



La Revue du Ciné-club universitaire, 2013, n° 1

Images du désir

ACTIVITÉS CULTURELLES
CINÉ-CLUB UNIVERSITAIRE



UNIVERSITÉ
DE GENÈVE

Sommaire

Éditorial	1
La symbolique érotique	2
Érotisme ou pornographie?	10
La vague érotique turque des années 1970	11
A Short Guide To Pinku	15
Érotisme et avant-garde: le cas Robbe-Grillet..	19
Le cas Russ Meyer: le cinéma de l'obsession érotique	28
Salò, au-delà des limites	33
Programmation	36

Illustration

1^{ère} de couverture: *Barbarella*

Remerciements

Christelle Laffin (Agility Logistics); Chantal Lam (Artedis – Panoceanic Films); Melissa Girardet (Black Movie); Maria Watzlawick (Black Movie); Christophe Deverdun (Blaq Out); Nora Wyvekens (Carlotta Films); Emilie Cauquy (Cinémathèque française); André Schäublin (Cinémathèque suisse); Emmanuel Barrault (DKB Productions); Sophie Mirouze (Festival La Rochelle); Tahar Houchi (Fifog); Maddalena Tallo (Filmexport Group); Marine Réchard (Films distribution); Christophe Calmels (Films Sans Frontières); Brian Belovarac (Janus Films); Juliette Mallon (les films pelléas); Stéphane Derdérian (Liliom audiovisuel); Julien Bodivit (LUFF); Jack Bell (Park Circus); Matteo Lovadina (Reel Suspects); Nicole Reinhard (Stadt kino Basel); Kazunao Sakaguchi (Stance Company); Antoine Ferrasson (Tamasa Distribution); Regula Dell'Anno (trigon film); Rolf Zellweger (Universal Pictures); Philippe Lux (Wild Side); Marie Pascaud Zootrope films); Oya Kozacioglu; Dušan Makavejev

Groupe de travail du Ciné-club universitaire

Briana Berg, Julien Dumoulin, Frédéric Favre, Gilliane Kern, Marcos Mariño, Charlotte Rey

Activités culturelles de l'Université

responsable: Ambroise Barras, **coordination:** Marius Schaffter, **édition:** Véronique Wild, **graphisme:** Julien Jespersen



MIXTE
Issu de sources responsables
FSC® C008839



Recevoir gratuitement
La Revue du Ciné-club universitaire
chez moi?

Je m'abonne!

en 1 minute sur **a-c.ch/revue**

Éditorial

par Charlotte Rey

LE PROPRE DU CINÉMA EST DE SUSCITER *QUELQUE CHOSE* CHEZ LE SPECTATEUR, que ce soit de la fascination, de la peur ou encore de la joie. Ce *quelque chose*, comment en parler quand il s'agit du désir charnel, parfois tendre et toujours impulsif? Le choc des corps sublimés dans la petite mort n'est que l'ultime étape de tout ce que comprend l'érotisme. Avant le choc, le glissement. Un regard, un geste et l'imagination s'emballe.

La littérature évoque sans pouvoir montrer. Pour leur part, la peinture et la photographie laissent à la force de l'évocation ce qui relève de la progression, du mouvement, de ce qui, au fond, rend chaque instant éphémère. Au cinéma toutes les conditions semblent réunies pour offrir une représentation concrète de la montée effrénée ou lascive du désir. Mais cette force peut devenir aussi une faiblesse. Dans la représentation cinématographique du désir, quelle place, en effet, reste-t-il à l'évocation, à l'imaginaire? Certains affirment que le cinéma induit l'obscénité. Le texte ou l'image fixe, qui sont également la proie de la censure, ne sont cependant pas en reste. Toujours, la morale a posé des limites à ne pas franchir avec une censure restreignant l'expression de l'imagination et de la pensée.

Dans ce contexte, la notion d'érotisme occupe un espace indéfini qui varie d'une époque, d'une culture, d'une tradition à l'autre: ce qui gêne les uns est accepté par les autres. Plus que de s'attacher à une définition puritaine de l'érotisme qui consiste à le rattacher à une part d'ombre, de caché, de non-représentable, l'enjeu consiste à délimiter ce qui est montrable, et à reconnaître comment ce montrable s'est fondamentalement déplacé au cours des siècles.

Dans cette revue portant sur les *Images du désir*, les différentes formes que prend l'érotisme cinématographique en fonction des cultures et des époques seront questionnées: comment est-il représenté? Lors de la libération des mœurs, comment est-il exulté? Et quand devient-il au contraire objet de dégoût? Dans tous les cas, le corps désiré n'est jamais représenté uniquement pour lui-même, simplement dans sa beauté ou sa laideur: il sert davantage comme arme; une arme de séduction, ou une arme permettant de défendre des idées politiques.

La symbolique érotique

Le symbole érotique au cinéma est bien mieux qu'un moyen de contourner la censure. Encore aujourd'hui, dans des œuvres où les corps sont exposés de manière explicite, objets et procédés de mise en scène s'accordent pour suggérer l'idée du désir. Un traitement varié qui met en lumière des tendances diverses selon les cultures et les âges.

par Julien Dumoulin

«Je veux un symbole phallique par plan!»

Raoul Walsh

A CARL JUNG QUI RIAIT DE VOIR FREUD UN CIGARE À LA BOUCHE, le psychanalyste aurait eu cette réponse: «Parfois un cigare est juste un cigare...»

Car la tentation est grande, lorsque l'on souhaite dresser l'inventaire des symboles érotiques, de voir en toute scène ambiguë une myriade d'éléments convoquant l'idée du désir et du sexe. Sans compter que l'idée même d'érotisme peine à être définie de manière objective. Cet article ne peut prétendre à l'exhaustivité, mais propose néanmoins de rendre compte des grandes tendances qui ont marqué la suggestion du désir à travers les héritages artistiques (littéraires et picturaux), sociaux et culturels qui ont façonné le cinéma.

L'érotisme exogène: de la littérature au star-système

En Occident, alors que l'idée même d'érotisme au cinéma est vite reléguée aux seuls circuits clandestins, les cinéastes grand public doivent faire appel à certaines astuces pour recourir à la nudité, par exemple en tournant des films historiques qui mettent en scène des sociétés décadentes et/ou

exotiques. Ce fut le cas de *Cleopatra* (1917) de J. Gordon Edwards qui, des années après sa sortie, allait être jugé trop obscène par le code Hayes.

Dans ce contexte où la reconstitution historique permet aux metteurs en scène d'échapper à une censure qui interdit de dévoiler davantage qu'une épaule sans s'en justifier, la nudité est utilisée pour servir un message moral (à travers des récits bibliques) ou par des récits d'aventure (l'exotisme a pendant longtemps été associé à l'érotisme, en particulier aux États-Unis). En témoigne toute la série des films adaptant Tarzan, dont le plus notable, *Tarzan et sa compagne*, fit scandale en 1934 pour une séquence qui voit Jane se baigner totalement nue. Grâce au recours à la figure du «sauvage», réduit à ses pulsions «animales», l'exploitation de la thématique exotique va perdurer bien au-delà de l'instauration de la censure. La tendance s'accroîtra même au point que la nudité, expurgée des films, sera souvent réintroduite sur les affiches. Mais c'est surtout en marge du cinéma que l'érotisme du début du 20^e siècle se construira en se nourrissant de la littérature et en puisant ses références dans les récits d'aventure et dans le fantastique: ainsi les films sur les sorcières, que la chevauchée du balai, les sabbats orgiaques et les commerces de chair avec le démon rendent synonymes de débauche depuis le Moyen Âge. Sans oublier les vampires, dont le «baiser» ambigu, mixte

de succion et pénétration, fait encore aujourd'hui des émules (de *Nosferatu* de Friedrich Wilhelm Murnau, 1922, à *Dracula* de Francis Ford Copola, 1992, et, plus récemment, *Thirst* de Park-Chan Wook, 2009).

À cette époque, c'est aussi avec l'arrivée d'un nouveau phénomène, le star-système, que l'érotisme se construit: acteurs et actrices sont de plus en plus exposés dans des magazines qui alimentent les légendes à grands renforts de photos et de scandales. Les stars se dévoilent davantage dans cette jeune presse «people». La simple mise en scène d'une icône suffit à déplacer les foules, la construction de l'érotisme se faisant alors de façon exogène.

