noir — entouré de deux gardes du corps vêtus de noir (comme des hommes d'église) : ils pourraient figurer la surveillance qu'exerce la censure sur le corps des acteurs, qui par la danse lui échappe.

5. "Aucun nom n'est attribué aux personnages de la séquence : Cyd Charisse et Gene Kelly sont les seuls noms possibles", in "La réflexivité dans *Chantons sous la pluie*", *L'art du cinéma* n° 8, p. 25.

"C'est une légère imperfection, un pli dans son bas, qui donne à l'illustre image des cuisses de Cyd Charisse sa présence charnelle."⁶ Cela produit un effet de réel en excès sur l'image glacée de la femme fatale. Par ce détail qui fait passer la sensualité tactile du bas sur la peau⁷, Cyd Charisse prend corps : sous nos yeux apparaît la femme charnelle, au plus loin du corps de la danseuse —support vierge d'une calligraphie.

Cette sensualité initiale, associée à l'érotisation produite par le dévoilement progressif du corps conditionne le regard du spectateur vers le théâtre plutôt que vers la danse : "Quant au spectateur de théâtre, on ne requiert nullement de lui l'impersonnel regard absolu et fulgurant, car ce qui convient est l'excitation d'une intelligence emmêlée dans la durée d'un désir".⁸ La caméra qui suit la jambe de Cyd Charisse induit un regard désirant dès le début de la séquence, après quoi n'importe quelle danse serait bien en mal de retrouver une pureté abstraite et emblématique. Ainsi, cette présence charnelle initiale va être transportée dans la danse par un mouvement d'ensemble coulé qui intègre le déplacement des danseurs, le glissement de la caméra et la musique qui en accentue la continuité. Ce geste fluide part du battement de jambes de Cyd Charisse et se poursuit dans un pas de deux avec Gene Kelly.

Théâtralisation de la danse : décor, jeu, costumes, accessoires

La danse est impure car elle est prise dans la représentation de la séduction du jeune danseur par la femme fatale.

6. Alain Masson, *Comédie musicale*, p. 270.

7. Cette sensualité particulière sera également exploitée avec la même actrice dans *Silk Stocking (La belle de Moscou)*, Rouben Mamoulian, 1957), où une jeune femme découvre son corps en découvrant l'amour.

8. Alain Badiou, *Op. Cit.*, p.108.

On y retrouve donc tout l'arsenal théâtral :

- le décor et ses toiles peintes aux couleurs chaudes, rouges et jaunes;

- le costume : la robe verte à frange qui érotise le corps par le dévoilement des cuisses dans les grands battements, le décolleté qui met en valeur le buste;

- les accessoires qui supportent le jeu : la cigarette dont la fumée aveugle la proie masculine, les lunettes ôtées d'un geste maîtrisé et essayées nonchalamment sur l'intérieur de la cuisse. Ce geste sensuel provoque le détournement du regard du danseur, ce qui attire d'autant plus l'attention du spectateur, puisqu'on lui désigne ce qu'il ne faut pas voir.

Les corps dansants investis par le théâtre perdent irrémédiablement leur statut emblématique. C'est sur cette opposition essentielle entre danse et théâtre que travaille l'impureté singulière du pas de deux : la danse pervertie par le théâtre permet de mettre en scène une rencontre sexuelle. La théâtralisation du corps est particulièrement marquée chez Cyd Charisse : *“On pourrait dire aussi que sa danse joue sur l'opposition du rond et du long, comme aucune autre. Elle restera donc une médiocre ballerine, quoi qu'on prétende parfois, parce que ses mouvements ne quittent pas son corps. Danse impure : la démarche chaloupée contredit un instant l'élan et l'élégance des jambes; l'épanouissement des cuisses dément la tension du geste. Voilà qui concentre la danse et la rend charnelle; la grâce et la sensualité se frôlent sans cesse.”*⁹ Le cinéma arrache la danse à elle-même, de sorte qu'il rature, abolit *“la pureté d'une retenue intense”*, la danseuse théâtralisée ne peut entièrement soustraire la femme.

