

24 N°196
iMAGES



SEXE

POUR UN CINÉMA

SUBVERSIF



9 782924 348505

9,99\$ | EUROPE 9,50 €



revues culturelles québécoises

ARTS VISUELS CIEL VARIABLE - ESPACE - ESSE
INTER - LE SABORD - PLANCHES - PHOTO SOLUTION
VIE DES ARTS - ZONE OCCUPÉE **CINÉMA** 24 IMAGES
CINÉ-BULLES - CINÉMAS - SÉQUENCES **CRÉATION**
LITTÉRAIRE ENTREVOUS - ESTUAIRE - EXIT

LES ÉCRITS - MÆBIUS - XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE **CULTURE ET SOCIÉTÉ** À BÂBORD! - CAMINANDO - L'ACTION NATIONALE
LIBERTÉ - L'INCONVÉNIENT - NOUVEAU PROJET - NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME - RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES - RELATIONS
HISTOIRE ET PATRIMOINE CAP-AUX-DIAMANTS - CONTINUITÉ - HISTOIRE QUÉBEC - MAGAZINE GASPÉSIE **LITTÉRATURE**
LES CAHIERS DE LECTURE - LETTRES QUÉBÉCOISES - LURELU - NUIT BLANCHE - SPIRALE **THÉÂTRE ET MUSIQUE** CIRCUIT
JEU REVUE DE THÉÂTRE - LES CAHIERS DE LA SQRM **THÉORIES ET ANALYSES** ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN
ÉTUDES LITTÉRAIRES - TANGENCE - VOIX ET IMAGES

Graphisme : @sodepqr.com

SODEP.QC.CA

sodep revues
culturelles
québécoises

- 004 ÉDITORIAL |
« JE BAISE DONC JE SUIS »
- 008 DOSSIER | SEXE | POUR
UN CINÉMA SUBVERSIF
- 010 À la recherche du plaisir perdu
– Aux origines du cinéma
pornographique
- 012 Geologia sexualis –
Entretien avec Karl Lemieux
- 018 David Cronenberg –
Crash – De chair et de métal
- 020 Derrière la porte rose –
La grande époque du Roman
Porno à la Nikkatsu
- 026 Catherine Breillat – L'inclassable
- 032 Ciné-sexe – De Musidora
à Luis Buñuel
- 038 De Kenneth Anger à Barbara
Hammer – Marges cinématogra-
phiques et sexualités
- 044 Alain Guiraudie –
Éros rencontre Thanatos
- 050 Pedro Almodóvar –
Les chemins tortueux du désir
- 052 Paul Verhoeven –
La chair dans le sang
- 058 Emanuelle avec un m
- 062 Bertrand Mandico –
Carte blanche visuelle
- 070 Les bêtes humaines
- 074 Les séries – Lieu de réappropria-
tion de la sexualité au féminin
- 078 L'amour au cinéma – Entretien
avec Steve Koltai, propriétaire
du Cinéma l'Amour
- 082 Kaléidoscope
pornographique
- 088 Entretien avec Bree Mills –
Voyage au cœur de la porno
alternative et inclusive
- 096 De la pudeur en documentaire
- 102 Marc Paradis –
Le voyage de l'homme
- 108 Rodrigue Jean – Les flux du désir
- 112 Index – 80 films qui osent
- 144 CHEMINS DE TRAVERSE
- 146 Itinérances vidéographiques –
Le sexe, la mort et l'écran
| par Marc Mercier
- 152 Le cinéphile ludopathe –
Les promenades
du rêveur solitaire
| par Damien Detcheberry
- 158 Cin-écrits – Traversée du cinéma
expérimental québécois, sous
la direction de Guillaume Lafleur
et Ralph Elawani
| par Carlos Solano
- 160 Cin-écrits – manifestations, écrits
politiques sur le cinéma et autres
arts filmiques de Nicole Brenez
| par Carlos Solano
- 162 Cin-écrits – Écrits complets
de André Bazin
| par Pierre Hébert
- 166 DVD – *Les garçons sauvages*
de Bertrand Mandico
| par Alice Michaud-Lapointe

24 IMAGES

24 images est publiée depuis 1979.

La revue 24 images est éditée par 24/30 I/S.

Conseil d'administration

Jean-Marc Côté, Philippe Gajan, Annie-Lemieux Gaudrault, Roxanne Sayegh,

Dominic Étienne Simard

Directeur Philippe Gajan

Rédacteur en chef Bruno Dequen

Secrétaire de rédaction et réviseur Gérard Grugeau

Comité de rédaction

Apolline Caron-Ottavi, Ariel Esteban Cayer, Robert Daudelin, Bruno Dequen,

Alexandre Fontaine Rousseau, Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Gilles Marsolais,

André Roy, Charlotte Selb

Conception graphique Daphnée Brisson-Cardin

Couverture Daphnée Brisson-Cardin

Graphisme Luc Gingras [Peroli]

Imprimeur Jean-Marc Côté

Promotion Jean-Marc Côté

Ont collaboré à ce numéro

Elijah Baron, Samy Benammar, Charlotte Bonmati-Mullins, Apolline Caron-

Ottavi, Ralph Elawani, Ariel Esteban Cayer, Robert Daudelin, Bruno Dequen,

Damien Detcheberry, Éric Falardeau, Julien Fonfrède, Alexandre Fontaine-Rousseau,

Gérard Grugeau, Pierre Hébert, Marcel Jean, Cédric Laval, Laurence Lejour-Perras,

Bertrand Mandico, Gilles Marsolais, Marc Mercier, Jérôme Michaud,

Alice Michaud-Lapointe, André Roy, Charlotte Selb, Carlos Solano, Camille Trembley.

Correspondant Jacques Kermabon à Paris

Dépôt légal | 3^e trimestre 2020

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Bibliothèque et Archives Canada

Parution | septembre 2020

La parution est trimestrielle (4 parutions par année).

ISSN | 0707-9389 – ISBN | 978-2-924348-50-5 (imprimé)

ISSN | 1923-5097 – ISBN | 978-2-924348-49-9 (numérique)

© 24/30 I/S

Tarifs d'abonnement voir ci-contre

TPS | RT 145450482

TVQ | 1205863288 TQ 0001

Abonnements en ligne sécurisée sur revue24images.com, par la poste, par téléphone au 514 972-3310 ou sous forme de chèque, mandat poste international, traite bancaire sur Montréal libellés à l'ordre de 24/30 I/S (adresse ci-dessous).

Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

La revue 24 images n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont soumis.

La revue 24 images est répertoriée dans l'International Index to Film Periodicals publié par la FIAF et dans le Film Literature Index.

Distribution au Canada | Diffusion Dimedia inc.

539, boulevard Lebeau, Ville Saint-Laurent, Québec H4N 1S2

Distribution en Europe | 24/30 I/S

Le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada

et le Conseil des arts de Montréal ont contribué à la publication de cette parution.

Numéro de convention de Postes-publications | 40989510

24/30 I/S – Revue 24 images | 6874, rue De La Roche

Montréal (Québec) H2S 2E4

Tél. | 514 972-3310, info@revue24images.com

revue24images.com

24/30 I/S est membre de la SODEP.

Imprimé sur du papier couché fini soie FSC, fait de pâtes contenant 30 % de fibres postconsommation combinées avec des fibres provenant de bois contrôlé et de forêts gérées de façon responsable et indépendante.

Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada.

Canada

Conseil des arts
et des lettres

Québec



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts



Montréal

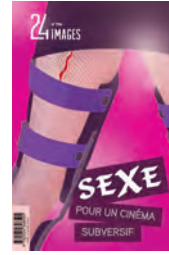


illustration : Daphnée
Brisson-Cardin d'après
le film *Crash*
(David Cronenberg, 1996)

DVD



Les garçons sauvages
de Bertrand Mandico (2017)

LE MAGAZINE + LE DVD* + LE SITE + LE PODCAST

*Offert aux abonnés



192



193



194



195

COMPLÉTEZ VOTRE COLLECTION

(LISTE COMPLÈTE ET SOMMAIRES: REVUE24IMAGES.COM)

188 Les masques du réel

+ DVD *Claire l'hiver* de Sophie Bédard Marcotte

189 Cinéma et littérature – Affinités électives

+ DVD *Le sourd sans la ville* de Mireille Dansereau

190 La sériophilie – Le futur du cinéma ?

+ DVD *Werewolf* de Ashley McKenzie

191 Les nouveaux territoires du cinéma québécois

+ DVD *Maudite Poutine* de Karl Lemieux

192 L'horreur politique

+ DVD *Manic* de Kalina Bertin

193 Le cinéma des années 2010

+ DVD *Prank* de Vincent Biron

194 Imaginaires du cinéma pour enfants

+ DVD *Le Martien de Noël* de Bernard Gosselin

195 Histoires de cinéma – L'expérience collective des films

+ DVD *Les sièges de l'Alcazar* de Luc Moullet

ABONNEZ-VOUS EN LIGNE SUR REVUE24IMAGES.COM

OU REMPLISSEZ CE FORMULAIRE. UN DVD GRATUIT AVEC CHAQUE NUMÉRO... PENSEZ-Y!

INDIVIDU

1 an (4 numéros) 30 \$

2 ans (8 numéros) 55 \$

INSTITUTION – ORGANISME

1 an (4 numéros) 42 \$

2 ans (8 numéros) 84 \$

INTERNATIONAL – Individu ou institution

1 an (4 numéros) 60 \$ CDN – frais d'envoi inclus

2 ans (8 numéros) 110 \$ CDN – frais d'envoi inclus

ANCIENS NUMÉROS Québec Canada hors Québec

Envoi international et quantité supérieure à 5 exemplaires, contactez-nous.

Numéros _____ 9,99 \$ l'exemplaire (11,49 \$ taxes incl.)

Total

Date _____ CHÈQUE ou MANDAT INTERNATIONAL – libeller à l'ordre de 24/30 I/S

Nom _____

Adresse _____

Ville _____ Code postal _____

Courriel _____ Abonnez-moi à l'infolettre

Commentaires _____

Postez votre formulaire à : Revue 24 images, 6874, rue De La Roche, Montréal (Québec) H2S 2E4

L'abonnement débute avec le prochain numéro à moins d'avis contraire.

Éditorial

« Je baise donc je suis »

PAR APOLLINE CARON-OTTAVI ET JULIEN FONFRÈDE



↑ Love de Gaspar Noé (2015)

Une cicatrice, qui ressemble à des lèvres – à vous de décider lesquelles – prêtes à s'ouvrir. À la fois plaie béante et objet fétiche, marque indélébile et forme indécise, morsure érotique et crevasse obscène. La couverture de ce numéro, inspirée du *Crash* de David Cronenberg, tente d'éviter les clichés (l'éternel visage féminin en plein orgasme), les combinaisons réductrices (un homme et une femme, ou deux hommes, ou deux femmes, ou même trois), le trop explicite (les enfants visitent les kiosques), mais aussi le trop convenable (puritains, passez votre chemin). Dans cette cicatrice, on peut lire un monde d'ambiguïté, de trouble et de fascination. À l'image du sexe à l'écran, tel qu'il nous intéresse ici : beau, laid, sensuel, vertigineux, jamais anodin, charnel, provocateur, destructeur, vital.

Ce choix de mettre de l'avant *Crash* n'est pas seulement lié au fait que le film vient de ressortir en copie restaurée, mais aussi parce que cette œuvre magistrale permet de poser quelques jalons. Le sexe au cinéma (et dans la société) dérange autant qu'il excite, dans des œuvres qui sont souvent autant rejetées qu'adulées ; il est existentiel, en ce qu'il incarne une pulsion de vie tout en se soldant par une petite mort qui nous rapproche de la grande ; il est subversif, dans la façon dont il met au jour les relations humaines ou les codes sociaux, et dont il permet d'exprimer une individualité dissidente.

Le sexe serait-il un acte de résistance qu'on nous cache ? Tout le monde y pense, tout le monde le fait, il est partout (surtout à l'ère d'Internet), il n'y a rien de plus naturel, et pourtant... la sexualité conserve une aura étrangement transgressive, voire une réputation négative. L'histoire du cinéma reflète ce paradoxe : l'image en mouvement a été mise immédiatement au service de la captation des ébats sexuels, mais ceux-ci n'ont que rarement poussé sans fracas la porte du cinéma grand public. La façon dont la censure s'est préoccupée tout particulièrement du sexe (encore de nos jours, Facebook préfère tolérer une décapitation qu'un sein) n'est pas tant le reflet de ce qui choque les spectateurs qu'une pruderie imposée par la société et ses organes de diffusion.

On parle ici toutefois de la société occidentale : il suffit par exemple de faire un tour du côté des *pinku* japonais des années 1960-1970 pour découvrir des œuvres qui ont repoussé toutes les limites du désir, de la perversion, du tabou... et de la réalisation. Le sexe à l'écran, tout comme le cinéma lui-même, n'a pas à se plier au réalisme pour mettre à vif le réel. Au contraire, il y a là un merveilleux laboratoire créatif, propice à perturber les codes de la représentation, et donc ceux de la convenance. Ainsi, de Luis Buñuel à Gaspar Noé, l'attentat (à la pudeur) cinématographique ne se joue pas seulement sur le plan de l'indécence, mais aussi sur celui du bon goût en matière de mise en scène.

On pourrait croire qu'avec le temps, la fin du code Hays aux États-Unis et la révolution sexuelle dans le monde, le sexe à l'écran ne ferait plus autant frémir. Mais force est de constater que filmer frontalement les actes sexuels n'est pas devenu chose plus facile pour les créateurs d'aujourd'hui. Qui peut filmer quoi (ou qui), et comment ? Tout en étant légitimes, ces questions peuvent parfois engendrer

de nouvelles barrières. *Crash* ressurgit, mais un tel film pourrait-il être réalisé aujourd'hui ? Rien n'est moins sûr. Le cinéma contemporain court ainsi le risque de devenir plus lisse et plus timide, à l'heure où il serait plus important que jamais de se confronter ensemble à cet aspect central de nos existences qu'est la sexualité, celle-ci pouvant incarner le plus lumineux comme le plus sombre de la nature humaine. L'art permet de le faire avec nuance, ambivalence, émotion, empathie : les pulsions peuvent y être exorcisées autant que sublimées. S'il y a en effet un endroit où la sexualité peut être problématique, dérangement, déviante, c'est bien au cinéma, là où elle peut prendre par ailleurs la forme d'un territoire commun, de partage et d'amour.

Pourtant, les mœurs se sont libérées : les films – et les séries, qui jouent un rôle important dans l'évolution des images – en témoignent dans leur approche toujours plus diversifiée du désir, des genres et des pratiques. Le numéro qui suit est une exploration de ces possibilités – des premiers temps à la période contemporaine, du cinéma grand public à la pornographie – ainsi que des chemins de traverse qui ont souvent permis aux cinéastes de se confronter au sexe : de l'avant-garde à l'autofiction, en passant par la figure du monstre comme créature sexualisée, actuellement en pleine résurgence. Ce dossier revient sur les œuvres, traversées par la sexualité, de cinéastes établis comme Catherine Breillat ou Paul Verhoeven, se penche sur de nouveaux terrains de jeu, comme la série télé, et laisse la parole à des créateurs, comme Karl Lemieux ou Bree Mills.

Cette dernière, réalisatrice de films pornographiques inclusifs et diversifiés, est le signe que de nouvelles voix émergent, pour mieux chambouler la représentation de la sexualité et des genres. Les pages qui suivent contiennent toutefois peu d'exemples de ce type : si la question des genres est par exemple un sujet de plus en plus abordé, la mise en scène du sexe en tant que telle, hors des sphères hétérosexuelle et homosexuelle, est encore rare ou trop nichée. Ce n'est qu'une question de temps, de même que l'on remarque que la sexualité au cinéma est essentiellement le fait des hommes mais qu'au fil des décennies – notre index en témoigne – les femmes sont de plus en plus nombreuses à l'aborder. Ce dossier est donc à prendre comme une sorte d'état des lieux, un regard rétrospectif posé à un moment charnière, en attendant la vague de nouveaux regards et de nouvelles formes qui s'apprête, on l'espère, à révolutionner le sexe à l'écran.

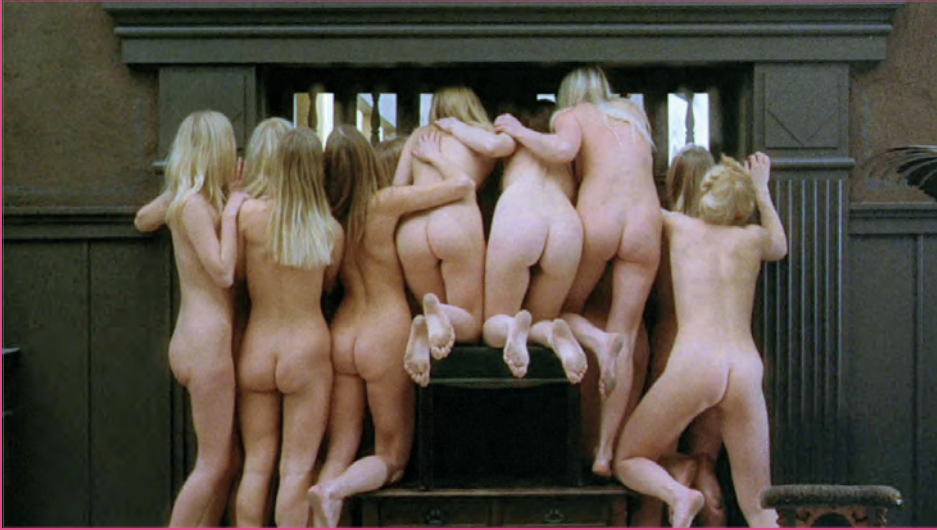
Mais n'oublions pas que le sexe est aussi affaire d'intuition, il se passe autant dans les têtes qu'entre les corps. On ne peut pas toujours le circonscrire et le décrire, tant il est un espace de liberté farouchement intime. C'est pourquoi nous avons proposé au cinéaste et artiste Bertrand Mandico, dont l'inclassable film *Les garçons sauvages* est le DVD qui accompagne ce numéro, de signer une carte blanche visuelle, une sorte d'entretien fou et créatif : huit pages foisonnantes d'idées et de visions tirées de son univers, où chacun peut se perdre et se projeter à sa guise. Bonne lecture, bonne évasion... prenez du plaisir.

↑ **Crash** de David Cronenberg (1996) → **Sex is Comedy** de Catherine Breillat (2002) → **La barrière de chair** de Seijun Suzuki (1964)





↑ **Belle de jour** de Luis Buñuel (1967)



↑ **Contes immoraux** de Walerian Borowczyk (1974) →

Dossier

- 010 À la recherche du plaisir perdu – Aux origines du cinéma pornographique
- 012 Geologia sexualis – Entretien avec Karl Lemieux
- 018 David Cronenberg – *Crash* – De chair et de métal
- 020 Derrière la porte rose –
La grande époque du Roman Porno à la Nikkatsu
- 026 Catherine Breillat – L'inclassable
- 032 Ciné-sexe – De Musidora à Luis Buñuel
- 038 De Kenneth Anger à Barbara Hammer –
Marges cinématographiques et sexualités
- 044 Alain Guiraudie – Éros rencontre Thanatos
- 050 Pedro Almodóvar – Les chemins tortueux du désir
- 052 Paul Verhoeven – La chair dans le sang
- 058 Emanuelle avec un m
- 062 Bertrand Mandico – Carte blanche visuelle
- 070 Les bêtes humaines
- 074 Les séries – Lieu de réappropriation
de la sexualité au féminin
- 078 L'amour au cinéma – Entretien
avec Steve Koltai, propriétaire du Cinéma l'Amour
- 082 Kaléidoscope pornographique
- 088 Entretien avec Bree Mills – Voyage au cœur
de la porno alternative et inclusive
- 096 De la pudeur en documentaire
- 102 Marc Paradis – Le voyage de l'homme
- 108 Rodrigue Jean – Les flux du désir
- 112 Index – 80 films qui osent

À la recherche du plaisir perdu

Aux origines du cinéma pornographique

PAR JULIEN FONFRÈDE



↑ Polissons et galipettes de Michel Reilhac (2002)

Jadis, il y a bien longtemps, le cinéma s'inventait en filmant tout et partout. Des paysages lointains à la vie banale de tout un chacun. Des animaux sauvages à ceux plus familiers qui gambadaient dans la campagne. Dans cette course effrénée aux images, celles qui relevaient de l'intimité des corps ne pouvaient être longtemps oubliées. Aujourd'hui, découvrir avec le recul les premiers films sexuels est une expérience fortement conseillée. Un acte de voyeurisme ultime permettant, d'un côté, d'imaginer nos arrières grands-parents faisant l'amour et, de l'autre, de plonger dans un drôle de spectacle interdit où des individus disparus depuis longtemps nous démontrent dans l'absolu ce que signifie bel et bien être vivant. Et si, contrairement à ce que prétend Gaspar Noé dans *Irréversible*, le temps ne détruisait pas tout ? Et si, comme on disait à l'époque, « faire boum » (expression notamment utilisée par Huysmans en 1879 dans *Les sœurs Vatar* : « il n'ignorait certainement pas comment se pratique cette agréable

chose que les petites ouvrières appellent “faire boum” »), était l’occasion d’en finir une fois pour toutes avec le temps ?

Polissons et Galipettes (Michel Reilhac, 2002) est LE film qui aura largement fait découvrir ces premiers ébats extrêmes au cinéma. Il s’agit là d’un voyage dans le temps, d’un assemblage (avec mise en contexte) de courts films pornographiques français tournés entre 1905 et la fin des années 1920. Juste avant que tout ne change et que la pornographie ne devienne une industrie. Tous ces films sont anonymes (les historiens débattent encore sur le fait que l’un d’entre eux ait pu être réalisé par nul autre que Jean Renoir) et ont été dénichés, par hasard, dans les greniers, voire les tiroirs à double fond de messieurs discrets, quelque peu moins sages que d’autres. À l’époque, ils étaient montrés dans les salles d’attente des bordels. Le client attendait son tour, diverti par ces comédies paillardes aux titres évocateurs (*L’atelier faiminette*, *L’abbé Bitt au couvent*, *La fessée à l’école*, *La voyageuse*, etc.). Les gags burlesques et vicelards étaient la norme, mais l’éducation sexuelle avait aussi sa place dans ces courts métrages (on y parle d’impuissance sexuelle masculine et de maladies sexuellement transmissibles), car ils s’adressaient également aux jeunes gens que les oncles emmenaient au bordel (après la messe du dimanche, semble-t-il) pour tout savoir du corps et des technicités du plaisir.

Regarder ces premiers films porno, c’est comprendre que peu de choses étaient alors tabou et que pépé et mémé étaient pas mal rock’n’roll pour leur époque. Vous voulez du transgressif et de l’inclusif ? De la féminité en contrôle ? Des classes sociales qui volent en éclats ? Tout ça naturellement, joyeusement, sans didactisme ni crise existentielle ? Bienvenue dans les bordels d’antan. Quand le film fut projeté au festival de Cannes (à la Quinzaine des réalisateurs), les rires et les exclamations de surprise fusèrent dans la salle. Normal. Personne n’était habitué à voir un homme passer joyeusement d’un rapport hétérosexuel à un rapport homosexuel dans la même scène (voire le même plan) ; de même que voir des femmes insatisfaites mettre soudainement fin à la baise, traiter leur mari de « bite molle » et partir se satisfaire d’un voisin plus performant. Et, pour celles et ceux qui aiment les bêtes, que dire de cette fellation à deux têtes d’une nonne et d’un chien s’amusant follement avec un homme, lui, qui ne saurait bouger de peur de... Et la morale dans tout ça, me direz-vous ? Sûrement que si plaisir il y a, on se doit de le partager. Une chose est certaine, mesdames, en matière de cunnilingus, les hommes n’en étaient clairement pas avares à l’époque.

Avec ces films, tout se joue du côté du plaisir. L’innocence sincère des protagonistes (que des acteurs amateurs), de même que la liberté jouissive de leurs galipettes, prouvent indéniablement que le sexe au cinéma a déjà existé (et pourrait donc encore exister) loin de la provocation et des revendications sociétales. Qu’il peut être un simple divertissement joyeux (de corps) et sain (d’esprit). Comme il l’a été durant une vingtaine d’années d’hilarantes créations ludiques et lubriques en forme de parenthèse artistique au sein d’un genre cinématographique qui deviendra tout autre (plus sombre, plus trouble, plus industriel) dès les années 1930. Si à l’époque, ces films étaient faits pour donner envie de faire l’amour, soyez assurés que cela fonctionne. Vous êtes maintenant prévenus.

Geologia sexualis

Entretien avec Karl Lemieux

PROPOS RECUEILLIS PAR APOLLINE CARON-OTTAVI

ET JULIEN FONFRÈDE



↑ Fuses de Carolee Schneemann (1969)

*Karl Lemieux et Marie-Douce St-Jacques travaillent actuellement sur l'écriture d'un scénario de long métrage, adapté du livre **Le Majestic** de Robert Alexis. L'occasion d'une première discussion.*

Comment est né ce projet de film qui traitera de BDSM ?

C'est une vieille idée. J'ai grandi avec le cinéma *underground* et je me suis toujours dit que ce serait intéressant de faire un film là-dessus, avant même de travailler sur *Maudite poutine*. Aussitôt que j'ai eu terminé *Maudite poutine*, j'ai donc voulu me lancer dans ce projet. Mais je ne voulais pas refaire un film dans la campagne profonde, j'avais le goût d'explorer un autre monde, un milieu urbain...

Marie-Douce était très intéressée aussi par ce projet autour du BDSM, et on a commencé à faire de la recherche. Pendant deux ans, on a rencontré des gens qui font partie de la scène, on a fait des entrevues avec des dominatrices professionnelles et des soumis, entre autres. On a eu le privilège de découvrir un monde fascinant et de rencontrer des gens passionnés et dédiés ; certains ont vécu des transformations thérapeutiques et salvatrices grâce au BDSM, qu'ils soient dominants ou dominés. Ces personnes sont allées à contre-courant ; elles ont suivi leurs instincts et ont réussi à intégrer ça dans leur vie, c'est très inspirant. Le sadomasochisme est un sujet tellement complexe et nuancé.

Donc l'adaptation du livre de Robert Alexis n'était pas prévue dès le départ ?

Au départ, on voulait en effet écrire un scénario original basé sur ces entrevues. Et puis, parmi les livres qu'on a lus, on a découvert *Le Majestic*, un roman de l'auteur Robert Alexis qui évoque subtilement l'univers du sadomasochisme. Ça a été un coup de cœur. Le livre raconte la relation entre un jeune géologue, qui vient de prendre le poste de responsable du département de géologie d'un petit musée d'histoire naturelle, et de la directrice du lieu. Dans le sous-sol de ce musée, au milieu d'une vaste collection de pierres et d'objets naturels, le mandat initialement scientifique du personnage se transforme en explorations inattendues.

Qu'est-ce que le livre et ce contexte scientifique apportent au projet ?

Une de nos difficultés pour écrire un scénario original, c'est qu'on avait fait tellement de recherche sur le milieu du BDSM qu'on avait de la misère à briser cette coquille et à traduire cette matière en récit de fiction. En d'autres mots, on était trop ancrés dans la réalité, presque au seuil du documentaire.

Le livre de Robert Alexis nous a en quelque sorte donné la permission de revenir à un univers purement imaginaire. Son récit parle d'identité, de transformation, du rapport aux expériences de la vie tout en étant très onirique (ou cauchemardesque, ça dépend des perceptions).

En ce qui concerne le contexte scientifique, l'éveil érotique des personnages a lieu au cœur du musée, parmi les collections de pierres et d'objets qui font partie de l'histoire naturelle de notre monde. Le personnage principal développe une fascination pour la nuit, confronte sa nudité à l'obscurité et développe une sorte d'intimité avec les rats... il retourne en quelque sorte à la nature et passe de la théorie à la pratique. Toutes ces références à la géologie, notamment dans les dialogues, sont bien entendu fascinantes. D'un point de vue esthétique, la géologie et les sciences naturelles en général font des images fortes.

Au final, on va sûrement être plus proches de l'univers onirique de *Duke of Burgundy* de Peter Strickland, qui fait également un petit clin d'œil à la science, dans ce cas-ci entomologique, que de *La pianiste* de Michael Haneke, avec son hyperréalisme.

Comment se passe votre collaboration avec Marie-Douce St-Jacques ?

Ça se passe très bien ! C'est une musicienne, une éditrice et une artiste visuelle. Elle est sensible à la fois au cinéma, à la littérature et à l'art expérimental. Elle est curieuse et elle partage mon amour profond pour la culture *underground*, un milieu dans lequel l'esthétique BDSM a d'ailleurs été beaucoup utilisée et représentée – je pense notamment à toute l'identité visuelle des groupes industriels et *noise* de l'époque, mais aussi au cinéma *underground* en général.

Nous discutons beaucoup, ce qui est particulièrement nécessaire pour aborder un sujet aussi délicat que celui de la sexualité et de l'érotisme. Bien entendu, nos points de vue sont parfois différents et ça permet de remettre en question certains aspects du récit et d'avoir du recul pour construire les personnages.

En termes de regard sur le monde, qu'est ce qui vient te chercher dans ce sujet, en tant que cinéaste ?

Ce que je trouve particulièrement intéressant, c'est qu'on dirait que le BDSM permet de tout exagérer et en même temps de tout mettre au clair, comme par exemple les dynamiques de pouvoir. Si on y réfléchit, c'est tellement présent dans le monde, à tous les niveaux, et c'est aussi parfois présent dans les relations sexuelles « normales », et dans les relations en général. Le BDSM est une façon de mettre ça au clair, d'assumer, d'exprimer son consentement ou de poser des limites. Pour le cinéma, il y a là une sorte de « petit théâtre », de monde parallèle, avec quelque chose de très visuel, qui est approprié pour le monde de l'image. Le sadomasochisme est une puissante métaphore...

C'est une sorte d'outil psychanalytique pour aborder la société aussi...

Oui. Mais dans mon travail en cinéma, je travaille beaucoup à l'instinct. Il y a une part de tout ça que je ne comprends pas. Même pour mes projets de films expérimentaux, j'aime tourner ma caméra vers des choses que je ne comprends pas. Ça donne l'occasion de réfléchir à un sujet et d'aller jusqu'au bout, pour voir ce qui va en ressortir.

On est en 2020. Quand tu écris un film comme ça, qui touche à la sexualité, est-ce que tu te poses des questions sur ce que tu as le droit de faire ou non en tant qu'homme ?

Oui, je n'ai pas le choix de me poser ces questions-là. Marie-Douce et moi en parlons souvent et nous nous questionnons constamment sur la portée des actions qu'on met en scène, tout en essayant de ne pas se censurer. Il y a présentement une prise de conscience sur des choses qui ne fonctionnaient pas dans notre société et ça, c'est essentiel. Il y a une culture de l'abus qui a été entretenue depuis beaucoup trop longtemps, et ça doit absolument cesser. Je pense aussi qu'il y a un manque d'éducation énorme, en particulier en ce qui concerne la sexualité, et c'est important de continuer à mettre les sujets difficiles sur la table, car ça permet ensuite d'y réfléchir collectivement. L'art est une belle façon de le faire.

Il y a un risque en effet, en n'abordant plus ce qui « dérange », de lisser la vision de la société, ou tout simplement de l'humain.

L'histoire du cinéma est tellement bizarre à ce niveau-là. La sexualité en général est une extension de l'activité humaine. Oui, il y a toute une histoire de la censure au cinéma, le poids du catholicisme, mais au-delà de ça, on peut se demander pourquoi ça n'a jamais été très bien représenté au cinéma. Si on regarde la sexualité au cinéma, c'est très étrange : on s'est rendu dans les années 1960 avec des films populaires comme *Deepthroat* et *Behind the Green Door*, où la pornographie avait enfin franchi le seuil du cinéma commercial, et puis ça s'est effondré ; ce type de démarche est retourné très rapidement dans la forteresse de la pornographie.

Quand on lit un ouvrage aussi fascinant que *Film As a Subversive Art* d'Amos Vogel, on constate que dans les courants du cinéma *underground*, depuis la nuit des temps, il y a toujours eu une lutte contre la censure, vers une liberté d'expression plus grande. Le cinéma *underground* permettait justement de représenter tous les aspects de la sexualité, aussi folle et libre soit-elle, de *Fuses* de Carolee Schneemann (1969) à *Flaming Creatures* de Jack Smith (1963), en passant par les actionnistes viennois... Pourquoi se retrouve-t-on aujourd'hui dans une situation où on sait que la plus grande activité sur le Web, c'est la pornographie, mais on n'en parle pas ? Plus ça va, plus le cinéma devient étrangement puritain...



↑ **Smooth** de Catherine Corringier (2009) → **9 Songs** de Michael Winterbottom (2005) → **Flaming Creatures** de Jack Smith (1963)

Avec cette peur des extrêmes, les films qui les affrontent font d'ailleurs parler d'eux.

C'est là qu'on peut célébrer des cas de courage, comme *9 Songs* de Michael Winterbottom, qui intègre la pornographie dans un film *mainstream*, même si ce n'est pas forcément un grand film. Bien filmée, dans un appartement, au lever du soleil, une scène d'orgasme sur un comptoir de cuisine c'est... Wow! Ça ne se *fake* pas, ça. Est-ce que ça se joue à l'écran? Pas vraiment. Ces dernières années, ce qu'a fait Gaspar Noé est intéressant aussi, avec son *Love*. C'est beau de trouver des acteurs et des actrices qui ont le courage d'avoir des ébats amoureux devant la caméra. Pour moi, ça fait toute la différence.

Et on prend conscience de toute cette dimension-là, dont on nous a privés pendant tant d'années au cinéma. Pourquoi on tourne notre caméra vers certaines choses et pas d'autres? Dans ce processus, malheureusement, je pense qu'on s'est privés de beaucoup de beauté humaine, une beauté dans l'humanité qui mérite d'être à l'écran.

Deux corps qui font l'amour, il n'y a rien là, pourtant.

C'est même très beau. Je me rappelle que j'avais fait une entrevue avec Philippe Grandrieux, en 2002, et je l'avais interrogé sur les scènes charnelles dans *Sombre* ou dans *La vie nouvelle*, en disant que ça ne devait pas être évident à tourner. Et il m'avait répondu que ce n'était pas plus compliqué à filmer que quelqu'un qui ferme la porte d'une voiture. Tout est compliqué à filmer!

En termes de mise en scène justement, même si tu en es encore au stade de l'écriture : quand on s'attaque à ce genre de sujet, on pense sûrement déjà à comment filmer, jusqu'où on peut aller?

Absolument. D'autant plus qu'avec la mise en scène du sexe, il y a eu des réussites absolues, comme le *Intimacy* de Patrice Chéreau, mais aussi des échecs monumentaux, et il faut rester conscient par rapport à ça. Je pense par exemple à tout le drame qui a resurgi au sujet des tournages de Jean-Claude Brisseau, c'est triste à lire... Ou encore à propos de *La vie d'Adèle* : tout le monde encensait ce film et, au final, on entend que le réalisateur était abusif.

Pour l'instant, on est encore en écriture et je me permets de rêver. Rêver à ce qui donnerait le plus de force au film. Mais ensuite, il y a le réel, il y aura des considérations qui vont se faire avec les actrices et les acteurs. Ce qui va se jouer au moment du casting et dans l'approche du tournage est très important. Quand on tourne des scènes aussi délicates et intimes que le sexe, il y a des façons de faire autrement : je pense à Catherine Corringer, une artiste qui travaille en théâtre et qui fait de la vidéo d'art avec une approche extrêmement intime. Il y a des choses qui se passent devant la caméra qui ne pourraient tout simplement pas avoir lieu sur un plateau traditionnel. Si on veut tourner des images différentes, il faut trouver une façon de tourner différemment.

David Cronenberg

Crash – De chair et de métal

PAR CHARLOTTE SELB



↑ Crash de David Cronenberg (1996)

Plus rares sont les fans de J.G. Ballard qui l'apprécient pour ses romans (semi-) autobiographiques plutôt que pour ses ouvrages de science-fiction, et pourtant ces récits intimes détiennent la clé du grand humanisme de l'auteur. *Empire of the Sun* et sa suite *The Kindness of Women*, librement inspirés de la vie de l'écrivain britannique, ainsi que son autobiographie *Miracles of Life*, font se côtoyer l'expérience vécue de la guerre, de la violence, de la perversion et de la mort avec l'éblouissement de la vie, de la bonté et de la connexion humaines. Dénués du contexte de la science-fiction ou de la fiction spéculative, ils jettent sur l'histoire personnelle et collective un regard humble, digne et serein. À l'opposé, son court roman *Crash*, paru en 1973, qui ne s'inscrit peut-être pas vraiment dans le registre de la science-fiction, ne laisse en revanche aucune porte de sortie « bienveillante » au lecteur : qualifié par Ballard lui-même d'« hymne

psychopathique », il décrit cliniquement la recherche de jouissance sexuelle d'un groupe d'hommes et de femmes à travers des accidents de voiture. Volontairement répulsif, le livre est d'autant plus perturbant qu'il est écrit à la première personne par un dénommé James Ballard. Un détail loin d'être anodin, puisque l'auteur considérait l'acte de se mettre dans la tête de ses personnages, aussi difficile et pénible soit-il, comme son devoir d'écrivain – autrement dit, il n'adoptait jamais de position critique ou moralisatrice vis-à-vis de l'univers mental imaginé.

Cette absence de cadre moral et de distance par rapport aux agissements des personnages définit également l'adaptation cinématographique de David Cronenberg sortie en 1996, et explique sans doute pourquoi le film déranga tant lors de sa première à Cannes, et par la suite à sa sortie (en particulier aux États-Unis et en Grande-Bretagne). Si le livre pouvait être qualifié de pornographique, il n'en est rien du film, une adaptation « élégante » selon le terme même de Ballard. On reprocha pourtant abondamment à l'œuvre de Cronenberg son caractère pornographique, ce qui peut sembler assez étonnant aujourd'hui : loin d'être particulièrement explicites, les scènes de sexe, appuyées par la formidable musique entêtante de Howard Shore, s'enchaînent d'un bout à l'autre du film dans un style soigné qui évoque moins le sperme et le sang que le design épuré des appartements de luxe et le chrome luisant des véhicules fétiches (25 ans plus tard, on remarque davantage que le cinéaste est moins à l'aise avec la représentation de la sexualité gay, par exemple). Mais la juxtaposition sans compromis du sexe et de la mort ainsi que la mise en scène obsédante de cette irrésistible fuite en avant avaient et ont encore de quoi bouleverser le public.

Transposée de Londres à Toronto, l'action trouve dans cet empire canadien de tours à condos et d'embouteillages interminables un cadre contemporain d'un réalisme glaçant, fidèle à la vision d'origine et peut-être encore plus terrifiant. « Le film est en réalité meilleur que le livre », avait affirmé Ballard à un parterre de journalistes cannois scandalisés. « Il va plus loin que le livre, et est beaucoup plus puissant et dynamique. Il est extraordinaire. » Mais la vision de Cronenberg ne rejoint pas seulement celle de Ballard dans ses obsessions de prédilection, telles que les collisions entre la chair et la technologie, le sexe et la culture de consommation : par son absence de jugement et son portrait complexe de la perversion sexuelle, le réalisateur adopte aussi une forme de regard humaniste sur ses personnages qui, s'il n'était pas peut-être évident de le percevoir dans le livre, caractérise la posture de Ballard comme écrivain. Aussi dérangent le comportement de ses personnages soit-il, le film n'aurait pas la même force s'il concédait au spectateur une position de juge ou délivrait un message moral. La radicalité de l'objet créé par Cronenberg – et sans doute sa subversion – tient dans le fait qu'il est tout à la fois intensément érotique et profondément désespéré, qu'il dépeint un univers difficile à saisir, source de fantasmes et d'horreur. Il trace un point d'intersection entre sexe et autodestruction d'autant plus impossible à comprendre et à situer qu'il se déplace et se redéfinit constamment. Hymne à la mort et cri ultime de vie, *Crash* est un grand film car il pose des questions sur l'existence humaine qui, encore aujourd'hui, ne peuvent trouver de réponses.



Derrière la porte rose

**La grande époque du
Roman Porno à la Nikkatsu**

PAR JULIEN FONFRÈDE



Dans le Japon des années 1970, la Nikkatsu impose la ligne dure de l'Éros.

→ Le marché sexuel des filles de Noboru Tanaka (1974)

Il est un moment unique, dans la grande histoire du cinéma japonais (et du cinéma en général, d'ailleurs) : l'étonnante décision de l'un des plus grands studios du pays (la plus vieille compagnie cinématographique en existence, 108 ans en 2020), la Nikkatsu, d'arrêter toutes ses productions habituelles pour ne se concentrer que sur le sexe ; pour ne produire que des films *pink*, comme on les appelle là-bas. Nous sommes à la fin des années 1960, et la compagnie, financièrement, va mal. Pour répondre à la crise, cette célèbre major (imaginez l'équivalent de la Warner), décide de se réinventer. Pour ce faire, elle tire les leçons d'une vague déferlante de films sexuels indépendants qui, depuis plusieurs années, prend d'assaut les salles nippones. L'heure est à la libération sexuelle. Les grands thèmes sociopolitiques du moment s'abordent du côté de l'interdit, des histoires coquines qui n'ont pas peur de déranger, voire choquer.