L'exemple de Marilyn Monroe est sans doute le plus représentatif de cette exploitation de l'image de la femme à des fins commerciales, mais aussi de l'hypocrisie émanant des instances américaines: le scandale que provoqua le calendrier mettant en scène Marilyn nue fut habilement exploité par les producteurs alors même que les institutions «bien-pensantes» condamnaient cette «atteinte aux bonnes mœurs».

L'érotisme mis en scène

La grammaire cinématographique et les procédés de mise en scène au service de l'érotisme varient selon les réalisateurs. Bien souvent, c'est par l'intermédiaire d'un point de vue subjectif (fantasmé ou physique) que l'érotisme est transcrit à l'écran. Chez Erich von Stroheim, par exemple, qui porte un regard critique sur le lien entre sexe et argent, les thèmes du voyeurisme et des rapports adultérins apparaissent dans de nombreux films. Dans *Foolish Wives*, sorti en 1922, un escroc séduit la femme d'un autre qu'il

emmène en montagne. Pris volontairement dans une tempête, il se réfugie chez une acolyte pour y passer la nuit. Alors que la femme se déshabille pour se coucher, Stroheim, dos à elle, la filme à l'aide d'un petit miroir. La caméra qui épouse ainsi le point de vue du personnage principal, nous dévoile le dos nu de la jeune femme, le désir étant encore exacerbé par la tempête qui se déchaîne dehors. Seule l'arrivée d'un moine empêchera pour un temps le personnage de profiter de sa victime.

La caméra peut également traduire l'expression d'un point de vue irréel grâce à des procédés de montage et à l'adoption d'un angle qui restitue une vision qui n'est cette fois-ci pas celle du héros. L'érotisme repose alors sur la notion de fantasme, à l'image de *Vertigo* d'Alfred Hitchcock (1954), dont la trame joue sur des faux-semblants.

Ce principe du point de vue atteint son exploitation maximale avec l'apparition des caméscopes: dès lors, au sein même des productions cinématographiques, les caméras amateurs sont utilisées comme élément diégétique pour entretenir le paradoxe du réalisme grâce à une image non professionnelle. Le meilleur exemple est sans doute *Sex, Lies and Videotapes* (1989), de Steven Soderberg, qui joue sur le voyeurisme du spectateur, poussé à découvrir les

«L'Office [du Code Hays] passe beaucoup de temps à s'inquiéter de savoir si une fille a de la poitrine ou non. Il me semble qu'il devrait s'inquiéter quand elle n'en a pas du tout. C'est cela qui alarmerait le public. Mais peut-être que l'Office espère que les filles ressemblent aux garçons.»

Marilyn Monroe

La confrontation au désir dans
Conte d'été, 1997, Éric Rohmer.

confessions intimes des protagonistes enregistrées par le héros.

Autre élément, la voix, qui est souvent traitée par les cinéastes comme un vecteur érotique. Le récit d'une relation ou d'un fantasme permet à chaque spectateur de bâtir sa propre construction mentale: dans *Persona* d'Ingmar Bergman, la confession d'Alma sur ses relations extra-conjugales ne montre rien et dit tout, à l'instar des soupirs de plaisir entendus dans le noir dans la seule scène d'amour d'un cinéaste érotique, mais jamais sexuel: Éric Rohmer (*Le beau mariage*, 1982).

Le cinéma de ce réalisateur est d'ailleurs d'un érotisme constant, même si toujours contenu: Rohmer s'attarde souvent sur des parties du corps filmées en gros plans, épousant par là même le regard fétichiste de ses héros. La tension érotique émanant du film *Le genou de Claire* (1970) s'évanouit lorsque Jean-Claude Brialy parvient enfin à poser une main sur le genou tant convoité. Dans ce contexte, le titre de la série des *Contes moraux* prend dès lors un sens de lecture plus ambigu.

Dans le cinéma de Rohmer, la confrontation du héros avec l'objet de son désir ne passe pas par une nudité brute et explicite: dans *Conte d'été* (1997), le désir du héros (Gaspard) est suggéré par un plan fixe qui laisse entrevoir au premier plan la jambe nue de son amie (Margot). Rohmer confronte son héros à la vue frontale de cette jambe. Le cadre prend alors soin de couper la tête de la fille et place le visage du garçon au niveau de sa taille, afin d'appuyer la tension érotique. Ici, comme dans de nombreux autres films, l'effet érotique est la combinaison de la position des

acteurs, de la composition du cadre, du hors-champs et du jeu des échelles.



Les symboles à l'image

Les *Contes immoraux* de Walerian Borowczyk (1974) est un panorama exhaustif et plus ou moins adroit des symboles érotiques utilisés au cinéma: il y a d'abord le topos de la nature, avec la mise en relation de la marée montante, du va-et-vient des vagues et de l'écume, avec la progression du plaisir. Cette figuration poétique mettant au centre le pouvoir de la nature est présente dans de nombreux autres films, comme ceux de Jean Renoir, où la nature exprime la libération des pulsions des personnages: dans *Le déjeuner sur l'herbe* (1959), une tempête déchaîne les éléments (et les passions) sous l'œil d'un berger, qui, sur le modèle des satyres de la Grèce antique, entame un morceau de flûte semblable à un appel surnaturel. Le climax est déclenché: la fièvre gagne peu à peu tous les esprits pour transformer le déjeuner en véritable bacchanale. La scène d'amour est alors suggérée métaphoriquement par les herbes qui ondulent dans l'eau, par l'écoulement de la rivière... L'idée de la flûte

comme déclencheur est aussi présente dans *Boudu sauvé des eaux* (1932): c'est elle qui donne au maître de maison le signal d'aller rejoindre sa bonne et amante dans sa chambre.

La nature est ainsi propice aux ébats. Peut-être la perçoit-on comme un cadre favorable aux relations souvent considérées comme animales ou primitives, par opposition à la bienséante pudeur de nos civilisations modernes. C'est ce qui transparaît dans *Lady Chatterley* (Pascale Ferran, 2006), où la forêt (elle-même symbole d'introspection et d'initiation) permet à l'héroïne de faire fi des barrières sociales en se donnant au garde-chasse dont le caractère rude et taciturne en fait le modèle de l'amant charnel. Dans *La bête* (Walerian Borowczyk, 1975), c'est cette fois-ci avec un animal monstrueux que Lisbeth Hummel fantasme sa relation dans les bois qui entourent la demeure de son futur époux. Sur son lit, elle se carresse avec une rose rouge – symbole, par ses épines, de la passion trouble (à la fois jouissance et violence) qu'elle imagine entretenir avec la bête –, qu'elle finit par introduire en elle.

De tous les éléments, l'eau est sans conteste le plus répandu des symboles sexuels. En atteste *Sweet Movie* (Dusan Makavejev, 1974) qui utilise l'élément liquide sous toutes ses formes: la première scène d'amour est encadrée par des plans de chutes d'eau, tandis que Miss Canada s'apprête à s'offrir à Mr Kapital. La malheureuse se présente le lendemain, un verre de lait à la main, avant d'être jetée dans une piscine. Elle sera finalement emportée par un homme noir bodybuildé qui l'amènera au sommet d'un château d'eau en forme de bouteille de lait. Si l'élément liquide rappelle l'idée de fluides corporels, l'eau se fait



L'affiche de *Querelle*, de Fassbinder, qui fut interdite.

ici symbole bénéfique associé à la vie, à la matrice et au principe de purification (le baptême que Pierre Clémenti expérimente dans une baignoire en est un exemple). Pourtant, cette acception plutôt positive est pondérée par l'anarchie qui traverse le film, ainsi que par la signification que revêtent les relations sexuelles vues comme métaphores des liens entre capital et communisme: les eaux calmes sur lesquelles navigue la péniche s'avéreront être tout autant un lieu de débauche et de corruption que de mort.

Encore plus que la nature, les animaux et les objets peuvent revêtir une signification érotique explicite.