9. Alain Masson, *Comédie musicale*, p. 284-285.

Ce pas de deux sensuel apparaît rétroactivement comme une fausse rencontre, puisque nulle déclaration ne lui fait suite. Le désir sexuel est évoqué mais en même temps séparé de la question de l'amour : l'idée est qu'il n'y a aucune causalité évidente entre la force d'un désir sexuel partagé —sensible dans l'harmonie des corps— et un processus amoureux réel. Il n'est pas anodin que le film noir soit convoqué ici, car c'est le genre négatif de la comédie musicale : le film noir associe le crime à l'impossibilité de l'amour, alors que la comédie musicale associe l'amour à l'impossibilité du crime, ou de la mort.¹⁰ Le croisement des deux genres produit une soustraction de l'amour : *“Broadway Melody”* est un monde noir circonscrit où l'amour est impossible. Cette soustraction locale permet de disjoindre l'amour du sexe. Cela est souligné par l'apparition dans le film de cette autre femme —Cyd Charisse, la sensuelle—, alors que l'amour est associé au personnage de Kathy Selden. Le corps qui cristallise le désir sexuel est un corps anonyme, alors que la femme aimée doit nécessairement avoir un nom. Le choix du casting accentue la disjonction : Debbie Reynolds est certes charmante mais elle présente un physique un peu fade par comparaison avec Cyd Charisse.

Paradoxalement cette séparation initiale, nécessaire pour la pensée, entre l'amour et le sexe, va permettre de les articuler à nouveau par le biais des corps : le second pas de deux est très abstrait, il touche par là à la pureté de la danse, mais les corps des danseurs portent en eux la charge charnelle de la première danse sexuelle.

10. Le croisement intégral des deux genres est rare (on peut cependant noter *Party Girl* de Nicholas Ray, qui n'est pas à proprement parler une comédie musicale, mais qui est dans une allusion constante au genre par les numéros dansés, et l'image prégnante de Cyd Charisse).

2. Fiction d'événement : la danse du voile

Cette séquence soustrait tout le bric-à-brac théâtral : costumes, décors, couleurs, éclairage. Dans un espace nu et presque blanc¹¹, pour tout dire vierge, les danseurs tracent une rencontre idéale, jouant de la dialectique de l'éloignement, de l'espacement, et de la proximité. Cyd Charisse porte un long voile blanc qui s'étend horizontalement, comme pour marquer le tracé de la danseuse dans l'espace, ou s'élève au dessus d'elle pour figurer l'idéalisation : l'idée qui dans la danse part du corps et lui échappe. La chorégraphie s'appuie plus sur les déplacements que sur la virtuosité des danseurs : c'est l'idée même de la danse qui est présentée par le cinéma comme une abstraction radicale.

Le voile va aussi s'enrouler autour des corps pour renforcer le rapprochement dans le baiser. Le dernier baiser sera effectif, ce qui déroge à la règle du ballet classique où les visages se rapprochent sans se toucher. Cette séquence, introduite comme le fantasme de Gene Kelly d'une rencontre avec la femme fatale, reste donc partiellement impure : le principe soustractif de la danse n'est pas complètement réalisé puisque le couple homme/femme resurgit dans le baiser où les lèvres et les corps se touchent, enserrés dans le voile qui évoque furtivement le drap.

Cette fiction de rencontre ne peut-être entièrement dissociée de la rencontre sexuelle qui la précède : les corps en restent marqués. Ainsi l'omniprésence des sexes transparait par réminiscence, comme une sorte de strate sous-jacente qui laisse filtrer, au cœur même de la rencontre amoureuse idéalisée, une puissante composante physique. Ce montage

11. Des lignes bleu ciel accentuent la perspective et l'impression d'un espace infini.

successif des deux séquences construit un passage du corps du désir au corps amoureux. Il y a donc d'une part une séparation concrète du désir sexuel et de l'amour; et d'autre part une rencontre amoureuse présentée dans la danse du voile comme une rencontre charnelle des corps sexués.