UNE NOUVELLE ÉPOQUE, UNE INDUSTRIE TRANSFORMÉE

La Nikkatsu choisit de s'adapter, mais bien plus drastiquement que les autres studios qui, chacun à leur manière, essayaient aussi de répondre aux goûts changeants du public. Dans les faits, elle met alors fin à tous les contrats signés avec ses réalisateurs vedettes (Seijun Suzuki, en premier), de même qu'avec ses actrices stars (les acteurs aussi, mais dans une moindre mesure). Pour celles-ci, le choix est désormais simple : accepter de se déshabiller devant la caméra ou prendre la porte (Meiko Kaji est la première à partir). En quelque mois, la ligne dure de l'Éros va se mettre en place. La Nikkatsu devient, du jour au lendemain, un seul et unique label : le Roman Porno. Une

aventure folle qui va durer de 1971 à 1988, soit 850 films produits en 17 ans dont une pléthore de chefs-d'œuvre, un nombre incalculable de classiques et autres créations cultes et essentielles.

Que les plus salaces d'entre vous le sachent : les films Roman Porno ne sont pas pornographiques. Loin de là. Censure japonaise oblige, on n'y voit ni parties génitales, ni poils pubiens (le grand tabou, là-bas, à l'époque). Le sexe est par contre au centre de tous les récits et devient le moteur de toutes les psychologies (un sujet de réflexion autant que de représentation). Il est l'arme d'un combat constant contre l'ordre établi, le lieu de résistance à la censure (à l'article 175 du Code pénal japonais qui porte sur l'obscénité publique). Le terme Roman Porno fait d'ailleurs référence à une certaine tradition (vue du Japon) porno littéraire à la française (du Marquis de Sade à Anaïs Nin, en passant par Pauline Réage) et positionne l'esprit du label du côté chic de la culture sexe. Question de bien se démarquer du reste des productions érotiques japonaises du moment, qui sont surtout des films *underground* à petits budgets et esthétiquement bruts, cherchant la confrontation par l'entremise de polémiques idéologiques (de cette période, les films de Koji Wakamatsu et Masao Adachi restent les plus représentatifs).

Le Roman Porno se doit alors de proposer autre chose. Les films vont donc avoir de plus gros budgets (les reconstitutions historiques sont maintenant envisageables) pour rejoindre un plus large public. Fini les films faits pour l'homme japonais qui cherche à se rincer l'œil. Le Roman Porno va viser aussi les couples, de même que les femmes qui vont seules (ou entre copines) au cinéma. Et pour que tout cela marche, les actrices vont être mises de l'avant comme jamais, les films être aussi ambitieux narrativement qu'audacieux formellement. Au sein du studio, la liberté créative va rapidement devenir la nouvelle norme. Pour les réalisateurs (la plupart jeunes, anciens assistants promus cinéastes du jour au lendemain), tout type de cinéma est dès lors envisageable (qu'il soit politique, intellectuel, existentialiste, philosophique, ou plus sale et viscéral vers la fin des années 1980), du moment qu'une scène de sexe ou de nudité est montée à toutes les dix minutes.

TATSUMI KUMASHIRO, PORTE D'ENTRÉE D'UNE CONSTELLATION INFINIE

Cela ne servirait à rien, ici, de rentrer dans les détails des films, de s'arrêter sur tel cinéaste ou telle actrice, car il y en aurait trop. Trop de films majeurs, trop de vedettes, trop de grands auteurs, à ne surtout pas oublier. Au sein de la cinématographie japonaise, le Roman Porno est une constellation fabuleuse, une boîte de pandore qui ne cesse de se laisser découvrir par les cinéphiles du monde entier. Il y a, bel et bien, dans le Roman Porno, des films aussi importants que les meilleurs films de Pier Paolo Pasolini, Dino Risi, Michelangelo Antonioni ou Jean-Luc Godard. On pense à ceux de Noboru Tanaka, par exemple, dont *Le marché sexuel des filles* (1974) ou *Nuits félines à Shinjuku* (1972), et au *Hellish Love* (1972) de Chusei Sone. Il y a aussi une myriade de sous-genres fabuleux, le plus célèbre étant le SM avec ses nombreux films de *bondage* (l'art japonais d'attacher les femmes) avec, en fer de lance du mouvement, les films de

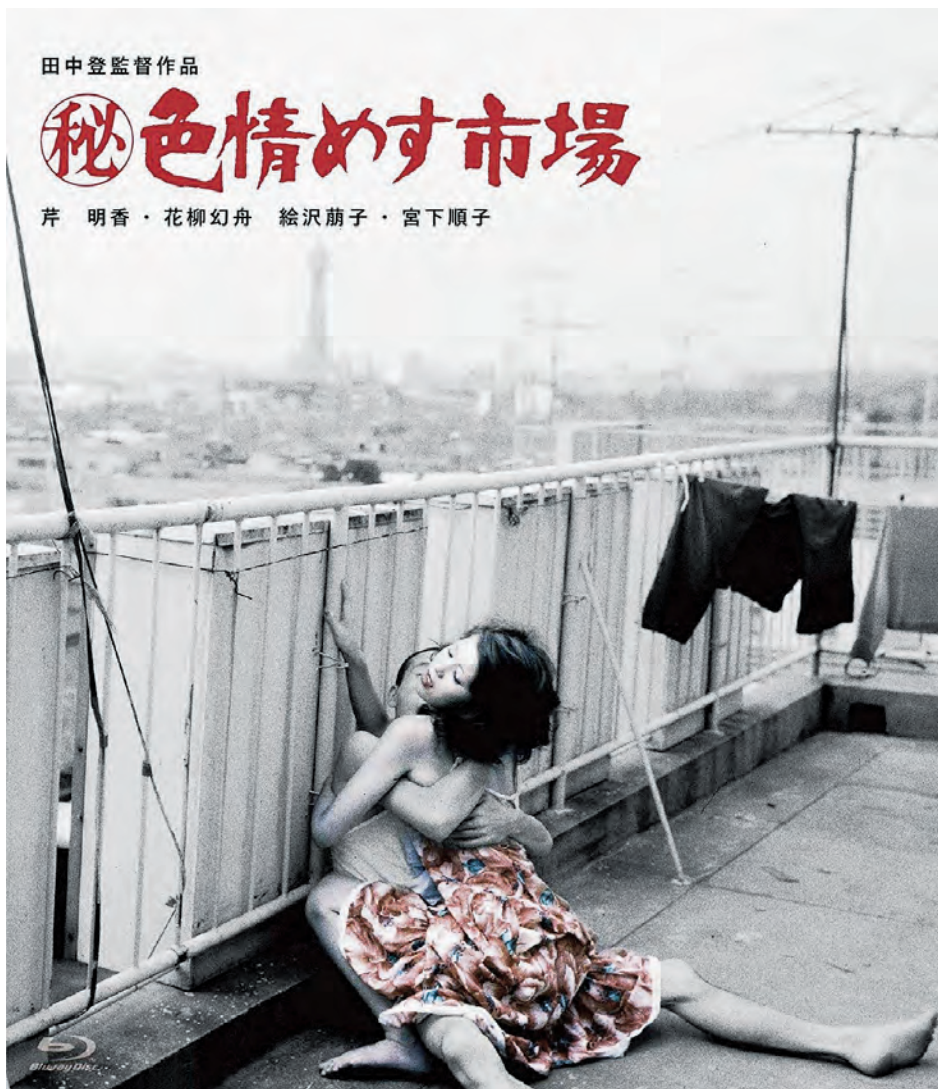
↑ La rue de la joie de Tatsumi Kumashiro (1974)



田中登監督作品

秘色情めす市場

芹 明香 · 花柳幻舟 絵沢萌子 · 宮下順子



↑ Le marché sexuel des filles de Noboru Tanaka (1974)

Masaru Konuma, notamment *Une femme à sacrifier* (1974) et *Fleur secrète* (1974). Il y a enfin toutes ces actrices célèbres telles Naomi Tani (celle qui fuyait le soleil pour que son corps soit le plus blanc possible, et qu'il marque mieux une fois ligoté) ou Junko Miyashita, actrice fétiche du cinéaste Tatsumi Kumashiro, ô combien tragiquement fabuleuse dans son film *La femme aux cheveux rouges* (1974).

Arrêtons-nous tout de même sur Kumashiro justement, dont l'œuvre serait peut-être le meilleur endroit par où commencer l'exploration du label. Ce cinéaste est certainement le plus emblématique de la période, celui qui lança plus ou moins la franchise avec *Lèvres humides* (1972), sur un couple déchiré par l'amour et un crime qu'ils doivent commettre ; celui qui a posé les jalons quant à la manière dont le sexe va être l'outil parfait pour disséquer les angoisses et les refoulés de la société japonaise d'alors. Ses films sont les premiers succès commerciaux du Roman Porno, et ils se retrouvent toujours dans les tops 10 de l'année des critiques locaux. Kumashiro est aussi à l'origine de cet étonnant élan romantique torturé (voir mortifère) qui caractérise tant de productions du Roman Porno dans les années 1970. Ce spleen terrible où s'engouffrent les âmes, mais qui ne saurait néanmoins résister aux plaisirs charnels de deux individus qui, le temps d'une relation sexuelle, n'ont soudainement plus ni passé, ni futur.

C'est cet instant présent du sexe sur lequel le temps n'a plus d'emprise que Kumashiro filmera si sublimement dans *La Rue de la joie* (1974), à travers la dernière journée d'un bordel (ses filles et ses clients) d'un quartier chaud de Tokyo. Le cinéaste est enfin célèbre pour avoir été le plus virulent guerrier face à la censure. Son adaptation libre de *Justine ou les malheurs de la vertu* du Marquis de Sade, *l'Enfer des femmes – forêt humide* (1973), restera à tout jamais dans les annales. C'est là une réaction venimeuse aux nombreux accrochages avec la police dont il était régulièrement l'objet. Dans ce film, un couple de vieux bourgeois cherche à créer un monde de liberté absolue dans un manoir transformé en auberge perdue dans la forêt. Ils accueillent des visiteurs égarés qui, pris au piège, subiront les pires sévices sexuels. Ici, Kumashiro choisira de cacher les parties génitales d'un terrible rectangle noir cachant quasiment la moitié de l'écran. Tel un peintre fou jetant un pot de peinture noire sur sa toile, un geste formaliste magnifique et radical.

Aujourd'hui le Roman Porno n'est plus. Mais la franchise de la Nikkatsu a fait l'objet d'une résurrection en 2016, donnant naissance à des films brillants comme *Antiporno* (Sion Sono) ou *Wet Woman in the Wind* (Akihiko Shiota). Et les films de l'époque n'ont rien perdu de leur force et continuent d'inspirer. En Occident, ils se découvrent encore au compte gouttes, au fur et à mesure des restaurations faites par la Nikkatsu. Un coffret Blu-Ray vient de sortir en France. Parfois, une rétrospective s'organise aux États-Unis. Le Festival du nouveau cinéma et Fantasia en ont montré conjointement plusieurs en 2012. La Cinémathèque interdite, à la Cinémathèque québécoise, a programmé le chef-d'œuvre de Noboru Tanaka, *Le marché sexuel des filles*, en 2016. Ici et là, quelques films passent. Guettez-les dorénavant, car il y a là assurément quelques-unes des plus puissantes créations artistiques à avoir parlé de (et montré le) sexe au cinéma.

Catherine Breillat

L'inclassable

PAR LAURENCE LEJOUR-PERRAS



↑ Romance (1999)

**Une incursion novatrice,
crue et encore trop
rare dans la sphère
sexuelle féminine.**

Impossible d'aborder la sexualité au cinéma sans convoquer l'œuvre de Catherine Breillat. Refusant les étiquettes de cinéaste féministe et de cinéaste des femmes, de cinéaste érotique ou pornographique, l'inclassable réalisatrice française reprend toutefois les codes de ces différents genres pour les déconstruire, les exacerber, voire les lancer au visage de son auditoire, non sans rire dans sa barbe au passage. Subversive, Breillat? Certes. Mais sous une réalisation parfois emphatique, elle a surtout su proposer, dès *Une vraie jeune fille* en 1976, une incursion novatrice, crue et encore trop rare dans la sphère sexuelle féminine.

Les cinéphiles s'étaient étonnés d'être aussi émus par un des premiers témoignages du désir au féminin dans *La leçon de piano* (1993), éveil pudique aux plaisirs de l'amour et de la chair qui nous était narré par la protagoniste muette de Jane Campion. Sans aucunement déprécier le chef-d'œuvre de la réalisatrice néo-zélandaise, devait-on toutefois réellement se surprendre qu'une vision féminine sur l'érotisme déroge ainsi aux normes établies, après avoir consommé pas moins d'un siècle de conceptions de réalisateurs sur le sujet? Que cette vision intimiste nous expose de nouvelles perspectives sur un acte somme toute assez trivial?

Si, contrairement à Jane Campion, Catherine Breillat ne donne pas dans les dentelles et les histoires d'amour, elle mise, elle aussi, sur les discours intimistes à saveur souvent psychanalytique de ses héroïnes pour démonter un à un les mythes relatifs à la sexualité féminine; mythes auxquels le cinéma, du conte de fées au film pornographique, a fastueusement contribué.

LA MORT DE LA SAINTE-NITOUCHE

Assise face à Paul, recroquevillée sur elle-même, fumant nerveusement une cigarette, Marie est en larmes. On présume une rupture imminente, une mésentente, une infidélité avouée par Paul, peut-être. Il n'en est rien : la protagoniste de *Romance* (1999) est chagrinée parce que son amoureux n'a plus envie de la baiser. Elle n'en peut plus de l'attendre, en souffre profondément, alors que Paul renchérit « qu'il n'y a pas que ça dans la vie ».

Ainsi est instaurée, dès les premières minutes du film, la dynamique des genres qui traverse la filmographie de Breillat : exit les princesses rêvant d'amour dans un lit de pétales de roses ou les Lolita séductrices dont la libido toxique est repérable à des milles à la ronde. Les protagonistes de Breillat sont justement de « vraies jeunes filles » et des femmes caractérisées par l'affirmation de leurs désirs sexuels, des désirs résolument indépendants de leurs sentiments amoureux.

Marie, c'est la pureté incarnée, c'est l'enseignante aux traits angéliques à qui on donnerait le bon Dieu sans confession. Et pourtant – *pourtant!* – cette soif de jouissance la mènera dans une quête méthodique du plaisir, du coït charnel – avec nul autre que l'acteur bien connu du X Rocco Siffredi – à la bienveillance et l'empathie d'un dominateur. Comme si tout cela devait relever d'un paradoxe.

La cinéaste souligne par ailleurs ces doubles standards à gros traits dans *Sex is comedy* (2002), une mise en abîme relatant les déboires d'une réalisatrice à l'image de Breillat qui tente d'obtenir de ses acteurs juvéniles une scène érotique digne de cette appellation. Jeanne, la cinéaste, y va de généralités sur le pouvoir d'attraction des filles chastes, passives, délicates, qui se gardent bien de préserver leur dignité au lit, alors qu'elle-même use de fines stratégies de séduction avec son équipe de tournage, à l'extrême opposé de l'archétype féminin dépeint. Jeanne empoigne, dirige, s'expose, soutient le regard à la limite de l'indécence alors qu'elle doit gérer les crises de diva de son acteur qui se sent objectifié et refuse de retirer ses chaussettes. L'ironie est peu subtile, mais tout de même appréciable.

Breillat mélange grossièrement les genres, notamment pour mieux interroger ce qui s'impose comme modèle désirant-désirable à l'écran. À l'instar de Paul, en tant que spectateur, méprise-t-on la protagoniste de *Romance* de chercher ainsi à assouvir ses pulsions? On se retrouve aussi médusé devant les propos d'Anaïs, la préadolescente rondelette de *À ma sœur!* (2001), qui affirme que les femmes ne « s'usent pas » au passage des nombreux amants « comme des savonnettes », mais bénéficient, au contraire, de la somme de leurs expériences. Sa sœur, la croqueuse d'homme au physique flatteur, pourrait tenir ces propos sans qu'on ne sourcille trop, mais Anaïs... Or, ça n'est pas parce qu'elle ne correspond pas aux canons sexuels du cinéma qu'elle est, elle-même, dénuée de désirs. Ça semble être une évidence, mais soyons honnêtes, rares sont les femmes sexuées au cinéma qui ne feraient pas d'abord l'envie du spectateur. Les héroïnes de Breillat existent pour elles-mêmes; elles sont *sujets* de leurs désirs et non pas *objets* de ceux du spectateur.

LE GRAND DÉMANTÈLEMENT

Le cinéma de Breillat, c'est aussi le démantèlement de l'érotisme tel qu'on le connaît depuis les débuts de sa représentation. Si la réalisatrice crée d'esthétiques tableaux qui ne sont pas sans rappeler les odalisques de la peinture orientaliste, la très controversée *Origine du monde* de Courbet, ou certains clichés du cinéma japonais, ça n'est que pour mieux revenir à la charge et contrer le plaisir du voyeur.

↑ À ma sœur (2001) → Romance (1999) → Sex is Comedy (2002)





↑ → Anatomie de l'enfer (2004)

Dans *Anatomie de l'enfer* (2004) – *l'enfer* faisant ici référence au sexe féminin – la protagoniste est élégamment étendue de tout son long, nue, sur des draps de satin vert durant les quatre nuits que dure son entente avec l'homme. Mais contrairement aux odalisques, ces femmes exploitées pour satisfaire le regard des amateurs d'art et d'exotisme, c'est l'héroïne qui *exige* ici de se faire regarder. Créant une atmosphère feutrée appelant l'érotisme, la réalisatrice balance toutefois inopinément de très gros plans des organes génitaux et de leurs fluides à son spectateur. Et vlan un sexe, et vlan de la glaire, et vlan du sang menstruel. En une fraction de seconde, la bonne vieille recette du striptease tombe à plat.

Le film ne penche pas plus dans le porno, puisqu'il ne laisse pas le spectateur accompagner les personnages dans leurs rapports sexuels ou même s'identifier à leur jouissance : les orgasmes sont asynchrones, tantôt larmoyants, tantôt paralysants. *Anatomie de l'enfer* est sans équivoque un affront au divertissement voyeuriste – divertissement que Jeanne dans *Sex is comedy* énonce très justement en dirigeant son caméraman : « Je veux voir et pas voir. »

Dans la même veine, la filmographie de Breillat se fait un devoir de démythifier la sacro-sainte pénétration pénienne. Le personnage de « la femme » dans *Anatomie de l'enfer* – puisqu'elle est littéralement dépourvue d'identité –, ne jouit jamais par coït, mais explique à son partenaire que c'est de *savoir* que c'est le mouvement de sa main à lui à l'intérieur d'elle qui suscite l'excitation, puis l'orgasme. Elle compare le format d'un tampon hygiénique à celui d'une verge humaine, insistant sur l'absence de sensations que l'un comme l'autre génère en elle. Breillat déconstruit l'idée d'une jouissance automatique chez les deux parties comme s'il s'agissait d'une adéquation géométrique infallible des organes génitaux, tel qu'on se plaît à le faire croire dans les films pornographiques.

En revanche, dans *Romance*, Marie aborde avec lucidité, non sans une honte sous-jacente, ses fantasmes de *glory hole* : un lieu où des hommes anonymes la baiseraient, dissociant son corps de son esprit. Parallèlement, elle atteint une certaine forme d'extase par son plaisir de soumission, d'abandon, « de déshonneur », sans oublier l'effet de surprise qu'une telle mise en scène provoque chez elle. Breillat renverse l'idée de la sexualité féminine morale, entièrement reléguée à la sphère amoureuse, en allant jusqu'à répéter, tel un leitmotiv qui traverse son œuvre, que les femmes sont souvent excitées par les hommes qui les dégoûtent. Certes, femmes et psyché vont de pair, mais pas dans le sens qu'on s'est plu à le répéter pour reconforter les hommes craignant que leur femme ne leur échappe.

À l'aube du XXI^e siècle, le cinéma de Catherine Breillat s'est imposé en offrant un point de vue féminin longtemps attendu et en s'attelant aux angles morts de la sexualité féminine qu'il aborde. Comme si, pour la première fois, quelqu'un reconnaissait enfin qu'assises dans leur siège, devant l'écran, se trouvaient aussi des spectatrices.

Ciné-sexe

De Musidora à Luis Buñuel

PAR APOLLINE CARON-OTTAVI



↑ L'âge d'or de Luis Buñuel (1930)

Comment les avant-gardes des années 1920, Dada puis surréaliste, se sont emparées du cinéma pour bousculer les mœurs et la société.

À peine apparu, le cinématographe s'est tout naturellement trouvé une fonction voyeuriste, comme la photographie avant lui. L'occasion de voir ce qui est caché dans la chambre à coucher, mais en mouvement cette fois-ci. Les petits films lubriques circulaient alors sous le manteau, ou dans les bordels, ou encore ne se dévoilaient que dans l'intimité, tout comme *L'origine du monde* de Courbet fut un secret, un bijou de famille occulté par un tableau plus sage, bien avant qu'il ne se retrouve sous les projecteurs du Musée d'Orsay. Avec l'avènement des mouvements d'avant-garde en France – les Dadas puis les surréalistes – le sexe va peu à peu devenir un « sujet », ayant sa place dans l'art comme dans la société.

UNE ÉPOQUE RUGISSANTE, DES IMAGES AFFRIOLANTES

Rappelons-nous que loin d'être des doctrinaires rébarbatifs, nombre d'artistes de cette époque étaient aussi des blagueurs (ça n'a jamais empêché d'être fin penseur). On les comprend : au moment de la naissance de Dada, le spectre cauchemardesque de la Première Guerre mondiale s'accomplit. Quelques années plus tard, affaibli par un éclat d'obus à la tête, le grand poète bon vivant et père spirituel de ces jeunes artistes, Guillaume Apollinaire, est emporté par la grippe espagnole. Les avant-gardes s'épanouissent en réaction, au cours de la parenthèse « enchantée » (ou plutôt le répit) de l'après-guerre. Le massacre n'a fait que les conforter dans l'idée de déconstruire les normes morales et les conventions, de la société comme de l'art, en optant souvent pour la dérision, le jeu d'esprit et le canular plutôt que pour la solennité.

Les dadaïstes et les surréalistes fréquentaient ce qu'ils tenaient à appeler le « ciné », et l'aimaient en ce qu'ils n'y voyaient pas un art, comme l'explique Patrick De Haas dans son livre *Cinéma absolu*¹. Ils ne juraient ainsi que par les productions populaires. C'est ainsi que les Dadas, puis les surréalistes, ont su reconnaître la beauté moderne et l'érotisme subversif de *Musidora*, la « vamp » en costume moulant révélée par Louis Feuillade. « *Musidora que vous étiez belle dans Les vampires ! Savez-vous que nous rêvions de vous et que, le soir venu, dans votre maillot noir, vous entriez frapper dans notre chambre (...) ?* », résume Robert Desnos dans *Le Soir*, en 1927.

Pour ces artistes, le cinéma ne doit donc pas être pris au sérieux, au risque de perdre tout son intérêt : c'est le plaisir physique que procure ce nouveau médium qui les stimule, et non les considérations d'esthètes. « *Il est sexuel, le cinéma, avec ses belles filles et ses beaux garçons qui s'embrassent en gros plan avec des bouches d'un mètre cinquante* », s'exclame Fernand Léger dans un texte intitulé *À propos du cinéma* et daté de 1931.

Ce n'est évidemment pas tout à fait le type d'images que l'on retrouve dans les premiers films d'avant-garde de la période, signés entre autres par Léger, Duchamp, Man Ray. Mais la sexualité y est présente, comme elle l'est dans leurs œuvres plastiques et celles de leurs autres camarades dada tels que Francis Picabia (à qui l'on doit le bon mot : « *Faire l'amour n'est pas moderne, pourtant c'est encore ce que j'aime le mieux.* »). Ces évocations vont d'ailleurs souvent au-delà du simple baiser, bien que la sexualité ne puisse encore être frontale hors de la sphère clandestine (Man Ray tourne un film porno, mais en cachette). À travers les images en mouvement, la mécanique du monde et celle du cinéma évoquent celle des corps : le va-et-vient des pistons d'usine dans le *Ballet mécanique* de Fernand Léger, les contrepèteries à connotation parfois salace dans le *Anémic Cinéma* de Marcel Duchamp, les nus et les innombrables jambes de femmes des films de Man Ray...

Une autre mouvance, le surréalisme, menée entre autres par André Breton et portée elle aussi sur l'humour, gagne en importance au cours des années 1920. La sexualité prend une nouvelle résonance : les artistes sont notamment influencés par la découverte des théories de Sigmund Freud. Le cinéma semble un médium idéal pour accéder au refoulé, au fantasme, à l'inconscient – impossible de ne pas citer à ce titre *Le sang d'un poète* (1930) de Jean Cocteau, qui fera l'objet d'une analyse par Freud lui-même. Le surréalisme va s'emparer du montage cinématographique pour exploiter la logique du rêve, et délivrer au passage une évocation de la sexualité plus explicite. C'est le cas dans *La coquille et le clergyman* (1928), réalisé par Germaine Dulac et scénarisé par Antonin Artaud. Le film met en scène les frustrations et les pulsions sexuelles d'un homme d'Église, qui finira par arracher le corset d'une bonne samaritaine, dévoilant sa poitrine opulente. Mais *La coquille et le clergyman* sera critiqué par certains surréalistes eux-mêmes pour son caractère trop narratif, psychologisant et donc intellectualisant. Il faut aller plus loin. Deux jeunes hommes récemment arrivés d'Espagne vont prendre les choses en main.

LA RÉVOLUTION BUÑUEL

Luis Buñuel et Salvador Dalí, qui se sont connus au cours de leurs études dans leur pays natal et ont eux aussi lu Freud, s'intègrent vite au bouillonnant laboratoire des avant-gardes à leur arrivée à Paris. En 1929, un film naît d'une discussion sur leurs rêves respectifs, qu'ils ont l'idée d'utiliser comme matière première. Ils se donnent une contrainte : tout ce qui semble faire du sens sur le plan narratif, rationnel, psychologique ou culturel doit être coupé du scénario. Buñuel réalise ainsi *Un chien andalou*, une onde de choc sur le thème d'une pulsion sexuelle inassouvie. Grâce à la surimpression, on assiste, pour paraphraser Lautréamont, à la rencontre fortuite sur une table de montage d'une aisselle et d'un oursin ; les vêtements d'une jeune femme disparaissent sous les mains de son partenaire lascif, dévoilant les seins tant convoités, seins qui se substituent presque immédiatement à une paire de fesses. Le cinéma s'affirme ici comme merveilleuse machine à fantasmes, capable de restituer les associations d'idées impulsives et aléatoires de ceux-ci, dans la logique du rêve. La première a lieu devant les surréalistes, et le film va plaire non seulement à ces derniers mais également au



↑ Mistinguo dans **Les vampires** de Louis Feuillade (1915) → **Anémic Cinéma** de Marcel Duchamp (1926) → **La coquille et le clergymen** de Germaine Dulac (1928)





↑ Un chien Andalou de Luis Buñuel (1929) →



→ L'âge d'or de Luis Buñuel (1930)

public, au grand dam de ses auteurs : il est projeté pendant des mois. Buñuel rejettera ce succès suspect en disant, dans un numéro de *La révolution surréaliste*, que la « foule imbécile a trouvé beau ou poétique ce qui, au fond, n'est qu'un désespéré, un passionné appel au meurtre ».

Mais le scandale, le vrai, arrive avec la collaboration suivante de Buñuel et Dalí sur un nouveau film, *L'âge d'or* (1930), qui suit le parcours d'un homme et d'une femme animés par un désir pulsionnel incontrôlable et attirés comme des aimants, mais sans cesse séparés par ceux qui les entourent. Les projections du film vont déclencher de telles émeutes que le préfet de police saisit la Commission de censure, qui interdira le film. En quoi *L'âge d'or* est-il plus osé qu'*Un chien andalou* pour provoquer un tel tollé ? Les réponses sont multiples.

Il est important de rappeler le contexte de production : alors qu'*Un chien andalou* était autoproduit, *L'âge d'or* est financé par Charles et Marie-Laure de Noailles, mécènes aristocrates, et interprété par des stars comme Gaston Modot. Le film a donc d'emblée l'attention de la bonne société. Or il s'attaque à la bourgeoisie, au clergé, à l'institution familiale, aux bonnes mœurs en général... Et les allusions sexuelles sont plus diverses et plus franches : scatologie, masturbation féminine et fellation, dans la fameuse scène où l'actrice Lya Lys suce langoureusement l'orteil d'une statue. *Un chien andalou* représente le fantasme d'un homme alors que *L'âge d'or* aborde aussi le désir et les besoins sexuels féminins, et il n'est pas impossible que cela ait choqué davantage. Le critique Charensol déconseille par exemple aux lectrices de *La femme de France* ce film qui remet en question « à peu près tous les concepts moraux qui servent de base à la société contemporaine ». Se doutant sûrement que la censure surveille, les deux compères se sont pourtant retenus d'aller aussi loin qu'ils ne le rêvaient dans leur correspondance : ça aurait pu être l'occasion, gros plans à l'appui, de « réaliser au cinéma ce *con* dont tu rêves tant », écrit Dalí à Buñuel.

Mais à cette époque, moins prude que ne le furent les décennies suivantes, c'est bien dans son articulation avec des questions politiques que la dimension sexuelle du film semble surtout trouver son parfum de scandale. Le sexe est pour Buñuel une façon de révéler des fractures : la pulsion sexuelle, incontrôlable et aléatoire, lui permet notamment de démontrer l'absurdité des rapports de classe et des codes sociaux. De quoi déchaîner les hordes d'extrême droite, confortés dans leur haine par le fait que la vicomtesse de Noailles était d'origine juive, et qui saccagèrent la salle où était projeté le film jusqu'à obtenir sa censure. Nous sommes en 1930, la parenthèse de liberté, de créativité et d'audace des années 1920 s'achève et le ciel s'assombrit. Mais cette dimension politique de l'Éros (propre à Buñuel, et non à Dalí) n'est pas vouée à disparaître : le cinéaste aura le temps de réaliser bien d'autres films sulfureux, où le sexe est un scalpel qui ausculte la société, avant que *L'âge d'or* ne soit à nouveau visible, en 1981.

1. À propos de toute cette période, ce texte se nourrit et tire certaines références de cet ouvrage monumental : *Cinéma absolu – avant-garde 1920-1930*, Patrick De Haas, Éd. Mettray, Paris, 2018.

De Kenneth Anger à Barbara Hammer

Marges cinématographiques et sexualités

PAR SAMY BENAMMAR

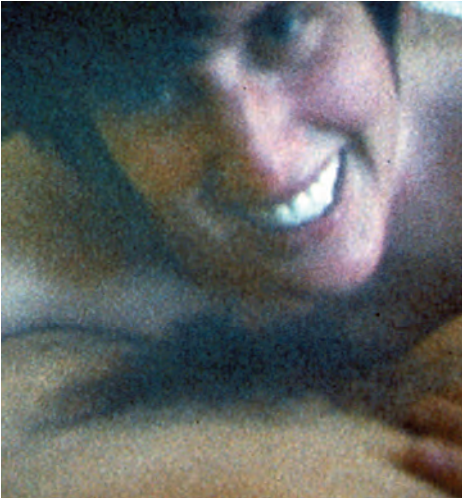


↑ *Dyketactics* de Barbara Hammer (1974)

**Une trentaine d'années sépare
Fireworks (1947) de Kenneth Anger
et *Dyketactics* (1974) de Barbara
Hammer, deux films pourtant
rattachés à des paraphrases qui
semblent les rapprocher.**

Le premier est souvent mentionné comme le premier *coming out* du cinéma américain et le second comme une œuvre pionnière de l'*imagerie* lesbienne. Ainsi, ces deux cinéastes semblent marquer des moments de rupture dans l'histoire de la représentation des sexualités homosexuelles. S'ils s'apparentent tous les deux aux étiquettes imprécises de « cinéma expérimental » et de « cinéma *queer* », il est nécessaire de reconnaître les différences fondamentales et l'amalgame impossible entre sexualités gay d'une part et lesbienne de l'autre, sans oublier de distinguer entre deux approches singulières de l'image. C'est dans ces nuances que réside l'intérêt de considérer ensemble ces cinéastes pour mettre en lumière, non pas l'uniformité, mais la diversité d'une pensée des « marges sexuelles » intimement liées aux « marges cinématographiques ».

D'abord – et en poursuivant avec les deux films précédemment mentionnés – chez Anger, la scène de la ruelle dans *Fireworks* met un terme au fantasme du protagoniste, cherchant à satisfaire, dans une errance onirique, son envie d'un corps masculin fantasmé. Il y finit acculé par des marins qu'il désire autant qu'il les redoute : fétichisation d'une sexualité masochiste où le plaisir vient après la violence, où l'abdomen se retrouve déchiré par ces symboles de virilité et le nez ensanglanté par la pénétration de deux doigts dans les narines. À ces effluves pourpres, succède l'écoulement de liquides blanchâtres sur le visage du jeune homme dont l'expression mue de la crispation douloureuse vers celle du plaisir tandis que l'image ralentit, accentue la dimension irréaliste du moment, donnant ainsi la touche finale au travail de dramatisation grandiloquente de Anger. À l'inverse, *Dyketactics* s'ouvre sur une scène fantasmagorique – une multitude de corps féminins superposés qui se confondent – pour lentement laisser place à une image moins artificielle : celle d'une sexualité lesbienne au plus près de l'intimité de la cinéaste. Une caméra dansante frôle l'épiderme et offre la vision d'un rapport sexuel à la frontière du film intime et expérimental : un point de vue interne d'une extrême douceur. Et si les visuels sont ici plus explicites, ils se placent pourtant aux antipodes du cinéma de Anger, car si le symbolisme de ce dernier est le lieu d'une rhétorique du choc, d'une réappropriation subversive des codes hollywoodiens, celui de la cinéaste tend pour sa part vers une approche sans brutalité de la sexualité lesbienne. S'il faut évidemment prendre en considération les périodes bien distinctes dans lesquelles ces deux films s'inscrivent – *Fireworks* met en branle le cinéma de son époque en proposant un homoérotisme quasi absent du paysage tandis que *Dyketactics* interroge les discours *queer* et féministes au cœur des années 1970 – il n'en est pas moins intéressant de souligner que le choc produit par ces représentations réside moins dans le degré d'explicitation des visuels que dans l'intention esthétique qui leur est insufflée.



↑ **Fireworks** de Kenneth Anger (1947)

→

↑ **Women I Love** de Barbara Hammer (1976)

→

Ainsi, Barbara Hammer affirme dans un article publié dans la revue féministe *Heresies* à l'automne 1979 : « *My films are often called visionary, but I am not a visionary. I am living my lesbian life. [...] To live a lesbian life, to make it real, to validate it in film, is a revolutionary act.* » C'est cette banalisation de la sexualité qui valut à Hammer une réception parfois agressive de la part de mouvements féministes qui appelaient un ton plus vindicatif et militant. Dans *Women I Love* (1976) les sexes sont filmés naturellement, accroupis sur la table de la cuisine. Là encore, on retrouve le sourire qui précède la langue contre le clitoris. Il y a certes un symbolisme un peu naïf, celui des plantes qui s'ouvrent comme une vulve mais dans l'animation de celles-ci, un aspect ludique apparaît avec, par exemple, un concombre découpé en *stop motion*. L'image devient jeu et par là même, la métaphore sexuelle accède à une forme de légèreté, celle du chant des oiseaux que l'on entend au loin et on se purlèche, on se masturbe comme on se promène ou fait la vaisselle.

Lorsqu'il parle de ses films, Anger affirme plutôt le refus de la monstration : « *suggest rather than show. Pornography is boring* », dira-t-il dans une entrevue accordée à Aaron Rose pour *Vestoj On Magic* avant de poursuivre sur le ton provocateur qu'on lui connaît : « *I mean, so what? It's in, then it's out, then it's in again.* » Et l'exemple le plus représentatif de ces idées est peut-être son film *The Story of O*, adaptation du roman éponyme de Pauline Réage auquel Anger a souvent fait allusion. Cependant, aucune trace n'existe de ce film et les différentes versions du cinéaste ne cessent d'en transformer l'histoire : tantôt les bobines seraient perdues, tantôt il n'aurait jamais pu financer le tournage ou encore, il y aurait une copie complète dans un recoin de la Cinémathèque française. C'est le mystère autour de ce film qui en fait une œuvre caractéristique d'Anger, puisque toute sa puissance sexuelle repose uniquement sur sa dimension suggestive, l'œuvre étant subversive par la simple possibilité de son existence, sans qu'aucune image n'ait été diffusée.

La sexualité, suggérée chez Anger, explicite chez Hammer, participe dans les deux cas d'une réappropriation de codes. Pour l'un, ceux du cinéma américain, convoquant une iconographie hollywoodienne qu'il déconstruit en montrant que cet imaginaire populaire est parfois la source même du fantasme. Pour l'autre, du film de famille, avec ses plans tremblés et ses sourires complices. Anger est par ailleurs l'auteur du livre *Hollywood Babylone* qui prétend dévoiler les vices cachés, sexuels notamment, des célébrités et montrer que l'homosexualité est bien présente dans le milieu. En outre, la nudité chez Hammer est si régulière qu'elle met la tendresse de l'acte au même niveau que celle d'une main tendue vers une fleur : ne plus avoir de corps *normal* et de corps en acte, avoir un corps dans son quotidien, trivial et charnel. Exploitant les formes d'un cinéma expérimental en marge, ces cinéastes, au-delà des époques et de leurs esthétiques opposées, expriment, tous deux, la volonté de montrer que l'expression « marginale », employée plutôt ici pour caractériser les pratiques homosexuelles, n'est aucunement pertinente puisqu'elle implique l'existence d'une norme dont ils démontrent la vacuité.



Dyketactics de Barbara Hammer (1974)



↑ → → → → Fireworks de Kenneth Anger (1947)





Alain Guiraudie

Éros rencontre Thanatos

PAR GÉRARD GRUGEAU



↑
L'inconnu du lac (2013)

**Dans les films
d'Alain Guiraudie,
le sexe est l'aiguillon
du récit, son pôle
magnétique, mais avec
le temps, les ombres
ont pris possession
du jardin d'Éros.**

On sait depuis *Ce vieux rêve qui bouge* (2001) que le cinéma de l'Occitanien Alain Guiraudie carbure au désir et à la charge érotique. Avec le recul, la trilogie composée du *Roi de l'évasion* (2009), *L'inconnu du lac* (2013) et *Rester vertical* (2016) apparaît comme une odyssée allant crescendo dans la représentation du désir et de ses outrances, une sorte de voyage transgressif au gré duquel la sexualité joue les agents de désordre au sein d'une société qui frappe d'interdits. Le plaisir des corps, tous âges et physiques confondus, y est célébré sans détour, la quête de la volupté obéissant aux injonctions d'un petit théâtre intime où interagissent pulsions de vie et de mort. De fait, après la parenthèse enjouée, presque enfantine, du *Roi de l'évasion* qui se clôt sur le repli partouillard d'un plaisir sans limites, la vie et le cinéma se prêtent aujourd'hui à tous les dangers. Sans doute l'expression de la nouvelle maturité d'un auteur désormais soucieux de se colleter avec le monde sans en fuir la violence. À l'image de ses personnages qui ne cessent de se déplacer, mus par les fantasmes qui les assaillent.

LES FANTAISIES DU CONTE

Chez Guiraudie, le sexe envahit l'écran avec toute sa fougue dionysiaque et retravaille le réel. Cette réinvention passe par le conte et ses chemins de traverse, comme la route de campagne de *Rester vertical* que Léo emprunte volontiers avant que le récit ne bifurque. Bien sûr, le conte a ses fantaisies, joyeuses ou inquiétantes : une racine aphrodisiaque (la « dourougne ») qui fouette, au bois dormant, la libido des hommes en quête de rencontres furtives (*Le roi de l'évasion*), un poisson mystérieux et menaçant (le silure) qui, telle une abstraction phallique, semble hanter le fond du lac au bord duquel une faune homosexuelle se livre à ses multiples ébats (*L'inconnu du lac*). Pour le cinéaste, l'entreprise sexuelle procède d'une logique de l'appétence qui semble se heurter à l'impossible assouvissement du désir. Ancrés dans la culture gay, les films multiplient les lieux de drague à ciel ouvert. Les haltes routières du *Roi de l'évasion* préfigurent ainsi le parking de *L'inconnu du lac*, parking qui, en devenant l'épicentre d'une chorégraphie du désir aussi enivrante que tragique, constituera l'élément itératif d'une mise en scène infaillible. Lieu de convergence, le parking ouvre et ferme les séquences comme un passage obligé renvoyant à un éternel « retour du même » : celui d'une quête insatiable du plaisir à la faveur de rituels intimes où le sexe des hommes gonflé d'appétit irradie dans la relation des êtres aux éléments naturels qui nous parviennent dans leurs miroitements infinis. Ici, dans le jardin d'Éros, la nudité des hommes exacerbe le désir qui se repaît de l'exaltation de la chair, de l'obscénité du sexe, alors que les corps dans la fulgurance de l'étreinte s'abandonnent à une lubricité à la fois voluptueuse et inquiète. Inquiète car, alentour, rôde un tueur en série, le grand méchant loup du conte, celui qui précipitera la jouissance solaire dans les couleurs de la nuit. Le loup, le vrai, celui qui hante le causse, égorgeant les moutons le soir venu, se retrouvera, lui, au cœur de *Rester vertical*. Dans un premier temps, il scellera la rencontre du héros et de la bergère, avant de devenir l'incarnation des démons intérieurs du personnage masculin, son double menaçant dont il devra dompter les zones sombres pour devenir un meilleur humain.