Le cheval, animal érotique par excellence, est associé à la puissance sexuelle par sa fougue et l'idée

de chevauchée qui lui est associée. C'est ce que l'on constate dans *La bête* qui débute par une saillie sous l'œil fasciné de Mathurin ou dans *Sex and Zen* (Michael Mak, Hong-Kong, 1991), dans lequel le héros cherche à se faire greffer un sexe de cheval pour décupler ses capacités.

Depuis l'Antiquité le bouc et le lapin sont pour leur part un symbole de lubricité que l'on retrouve dans *Foolish Wives*: avant d'épier sa «compagne», le personnage joué par Stroheim vient s'asseoir à côté d'un bouc, dont la présence dérangeante sert à rappeler les intentions malhonnêtes du héros.

Les objets inanimés, quant à eux, ont tous un potentiel érotique qui dépend de leur mise en scène et de leur agencement. Avec leur forme phallique, fusils, pistolets et autres couteaux offrent dans presque tous les westerns une double lecture.

Contes immoraux regorge d'objets utilisés comme évocation érotique: la pompe à vélo que Fabrice Lucchini actionne avec fougue en dévisageant sa cousine, les concombres qui serviront de godemichés à Charlotte Alexandra, les images des tuyaux de l'orgue, ou des cierges...

Dans *Queen Kelly* (1929), certains éléments évocateurs viennent signifier ce que la caméra ne peut montrer: Gloria Swanson perd sa culotte face au prince qui, assis sur son cheval et sabre dressé, se moque de l'infortunée. Cette dernière finira par lui jeter ses dessous à la figure. Plus tard, le prince tombera amoureux de la belle et lui offrira un dîner à grand renfort de bougies, symboles de la passion des futurs amants.

En ce qui concerne les couleurs, à l'exception des Chinois qui ont fait du jaune la couleur du sexe (les

films pornographiques sont appelés «films jaunes»), de nombreuses cultures associent l'érotisme au rouge et au rose: alors que le rouge est souvent utilisé pour sa portée passionnelle, le rose (par des associations anatomiques évidentes) occupe une place prépondérante à la fois en Occident et au Japon où le terme anglais «pink» a fini par dénoter un genre érotique en tant que tel. Lorsqu'ils souhaitent atténuer la force d'une relation, voire la rendre carrément stérile, les cinéastes opposent dès lors tout naturellement à ces couleurs des ambiances froides bleutées.

D'autres approches de l'érotisme: Inde, Chine et Japon

Malgré une «sexualisation» récente du cinéma indien due à l'arrivée d'actrices prêtes à se dévoiler davantage pour réussir, les scènes d'amour demeurent proscrites et les corps rigoureusement vêtus. Un paradoxe si on se réfère aux traditions érotiques de ce pays, héritées des doctrines comme le tantrisme qui font de l'acte sexuel et de la découverte du corps une ascèse sacrée. Le cinéma indien s'en tient ainsi au seul symbole du vent dans les cheveux pour traduire de façon évidente l'émoi amoureux.

La Chine, elle aussi héritière d'une longue tradition érotique, subit une censure politique que seule la région de Hong Kong parvient à éluder. La littérature érotique chinoise est réputée pour sa poésie et l'élaboration de métaphores complexes qui définissent partenaire, relation sexuelle et désir. Ces symboles constituaient dans la Chine impériale un véritable langage qui permettait d'échapper à la censure imposée par des occupants souvent étrangers. Il était ainsi possible de faire connaître ses intentions par

la simple composition d'un bouquet de fleur: une pivoine jaune symbolisait par exemple une jeune fille vierge, l'état d'éclosion de la fleur indiquant la disponibilité sexuelle de la femme. Dans le registre masculin, une anguille symbolisait un pénis et le terme «anguille jaune» désignait un homosexuel.

Sur le plan des rapports physiques, l'association entre la pluie et les nuages (éléments importants du taoïsme qui fait du sexe un élément permettant d'atteindre l'immortalité) symbolisait l'accouplement. Plus précisément, le jade (considéré comme une matière précieuse), évoque à la fois les organes sexuels et les pratiques amoureuses: le tigre de jade et la porte de jade se font symboles respectivement des organes masculin et féminin, le bouton de jade du clitoris et la flûte de jade de la fellation. Quant à la partie du corps considérée comme la plus érotique en Chine, le pied, une longue tradition consistait à bander celui des jeunes filles aristocrates pour les empêcher de se développer.

L'érotisme fait partie intégrante de la société japonaise. Le sexe et ses représentations sont davantage acceptés que dans les sociétés occidentales, et il n'est pas rare de trouver des traces d'une symbolique érotique même dans des dessins animés destinés à un jeune public. Cette tolérance s'explique en partie par l'absence de tabou autour de l'acte sexuel pour le shintoïsme, la religion la plus ancienne et la plus répandue au Japon. Le sexe, jamais considéré comme sale ou immoral, est par contre souvent traité comme un acte violent, dans des rapports de domination et de souffrance, que par ailleurs nos sociétés ont eu tôt fait d'assimiler à des perversions. Si de tels jugements sont évidemment déplacés lorsque l'on

confronte deux cultures aux valeurs différentes, il n'est pas moins vrai que l'érotisme japonais véhiculé par le cinéma et, plus tard, par des films d'animation érotiques (*hentai*) ont contribué à mettre en avant des tendances aussi diverses et répandues que l'inceste, le sadisme, le viol ainsi qu'une multitude de fétichismes. Il faut dire que l'approche du corps n'y est pas la même qu'en Occident. Dans ce pays où contenir ses émotions est primordial en société, la transgression dans l'acte sexuel provient de l'exposition des sentiments, plus que de la nudité même. La jouissance pour un homme proviendra davantage de sa capacité à obtenir de sa partenaire l'aveu de son trouble, raison pour laquelle les films pornographiques japonais s'attardent plus sur l'expression du visage des femmes que sur la crudité des rapports. Le visage étant par ailleurs tabou, c'est la nuque qui, chez la femme, incarnera la sensualité érotique.

Au Japon, la suggestion et le fantasme occupent une place prépondérante. En terme de symbolique, cet imaginaire donne lieu à une multitude de représentations, dont l'idée de base est que l'acte sexuel combat la mort. La souillure, pour sa part, est un principe érotique associé aux éléments liquides et, dans une plus large mesure, à la mer, à la fois envisagée



Summer Wars, Mamoru Hosoda, 2009

L'excitation est souvent symbolisée par la représentation très répandue du saignement du nez, que l'on trouve même dans certaines œuvres destinées à un jeune public.

par cette culture insulaire comme limite mortelle, et comme milieu indomptable lié à l'excitation et au désir. L'érotisme est donc au Japon un produit culturel répandu et assumé.

Pour aborder la thématique érotique, le cinéma a peu à peu construit ses propres codes aux travers de différents héritages culturels. Des codes parfois si convenus qu'ils ne tardèrent pas à apparaître comme des clichés du genre. *Deep Throat* (Gerard Damiano, 1972), malgré sa nature pornographique, n'hésita pas à s'amuser de ces symboles à travers un montage métaphorique: des cloches qui sonnent, un décollage d'une fusée, l'explosion de feux d'artifices (déjà utilisé par Hitchcock)... Dans un de leur sketch, Les Monty Python poussèrent le procédé plus loin encore en évoquant l'acte amoureux par une suite de plans évocateurs mettant à la suite une tour démolie qui se redresse, un coq qui chante, un avion qui est réapprovisionné en vol par un autre...

Comme un appel aux cinéastes à renouveler sans cesse leurs symboles et leur langage.

Bibliographie

Encyclopédie alpha du cinéma – Le cinéma érotique Volume 7,

Éditions Grammont S.A., Alpha Éditions, 1980.

GIRARD Agnès, *L'imaginaire érotique au Japon*, Éditions Albin Michel,

2006.



Sweet Movie, un bain de sucre pour adoucir le corps avant la mort.

Érotisme ou pornographie?