Il résulte de cette enchevêtrement concentré d'idée, que *Broadway Melody* au-delà de sa seule fonction spectaculaire constitue le point de capiton du film, une récapitulation¹² concentrée du film :

Ainsi un rapprochement est possible entre la rencontre idéalisée avec Cyd Charisse et la déclaration de Don à Kathy dans le studio vide : l'espace infini, le vent qui emporte le voile et la tonalité blanc/bleu des couleurs crée dans la danse du voile une sorte d'écho formel avec la scène du studio.

Le film établit un rapport d'ordre poétique entre la séquence *Broadway Melody* et l'ensemble du film, de manière à extraire des éléments de leur gangue narrative pour les réexposer dans une épuration maximale.

Ainsi la visibilité explicite de la succession d'une attirance purement sexuelle et d'une rencontre amoureuse apparaît rétroactivement avec le plus de clarté là où elle était moins apparente : Don Lockwood est bien au début séduit par un visage —le cliché de la drague en voiture évacue toute idée d'amour, les œillades significatives sont excessives jusqu'au burlesque (on pense aux mimiques de Groucho Marx à côté d'une jolie fille)—; il sera ensuite séduit par un corps qui surgit magiquement d'un gâteau. L'idée du désir sexuel est également évoqué par la chanson

12. Il s'agit du même type d'opération que dans *An American in Paris* de Minnelli. cf. *L'art du cinéma* n°11 —L'impureté.

interprétée alors par Kathy —“*All I do is dream of you / The whole night through*”— qui par le montage semble directement adressée à Don, celui-ci arbore en retour un sourire béat.

Le prétexte du spectacle, par l’entremise de la danse, permet d’aborder directement la question du désir sexuel qui ouvre à l’amour par l’omniprésence charnelle des corps, alors que dans le reste du film les corps sont cachés, aseptisés. À la soirée de Simpson, Kathy sort d’un gâteau en tenue légère : son corps est léger, c’est un corps de fête, banalisé par la présence des chorus girls qui portent le même costume et font les mêmes gestes. Les différents costumes qu’elle portera par la suite possèdent tous la même capacité à masquer les formes, à aplanir les hanches et la poitrine. Ainsi on retient d’elle un visage souriant plutôt qu’un corps. C’est cette soustraction préalable des corps qui permet de produire leur surgissement dans la séquence *Broadway Melody*. Il y a donc une reprise de la rencontre amoureuse, non plus chantée comme dans la scène du studio vide —l’accent est mis sur l’enchantement du monde par l’amour—, mais dansée par des corps qui tirent leur poids charnel de la séquence précédente —l’accent est alors mis sur l’éclosion d’un nouveau corps, un corps amoureux. *Broadway Melody* permet une pensée de l’amour tel qu’il s’expérimente à travers les corps sexués : tout amour est physique, dans l’amour le corps ne peut être soustrait, il capte la dimension sensible de l’amour.

L’exemple de *Singin’ in the Rain* montre comment il est possible de produire cette idée singulière sur l’amour à partir d’une mise en scène des corps. Par rapport aux autres genres hollywoodiens la comédie musicale procède à un allègement de la tonalité qui autorise cette omniprésence des

corps sexués, l’apparition charnelle étant prise dans le jeu, le spectacle, la magie dansante. Les corps de la danse sont des corps légers : cet allègement est lié à la capacité d’abstraction de la danse. Mais paradoxalement cet allègement des corps constitue un détour pour capter le contraire de la danse, le poids des corps. Cette naissance du corps dans le “musical” en passe par une épuration de tout l’aspect *glamour* du star-system. Cette liberté des corps inhérente au genre permet à certains cinéastes de ressaisir le réel des corps, à la lisière de la danse et du théâtre, afin d’organiser une pensée de l’amour à travers les multiples facettes du corps amoureux.

Annick Fiolet