LA FLUIDITÉ DE GENRE

Pour le cinéaste, la réinvention du réel passe aussi par le brouillage des identités de genre. Dans tous les films, le cinéma parle avant tout la langue de la chair ; le sexe y circule souverain, cherchant à jouir sans entraves. *Le roi de l'évasion* suit un homosexuel au mitan de sa vie qui succombe aux charmes d'une mineure et fuit avec elle par monts et par vaux avant de retrouver l'hédonisme anarchiste du plaisir entre hommes. Pas d'équivoque par contre chez Franck dans *L'inconnu du lac* : c'est l'envie des hommes qui y est dévorante, compulsive, mais dans cette quête taraudante, le protagoniste s'avérera bientôt habité d'un désir mortifère dont seront victimes Henri, un divorcé esseulé en quête de l'amour pérenne, fusse-t-il masculin, et un commissaire bienveillant, curieux du milieu qu'il découvre. Le film donne principalement à voir et ressentir la passion

Au fil du temps, le mythe s'est emparé des films qui ont gagné en amplitude, multipliant les points de vue et embrassant plus largement la vie.

entre Franck et Michel, l'inconnu séduisant rencontré dans l'incandescence du jour. Sensible aux ébats qu'elle enregistre sans faux-fuyants, la mise en scène éprouve l'expérience du désir, elle la rend palpable, mais aussi angoissante, primitive comme dans une tragédie grecque écrasée de soleil. Angoisse qui sera décuplée dans *Rester vertical* alors que Léo trouvera dans le sexe physique, tous genres mêlés, un chemin de connaissance arrimé au sacré. Sensible à l'actualité contemporaine, Alain Guiraudie revisite la différence entre les sexes et les fonctions assignées à chacun d'eux. Marie, la bergère, met au monde l'enfant de Léo, mais l'instinct maternel n'y est pas, renvoyant la maternité à une construction sociale. L'homme se retrouve donc à assumer, un temps, les rôles de mère et de père, une fois seul avec le bébé. Au préalable, la caméra se sera attardée sur le sexe de Marie, en écho au tableau de Gustave Courbet, *L'origine du monde*. Par un raccourci audacieux, le sexe offert au regard s'ouvrira bientôt pour laisser passer l'enfant né de la jouissance partagée de deux êtres. Cet instant saisissant que filme frontalement Guiraudie, faisant là le pont entre le plaisir de la chair et la douleur de l'enfantement, nous propulse dans l'énigme du sacré. Selon la cinéaste Catherine Breillat, le tableau de Courbet associé à la tête du bébé en forme de globe renvoie au « monde qui naît ». « Et le monde naît dans le sang et le gluant, une forme d'obscénité comme toutes les sécrétions corporelles. » C'est ce lien tellurique du corps au sacré que met de l'avant *Rester vertical*, lien que Léo, transcendant son genre, cherchera à s'appropriier en prenant en



↑ Rester vertical (2016) → L'inconnu du lac (2013) → Le roi de l'évasion (2009)

charge l'enfant. Errant entre différents points de chute, le personnage – qui est de fait un scénariste en quête de son propre récit – va alors prendre la mesure de ses désirs et de ses peurs, sans perdre de vue son appétence pour les hommes, que celle-ci se manifeste sous la forme d'un jeune homme au visage pasolinien ou d'un vieil homme au crépuscule de la vie. Et c'est ainsi qu'au bout du voyage, tel Joseph portant l'agneau dans ses bras, Léo pourra faire face au loup en restant vertical, le regard droit et assuré.

ÉROS ET THANATOS

Au fil du temps, le mythe s'est emparé des films qui ont gagné en amplitude, multipliant les points de vue et embrassant plus largement la vie. Si Guiraudie abolit les frontières entre les identités sexuelles, il cultive aussi le flou entre les registres cinématographiques. Au conte fantasmagorique du *Roi de l'évasion* succèdent le thriller homoérotique hitchcockien de *L'inconnu du lac* et le road movie existentiel de *Rester vertical*, qui navigue entre réalisme et onirisme. Mais ouvrant sur les abysses du plaisir, les deux derniers récits sont ostensiblement travaillés par des courants souterrains où s'affrontent des pulsions rivales. Sans compter que dans *L'inconnu du lac*, la dimension sociale et politique du film pointe, selon les termes du cinéaste, « la véritable obscénité du temps présent » liée au collectif : « la mort des utopies amoureuses et de l'esprit libertaire » supplantés par une marchandisation des corps et une obligation à jouir inscrites dans la mouvance d'un capitalisme prédateur. Mais aucun jugement moral de la part d'un auteur généreux qui explore aujourd'hui l'expérience humaine dans ses dimensions les plus sombres en s'aventurant avec une nouvelle vigueur dans la forêt des mal-aimés. En phase avec un archaïsme des origines, le désir dans *L'inconnu du lac* se rapproche du monde des ombres pour étreindre la mort, au risque que la quête amoureuse ne mue en un rituel de meurtre. Comme dans *Orgie* de Pasolini où l'homme « suffoque du désir de se perdre », Michel (et Franck dans une moindre mesure) pourrait aussi s'exclamer : « Ma chair veut vraiment la mort ! Ma queue veut vraiment le sang¹ ! » La langue du corps ne distingue plus alors la mort de la vie, déchaînant des passions sans retenue. Dans *Rester vertical*, Éros rencontre aussi Thanatos. La gérontophilie, élément récurrent du cinéma de Guiraudie (et de son premier roman à forte connotation scatologique, *Ici commence la nuit*, 2014), s'invite à l'écran en la personne du vieux Marcel que Léo croise dans sa dérive désenchantée. Touché par le désir de l'homme d'en finir, il l'aidera à mourir lors d'une séquence de baise mémorable que le cinéaste filme avec une sorte de poésie triviale, associant dans un même plan la petite mort et la grande.

Corps masculins ou féminins, corps jeunes, corps vieillissants ou flétris : Alain Guiraudie aime assurément dépasser les fantasmes et les hiérarchies en tous genres. Chez lui, tout participe d'un panthéisme sexuel qui aime le regard jusque dans ses excès. Excès qu'un Nagisa Ōshima assumait pleinement lorsqu'il avançait qu'un metteur en scène voulait avant tout filmer l'être humain en train de mourir ou de copuler.

1. Catherine Breillat citant *Orgie* de Pier Paolo Pasolini, *Le livre du plaisir*, Édition^o 1, 1999, p. 230.

Pedro Almodóvar

Les chemins tortueux du désir

PAR GILLES MARSOLAIS



↑ Pedro Almodóvar sur le tournage de *Matador* (1986)

Autant le cinéma de Carlos Saura, axé sur les thèmes de la mémoire et de la famille, était en son temps identifié à la volonté de se libérer du franquisme, autant celui de Pedro Almodóvar, en transformation constante, afficha d'entrée de jeu les paramètres d'un nouveau territoire indéniablement habité par la sexualité et la sensualité. Avec insolence, il balaya de son champ de vision l'idée même de ce régime dictatorial rendu fragile, qu'il désarçonna par son attitude provocatrice dans sa propre vie et par son cinéma à l'humour décapant. Cela se vérifia d'abord dans plusieurs courts métrages réalisés en Super 8, dont *Folle, folle, fólleme Tím* (1978), un porno gay déjanté qui le fit connaître, puis dans sa production professionnelle de longs métrages reliée à la Movida où le mauvais goût, incluant l'outrance des comportements érotiques, est assumé sur le mode de la dérision (*Qu'est-ce que j'ai fait pour mériter ça ?*, 1984). En accédant à la maturité, le réalisateur changera de registre afin de relier l'exploration de son monde

intérieur peuplé de souvenirs personnels, fantasmés ou non, à la famille et à la classe sociale dont il est issu. Sa filmographie, abondante et diversifiée, permet justement de suivre les mouvements de ce parcours, sans pour autant donner l'impression d'en être simplement l'illustration réaliste.

Dans son œuvre, l'acte sexuel est rarement explicite et le désir semble obéir à des modalités particulières, comme le suggère le titre même de son film clé, incontournable, *La loi du désir* (1987). Pedro Almodóvar s'amuse alors à brouiller les pistes en détournant les codes du mélodrame pour explorer la complexité du désir homosexuel. Que l'on en juge : lui-même quitté par son amant, un metteur en scène, Pablo (Eusebio Poncela), raconte la triste histoire de son frère, un transsexuel devenu une femme (Tina / Carmen Maura) pour répondre au désir de leur père avec qui *elle* entretenait des rapports incestueux et qui l'a laissée tomber. Au spectateur de se perdre dans ce récit à l'humour mordant, avant d'en trouver la clé de lecture. Mine de rien, cette quête d'identité malaisée et déconcertante est un miroir tendu à la société espagnole qui, libérée du joug de Franco, peine à se définir alors que les masques tombent. En s'attaquant à des valeurs sacrées, le machisme, la fierté orgueilleuse, le rapport à la mort, le film stigmatise l'impuissance généralisée. Mieux vaut en rire qu'en pleurer, semble dire le cinéaste qui avait précédemment réalisé *Matador* (1986). Un autre film iconoclaste qui, justement, aborde frontalement le rapport à la tauromachie et à la mort. Enfant unique d'une bigote, Angel (Antonio Banderas), qui pourtant ne supporte pas la vue du sang, aspire à devenir torero ! Après une tentative de viol sur l'amie de son entraîneur en tauromachie (sans doute pour se rassurer sur sa virilité), Angel se rend à la police (incompétente) pour y confesser le meurtre de deux hommes qu'il aurait commis... On pouvait déjà voir dans ce mélodrame assumé, qui parle de complexes refoulés, de folie et de violence, de sexe et de mort, le portrait métaphorique en rouge et noir du champ de ruines légué par le franquisme. Bref, ces deux films, comme les autres de la décennie, participent du désir de Pedro Almodóvar de repousser sur tous les plans les limites de la création, comme d'abolir les frontières entre les sexes.

Par la suite, Pedro Almodóvar s'employa de plus en plus à faire la part belle aux personnages féminins plutôt qu'aux effets de style. *Tout sur ma mère* (1999) témoigne de ce virage, sans renoncer tout à fait au baroque puisque mélodrame et comédie de mœurs y cohabitent avec grâce. Après la mort accidentelle de son fils qu'elle a élevé seule, une mère se rend à Barcelone pour y retrouver son ex-amant devenu une femme, afin de lui apprendre qu'il a un fils et qu'il est mort. Ce séjour en Catalogne l'ouvre surtout à la diversité sexuelle et à la solidarité entre femmes de conditions diverses. Changement de sexe, dédoublement de personnalité et circulation du désir se retrouvent aussi au cœur de *La mauvaise éducation* (2004). Un film axé sur la quête d'identité engendrée par le père Manolo qui, en défroquant, a lui-même laissé tomber le masque. Enfin, dans *Douleur et gloire* (2019) Pedro Almodóvar inverse les rôles, suggérant peut-être de tout reprendre à zéro. Voyez comment il magnifie l'émoi sublimé du jeune garçon qui choisit de devenir l'éducateur du beau maçon analphabète qui le trouble tant. Comme quoi la loi du désir n'a de cesse de réserver des surprises.

Paul Verhoeven

La chair dans le sang

PAR DAMIEN DETCHEBERRY



↑ Turkish Delights (1973)

Provocateur, excessif et obsessif, Paul Verhoeven est un des rares cinéastes à avoir travaillé des deux côtés de l'Atlantique sans jamais renoncer à ses outrances.

Non content d'être à l'origine de ce qui est peut-être l'icône sexuelle la plus marquante du cinéma hollywoodien des années 1990 – Sharon Stone dans *Basic Instinct* (1992) – Paul Verhoeven traîne derrière lui un parfum sulfureux de cinéaste n'ayant reculé devant aucun excès dans une filmographie dominée par la Sainte Trinité : sexe, violence et religion. Et s'il faudra attendre le festival de Cannes 2021 pour découvrir son nouveau film, *Benedetta*, adapté du livre de Judith C. Brown *Sœur Benedetta, entre sainte et lesbienne*, on peut aisément imaginer que son sujet – la vie de sœur Benedetta Carlini (Virginie Efira), qui fut jugée et emprisonnée au XVII^e siècle pour homosexualité – s'inscrira naturellement dans l'univers du réalisateur. En d'autres temps, le sujet aurait été taillé sur mesure pour Luis Buñuel... Sous l'œil de Paul Verhoeven, il s'agira, espérons-le, d'un grand retour vers la reconstitution historique d'une époque chère à ce grand amateur de peinture médiévale, trente-cinq ans après ce qui reste probablement son œuvre la plus ambitieuse à ce jour : *La chair et le sang* (1985).

LA TURBULENCE DES FLUIDES

On réduit souvent à tort le cinéma de Paul Verhoeven à sa filmographie américaine, en occultant une première partie de carrière tout aussi singulière aux Pays-Bas, qui s'étend des années 1960 à 1983 (*Le quatrième homme*). S'il est vrai que le cinéaste a su parfaitement s'intégrer au système hollywoodien, comme en témoignent ses succès commerciaux – *Robocop* (1987), *Total Recall* (1990), *Basic Instinct*, *L'Homme sans ombre* (2000) – il y a transposé en grande partie ses obsessions et la démesure de ses années hollandaises.

C'est son deuxième long métrage, *Turkish Délices* (*Turks fruit*, 1973) qui le révèle au grand public en devenant un véritable phénomène aux Pays-Bas, où le film est vu par plus de 3 millions de spectateurs – dans un pays qui compte alors 15 millions d'habitants – et à l'international où le film est nommé aux Oscars dans la catégorie du meilleur film étranger. Cette histoire pourtant banale d'amour fou et de déception amoureuse entre un jeune artiste perdu dans ses fantasmes (Rutger Hauer) et une femme à peine sortie de l'adolescence (Monique van de Ven), reste aujourd'hui un objet fascinant et dérangeant, au mauvais goût pleinement assumé, oscillant entre naïveté appuyée et propositions formelles audacieuses. Il y a du Alex DeLarge (Malcolm McDowell dans *Orange mécanique*, 1971) dans la désinvolture sexuelle de Rutger Hauer, les mêmes techniques de drague agressives et le même charme insolent, et du Gérard Depardieu – celui des *Valseuses* de Bertrand Blier (1974) – dans sa démarche animale et sa nudité effrontée. Si le film s'inscrit résolument dans les années 1970, dans ce grand mouvement cinématographique qui a repoussé les limites de la représentation sexuelle, Paul Verhoeven a choisi son angle : celui d'un naturalisme brut qui verse parfois dans la comédie paillardes et la provocation facile. En d'autres termes, nous sommes déjà ici plus proches de la vulgarité américaine d'un John Waters (*Pink Flamingos*, 1972) que du manifeste esthétique et politique de *Salò ou les 120 journées de Sodome* (Pier Paolo Pasolini, 1975).

De l'intimité du couple dans *Turkish Délices*, rien n'est épargné au spectateur, ni même le sang, le vomi ou les excréments. On retrouvera cet intérêt pour les sécrétions organiques en tous genres aussi bien dans les films européens du cinéaste que dans ses films américains, parfois principalement utilisées comme éléments visuels forts – voir les seaux d'étrons jetés sur Rachel Stein (Carice van Houten) dans *Blackbook* (2006), les fluides visqueux des créatures insectoïdes se mêlant au sang des soldats dans *Starship Troopers* (1997), ou encore les poches de sang projetées sur l'homme invisible pour le rendre apparent dans *L'Homme sans ombre* (2000). Mais elles sont le plus souvent intimement liées au sexe. Le sang que le violeur de Katie Tippel (Monique van de Ven) essuie de son pénis après l'avoir violée, dans le film éponyme réalisé en 1975, fait ainsi écho aux premières minutes de *Basic Instinct*, et aux projections d'hémoglobine provoquées par les multiples coups de couteau que la meurtrière assène à sa victime juste après l'orgasme. Et bien sûr, ce lien est d'autant plus évident dans le bien nommé *La chair et le sang*, comme l'a souligné Yann Calvet : « rarement la bassesse humaine et l'assouvissement des instincts sexuels auront été dépeints avec une telle audace et une telle liberté de ton. Verhoeven balaie avec ce film toutes les valeurs, détruit toute forme d'héroïsme et entraîne le spectateur ébahi dans la fange. [...] Le sang du titre est d'ailleurs partout : dans les blessures des hommes et entre les cuisses des femmes. Jeune, vieille, belle ou laide... Personne n'est épargné par la salissure¹. »

LA CONFUSION DES GENRES

Cette propension à mêler sexe, violence et laideur est une manière de désacraliser le corps qui renvoie à l'intérêt du cinéaste pour l'âge d'or de la peinture néerlandaise. Au XVII^e siècle, ce mouvement pictural a délaissé en partie les représentations religieuses chères aux grands peintres de la Renaissance au profit de représentations plus réalistes, mettant en avant des scènes de la vie paysanne et bohémienne. Dans le premier long métrage du réalisateur, *Business is Business* (1971), qui raconte sous forme de comédie la vie de deux prostituées à Amsterdam, on retrouve par exemple un sous-genre particulièrement prisé de cet âge d'or, auquel se sont adonnés notamment Rembrandt et Vermeer : celui des « Bordeeltjes », des illustrations de scènes de bordels. La prostitution est aussi omniprésente dans *Katie Tippel*, puisqu'elle est le rite de passage incontournable par lequel Katie s'extirpera de son rang de nécessiteuse pour s'élever dans la société amstellodamoise. Elle est surtout le grand non-dit de *Showgirls* (1995), le secret inavoué et inavouable des danseuses qui peuplent Las Vegas, pourtant le temple américain du corps-marchandise.

Cette volonté de montrer à tout prix la vérité triviale des corps est peut-être à l'origine du grand malentendu qui existe auprès du public sur la représentation du sexe chez Paul Verhoeven, en particulier dans sa filmographie américaine : on la croit érotique alors qu'elle ne cherche jamais à séduire. Elle illustre au contraire les rapports de pouvoir et de domination, elle est au mieux un acte par lequel le corps se vend, au pire le symptôme de l'éternelle lutte entre les sexes. Si l'illusion fonctionne encore dans *Basic Instinct*, (1992), c'est parce qu'en bon artisan, le cinéaste s'est plié à l'exercice de style exigé par le studio. En apparence,

↑ **Basic Instinct** (1992) → **Showgirls** (1995) → **La chair et le sang** (1985)





↑ L'entremetteuse, tableau de Johannes Vermeer (1656)

les codes du film noir sont respectés à la lettre – le flic ombrageux et alcoolique, la femme fatale, etc. – mais tout ceci est sublimé par une mise en scène qui pousse les scènes sexuelles à un tel paroxysme que l'intrigue finit par passer au second plan derrière le choc érotique. Dans la célèbre scène du décroisement de jambes, Katherine Trammel (Sharon Stone) dévoile son sexe comme on dégaine une arme dans un film d'Alfred Hitchcock. En un geste, elle anéantit l'assemblée des hommes dans la salle d'interrogatoire, et transforme tous ces inspecteurs en petits garçons jouant aux policiers.

C'est paradoxalement la même démarche qui expliquerait l'échec de *Showgirls* (1995). Débarrassé des contraintes du film de genre, Verhoeven laisse tomber toute pudeur et ne prend même plus la peine de séduire, semblant invectiver le spectateur : « vous voulez voir ? Alors regardez ! » Là où tout le monde attendait un film érotique, clinquant et aguicheur, le cinéaste dévoile le vrai visage de Las Vegas, la laideur derrière le strass. *Showgirls* est extrêmement cohérent entre sa forme et son fond, c'est un film vulgaire sur une ville vulgaire, où la chair est si omniprésente que la recherche du plaisir ne peut qu'aboutir à un amer constat : post coitum animal triste. Passé la première éjaculation de Zack (Kyle Maclachlan), l'excitation retombe, la profusion des corps nus finit par tuer toute sensualité. Pour Emmanuel Burdeau, « *Showgirls* entend à la fois dénoncer l'exploitation par le spectacle du corps féminin et sauver ce corps. Le sauver moins moralement que visuellement : un corps nu est corps nu et il n'est que cela, semble vouloir dire Verhoeven. Tantôt monotone et tantôt beau, tantôt asservi et tantôt libre. Irréfutable en tout cas parce qu'il est l'évidence même. À la limite il n'y a donc rien à en dire ni à en penser². »

Même si leur approche stylistique diffère, il est difficile de ne pas dresser un parallèle entre Paul Verhoeven et Catherine Breillat. On retrouve notamment chez les deux cinéastes la même obsession pour la figure du viol – elle traverse toute l'œuvre de Verhoeven, de *Turkish Délices* jusqu'à *Elle* (2015) – mais aussi la même aversion pour la sentimentalité et le puritanisme. Tous les deux ont également été accusés de pornographie, voire de misogynie³, alors que leur cinéma se caractérise surtout par l'impossibilité de dissocier le corps et l'âme. Ce que Catherine Breillat a justifié en ces termes : « rien n'est sale, sauf le regard que l'on porte sur les choses. Ce qu'on appelle la pornographie, on le fait tout le temps dans la vie avec les gens qu'on aime. Il faut croire que cela est bien plus noble que ce dont témoigne le porno, qui filme le corps sans l'âme, l'animalité sans l'humanité⁴. » Si Catherine Breillat s'est évertuée, en flirtant avec la pornographie de film en film, à immiscer l'âme dans le corps, le travail de Paul Verhoeven a procédé, lui, d'une démarche opposée et complémentaire à la fois, consistant à réintroduire le corps dans l'âme.

1. *Saint Paul Verhoeven, priez pour nous !* Yann Calvet dans *Revue Eclipses* n° 42, Paul Verhoeven : La chair et le sens, p. 50.
2. *À l'œil nu, Entretien avec Emmanuel Burdeau, Paul Verhoeven et Emmanuel Burdeau*, éditions Capricci.
3. *Un exercice soporifique*, Martin Bilodeau, critique de *Anatomie de l'enfer* de Catherine Breillat, *Le Devoir*, 16 avril 2005.
4. Catherine Breillat : « *Le sexe ne salit pas les femmes, il les transcende* », entretien avec Marie-Claude Martin pour *Le Temps*, 30 janvier 1999.

Emanuelle avec un m

PAR CHARLOTTE SELB



Retour sur un phénomène
culturel paradoxal,
Black Emanuelle.

L'origine du phénomène culturel *Emmanuelle* reste mystérieuse, puisque le roman publié d'abord anonymement sous le manteau en 1959, puis en 1967 sous le nom de plume d'Emmanuelle Arsan, est attribué selon les hypothèses à la Thaïlandaise Marayat Bibidh, à son époux français Louis-Jacques Rollet-Andriane, ou pourrait même être un ouvrage écrit à quatre mains. Probablement semi-autobiographique, semi-fantasmé, ce récit de découverte de soi et d'initiation sexuelle à travers le monde a pris naissance à Bangkok, au sein des cercles sélects d'expatriés, de diplomates et d'épouses désœuvrées amateurs d'échangisme. Bien qu'initialement *underground*, les romans érotiques d'Ar-san connurent rapidement un succès mondial, succès bientôt démultiplié par l'adaptation cinématographique de Just Jaeckin en 1974. Deux ans après *Le dernier tango à Paris* et *Deep Throat*, le marché cinématographique du film érotique grand public était alors bien établi et prêt à accueillir l'événement *Emmanuelle*.

Le film mettant en vedette Sylvia Kristel adopte le même regard colonial que le roman original, dépeignant Bangkok comme une ville hédoniste où les Occidentaux découvrent l'érotisme dans une série de lieux stéréotypés associés à « l'exotisme » de l'Orient (le salon de massage, la fumerie d'opium, les temples, les marchés). Profitant de la renommée du premier *Emmanuelle*, plusieurs suites et imitations s'enchaînent immédiatement et se poursuivent tout au long des années 1980, avec différentes actrices et même différents personnages qui n'ont souvent d'Emmanuelle que le nom. Il devient rapidement difficile de séparer les suites officielles des plagiat, mais l'imitation la plus connue du *Emmanuelle* original reste à ce jour *Black Emanuelle*, une série de films italiens de sexploitation réalisés d'abord par Bitto Albertini puis Joe D'Amato, ainsi qu'une demi-douzaine de cinéastes italiens plus obscurs – une série si populaire à travers le globe qu'elle donna même son nom à une variété de lys, l'hémérocalle Black Emanuelle ! Mettant en vedette l'actrice d'origine indonésienne Laura Gemser, les films tournent autour d'une photjournaliste globe-trotteuse, une femme forte, indépendante et sexuellement libérée qui, selon les films et leurs doublages, porte le nom de Mae Jordan, Laura Kendall ou Emanuelle. Plusieurs films érotiques appartenant à différents sous-genres d'exploitation (film de femmes en prison, de bonnes sœurs, etc.), n'ayant d'autre lien avec la matrice originelle que la présence de Laura Gemser à l'écran, furent également mis en marché comme des *Black Emanuelle*, en particulier en dehors d'Italie.

Si Emanuelle avec un m est bien davantage en contrôle de sa sexualité que la Emmanuelle interprétée par Kristel, elle demeure un fantasme masculin de femme prête à faire l'amour avec n'importe qui, y compris ses agresseurs. L'abus sexuel est un thème qui revient régulièrement dans la série, puisque sous prétexte de dénoncer les violences faites aux femmes (le titre italien de *Emanuelle Around the World* est *Emanuelle – Perché violenza alle donne ?*), les films recourent amplement aux scènes

de viol, revenant ainsi au désir sexiste de contrôle de la femme sexuellement active. Le mélange de sexe et de violence des *Black Emanuelle* rapproche la série du genre italien du « mondo », alors encore très populaire. En voyageant à travers la planète à une époque où le tourisme de masse était moins développé, le personnage de Black Emanuelle donne libre cours à un certain sensationnalisme eurocentriste et une exotisation des pays colonisés, nourrissant la fascination des Occidentaux pour les contrées lointaines et inconnues. Black Emanuelle elle-même (qui n'est bien entendu pas une femme noire, mais dont l'origine est tantôt africaine, tantôt asiatique, au gré des différents opus) entretient le fantasme de la femme racisée « exotique » et hypersexuelle – certainement pas soumise, mais si libérée que tous les couples blancs bourgeois qui croisent sa route abandonnent la monogamie pour découvrir les joies de l'amour libre.

Joe D'Amato, qui a signé le plus de films de la série et entretenu une longue relation de travail avec Laura Gemser, l'embauchant comme costumière après sa carrière d'actrice, est un auteur curieux. Influencées par le « mondo », *Cannibal Holocaust* et les films de zombies, ses productions sont des mélanges de *soft core*, de *hard core* et d'horreur extrême. La violence la plus explicite et choquante y côtoie une vision bon enfant de l'amour libre très années 1970. Ainsi, l'un de ses films d'exploitation les plus connus, *Emanuelle in America* (1977), comporte des scènes de bestialité et de faux *snuff* incroyablement crues. Si le public d'*Emanuelle and the Last Cannibals* pouvait s'attendre à une certaine dose d'horreur, on peut imaginer que celui d'*Emanuelle in America*, vendu aux spectateurs comme un film d'érotisme *soft*, n'était pas prêt pour les passages de faux *snuff* particulièrement réalistes et perturbants qui finirent par inspirer David Cronenberg pour *Videodrome* !

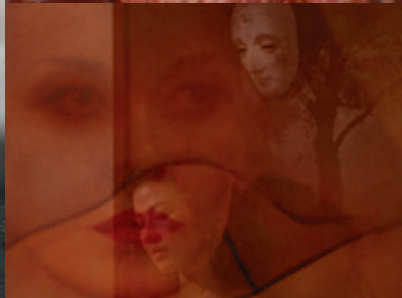
Un autre aspect étonnant des *Black Emanuelle* de Joe D'Amato est la représentation de la sexualité de son personnage central. Black Emanuelle aime faire l'amour avec les hommes et les femmes, et elle refuse toute attache avec son petit ami occasionnel, souvent interprété par Gabriele Tinti (le mari de Laura Gemser dans la vie). Mais quand elle développe épisodiquement des romances, c'est toujours avec des femmes. Contrairement à la Emmanuelle de Just Jaeckin pour qui le lesbianisme n'est qu'un passage et même une source de déception avant de retourner à l'hétérosexualité, Black Emanuelle développe de véritables sentiments amoureux, une complicité et une solidarité envers les autres femmes. Dans *Emanuelle and the Deadly Black Cobra* (ou *Black Cobra Woman* ou *Eva Nera*, 1976), Laura Gemser interprète une femme entretenue, Eva, qui se sert des hommes financièrement, mais dont la véritable attirance est pour les femmes. Quand le « méchant » du film (Gabrielle Tinti) assassine l'amante d'Eva avec un serpent venimeux, Eva venge sa bien-aimée en séduisant le meurtrier puis en le sodomisant avec un cobra. Pas vraiment le type de finale à laquelle on s'attend dans un film érotique des années 1970 ! Centrée sur les fantasmes masculins mais occasionnellement féministes, terriblement mal écrite et interprétée, mais singulièrement bien filmée, à la fois légère et profondément dérangeante, la série des *Black Emanuelle* reste un phénomène inclassable et rempli de paradoxes de l'histoire du cinéma érotique.



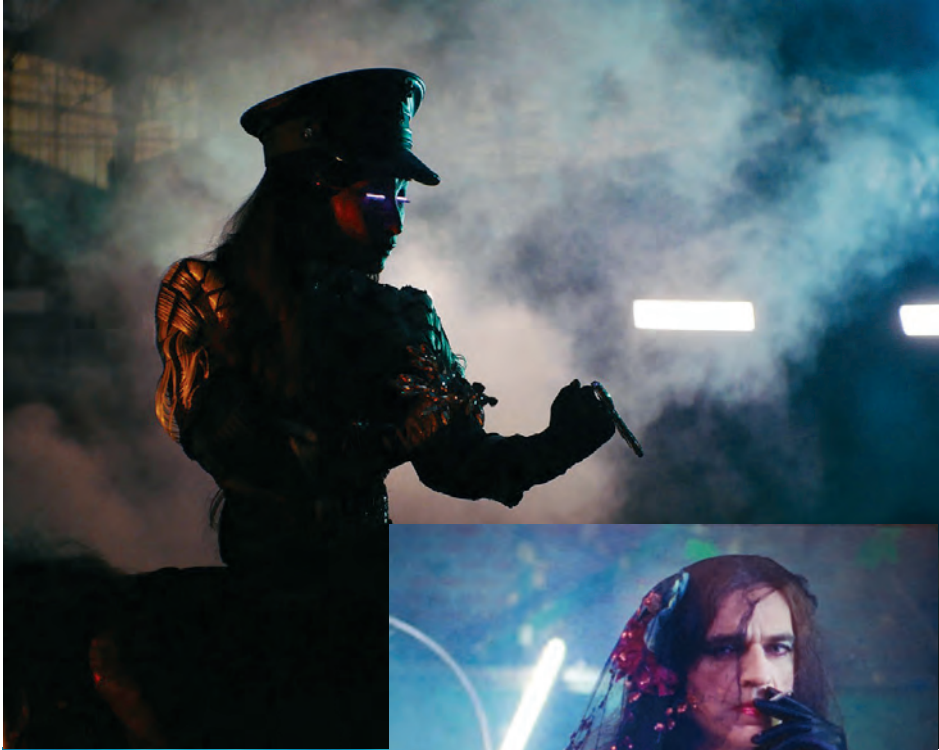
↑ **Emmanuelle** de Just Jaeckin (1974) → **Emanuelle and the Last Cannibals** de Joe D'Amato (1977) → **Emanuelle in America** de Joe D'Amato (1976)

Bertrand Mandico

Collages numériques/peints | Croquis | Photos de films

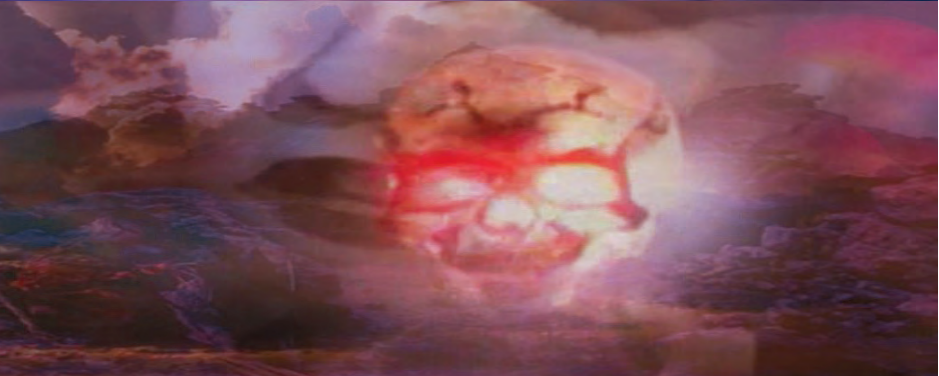


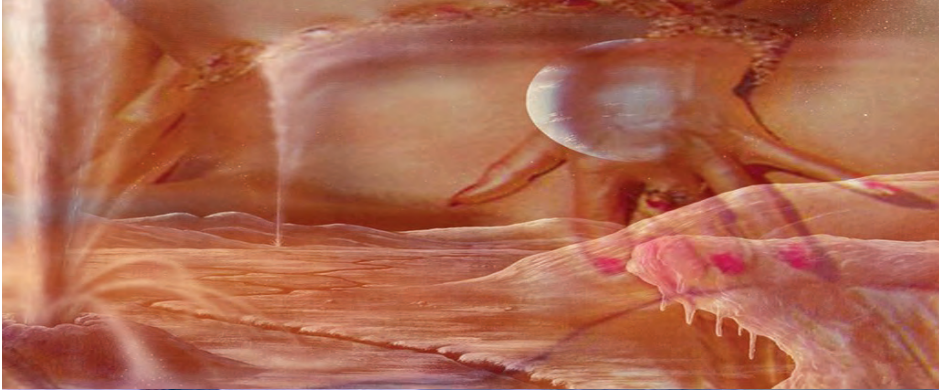














Les bêtes humaines

PAR ELIJAH BARON



↑ **Border** de Ali Abbasi (2018)

**Dans le cinéma contemporain,
le monstre assume enfin
sa sexualité pour en faire
une force émancipatrice.**

À quel moment l'obscur menace sexuelle qui accompagnait les monstres d'antan sans vraiment trouver d'exutoire a-t-elle finalement pris dans la conscience collective une dimension tout à fait concrète et même ostentatoire ? Est-ce à la suite du couronnement de *The Shape of Water* aux Oscars en 2018 ? Ou faut-il chercher du côté des vampires de la série *Twilight*, et de leurs clones dans *50 Shades of Grey* ? Sans parler du Babadook, devenu une mascotte dans la communauté LGBTQ+, et de Shrek, héros bien malgré lui d'une panoplie de mêmes obscènes sur Internet. Certains verront dans tout cela une absurdité de notre époque, mais cette sexualisation assumée n'est pourtant pas le résultat d'une dégradation grotesque des mœurs et de la culture, ni le résultat du complot d'inquiétants fétichistes. Au contraire, elle correspond à la réalisation d'un potentiel immanent : la libération sexuelle des monstres s'est faite à peu près au même rythme que celle des sociétés occidentales.

Si le monstre a toujours été vaguement érotique, comme en témoignent différents contes pour enfants, il peut à présent assumer sa sexualité et la vivre à l'écran ; Guillermo del Toro n'a fait que souligner cette évidence. Depuis les années 1970, rares sont les monstres qui n'ont pas fait l'objet d'une représentation sexuelle, que ce soit lors d'une nouvelle adaptation (*Bram Stoker's Dracula* de Francis Ford Coppola et *Cat People* de Paul Schrader) ou d'une réinvention (*The Shape of Water* et *La bête* de Walerian Borowczyk qui évoquent respectivement *Creature from the Black Lagoon* et *King Kong*). Le critique Fernando F. Croce termine d'ailleurs son texte sur *La bête* (1975) par la remarque suivante : « La belle tua la bête, [...] et la poésie érotique affranchit l'écran¹. »

Glen or Glenda d'Ed Wood (1953) avait déjà permis certains rapprochements explicites entre le monstre dans sa dimension hollywoodienne et le monde de la sexualité. Mais c'est de fait le cultissime *The Rocky Horror Picture Show* (1975) qui vide définitivement et burlesquement le cinéma fantastique de sa pruderie native. Le cinéaste Jim Sharman synthétise parfaitement dans ce film l'idée d'affranchissement : il n'est plus question de confiner à un sous-texte clandestin l'anxiété sexuelle dont le monstre se fait si souvent le porte-parole. Voilà qui explique sans doute la popularité impérissable d'une œuvre qui conserve toujours auprès des adolescents sa fonction de rite de passage. À ce sujet, on peut lire dans *Monster Movies: A Sexual Theory* de Walter Evans : « Au cœur des films sur les monstres, et des adolescents qui naturellement en raffolent, il y a le thème des transformations psychologiques et physiques, à la fois terribles et mystérieuses². »

En effet, le monstre, de par ses pulsions incontrôlées, son caractère polymorphe, son incapacité surnaturelle et tragique à fonctionner en société, semble porteur d'un traumatisme pubertaire. Les dysfonctions sexuelles et l'asymétrie qui existent entre lui et l'objet



→ **Bram Stoker's Dracula** de Francis Ford Coppola (1992)



→ **The Shape of Water** de Guillermo del Toro (2017)



↑ **Under the Skin** de Jonathan Glazer (2013)

de son désir le précipitent vers une existence de brutalité et de tourments. Pour survivre, il n'a d'autre choix que de se dérober à sa nature profonde et d'adopter une forme humaine et une sexualité conventionnelle, ce qui peut réussir (*Possession* d'Andrzej Zulawski) ou non (*The Lure* d'Agnieszka Smoczyńska). Dans cette conception, héritée sans doute des contes de fées traditionnels, l'homme est l'avenir du monstre ; ce dernier ne représente donc que son état larvaire ou intermédiaire.

« La bête n'est plus, » annonce un Jean Marais métamorphosé en conclusion de *La belle et la bête* (1946) de Cocteau. La disparition du monstre, souvent impérative, a depuis été maintes fois déconstruite et remise en cause par le courant postmoderne, mais on sent déjà dans cette scène ironique toute la fadeur de la normalité. Et si le monstre n'était pas un obstacle à l'épanouissement sexuel et moral des héros, mais en constituait justement la clé ? Cette idée n'a rien de choquant pour qui a grandi avec la série *Shrek*, et elle figure en tant que leitmotiv dans certains des films les plus marquants des dernières années : l'enjeu principal du déjà cité *The Shape of Water*, mais aussi de *Border* d'Ali Abbasi (2018), vise à permettre à une héroïne de reconnaître sa qualité de monstre, et d'accéder à un niveau de sensualité qu'elle n'aurait pu connaître en compagnie des hommes.

La nature déviante, transgressive du monstre en fait un fantasme parfait, un exutoire pour la violence refoulée que dissimule la bien-pensance. Cela se ressent particulièrement dans des récits initiatiques tels que *The Company of Wolves* (Neil Jordan, 1984) et *The Witch* (Robert Eggers, 2015), où l'acte sexuel est un fruit défendu que l'on cueille loin de la civilisation, au creux d'une forêt freudienne. C'est aussi dans la forêt qu'a lieu l'accouplement des trolls de *Border*, lors d'une des scènes de sexe les plus inouïes, et en même temps les plus convaincantes, que l'on puisse concevoir. Le spectateur y partage avec l'héroïne un moment d'éveil et de découverte charnels, pénétrant les secrets de sa physiologie, de son désir, de sa substance même. Cette convergence indissociable du sexe et de l'identité fera de sa monstruosité jusqu'alors non assumée une force émancipatrice.

Le rapport dialectique qu'entretiennent l'homme et le monstre s'articule de telle sorte que l'un semble conditionné par le regard de l'autre. On pense à Nietzsche, et à l'abîme qui nous renvoie le regard qu'on lui adresse ; un abîme soudainement devenu sex-symbol, personnifié par Scarlett Johansson dans *Under the Skin* (Jonathan Glazer, 2013) et incarnant une sexualité détachée de toute considération logique ou morale. Tout comme Abbasi dans *Border*, Glazer parvient dans son film à dénaturer l'érotisme humain : il n'en reste ici qu'une peau morte, qu'un instrument de chasse métaphysique. Une sensualité d'un autre ordre lui est substituée, liée à une étrange décontextualisation des corps et des espaces, et à la vulnérabilité ontologique qui en découle. Le personnage de Johansson est pris dans une tension entre sa fonction séductrice et son intériorité impénétrable. Chez les monstres, la sexualité normative se révèle depuis toujours impossible, inimaginable ; mais de cette impossibilité naissent tous les possibles.

1. *Boro: The Guide for the Perplexed*, Fernando F. Croce, 2015
2. *Monster Movies: A Sexual Theory*, Walter Evans, 1973

Les séries

Lieu de réappropriation de la sexualité au féminin

PAR CHARLOTTE BONMATI-MULLINS



↑ Fleabag de Phoebe Waller-Bridge (2016-2019)

Six Feet Under (2001-2005), série phare créée par Alan Ball, reposait déjà tout entière sur la problématique de la représentation des corps à l'écran : de ceux qui meurent à ceux qui les embaument, en passant par ceux qui jouissent (au)tant qu'ils le peuvent. En suivant le quotidien d'une société de pompes funèbres familiale, la série rappelait non seulement que la Faucheuse n'oublie personne, mais que tous les corps sont égaux devant Elle... et le sexe. Ainsi, homme ou femme, jeune ou vieux, aucun membre de la famille Fisher n'oubliait de vivre ; et de s'envoyer en l'air au passage. Loin d'être un produit d'appel destiné au seul public masculin et hétérosexuel, comme dans bien des séries signées par HBO depuis la fin des années 1990, la série multipliait les scènes de sexe qui occupaient alors une place centrale dans la caractérisation et l'épanouissement des personnages.