«Si l'érotisme, comme l'art ou l'humour, ne se laisse emprisonner dans aucune définition, c'est que son objet – le plaisir sexuel pour lui-même, hors de toute injonction biologique – est spirituel et non pulsionnel: il relève d'un univers imaginaire où le désir devient créateur de ses propres représentations. [...] L'érotisme est indissociable de la sexualité, mais s'en différencie comme le mot se distingue de sa chose. Son histoire est celle de ses représentations, suit l'évolution des techniques [...]. Mais à la simple ressource technique, qui suffit à la pornographie, l'inspiration érotique ajoute ce supplément d'âme que nous appelons l'art»

Pierre-Marc de Biasi, *Histoire de l'érotisme: de l'Olympe au cybersexe*

«L'érotisme se différencie de la pornographie comme l'art se distingue de la technique, et le désir de la consommation »

Pierre-Marc de Biasi, *Histoire de l'érotisme: de l'Olympe au cybersexe*

«La pornographie, c'est l'érotisme des autres»

André Breton

«[La photographie pornographique] montrerait tout, ne cacherait rien tandis que la photographie érotique garderait un mystère, une force suggestive: son voilement serait un dévoilement. Elle engagerait un imaginaire alors qu'à l'imaginaire, l'autre livrerait sous emballage une matière "brute de décoffrage". La photo érotique ferait fantasmer, la photo pornographique jouirait à notre place.»

Jean-Paul Gavard-Perret, «Le voile de la nudité»

«C'est une entreprise infinie que de définir la pornographie et de marquer ses différences et ses similitudes avec son distingué voisin, l'érotisme. Beaucoup s'y sont appliqués et l'exercice est devenu académique. C'est que ces deux notions sont à la fois enchevêtrées et remuantes. Elles bougent à mesure que passent les siècles et, parfois, elles échangent leurs places. Dix ans ou cent ans ont suffi pour que Flaubert, Miller, Pauline Réage ou Emmanuelle Arsan cessent d'être obscènes ou pornographiques pour gagner d'autres labels: classiques ou érotiques. L'érotisme est souvent la pornographie de la veille. D'une culture à une autre, de même, les frontières de la pornographie sont variables. Les Suédois ont longtemps tout regardé sans honte ni surprise quand certains pays musulmans ou socialistes détestent le plus timide des strip-teases. Enfin, la pornographie est taillée sur mesure pour chaque individu. Chacun secrète sa propre pornographie. Ce qui choque l'un réjouit son voisin ou le laisse de marbre.»

Encyclopædia Universalis, «Pornographie»

La vague érotique turque des années 1970

Dans les années 1970 en Turquie, pour attirer dans les salles un public récemment convoité par la télévision, les studios de Yeşilçam se frottent au genre érotique. Nommé parfois le Yeşilçam porno ou Seks furyası, ce genre cinématographique a remporté un vif succès populaire. Retour sur ce phénomène turc.¹

par Gilliane Kern

DURANT L'ÂGE D'OR DU CINÉMA TURC qui a duré des années 1950 au début des années 1980, les studios de Yeşilçam² à Istanbul produisaient jusqu'à trois cents long-métrages chaque année, ce qui en a fait le cinquième producteur mondial de films dans les années 1970³. Tournés très rapidement avec de petits budgets, ces films très populaires auprès d'un public turcophone, s'inspiraient principalement du genre mélodramatique, mais aussi des films d'action et d'aventures, des comédies romantiques et des westerns «kebab».

Outre par un budget modique, une bande-son iconoclaste et des intrigues absurdes, les productions de Yeşilçam se caractérisent par une productivité du tonnerre et un star-système digne d'Hollywood. Dès les années 1950 et 1960, le système a ses pin-ups et ses play-boys gominés, surnommés les «jön» (se prononçant exactement comme le mot français «jeune»). Ces acteurs ne sont pas formés au métier – ils peuvent être embauchés suite à des concours dans des magazines –, apportent leurs propres costumes sur le tournage et font eux-mêmes les éventuelles cascades des films d'action. De même, le son n'est pas

enregistré en direct et les dialogues sont doublés par des comédiens de théâtre.

Dans les années 1970, suite à l'apparition de la télévision publique et à la baisse de la fréquentation des salles de cinéma, les studios de Yeşilçam réagissent à cette nouvelle concurrence en produisant des films à caractère sexuel imitant les comédies érotiques italiennes: le *Yeşilçam porno* ou *Seks furyası* est né.

Ces films érotiques, qui ressemblent beaucoup aux autres productions de Yeşilçam, suivent souvent les codes des genres populaires de l'époque: la comédie, la romance, l'aventure, le policier et même le western! À ceci près que des séquences «chaudes» sont insérées dans la trame du film et qu'elles peuvent être coupées à la demande du distributeur.

Parmi ces films, citons: *Parçala Behçet* (1972) de Melih Güngen, premier film turc considéré comme érotique et premier d'une longue série avec l'acteur Behçet Nacar, *Beş Tavuk Bir Horoz* (Cinq poules un coq, 1974) qui «turquifie» le film italien *Homo Eroticus* (1971) de Marco Vicario, *Ah Deme Oh De* (Ne dis pas Ah, dis Oh, 1974), *Muz sever misin?* (Aimes-tu la banane?, 1975), *Bekaret Kemerî – Sevişme Tekniği* (Ceinture de chasteté – Techniques pour faire l'amour, 1975), *Biyonik Ali futbolcu* (Ali le footballeur bionique,

1978), *Karpuzcu* (Le vendeur de pastèques, 1979) ou *Gece Yaşayan Kadın* (Les femmes de la nuit, 1979)⁴.

Vu le succès grandissant de ces productions, même les réalisateurs et les acteurs célèbres du cinéma traditionnel délaissent les amourettes ou les combats virils qui ne font plus autant recette pour se tourner vers le genre érotique.

Dans *Taksi Şoförü* (Le chauffeur de taxi, 1976), le réalisateur Şerif Gören utilise les ficelles de la comédie romantique, du drame puis du film d'action et du western pour raconter une histoire d'amour entre un chauffeur de taxi, interprété par le play-boy Kadir Inanır, et une jeune femme, interprétée par la débutante Banu Alkan. Le film est entrecoupé de scènes érotiques suggestives et d'une séquence plus explicite et très sensuelle qui mêle des images d'une voiture en train de dérapier avec des gros plans d'un couple s'embrassant. Sorti la même année que le *Taxi Driver* de Martin Scorsese, *Taksi Şoförü* est l'un des premiers films de Şerif Gören. Six ans plus tard, le

réalisateur recevra avec Yılmaz Güney la Palme d'Or du Festival de Cannes pour *Yol* (La permission, 1982).

En 1975, la moitié des 225 films produits en Turquie sont érotiques et cette proportion augmente même à deux tiers en 1979⁵! 1979 ouvre aussi une deuxième phase de films érotiques avec le premier long-métrage turc vraiment pornographique: *Öyle Bir Kadın Ki* (Une femme comme ça, 1979) de Naki Yurter⁶. Alors qu'auparavant, quand les réalisateurs souhaitaient ajouter des scènes de sexe explicites à leurs œuvres, soit les acteurs les simulaient, soit les cinéastes s'occupaient d'emprunter ces séquences à des œuvres étrangères, dans ce film rien n'est simulé.

Si certains de ces films banalisent une certaine violence inculquée aux femmes (enlèvements, viols et autres agressions), d'autres ridiculisent ouvertement la domination masculine comme *Sekreter* (La secrétaire, 1985) de Temel Gürsü, ou alors donnent le rôle principal à des femmes fortes et indépendantes comme l'actrice Türkân Şoray dans *Metres* (La maîtresse, 1983) d'Orhan Elmas.

En 1980, le coup d'État militaire juggle Yeşilçam et cette intense *Seks furyası* – même si des films érotiques seront encore produits et diffusés par la suite. Porté par une censure sévère et une idéologie «islamique-nationaliste», le nouveau pouvoir conservateur et autoritaire interdit les séquences pornos dans les salles, interdictions qu'encore récemment le parti AKP a renforcées et étendues.

Malgré tout, le marché du film érotique est relancé dès les années 1980 grâce à la cassette vidéo. Encore actuellement, les Turcs resteraient des grands consommateurs de films pornos et érotiques sur cassettes VHS, chaînes satellites et internet⁷.

Satin Rouge: film tunisien.
Représentation d'une tradition
dans laquelle le désir du corps
passe par d'autres chemins.