Moins d'une décennie plus tard, avec *Girls* (2012-2017), série féministe s'il en est, Lena Dunham envoie à son tour valser les codes habituels de la représentation des corps, et pas n'importe lesquels : ceux des femmes ayant grandi avec la pornographie gratuite sur Internet. L'esthétisme gothique de *Six Feet Under* cède ici le pas à un réalisme cru, tandis que le sexe, montré sans fard aucun, reflète moins une urgence de vivre que les angoisses d'une génération de femmes peinant à se réapproprier leur corps et, de fait, à jouir de leur sexualité au même titre que leurs partenaires masculins. Plus que jamais auparavant, la nudité féminine et les rapports sexuels ne sont pas là pour faire fantasmer, mais bien pour exprimer un désarroi. Une révolution télévisuelle est par ailleurs en marche : les créatrices font de moins en moins figure d'exception et explorent ainsi de nouvelles façons de penser, de raconter et de filmer le sexe au féminin. On peut citer *Masters of Sex* de Michelle Ashford, *Orange is the New Black* de Jenji Kohan, *Sense8* des sœurs Wachowski, *Sex Education* de Laurie Nunn, ainsi que les deux séries qui retiendront ici notre attention : *Fleabag* de Phoebe Waller-Bridge et *I Love Dick* de Jill Soloway et Sarah Gubbins.

DU SEXE EXPIATOIRE...

Fleabag, créée et interprétée par Waller-Bridge, est une série dont l'efficacité et la précision tragicomiques reposent avant tout sur la complexité de son (anti)héroïne : une trentenaire londonienne et impulsive, particulièrement en ce qui a trait au sexe, sans nom ni boulot, si ce n'est le café à thématique cochon d'Inde qu'elle fait marcher seule depuis la mort de sa meilleure amie, Boo. Pour ne pas avoir à affronter le deuil et la culpabilité qui la submergent depuis, celle que l'on surnomme « Fleabag » enchaîne les aventures sans lendemain et s'amuse à briser le quatrième mur, en prenant le spectateur à témoin de ses déboires, regard caméra, le temps de quelques apartés bien sentis. Ce qui aurait pu n'être qu'un *gimmick*, voire un vestige théâtral du « one-woman-show » dont la série est issue, se révèle bien vite le seul moyen d'accéder, de biais, à l'intériorité que Fleabag cherche à contenir hors-champ.

Dès les premiers épisodes, la dichotomie du personnage est posée tandis qu'elle déclare avec nonchalance ne pas être obsédée par le sexe, mais ne penser tout de même qu'à ça : de la performance au drame sexuel en passant par le malaise. Bref, le sexe dans tous ses états, physiques et jamais émotifs. Les apartés surgissent ainsi comme autant d'effets de dissociation, entre les pratiques sexuelles souvent « trash » auxquelles elle soumet son corps et les traits d'esprit qui lui donnent furtivement l'impression d'être en contrôle. Autrement dit, elle s'échappe/se met en scène à chaque fois qu'elle est réduite à un objet baisé plutôt qu'à un sujet baisant. Pour mettre en scène cette quête identitaire aux fortes résonances féministes, Phoebe Waller-Bridge exploite avec finesse le contraste qu'il y a entre ce que Fleabag exhibe (ses expériences sexuelles, dénuées du moindre affect si ce n'est celui d'être désirable), et ce qu'elle cherche finalement à préserver du regard de la caméra (la passion amoureuse et le besoin d'intimité).

Quitte à nous priver de la tant attendue scène de « défrocage » du prêtre que Fleabag convoite au cours de la saison 2. Comme si, lorsque le sexe est bon et partagé, la pulsion scopique du spectateur n'a, elle, pas à être assouvie. Ce parti pris de garder ce climax de la jouissance hors-champ est un procédé que l'on retrouve dans d'autres productions télévisuelles contemporaines, et en particulier dans *I Love Dick* de Jill Soloway et Sarah Gubbins.

... À LA SEXUALITÉ DÉCOMPLEXÉE

Également diffusée sur Amazon Prime, *I Love Dick* se fait néanmoins plus frontale et surtout, plus radicale dans sa façon de raconter, de filmer et de mettre en scène le désir sexuel féminin : d'abord celui de Chris (Kathryn Hahn), une quadragénaire new-yorkaise névrosée, de passage à Marfa, ville *arty* du Texas aux portes du Mexique, pour accompagner son mari Sylvère, universitaire brillant et décrépi (Griffin Dunne). Évidemment, rien ne se passera tel que le couple l'avait prévu dès l'instant où Chris aperçoit Dick (Kevin Bacon), riche propriétaire terrien et artiste en vogue, dont les sculptures monumentales et phalliques trônent sur les terres lunaires environnantes. L'obsession/révolution sexuelle de Chris va alors non seulement réduire Dick à l'état de fantôme ambulante (figure érotisée du cowboy solitaire, de moins en moins sauvage et de plus en plus fétichisée), mais se propager chez d'autres personnages féminins, jusqu'à bouleverser l'ordre établi du bon vieux patriarcat colonial régnant à Marfa.

Librement adapté d'un pamphlet féministe culte prenant la forme d'une autofiction épistolaire, chacun des six épisodes de *I Love Dick* s'ouvre sur les premiers mots des lettres que Chris adresse à celui qui deviendra bien malgré lui sa muse, son émancipation. « Cher Dick » (la version originale anglaise a plus d'aplomb) sera donc déclamé en regard caméra sur tous les tons, de la déclaration d'amour à la déclaration de guerre en passant par la frustration d'un désir insatiable puisque non réciproque, comme pour briser le quatrième mur et avec lui, l'idée du tabou ou plutôt de l'irreprésentable libido sexuelle féminine. Cette relation épistolaire à sens unique s'érige donc en manifeste, où seuls comptent le plaisir féminin et la créativité qui en découle.

À travers les points communs qu'elles partagent – tels que la représentation de l'expérience sexuelle du point de vue féminin, les procédés de mise en scène conférant une certaine corporalité aux images ou le fait que le plaisir du spectateur ne passe plus systématiquement par la pulsion scopique – *Fleabag* et *I Love Dick* revendiquent l'élaboration d'un nouveau regard qui est encore à construire, mais qui fait déjà parler de lui en étant consacré pour l'instant par une expression anglophone : le *female gaze*.



↑ Fleabag de Phoebe Waller-Bridge (2016-2019) →



→ Love Dick de Jill Soloway et Sarah Gubbins (2017)



L'amour au cinéma

Entretien avec
Steve Koltai, propriétaire
du Cinéma l'Amour

PROPOS RECUEILLIS PAR JULIEN FONFRÈDE



Dernière salle pornographique de Montréal, le Cinéma l'Amour, où l'expérience collective du cinéma prend tout son sens, est un lieu de résistance en matière de sexualité et de liberté, qui a aujourd'hui besoin du soutien de spectateurs audacieux. Rencontre avec son propriétaire, Steve Koltai.

Comment devient-on propriétaire du Cinéma l'Amour ?

Mon père, dans les années 1960-1970, était distributeur de films. Il n'avait pas le budget pour acheter des films comme *Star Wars*, alors il s'est intéressé aux films pour adultes. Il a décidé de quitter l'Ontario et de construire un cinéma de l'autre côté du pont, au Québec. Parce qu'au Québec, on pouvait montrer un peu plus de sexualité – je pense qu'à l'époque on pouvait voir la pénétration, mais pas l'éjaculation – tandis qu'en Ontario, on ne pouvait rien voir. Ce premier Cinéma l'Amour, créé en 1971, était le premier du genre, ici. On a affiché complet pendant 10 ans. Mais des problèmes se sont accumulés et mon père l'a vendu pour acheter, en 1981, la bâtisse sur Saint-Laurent, qui abritait alors le Pussycat. C'est devenu le Cinéma l'Amour comme on le connaît encore...

Je suis rentré dans le business quand j'avais 20 ans. J'ai commencé comme distributeur de VHS porno, puis je suis devenu projectionniste et enfin propriétaire de la salle. Maintenant, on est une sorte de club social, où les gens ne viennent pas tant pour les films que pour les interactions. On développe aussi des produits dérivés, des vêtements et même des couvre-visages maintenant. On commence aussi à vendre nos affiches et des photos d'exploitation de films, de purs objets de collection qui remontent aux années 1970, dans le *Cinéma l'Amour Art Gallery*. On tente de se réinventer comme salle, avec des spectacles, des événements, tout en conservant le cinéma même si ce ne sera peut-être plus sept jours sur sept. La clientèle diminue, et avec la pandémie en plus, c'est catastrophique. Il s'en passe des choses dans cette salle d'habitude...

Comment se passe la réouverture de la salle justement ?

C'est assez dur. La première journée de réouverture, c'était excellent. Les gens sont venus, mais quand ils ont vu qu'on bloquait des sièges, qu'on ne peut plus s'asseoir les uns à côté des autres... ce n'est pas très stimulant. Ils sont habitués à être ensemble et là, ce n'est plus possible d'avoir des interactions sexuelles, de toucher, d'embrasser... Il faut s'asseoir et regarder le film, mais comme ce n'est pas un cinéma porno traditionnel, ce n'est pas facile. On manque de clients pour survivre, et si jamais on ferme nos portes, il va y avoir un grand manque. Le défi est de trouver le juste équilibre entre les consignes d'hygiène et les pratiques du lieu. Le business est moins bon, mais on résiste, on s'adapte et on se transforme.

On entend beaucoup parler de l'importance de l'expérience collective de la salle de cinéma. Au Cinéma l'Amour, ça a d'autant plus de sens, car le film n'est pas ce qu'il y a de plus important...

Les films, en effet, ne sont pas si importants. Avant, on changeait la programmation chaque mercredi, mais maintenant on rejoue des films déjà passés. Il y a encore une clientèle qui veut voir des nouveaux films chaque semaine, mais ils ne sont pas assez nombreux. Ceux qui veulent voir un film ou une vedette spéciale vont sur Internet et regardent ça chez eux, tranquillement.

Les habitués viennent deux ou trois fois par semaine, avant tout pour l'interaction sociale. Ce sont souvent des gens qui ne veulent pas dépenser trop d'argent et qui trouvent chez nous un environnement sans alcool, sans musique assourdissante et non fumeur. Ils viennent comme on allait à l'époque dans les brasseries ou les tavernes. Un endroit où pour 12 dollars, et moins pour les aînés, on peut passer plusieurs heures, voire une après-midi entière. Et il y a de l'action. Ça va des hommes d'affaires de haut niveau qui viennent pour s'échapper pendant une heure aux chauffeurs de taxi ou de limousine qui veulent un coin calme pour relaxer.

Les gens font l'amour, d'autres regardent... notre clientèle est principalement composée d'exhibitionnistes, de voyeurs et d'échangistes.

Et en dehors des habitués ?

Il y a aussi des jeunes couples, des couples gays, des gens qui viennent pour le fantasme de l'espace public... Et des touristes, parce qu'on est sur des tops 10 de places montréalaises à découvrir. Notre page Facebook est très utile aussi pour voir qui vient et pourquoi. Souvent les couples m'intriguent. Je suis curieux de savoir pourquoi ils viennent, je discute avec eux. Il y en a beaucoup pour qui c'est une première expérience. D'autres couples m'ont raconté que leur vie sexuelle était ennuyante et que l'échangisme avait sauvé leur mariage. Mais ce n'est pas pour tout le monde de renouveler sa vie sexuelle comme ça ! Les hommes pensent à avoir des relations avec d'autres, mais souvent ils ne veulent pas voir leur femme le faire avec d'autres...

Vous disiez qu'il y a de l'action : que se passe-t-il dans cette salle ?

Tout ce que vous pouvez imaginer se passe au Cinéma l'Amour, toutes sortes de rendez-vous sexuels. Tout ce que je ne vois pas est permis. C'est un espace de liberté, mais où l'on se doit d'être respectueux. Si un couple commence à faire l'amour dans la salle

et prend conscience en pleine extase que 40 personnes les regardent, ça peut créer une situation... Il faut une certaine discrétion. Il peut y avoir de l'excitation, le vice et les tabous sont, certes, au cœur de notre établissement, mais on ne va pas en faire la promotion. Aucun acte sexuel qui a lieu dans la salle n'est payé ou mis en scène par nous, et nous ne voulons absolument pas de prostitution ni aucun échange d'argent entre clients. Les gens font l'amour, d'autres regardent... Notre clientèle est principalement composée d'exhibitionnistes, de voyeurs et d'échangistes.

Des spectateurs qui fonctionnent bien ensemble, donc...

Oui, mais le problème c'est que la majorité sont des hommes. Et beaucoup d'hommes ne prennent pas de billet tant qu'il n'y a pas de couples qui sont entrés dans la salle. C'est le spectacle de la soirée. Or les couples ne sont pas toujours à l'aise avec ça. C'est pour ça qu'on a une section privée, des salons avec *love seat* et salle de bain privée... Le balcon permet d'avoir plus d'intimité.

Il y a peu de femmes car le stigma attaché à entrer dans ce type de salle n'est pas très positif. Pourtant, tout le monde aime le sexe et j'ai même remarqué, au fil des années, qu'au sein des couples, ce sont souvent les femmes qui convainquent les hommes de venir. Les hommes sont gênés et préfèrent venir seuls, ils connaissent l'environnement. Il y a des clients très respectueux, mais d'autres sont plus maladroits et peuvent faire peur aux couples moins habitués...

Comment faites-vous pour éviter qu'il y ait des problèmes?

Si je suis là au début de la séance, j'essaie d'être honnête avec les gens. Si un couple dans la vingtaine débarque, je leur parle des cabines pour couples en haut, je ne les laisse pas aller en bas, dans l'espace principal, sans être certain que c'est vraiment ça leur fantasme, d'avoir trois personnes qui ont au moins deux fois leur âge se masturber devant eux. S'ils souhaitent juste faire l'amour dans une salle de cinéma porno, alors il faut aller dans les espaces privés... Je veux être sûr que l'expérience répondra au bon fantasme, si c'est possible. De même que si vous êtes exhibitionniste et que vous allez tout seul dans la section en haut, ça ne marchera pas. Il faut connaître et comprendre la clientèle qui est là. C'est sûr qu'à 13 heures, en semaine, ce sera une clientèle plus âgée, ce ne sera pas des avocats ou des comptables.

Tout spectateur a un jour fantasmé de faire l'amour dans une salle de cinéma. Il faut qu'ils sachent que c'est possible, à Montréal...

Tout à fait. Il faut les convaincre qu'au moins une fois dans sa vie, il faut faire cette expérience! Et même plus d'une fois... Il y a un super accueil, un nouveau décor *kitsch vintage*, un nouvel éclairage, une nouvelle équipe de nettoyage et deux mois de ménage pendant la pandémie: le cinéma n'a jamais été aussi beau et propre depuis son ouverture, il y a quarante ans. Qu'on le sache!



↑ Taboo de Kirdy Stevens (1980)

Kaléidoscope pornographique

PAR ÉRIC FALARDEAU

La pornographie donne plus «à voir» qu'il n'y paraît : survol de son évolution des années 1960 à aujourd'hui.

Le générique d'ouverture de *Taboo* (Kirby Stevens, 1980) nous présente un banal couple de banlieue interprété par Kay Parker et Turk Lyon. Alors qu'ils s'apprentent à faire l'amour, les deux amants font face à un dilemme en apparence trivial, mais révélateur : l'homme exige que la lumière de la chambre soit ouverte tandis que la femme souhaite qu'elle demeure fermée. L'époux impose rapidement sa volonté et, enfin, le spectateur peut lui aussi voir et jouir des ébats des mariés. En à peine cinq minutes, la scénariste Helene Terrie illustre de manière subtile plusieurs éléments constitutifs du cinéma pornographique, de ses origines à aujourd'hui.

L'INSOUTENABLE POIDS DE LA NARRATION

Le discours critique a la fâcheuse tendance de considérer l'ensemble de la production pornographique en fonction de son supposé « âge d'or » (de la fin des années 1960 au début des années 1980). Essentiellement, il est de bon ton de croire que les quelques années entre sa légalisation et l'arrivée de la vidéo ne sont qu'une heureuse parenthèse dans son histoire. Enfin, le récit était privilégié. Il y avait à l'époque de « vrais » acteurs, décors, scénarios et, surtout, tout était tourné dans le seul format qui compte : le 35mm. Les films étaient projetés en salle de surcroît. Il n'a jamais suffi de simplement vouloir filmer des actes sexuels. Il fallait les encadrer, les justifier, les « policer » par l'intellect, en accord avec une certaine conception de ce qu'est un cinéma valable, autorisant, narratif. Il suffit de consulter les analyses ou les listes sur le sujet pour y revoir inlassablement les mêmes titres et cinéastes : Gerard Damiano (*Deep Throat, The Devil in Miss Jones, Memories Within Miss Aggie*), Radley Metzger (*The Opening of Misty Beethoven, Barbara Broadcast*), Gérard Kikoïne (*Parties Fines, Entrechattes*), Roberta Findlay (*The Altar of Lust, A Woman's Torment*), Wakefield Poole (*Bijou, Boys in the Sand*), Candida Royalle (*Femme, A Taste of Ambrosia*), Bob Chinn (la série *Johnny*

Wadd, avec John C. Holmes, qui a inspiré *Boogie Nights* de P.T. Anderson) ou encore la célèbre « exception arthouse » préférée des cinéphiles, Stephen Sayadian (*Café Flesh*, *D^r Caligari*).

Par-delà l'évidente qualité, l'importance ou l'influence de ces productions, cette vision du cinéma pour adultes fait plutôt état d'une méconnaissance du genre dont le projet esthétique, la raison d'être, est simplement de *tout* montrer. En ce sens, il se rapproche davantage du cinéma expérimental avec ses aspirations principalement cinétiques et sensorielles. Si certains croient avec nostalgie, comme le renommé producteur français Marc Dorcel, que « la vidéo a amené plus de porno dans la porno⁴ », c'est qu'ils n'ont rien compris. Sa carte est le corps et son territoire celui de l'affect. Ce n'est pas pour rien que la courte durée de la majorité des bandes pornographiques a perduré, et ce, depuis les premiers ébats filmés il y a plus de 100 ans jusqu'aux *loops* des années 1950-1960 puis aujourd'hui sur les *tubes*. Il suffit de comparer *A Free Ride* (1915), l'un des plus anciens films pornographiques existants, aux clips contemporains de la chaîne *Backroom Casting Couch* (2010-) pour s'en convaincre. Et c'est parfait ainsi. La saynète permet de focaliser sur un ou des actes sexuels. Car, au final, le « sujet » de la pornographie n'est pas ce qui est raconté, mais comment elle *nous* raconte.

UNE POLITIQUE DES FANTASMES

Le cinéma pornographique divise. Sa position aux limites du documentaire et de la fiction trouble. Sa longue et riche histoire est généralement confinée, même par les cinéphiles les plus curieux, à ses premiers temps (pittoresques) et à son « âge d'or » (narratif). Sa dimension politique et progressiste est faussement mise de l'avant comme étant un fait récent n'existant que grâce aux mouvements féministe et *queer* actuels. Bref, tout au long de son histoire, c'est rarement le cinéma pornographique lui-même qui a compté, mais l'idée que l'on s'en est faite. Cela n'est nullement étonnant puisqu'il dialogue d'abord et avant tout avec nos désirs, assumés ou non. Il est d'autant plus suspect qu'il semble imperméable au politiquement correct. Un état de fait que de nombreuses théoriciennes et écrivaines féministes n'ont pas manqué de soulever, de Laura Kipnis (*Bound and Gagged: Pornography and the Politics of Fantasy in America*) à Virginie Despentes (*King Kong Théorie*).

Taboo raconte une relation interdite entre une mère et son fils. Le prétexte dramatique porte à controverse : qui donc peut être excité à cette idée ? Cet évident plaisir de la transgression est l'une des forces de la pornographie. Du voyeurisme spectaculaire en passant par des scénarios tabous comme celui de l'inceste (l'un des termes les plus recherchés sur Pornhub ces dernières années), la pornographie est un miroir de notre intériorité désirante, ce jardin secret qui nous habite et qui est, heureusement, incontrôlable en dépit de la bien-pensance d'hier ou d'aujourd'hui.

↑ → → Taboo de Kirby Stevens (1980)





↑ **Boys in the Sand** de Wakefield Poole (1971) → **The Altar of Lust** de Roberta Findlay (1971) → **Club 90** – © The Rialto Report

DES PORNOGRAPHIES

Considéré comme un classique, *Taboo* s'inscrit dans un paradigme hétérosexuel à la fois par les scripts fantasmatiques représentés et sa manière de le faire. Est-ce à dire que la pornographie se conjugue toujours au masculin ?

En fait, il faudrait cesser de considérer le genre comme un ensemble homogène. Les cinéphiles sont plutôt confrontés à *des* pornographies : féministe, machiste, *queer*, égalitaire, violente, sensuelle, BDSM, expérimentale, homosexuelle, professionnelle, amateur, tout cela et plus encore.

On assiste aujourd'hui à une vaste entreprise de communication célébrant l'arrivée d'une pornographie dite « alternative », brisant les schèmes figés de la production hétéronormative, avec ses figures de proue comme Erika Lust. Mais ces espaces autres et la pluralité des regards ont toujours existé, à la différence qu'ils étaient moins visibles médiatiquement. Qui connaît, par exemple, en dehors des initiés, le Club 90 mené par les pionnières Veronica Hart, Annie Sprinkle, Veronica Vera, Candida Royalle et Gloria Leonard²? En (re) présentant ce qui est habituellement ignoré ailleurs, pensons à tous ces « corps invisibles » souvent jugés non excitants (personnes âgées, handicapées, souffrant d'obésité, etc.), ou en procédant à des renversements critiques et grotesques des institutions ou normes morales, la pornographie fait, inconsciemment ou non, œuvre politique. Ses bravades envers l'ordre établi s'inscrivent dans une logique revendicatrice et résolument progressiste. Sa mise à nu de nos instincts et de nos envies témoigne de la complexité de la sexualité humaine.

LA SUBVERSION POSITIVE

Tel un kaléidoscope, le cinéma pornographique est le théâtre d'une infinité de possibles. Il offre une succession rapide, changeante et hétérogène d'impressions et de sensations, en accord avec les travers de son époque. Le cinéma pornographique fait constamment appel à des figures complexes qui agissent comme référents narratifs et culturels exigeant un renouvellement perpétuel et questionnant des enjeux propres aux genres (masculinité, féminité), à l'esthétique (montage, effets, narration, etc.) et à la réception. Accepter la pornographie, c'est d'abord et avant tout la reconnaître comme une forme artistique légitime. Surtout, c'est embrasser joyeusement le fait que les pornographies sont d'immenses terrains de jeu pour l'ensemble des sexualités, dans toutes leurs complexités.

1. Gaillard, Claude et Le Dizé, Guillaume. *Rayon X. Les folles années du porno en vidéo*. Grenoble : Éditions Glénat, 2019, p. 54.

2. thieraltoreport.com/2014/02/15/club-90-remembers-gloria-leonard/

Entretien avec Bree Mills

Voyage au cœur de la porno
alternative et inclusive

PROPOS RECUEILLIS PAR ÉRIC FALARDEAU



↑ Bree Mills

L'industrie du cinéma pornographique est en pleine mutation. Depuis une dizaine d'années, les transformations technologiques et l'arrivée d'une nouvelle génération d'actrices, de réalisatrices et de productrices contribuent à redéfinir positivement son image auprès du public et des médias de masse. Signe de ces bouleversements, plus de la moitié des nommés dans la catégorie Best Director aux AVN Awards 2020 étaient des femmes. Si celles-ci ont toujours été présentes devant et derrière la caméra, quoique moins visibles qu'aujourd'hui, elles sont désormais à l'avant-garde d'un genre qui peine encore à s'affranchir des discours critiques péjoratifs, voire condescendants.

Cinéaste et productrice, Bree Mills est l'une des figures incarnant le mieux ce changement de paradigme. Figure de proue de la porno alternative et inclusive, elle a remporté en 2020 le prix convoité du meilleur long métrage aux AVN Awards avec le sensible « coming of age » Teenage Lesbian (2019). Elle est directrice artistique de l'un des cinq plus importants studios mondiaux, Gamma Entertainment, établi à Montréal. L'entreprise possède la plateforme Adult Time qui se définit comme étant le Netflix du divertissement pour adultes avec plus de 100 000 abonnés prêts à déboursier une vingtaine de dollars par mois pour du contenu exclusif.

Quel est votre parcours ?

Je travaille pour Gamma depuis 11 ans. J'ai habité à Montréal pendant la première moitié de ma carrière. Je travaillais dans les bureaux où je m'occupais des projets de marketing et du modèle commercial d'autres entreprises produisant des contenus de divertissement pour adultes. Ces premières années m'ont donné l'opportunité d'étudier le travail des autres cinéastes. Cela a été très instructif.

Je n'ai jamais été une grande consommatrice de pornographie. J'ai grandi dans les années 1990 à l'époque où la porno se trouvait à l'arrière des magasins de location de vidéos. C'était comme une blague pour les ados. J'ai de bons souvenirs des soirées au lycée où quelqu'un qui avait eu 18 ans apportait une cassette.

Bref, au cours de mes deux premières années chez Gamma, j'ai étudié ce qui pousse les gens à devenir fan d'un artiste ou d'un cinéaste, ce qui les excite. J'ai compris que les raisons étaient incroyablement nuancées et intimement liées à la psyché de chacun. Ce n'était pas les gros seins ou des choses du genre. C'était plutôt des détails hyper subtils comme un angle de prise de vue, la focalisation sur une partie du corps ou un script fantasmatique particulier. J'ai compris que nous sommes des individus émotionnellement complexes.

Lorsque Gamma a décidé de tourner ses propres productions, je n'avais aucune expérience et je n'avais jamais suivi de cours en cinéma. J'étais simplement une personne créative qui savait écrire et qui avait une bonne imagination. Nous avons lancé quelques studios à succès dont *Adult Time* et *Pure Taboo* qui sont les plus célèbres. Ce sont des sites d'adhésion avec des contenus audiovisuels spécifiques et des productions en tout genre comme la science-fiction avec la série *Future Darkly*, l'horreur avec *Under the Bed*, l'animation avec *Hentai Sex School* ou l'érotisme avec *She Wants Him*. Cela m'a amenée à superviser la production et à réaliser des moyens et longs métrages. Je m'assure que nous puissions être à la hauteur de la vision que nous avons. Nous sommes libres, progressistes et nous voulons faire les choses différemment.

Est-ce que la pornographie peut être différente ?

Les services de *streaming* grand public désirent de plus en plus offrir de grosses productions destinées à des plateformes inclusives pour tous les types de publics. Ils ne séparent pas les contenus que les gens regardent simplement sur la base que le spectateur potentiel soit un homme hétéro, une femme lesbienne ou une femme trans. Ils veulent que les gens aient la possibilité de choisir parce que les goûts sexuels sont vraiment plus larges et divers que ce que les médias prétendent en général. Prenons par exemple notre studio. S'il n'y a selon nous pas de bonnes séries documentaires sur la masturbation féminine, nous en faisons une où nous pouvons en parler d'une manière qui n'est ni honteuse ni censurée. Sans tabous. Nous voulons que nos projets explorent des sujets dont il est important de parler et qui reflètent mes propres valeurs personnelles en tant que créatrice de contenus.

Vous considérez donc que la pornographie peut avoir un rôle éducatif ?

Il est important de distinguer le sexe et la sexualité en ce qui concerne l'image corporelle et la confiance des gens. C'est l'une des raisons pour lesquelles nous avons tant de problèmes reliés à l'estime de soi, à la connaissance et à la confiance sexuelle. Notre industrie a une réelle opportunité d'équilibrer le spectre du désir, sans honte, et d'être une voix positive dans la myriade de discours sur le sexe. Quand je grandissais à New York dans les années 1990, le simple fait d'entendre que quelqu'un avait donné une branlette à quelqu'un était vraiment scandaleux. Mais il n'y a rien de mal à cela. C'est parce qu'il n'y a pas d'éducation sexuelle appropriée que les gens doivent comprendre les choses par eux-mêmes. Je pense que les gens recherchent naturellement le « sexe » parce que c'est quelque chose qui anime fondamentalement chaque être humain. Il s'agit d'un moteur pour nous tous. Par conséquent, chacun et chacune recherche des représentations qui lui font écho. Le problème est que puisque cela est tabou, on va chercher des réponses sur des sites Internet comme YouTube et on n'obtient que le fantasme. La fantaisie est acceptable du moment que vous fournissez l'autre côté de l'équation. Il est important d'avoir des discussions sur la différence entre la fantaisie et la réalité.

↑ Half His Age → Going Off Script → Sur le tournage de Pure Taboo



Comment la pornographie peut-elle le faire ?

En revenant vers le public. Il faut s'intéresser aux gens, à ce qui leur arrive et à ce qu'ils aiment. Jusqu'où pouvons-nous pousser l'enveloppe de la production ? Comment pouvons-nous prendre des sujets tabous, mais qui sont vraiment populaires sur les *tubes* comme le faux inceste par exemple, mais qui n'ont jamais vraiment été faits comme ils le devraient ? Au lieu de la comédie, voyons ce qui se passe lorsque nous changeons de ton et que nous obligeons les gens à faire face à la gravité de ce qu'ils regardent. Pensons le scénario fantasmagorique comme un drame. Je me préoccupe peu du sexe parce que, dans ce contexte, c'est l'histoire qui est captivante.

La transgression réside toujours dans la manière dont les sujets sont traités. Le désir, la façon dont les gens aiment remplir leurs fantasmes... il y a une fine ligne entre le bien et le mal.

C'est exactement ce que l'on fait avec le studio *Pure Taboo* où l'idée est de transgresser ce type d'interdits ou de règles non écrites propres au genre. Et ça a été le plus grand succès que nous ayons eu ! Si vous regardez ce que les gens disent quand ils visionnent nos films sur Pornhub ou sur notre plateforme, la grande majorité des commentaires sont que c'était bien et qu'ils n'ont pas simplement regardé le sexe. Nos statistiques de visionnement le prouvent. La création d'un récit fluide, où les événements racontés sont justifiés, me motive énormément. Je n'arrête pas de penser à jusqu'où nous pouvons aller en termes de limites et de forme, de pousser et de relever la barre. J'essaie vraiment de faire en sorte que cela ressemble à un film grand public.

Les cinéastes des années 1970 et 1980 ne faisaient-ils pas déjà cela ?

Les années 1970 et 1980 sont souvent appelées l'âge d'or du X parce que les cinéastes avaient en partie les moyens de leurs ambitions. Cela dit, dans les années 1990, il y avait des entreprises comme Vivid et Digital Playground qui tournaient toujours des films à gros budget, narratifs, comme *Pirates* (Joone, 2005)¹. Il y a toujours eu ce rêve insaisissable que nous avons dans l'industrie de faire un film qui peut passer dans le « mainstream ».

Il est évident qu'Internet a permis à plus de gens de produire du contenu et d'avoir un moyen de le distribuer en dehors des cercles habituels. C'est vraiment à ce moment-là que les choses ont changé parce que, tout à coup, la pornographie est passée de quelque

chose que vous ne pouviez obtenir qu'à l'arrière d'une boutique de vidéos à la disponibilité gratuite sur le Web. Du début des années 2000 à 2015-2016 environ, beaucoup de gens ont insisté sur le fait qu'ils étaient capables de fournir des vidéos sans un énorme investissement en coûts. Cela n'a pas aidé le genre. C'est vrai, quel effet une production médiocre a sur l'image que le public et les médias se font de la pornographie ? Comment écrire des films intéressants quand les producteurs n'ont tout simplement plus d'argent à investir et que vous devez tout faire avec à peine 2 500 \$? Cela ne laisse pas beaucoup de place au développement narratif ou esthétique. Les années 1990 et la première moitié des années 2000 ont vu ces types de contenu devenir très populaires. C'était le « Je veux voir une fille se faire baiser et je ne me fiche du reste ». La fonction uniquement masturbatoire et la gratification instantanée ont pris le relais.

Toutefois, ce qui est populaire se démode toujours. Il y a un retour du balancier. Quand j'ai commencé à produire vers 2013-2014, la narration est revenue en force. La raison pour laquelle nous avons un tel succès chez Gamma est que nous avons été l'une des premières entreprises à miser sur ce changement dans les attentes et les goûts des fans. Nous avons décidé d'aborder les sujets avec un niveau de profondeur nécessitant l'écriture de scénarios élaborés.

Dans ce cas, pourquoi les films n'arrivent-ils pas à rejoindre le circuit traditionnel ? D'autant plus que certains cinéastes tournent littéralement des « pornos ». Soyons honnêtes : un long métrage comme *Love* de Gaspar Noé ne s'éloigne pas tant de certains films de l'industrie.

Le principal défi auquel nous sommes confrontés est la discrimination. Indépendamment de ce que vous faites, il y a de fortes chances que les circuits traditionnels ignorent votre film parce qu'une compagnie pornographique l'a produit. J'ai réalisé un long métrage l'année dernière intitulé *Teenage Lesbian*. C'est une histoire *queer* sur le passage à l'âge adulte qui se déroule dans les années 1990. L'objectif était de faire un film qui soit l'équivalent d'un film classé R. J'ai tourné deux versions : la version principale et une version non censurée. Autrement dit, un montage *soft* et un *director's cut*. Dans n'importe quelle autre circonstance, la version *soft* aurait été distribuée sur un service de *streaming* comme Netflix ou projetée dans un festival grand public, mais parce que nous sommes une boîte étiquetée pornographique, nous avons été ignorées. C'est la même chose avec les médias qui ne veulent parler à l'industrie qu'en cas de scandale ou lorsqu'il y a quelque chose pouvant renforcer la perception négative envers le genre. Pourtant, à l'heure actuelle, notre industrie est à l'avant-garde lorsqu'il s'agit de créer du contenu qui défie les stéréotypes de genre (*gender*) ou de ce qui est attendu de la pornographie elle-même.

Croyez-vous que le problème d'acceptabilité que vous évoquez est partiellement dû à la nature transgressive du genre ?

Quelle est la définition des choses que vous n'êtes pas censés voir ou désirer ? Qu'est-ce qui est tabou ? Selon moi, la transgression réside toujours dans la manière dont les sujets sont traités. Le désir, la façon dont les gens aiment remplir leurs fantasmes... Il y a une fine ligne entre le bien et le mal. J'aime penser que chaque être humain a un côté sombre. En tant qu'artiste, je veux voir ce qui se passe lorsque l'on change de ton, que l'on prend les choses au sérieux. Quel genre de réactions cela provoque ? On se sent coupable ? Pourquoi est-ce que ça va quand, dans un film, ton père te surprend à te masturber ? Pourquoi est-ce drôle ? Surtout, pourquoi est-ce correct de rendre drôle cette situation ? Je trouve cela beaucoup plus dommageable que l'exploration véritable des désirs, même les plus inavouables. Les enjeux ne sont pas banals. Il y a des émotions vraiment complexes liées à ce genre de dynamique.

Je veux être capable de produire quelque chose de crédible. C'est la raison pour laquelle les modèles ont commencé à venir nous voir et à nous dire « j'ai quelque chose que je veux dire ou expérimenter ». Nos projets sont naturellement devenus des *safe space* où nous pouvons créer librement et être transgressifs. Je suis une personne très collaborative. Je veux donner de l'espace à mes interprètes, car je crois que la passion est finalement ce qui rend un projet possible et nous permet d'aborder des sujets inhabituels dans la porno.

Quel impact cela a eu sur votre manière d'écrire et de filmer ?

Cela fait maintenant six ans que je réalise et je dirais qu'au cours des deux dernières années, j'ai énormément gagné en confiance par rapport aux détails et aux effets. Plus tôt dans ma carrière, j'étais davantage préoccupée par l'histoire. Je voulais en quelque sorte briser la règle non écrite qui obligeait à consacrer X minutes à votre histoire et ensuite X minutes au sexe selon une structure précise. Je voulais déconstruire les scènes de sexe et les mettre en contexte. Par exemple, disons que je scénarisais un moyen métrage de 45 minutes, je décidais d'attendre 10 minutes avant une scène de sexe et puis encore 20 minutes avant une autre. Je voulais raconter l'histoire de manière plus cohérente et cela mettait certains spectateurs en colère. En leur donnant un tout petit peu de sexualité ici et là, puis en faisant aboutir quelque chose d'inattendu, je brisais leur horizon d'attente.

Maintenant, je suis attirée par l'authenticité dans la sexualité. J'aime montrer la beauté et faire des scènes de sexe naturelles. J'essaie d'amener les interprètes à laisser s'exprimer une part d'eux-mêmes et non plus seulement de prétendre être quelqu'un d'autre, qu'ils veulent faire l'amour autant que leurs personnages. Par exemple, j'ai un projet pour lequel j'ai pu interviewer un couple et faire une longue conversation

téléphonique sans avoir de relations sexuelles. J'ai utilisé 3 ou 4 angles de caméra différents pour pouvoir diviser l'écran. Je cherche toujours des moyens de capturer les choses de différentes manières. Je me donne le droit de créer ces espaces où je me permets d'être plus « expérimental » dans la forme. Cela crée une expérience différente, inattendue, plus sincère et moins contrôlée. Et le public adore ! Il en redemande !

Croyez-vous que l'industrie continuera à développer ce filon des productions plus ambitieuses, que ce soit sur les plans narratif ou esthétique, ou bien qu'elle reviendra aux habitudes développées depuis l'arrivée du Web ?

Dans le domaine du divertissement pour adultes, je dirais qu'au cours des cinq dernières années, il y a eu un déplacement des rapports de force, un déplacement qui s'est définitivement accéléré cette année des producteurs vers les artistes. On parlait de la baisse des budgets de production qui s'est produite. Pendant ce temps, le bassin de modèles s'est élargi et est devenu mondial. Le résultat est une communauté d'interprètes qui n'ont plus à devoir compter sur les studios pour subvenir à leurs besoins. Ils ont accès aux technologies pour créer, mais surtout ils ont de nouveaux lieux de diffusion comme OnlyFans pour monétiser leur travail. Cela provoque un véritable changement de paradigme. C'est très bien. Il permet aux artistes de s'approprier réellement tout leur contenu et leur image. Ils peuvent être beaucoup plus sélectifs quant aux personnes avec lesquelles ils veulent travailler et au genre de choses qu'ils font. Maintenant, lorsque vous regardez les vidéos les plus vues, il y a toutes celles certifiées « amateurs vérifiés » qui sont créées par eux-mêmes. Je pense que les fans recherchent de vraies personnes. Ils puisent dans ce besoin d'authenticité.

Je ne sais pas comment tout cela va avoir un impact sur l'industrie. Je pense que les studios devront revenir à des budgets plus importants, à des contenus plus ambitieux et à une narration plus près de ce qui se faisait avant le tournant des années 2000. J'espère aussi que quelqu'un avec un film pour adultes, sans tabous, pourra accéder à une plateforme de diffusion comme Netflix et enfin prouver que nous sommes capables de faire de bons films.

1. N.D.A. La suite, *Pirates II: Stagnetti's Revenge* (Joone, 2008), est considéré comme étant le film pornographique le plus coûteux de l'histoire avec un budget de production avoisinant les 8 millions de dollars américains.

L'entretien a été réalisé en anglais le 2 juillet 2020. Traduction vers le français de l'auteur.

De la pudeur en documentaire

PAR CAMILLE TREMBLEY



← Touch Me Not de Adina Pintilie (2018)

**Rares sont les documentaires
qui représentent la sexualité
à l'écran. Deux d'entre eux
ont retenu notre attention.**



Avril 2015, je découvre le film *Die Menscheliebe* (Maximilian Haselberger, 2014) et ma première scène de sexe dans un documentaire. Le film suit Jorgen et Sven – l'un est handicapé moteur et l'autre souffre d'une anxiété sociale – dans leur recherche d'une sexualité épanouie. Une scène me marque : celle de Sven faisant appel aux services d'une escorte. Le temps d'un plan fixe et frontal, le spectateur observe l'acte sexuel entre les deux alors que la place du lit, lieu de l'ébat, occupe exactement un tiers de l'écran. Notre regard semble coincé comme le lit de cette pièce déjà bien à l'étroit. Je comprends alors que mon regard de spectatrice documentaire a été épargné face à ce corps-à-corps. Il est vrai qu'on ne voit que peu, ou pas, de corps nus ni de sexualité en action dans les documentaires. Or, deux films très différents sortis en 2018 invitent, eux aussi, à réflexion sur la représentation de la sexualité à l'écran : *Ma nudité ne sert à rien* de Marina de Van et *Touch Me Not* de Adina Pintilie.