Aujourd'hui, un Nouveau cinéma turc fait les beaux jours des festivals internationaux, emmené par des réalisateurs comme Nuri Bilge Ceylan, Ömer Kavur, Yeşim Ustaoglu et Semih Kaplanoglu en Turquie même, Ferzan Özpetek en Italie ou Fatih Akın en Allemagne. Pourtant, les films de Yeşilçam, souvent repris à la télévision turque, restent populaires auprès d'un public qui leur porte un regard à la fois nostalgique et ironique.

Bibliographie

ARSLAN Savaş, *Cinema in Turkey: A new critical history*, Oxford, University Press, 2011.

GIRARDOT Clément, «Erotik Sinema Boom, An Internet Archeology», *Mashallah News*, 10 janvier 2011, <http://mashallahnews.com/?p=1135> (consulté le 29.07.2012).

GIRARDOT Clément, «Turquie: au cœur de la déferlante érotique des années 70», *Turquie européenne*, 20 janvier 2011, <http://turquieeuropeenne.eu/turquie-au-coeur-de-la-deferlante-erotique-des-annees-70.html> (consulté le 15.07.2012).

SCOGNAMILLO Giovanni et DEMIRHAN Metin, *Erotik Türk Sineması*, Istanbul, Kabcacı Yayınevi, 2002.

«Yeşilçam (Green Pine) Cinema», *Film Reference*, <http://www.filmreference.com/encyclopedia/Romantic-Comedy-Yugoslavia/Turkey-YESILCAM-GREEN-PINE-CINEMA.html> (consulté le 29.07.2012).

- 1 Cet article s'inspire fortement de celui de Clément Girardot, «Erotik Sinema Boom, An Internet Archeology».
- 2 D'après le nom d'une rue d'Istanbul. Yeşilçam (qui signifie «pins verts») est l'équivalent pour la Turquie de Hollywood aux États-Unis ou de Bollywood en Inde.
- 3 ARSLAN Savaş, *Cinema in Turkey: A new critical history*.
- 4 Ces films sont très populaires auprès des jeunes hommes qui ont dû quitter leur famille suite à l'exode rural des années 1950 ou l'immigration en Allemagne dès les années 1960. Ces spectateurs se rendaient au cinéma sans leur famille, comme c'était la coutume généralement.
- 5 Sur 193 productions en 1979, 131 (en très grande majorité en 16 mm) sont des films érotiques. Au total, certains auteurs estiment que, sur les 7000 films produits en Turquie, près de 600 peuvent être considérés comme érotiques.
- 6 GIRARDOT, *op. cit.*
- 7 Selon un documentaire diffusé sur la chaîne turque Kanal D (cité dans l'article de GIRARDOT), 20 % des internautes turcs se connecteraient pour visiter des sites classés X et le pays se situerait au deuxième rang mondial de la consommation pornographique après le Japon. Une ancienne actrice turque de la période *Seks furyası* commente avec nostalgie dans le documentaire: «Dans les anciens films érotiques, il y avait une histoire» (cité dans GIRARDOT, *op. cit.*).

Dans *Les anges violés*, Wakamatsu met à nu les dérèglements du désir et le côté meurtrier de la sexualité masculine.



A Short Guide To Pinku

Le cinéma pinku, ou «cinéma rose japonais », offre depuis cinquante ans aux réalisateurs un espace de liberté formelle propice à l'expérimentation. D'abord caractérisé par sa composante subversive proche de l'expérimental, le pinku s'ouvre peu à peu à un plus large public et acquiert finalement ses lettres de noblesse avec des cinéastes plus intellectuels comme Hisayasu Sato et Takahisa Zeze.

par Marcos Mariño

L'ÉCLOSION DU CINÉMA ÉROTIQUE DANS LES ANNÉES 1960 N'ÉPARGNE PAS LE JAPON, qui lance sa propre version du genre: le *pinku eiga*, littéralement «cinéma rose». Le film pinku, conçu à la base comme un produit commercial de qualité moyenne, filmé avec très peu d'argent et en un temps record, rapporte donc des profits intéressants à une industrie cinématographique qui doit commencer à faire face à la concurrence de la télévision. La seule règle cinématographique du pinku, c'est que doivent y être régulièrement insérées des scènes érotiques, qui pour s'accorder avec la stricte censure nipone, ne peuvent pas être trop explicites. L'interdiction formelle de montrer pilosité ou organes génitaux obligera les réalisateurs pinku à plusieurs acrobaties de mise en scène, ce qui ne les empêchera pas pour autant de souvent voir leurs films interdits ou coupés par les autorités. Ainsi, les projections du premier film pinku, *Flesh Market* (1962), de Satoru Kobayashi, seront interrompues par la police, qui s'emparera des copies et obligera le studio à sortir une version censurée¹.

Premier temps: Wakamatsu

Une caractéristique importante de l'industrie pinku est qu'elle permet à des jeunes réalisateurs de faire une carrière cinématographique de façon bien plus

rapide que ce que rend possible l'industrie officielle, et leur donne une liberté formelle et thématique très grande. En principe, tant qu'ils incluent le nombre requis de scènes érotiques, les réalisateurs pinku ont même la possibilité de se lancer dans l'expérimentation. Mais bien entendu, tous les réalisateurs ne vont pas exploiter cette liberté formelle et thématique. Et ce sera finalement, à travers le travail extraordinaire de Koji Wakamatsu que le pinku se transformera en un genre hybride, à mi-chemin entre l'industrie érotique (ce que l'on appelle quelquefois l'ero-duction) et le cinéma underground et expérimental.

Comme le dit Wakamatsu dans un interview récent, «le cinéma pinku était juste un outil pour exprimer mon opinion politique et ma vision de l'existence»². En effet, le cinéma de Wakamatsu va suivre comme un sismographe les convulsions politiques du Japon des années 1960-1970, en prenant le point de vue de la gauche radicale et même du groupe terroriste Armée Rouge Unifiée. Plusieurs personnes dans l'entourage de Wakamatsu sont politiquement proches de ces mouvements: Masao Adachi, un de ses collaborateurs, également réalisateur pinku important, décide de s'allier à la lutte armée au Proche Orient dans les années 1970. À côté de cette problématique politique, qui est par ailleurs sujet de films comme *L'extase des anges* (1972), Wakamatsu déploie sa vision obscure du désir et des relations entre



Dans le film classique du Roman Porno, *School of the Holy Beast*, Norifumi Suzuki inaugure la nunsplotation à la japonaise.

hommes et femmes dans des œuvres remarquables comme *Quand l'embryon part braconner* (1966) ou *Les anges violés* (1967), devenus des classiques du SM.

Deuxième temps: Roman Porno

En dépit de son succès commercial, le cinéma pinku des années 1960 est rattaché à des circuits de distribution restreints et toujours proches du monde underground. Comparativement, le Roman Porno – série de productions érotiques soft lancée par les studios Nikkatsu en novembre 1971 –, peut être regardé comme une tentative de

réaliser des films plus respectables et à plus gros budget. Comme dit Jasper Sharp dans sa monographie sur le pinku, «Nikkatsu sortit la thématique érotique de l'underground, la

nettoya et la re-modela pour l'offrir à une audience plus vaste»³. La texture des films du Roman Porno est dès lors très différente de celle des films de Wakamatsu: réalisés entièrement en couleur⁴, et servis tant par une photographie soignée que par une mise en scène plus conforme au cinéma officiel, les films

du Roman Porno pourraient être considérés comme le résultat d'une neutralisation des puissances subversives du pinku. Mais ce serait oublier qu'aux studios Nikkatsu on trouve des réalisateurs très doués, comme Tatsumi Kumashiro et Noboru Tanaka, qui vont renouveler le genre érotique au Japon. Ajoutés à cela, des films comme *Flower and Snake* (1974) de Masaru Konuma, et l'extraordinaire *School of the Holy Beast* (*Le couvent de la bête sacrée*, 1974) de Norifumi Suzuki vont permettre de faire réapparaître dans le Roman Porno le côté subversif du pinku, ainsi que son goût pour la transgression et le SM.