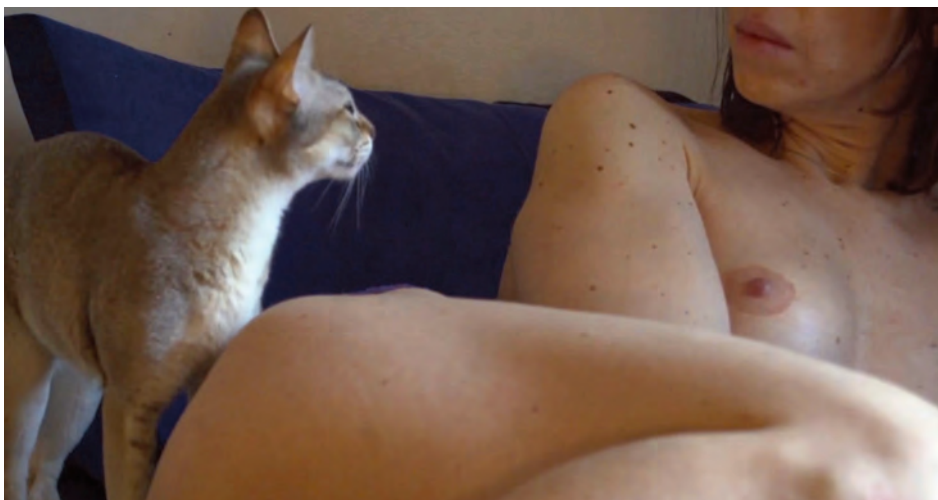
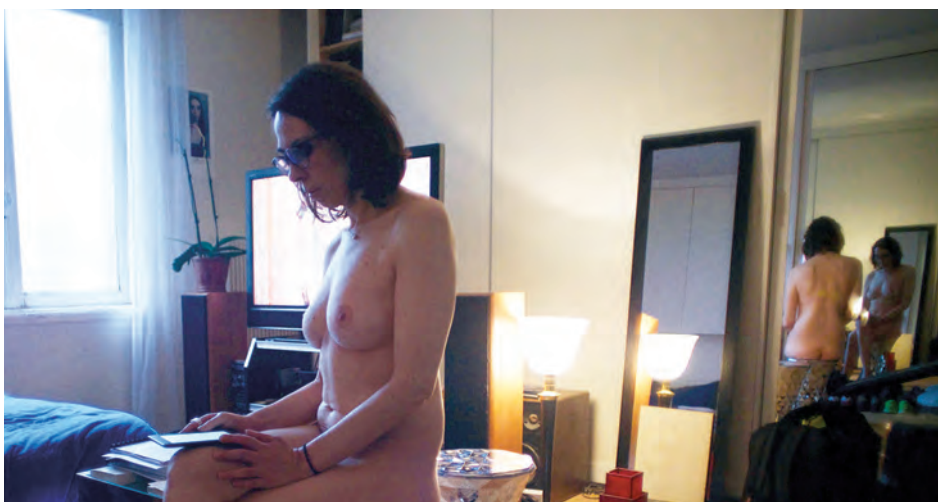
DÉ-CORPS

La différence majeure réside dans l'espace filmique présenté dans les deux œuvres et dans lequel les corps évoluent.

Dans *Ma nudité ne sert à rien*, c'est le parcours d'un seul corps nu que l'on suit, celui de la cinéaste qui réalise l'autoportrait d'une quadragénaire. On observe alors le quotidien de ce corps dans la sphère intime (l'appartement de la réalisatrice). Le corps nu mange, se lave, fume, lit, réfléchit, se prélassse. Le corps nu se lave, se prépare et s'habille avant de se rendre dans la sphère publique (les rues, les cafés, la ville). Mais, il ne parle pas. En effet, suivant une logique cartésienne, le discours et le récit sont pris en charge par la voix off de Marina de Van qui commente images et émotions en adoptant la forme du journal intime. Le décor du corps est celui du quotidien de la cinéaste qui cherche à retrouver son désir sexuel interrompu, dans son petit appartement filmé sous tous les angles. Le corps est ancré dans quelques lieux distincts, précis, parfois chaleureux et familiaux (la chambre, chez le frère de la réalisatrice ainsi que dans les rues et bars de la ville).

Dans *Touch Me Not*, ce sont plusieurs corps nus qui apparaissent à l'écran. Le film est porté par Laura (l'actrice Laura Benson), en quête thérapeutique d'un désir aujourd'hui figé, et par le duo Thomas Lemarquis – Christian Bayerlein dont les corps « hors-norme » sont présentés comme tels (Christian est paralysé par une atrophie musculaire de la colonne vertébrale et Thomas est atteint d'alopécie, un mal entraînant la perte totale des cheveux). Les corps, qu'ils soient nus ou vêtus, s'expriment surtout à travers un décor minimaliste et épuré. Habillés de blancs, ils circulent dans des espaces clos, saturés, entourés de vitres. Le décor convoque alors un imaginaire propre à la précision clinique (tel que l'hôpital ou l'asile). Les paroles de la chanson leitmotiv du film soulignent une urbanité sans âme (*Melancholia uber der neue Stadt*). D'où une mise en scène dans laquelle la rencontre avec l'altérité prend des allures de projections psychanalytiques. Les espaces blancs omniprésents dans le film offrent alors l'image d'un espace de projection propice aux multiples fantasmes, mais fonctionnant aussi comme autant d'écrans ouverts sur une sexualité tourmentée.

↑ Touch Me Not de Adina Pintilie (2018) → → Ma nudité ne sert à rien de Marina de Van (2018)



L'ÉCHEC DE L'INTIMITÉ À DEUX

Malgré ces différences formelles, les deux films dressent un même constat, à savoir l'échec du couple à travers l'échec de la rencontre des corps. Et surtout l'échec de l'intimité partagée, car vécue – et montrée de surcroît – de manière oppressante.

Dans le film de Marina de Van, cette quête d'altérité s'exprime par la construction d'un « soi Internet » et des rencontres virtuelles qui seront invariablement décevantes. Quand une de ces rencontres se concrétise dans l'espace de la chambre (l'espace intime), cela débouchera sur des rapports sexuels éprouvants, marqués par l'incompréhension et l'impuissance. Les corps nus des hommes sont alors perçus comme des corps « étrangers ».

Dans *Touch Me Not*, c'est la construction d'un rapport soignant/soigné qui se met en place, rapport renforcé par l'omniprésence du rapport regardant/regardé mis en exergue par la cinéaste elle-même (l'actrice va ainsi jusqu'à prendre littéralement la place de la cinéaste derrière la caméra).

Les deux films s'assument comme des docufictions dans lesquels les codes classiques du récit de fiction sont remis en question.

100

L'intimité ne semble alors possible qu'à travers la présence du groupe. Il faut attendre la scène des rencontres BDSM pour voir Christian et sa compagne avoir des relations sexuelles. Sinon, celles-ci ne pourront advenir que projetées ou différées. Dans une des séquences, alors que le son off donne à entendre un ébat sexuel, la caméra montre en plongée le corps de Thomas nu, bientôt remplacé par un autre corps. C'est exclusivement dans le hors-champ de la bande son que les corps s'incarnent et semblent pouvoir se rencontrer. La conception sonore devient le pendant charnel du film avec sa série de bruitages de mastication, de déglutition, de jouissance qui se retrouve d'ailleurs transposée dans la musique originale du film sous la forme d'une variation de halètements mélodiques. Le travail sonore, redonnant ainsi au corps nu sa dimension charnelle, semble conférer un aspect plus « documentarisant » au film.

L'ÉROTIQUE FICTION

Les deux films s'assument alors comme des docufictions dans lesquels les codes classiques du récit de fiction sont remis en question.

Marina de Van confronte son corps nu à la fiction en imitant la célèbre scène finale du film *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983). Par un montage alterné, on peut ainsi voir une séquence de ce film se dérouler sur l'écran de télévision et, en parallèle, le corps de la

cinéaste en mouvement. Cette mise en scène nous place dans la même position que le jury de l'école de danse : celle de juger la performance. Là où *Flashdance* suit la logique des codes de la comédie musicale américaine classique¹, on observe le corps de la cinéaste essoufflée, mettant en lumière l'effort de la performance, concept invisible dans le schéma hollywoodien du film musical.

Dans *Touch Me Not*, Adina Pintilie met en place plusieurs procédés de distanciation. D'abord, à travers le rôle symbolique des doubles de la cinéaste (Thomas et Laura), qui sont tour à tour metteurs en scène ou observateurs des scènes du film. Ensuite, par l'exhibition constante de la technicité du plateau de tournage (caméra, projecteurs, équipe, projecteurs, etc.) montrant le film en train de se faire. Pour finir, grâce à l'annulation de tous les artifices ou effets de spectacle possibles. Par exemple, quand la travailleuse du sexe trans et thérapeute Hannah Hoffman donne un *peep-show* pour Laura : pas de musique, pas d'artifice, aucun appareil. Reste la « crudité » d'un corps nu, enlevant ces vêtements avec plus ou moins de fluidité. Une séquence placée sous le signe de la désérotisation.

Pourtant, cette désérotisation à l'œuvre, que j'interprète comme une critique du sexe magnifié par la fiction et donc de sa représentation « inauthentique », semble produire l'effet inverse : l'érotisme, le charnel, la sensualité des corps dans les films de fiction nous manquent comme spectateur pour sentir et (re)sentir ces corps dans toutes leurs complexités. J'ai alors le sentiment que la mise en scène des corps de certains personnages (en particulier celui de Marina ou de l'actrice Laura Benson) nous montre surtout la préparation à la performance « actorielle » plutôt que de nous amener à une véritable libération des corps formatés *dans* et *par* l'image. C'est comme si, paradoxalement, cette mise à distance des codes fictionnels préparait la nudité à n'être plus lisible que par la fiction. Bien que les procédés fictionnels soient mis à nu, ils deviennent le référent pour exprimer la nudité et parler de sexualité.

En visionnant ces deux films, je cherche le moment du corps-à-corps avec l'écran, l'instant du ressenti charnel. J'ai l'impression que pour montrer et discourir sur le sexe, celui vécu et éprouvé, il ne faut pas s'appuyer sur une représentation figée, mais sur l'engagement du corps du spectateur dans une corporéité sous-jacente à chaque œuvre². Nous faire sentir et éprouver non pas un corps formaté et idéalisé, mais des corps vivants, pulsionnels, différents et imparfaits.

1. Dans la comédie musicale américaine, la performance finale vient renforcer des valeurs sociétales, telles que la formation du couple hétérosexuel, mais également cinématographiques : le divertissement comme seule forme de cinéma désiré et donc désirable. Voir, Altman, Rick. *La Comédie musicale hollywoodienne*. Paris : Armand Colin, 1992.
2. Pour Gaudin, le corps somatique du spectateur est à la fois constitutif et pris dans un rapport à l'espace vécu : « [...] c'est le flux ininterrompu de l'image-espace [...] affectant l'espace inscrit dans le corps du film, qui implique notre corps sentant dans une épreuve essentielle du mouvant ». Voir Gaudin, Antoine, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*. Paris : Armand Colin, 2015.

Marc Paradis

Le voyage de l'homme

PAR RALPH ELAWANI



↑ Marc Paradis, Festival International du Nouveau Cinéma et Vidéo de Montréal (FINCVM), 13^e édition, 1984
© Jacques Dufresne

Pour ce « Jean Genet de la vidéo québécoise », la caméra permettait de travailler l'énergie sexuelle.

Marc Paradis est mort en août 2019. De son œuvre, composée d'un peu plus d'une douzaine de courts et de moyens métrages réalisés entre 1981 et 1991, il est permis de croire que le citoyen lambda n'a jamais entendu parler. De son legs, une minorité d'individus n'hésite pourtant pas à affirmer qu'il est colossal, ne serait-ce que pour son travail sur la place de l'homosexualité dans la société et sur la nature sacrée du coït au cœur du régime patriarcal. Bien entendu, une observation aussi paradoxale sur l'héritage d'un créateur ne peut se faire que depuis un angle aigu. En d'autres mots, en projetant l'aura d'un personnage dans le radian de cet angle, comme dans une baie se déversant dans l'océan. Il s'agirait donc de replacer à la fois la vidéo et sa tangente *queer* dans une plus vaste histoire de l'image en mouvement, où le sexe a surtout été une affaire de fétichisation des corps féminins. C'est ce que se prépare à faire le Vidéographe, en 2020, en rendant hommage au vidéaste *queer* québécois le plus iconique des années 1980 : Marc Paradis. Un homme qui, de Montréal à Medellín, a dérangé, au sens littéral du mot – soit l'acte de « déplacer de sa place habituelle », de « provoquer un trouble dans le fonctionnement de... », ou encore de « gêner dans un moment de repos ».

Artisan de la vidéo, « cinéma de pauvres » par excellence, Marc Paradis se positionne à la limite de la pornographie. Toute sa carrière, il a tenté d'exprimer des sentiments d'une grande complexité à partir d'un matériau simple. Pour le dire rapidement : l'énergie sexuelle. Pour le dire grossièrement : un ballet de queues et de corps esthétisés – souvent à l'aide de techniques d'incrustation vidéo (*keying*) – de manière à appuyer une recherche théorique costaude, et à première vue déphasée par rapport aux images crues. Un art du « faire pour soi, par soi », libéré du « rythme de la pénétration machiste », faisant usage de voix hors-champ et de compositions musicales mêlant avant-garde et chants liturgiques. « Quand tu regardes la vidéo d'art de cette époque, les vidéastes n'étaient pas des directeurs d'acteurs », affirme Richard Angers, compositeur et autrefois monteur au Vidéographe. Le protagoniste était, selon lui, derrière la caméra. « Le discours n'était pas filmé. Ça passait par la narration. Ça permettait d'ouvrir la symbolique de l'image beaucoup plus largement. »

Chez Paradis, une symbolique distinctive accompagne chaque œuvre et nous ramène toujours à ce constat : l'homosexualité débouche sur la mort, et donc sur un déséquilibre entre la pratique et la conception de la sexualité. Cette réflexion est sans doute la grande clé de compréhension de son apport à l'image en mouvement. À l'origine se trouve un groupe de discussion fondé dans l'élan du premier réel projet du réalisateur : un film sur John Wayne Gacy, qu'il envisageait de tourner avec le cinéaste français Jean-François Garsi, rencontré à la « Semaine du cinéma gai Montréal », en 1980. Le projet n'aboutira

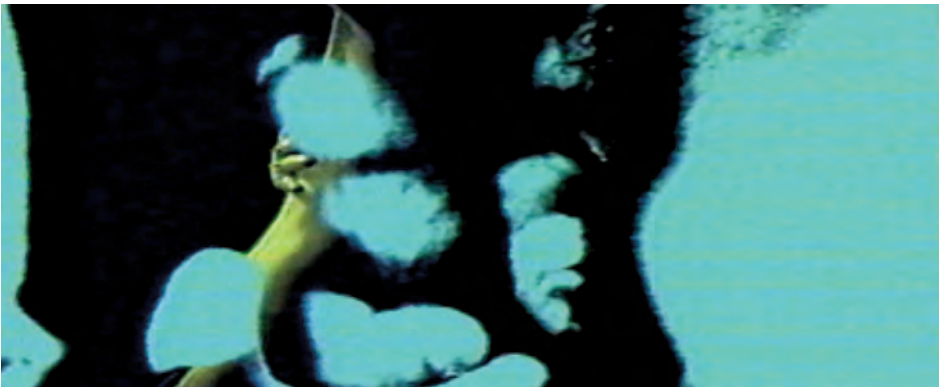
pas, mais les *screen tests* deviendront *Le voyage de l'ogre*¹. Son film le plus « social », comme le précise *Media Queer*², en raison de l'ouverture sur le travail du sexe, laquelle n'est pas sans rappeler le cinéma de Rodrigue Jean. Les jeunes hommes que l'on y voit interviewés par une caméra inquisitrice prennent alors part au Groupe du mardi, fondé par Paradis. Leur manifeste, paru dans l'unique numéro de la revue *Trafic*³, est sans équivoque : le rapport homosexuel débouche sur le plaisir et la stérilité. « Le rôle de l'homosexuel est de réinvestir l'humanité de son coït, c'est-à-dire de conscientiser les hommes et les femmes en luttant contre le fascisme patriarcal », y lit-on.

Yves Lalonde, artiste qui a aussi participé au Groupe, et que Paradis a filmé lors de performances, se souvient : « Quand on s'est rencontrés pour *Le voyage*, il était question d'une création collective. Marc a ramassé des comédiens. Autour d'une table, avec le Groupe, on replaçait l'homosexuel dans la société, au sens philosophique du terme. »

Paradis voyait clairement le potentiel subversif d'une sexualité non procréative, tout comme l'économie et l'énergie engendrées par celle-ci. Selon Fabrice Montal, programmeur à la Cinémathèque québécoise, il aura passé une partie de sa vie à illustrer et à documenter ce que l'écrivain français Pierre Guyotat appelait « la grande pandémie prostitutionnelle⁴ ».

Comme Fabrice Montal, tous les gens à qui j'ai parlé de Marc Paradis me l'ont décrit dans des termes qui nous ramènent à ce lieu commun : Paradis était un personnage. Un dandy corpulent, collectionneur d'art, un homme de mots, entêté, plus près du théâtre que du cinéma, et dont l'enfance passée à Rome (son père étudiait au Vatican), a drastiquement influencé la trajectoire. « Ce qui m'intéressait chez Marc, c'était son discours plus que son œuvre », explique Richard Angers. « C'est quelqu'un qui avait une pensée esthétique... choquante pour la plupart des gens à l'extérieur du milieu gai de l'époque. » « C'est un gars qui faisait du Jean Genet vidéo avec un amant », résume quant à lui Robert Morin, autre figure incontournable de la vidéo au Québec. « Sa découverte du *Satiricon*, de Fellini, par l'entremise de sa mère, l'a transformé », souligne Luc Bourdon, ami et collaborateur qui l'a connu au Cinéma Élysée, au cours des années 1970. « Comme Marc faisait peur à beaucoup de monde, il s'est servi de moi pour ouvrir des portes. J'en étais heureux et conscient. »

En 1983, Paradis adapte un texte signé Bruno Duclou (anagramme de Luc Bourdon) qui deviendra *La cage*. Un film où un fantasme d'écrivain cède le pas à une création (masturbatoire) collective à laquelle Yves Lalonde a participé : « Marc travaillait beaucoup sur l'énergie sexuelle. C'est une énergie très forte. L'un de nos ateliers a mené à *La cage*. Il a simplement libéré une pièce de son appartement et tourné des images. » *La cage* est suivie, entre 1986 et 1988, d'un triptyque sur « l'amour perdu » : *L'incident Jones* (1986), *Délivrez-nous du mal* (1987) et *Lettre à un amant* (1988). Une suite qui provoquera des heurts dans les institutions muséales, à une époque où celles-ci commencent à « prendre en charge » ce que les cinémathèques voient alors comme du sous-cinéma.



↑ La cage (1983) → Le voyage de l'ogre (1981) → Délivrez-nous du mal (1987) → Lettre à un amant (1988)



↑ → → → Harems (1991)

En effet, après que *Délivrez-nous du mal* (au même titre que des œuvres vidéo de Richard Fung et Joe Sarahan) ait subi les attaques de fanatiques au Musée des beaux-arts du Canada, en 1988 et en juin 1991, *Le Devoir* révèle que le conservateur en chef du Musée national des beaux-arts du Québec, Michel Cheff, a remis en question, à la demande du conseil d'administration, la pertinence de diffuser *Délivrez-nous du mal* et *Lettre à un amant*, dans le cadre de l'exposition « Un archipel du désir⁵ ». Comme le souligne Luc Bourdon, dans un mouvement de solidarité, Robert Morin, Lorraine Dufour, Daniel Dion, François Girard, Jeanne Crépeau et lui-même demandent, à la fin juin 1991, le retrait de leurs œuvres de cette exposition.

Richard Angers se remémore des accueils similaires, ailleurs dans le monde. « Je me souviens de la réaction du public à La Haye, en Hollande : le monde ne savait pas trop comment prendre ça. C'était jubilatoire pour les gais. Pour les hétéros, c'était une zone grise. Les gens n'étaient pas capables de départager la porno de l'art vidéo. Ça ne me surprend pas qu'il ait provoqué un tollé dans un musée. Si Marc a un legs, c'est presque un message à la communauté LGBTQ+ : "Allez plus loin, dépassez les limites." » Une idée que sa dernière œuvre, *Harems* (1991), sans doute sa plus narrative – tournée à Medellín, en Colombie (alors le cœur des violences *escobarriennes*) – portera étonnamment un peu moins que ses autres films, notamment par son côté kitsch, ses ralentis, ses décors faussement méditerranéens rappelant certaines productions tardives de R.W. Fassbinder.

Après moult controverses et un changement de parcours qui le mènera à la décoration (on lui doit le château de Guy Laliberté à Saint-Bruno), Paradis retire finalement ses bandes du Vidéographe en 2000. Basta ! Et tant pis pour la postérité de ce garçon dont Marguerite Duras, de passage au Festival du nouveau cinéma en 1981 (où Paradis s'était donné le titre de « directeur d'accueil »), était tombée amoureuse.

À la même époque, comme l'explique Yves Lalonde, Paradis effectue un voyage à Rome. « Il préparait un montage d'images baptisé *Ecce Homo*. Voici l'homme. Ça aurait constitué son dernier film. Il montrait les bases de tout ce que pouvait être la mythologie. Le fait de retourner à Rome, de visiter le panthéon et le cirque, pour lui, était une manière de redéfinir la mythologie. Pour Marc, la vidéo était le moyen d'aller chercher une énergie, et il considérait que la vision de la personne qui filme pouvait influencer et avoir des répercussions. »

1. Gilles Castonguay, « Marc Paradis : le voyage vers Gacy », *Le Berdache*, n° 28, mars 1982, p. 18-19.
2. mediaqueer.ca/fr/artist/marc-paradis
3. À ne pas confondre avec l'organe français homonyme cofondé par Serge Daney.
4. Voir notamment *Éden, Éden, Éden* (Gallimard, 1970) et *Prostitution* (Gallimard, 1975).
5. Daniel Carrière, « Aux frontières de la censure », *Le Devoir*, 12 juin 1991, p. B3.

Une publication numérique autour de Marc Paradis, comprenant des textes inédits de Luc Bourdon et d'Alexis Lemieux, paraîtra sous peu. Le lancement est prévu cet automne, dans le cadre d'une rétrospective à la Cinémathèque québécoise.

Mes remerciements à Luc Bourdon et Denis Vaillancourt (Vidéographe).

Rodrigue Jean

Les flux du désir

PAR GÉRARD GRUGEAU



↑ L'acrobate de Rodrigue Jean (2020)

Deux hommes vivent une relation sexuelle intense dans une forme de clandestinité muette. Alentour, la ville vibre de sa propre énergie libidinale. Retour sur *L'acrobate*.

Après *Lost Song* (2008) et *L'amour au temps de la guerre civile* (2015), *L'acrobate* vient clore une trilogie où s'affrontent le désir et la Loi. Refus d'une maternité qui enferme jusqu'à la folie, repli dans la drogue d'une jeunesse insoumise rejetée en marge du système : par leurs thèmes, les films de Rodrigue Jean mêlent art et politique en embrassant les trajectoires de « vies inusitées », vraies et libres, souvent renvoyées à leur solitude. Par leur concrétude, le corps et la sexualité des protagonistes sont les vecteurs privilégiés d'une inscription dans le monde où l'intériorité privée se heurte à l'obscurité du temps. Les états du corps que le cinéaste capture dans leurs infinies variations sont dans *L'acrobate* associés à une chair trop dense qui étouffe et cherche à exulter pour (sur)vivre face à l'assaut des ressorts fantasmatiques d'un capitalisme mondialisé aliénant. Deux arènes structurent le récit : celle de l'appartement où se retrouvent les amants et celle d'un cirque où se trame une sombre histoire de vengeance. Entre ces lieux emblématiques, Christophe (Sébastien Ricard) et Micha (Yuri Paulau) mettent en place une dramaturgie du désir où le sexe devient le théâtre d'une fascination réciproque. Dans leur quête éperdue, les deux hommes seront bientôt prisonniers d'un croisement de reflets qui débouchera sur un vertige à la fois libérateur et mortifère. Le sexe est assurément une tragédie et la fusion vouée à l'impasse. On reconnaît ici la prémisse du *Dernier tango à Paris* de Bernardo Bertolucci, mais pour Rodrigue Jean, il y a aussi la poésie en mal d'innocence de Robert Lax qui voyait dans le cirque, avec son chapiteau que l'on érige, l'image de la création du monde, les acrobates faisant figure d'élus au cœur de cette nouvelle genèse.

Depuis *Le dernier tango à Paris* (1972) et son aura de sexe et de mort, le monde a changé et *L'acrobate* prend acte de cette mutation. La révolution sexuelle des années 1960 a pavé la voie au capitalisme financier qui s'est infiltré partout, faisant aujourd'hui des corps eux-mêmes une marchandise laquelle, sur fond de pornographie omniprésente, se consomme via les nouveaux outils technologiques et les sites de rencontre. Cette assignation à une jouissance permanente est de fait liée aux propres machines désirantes du néolibéralisme qui capture les êtres dans les rets de son « économie libidinale », selon le terme de Jean-François Lyotard. On côtoie ici les théories de *L'anti-Edipe* (1972) de Gilles Deleuze et Félix Guattari qui pensaient le désir de manière plurielle. On peut certes avancer que Christophe et Micha se rencontrent sur le manque qui les assaille, mais le désir ne siège pas que dans la psyché. Il est aussi une force de production qui prend possession du champ social et voit l'inconscient comme une usine donnant à jouir. L'ancrage politique de *L'acrobate* passe ainsi par la vision de la ville que Rodrigue Jean déploie en parallèle du mélodrame amoureux qui irradie le film et célèbre pour sa part, comme chez Jean Genet, « les humeurs bouleversantes que sont le sang, le sperme et les larmes ». En multipliant les séquences ouvrant sur le vaste

chantier immobilier qui cannibalise le tissu urbain, le film met à nu les flux prédateurs d'une machine économique qui, par la spéculation et la prostitution marchande, broient les identités prêtes à avaler servilement « le foutre du capital¹ ». La musique sourde de Steve Bates accompagne le ballet aérien extérieur des grues et des bétonnières, conférant à cette pétrification du monde qui enserme le couple replié sur la sphère intime une vibrante incandescence crépusculaire. Même le cirque reflète ici les tensions du monde moderne avec son vieil instructeur sorti d'une autre époque où cette discipline était encore un art populaire, à mille lieues des empires circassiens qui brillent aujourd'hui sous un soleil factice. Dans un coin de l'écran, une manifestation habite furtivement un plan comme un essaim, image résiduelle d'un climat d'insurrection en dormance (voir *Insurgence* du collectif épopée, 2013) car laminé par toutes ces violences contemporaines. Dans ce champ de ruines traversé de pulsions antagonistes subsiste toutefois l'art pour produire de la beauté, du tourment et du désordre.

Ce désordre passe par la relation homosexuelle qui unit Christophe et Micha. Comme chez Bertolucci, les personnages sont en quête d'une nouvelle pulsion de vie. Et cette pulsion se traduit par la turbulence des corps, « l'ultime refuge », selon Rodrigue Jean, pour revivifier le désir et donner sens à la vie en périphérie d'un ordre social où règnent la tyrannie de la force et les contraintes normatives. La sexualité qui fonde l'individu est abordée ici sans détour (recours à des doublures venues du porno), révélant à travers ses pratiques et ses jeux de pouvoir une plongée dans la spirale d'une jouissance hors normes qui relève tant d'une quête d'absolu que d'un abaissement, d'une obscénité qui se repaît volontiers des « fastes de l'abjection », là où cohabitent la beauté et le crime. Comme si, pour reprendre les mots de Mathieu Riboulet dans *Le corps des anges*, « la meurtrissure profonde de la chair n'avait d'autre moyen de s'éprouver qu'en courant à sa perte... ». Loin de toute psychologie, *L'acrobate* sculpte la chair du réel pour explorer les affects qui se dérobent. Avec ses plans épurés d'une beauté vénéneuse, la mise en scène suit le parcours précipité des corps dans le temps et l'espace, se nourrissant d'une sensibilité immédiate aux choses. Entre pureté et impureté, elle transgresse et pense de façon révolutionnaire un désir homosexuel qui refuse toute récupération par le capital et dont elle restitue les emballements entre l'intimité subversive des deux amants, l'arène criminelle du cirque et la violence organisée de la ville. C'est la coalescence de toutes ces intensités libidinales qui fait de *L'acrobate* une œuvre sulfureuse dont les gouffres noirs interpellent une époque cernée par le conformisme et le moralisme bien-pensant. Au final, le film semble sortir d'une profonde léthargie. Les plans s'allongent, les couleurs vibrent, les personnages reviennent dans le monde et le film de réaffirmer alors sa dimension politique. « L'intellect comme le politique s'articule à la gorge », disait Pierre Guyotat. Sans doute est-ce pourquoi *L'acrobate* résonne tel un cri muet sorti de la gorge, une gorge vue chez l'écrivain comme un « organe d'érection ».

1. Lyotard, Jean-François, extrait de *L'économie libidinale* (Paris, éditions de Minuit, 1974), revue *Spirale* hors-série, n° 1 2013, épopée – groupe d'action en cinéma, p. 19.

↑ → → L'acrobate de Rodrigue Jean (2020)



A movie poster for 'Guilty of Romance'. The background is a vibrant pink with a marbled, watercolor-like texture. In the foreground, a woman with voluminous, dark, curly hair is shown from the chest up, looking slightly to the right with a subtle expression. A man's profile is visible on the left, leaning towards her. The title 'GUILTY OF ROMANCE' is written in large, bold, white capital letters across the center of the image.

GUILTY OF ROMANCE

↑ Guilty of Romance de Sion Sono (2011)

80 films qui osent

Si le sexe a très vite intéressé le cinéma, celui-ci a pris un peu de temps avant de l'inclure dans une narration, puis à le montrer frontalement. Cette sélection de 80 films témoigne de cette évolution ainsi que de la diversité grandissante des représentations du sexe à l'écran. – ACO

113

PAR ELIJAH BARON, SAMY BENAMMAR, APOLLINE CARON-OTTAVI, ARIEL ESTEBAN CAYER, ROBERT DAUDELIN, BRUNO DEQUEN, DAMIEN DETCHEBERRY, ÉRIC FALARDEAU, JULIEN FONFRÈDE, ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU, GÉRARD GRUGEAU, MARCEL JEAN, CÉDRIC LAVAL, GILLES MARSOLAI, JÉRÔME MICHAUD, ANDRÉ ROY, CHARLOTTE SELB, CARLOS SOLANO.

EL SARTORIO

Anonyme / Argentine / 1907

Découvrir ce film sur une plateforme porno contemporaine, c'est un peu comme tomber sur un dinosaure lors d'une visite au zoo : il s'agit potentiellement du plus ancien film pornographique que l'on connaisse. Il est également possible qu'il ait été réalisé à Cuba ou au Mexique dans les années 1930, peut-être même par Sergueï Eisenstein. Les hypothèses sont nombreuses, mais rien ne permet d'établir de manière définitive les circonstances entourant son apparition. Le titre lui-même est trompeur, sans doute à cause d'une erreur de transcription, puisqu'il n'est pas question ici du muscle sartorius, mais d'un satyre, bien que celui-ci soit désigné en tant que diable dans les intertitres. Les actes sexuels mis en scène et efficacement montés, quant à eux, n'ont pas d'âge, et ils prouvent que le sexe avec les monstres au cinéma, ça ne date pas d'hier. – EB

DUEL IN THE SUN

King Vidor / États-Unis / 1946

Le désir remplace les armes dans ce western hors normes du grand King Vidor. Tout ici est exacerbé, les couleurs (le Technicolor du film est resté célèbre) comme les passions. Si certaines composantes du western traditionnel subsistent (l'arrivée du chemin de fer, la fin des grands ranchs), c'est la peinture de la passion qui, dès le prologue, est le seul vrai sujet du film. Gregory Peck fait du personnage de Lewt un prédateur (également un abonné du bordel de la ville voisine) qui n'hésite pas à violer la jeune Pearl, recueillie par sa riche famille à la mort de son père. Ce viol, d'une violence comparable à l'orage qui se déchaîne sur la plaine, va désormais hanter la grande demeure des fermiers, diviser la famille et tuer la mère de Lewt (étonnante Lilian Gish, en héroïne toujours griffithienne). Amants diaboliques, Lewt et Pearl, s'installent dans ce viol qui s'alimente à un désir insatiable, au-delà de tout sentiment amoureux, et qui va les accompagner

jusque dans la mort, seul lieu où ils pourront enfin se rejoindre. – RD

UN CHANT D'AMOUR

Jean Genet / France / 1950

Seul film réalisé par l'auteur, en 1950, *Un chant d'amour*, aussitôt traqué par la censure française, ne put sortir du placard qu'au début des années 1970. En noir et blanc et sans dialogues, il aborde frontalement la représentation du désir homosexuel à l'écran, sujet longtemps tabou au cinéma. C'est donc ce thème qui bouscule le plus le censeur putatif, illustrant la circulation du désir entre deux prisonniers et surtout impliquant la remise en question du rapport à l'autorité, alors dévoyée par le voyeurisme du gardien. À l'évidence, le regard déviant de celui-ci alimente son désir inavoué (le canon du pistolet dans la bouche du détenu). De quoi exacerber la tension chez le prisonnier frustré qui le provoque et qui s'en nourrit à son tour pour fantasmer, se sachant observé à travers l'œilleton de la porte pleine de sa cellule. Un plaidoyer par l'absurde du droit à la différence et à la liberté d'expression. – GM

MONIKA

Ingmar Bergman / Suède / 1953

Dans son livre de mémoires *Laterna magica*, au moment de parler de *Monika*, Bergman écrit que « le travail cinématographique est une activité fortement érotique », et que « l'atmosphère est irrémédiablement chargée de sexualité ». L'histoire de l'été idyllique de Harry et Monika dont les corps, libérés par le soleil et la mer, s'épanouissent dans une harmonie parfaite, c'est aussi l'histoire d'amour du cinéaste avec sa comédienne Harriet Andersson. D'où sans doute l'impression de complicité chez le spectateur qui, pour une fois, ne se retrouve pas dans l'inconfortable position de voyeur. Mais cette idylle, comme celle de Bergman, prend fin avec l'été et le quotidien des jeunes amoureux s'enlise tragiquement dans la grisaille de leur vie de prolétaires. Le célèbre regard caméra (très justement célébré par Godard et

toujours sujet à interprétation) qui ouvre la dernière partie du film est porteur d'une tristesse sans limite qui vient rappeler l'éphémère des moments les plus forts de l'existence. – RD

WRITTEN ON THE WIND

Douglas Sirk / États-Unis / 1956

S'ils peuvent paraître relativement sages aux yeux des spectateurs d'aujourd'hui, les mélodrames de Douglas Sirk n'en étaient pas moins d'une franchise osée à leur sortie – de l'érotisme au thème de l'homosexualité – dans une industrie déterminée par le poids du code Hays. En avance sur son temps, Sirk a ainsi inspiré bien des cinéastes (Fassbinder en tête). La sexualité est au cœur d'un de ses plus grands films, *Written on the Wind*. Les « héros » (Lauren Bacall et Rock Hudson) sont presque secondaires, tant l'intrigue s'articule autour des « anti-héros » : un frère (Robert Stack), obsédé par son impuissance, et une sœur (Dorothy Malone, bouleversante), cherchant à s'émanciper via des conquêtes sexuelles frénétiques. Ce duo infernal incarne les névroses d'une Amérique pétrolière dont l'emblématique puits devient sous l'œil de Sirk un pathétique symbole phallique, tandis que le Technicolor atteint des sommets d'exubérance, entre grandeur et décadence. – ACO

LA BARRIÈRE DE LA CHAIR

Seijun Suzuki / Japon / 1964

Dans le Tokyo d'après-guerre, un groupe de prostituées survit au chaos. Elles ont un repère (le sous-sol d'une maison en ruine), un territoire et surtout des règles strictes. La principale : ne jamais coucher gratuitement. Mais l'arrivée d'un criminel en fuite va soudainement faire basculer la situation. Ce qui était au départ une commande de série B érotique de la part des studios Nikkatsu est devenu l'un des grands films de Seijun Suzuki. Une œuvre formaliste sur la chair comme arme de dernier recours dans un monde qui n'a plus d'idéaux. Le cinéaste culte redonne une fierté à des femmes oubliées et trop

longtemps stigmatisées du côté de la honte. Il s'attaque aussi magnifiquement aux morales de tous horizons et à la terrible période de l'occupation américaine. La scène de viol d'un prêtre américain par l'une des filles demeure à ce titre l'une des plus emblématiques du film. – JF

LES ANGES VIOLÉS

Koji Wakamatsu / Japon / 1967

Une rafale d'images fixes – autant de désirs refoulés – mitraille le spectateur masculin, installe certaines attentes et promet une forme d'érotisme. Mais le film qui suit, inspiré des crimes du tueur en série Richard Speck, est tout autre, nous montrant plutôt le meurtre de six femmes tombées aux mains de l'homme désirant. « La libido est le problème, soulève l'une d'elles, tel un serpent enroulé autour du cœur. » Dans la nuit abstraite de son trépas symbolique, elle résume l'approche radicale du cinéma de Wakamatsu : entre horreur absolue et avant-gardisme poétique. Et bien que le film se complaise ultimement dans sa représentation d'un sadisme misogyne (comme symptôme d'un malaise sociétal plus large : Vietnam, mouvements étudiants, etc.), il faut replacer l'œuvre dans son contexte de production pour y reconnaître son élan de subversion : plus que de cinéma-choc, il faut parler ici d'un cinéma-terroriste cherchant à écorcher le spectateur. Une annihilation complète d'un genre autrement dit « rose ». – AEC

BELLE DE JOUR

Luis Buñuel / France / 1967

Luis Buñuel parvenait dans ses films à parler de sexe sans vraiment faire appel au langage cinématographique qu'on y associe. Aucune scène de copulation n'aurait pu égaler dans *Belle de jour* l'érotisme intense que finit par engendrer l'image d'un carrosse. Tout est suggéré, implicite, illicite, et codé de manière souvent indéchiffrable pour la raison, mais pas pour les sens. Les fantasmes masochistes de l'héroïne, une jeune bourgeoise qui trouve son épanouissement dans la prostitution,

ne semblent pas marqués du sceau de la fiction ; ceux-ci tirent leur origine des nombreux entretiens qu'ont eus les scénaristes avec des maquerelles, plutôt que du roman éponyme de Joseph Kessel. L'érotisme irrationnel de Buñuel, qui joue sur la contradiction entre l'être et le paraître, le réel et l'imaginaire, n'est peut-être pas celui qu'attendait le premier public du film. C'est toutefois un facteur déterminant de sa pérennité. – EB

FLESH / TRASH / HEAT

Paul Morrissey / États-Unis / 1968, 1970, 1972

Ces trois films sont novateurs. Le réalisateur y refuse les conditions de tournage du cinéma commercial tout en se démarquant des essais non narratifs des films *underground*. Ils eurent un succès inattendu pour ce type d'œuvres qualifiées d'expérimentales. *Flesh*, en particulier, montrait plus de nudité que l'ensemble des films commerciaux de l'année, y compris les œuvres suédoises de l'époque. Il y avait du sexe, du sexe, du sexe. De la chair à contempler pour des spectateurs qui n'étaient venus que pour ça : voir des acteurs (si ce mot convient aux amis et connaissances de Morrissey qui y jouent) transformés en objets illimités du désir (qu'on pense à Joe Dallesandro), captés ici sans fard et sans manières (scènes longues, son direct, montage sec et faux raccords). Composés de portraits tronqués, gauchis de la jeune Amérique où la prostitution est célébrée autant que la drogue, alors que les grands rêves californiens s'effondrent dans la désillusion, cette trilogie est reçue comme un grand bol d'air frais dans un cinéma courant qui en manquait beaucoup. – AR

LE PROFOND DÉSIR DES DIEUX

Shōhei Imamura / Japon / 1968

Le tout débute par une légende : l'alliance charnelle entre un frère et une sœur qui donna naissance à l'île de Kurage. Puis, c'est à la rencontre du clan Futori que nous mène Shōhei Imamura : une famille incestueuse aux mœurs pour le moins décomplexées. Au sexe montré comme

une pulsion emblématique d'un primitivisme animal, le cinéaste juxtapose la logique tout aussi lubrique du miracle économique de l'après-guerre. Un ingénieur tokyoïte, débarqué sur l'île pour y faciliter l'implantation d'une usine à sucre et résoudre un problème de sécheresse, s'éprend de la fille « simplette » et sauvage des Futori. Il pénètre le clan de plus d'une façon, jusqu'à l'inévitable mouvement de bascule : du promontoire où elle était perchée, entre modernité et barbarisme, l'île chute et devient elle-même un mythe ; une roche à laquelle on donne un vulgaire nom, pas si éloigné d'une publicité de cola sans doute sucré au sirop de canne. – AEC

LA BÊTE AVEUGLE (MŌJŪ)

Yasuzō Masumura / Japon / 1969

Un sculpteur aveugle kidnappe une jeune femme et l'entraîne dans son antre orné de sculptures monumentales des différentes parties du corps féminin. Commence alors un jeu du chat et de la souris, qui ne demeurera pas toujours à sens unique... Adapté du roman d'Edogawa Ranpo, *Mōjū* est peut-être l'une des rencontres les plus extrêmes du cinéma avec la sexualité : l'univers de l'artiste aveugle, Pygmalion fou qui s'est bâti dans l'obscurité un véritable temple du toucher, place le spectateur dans une position de voyeur absolu, au sein d'un espace aussi mental que charnel, loin de tout réalisme. Masumura pousse à leur paroxysme la logique du bourreau et de la victime ainsi que la représentation d'une sexualité quasi-existentialiste : la petite mort et la grande ne font plus qu'une, les corps se dévorent à mesure qu'ils entrent en symbiose, les êtres s'aiment autant qu'ils se haïssent. Une apothéose de trouble et de fascination. – ACO

THE WILD PUSSYCAT

Dimis Dadiras / Grèce / 1969

Le film d'exploitation grec *The Wild Pussycat* est un habile mélange de deux sous-catégories du genre : la sexploitation et le film de viol et vengeance. Le récit se centre

sur Nadia qui hérite du journal intime de sa sœur Vera. Elle y prend connaissance des agressions sexuelles, violences et humiliations subies par celle-ci aux mains de son ex-copain Nick. Nadia a alors la malicieuse idée de séduire ce dernier et de l'emprisonner dans une chambre insonorisée de laquelle il sera forcé de l'observer faire l'amour avec qui bon lui semble, pour ensuite lui réserver une surprise nettement moins olé olé. *The Wild Pussycat* est un film pleinement conscient de sa part de voyeurisme et il l'accentue constamment en filmant les expressions et émotions passant dans le regard de ses protagonistes. Dadiras a savamment mis à profit la scopophilie inhérente au médium filmique, créant du même coup un excellent objet pour comprendre et analyser le « male gaze » au cinéma. – JM

CLEOPATRA

Osamu Tezuka / Japon / 1970

Au sein de la trilogie *Animerama* de Osamu Tezuka, *Cleopatra* est souvent le film oublié, par le public comme par la critique. *Les Mille et une nuits* était révolutionnaire, amenant l'animation japonaise sur le terrain de l'érotisme comme jamais auparavant, et ce fut un succès. Pour sa part, *La Belladone de la tristesse* fut un aboutissement esthétique et thématique si important que le film deviendra culte par la suite. Mais c'est le caractère fragile et indécis qui donne à *Cleopatra* tout son sel. Expérimental, le film est le meilleur exemple du rapport suggestif qu'entretient Tezuka à la sexualité, chacun des moments charnels proposant une exploration graphique où les influences s'entrechoquent. Par ses références et ses détournements nombreux, sa réécriture de l'histoire et son utilisation de la *pop culture*, *Cléopatra* incarne les intentions subversives qui sous-tendent, en 1970, la volonté de produire une œuvre d'animation érotique. – SB

DEUX FEMMES EN OR

Claude Fournier / Québec / 1970

Aussi étonnant que cela puisse paraître aux yeux de certains, il faut insister sur le fait que *Deux femmes en or* est une œuvre profondément subversive, sorte de proposition paraféministe qui fait explorer tant le carcan religieux que celui des rôles familiaux traditionnels. Dans cette célébrissime comédie (deux millions de spectateurs en salle), Fournier illustre avec jubilation les effets de la Révolution tranquille (et plus globalement d'un quart de siècle de modernité d'après-guerre) sur les mères de famille désormais installées en banlieue et jouissant d'un confort matériel jusque-là inaccessible. C'est *La tour de Nesle* à Brossard, mais la reine Marguerite et ses suivantes sont remplacées par deux épouses délurées ! Ici, le sexe est dégagé de la culpabilité, du moins jusqu'à ce que lâche le cœur d'un marchand d'oiseaux trop sensible. Mais la justice et le show-business ne tardent pas à faire battre la morale en retraite... – MJ

L'ÉTRANGE VICE DE MADAME WARDH

Sergio Martino / Italie, Espagne / 1971

La sexualité dans le *giallo* est à la fois omniprésente et indirecte : ces thrillers à l'italienne oscillent en général entre la sexualité fantasmagorique de tueurs pervers aux couteaux phalliques et l'érotisme de leurs victimes. Mais cette première incursion de Sergio Martino dans le genre se démarque en mettant au centre de son intrigue Julie Wardh, une héritière insatisfaite sexuellement avec son mari, harcelée par un maniaque et « sauvée » par un bellâtre. Celle-ci ne demande qu'à exister en tant que femme, avec son corps et ses désirs, mais elle se voit prise en étau par des hommes qui ne cessent de lui dicter ce qu'elle est – et influencent même le spectateur dans la façon dont il la regarde, jusqu'à une finale des plus mélancoliques. Edwige Fenech tient là un de ses plus beaux rôles, en résonance avec son statut d'icône du *giallo* : une créature sexualisée à l'extrême, qui a pourtant su



↑ Je, tu, il, elle de Chantal Akerman (1974)

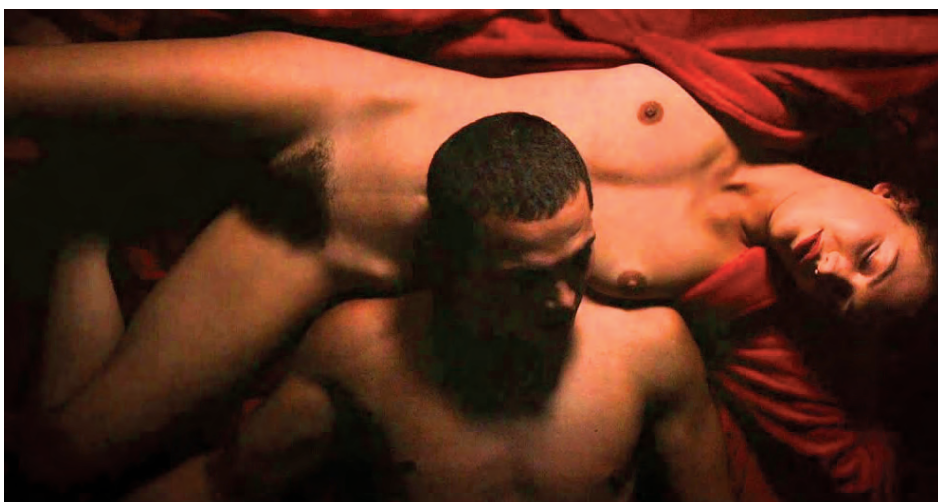


→ Twenty-nine Palms de Bruno Dumont (2003)



↑ Glissements progressifs du plaisir de Alain Robbe-Grillet (1974)

↑ **Querelle** de Rainer Werner Fassbinder (1982) → **Love** de Gaspar Noé (2015) → **O Fantasma** de João Pedro Rodrigues (2003)



imposer à l'écran une féminité complexe et forte, par-delà les stéréotypes et les apparences de la beauté. – ACO

WR : LES MYSTÈRES DE L'ORGANISME

Dusan Makavejev / Yougoslavie / 1971

Le cinéaste est une figure du cinéma d'avant-garde des Balkans. Audacieux, loufoque, politique, son film *WR : Les mystères de l'organisme* a été interdit par le régime de Tito et a poussé l'auteur à l'exil. Dusan Makavejev s'est reconnu dans la personnalité de Wilhem Reich, élève de Freud, prosélyte de l'amour libre et défenseur de l'énergie sexuelle. Difficile de décrire ce long métrage complexe, qui est à la fois une réflexion critique sur la pensée de Reich (images tournées aux États-Unis dans la maison où vécut le psychanalyste, discussions d'étudiants sur les théories de la famille de W.R., etc.) et une fiction sur un socialisme hédoniste défendu par une militante. Amoureuse d'un patineur étoile soviétique, celle-ci rallie des travailleurs à son idée d'unir le politique à l'orgasme, le tout entrecoupé d'images de relations sexuelles, de pénis et d'extraits de films de propagande à la gloire de Staline. Burlesque, impertinent et débordant d'invention. – AR

LE DERNIER TANGO À PARIS

Bernardo Bertolucci / France, Italie / 1972

Maintes fois abordé récemment à travers le prisme d'une scène sexuelle non consentie qui a fait chavirer la vie de l'actrice Maria Schneider (l'épisode du beurre), *Le dernier tango à Paris* est un de ces films dont la réputation sulfureuse ne semble jamais s'éteindre. Et pourtant, il s'agit là d'une œuvre plus cérébrale que charnelle, plus érotique qu'explicite. Un film où la sexualité entre un inconnu d'âge mûr et une toute jeune femme est, certes, brusque et impulsive, mais représente avant tout un refuge, qui permet aux deux protagonistes de fuir un monde hostile, des vies tristes et des identités incertaines. L'appartement à louer dans lequel ils se rencontrent devient un îlot de sincère tendresse, où les

noms, les classes sociales et les passés de chacun sont oblitérés. Le sexe et l'exploration des corps incarnent dès lors un temps présent absolu, jusqu'à ce que l'extérieur rattrape les personnages dans un dernier tango à fendre l'âme. – ACO

EVERYTHING YOU ALWAYS WANTED TO KNOW ABOUT SEX (BUT WERE AFRAID TO ASK)

Woody Allen / 1972 / États-Unis

Le fou du roi se coince la main dans la ceinture de chasteté de la reine. Un bon docteur tombe amoureux d'une brebis. Un jeune marié veut vérifier pourquoi sa femme est frigide. En visite chez les parents du marié, le père de la promise se déguise en femme. « Quel est mon vice ? », pose-t-on comme question dans un jeu télévisé. Un sein gigantesque s'échappe d'un laboratoire. Des spermatozoïdes grandeur nature s'agitent lors de l'éjaculation. Voilà les situations comiques enregistrées par un réalisateur alors peu connu (c'est son cinquième opus) et encore moins pris au sérieux par les cinéphiles. Inspirée du *best-seller* de vulgarisation du docteur Reuben, cette suite de sketches potaches emprunte beaucoup au burlesque pour décortiquer, au-dessous de la ceinture, les interactions humaines avec une irrévérence amusée. – AR

FRITZ THE CAT

Ralph Bakshi / États-Unis / 1972

Premier film d'animation classé X aux États-Unis, *Fritz the Cat* est autant, si ce n'est plus, la création du réalisateur Ralph Bakshi que celle de Robert Crumb. S'il emprunte au dessinateur américain son univers graphique et son personnage emblématique – Fritz, un chat turbulent et dépravé navigant dans le New York interlope des années 1960 – Crumb s'est complètement dissocié du film dès sa sortie, rejetant son propos réactionnaire et sa condamnation de la gauche radicale. On trouvera effectivement à redire sur le contenu politique du film et sur ses représentations caricaturales, qui choqueront aujourd'hui beaucoup plus que

sa sexualité débridée. *Fritz the Cat* n'en reste pas moins un film pionnier dans le domaine de l'animation, dynamitant les règles de bienséance et l'image enfantine et aseptisée des longs métrages animés, associés jusqu'alors à l'empire Disney. Même s'ils empruntent la même voie irrévérencieuse et grivoise, les deux films suivants de Ralph Bakshi, *Heavy Traffic* (1973) et *Coonskin* (1975), n'atteindront jamais la renommée considérable de leur prédécesseur. – DD

CONTES IMMORAUX

Walerian Borowczyk / France / 1973

Quatre histoires érotiques nous content le libertinage à travers les époques. D'abord, un garçon de vingt ans (Fabrice Luchini) tente de convaincre une jeune cousine de lui faire une fellation, tout en lui lisant l'horaire des marées. Ensuite, au fond des bois, une jeune femme est dépucelée par une créature poilue sacrément membrée. Il y a, enfin, les excès sexuels/criminels de la Comtesse Erzsébet Bathory (avec ses orgies et sacrifices féminins) et la drôle de famille incestueuse de Lucrece Borgia. Au bout du compte, *Contes Immoraux* est une ode joyeuse à la liberté, servie par une poésie avant-gardiste des plus jouissives. Un film qui retrouve la défiance morale et la joie de vivre des tout premiers films pornographiques. Un classique de la déviance hilare qui choquait le bourgeois et, encore aujourd'hui, décontenancera les plus prudes. Il prouve surtout que Walerian Borowczyk était, alors, l'un des grands héritiers du mouvement surréaliste. – JF

THE DEVIL IN MISS JONES

Gerard Damiano / États-Unis / 1973

Justine, trentenaire vierge lasse de l'existence, se suicide. Malgré une vie exemplaire, ce péché lui vaut d'être envoyée en enfer où, dépitée, elle formule au diable une dernière requête : tant qu'à subir la damnation éternelle, autant avoir connu les plaisirs de la chair ! *The Devil in Miss Jones* est un des classiques de l'âge d'or du cinéma pornographique. Inspiré

de *Huis Clos* de Jean-Paul Sartre, le film détonne par sa vision plutôt sombre du désir et de la sexualité. Si l'œuvre répond en grande partie aux horizons d'attente du spectateur, elle se distingue par la performance endiablée de Georgina Spelvin ainsi que par la réalisation austère de la scène du suicide inaugural, l'une des plus troublantes jamais filmées. Damiano distille un imaginaire judéo-chrétien empreint de culpabilité et de fatalisme qui élève le genre, et un malaise existentiel se dégage de l'ensemble, appuyé par des décors minimalistes, des dialogues dépouillés et la musique mélancolique d'Alden Shuman. – EF

LA MAMAN ET LA PUTAIN

Jean Eustache / France / 1973

Culte parmi les plus cultes, infiniment généreux, *La Maman et la Putain* appartient au panthéon des films qui accompagnent une vie, loyal comme une vieille amitié, riche en leçons, non résumable. De quoi ça parle ? De présents sans avenir, du désir d'explosion de la monogamie, de cadavres émotionnels, de tampons trop enfoncés dans le vagin, de salles de cinéma dont on ne se souviendra plus, des déchets de nos histoires d'amour, de héros qui ne tiennent plus debout, d'une révolution sexuelle qui a desservi les femmes, d'espoirs qui s'étiolent, de celles et ceux qui, les yeux arrosés de gaz lacrymogène, lâchent toutes les larmes de leurs corps, d'un monde qui sera peut-être sauvé par les enfants, par les fous, par les soldats, de révolutions qui adviennent dans la rue, sous les ponts, dans les appartements, ou même au lit parce que le personnel est politique et l'intime, privé. – CSO

LE COUVENT DE LA BÊTE SACRÉE

Norifumi Suzuki / Japon / 1974

Une mystérieuse jeune femme (Yumi Takigawa) entre au couvent. Elle semble secrètement mener une enquête. Elle semble aussi avoir beaucoup de mal à accepter les ordres. Dans l'enceinte de l'institution religieuse, un crime ressurgit

du passé. Parallèlement, les violences sexuelles ne cessent de s'accumuler autour (et sur le corps) de l'héroïne. L'heure de la vengeance est bientôt sur le point de sonner. Ce film blasphématoire à souhait est un des fleurons du cinéma érotique japonais, alors en plein âge d'or. Produit par les studios Toei (spécialisés dans l'érotisme violent), il est surtout un classique magnifique de la « *nunsplotation* », des films de nonnes dévergondées qui utilisaient l'iconographie catholique pour titiller joyeusement les spectateurs les plus fétichistes. De tendance sadienne, l'œuvre aborde aussi très bien les traumas d'une certaine bombe occidentale tombée sur Nagasaki. – JF

GLISSEMENTS PROGRESSIFS DU PLAISIR

Alain Robbe-Grillet / France / 1974

Glissements progressifs du plaisir suit une adolescente arrêtée pour le meurtre de sa colocataire. Par provocation et esprit de liberté, elle refuse de jouer le jeu du policier, du juge d'instruction et du prêtre qui tentent de reconstituer les circonstances de l'homicide afin de la condamner ou de la conduire à l'aveu. L'œuvre se veut une mise à mal de la loi et de la religion qui sont présentées comme des institutions répressives et patriarcales. La jeune fille se joue fréquemment de ses interrogateurs en mettant à nu leurs obsessions sexuelles. Dans une mise en scène extrêmement intellectuelle, qui se manifeste par un formalisme unique et une minutie du détail propres à son auteur, le film oscille entre fétichisme et violence érotique. Les motifs « robbe-grilletiens » du sang, du verre cassé et du ligotage parsèment les nombreuses scènes fantasmées qui – il faut le dire – reconduisent ce qu'elles prétendent condamner. – JM

JE, TU, IL, ELLE

Chantal Akerman / Belgique / 1974

Le premier long métrage de Chantal Akerman est aussi son plus sexuellement explicite : la réalisatrice, qui y joue le rôle principal (« Je »), masturbe un camionneur

(« Il ») dans la seconde partie du film, puis fait l'amour avec une femme (« Elle ») dans la troisième. La longue étreinte entre les deux femmes, filmée dans un style hyperréaliste et en temps réel, constitue une scène érotique peu vue dans le cinéma européen de l'époque. Ce rapport frontal au corps et au désir, que Akerman a toujours refusé de qualifier de « féministe » ou de « lesbien », est existentiel plutôt qu'idéologique, instinctif plutôt que conceptuel – à l'image de l'œuvre de la cinéaste. Le désarroi, le besoin de briser la solitude, les tressaillements charnels, y sont représentés dans une mise en scène lente, âpre et dépouillée, avec une présence à la fois minimaliste et ultra-concrète des sons et des images. – CS

PORTIER DE NUIT

Liliana Cavani / Italie / 1974

Certains diront que ce film marque le début de la « nazisploitation », un cinéma d'exploitation érotique à thématique nazie qui restera populaire en Italie tout au long de la décennie. Si l'œuvre à scandale de Liliana Cavani mérite naturellement d'être comparée à ce courant, elle ne saurait y être assimilée. L'approche de Cavani est transgressive, elle se situe en marge du bon goût et de la morale ambiante, mais en abordant la violence sexuelle propre au régime nazi, la cinéaste cherche principalement à révéler les paradoxes d'un sujet resté tabou longtemps après la guerre. L'érotisme sadomasochiste, certes provocateur et fétichiste, de la relation entre une survivante des camps de concentration et son ancien tortionnaire sert ici de commentaire sur la persistance des traumatismes de l'histoire. On dit que le criminel revient toujours sur les lieux du crime, mais on oublie que cela vaut aussi pour sa victime. – EB

LES VALSEUSES

Bertrand Blier / France / 1974

Dans une banlieue française, deux types s'ennuient et harcèlent les passants (ou plutôt les passantes). Voilà le point de

départ d'une grande virée dans une voiture volée, au cours de laquelle ils vont rencontrer une coiffeuse qui aime bien baiser même si elle n'a jamais d'orgasme, une femme d'âge mûr tout juste sortie de prison et une très jeune fille encore vierge. Chacune de ces rencontres va bouleverser à sa façon ces deux compères délinquants, pas franchement tendres, pas toujours sympathiques, pourtant si humains. Dans *Les valseuses*, le sexe est partout, parfois consenti, parfois non, souvent avec des filles, à l'occasion entre copains. Dans ce chef-d'œuvre de marginalité et d'audace, le sexe devient une façon d'être au monde, de contrer l'ennui, d'envoyer balader la société, de se faire mal, mais aussi d'être vivant, de partager, de communier et même de dire à l'autre qu'on tient à lui. – ACO

ANATOMIE D'UN RAPPORT

Luc Moullet, Antonietta Pizzorno / France / 1976

Dans *Anatomie d'un rapport*, on ne fait pas tant l'amour que ça mais on en parle beaucoup. Un couple partage un quotidien si bien réglé qu'il en a perdu toute saveur. Un jour, elle ne veut plus coucher avec lui, ce qui déclenche un flot de dialogues (de sourds). Coréalisé par Luc Moullet et sa compagne Antonietta Pizzorno, ce film inclassable détourne le genre du film français d'introspection intimiste en hilarante comédie de mœurs. Moullet interprète l'homme, l'actrice Christine Hébert la femme, et Antonietta Pizzorno fait une apparition en coréalisatrice qui n'accepte pas la fin du film : en décalant ainsi les rôles, *Anatomie d'un rapport* place l'autofiction à la fois sur les plans intime et créatif, pour mieux se pencher sur la complexité du rapport entre les sexes et aborder les chamboulements d'une époque marquée par le mouvement de libération des femmes. – ACO

LE CASANOVA DE FELLINI

Federico Fellini / Italie / 1976

Quand Fellini s'engage à faire un film sur Casanova, il n'a pas encore lu les *Mémoires* de celui-ci. Or, ces dernières

le consternent : « Je haïssais le personnage, je refusais de fréquenter ce con », dira-t-il en entrevue à Simenon. Mais il en tire parti. Loin de se livrer à un récit d'aventures romanesques et coquines, il dresse le portrait d'un homme obsédé, égocentrique, mesquin, qui finira par n'aimer qu'un pantin mécanique. Cette vision sombre du sexe comme trophée est signée par un cinéaste qu'on ne peut soupçonner de puritanisme. Mais Fellini dépeint ici un personnage qu'il oppose radicalement à sa propre vision du sexe, de l'amour, de la chair. Un personnage qui lui est étranger et qui pourtant cadre parfaitement dans la galerie fellinienne d'individus qui sont en perpétuelle représentation pour mieux oublier le vide de leur existence. Et en cela son Casanova est aussi troublant que bouleversant. – ACO

L'EMPIRE DES SENS

Nagisa Ōshima / Japon / 1976

Comme le suggère explicitement le titre du film, le sexe est ici impérialiste : rien, ni personne n'échappe à sa domination. Kichizo et Sada, les amants diaboliques que traque la caméra d'Ōshima, savent très bien que leur plaisir ne permettra jamais qu'on lui impose des limites. *L'empire des sens* est un film de peau et de sperme dans lequel les gestes sont d'une grande crudité et où les ébats des amants n'ont rien de symbolique. Affublé de l'étiquette « pornographique » au moment de sa sortie, quelle que soit votre sensibilité (ou vos goûts), *L'empire des sens* est un film dérangent, notamment par sa célébration du voyeurisme ; tous les ébats ont des témoins : une servante, une vieille dame, quelques geishas. Et surtout, ultime piège qu'Ōshima nous tend malignement, l'amour (inqualifiable, si l'on veut bien) n'est pas absent de cette descente en enfer où mort et folie se donnent rendez-vous. Ici, le sexe parle, chante même sur des accords de shamisen. – RD



↑ **Le couvent de la bête sacrée** de Norifumi Suzuki (1974)



→ **Portier de nuit** de Liliana Cavani (1974)



→ **Maitresse** de Barbet Schroeder (1975)



↑ **A Snake in June** de Shin'ya Tsukamoto (2003)

→ **La saveur de la pastèque** de Tsai Ming-liang (2005)



→ **Un chant d'amour** de Jean Genet (1950)



MAÎTRESSE

Barbet Schroeder / France / 1976

C'est l'un des premiers films à aborder la question des pratiques BDSM avec profondeur, sans tomber dans les clichés sensationnalistes. Les rebondissements invraisemblables du scénario sont contrebalancés par la dimension documentaire du projet : le tournage se fait avec la participation de vraies dominatrices et de leurs clients. L'authenticité manifeste des scènes de nudité et de punitions corporelles parvient à nous faire entrer « dans la folie des gens » pour accompagner la recherche d'une harmonie sexuelle. À la fois comique et saisissant, ce film pourrait être situé quelque part entre *Belle de jour* et *Blue Velvet* pour ses accents surréalistes, et sa représentation de mondes contrastés, sous-jacents à la normalité. Toutefois, *Maîtresse* fait preuve d'un plus grand optimisme et se distingue par sa foi en ce tendre duo que forment Gérard Depardieu et Bulle Ogier, même dans leurs moments les plus déconcertants. – EB

SALÒ OU LES 120 JOURNÉES DE SODOME

Pier Paolo Pasolini / Italie / 1976

Pier Paolo Pasolini suit scrupuleusement les scènes décrites par Sade dans *Les 120 journées de Sodome*. Comme dans l'œuvre du marquis, *Salò* est divisé en quatre tableaux qui prennent le nom des cercles infernaux, à l'instar de *L'Enfer* de Dante. On y suit quatre aristocrates fascistes (ce ne sont plus les libertins sadiens) qui écoutent quatre « historiennes » expertes en sexe et assouvissent leurs fantasmes en suppliciant jusqu'à l'horreur (pénétrations forcées, langue arrachée, merde comme mets) les neuf garçons et les neuf jeunes filles qu'on leur amène. Le film a naturellement fait scandale. Ces scènes sont cruelles, provocantes, terrifiantes, mais pas obscènes. Pour qu'il y ait obscénité, il faut l'adhésion du spectateur ; impossible pour lui de fantasmer ici, d'appeler son excitation. Pas d'affects ni de transcendance non plus, dans ce monde inhumain, totalitaire, d'une

noirceur impénétrable. C'est pourquoi ces images léchées et mortifères sèment l'effroi chez le spectateur : il n'y a rien à voir. – AR

A WOMAN'S TORMENT

Roberta Findlay / États-Unis / 1977

Un rapport trouble à la sexualité traverse l'œuvre de Roberta Findlay, dont le parcours en tant qu'actrice et cinéaste débute dans les années 1960 avec des films aux titres éloquentes tels que *The Body of a Female* (1964) et *Take Me Naked* (1966). Habituee des mises en scène fétichistes et sadomasochistes, Findlay réalisera sous divers pseudonymes masculins de nombreux films pornographiques dans les années 1970 avant de terminer sa carrière sur une série de films d'horreur d'une qualité discutable. *A Woman's Torment*, son film le plus extrême, se situe en quelque sorte à la croisée des genres : les scènes *hardcore* y côtoient l'horreur psychologique, la représentation explicite de la sexualité inspirant un malaise profond plutôt qu'une quelconque excitation. Le couple, chez Findlay, n'évoque pas l'épanouissement. Il est le théâtre insidieux d'une violence sourde et insistante, à laquelle il semble impossible d'échapper sans sombrer dans la folie. Le titre, à cet égard, est révélateur d'un désarroi qui a dû déstabiliser plus d'un spectateur venu se rincer l'œil à sa sortie. – AFR

L'ANGE ET LA FEMME

Gilles Carle / Québec / 1977

Un ange ressuscite une femme assassinée par quatre bandits. Dans une maison isolée, ils vont s'aimer. Tourné avec un budget dérisoire, *L'ange et la femme* semble avoir été conçu pour que Gilles Carle exorcise la fin de sa relation avec Carole Laure, qui fut à la fois sa muse et sa compagne. Ainsi, sa caméra observe intensément les ébats entre l'actrice et Lewis Furey : fellation, pénétration, éjaculation, tout y est montré explicitement, sans souci de performance (nous ne sommes

pas dans la pornographie) et dans une approche intime qui a peu d'équivalents au cinéma. – MJ

SEX WORLD

Anthony Spinelli / États-Unis / 1977

C'est à juste titre que cette relecture pornographique du *Westworld* de Michael Crichton demeure l'une des œuvres les plus célébrées de l'âge d'or du genre. Dans *Sex World*, des androïdes permettent aux visiteurs d'un parc d'attractions pour adultes de réaliser leurs fantasmes les plus intimes. La prémisse du film sert évidemment de métaphore quelque peu idéalisée du cinéma pornographique lui-même, les corps consentants des robots permettant aux participants d'explorer leurs désirs dans un contexte libre de tout jugement. Si le scénario n'est pas exempt d'une certaine naïveté, ses situations révèlent pourtant une volonté d'ouverture et une bienveillance rafraîchissantes : une femme se remet d'une rupture difficile dans les bras d'un automate sensible et un homme raciste se défait de ses préjugés, tandis qu'un couple aux préférences divergentes apprend à concilier ses envies. Sharon Thorpe avoue même qu'elle visionne des films X, avant d'être visitée par un sosie de son acteur préféré : Johnnie Keyes, vedette de *Behind the Green Door*. – AFR

CALIGULA

Tinto Brass / Italie, Royaume-Uni / 1979

Il existe deux versions de *Caligula*. C'est évidemment la mauvaise qui nous intéresse ici : après avoir vu le montage final de Tinto Brass, le producteur Bob Guccione – fondateur de la revue *Penthouse* – a décidé d'y ajouter à l'insu du réalisateur plusieurs scènes gores et sexuelles, dont une orgie romaine. Son intention était de faire de *Caligula* le premier film non pornographique contenant des scènes de sexe explicite, probablement parce qu'il n'avait pas entendu parler de *L'Empire des sens* de Nagisa Ōshima... Que reste-t-il aujourd'hui de cette version désavouée par Tinto Brass, qui avait lui-même caviardé

allègrement le scénario original de Gore Vidal? Un étrange mariage entre extravagance fellinienne et mauvais goût assumé, un porno péplum improbable au budget colossal, où fellations et décapitations côtoient des séquences grandiloquentes permettant d'observer d'immenses acteurs – Malcolm McDowell, Helen Mirren, Peter O'Toole, John Gielgud – en complète roue libre. Finalement, le sabotage du montage de Brass a peut-être permis à cette œuvre bancale de traverser le temps. – DD

FASCINATION

Jean Rollin / France / 1979

Pourchassé par des complices qu'il a doublés, un brigand se réfugie dans un vaste château vide. Il est accueilli par deux mystérieuses jeunes filles qui affirment y travailler comme domestiques. Faussement soumises, celles-ci jouent d'abord le jeu en laissant croire à l'homme qu'il a le contrôle de la situation. Mais le rapport de force est progressivement renversé, alors que se referme le piège tendu par une secte de femmes persuadées des vertus thérapeutiques du sang. Fidèle à son habitude, Jean Rollin propose une mise en scène des corps tour à tour charnelle et théâtrale qui atteint ici d'étranges sommets poétiques. Le magnétisme déroutant de l'actrice pornographique Brigitte Lahaie, que Rollin filmera aussi dans *Les raisins de la mort* et *La nuit des traquées*, est sans doute pour quelque chose dans l'aura particulière de cette œuvre à la fois érotique et énigmatique dont l'image la plus célèbre révèle l'ambivalente violence : Lahaie s'avançant vers la caméra avec une impitoyable détermination, vêtue uniquement d'une cape et armée d'une faux tranchante. – AFR

TAXI ZUM KLO

Frank Ripploh / Allemagne de l'Ouest / 1981

Tourné dans le Berlin Ouest des années 1980, ce portrait sensible d'un enseignant homosexuel qui se décrit comme « un pervers polymorphe névrosé » verse dans l'autofiction franche et pleine d'esprit. Le

cinéaste s'y met en scène, et littéralement à nu, tant dans sa vie publique que privée. Multipliant les partenaires, Franck veut jouir sans entraves malgré sa rencontre avec Bernd, un homme aimant et fidèle. Le titre – *Taxi pour les toilettes* – donne le ton : la description sans fard des pratiques sexuelles souvent anonymes dans les lieux de drague homosexuelle avant les années Sida. Œuvre culte, censurée en son temps en Grande-Bretagne pour obscénité (une scène d'ondinisme et une amorce d'acte pédophile pourtant ouvertement condamné), le film n'a rien perdu de sa vitalité et de son caractère subversif. Encore aujourd'hui, *Taxi zum Klo* reste un incontournable de la culture gay, une plongée dans la recherche infinie et apocalyptique du plaisir. – GG

QUERELLE

Rainer Werner Fassbinder / Allemagne - France / 1982

Ce dernier film de Fassbinder, qu'on ne peut regarder sans une certaine émotion, est une adaptation de *Querelle de Brest* de Jean Genet. Il a inspiré beaucoup d'artistes, qui l'ont transposé librement pour le cinéma (*Les garçons sauvages* de Bertrand Mandico) ou pour le roman (*Querelle de Roberval*, de Kevin Lambert). Rien de plus irréaliste et artificiel que ce « Querelle de chambre », suintant la sueur et la testostérone. L'histoire se passe au port de Brest. Querelle se rend dans un bordel avec Nono, le mari de la patronne, Madame Lysiane. Il rencontre son frère Robert, amant de Lysiane. Va s'ensuivre une série de meurtres et de désirs inavoués pour Querelle à la beauté enivrante. Le cinéaste décrit un monde qui n'obéit qu'à ses propres lois, là où la haine le dispute à la fascination, là où la folie amoureuse pousse à la trahison et à la mort. Tributaire de sa propre mythologie, ce monde est celui des hommes blessés. – AR

CRIMES OF PASSION

Ken Russel / États-Unis / 1984

C'est l'histoire d'une bourgeoise froide (Kathleen Turner) qui, chaque nuit, se transforme en pute. Son monde est un interdit voué à l'exutoire et au plaisir. Un prédicateur obsessif et psychotique (Anthony Perkins) lui rôde autour. Pour la sauver, il doit la détruire. Un banlieusard dépité lui rôde aussi autour. Pour la sauver, il doit l'aimer. C'est l'histoire scandaleuse d'une Amérique qui, en mal de sexe (et d'amour), est sur le point d'implorer. Œuvre culte et magistrale de l'enfant terrible du cinéma britannique, *Crimes of Passion* est un des grands films sulfureux des années 1980, un étonnant fantasme baroque portant autant sur le cul que sur le couple. À l'époque, cet unique et essentiel thriller sexuel avant-gardiste aurait pu mettre fin à la carrière de Kathleen Turner (la même année, elle explosait le box-office avec *Romancing the Stone*). Quand le scandale est aussi une affaire de courage... – JF

DESERT HEARTS

Donna Deitch / États-Unis / 1985

Nous sommes en 1959. Vivian (Helen Shaver), une universitaire new-yorkaise, débarque à Reno dans le Nevada afin d'obtenir un divorce rapide. C'est là qu'elle tombe sous le charme de Cay (Patricia Charbonneau), fille adoptive de la vieille dame un peu têtue chez qui elle loge (Audra Lindley). Cette adaptation d'un roman de Jane Rule, publié en 1964, est fréquemment citée comme l'une des premières représentations positives d'une relation amoureuse lesbienne au cinéma. Loin de l'objectification ou de la fétichisation de son sujet, la mise en scène de Donna Deitch laisse le désir s'installer lentement, à coups de regards furtifs, de souffles retenus, de sous-entendus insistants. C'est d'ailleurs cette pression soutenue qui confère une telle intensité à la scène, torride, où Vivian cède finalement aux avances de Cay. Porté par une distribution impeccable ainsi que par le plus bel assortiment de chemises

Western de l'histoire du 7^e art, *Desert Hearts* constitue un jalon incontournable dans l'histoire de la représentation du sexe au grand écran. – AFR

LE DIABLE AU CORPS

Marco Bellocchio / Italie / 1986

Marco Bellocchio étonnera par son adaptation « clinique » du court roman de Raymond Radiguet. Moins frileux que Claude Autant Lara, adaptant fidèlement ce même titre en 1946, le réalisateur italien, grand explorateur des traumatismes, fait évoluer ses deux protagonistes dans une Italie contemporaine sur fond d'attentats, de psychanalyse et de folie. *Le Diable au corps* est le récit d'un adolescent, Andrea, qui assiste à un suicide, remarque une femme, Giulia. Il la suit, la retrouve au procès de son fiancé, membre des Brigades rouges, lui fait l'amour au bord de la mer. Leur relation se poursuit et est condamnée par le père de Giulia, psychanalyste, qui traite la folie de sa fille. Les amours du couple culminent dans un plan qui a fait scandale : la fellation exécutée par une Maruschka Detmers superbement « diabolique » sur le sage Federico Pizzalis continuant à disserter sur la révolution bolchevique. On n'a retenu que ce plan alors que le film est une réflexion désenchantée sur la révolution et la violence. – AR

EROTIC GHOST STORY

Lam Ngai-kai / Hong Kong / 1990

Un des films emblématiques du cinéma hongkongais dit « de Catégorie III » (interdit aux moins de 18 ans), cette ultime réalisation de l'iconoclaste Lam Ngai-kai (*Riki-Oh: The Story of Ricky*) surprend par son atmosphère esthétique de tissus mousseline pastel, ses effets spéciaux dégoûtants (relevant du cinéma d'horreur plutôt que du cinéma érotique) et son ampleur mythologique issue du cinéma de cape et d'épée chinois (*wu xia*). Ici, trois fées renardes (*vixens*) sont aux prises avec un érudit plutôt louche, puis un démon à trois têtes qu'elles devront vaincre ensemble pour rétablir l'ordre de leur sororité... et ce, à grand renfort d'effets spéciaux

multicolores associés à la spiritualité taoïste. Premier film d'une trilogie époustouflante dans la tradition du *Sex and Zen* (1991) de Michael Mak, voici du cinéma « rince-l'œil » qui en met autrement plein la vue. – AEC

LA VIE FANTÔME

Jacques Leduc / Québec / 1992

Au moment de la sortie de *La vie fantôme*, André Roy, dans 24 images, écrivait très justement : « On a rarement été aussi loin dans le cinéma québécois dans cette exposition vulgaire, c'est-à-dire familière et crue, d'une affaire de corps, de poids des corps, de gestes compliqués et maladroits. » Après bientôt trente ans, cette histoire d'amour fou (avec ses scènes de sexe explicites), dans laquelle passion, désir, attachement, complicité et autres ingrédients sont mystérieusement entremêlés, se révèle encore être un mélange explosif. Si le côté supposément « sulfureux » du film ne choque plus, la question de Laure à son amant « Est-ce ça notre vie ? » n'a rien perdu de sa lucidité tragique. Le regard presque neutre que Leduc porte sur ses personnages, loin de tout point de vue moral, rend encore plus inéluctable le destin auquel ils n'arrivent pas à échapper. La mise en scène linéaire, voire clinique, est entièrement au service du propos dans lequel le cinéaste s'investit totalement. – RD

THE OPERATION

Jacob Pander, Marne Lucas / États-Unis / 1995

Tourné en 48 heures avec un tout petit budget, *The Operation* est le fruit d'une collaboration entre le cinéaste et artiste visuel Jacob Pander et la photographe, vidéaste et artiste Marne Lucas. L'œuvre flirte donc avec l'art contemporain, tout en repoussant les limites du cinéma. Des chirurgiens masqués assistent à la démonstration d'une collègue qui, sur une table d'opération, a une relation sexuelle avec un patient. L'originalité de la captation (outre sa mise en scène soignée) est qu'elle est entièrement filmée en infrarouge, dévoilant le corps humain par-delà la peau. Les différences de chaleur captées par l'infrarouge font apparaître de nouvelles



↑ Mademoiselle de Park Chan-wook (2016)



→ A Woman's Torment de Roberta Findlay (1977)



↑ Les salopes ou le sucre naturel de la peau de Renée Beaulieu (2018)

↑ **W.R. les mystères de l'orgasme** de Dujan Makavejev (1971)



→ **Le pornographe** de Bertrand Bonello (2001)



→ **Klip** de Maja Milos (2012)



textures (comme les traces de la salive) ou occultent certaines zones familières des corps, offrant au regard un ébat aussi métallique que viscéral, aussi étranger que sensuel, dans une rencontre inédite entre la technologie et le charnel. – ACO

LES CONSPIRATEURS DU PLAISIR

Jan Švankmajer / République tchèque, Suisse, Royaume-Uni / 1996
 Dans la vision surréaliste de Jan Švankmajer, le désir n'est pas lié à la recherche d'une intimité partagée, mais à l'assouvissement de fantasmes solitaires et obsessionnels. En mêlant aux prises réelles l'animation d'objets qui fait sa marque de commerce, le cinéaste tchèque trouve le moyen d'illustrer la barrière mouvante entre les pulsions immatérielles et l'expérience du monde physique d'une multitude de personnages singuliers. L'existence des protagonistes s'articule autour de plaisirs aussi énigmatiques que grotesques qui représentent un véritable moteur de création ; il y a du génie humain dans les efforts complexes, méthodiques et ingénieux qui permettent la réalisation de leurs fantasmes. Švankmajer ne parle pas seulement de sexualité, mais aussi peut-être de sa démarche artistique : la vie cachée et le potentiel érotique des objets l'intéressent, semble-t-il, encore plus que ceux des individus. – EB

VIVA EROTICA

Law Chi-Leung, Derek Yee Tung-Sing / Hong Kong / 1996
 Leslie Cheung tient ici le rôle d'un cinéaste à qui on demande d'être « plus Wong Jing que Wong Kar-wai », soit : un cinéaste sans projets, qui compromet ses idéaux et accepte de tourner un porno. Il retrouve néanmoins l'amour du cinéma en s'y attelant avec sérieux ; il s'enseigne les rudiments du *pinku* en écoutant *Abnormal Family* de Masayuki Suo ; il apprend à travailler avec ses acteurs (dont Shu Qi, muse d'Hou Hsiao-hsien) et retrouve goût à la vie par l'entremise d'un cinéma décomplexé. En découlent une vision du travail gaïement communautaire, un instantané du cinéma de l'époque ainsi que de ses

artisans tiraillés par la tension fondamentale qui définit le mieux l'industrie de Hong Kong : entre art et commerce, tête et bas-ventre. – AEC

SADA

Nobuhiko Obayashi / Japon / 1998

Le réalisateur de *Hausu* (décédé en avril 2020) se penche sur la vie de Sada Abe, geisha et prostituée de profession, criminelle notoire ayant asphyxié son amant et coupé son membre pour la postérité. Dans le sillage du film de Noboru Tanaka ainsi que celui d'Oshima, *L'Empire des sens*, Obayashi se permet tous les écarts de ton et les inventions de mise en scène. Son film, axé sur la part d'inconnu de la vie de Abe, élargit ainsi le cadre de l'histoire officielle (parfois littéralement en brisant le 4^e mur) et trace des liens habiles entre le tumulte du XX^e siècle, le fait vécu et ce qu'est devenu le mythe de cette femme avec le temps : une figure du crime passionnel, comme de la femme vengeresse et résiliente face à une société aux mœurs rigides. Surtout, il s'agit ici de montrer Abe comme une femme de son époque, légendaire pour tout ce que son acte castrateur représente de transgressif et de spontané : un éclat d'amour fou. – AEC

EYES WIDE SHUT

Stanley Kubrick / États-Unis, Royaume-Uni / 1999

Génie du marketing, Kubrick avait sciemment conçu la campagne promotionnelle de son ultime opus autour des corps nus de Tom Cruise et Nicole Kidman, suggérant une sorte de suspense érotique et sexy. Une fausse piste typique du cinéaste qui a su utiliser avec brio l'ex-couple célèbre pour proposer une réflexion passionnante sur les liens entre sexualité, rapports de classes et obsession des images. Dépouillant Cruise de tous ses attributs de star, Kubrick n'a de cesse de placer celui-ci dans des situations d'insécurité sexuelle qui résultent de l'incapacité de son personnage à assumer les liens entre le fantasme (du cinéma, de la richesse) et

la réalité. Constamment présenté sous la forme d'une relation de pouvoir, le sexe est transformé par la société en un objet de manipulation, de domination et d'anxiété. S'il n'est pas possible de sortir aisément de ce cercle vicieux, il faut absolument s'ouvrir les yeux et, comme le dit Kidman dans cette dernière phrase mémorable, simplement baiser. – BD

POST-MORTEM

Louis Bélanger / Québec / 1999

Dans *Post-Mortem*, le sexe est indissociable de la vie. C'est par l'acte sexuel que Ghislain (Gabriel Arcand), un employé de la morgue au tempérament asocial, ressuscite Linda (Sylvie Moreau), qui a été étranglée par un homme qu'elle tentait d'escroquer... De cette brève relation (qui pose la question du viol, ce que le film n'esquive pas), les deux personnages sortiront transformés... L'anecdote serait inspirée d'un fait divers survenu en Roumanie... Elle est toutefois si improbable qu'on ne peut faire autrement que d'y percevoir une exploration sur l'impact de la sexualité. Jusqu'où l'échange intime entre deux corps laisse-t-il des traces ? À quel point l'acte sexuel relève-t-il du rituel ? – MJ