Troisième temps: la nouvelle vague pinku

Dans les années 1980, le pinku voit l'arrivée d'une nouvelle génération qui mènera le genre à un nouveau seuil de sophistication formelle et intellectuelle. Les réalisateurs les plus importants de cette nouvelle période sont Hisayasu Sato et Takahisa Zeze. Tous deux se considèrent comme des disciples de Wakamatsu et, en suivant son modèle, vont utiliser le pinku comme un moyen d'explorer des thématiques complexes comme l'aliénation urbaine dans le Japon des années 1980-1990 qui sera un de leurs sujets favoris. Plus précisément, Zeze explorera cette thématique à la manière d'Antonioni, dans des films comme *Raigyo* (1997) et *Dirty Maria* (1998), où des personnages égarés évoluent dans ce que Gilles Deleuze appellerait des «espaces quelconques»⁵. Le style «détaché»⁶ de Zeze, avec son abondance d'espaces ouverts, contraste avec l'esthétique de l'excès de Sato et son inclination pour les espaces claustrophobiques, comme le sont l'immeuble de *Night of the Anatomical Doll* (1996) ou les pièces fermées de *Lolita*

«Nikkatsu sortit la thématique érotique de l'underground, [...] pour l'offrir à une audience plus vaste.»

Vibrator Torture (1987) et de *The Bedroom* (1992). Mais la détresse du monde urbain n'est pas le seul sujet qui intéresse ces deux réalisateurs. Un autre ingrédient important dans le cinéma de Sato – et qui apparaît d'une façon ou d'une autre dans tous ses films – est sa réflexion méta-référentielle sur le pouvoir de l'image et du son dans la société contemporaine grâce à des personnages qui photographient, enregistrent, filment constamment leur réalité. Zeze, pour sa part, va s'intéresser à l'idée de perte du sens de l'histoire dans le Japon d'aujourd'hui, dans l'extraordinaire *Tokyo X Erotica* (2001), qui combine scènes chaudes typiques du pinku, structure narrative subtile et atmosphère onirique chargée de symboles.

Encore

Alors que le cinéma érotique des années 1970 en Europe et aux États-Unis s'est complètement dilué dans le mainstream et le porno, le pinku japonais garde son identité et son élan, et continue à produire des films singuliers. Dans les années 2000, une nouvelle relève générationnelle est née avec le groupe de réalisateurs connu sous le nom de «seven lucky gods», dont certains films, comme *The Glamorous Life de Sachiko Hanai* (2004) de Mitsuru Meike, ont

remporté un grand succès hors Japon. À une époque où les désirs et les plaisirs sont à nouveau suspects et où la censure refait surface à l'encontre de leur représentation à l'écran, la persistance du pinku est sans doute à considérer comme un phénomène salutaire.

- 1 SHARP Jasper, *Behind the Pink Curtain. The Complete Story of Japanese Sex Cinema*, FAB Press, 2008, pp. 46-47.
- 2 Interview avec Kōji Wakamatsu, dans SÉVÉON Julien, *Le cinéma enragé au Japon*, Rouge Profond, 2010, p. 69.
- 3 SHARP, *op. cit.*, p. 123
- 4 Ceci contraste avec les pinkus traditionnels, où la couleur, pour des raisons budgétaires, est réservée aux scènes les plus marquantes.
- 5 Voir par exemple DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, 1983, pp. 154-155 et aussi p. 286: «cancer urbain, tissu dédifférencié, terrains vagues, qui s'opposent aux espaces déterminés de l'ancien réalisme».
- 6 Voir SHARP, *op. cit.*, pp. 286-287.

En marge des pinku eiga: L'empire des sens

Au Japon, la représentation de la pilosité et des organes sexuels étant taboue, les films érotiques japonais – les *pinku eiga* – ne les montrent pas. En 1976, quand Nagisa Oshima tourne *L'empire des sens*, souvent considéré comme le premier film pornographique artistique, il fait développer ses rushes en France pour échapper à

la censure japonaise. Une fois le film achevé, alors que Paris n'en censure pas les images, certaines séquences de la version montrée au Pays du Soleil seront floutées et coupées. La petite histoire raconte que, cette année-là, nombreux touristes japonais profitèrent d'aller visiter la France. / GK

Dans l'univers de Robbe-Grillet, l'imagerie SM est présente mais toujours décalée, comme dans cette scène de *Glissements progressifs du plaisir* où Nora et la sorcière torturent une poupée attachée à un lit de fer.



Érotisme et avant-garde: le cas Robbe-Grillet

Si, à l'image de ses romans, le cinéma de Robbe-Grillet privilégie le développement de thématiques érotiques et SM, c'est toujours en ébranlant la structure narrative globale et en détruisant l'illusion de réalité. Comme résultat, le processus d'identification est contrecarré, empêchant par là d'attribuer à ce cinéma des caractéristiques érotiques ou pornographiques.

par Marcos Mariño

EN 1975, LE TRIBUNAL CIVIL DE VENISE CONDAMNE LE FILM *GLISSEMENTS PROGRESSIFS DU PLAISIR* pour «obscénité». Sa distribution en Italie est interdite et les copies, ainsi que le négatif du film, sont brûlés publiquement¹. Selon Alain Robbe-Grillet, le réalisateur et scénariste du film, *Glissements...* est jugé pornographique parce qu'il ne se conforme pas aux normes narratives conventionnelles. Comme il le rappelle douze ans plus tard dans son livre *Angélique ou l'enchantement*, «le texte de ma condamnation [...] dit en substance: [...] "Nous avons vu le film du sieur Grillet, et nous n'avons rien compris à l'intrigue, qui ne comporte aucune nécessité dans l'enchaînement des scènes. Les nombreux passages déshabillés qu'il contient ne sont donc que de la simple pornographie"»². C'est précisément le pari avant-gardiste du film qui le rend condamnable, tandis que, comme le rappelle l'avocat de Robbe-Grillet dans le procès, «les vrais pornos sont exploités sans entraves du haut en bas de la péninsule [italienne], pour la plus grande joie du public spécialisé, dont le goût pour "les nécessités de l'intrigue" (l'illusion réaliste) est justement le même que celui du tribunal»³.

Robbe-Grillet et le roman contemporain

Qui est donc Alain Robbe-Grillet, condamné comme Baudelaire pour allier l'excellence artistique à l'érotisme? Certainement, il n'est pas un réalisateur de films érotiques «soft» comme les autres, mais plutôt un des écrivains français les plus reconnus de l'après-guerre, chef de file du Nouveau Roman. Robbe-Grillet débute sa carrière avec une série d'œuvres, *Les gommages* (1953), *Le voyeur* (1955), et *La jalousie* (1957) qui sont accueillies avec la même division extrême d'opinions qui a caractérisé toutes les grandes expérimentations littéraires: la critique traditionnelle les déteste et les méprise, tandis que les représentants de la Nouvelle Critique – Roland Barthes, Maurice Blanchot ou Gérard Genette – saluent Robbe-Grillet comme l'héritier des grands auteurs de la période moderniste (Svevo, Proust, Joyce, Faulkner...), et cela dans un double sens: d'une part il poursuit le travail de sape du roman traditionnel et réaliste du 19^e siècle initié par cette première modernité; d'autre part, il s'attaque de façon implacable aux derniers repères narratifs qui restaient en place dans le roman moderniste. On pourrait dire – en simplifiant bien sûr – que le roman moderniste consiste en une exploration de l'intériorité, encore organisée autour d'une ou de

plusieurs subjectivités. Les formes narratives complexes qui le sous-tendent, tel le monologue intérieur, trouvent encore leur justification dans la volonté de représenter avec réalisme ces subjectivités. Dans le cas de Proust, c'est bien sûr la conscience unifiante et anamnésique du narrateur qui donne le fil conducteur de *À la recherche du temps perdu*. Dans *l'Ulysse* de Joyce, ce sont les consciences de Leopold Bloom, Molly Bloom et Stephen Dedalus qui vont s'affronter au cours du roman, et chez Faulkner les consciences se multiplient dans un jeu caléidoscopique et perspectiviste, comme dans *The Sound And The Fury* ou *As I Lay Dying*. Le premier geste de Robbe-Grillet, dans *Les gommages* ou *Le voyeur* par exemple, sera de vider la subjectivité au profit des objets, dans une écriture détachée et descriptive qui deviendra sa marque de fabrique. Mais ce qui distinguera le projet littéraire de Robbe-Grillet de la littérature phénoménologique ou existentialiste, c'est que ces objets n'ont plus une signification tragique ou méta-

physique (comme la fameuse racine du marronnier dans *La nausée* de Sartre). Au contraire, comme le remarque Roland Barthes dans «Littérature objective» – son premier essai sur Robbe-Grillet – cette «objectivité» robbe-grilletienne est une déstabilisation sour-

noise de l'objet classique⁴. Et bien sûr, avec l'objet, c'est tout le système kantien du sujet et sa constitution transcendente qui sont remis en question dans leur fondement: espace, temps, intériorité s'effondrent⁵.