BAISE-MOI

Virginie Despentes, Coralie Trinh Thi / France / 2000

Chez Virginie Despentes, la représentation du sexe est forcément politique, et quand elle décida de se joindre à l'actrice pornographique Coralie Trinh Thi pour adapter à l'écran son roman *Baise-moi*, on pouvait prévoir que le rapport du film à la porno serait complexe. Dépeignant une sexualité crue et agressive, mêlée de violence extrême, *Baise-moi* comprend plusieurs scènes de sexe non simulées et met en vedette deux actrices pornographiques. Mais loin d'être à vocation masturbatoire, le film détourne les codes du porno et revendique le sexe comme un enjeu politique. L'importante controverse entourant la sortie française du film – d'abord interdit aux moins de 16 ans, puis classé X quelques jours après sa sortie, avant que sa classification ne

soit revue – marque une date importante dans l'histoire de la censure en France, puisqu'elle donnera naissance à une nouvelle classification : les films interdits aux moins de 18 ans non classés X. – CS

O FANTASMA

João Pedro Rodriguez / Portugal / 2000

Sergio, un jeune éboueur lisboète bisexuel, multiplie les plans cul avec des hommes de passage jusqu'au jour où il s'éprend d'un motard à la Cocteau qu'il piste comme un chien, mais qui ne répond pas à ses avances. Bientôt, ce désir contrarié mine le garçon. Il fait une vraie fixation de l'objet de ses *fantasmes* qui devient dès lors le *fantôme* de ses nuits. Jouant sur le double sens en portugais du terme « fantasma », João Pedro Rodriguez inscrit son film dans un espace de rêve fiévreux où l'isolement des individus et l'enfermement pulsionnel se doublent d'une forte tension érotique à la violence sourde. Masturbation et fétichisme, fellation, humiliation BDSM et bondage jalonnent les déambulations nocturnes de Sergio, jusqu'à une finale intrigante où l'ange sauvage erre en combinaison de latex dans les déjections d'une décharge publique. Envoûtant, désstabilisant, *O Fantasma* est un poème *queer* sur le devenir-animal et les mutations d'un monde déserté par l'homme. C'est là sa dimension politique. – GG

INTIMITÉ

Patrice Chéreau / France / 2001

À Londres, un homme et une femme se retrouvent chaque semaine pour leurs ébats sexuels. La caméra de Patrice Chéreau filme sans détour ces étreintes charnelles arrachées au temps : les chairs rougies par le désir, la mécanique des corps et des fluides. C'est cru, frontal, la fusion est vertige et la jouissance foudroyante. Mais le sexe sans investissement émotionnel est-il viable ? Bientôt, le cérémonial se brise. Après une séquence de filature, le film bifurque et s'évertue à débusquer l'intimité présente et perdue des protagonistes. La parole advient,

prend en charge d'autres personnages, ouvrant sur l'antré périlleux de l'amour et l'enfer du couple, avec ses pièges, ses deuils, ses désenchantements. Dans une scène de confrontation finale, tout se peuple de noir. Les sentiments sont à nu, plus indécents que les corps, et pourtant tout bute sur la part secrète des choses. «L'amour est un sale boulot; impossible de garder les mains propres», nous dit Hanif Kureishi que Chéreau adapte ici librement, avec une fougue aussi *destroy* que mélancolique. – GG

LE PORNOGRAPHE

Bertrand Bonello / France / 2001

Dans *Le Pornographe*, Jean-Pierre Léaud oppose son visage usé, charriant avec lui une partie de l'imaginaire de la Nouvelle Vague, aux corps jeunes d'acteurs pornos, performant devant la caméra du réalisateur qu'il incarne. Ses indications de mise en scène, appartenant à un temps révolu où les pornographes pouvaient passer pour des cinéastes à part entière, sont bientôt balayées par les consignes crues d'un producteur mécontent, soucieux de donner à son public ce qu'il attend. À la gêne du spectateur d'un cinéma *mainstream*, confronté à l'enchaînement sans grâce d'actes de sexualité explicite (pénétration, cunnilingus, fellation, éjaculation), fait écho celle du personnage de Léaud, qui détourne le regard et s'emmure dans le silence. La scène de sexe devient ici le vecteur d'une mélancolie mortifère, qui teintera tout le film à venir et interroge le pornographe (et le spectateur à travers lui) sur le rapport qu'il entretient avec ces scènes de sexe authentiques autant qu'artificielles, qui déconstruisent les corps autant qu'elles les exhibent. La chair est triste, hélas... – CL

A SNAKE OF JUNE

Shin'ya Tsukamoto / Japon, / 2002

Un photographe érotique (Tsukamoto lui-même) s'éprend de Rinko (Asuka Kurosawa), professionnelle en apparence timide, cachant toutefois de fortes tendances

exhibitionnistes. Nouvellement vêtue d'une minijupe de cuir, vibreur portatif en main, elle se prête au jeu du voyeur, ignorant cependant tout des fantasmes de son mari, figure archétypale du *salaryman* impuissant qui découvrira, par l'entremise de cette liaison illicite, le vaste océan de non-dit qui submerge son couple. Tsukamoto campe ce délire psychosexuel dans une mégapole mouillée par la pluie et les désirs, le tout tourné dans un bleu monochrome hypnotique et séduisant. Prolongement logique des chefs-d'œuvre *cyberpunk* que sont *Tetsuo: The Iron Man* (1989) ou *Bullet Ballet* (1998), *Snake of June* approfondit les thématiques chères à l'auteur: la relation entre le corps et la machine (ici, la caméra argentique) ainsi que l'aliénation urbaine et le refoulement des pulsions qui sous-tend la routine capitaliste. – AEC

KEN PARK

Larry Clark / États-Unis / 2002

Depuis *Kids* en 1995 jusqu'à *The Smell of Us* en 2015, Larry Clark s'est attaché à ces enfants que l'Amérique ignore. Il dit leurs tabous, leurs fantasmes, leurs pratiques sexuelles. Clark fouille, scrute, épuise le style de vie américain (grande maison, pavés unis, pelouses vertes) pour exposer son côté caché et souvent horrible – certains diront: répugnant. Il décrit, entre crudité et nonchalance, la beauté des jeunes en montrant un quatuor d'adolescents: Claude, qui subit les avances de son père, Tate, qui éjacule après une longue tentative d'auto-étranglement, puis tue ses grands-parents, Shawn, qui fait l'amour à la mère de sa petite amie et Peaches, frappée par son père qui la surprend faisant une fellation à un garçon. Larry Clark films ces ados comme des survivants – c'est son côté moral – avec énormément de sensibilité dans la perception presque métaphysique des corps, leur conférant densité et humanité. Il laisse ainsi le spectateur pris dans une violente émotion. – AR

IN THE CUT

Jane Campion / Australie, États-Unis / 2003

Dans l'arrière-boutique d'un bar new-yorkais, Frannie (Meg Ryan) tombe par hasard sur un couple en pleine intimité. Troublée, elle ne remarque que quelques détails : le tatouage sur le poignet de l'homme, les ongles peints de la femme... Le lendemain, le détective Malloy (Mark Ruffalo) lui apprend que la jeune femme a été assassinée. Déstabilisée par l'insistance du policier à vouloir l'impliquer dans l'enquête, Frannie tombe néanmoins sous son charme inquiétant, d'autant qu'elle reconnaît sur lui le tatouage aperçu la veille... *In the Cut* pourrait n'être qu'un thriller érotique de plus. Mais il y a ce plan... Grâce à une seule image pornographique – une fellation filmée en gros plan – la réalisatrice de *La Leçon de piano* arrache Meg Ryan à ses comédies romantiques pour l'entraîner dans une exploration singulière du désir féminin. Derrière le besoin de se laisser guider par l'étincelle de son propre plaisir, quitte à s'y brûler les ailes, et de ne pas se contenter d'être le véhicule docile de la libido masculine, surgit un désir ardent de liberté, sentimentale et intellectuelle, typique des héroïnes de Jane Campion. – DD

TWENTYNINE PALMS

Bruno Dumont / France, États-Unis, Allemagne / 2003

À la faveur de ce seul film tourné aux États-Unis dans la région de TwentyNine Palms, au cœur de la Vallée de la mort, Bruno Dumont poursuit ici ses investigations sur la violence appréhendée du point de vue de ses effets et non de ses causes. Approfondissement des thèmes qui forment sa filmographie, prolongement assumé du *Zabriskie Point* d'Antonioni et du *Gerry* de Van Sant, *TwentyNine Palms* perce l'imaginaire du road-movie pour construire un perturbant voyage menant du sexe irrépressible à la violence extrême. Incapables de communiquer autrement que par le sexe, un photographe et son modèle, les deux seuls personnages du film, traversent une géographie qui semble

avoir été désertée par la raison et où seul règne le surgissement des pulsions. – CSO

9 SONGS

Michael Winterbottom / Royaume-Uni / 2004

Londres. Une histoire d'amour comme tant d'autres entre une étudiante américaine et un scientifique britannique. Ici, sa prémisse de base – observer rétroactivement une relation déjà terminée sur une période de temps donnée – permet à *9 Songs* de trouver une certaine grâce en se syntonisant sur la passion commune des personnages pour la musique. Ainsi, chacune des vignettes qui explorent l'intimité du couple correspond à une chanson ou un extrait de concert auquel assistent, seul ou ensemble, les protagonistes, rappelant finement que l'amour et la sexualité, tout comme la musique, sont d'abord et avant tout affaire d'émotions, de sentiments et d'affects. Le tournage en DV évoque le journal vidéo et donne au film une certaine authenticité. D'ailleurs, les nombreuses scènes de sexe non simulé sont particulièrement réalistes dans leur attention aux détails (l'utilisation du condom lors des pénétrations par exemple). – EF

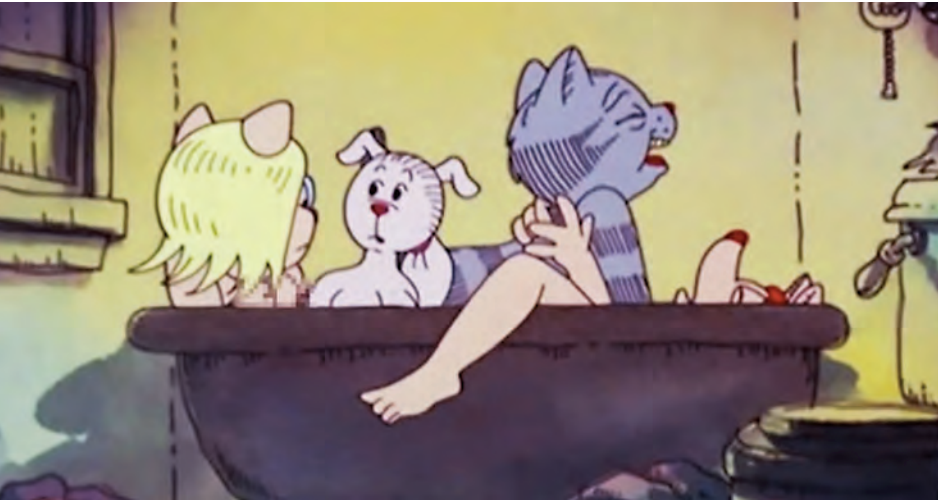
A DIRTY SHAME

John Waters / États-Unis / 2004

Comédie satirique à la simplicité amplement assumée, le dernier film de John Waters demeure injustement oublié. Non pas qu'il s'agisse d'un chef-d'œuvre, loin de là ! Mais plutôt parce qu'il représente le dernier pied de nez de Waters à une industrie et un pays faussement puritains qu'il s'amuse à dynamiter de l'intérieur. Pastichant l'esthétique des comédies adolescentes des années 1990, le film accumule les scènes outrancières à partir de la prémisse la plus ridicule qui soit : et si un coup sur la tête suffisait à faire transformer toute une population en joyeux accros du sexe ? Transfigurés par Ray-Ray, véritable messie de l'orgasme capable de transformer la moindre femme au foyer en fétichiste bisexuelle, les personnages du film plongeront tous dans les multiples



↑ **La bête aveugle** de Yasuzō Masumura (1969) → **Crimes of Passion** de Ken Russel (1984) → **Monika** de Ingmar Bergman (1953)



↑ **Taxi zum Kio** de Frank Ripploh (1981) → **Fritz the Cat** de Ralph Bakshi (1972) → **So Pretty** de Jessie Jeffrey Dunn Rovinelli (2019)

plaisirs de la chair... et de ses excréments. Seul Waters pouvait conclure une œuvre déployée sur plusieurs décennies par un jubilatoire : « *Let's go sexin'!* » – BD

THE RASPBERRY REICH

Bruce LaBruce / Allemagne, Canada / 2004

Le cinquième long métrage de Bruce LaBruce, figure de proue du mouvement *queercore*, est rarement évoqué, étant en apparence moins *punk* ou transgressif que le reste de sa filmographie. Une organisation terroriste d'extrême gauche, inspirée par la bande Baader-Meinhof et menée par la despotique Gudrun (Susanne Sachsse), désire briser les normes de la sexualité hétérosexuelle via une « *intifada homosexuelle* ». Critique acerbe du « radical chic », terme décrivant les privilégiés se réclamant d'un radicalisme militant, le film explore à travers la pornographie les dynamiques de pouvoir et les répressions sexuelles qui en découlent. Ce film dont le titre réfère à l'influent psychiatre Wilhem Reich, pourfendeur du moralisme sexuel et des structures patriarcales, est probablement le plus politisé de l'iconoclaste auteur. Une deuxième version, titrée *The Revolution Is My Boyfriend*, contient des scènes pornos retirées de la version originale. – EF

BROKEBACK MOUNTAIN

Ang Lee / États-Unis / 2005

Replacé dans son contexte (1963, deux cowboys, le Wyoming), l'acte sexuel qui fonde la relation entre Ennis et Jack a tout d'une transgression, qui ne peut se vivre que sur le mode du secret. Filmé par Ang Lee dans *Brokeback Mountain*, cet acte transgressif entre dans la sphère de la consommation de masse, sanctifié par un Lion d'or et plusieurs Oscars. Le choix de Heath Ledger et Jake Gyllenhaal n'est pas innocent : faussement provocateur (deux acteurs hétéronormés jouant une scène de sexe homosexuel), il sert surtout à rendre plus « glamour » un couple dont la description, dans la nouvelle d'Annie Proulx qui inspire le film, s'éloignait pourtant

des canons de beauté hollywoodiens. La scène de sodomie très crue, sans tendresse (filmée, il est vrai, au plus près des mots de la nouvelle), transgresse, au final, peu de frontières cinématographiques. Et si la *vraie* scène de sexe du film était ce baiser à pleine bouche, corps plaqués et souffles mêlés, échangé en plein jour par des amoureux trop assoiffés de désir pour s'inquiéter du regard de l'Autre, cette épouse qui surplombe et s'effondre à la fois ? – CL

LA SAVEUR DE LA PASTÈQUE

Tsai Ming-liang / Taïwan / 2005

Empruntant à *The Hole* (1998) et retrouvant les personnages de *What Time Is It There?* (2001), *La saveur de la pastèque* troque l'épidémie pour la sécheresse, la solitude et la peur pour le sexe désincarné. Comme d'habitude, les personnages de Tsai semblent emmurés dans des appartements dilapidés et humides ; ils gravitent les uns vers les autres, au rythme d'une union lente et cathartique, mais le registre est plus lubrique que jamais. Lee Kang-sheng ne vend plus de montres : il incarne un acteur porno dont les fluides, contrairement à l'eau de Taïwan, ne manquent pas de jaillir. Cependant, tout rapport physique est factice, marchand, le sperme et la sueur offrant un piètre substitut à l'amour et l'eau fraîche. Film déshydraté – rajoutez-y de nombreux numéros musicaux et l'inoubliable iconographie d'un melon d'eau (dont la culture est « hydrophage », une jolie ironie) – *La saveur de la pastèque* s'impose comme le film le plus excentrique de Tsai. – AEC

LADY CHATTERLEY

Pascale Ferran / France / 2006

Adapté de *Lady Chatterley et l'homme des bois*, la deuxième version de *L'amant de Lady Chatterley* de l'auteur britannique D. H. Lawrence, le film se resserre de par son titre autour de Constance Chatterley. Cette relecture féministe est l'histoire d'un corps corseté, en perte de vitalité, qui va s'ouvrir à la sensualité et à la passion

amoureuse. Peu à peu ce corps se dénude et s'offre en pleine lumière, prêt à accueillir la jouissance qui le submerge. À travers la rencontre avec Perkins, le garde-chasse, l'esprit comme le corps de Constance se libèrent des conventions de classe et de toute forme d'asservissement. Chez Lawrence, l'érotisme fonde l'existence et la virilité des hommes s'accommode d'une douceur, d'une part féminine, ici pleinement assumée par Perkins. Pascale Ferran excelle à filmer « la pure présence de l'autre ». En renouant avec une sorte d'innocence primitive au sein d'une nature qui, comme le corps, devient une maison en soi, les deux êtres fusionnent avec le monde. Et telle une énergie vitale irrépressible, le sexe est le carburant de cette métamorphose qui mène à l'élévation de l'être. – GG

SHORTBUS

John Cameron Mitchell / États-Unis / 2006

À quarante ans de distance, *Shortbus* est une forte et charmante réponse à *Flesh* de Paul Morrissey puisque le sexe y est admirablement explicite et consommé sous toutes les formes. Entre les questionnements de l'esprit, les ivresses de la chair et les exigences du cœur, Sofia, une thérapeute qui n'a jamais atteint l'orgasme, rencontre un couple d'homosexuels, Jamie et James, qui s'amuse avec un joli prostitué et sont espionnés par leur voisin Caleb, entre autres choses. Tous les protagonistes, homosexuels comme hétérosexuels, se rendent hebdomadairement dans un club échangiste fréquenté par des artistes et des gens de la haute, qui règlent leurs soucis par une bonne débauche. Le film établit un lien inattendu entre l'art, la musique et la polysexualité dans un New York de l'après-11 septembre. Dans l'Amérique de George W. Bush, c'était plus qu'une délivrance de le regarder : une jouissance. – AR

VIVA

Anna Biller / États-Unis / 2007

Dans ce premier long métrage, la cinéaste que plusieurs ont découverte avec *The Love Witch* en 2016 cultive déjà une esthétique du pastiche outrancier, s'inspirant du cinéma *softcore* des années 1970 et des pages glacées des revues de charme de la même époque afin d'explorer les ambiguïtés et les hypocrisies de la révolution sexuelle. Campée dans une banlieue américaine digne d'une réclame publicitaire, *Viva* dépeint le versant sombre de la libération des mœurs, montrant notamment comment « l'émancipation de la femme » s'est largement faite au profit des hommes. Biller, qui tient ici le rôle principal, s'approprie pourtant les codes de l'érotisme rétro avec une jubilation assumée, se mettant elle-même en scène dans d'innombrables déshabillés affriolants qu'elle porte avec un air défiant. Sa posture, à titre d'autrice et d'interprète, peut parfois paraître contradictoire : la cinéaste semble en effet célébrer la culture qu'elle s'efforce de critiquer. Mais c'est justement ce qui fait la force de son œuvre, qui procède ainsi à la subversion des codes du regard masculin. – AFR

NUIT #1

Anne Émond / Québec / 2011

Filmée en format 1 :37, dans un décor presque abstrait éclairé parcimonieusement par Mathieu Laverdière, cette nuit d'amour passionné se transforme au petit matin en véritable introspection, aussi profonde que le lac Léman évoqué par Hubert Aquin dans le roman qui accompagne la protagoniste dans ses dérives. Pour Nikolaï, Clara n'est « qu'un corps qui danse, un corps qui baise ». Et pourtant ce corps qu'il explore tout au long d'une nuit l'oblige à sortir de sa coquille et essayer de rejoindre Clara qui, elle, tente désespérément de se frayer un chemin à travers le brouillard qu'elle définit avec une grande lucidité comme la vraie nature de sa vie, un brouillard qui l'empêche « d'appartenir au monde ». Anne Émond ne craint pas de filmer explicitement les scènes

d'amour, mais elle le fait avec une forme de pudeur qui peut même évoquer Bresson. Un film dérangeant. Voyeurs s'abstenir! – RD

GUILTY OF ROMANCE

Sion Sono / Japon / 2011

Sion Sono conclut sa trilogie de la « haine » avec un peu moins d'hémoglobine qu'à son habitude. *Guilty of Romance* conserve cependant la flamme provocatrice qui a fait la notoriété de son auteur grâce à une exploration sans concession des fougueux désirs érotiques de ses trois protagonistes féminins. D'autant plus que celles-ci sont liées par une enquête policière visant à élucider le meurtre d'une femme retrouvée démembrée dans un hôtel de passe de Tokyo. À la vie familiale sobre et stricte des personnages s'opposent les aventures extraconjugales au cours desquelles les corps et les pulsions s'expriment farouchement au risque de tout faire chavirer. Dans un film où l'étranglement peut mener à la mort ou à l'orgasme, Sono propose une quête d'absolu charnel à l'occasion de laquelle la transgression agit comme le stimulus sexuel par excellence. *Guilty of Romance*, avec ses revirements scénaristiques continus, constitue un plongeon vertigineux au cœur de la chair. – JM

SHAME

Steve McQueen / Royaume-Uni / 2011

Portrait clinique et mélodramatique d'un dépendant sexuel, le second film de Steve McQueen demeure l'une des œuvres les plus désespérées du cinéma contemporain. Porté par la performance courageuse de Michael Fassbender, le film nous emporte dans le quotidien d'un homme incapable d'être autre chose qu'une simple enveloppe corporelle. Dénué de toute empathie, autodestructeur, ce riche trentenaire ne survit que pour assouvir ses besoins primaires, dans un mélange de pulsions et d'indifférence qui fait froid dans le dos. Dans une société postcapitaliste qui ne carbure plus qu'à la consommation, le sexe n'est rien de plus qu'un achat compulsif pour Brandon. Une façon comme

une autre de tenter de combler un vide profond qui ne cesse de s'agrandir. Si le sexe a longtemps été considéré comme une pulsion de vie, que faire lorsqu'il n'est plus qu'un outil incapable de lutter contre le néant? – BD

KLIP

Maja Milos / Serbie / 2012

À Sarajevo, une adolescente (phénoménale Isidora Simijonovic), en voulant l'amour, se cherche du côté du sexe. Comme beaucoup de sa génération, elle est en mal de repères et en quête d'ancrages sociaux. Ses frontières sont floues et la réalité plus que jamais faussée. Bienvenue dans un monde cru et viscéral, où l'intime se capture et s'échange à l'occasion d'un jeu risqué qui entend redéfinir tout ce que vous pensiez savoir des relations entre jeunes. Il faut remonter au *Kids* de Larry Clark pour trouver un film aussi puissant, provocateur et original sur la jeunesse d'aujourd'hui. Oscillant entre l'extrême violence des sentiments et la grâce d'une tendresse cachée qui se manifeste là où on l'attend le moins, ce premier film d'une jeune cinéaste dérange assurément. *Klip* est un grand film polémique qui bouscule et bouleverse en cherchant la beauté là où le sexe fait très mal. – JF

NYPHOMANIAC, VOL. 1 & 2

Lars von Trier / France, Royaume-Uni, Belgique, Allemagne, Danemark / 2013

Dans ce diptyque ambitieux, Lars von Trier retrace la vie d'une femme accro au sexe et aux hommes, et livre un objet insaisissable, à multiples facettes, où il se joue de son propre cinéma et des polémiques qu'il a parfois pu susciter. Joe, de l'adolescence à la maturité, lance son corps dans une course éperdue et insatiable, laissant son existence être régie par une sexualité qui devient une raison d'être, une façon désespérée de réussir à vivre, malgré tout. Avec des inserts sur des acteurs pornos, la version non censurée du film n'apporte pas forcément plus au caractère cru et à la dimension obsessionnelle des différents

épisodes qui jalonnent le parcours de Joe. La force de l'œuvre repose sur la rencontre entre la temporalité immédiate de l'acte sexuel et celle, au long cours, de la vie à bout de souffle d'une femme sans cesse au bord du précipice et dont le destin, comme celui de tout un chacun, est scellé par une infinité d'instant. – ACO

LOVE

Gaspar Noé / France / 2015

Un triangle amoureux/sexuel qui commence par une aventure pour enrayer la monotonie d'un couple mais se complexifie dès lors qu'une capote en vient à se briser. Après Jean Genet et Douglas Sirk, Gaspar Noé le dit : le cinéma c'est « du sang, du sperme et des larmes... ». Avec *Love*, il ose une création bien plus simple (en apparence) que son précédent opus *Enter the Void*. Cette œuvre toujours à fleur de peau est une histoire d'amour (une vraie !) avec du sexe (du vrai !) et de surcroît, en 3D. Le fantasme ultime de tout cinéaste qui se respecte ! *Love* fait du bien car il n'a peur de rien. Un grand film romantique qui célèbre l'amour et parle autant de liberté que de cinéma (pour aborder l'Art). Et qui, semble-t-il, serait le fer de lance d'une revendication partagée par beaucoup de cinéastes, à savoir l'importance (et la normalité) de voir du sexe quand on filme l'amour. Un trip existentiel qui, plus que jamais, donne surtout très envie d'aimer. C'est quand même loin d'être rien de nos jours ! – JF

ANTIPORNO

Sion Sono / Japon / 2016

Les mésaventures sexuelles d'une peintre et écrivaine à la mode pour qui toute relation professionnelle ou sentimentale se doit d'être abusive. Ici, la beauté est un monstre cruel qui crache son venin aux visages de celles et ceux qui l'idolâtrant. *Antiporno* est une commande des studios de la Nikkatsu pour relancer le célèbre label « Roman Porno ». Il est surtout un voyage punk et *borderline* féministe au sein d'un monde où fétichismes et

perversions en tous genres font voler en éclats le cinéma. Un sublime brûlot anar qui féminise la rage, confronte le sexe et revendique la liberté. Un film d'hystérie sexuelle (couleurs, objets, corps : tout ici est source d'excitation) où la normalité n'a pas lieu d'être. Clairement, l'un des films les plus radicaux du cinéaste culte qui ose, de plus, inverser à mi-parcours la machine avec un film dans le film qui s'attaque (et détruit) l'essence même du cinéma d'exploitation qu'il met en scène. – JF

MADemoiselle

Park Chan-wook / Corée du Sud / 2016

En adaptant le roman culte *Fingersmith* de l'auteur britannique LGBTQ Sarah Waters dans le contexte de la Corée des années 1930, Park Chan-wook confère une nouvelle dimension à l'érotisme SM du livre original. Alors que chez Waters l'histoire d'amour se développait entre une maîtresse et sa servante sur fond d'Angleterre victorienne, le réalisateur coréen complexifie la romance en la situant dans le cadre de l'occupation japonaise de la Corée. Les rapports et les jeux de pouvoir sont ainsi teintés de cette histoire coloniale : qui domine qui entre la maîtresse japonaise et sa servante coréenne, l'oncle coréen traître à sa nation et sa nièce qu'il exploite sexuellement ? S'inspirant des *shunga*, les gravures japonaises érotiques, Park représente autant l'abus que le potentiel libérateur du sexe : les scènes d'amour entre les deux héroïnes sont ludiques, flamboyantes et joyeuses, la candeur retrouvée oblitérant le traumatisme de l'abus. – CS

LES SALOPES OU LE SUCRE NATUREL DE LA PEAU

Renée Beaulieu / Québec / 2018

Le cinéma québécois a peu exploré le désir féminin de manière explicite et frontale. On saura gré à Renée Beaulieu d'aborder la sexualité décomplexée d'une femme qui rompt les amarres avec famille et carrière universitaire pour s'adonner à la compulsion d'un désir qui la consume.

Narcissique, individualiste, le personnage irrite, mais le film a le mérite de dresser le portrait d'un être déchiré qui, dans une moindre mesure, coupe peu à peu ses liens avec le réel comme dans le *Shame* de Steve McQueen. Le scénario a de nombreuses failles, hésitant entre plusieurs pistes, mais par la seule puissance de sa présence, la comédienne Brigitte Poupart prend littéralement le film en otage. Contradictoire, oscillant entre la quête d'absolu et la souillure, Marie-Claire sait l'obscénité du désir. Par son jeu, celle qui l'incarne s'engage physiquement dans les scènes de sexe, tentant constamment d'échapper à la médiocrité et de tirer le film vers l'acte vrai, subversif. Elle refuse d'être de « la chair morte », selon l'expression de Catherine Breillat, d'être une victime expiatoire des hommes et, grâce à elle, ce chemin d'initiation émeut. – GG

UN COUTEAU DANS LE CŒUR

Yann Gonzalez / France / 2018

Porté par un insatiable plaisir de raconter, le film multiplie les mises en abîme autour du thème de l'amour fou, celui qui est « vorace, sans limites » et qui carbure au désir. Si Yann Gonzalez s'inspire de la vie d'une ancienne productrice de films pornos dont l'entourage subit les attaques d'un tueur en série, c'est pour mieux titiller la pulsion scopique du spectateur et recycler une matière sulfureuse qu'il ancre dans une culture gay triomphante où le sexe débridé côtoie la jouissance et la mort. Jouant la carte du baroque et du nouveau romantisme (voir le manifeste que le cinéaste a signé avec Bertrand Mandico), *Un couteau dans le cœur* rend hommage au *giallo* italien qui mêle sexualité, meurtre et fantasme, mais aussi à un certain cinéma friand des milieux interlopes et marginaux (*Simone Barbès ou la vertu*, *La chatte à deux têtes*). Dans son élan sentimental, le film célèbre une époque faste et libre, mais se clôt dans la blancheur virginale d'une séquence à la mélancolie douloureuse, alors que tous les rêves d'une utopie hédoniste où le sexe

régnait en maître se retrouvent soudain balayés par le vent de la mort. Et c'est beau à en pleurer. – GG

LIBERTÉ

Albert Serra / Espagne, France, Portugal / 2019

On peut sans trop d'efforts attaquer la dimension complaisante et ouvertement provocatrice de *Liberté*, le dernier film du cinéaste catalan Albert Serra, consacré à un groupe de libertins expulsés de la cour puritaine du roi Louis XVI. Débarrassé du moindre ressort dramaturgique, *Liberté* s'organise autour d'une succession d'ébats sexuels au cœur d'une forêt noire où les frontières, spatiales et morales, se brouillent sans cesse. Du fait de sa plastique éblouissante, on gagne à se laisser emporter par une œuvre sur la nuit, construite au rythme d'images confuses, parfois rêvées, où le corps, entièrement réduit à une pure pulsion, sert d'unique repère. Film obscur, sombre au sens complet, pasolinien à y regarder de près, Serra décrit un monde, le nôtre, où l'idéal de liberté, promesse inaccomplie des Lumières, semble avoir été trahi par le libertinage sans morale, et capturé par le libéralisme individuel, gouverné quant à lui par le « chacun pour soi et Dieu pour tous ». – CSO

MEKTOUB, MY LOVE: INTERMEZZO

Abdellatif Kechiche / France / 2019

Vous ne verrez probablement pas *Mektoub, My Love: Intermezzo*, toujours empêtré dans des déboires judiciaires après un passage houleux à Cannes en 2019. *Intermezzo* n'est pas la suite de *Canto Uno*; c'est un interlude, qui place les comédiens du film précédent dans un dispositif expérimental, voyeuriste et radical, aussi beau et superficiel que la jeunesse qui est filmée ici. 30 minutes de bagatelles à la plage suivies de 2h30 en discothèque, de plans serrés sur des hommes qui matent et des femmes qui dansent. Et au milieu, la séquence dont tous les *happy few* cannois ont parlé: un cunnilingus de près d'un quart d'heure dans les toilettes de la boîte de nuit.

Difficile de déterminer si *Intermezzo* est un film performance, à mi-chemin entre *Zidane* de Douglas Gordon et *Blowjob* d'Andy Warhol, ou un geste politique, un doigt d'honneur élevé contre une certaine posture du cinéma d'auteur, soit l'équivalent cinématographique de la Fontaine de Duchamp. On penserait alors à la phrase de Chris Marker sur Marcel Duchamp : « il voulait montrer la vanité de l'art. Il servira de caution à l'art de la vanité. » – DD

SO PRETTY

Jessie Jeffrey Dunn Rovinelli / États-Unis, France / 2019

On ne saurait trouver film plus en phase avec les enjeux contemporains liés à la sexualité puisque *So Pretty*, à travers le portrait d'une petite communauté transgenre dont la cinéaste fait partie, consacre la fin de la division binaire entre les sexes et filme les pratiques d'une jeunesse en quête d'une nouvelle forme d'amour libre. Adaptant le livre de Ronald M. Schernikau qui se déroulait dans le Berlin Ouest gay des années 1980, la cinéaste transpose dans le New York d'aujourd'hui les aspirations d'une génération transgenre politisée, sensible aux revendications des collectifs LGBTQIA+ et solidaire dans la reconfiguration d'un mode de vie fédérateur pour contrer la violence de la société. Avec minimalisme, Dunn Rovinelli filme en Super 16mm des scènes de la vie quotidienne, émaillées de questionnements, de lectures en miroir du roman d'origine, et de moments intimes où les corps s'enlacent tendrement, dégageant notre regard de toute assignation de genres associée aux sexes. Au cœur de cette bulle utopique qui prend forme, tout est doux, tout est simple, tout devient possible. – GG

JUMBO

Zoé Wittcock / Belgique, France, Luxembourg / 2020

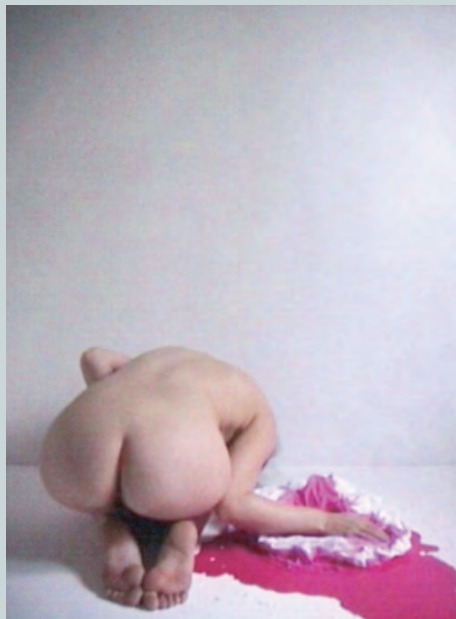
Jeanne (Noémie Merlant) est une jeune femme comme les autres ou presque. Elle travaille dans un parc d'attractions où réside l'amour de sa vie. Pour être précis, un manège, l'attraction principale du lieu qui, jour après jour, lui fait tourner la tête. En termes scientifiques, on appelle cela être « objectophile » (un être humain aimant et désirant sexuellement un objet inanimé). Après une relation sexuelle entre Jeanne et le manège (l'une des grandes et belles scènes de sexe de 2020), l'héroïne voudra le mariage. Mais comment faire accepter aux autres une telle relation ? *Jumbo* est, certes, trop souvent coincé entre deux mondes : le réalisme social, comme on le voit trop souvent, et une folie amoureuse visant la poésie des fantasmes. Mais une chose est sûre, le film réussit de façon fort pertinente à aborder enfin différemment la question des identités fluides et des transgressions amoureuses/sexuelles en tous genres. – JF

Chemins de traverse

- 146** Itinérances vidéographiques — Le sexe, la mort et l'écran
| par Marc Mercier
- 152** Le cinéphile ludopathe — Les promenades du rêveur solitaire
| par Damien Detcheberry
- 158** Cin-écrits — Traversée du cinéma expérimental québécois,
sous la direction de Guillaume Lafleur et Ralph Elawani
| par Carlos Solano
- 160** Cin-écrits — manifestations, écrits politiques sur le cinéma
et autres arts filmiques de Nicole Brenez
| par Carlos Solano
- 162** Cin-écrits — Écrits complets de André Bazin
| par Pierre Hébert
- 166** DVD — *Les garçons sauvages* de Bertrand Mandico
| par Alice Michaud-Lapointe

Le sexe, la mort et l'écran

PAR MARC MERCIER



↑ Intimité de Virginie Foloppe (2005)

Les nocés du cinéma et de la sexualité ont une date, un lieu et un officiant, poète de renom. Nous sommes à la fin du mois d'avril 1928 à Marseille. Paul Eluard vient de découvrir, grâce à l'entremise de son ami André Gaillard, le cinéma pornographique alors clandestin. Émoustillé, il écrit aussitôt un courrier exalté à son amoureuse Gala.

« Quelle splendeur ! », s'exclame-t-il. Ce film m'a « fait bander d'une façon exaspérée pendant une heure ». Il trouve sa source dans « la vie incroyable des sexes immenses et magnifiques sur l'écran, le sperme qui jaillit. Et la vie de la chair amoureuse, toutes les contorsions. »

Plus loin, les mots qu'il emploie pour célébrer ce nouveau cinéma dépassent l'analyse du genre, adoptent une tonalité presque programmatique d'un art enfin libéré des esthétiques dominantes, du bon goût, du sentimentalisme verbeux. Ce « cinéma obscène est un spectacle très pur, sans théâtre [...], un art muet, un art sauvage ». Il en admire la non-prétention à être considéré comme un art, qualité qu'il avait déjà reconnue quand il découvrit les masques et les statues africaines.

Le moteur de l'art pour Eluard, il le rappellera dans cette lettre à Gala, c'est la passion seule à même de défier la mort et la bêtise. Il ne s'agit plus d'une considération d'ordre seulement esthétique, mais de plus en plus politique. En observant la mécanique sexuelle des personnages, il y voit la possibilité d'une insurrection de l'amour, une lutte armée de caresses sans limites à seule fin de ruiner le moralisme mortifère d'une bourgeoisie bien-pensante.

Eluard fait peut-être partie des premiers intellectuels à promouvoir le cinéma comme moyen pédagogique quand il déclare : « On devrait passer cela dans toutes les salles de spectacle et dans les écoles. » Et voici donc le cinéma considéré comme ferment d'utopies sociales. Certainement influencé par la théorie des *attractions passionnées* de Charles Fourier, Eluard soutient que le cinéma « obscène » ne peut que favoriser une meilleure connaissance de soi, de ses goûts érotiques, voire de ses manies. Il pourrait jouer un rôle majeur dans l'élaboration d'un art de l'appariement amoureux des êtres, en finir avec la dictature du couple monogamique trop souvent fondé sur des intérêts matériels et dans le déni des exigences du corps, au profit d'accords charnels multiformes.

Le cinéma, tel que Eluard est en train de le rêver serait ainsi la plus haute expression d'une poésie véritablement visuelle suscitant des émotions à l'état brut, c'est-à-dire sans l'intermédiaire des mots qui l'empêchent de s'émanciper de la littérature ou du théâtre.

Néanmoins, la lettre à Gala s'achève par une phrase énigmatique. Après avoir épuisé son enthousiasme révolutionnaire, Eluard est saisi d'un doute : « La poésie n'est pas née, hélas ! » La structure de cette phrase m'invite à la rapprocher du premier vers de *Brise marine* (1865) de Stéphane Mallarmé : « La chair est triste, hélas ! » Nous connaissons la suite, « ... et j'ai lu tous les livres. Fuir ! Là-bas fuir ! » Mallarmé y exprime la lassitude des plaisirs des sens. Eluard s'est-il soudain, à son tour, rendu compte que le regard saturé de l'évidence de la gymnastique des corps annihile l'imagination, anéantit le désir et l'excitation des sens ?

« Fuir ! », tel est le verbe qui convient pour dire la poésie. Opérer des trouées pour vider sa tête d'un trop-plein d'images qui font écran à la réalité des corps désirés. La fuite ne concerne pas seulement le regardeur, elle est aussi l'impérative nécessité de la personne regardée : faire le vide pour retrouver le plein-emploi de ses facultés à penser librement en dehors des pièges de la représentation de soi-même tendus par le regard des autres. Le cinéma a grandement contribué à imposer des images stéréotypées de soi auxquelles femmes et hommes sont sommés de s'identifier.

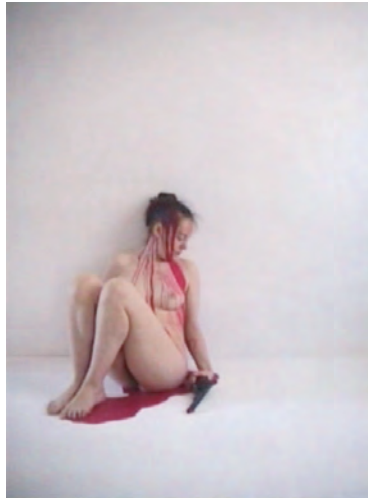
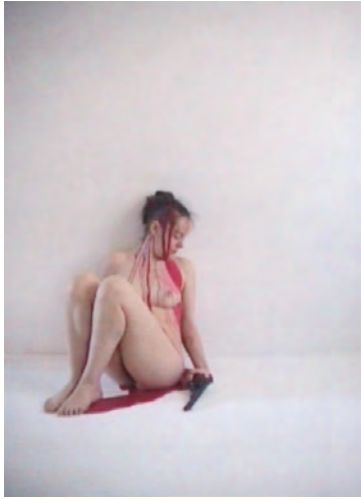
Ainsi, le cinéma (disons industriel), en glorifiant le culte des images, en jouant sur le registre de l'identification, a amplement œuvré à abolir le mur qui sépare les êtres de leur représentation. Ce faisant, il s'est dépoétisé. Le désir ne peut jaillir que dans l'interstice entre le corps représenté et sa réalité vivante.