Dans cette première période de Robbe-Grillet, qui va des *Gommages* à *Dans le labyrinthe* (1959), la mise en cause de l'intériorité se fait encore dans le cadre d'une ou de plusieurs consciences privilégiées (le détective Wallas dans *Les gommages*, le voyageur de commerce dans *Le voyeur*, le triangle amoureux dans *La jalousie*...), ce qui permet souvent une reconstruction partielle de la continuité subjective. C'est dans la deuxième période romanesque de Robbe-Grillet, à partir de *La maison de rendez-vous* (1965), que cette déstabilisation conduit à une destruction complète. Le texte génère des personnages fragmentaires, discontinus, d'identité changeante. Dans *Projet pour une révolution à New York* (1970), le chef-d'œuvre de cette période, le prénom «Laura» semble désigner trois adolescentes différentes, qui sont peut-être une seule et même personne quoiqu'elles apparaissent dans des contextes narratifs et spatiaux différents et dont on ne saura jamais avec certitude quelles relations elles entretiennent entre elles. Les structures temporelles et spatiales du récit ont aussi complètement éclaté, et avec elles toute la consistance littéraire de l'intériorité et du monde extérieur. Robbe-Grillet lui-même a très clairement expliqué cette évolution: «la grande coupure s'est produite dans les années soixante-soixante-dix [...] ce changement a consisté dans l'éclatement du sujet. Ce qui rapprochait le Nouveau Roman des années cinquante de Camus ou de Sartre, c'est en somme la position centrale d'un sujet face au monde [...] Dans *Le voyeur*, dans *La jalousie*, il y a une sorte de centre narratif qui est habité par une conscience. Elle est vide, mais elle constitue malgré tout un noyau central [...] il subsistait un foyer qui organisait tout le texte. À partir de *La maison de*

Les premiers livres de Robbe-Grillet sont accueillis avec la même division extrême d'opinions qui a caractérisé toutes les grandes expérimentations littéraires.

rendez-vous [...] on ne sait plus quelle conscience est là dans le texte. La personne elle-même se trouve fragmentée, c'est le texte seul qui se parle»⁶.

Pourtant, dans ces romans de la deuxième période, la fragmentation n'atteint ni la phrase ni la substance même du langage, comme c'est le cas par exemple dans le *Finnegan's Wake* de Joyce. *Localement*, sur quelques pages, on retrouve des personnages, des actions, le plaisir de l'intrigue: dans *Projet pour une révolution à New York*, une adolescente appelée Laura embrasse et gifle son copain dans un wagon de métro; plus tard, cette adolescente est poursuivie et kidnappée par deux individus. Mais le sens que l'on retrouve brièvement dans une scène est suspendu et interrompu, sans qu'il y ait de relations chronologiques précises avec la scène qui suit, et avec des personnages qui, bien qu'apparaissant comme étant les mêmes, sont pourtant peut-être autres. C'est d'ailleurs la signification *globale* du texte qui est mise en question, de telle sorte à empêcher, comme sur une bande de Möbius, de donner une orientation précise à la progression du récit⁷.

Ainsi, dans cette deuxième étape, les romans de Robbe-Grillet préservent encore des contenus romanesques, des fragments d'intrigue qu'il faut (dés)organiser. Dans ses premiers romans, l'attaque sur la tradition était basée sur une opération de vidage de l'intériorité, et Roland Barthes avait pu écrire, à propos du *Voyeur*, que «la fable est donc peu à peu réduite, raréfiée. L'idéal serait évidemment de s'en passer»⁸. Mais quand Robbe-Grillet pousse plus loin la déconstruction du roman traditionnel, on ne retombe pas pour autant sur le vide, mais plutôt sur une richesse d'intrigues. Comme le dit lui-même

Robbe-Grillet dans un interview, à l'occasion de la parution de *Projet pour une révolution à New York*, «la littérature vers laquelle je m'achemine n'est pas du tout une littérature du rien [...] tout au contraire, je mets de plus en plus en œuvre une quantité considérable d'histoires, d'aventures, dont les fragments au moins pourraient être appréhendés par le lecteur innocent avec un certain "plaisir", quoique fugitif... »⁹.

Quels sont donc ces matériaux romanesques qui soutiennent les fragments de l'intrigue? Ils sont empruntés, tout d'abord, aux mythologies et clichés du monde moderne, aux discours qu'une société fait sur elle-même et qui relèvent souvent de l'imaginaire et de l'idéologique, comme les légendes urbaines sur le New York de la fin des années 1960 qui ont été incorporées dans *Projet pour une révolution à New York*¹⁰. Mais Robbe-Grillet considère ces discours non pas comme «sujet» à traiter, mais comme matériau de composition, ou, pour parler en termes saussuriens, comme «signifiants» (non comme «signifiés»), comme «langue» (non comme «parole»)¹¹. Il faut aussi y inclure les produits de la culture de masses et les genres littéraires populaires, comme le roman policier, que Robbe-Grillet avait déjà utilisé dans *Les gommes*. Dans cette deuxième période de sa carrière littéraire, Robbe-Grillet va surtout montrer une prédilection croissante pour le *pulp* érotique ou semi-pornographique, qui constitue le matériau de base pour *La maison des rendez-vous* et le *Projet pour une révolution à New York*.

À la source de ces matériaux romanesques, on retrouve également les fantasmes érotiques de Robbe-Grillet lui-même, et en particulier ses fantasmes sado-masochistes (SM), qui s'allieront

remarquablement aux matériaux *pulp*. S'il est vrai que ces fantasmes étaient déjà présents dans sa première période, notamment dans *Le voyeur* qui tourne autour d'un crime sexuel (réel ou imaginaire, on ne le sait pas avec certitude), à partir de *La maison...* et le *Projet*, le contenu SM constituera un des signes distinctifs de ses romans.

Le «glissement progressif» de Robbe-Grillet vers la thématique érotique est une histoire passionnante, d'un point de vue tant littéraire que personnel. Déjà en 1956, les Éditions de Minuit de Jérôme Lindon, où Robbe-Grillet travaille comme assesseur littéraire, publie un court récit érotique SM intitulé *L'image* et signé du pseudonyme «Jean de Berg». La préface du livre est signée des initiales P. R., que les lecteurs avertis pourraient rattacher à Pauline Réage, le pseudonyme de l'auteur du célèbre roman érotique *Histoire d'O*, à qui, par ailleurs, Jean de Berg dédie le livre. En fait, les initiales P.R. ne cachent pas Pauline Réage, mais bien Alain Robbe-Grillet, de même que le pseudonyme «Jean de Berg» dissimule la personne de Catherine Robbe-Grillet, l'épouse du romancier. On sait maintenant, grâce entre autres à la publication du journal de jeune mariée de Catherine en 2004¹², qu'Alain Robbe-Grillet l'a initiée au SM, tout d'abord dans le rôle de dominée. Plus tard elle devient dominatrice, et elle est aujourd'hui encore une des maîtresses de cérémonies SM les plus connues à Paris. Sur le versant littéraire, Robbe-Grillet commence à établir une relation textuelle de plus en plus proche du divin Marquis de Sade, à qui il dédie un texte en 1967, et avec qui il partage une fascination pour les jolies jeunes filles, les «cover-girls»¹³. L'imagerie sadienne – les tortures dans les cachots, les femmes

attachées aux lits – constituera également un matériau romanesque pour l'œuvre de Robbe-Grillet à partir de 1965.