Une des artistes vidéo qui s'est le mieux confrontée à cette problématique de l'enfermement du corps dans la geôle du regard de l'autre est selon moi Virginie Foloppe. Prenons par exemple *Intimité* (4'05 – 2005) qui se réfère à la sculpture *Profonde pensée* (1898) de Camille Claudel. Camille, drapée d'une robe est agenouillée devant l'âtre d'une cheminée. S'expriment un profond recueillement et une souffrance infinie. Nous savons que son frère Paul Claudel considéra cette œuvre comme obscène, mettant en scène une posture humiliante qui ne correspondait pas à l'image qu'il se faisait d'elle. C'est pourquoi son attitude peut s'interpréter comme une volonté désespérée de demander le pardon par crainte folle de n'avoir pas été à la hauteur de ce qu'on attendait d'elle.

Virginie Foloppe adopte une posture similaire. Nous la voyons de dos, nue. À sa droite gît une robe vers laquelle son bras est tendu. Du sang s'écoule sur le tissu comme s'il s'agissait de sa peau, un morceau de son être.

On peut mourir du regard obscène que les autres portent sur notre corps.

Que s'est-il passé entre les deux « scènes » ? Camille s'est dénudée. Camille s'est suicidée ? Morte de honte ? Dans un texte intitulé *Rougir de honte*, Virginie Foloppe nous amène au théâtre (Henrik Ibsen, August Strindberg et William Shakespeare) : « Hedda Gabler se tire une balle dans la tête derrière un rideau noir, Mademoiselle Julie sort de scène pour se trancher la gorge et la mort de Lady Macbeth, annoncée très brièvement aux spectateurs grâce à des allusions obscures, laisse présager un suicide sans aucun détail le concernant. La scène se débarrasse de ses morts honteuses. » Virginie Foloppe nous montre l'instant d'après, un temps tragique s'est écoulé. S'écoule aussi ce sang sur la robe que la décence veut qu'on n'ôte pas. On peut mourir du regard obscène que les autres portent sur notre corps.



↑ Hedda fait le vide dans sa tête de Virginie Fitolpe (2005) → →

Ce que Eluard a dans un premier temps ressenti en découvrant le cinéma porno, c'est cette joie d'entrer comme par effraction dans les coulisses où l'on peut voir ce qui d'ordinaire est dissimulé : la mécanique sexuelle des corps. Plaisir d'enfreindre un interdit. C'est comme si nous découvrions soudain une représentation de la Vierge Marie s'accouplant avec Joseph. Le cinéma a tenté toute sa vie de passer outre. D'où la déception de Eluard : seule la parole peut prendre en charge cette impossibilité à montrer le mystère de l'accouplement. Les parents, quand ils racontent à leur enfant son histoire prénatale, parlent de leur rencontre, du ventre qui s'est arrondi, de l'accouchement. Ils ne disent jamais les gestes et les paroles prononcées quand ils firent l'amour. Du coup, on ne sait pas vraiment d'où on vient. Nous sommes tous des immaculées conceptions.

Disons alors que l'acte d'amour et l'acte de mort sont le pile et face d'une même pièce. On se donne en amour comme on se donne la mort, à l'abri des regards pour ne pas sombrer dans l'obsécénité. L'acte d'amour ou de mort est considéré comme honteux. Pourtant le suicide et l'amour fou sont les points culminants de la liberté même s'ils ne sont pas inscrits dans les droits humains. Ce sont des actes asociaux même s'ils sont parfois accomplis comme des œuvres d'art (Kleist, Kafka, Proust, Mishima...). Qu'est-ce qui nous donne le plus le sentiment de la liberté ? L'oubli qu'on nous regarde.

Dans *Hedda fait le vide dans sa tête* (4'35 - 2005), Virginie Foloppe assise nue contre un mur blanc, se tire une balle dans la tête comme l'héroïne d'Ibsen : une large ouverture pour ne plus penser l'insupportable injonction de son mari qui lui demande de se taire. Le corps humilié se décompose, se vide de sa substance vitale. Si l'homme pense avec ses mains (comme on l'entend au début du *Livre d'image* de Godard), la main qui appuie sur la gâchette ou tranche la gorge, cette même main qui dans d'autres circonstances caresserait l'être désiré, nous adresse un ultime signal : l'art est ce qui nous permet de ne plus croire à ce qui limite la puissance insatiable du désir.

De la considération de la lettre de Eluard et des films de Virginie Foloppe, me viennent deux questions : le cinéma ne montre-t-il pas le non-dit (l'interdit) du sexe et de la mort ? En vain ?

La réponse est peut-être contenue dans cette phrase inventée en 1965 par l'artiste surréaliste Jean Benoît, que j'entends comme un cri à la fois désespéré et enthousiaste, célébrant la puissance du geste poétique : « Mort, la vie te guette ! »

Faire un film, c'est être aux aguets.

Les promenades du rêveur solitaire

PAR DAMIEN DETCHEBERRY



← Red Dead Redemption 2 (Rockstar Games, 2018)

**Les salles vides de l'été
font surgir des fantômes
de voyages dans des jeux
destinés aux aventuriers
solitaires.**



Et vous, qu'avez-vous fait à la réouverture des cinémas ? Avec la reprise difficile des salles depuis le début du mois de juillet, les artisans du cinéma comme les cinéphiles ont fait le même constat amer : personne ne sait comment faire redémarrer un train qui, en 125 ans, ne s'était pour ainsi dire jamais arrêté. Face à la pénurie de nouveautés hollywoodiennes, et en attendant la cavalerie (*Tenet* de Christopher Nolan et le nouveau *James Bond*), les multiplexes ont troqué le pop-corn pour les madeleines de Proust avec les ressorties de *Jaws*, de *Star Wars*, ou même de *Dirty Dancing* pour les plus affamés... Et c'est ainsi qu'on se retrouve dans une salle immense du centre-ville de Montréal, avec quatre spectateurs égarés, à revoir *Jurassic Park*. Le premier film vu dans une salle de cinéma depuis le mois de mars. Celui-là même pour lequel il avait fallu faire la queue pendant une éternité un soir d'automne 1993, à une époque moyenâgeuse où les billets ne s'achetaient pas à l'avance. Un film toujours aussi bancal, mais sauvé in extremis par deux séquences incroyables – celle du T-Rex et celle des vélociraptors – qui, à elles seules, justifient qu'on s'inflige à nouveau d'interminables prolégomènes et la musique de John Williams.

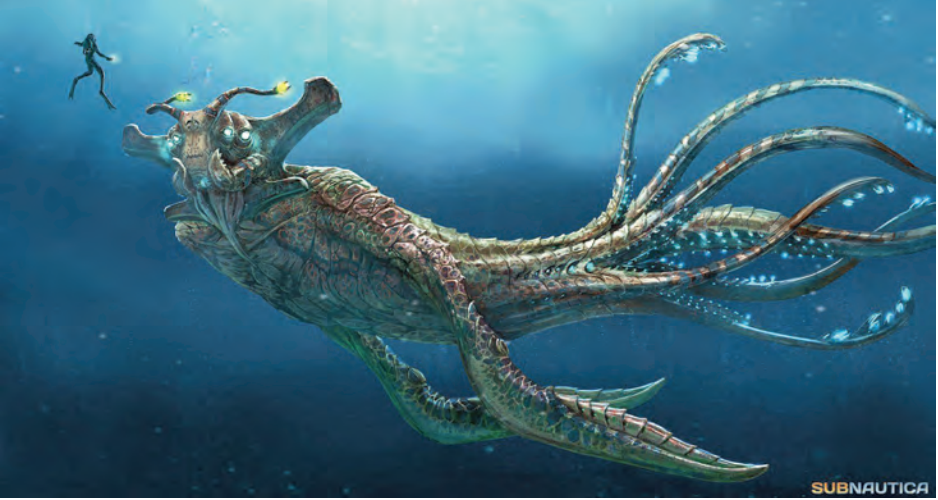
Les esprits cruels ne manqueront pas de relever une certaine ironie dans le fait d'aller voir, en cet été particulier, dans une salle vide, un film sur une tentative hasardeuse de ressusciter des monstres d'un autre âge. Ils auront raison, mais la piqûre est quand même douloureuse. La salle telle qu'on la connaît s'enfonce-t-elle lentement dans la préhistoire ? Jean-Patrick Manchette écrivait que le cinéma, à la fois comme art et comme moyen de communication unilatérale, contenait les secrets du XX^e siècle¹. Peut-être ne contient-il plus ceux du XXI^e. Les dinosaures ont évolué vers les oiseaux, et les écrans géants se transformeront en téléphones portables. Le darwinisme s'appliquerait donc aussi au septième art...

PLAISIRS SOLITAIRES

Même si les salles désertes me désolent aujourd'hui, j'ai une confession à faire : c'est exactement comme ça que je les aime. Et l'été, qui est habituellement moins fréquenté pour tout ce qui touche de près ou de loin au cinéma d'art et d'essai, a toujours été la saison de prédilection des amoureux de la solitude. La cinéphilie sépare d'un côté les grégaires, ceux qui ne peuvent aller au cinéma qu'en groupe – j'en connais, certains sont même des gens très fréquentables – et de l'autre les misanthropes, pour qui aucun dispositif de cinéma maison ne remplacera le bonheur d'entrer dans une salle et de se rendre compte que l'on va l'avoir à soi, rien qu'à soi. Je fais fièrement partie de la seconde catégorie, même si je reconnais que le cinéma n'a pas besoin de ça en ce moment.

En parlant de Jean-Patrick Manchette, voilà justement un beau spécimen de misanthrope. Sans conteste le plus agoraphobe des chroniqueurs de cinéma, il envoyait de temps en temps son fils voir les films à sa place ou avouait se contenter souvent de la bande-annonce pour écrire ses critiques. Il visait pourtant invariablement juste, avec

↑ **Subnautica** (Unknown Worlds, 2014) → **Red Dead Redemption 2** (Rockstar Games, 2018) → **Microsoft Flight Simulator** (Microsoft, Asobo Studio, 2020)



une mauvaise foi qui n'avait d'égal que son talent d'écrivain et son amour indéfectible pour le cinéma classique. Pour ceux qui doutent encore de la nécessité de retrouver au plus vite le chemin des salles obscures, il est urgent de lire ses chroniques de cinéma pour les revues Hara-Kiri et Charlie Hebdo (de 1979 à 1982), regroupées sous le titre *Les Yeux de la momie*. Elles ont un parfum piquant de nostalgie pour une époque où la salle de cinéma régnait en maîtresse sur le monde, même si le romancier y a parfois les idées aussi noires que ses polars. Jugez plutôt : « l'art est mort, bon, on le sait. Il s'est tout transformé en culture, La Joconde et Désiré Gogueneau considérés pareils, vendus pareil au même immense étalage, le Louvre et les stations-service pareil, la culture en roulant, pareil Platon et Dutourd, Homère et moi, Michel-Ange et Mickey Mouse, bon on sait. Ce qui est encore plus moderne et plus hilarant, c'est que même la culture, charogne de l'art, n'arrive plus à se soutenir même comme charogne, et part en bran dans tous les sens. Le cinéma, cette industrie culturelle, dont l'histoire *comme art* tient en un demi-siècle et quelques dizaines de films au maximum, s'est soutenu quand même un moment comme culture, et il ne se soutient plus². »

Transposez cette phrase dans le contexte actuel du triomphe de Netflix et d'Amazon sur Hollywood, que dis-je, sur toute l'industrie du cinéma : n'est-elle pas prophétique ? Affirmer cela n'est pas qu'un effet de Manchette... Afin de ne pas céder au pessimisme, faisons une pause avant de passer à la suite du programme, et prenons le temps d'apprécier ce calembour facile mais pleinement assumé. Dans une chronique qui évoque les grandes heures de la salle de cinéma, il est important de savourer un exquis mot pendant l'entracte³.

I'M A POOR LONESOME COWBOY

Revenons au sujet... Comme le cinéma, le monde du jeu vidéo tient lui aussi sur ce clivage entre partisans des parties en groupe et amateurs d'aventures à vivre seul. Les premiers n'hésitant d'ailleurs pas à annoncer régulièrement la mort des jeux solo⁴ qui, après avoir dominé l'industrie pendant deux décennies, seraient désormais voués à disparaître au profit des jeux multijoueurs.

S'il est vrai que la popularité des *Battle Royals* (*Fortnite*, *Apex Legends*) n'est pas à contester, cela n'empêche pas des jeux destinés aux bienheureux asociaux de se démarquer. Sorti en août dernier, l'impressionnant *Microsoft Flight Simulator* permet par exemple de parcourir le monde entier en temps réel, aux commandes d'aéronefs de toutes tailles – du Cessna aux avions de ligne. Grâce aux outils de cartographie de Microsoft (Bing Maps) et à des techniques avancées de photogrammétrie permettant de reconstituer le relief des sols, ce simulateur aérien propose une modélisation réaliste de la Terre, d'une précision jamais vue auparavant. Il est certes possible de croiser d'autres aviateurs virtuels en jouant en ligne, mais le monde est heureusement assez vaste pour que chaque vol soit autant un choc esthétique qu'un moment d'isolement méditatif.

Des jeux de survie tels que *The Long Dark*, *The Forest* ou encore *Subnautica*, misent eux aussi sur l'effet de solitude pour donner le sentiment que l'univers dans lequel on s'abandonne n'existe que pour soi. Le plaisir de ce type de jeu naît avant tout de la force de son environnement, et de sa lente appropriation par le joueur. *Subnautica* nous plonge ainsi, littéralement, dans une planète aquatique dont on ne sait strictement rien et qu'il faut impérativement explorer seul. Rarement un jeu n'aura fait aussi bien ressentir le vertige de la découverte d'une faune et d'une flore totalement inconnues, l'excitation et l'angoisse de la plongée et surtout l'ivresse des profondeurs, la peur de manquer d'oxygène lorsqu'on aborde les grands fonds, à près de 10 000 mètres sous le niveau de la mer. Mais le roi incontesté des escapades en solitaire reste le western vidéoludique *Red Dead Redemption 2*. En termes de création artistique, de souci du détail et de souffle épique, il s'agit peut-être du jeu le plus beau, de l'œuvre la plus totale que l'industrie du jeu vidéo a eu l'occasion de proposer en un peu plus de quarante ans, son *Lawrence d'Arabie*, sa *Prisonnière du désert*. Il y a bien une histoire dans ce jeu, capable même de rivaliser avec bien des grands films de l'âge d'or du genre. Mais elle se fait toute petite devant l'immensité des espaces sauvages qui s'offrent au joueur, allant des Montagnes Rocheuses aux Bayous de la Louisiane en passant par le désert du Texas. C'est pour cette raison que le joueur est libre de suivre ou non la trame narrative. Oublier l'histoire, lui tourner le dos volontairement pour prendre un cheval et partir affronter la nature indomptée fourmillant dans des paysages extraordinaires, est le meilleur moyen de s'immerger dans l'esprit des grands westerns fordien, mieux qu'aucun hommage cinématographique n'a été en mesure de le faire récemment.

Red Dead Redemption 2 a été mon choc artistique de l'été. S'il a contribué à rendre l'absence des salles moins amère, il m'a aussi rappelé une anecdote révélatrice, aussi véridique qu'humiliante. Il y a une dizaine d'années, lors d'une tentative infructueuse de convertir ma nièce aux jeux vidéo, je me suis agacé de son attitude que j'avais attribuée à l'époque à la naïveté de son jeune âge : du haut de ses six ans, elle s'évertuait pendant les parties du jeu de courses *Mario Kart* à prendre systématiquement les pistes à l'envers. Elle préférait les parcourir à rebours pour, disait-elle, être loin des autres et profiter du décor. Même si j'étais heureux à l'époque de remporter toutes les courses face à un adversaire aussi pleutre, je comprends seulement maintenant que c'était elle qui m'apprenait à jouer.

1. Dans la première de ses 57 notes sur le cinéma, *Les Yeux de la momie*, Jean-Patrick Manchette, éditions Rivages/ Ecrits noirs, p. 19.
2. *Ibid.*, p. 108.
3. Rendons hommage à Patrice Delbourg, l'auteur de *Demandez nos calembours, demandez nos exquis mots* (Le Cherche Midi éditeur) pour ce calembour bon, qui a 20 ans d'âge.
4. gamewave.fr/uncharted-4-a-thief-s-ends/la-mort-du-jeu-solo-vue-par-la-realisateur-de-uncharted/

Traversée du cinéma expérimental québécois

sous la direction de
Guillaume Lafleur et Ralph Elawani

PAR CARLOS SOLANO



↑ Éditions Somme toute, 2020, 320 pages

À l'exception de deux numéros relativement récents de *24 images* consacrés au cinéma expérimental québécois et plusieurs articles publiés en ligne par *Hors Champ*, aucun ouvrage, à ce jour, n'avait été intégralement conçu comme une réflexion d'ensemble dédiée aux jalons qui forment ce corpus. À ce titre, la parution de *Traversée du cinéma expérimental québécois* aux Éditions Somme toute constitue une excellente nouvelle et représente un événement majeur que Guillaume Lafleur et Ralph Elawani ont piloté, accompagnés dans leurs efforts par la Cinémathèque québécoise. La deuxième bonne nouvelle, liée à l'esprit de l'ouvrage, tient à sa volonté de non-exhaustivité : imaginé davantage comme une introduction plutôt que comme une somme définitive, ce voyage à travers un corpus trop méconnu et, pour cela, passionnant, invite à se glisser dans les pages d'une histoire qui reste encore à faire.

Premier parti pris : cette histoire ne s'est pas écrite à une seule main mais à plusieurs, évitant en cela l'emprise habituelle et traditionnelle de dresser le fil des événements. Ainsi, le recueil s'en remet à la diversité d'approches, au croisement de connaissances, parfois même

à la contradiction de perspectives, symptôme d'une vitalité cinématographique que les auteurs ne cessent de travailler, de nourrir, de réclamer. Entretiens, archives, témoignages, textes très personnels se confondent et alternent pour façonner un ouvrage à la hauteur de son ambition : élaborer une histoire vivante de l'expérimental au Québec, incarnée tout autant par les films, les artistes, les programmeur.rice.s, les critiques, les conservateur.rice.s, les historien.ne.s. Une communauté s'invente ainsi au gré des pages, se noue sous forme d'échanges et, de là, naît le deuxième grand parti pris de l'ouvrage, rare aujourd'hui, admirable à tous égards, qui consiste à supprimer tout écart générationnel. Échappant à une lecture trop linéaire de l'histoire (les œuvres du passé d'un côté, les films à inventer de l'autre, les pionniers attestés d'une part, les jeunes générations d'autre part), *Traversée du cinéma expérimental québécois* invente collectivement une vision à ciel ouvert des dynamiques qui appartiennent en propre à ce que Lafleur et Elawani qualifient de « régiment indocile » pour désigner l'expérimental québécois. L'indisciplinarité et la singularité de cette communauté d'artistes, de films, d'idées, se mesurent, nous est-il rappelé, à l'observation des environnements très divers d'où elle émerge : au sein de collectifs organisés, dans l'effervescence des ciné-clubs, à l'université Concordia, véritable vivier de rencontres pour l'élaboration d'une vision théorique et pratique, à l'ONF, dans les institutions et dans des lieux d'autosuffisance, alternatifs et autonomes.

Toutefois, écrire une certaine histoire du cinéma expérimental québécois (et non pas une histoire certaine, façon surplombante) ne va pas sans soulever un essaim d'interrogations formelles et fondamentales, résumées en ouverture de l'ouvrage par un dialogue très socratique entre « L'Un et L'Autre », Elawani et Lafleur. Ces défis ne manquent pas d'ampleur et s'appliquent, au fond, à n'importe quelle initiative historiographique se voulant sérieuse : où et quand commence le cinéma expérimental au Québec ? Faut-il s'évertuer à le définir et donc, pour une part, le cloisonner ? Si oui, par quels moyens ? Comment déterminer sa spécificité par rapport aux autres avant-gardes qui lui sont contemporaines ? Comment établir cette histoire, par qui et pour qui ? Face à ces interrogations, l'ouvrage fait sienne la formule de l'Un (Elawani ou Lafleur) à propos de l'horizon esthétique et politique sur lequel s'inscrit le cinéma expérimental : « Montrer ce qui n'a pas été vu. » Avec cette hypothèse en tête, l'ouvrage libère les forces cachées d'un cinéma foisonnant et florissant, irréductible à une seule définition, insituable et inépuisable. Révéler (au sens presque épiphanique), faire apparaître, telle est la mission qui gouverne ici, nourrie par des textes dont la force d'écriture laisse place à l'imagination, permet d'aller vers les œuvres mentionnées, donne spontanément envie de créer. La forme du livre, elle, épouse l'esprit qui y règne, attentive à des formes singulières de montage, cadencée par des images affranchies de la simple illustration du propos et transformées en éclats artistiques proposés par la collagiste Marie-Douce St-Jacques (à qui l'on doit aussi une couverture très punk et séduisante) conçue à partir de quelques photogrammes prélevés des films de Daïchi Saïto. Joyeux, rigoureux, généreux, *Traversée du cinéma expérimental québécois* est, à n'en pas douter, destiné à devenir sur-le-champ un ouvrage de référence.

manifestations écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques

de Nicole Brenez

PAR CARLOS SOLANO



↑ De L'incidence Éditeur, 2020, 480 pages

En plus d'être programmatrice à la Cinémathèque française, historienne indisciplinée du cinéma, enseignante universitaire émérite, conférencière régulière dans les festivals de cinéma, productrice de films expérimentaux, conseillère entre autres pour le dernier film de Jean-Luc Godard, *Le livre d'image* (2018), Nicole Brenez est l'une des voix théoriques les plus singulières et écoutées dans le paysage international du cinéma.

manifestations, écrits politiques sur le cinéma et autres arts filmiques, publié chez De L'incidence Éditeur, possède une couverture qui, d'emblée, annonce haut et fort l'esprit de l'ouvrage : pas de titre, ni même le nom de Brenez, mais un plan en légère surimpression tiré de *X+*, (2010), de Marylène Negro, rouge comme une révolution en train d'éclater, dynamité dans sa partie centrale par deux cris poussés vers nous sous forme d'injonction.

« Infiniment » dédié à Jean-Luc Godard, *manifestations...* n'est pas

seulement un recueil d'articles publiés (certains revus ou complétés pour la présente édition) par Brenez au cours des deux dernières décennies, mais l'objet fonctionne surtout à titre de porte d'entrée pour établir « l'advenue d'une véridique histoire du cinéma, libérée des circuits de légitimation imposés par l'industrie culturelle ». Cette histoire, celle d'un cinéma insubordonné aux imageries officielles, militant et activement tourné contre toutes les formes d'oppression, travaillé par la puissance émancipatrice des images, celle au fond d'un cinéma honteusement cannibalisé par l'industrie du divertissement, s'avère ici la plus précieuse et inspirante de toutes. Militante avant tout, Brenez déborde amplement le champ de la théorie, rarement pensé comme une activité détachée de la pratique. *manifestations...* recense ainsi avec clarté des solutions filmiques à des problèmes historiques concrets : en cela, cinéastes et militants, théoriciens et praticiens, trouveront ici une source inestimable d'instruments et d'initiatives utiles à leur combat quotidien.

Son style d'écriture, foudroyant et généreux, pressé et synthétique, fidèle aux idées qu'elle défend avec une énergie contagieuse, invite à découvrir un corpus hélas trop méconnu, à revoir des nappes entières de l'histoire révolutionnaire et à penser autrement les usages et les fonctions des images. Sorte de boîte de Pandore où se libèrent en rafale non pas des maux mais des véritables idées et événements de cinéma, *manifestations...* énumère jusqu'au vertige des noms et des œuvres. Il s'agit moins d'un simple effet catalogue, aussi sidérant et nécessaire soit-il, que d'un geste de transmission, où l'essentiel de son travail d'historienne consiste, ne serait-ce que provisoirement, à laisser des traces écrites pour ceux et celles qui, demain, voudront bien poursuivre l'écriture de cette histoire du cinéma. C'est à cet endroit-là qu'opère la générosité de son écriture, invitation constante à faire des arrêts sur image, à interrompre la lecture pour découvrir les œuvres citées, présentées d'une façon si vitale que leur négligence généralisée donne le sentiment d'une inexcusable injustice.

Optimiste jusqu'à la moelle, Brenez mélange sans cesse des corpus, convaincue que les formes de l'avant-garde révolutionnaire peuvent très bien surgir dans n'importe quel contexte, à tout instant, partout à la fois, aussi bien dans l'industrie même que sur le terrain du combat. La communauté d'artistes rassemblée par Brenez, celle où par exemple Marcel Hanoun côtoie Jocelyn Saab, Theodor W. Adorno dialogue avec Ernst Lubitsch, l'œuvre de Jean-Luc Godard se transforme au contact de Carole Roussopoulos, permet de penser les luttes dans leur potentiel de croisement. Car, il est également question de montage, de rapprocher des initiatives politiques, de penser l'histoire du cinéma de façon non linéaire, tourbillonnante, prise dans un mouvement qui la renvoie aussi bien au passé qu'à l'avenir. Son écriture très libre, mêlant rigueur théorique et rapport très personnel aux œuvres, ouvre la voie à une nouvelle façon de regarder les images : toutes les images, celles que nous n'avons jamais connues, celles que nous connaissons déjà, parfois trop mais jamais suffisamment, celles qui naissent en ce moment même, celles qui adviendront demain.

Écrits complets

de André Bazin

préface et notes par Hervé Joubert-Laurencin

PAR PIERRE HÉBERT



↑ Éditions Macula, 2018, 2848 pages

En novembre 2018, paraissaient les *Écrits complets* d'André Bazin aux Éditions Macula. Jusqu'à cette date, la notoriété de Bazin reposait sur un ensemble limité de textes rassemblés entre autres par lui-même dans *Qu'est-ce que le cinéma*, mais la majorité des écrits restaient peu accessibles. C'était la conviction de Hervé Joubert-Laurencin, le maître d'œuvre de cette édition, que l'accès à l'ensemble des textes pouvait transformer notre compréhension de la pensée de Bazin. Maintenant, l'objet existe.

C'est d'abord un ouvrage de référence. Grâce aux différents index, le lecteur peut accéder facilement à n'importe quelle partie du corpus intégral. Un outil essentiel pour les chercheurs, qui va sans doute favoriser l'approfondissement et le renouvellement de l'étude de l'œuvre de Bazin. C'est là l'utilité principale de cette publication. Pour ma part, j'ai pris un tout autre chemin. Dès que je l'ai eu entre les mains, je n'ai pu résister à m'y plonger et à lire dans l'ordre chronologique les quelque 2600 pages de texte.

Pour l'œuvre de Bazin, un tel exercice prend un caractère singulier. En effet, les textes célèbres sont accompagnés ici par un flot d'opus beaucoup plus courts, publiés dans des quotidiens et des hebdomadaires. Les élaborations esthétiques de nature générale sont ainsi éclairées par une activité

critique presque quotidienne, des couvertures de festivals, des entrevues, des considérations sur l'évolution technique du cinéma (par exemple, les différents procédés couleur, le Cinémascope, les premières expériences de 3D, la télévision), sur les questions d'éducation populaire, de production, de financement, de législations, d'ententes commerciales internationales. Bazin fait toujours preuve d'une grande culture littéraire et scientifique, d'une constante préoccupation pour l'historicisation de ses propositions, d'un intérêt qui couvre un large spectre allant de la cohorte des cinéastes qu'il défend (Chaplin, Renoir, Bresson, Welles, De Sica, Rossellini, Fellini, Buñuel, etc.) à des genres moins estimés par la critique comme le Western ou encore le cinéma scientifique et ethnologique. En cheminant à travers tous ces filons, on est témoin d'un intérêt global pour le cinéma, dans son acception technique, sociologique, morale, stylistique, thématique la plus vaste possible. Rebondissant d'un texte à l'autre, d'un film à l'autre, il dresse un tableau prismatique non seulement du cinéma de son époque, mais de tout un cinéma potentiel tant du passé que de l'avenir. Une ouverture sans restriction à toutes les dimensions du fait cinématographique.

Resitués ainsi dans la suite quotidienne des écrits, les textes célèbres de Bazin prennent une portée amplifiée et parfois inattendue. À titre d'exemple, quelques mots sur l'article *Le «journal d'un curé de campagne» et la stylistique de Robert Bresson*. Ce texte m'avait profondément frappé lorsque je l'avais lu dans *Qu'est-ce-que le Cinéma*, par le singulier éclairage qu'il jetait sur la notion de «réalisme». Affirmer que le texte et le style de Bernanos en tant que «fait esthétique brut» pouvaient tenir lieu de «réalité», plutôt que les éléments concrets du réel, filmés par la caméra, constituait une proposition étonnante, en apparence contradiction avec les thèses d'*Ontologie de l'image photographique*. Le fait de rencontrer ce texte au fil de son occurrence dans les *Écrits complets* a attiré mon attention sur l'apparition de la notion de «dialectique». Ce terme était jusque-là presque absent du vocabulaire bazinien, notamment en ce qui a trait aux propos sur le style, qui était depuis le début un sujet d'élection pour l'auteur. Mais il ne le considérait qu'en termes de correspondances possibles entre style romanesque et style cinématographique.

Soudainement, avec *Le journal...*, le style de Bernanos n'y est pas vu comme objet d'équivalence et d'adaptation, mais comme une entité distincte. Il y est plutôt question d'une *dialectique du concret et de l'abstrait par l'action réciproque d'éléments contradictoires de l'image, du moment dialectique de la création d'un style*. Apparait une constellation d'éléments qui, comme en témoigne la suite, vont constituer chez Bazin la définition possible du «style» la plus élaborée, faites de paradoxes, d'interférences, de contrepoints, de discordances. C'est une dialectique entre réalisme et schématisation, qui ne se résout pas, mais laisse plutôt le spectateur face à *des différences de potentiel esthétique dont la tension devient insoutenable*.

Une esthétique de l'insoutenable? J'aime l'idée, mais je ne vais pas prétendre avoir découvert une nouvelle théorie bazinienne du réalisme et du style qui, une fois de plus, contredirait la fluidité et le mouvement jamais clos de cette pensée. Je reste par contre surpris du peu d'intérêt porté à cette question cruciale au cours des années par les commentateurs. C'est peut-être qu'elle n'était perceptible que dans le cours d'une lecture chronologique. Voilà le bonheur intellectuel que je vous souhaite, prendre six mois pour lire les *Écrits complets* d'André Bazin.

PROPAGANDE distribution

Service de distribution en magasin: plus de 500 points de ventes

Service de distribution numérique

CD | **IMPACT**
CD-DVD-USB

Service de fabrication DVD, BLU RAY, CD

Création de menu et authoring

514.593.7555

ADISQ

PROPAGANDEDISTRIBUTION.COM CDIMPACT.COM

**DONNEZ DE
L'ÉNERGIE
À VOS
MÉDIAS!**

Vision IM
MEDIA ÉNERGIE

AUTHORING
DVD + BLU-RAY

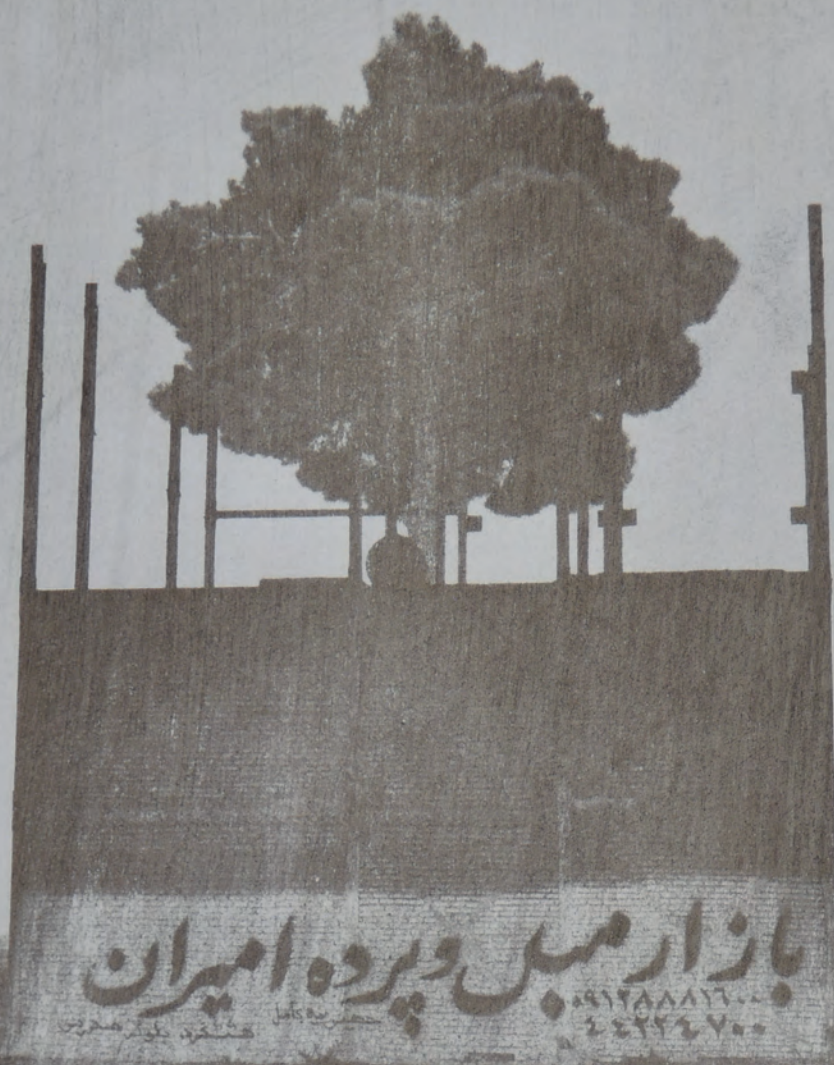
CONVERSIONS
PAL - NTSC
SD - HD

ENCODAGE
MULTIFORMAT

WWW.VISION-IM.COM
514 927-5528

SPIRALE

IRAN : POÉSIE / IMAGE



ABONNEMENT
SODEP.QC.CA

Les garçons sauvages

DVD

de Bertrand Mandico

PAR ALICE MICHAUD-LAPOINTE



L'avenir est femme, l'avenir est sorcière

– Bertrand Mandico

« Dans les jardins-chairs pourris des garçons-boubous langoureux lascifs sourires noirs grattant leurs plaies érogènes leurs corps nus malades sucrés putrides laissent s'échapper une vapeur de brume sépia de nitrate suffocante », écrivait William S. Burroughs dans les dernières pages de son roman *Les garçons sauvages* (1970). Empruntant à cette œuvre son titre et revampant son univers sulfureux, le premier long métrage du cinéaste français Bertrand Mandico s'est imposé en 2017 non pas comme un pastiche inspiré de l'esprit littéraire de la *Beat Generation* mais comme un film aux pouvoirs symboliques inattendus, ode offerte sur l'autel d'un âge pubescent effronté et pervers. Derrière son noir et blanc texturé (et contrasté par des surimpressions aux teintes mauves et roses), *Les garçons sauvages* raconte l'histoire de cinq jeunes voyous bourgeois – Romuald (« le moins convaincant »), Sloan (« le plus doux »), Hubert (« le plus secret »), Tanguy (« le plus fuyant »), Jean-Louis (« le plus cruel ») – qui commettent l'innommable en violant et en tuant leur professeure de lettres dont ils se disaient amoureux. Jugés innocents lors d'un simulacre de procès, ces néo-Droogies sont confiés par leurs parents à un riche Hollandais, le Capitaine, qui promet de les rééduquer lors d'un long périple en voilier. Suite à une mutinerie, il y a escale sur une île luxuriante qui « pue l'huître », rencontre avec le D^r Séverin(e) et, surtout, découverte par ces garçons du revers cauchemardesque de leurs pulsions et fantasmes... car pour arpenter l'île mystérieuse, il faut infailliblement apprendre à faire « corps » avec elle.

Ce monde onirico-lubrique, qui a fait la marque de Bertrand Mandico au fil des années (notamment grâce au programme Hormona, qui regroupe les courts *Prehistoric Cabaret*, *Y a-t-il une vierge encore vivante ?* et *Notre-Dame des hormones*), trouve une forme particulièrement cohérente et aboutie dans *Les garçons sauvages*, celle-ci reposant sur un éclatement chatoyant des frontières génériques et une structure narrative qui fouille les confins métaphoriques et allégoriques des liens entre nature et érotisme. À la fois récit initiatique immoral, fable hybride et *queer, wet dream* mystique, épopée hormonale, *Les garçons sauvages* résiste à toute tentative de catégorisation trop nette, à l'image des personnages de jeunes délinquants qu'il met en scène. Planent en effet au-dessus de cette œuvre les romans d'aventures de Robert Louis Stevenson, de William Golding et de Jules Verne, les théories de Judith Butler sur la performativité du genre, *Querelle* de Fassbinder, toutes ces influences n'entravant nullement la fluidité et l'émancipation du projet de Mandico. C'est même, au contraire, en repassant par ces références presque « obligées » avec un certain zèle que le cinéaste réussit à provoquer une réflexion pertinente sur la prédation sexuelle, la croissance organique et la représentation stéréotypée des identités de genre. En accentuant à outrance la sexualisation qu'on attribue déjà à certains motifs et figures dans l'imaginaire populaire (le vieux marin esseulé, l'enfant de chœur pervers, la maîtresse d'école, l'île érogène mangeuse

d'hommes, l'étalon qui bande, les fruits juteux et turgescents), Mandico fait dans l'hyperbolique pour mieux fomenter un désir de subversion formelle et sexuelle total. Ces cinq garçons pourris de l'intérieur sont ainsi rendus, par la force de leur violence, à une Nature tout aussi déviante qui se laisse sucer, lécher, pénétrer, jusqu'au moment où la jouissance se transforme en horreur : les garçons, bien malgré eux, commencent à devenir des filles, attributs biologiques en sus. « Êtes-vous prêts à affronter le monde tel que vous êtes ? », leur demande le Dr Séverin(e) une fois leur métamorphose physique bien entamée. Ces rôles, il faut bien le souligner, sont tous incarnés par des actrices adultes – avec en tête de file Vimala Pons, qui joue de façon inquiétante Jean-Louis, l'œil chasseur jamais rassasié –, choix qui s'avère judicieux puisqu'encore une fois, l'ambiguïté assumée et « l'androgénéité » agissent comme des moteurs de création, des fils rouges à suivre pour le spectateur et ce, à tous les niveaux de la mise en scène.

Notons que ce goût pour la transgression ludique se double également d'un parti pris assumé pour le faux-semblant, le décor carton-pâte, la fantasmagorie. Comment comprendre ces choix esthétiques, alors que le travail sur la chair humaine (essentialisée, visqueuse, malléable, suintante) semble si important dans toutes les déclinaisons tangibles de sa matérialité ? À quel degré saisir le décroisement des identités sexuelles présenté ici ? L'artifice, dans *Les garçons sauvages*, se révèle pour finir une façon étonnamment honnête d'approcher le thème de la mascarade et les zones grises de la sexualité humaine. Les pulsions libidinales et destructrices (qui surgissent sous le couvert onirique d'un crâne pailleté nommé Trevor) sont elles aussi façonnées, modelées par cet univers qui ose dévoiler ses coutures et qui laisse apparaître furtivement les secrets de sa fabrication. Avec Mandico, on n'oublie heureusement jamais que le cinéma est une histoire de magie et d'artisanat (les rétroprojections orchestrées durant le tournage en témoignant), et le sexe apparaît lui aussi dans toute sa part de potentielle fiction. Peut-on vraiment se dire homme ou femme, sirène ou capitaine, dans ce monde scintillant où tout bascule, les phallus tombant, les seins poussant au gré des plantes ingérées ? Mandico ne force pas de réponse, mais sous sa main, l'artificialité se dote paradoxalement d'un caractère d'authenticité et la pacotille décorative prend, au détour du bricolage des images, des allures de trésor.

« L'avenir est sorcière », affirme le Dr Séverin(e). Difficile de ne pas lire là le vœu (le sort ? la prémonition ?) d'un créateur qui rêve de mystère et de bouleversements sensoriels, d'un cinéma viscéral aux propriétés guérisseuses. *Les garçons sauvages* appartient sans aucun doute à cette famille d'œuvres volontairement « paria » qui explorent avec curiosité les lieux troubles de l'inconscient pour en tirer la substantifique moelle, aussi envoûtante ou perturbante soit-elle.

ÉDITION EN LIGNE / ONLINE EDITION

ridm.ca

Montreal International Documentary Festival

Rencontres internationales du documentaire de Montréal



12 nov.
— 02 déc.
2020



X P Q

TRAVERSÉE DU CINÉMA EXPÉRIMENTAL QUÉBÉCOIS

Sous la direction de
Ralph Elawani et Guillaume Laffeur
Mis en images par Marie-Douce St-Jacques

Aníthe de Carvalho
Doriane Biot
Marco de Blois
Fabrice Montal
Monika Kin-Gagnon
Nour Ouayda

Marcel Jean
Eric Fillon
André Habib
Charles-André Coderre
Alice Michaud-Lapointe

cinéma
thèque
qc

LEVONS
SOMME
TOUTE

« Un régiment indocile [...] dont le grand récit du cinéma
québécois a trop longtemps fait l'économie. »



JEU

REVUE DE THÉÂTRE 175

Dossier

Nouvelle décennie

ALEXIA BÜRGER
ALIX DUFRESNE
MARIE-ÈVE MILOT
SOLÈNE PARÉ
DAVID LAURIN ET
JEAN-SIMON TRAVERSY
NICOLAS GENDRON
SIMON BOUDREAU

AUTRES SCÈNES
Jeremy Dutcher

PROFILS
Louise Lecavalier

Abonnez-vous!

Et économisez
plus de 30%
sur le prix en kiosque

revuejeu.org | 514 875-2549 |   