Pourtant, Robbe-Grillet, au lieu de faire de ce matériau des parodies, l'utilise dans un pastiche ou *patchwork* dirigé par des principes d'organisation plus abstraits. Ainsi, *Les gommages*, son premier roman, emprunte plusieurs ingrédients au policier, mais sa structure est cyclique, la fin reprenant le début. À la place des structures narratives usuelles, qui sont toujours subordonnées à la progression de l'histoire, Robbe-Grillet va utiliser plusieurs procédures formelles pour organiser ses romans: répétitions avec variations, structures sérielles inspirées par la musique contemporaine, mises en abîme...

Du roman au cinéma

Le travail de scénariste pour *L'année dernière à Marienbad* (1961) constitue la première expérience cinématographique de Robbe-Grillet. Il est intéressant de remarquer que, quand Resnais demande un premier scénario à Robbe-Grillet, il obtient tout de suite un découpage extrêmement détaillé du film, prêt à être tourné. En fait, au moment où il écrivait ce scénario, Robbe-Grillet avait déjà commencé le projet pour son premier film, *L'immortelle*, qu'il ne mènera pourtant à bout qu'en 1963. Le parcours cinématographique de Robbe-Grillet coïncide donc avec sa deuxième période romanesque, avec laquelle il partagera plusieurs de ses caractéristiques. On rappellera que, durant cette période, Robbe-Grillet voit le roman comme un texte qui n'a *a priori* aucune relation privilégiée avec la réalité, et qui construit un «effet de réel» de façon purement linguistique: les

intrigues, les personnages sont des effets du texte, et pas du tout des données préalables. Dans le cinéma, vu comme une fenêtre ouverte sur le monde, la postulation d'un réel pré-existant est presque inévitable. Malgré tout, Robbe-Grillet va tenir à l'autonomie intégrale du texte filmique: «la caméra ne dévoile pas la réalité, elle l'imagine»¹⁴. En particulier, il s'agira non pas de stimuler l'illusion de réalité propre au cinéma conventionnel, mais plutôt de fragmenter l'unité de l'espace et du temps diégétiques, de désigner explicitement le film comme une construction, un artifice (un geste moderniste assez répandu dans le cinéma européen des années 1960-1970), et de multiplier les contradictions et les faux raccords¹⁵.

Un autre élément que le cinéma de Robbe-Grillet va hériter de sa recherche littéraire est le recours aux mythes du monde contemporain utilisés comme matériel narratif, et ceci depuis *L'immortelle*, où la représentation de l'Orient est celle des cartes postales et des agences des voyages. Mais ce qui va s'imposer comme matière première du film, surtout à partir de *Trans-Europ-Express* (1966), c'est l'érotisme dans sa variante SM.

Or, l'érotisme à la Robbe-Grillet, tant dans ses romans que dans ses films, est inséré dans un processus de remise en question du récit qui bouleverse toutes les structures narratives conventionnelles. Dans la mesure où le texte robbe-grilletien rompt la clôture du sens, il met également en suspens la réalisation du désir érotique; si l'effet de réalité est détruit et l'identification du lecteur-spectateur aux personnages court-circuitée, la mise en scène du fantasme ne pourra pas être jouée jusqu'au bout; et, finalement, si le fantasme lui-même est désigné en



Dans *Glissements progressifs du plaisir*, c'est surtout le sens qui glisse, mais aussi d'autres substances, comme dans ce plan qui fait hommage à *Histoire de l'œil* de Georges Bataille.

tant que fantasme, avec la distanciation et la «froideur» qui caractérisent le style de Robbe-Grillet, on ne pourra certainement pas s'y accrocher. Dans ce sens, l'érotisme, chez Robbe-Grillet, «est tout à fait à l'opposé de ce que l'on voit dans les productions pornographiques ou érotiques»¹⁶. Cette combinaison d'érotisme et d'avant-garde a créé plusieurs malentendus, comme celui associé à *Glissements progressifs du plaisir* en Italie. Mais son effet le plus important a été, sans doute, la déconstruction de l'érotisme SM et la frustration du spectateur qui en découle. Comme Robbe-Grillet lui-même l'explique dans *Angélique ou l'enchantement*, à propos des scènes érotiques de ses films, «bien des hommes, sans aucun doute, étaient

L'érotisme, chez Robbe-Grillet, est tout à fait à l'opposé de ce que l'on voit dans les productions pornographiques ou érotiques.

a fortiori sensibles à ces scènes scandaleuses [...] Mais souvent, ceux-là me reprochaient de gêner leur plaisir en dénonçant du même coup leur imagerie secrète, soit par l'exposition du stéréotype en trop vive lumière, soit par de brusques retournements intempestifs». Dans la dernière scène de *Trans-Europ-Express*, par exemple, la protagoniste, interprétée par Marie-France Pisier, était apparemment violée et étranglée, mais «revenait ensuite sur l'écran, enlacée dans les bras de son partenaire, pour adresser un gentil sourire au public [...] Un soir, anonyme dans le flot de la sortie, j'ai entendu un spectateur spolié de son illusion réaliste (donc, ici, de ses désirs meurtriers) dire en maugréant à son compagnon: "C'est quand même dommage qu'il ne l'ait pas vraiment étranglée, cette petite putain!" [...] Le pervers inconscient (c'est le plus répandu) n'aime pas qu'on lui désigne et démonte ainsi ses propres fantasmes. En fait d'outrages sexuels, il préfère nettement le réalisme.»¹⁷

Glissements progressifs du plaisir

Si le chef-d'œuvre romanesque de Robbe-Grillet dans sa deuxième période est *Projet pour une révolution à New York*, son film le plus abouti est probablement *Glissements progressifs du plaisir*, que nous pouvons analyser brièvement à la lumière de ce qui vient d'être dit. Le film prend comme matériau de base le genre policier: Nora, une jeune prostituée, est assassinée dans son appartement. L'inspecteur de police qui a découvert le cadavre inculpe son amie et

colocataire – une adolescente interprétée par Anicée Alvina – qui sera incarcérée par la suite dans une prison pour mineures tenue par des religieuses. S'introduit ici un deuxième type de matériel «populaire»: le complexe érotique lié aux couvents, et qui a généré tout un sous-genre du film érotique, la *nunsploitation*. On trouve dans *Glissements* tous les ingrédients de ce sous-genre: lesbianisme, tortures dans le cachot du couvent... et même un peu de vampirisme. Le film incorpore aussi d'autres éléments typiques du SM qui sont récurrents dans l'univers robbe-grilletien, en particulier les images des filles ou de poupées attachées à un lit, en proie à une séance de torture (que l'on ne montre jamais). Mais ces matériaux filmiques sont organisés par deux constellations, l'une thématique, et l'autre structurelle et narrative.

Au niveau thématique, la jeune incarcérée est une incarnation de la sorcière, telle que Jules Michelet l'a dépeinte dans *La sorcière* (1862): «désirable, fragile et victorieuse, troublée par son propre corps, par la fente de son sexe et le sang futur de sa défloration»¹⁸. Dans le film, le but de la jeune sorcière est la subversion de toutes les institutions qui stabilisent le sens. Comme l'explique Robbe-Grillet, «elle substitue sournoisement à l'ordre chronologico-causal, à l'ordre policier du vrai et du faux, à l'ordre moral du bien et du mal, une combinatoire mobile»¹⁹. Elle produit de cette façon des glissements progressifs du sens, et met en cause l'ordre (masculin) qui veut l'inculper²⁰.

Au niveau structurel et narratif, le film a été comparé à une double spirale²¹: la première correspond à l'enchaînement des événements que sont l'assassinat de Nora, le questionnement par le magistrat instructeur... qui culmine avec la scène de la plage

où Nora et la sorcière torturent une poupée. La deuxième spirale prend pour foyer l'arrivée de l'avocate de la jeune inculpée – le double de Nora – pour mener jusqu'à son assassinat. La fin du film reprend donc le début dans une structure cyclique qui n'est pas sans rappeler celle des *Gommes*. Mais, à côté de cette structure cyclique, une structure cette fois-ci sérielle s'incarne dans certains objets: une bouteille cassée, un soulier de putain sous un globe de mariée... Si ces objets ont un rôle à jouer dans l'histoire policière – la justice les regarde comme des pièces à conviction de l'enquête –, ils apparaissent également dans des plans non-narratifs. Dans le ciné-roman publié en même temps que le découpage détaillé du film²², ces objets seront nommés par Robbe-Grillet comme des «punctuations». Il décrira également leur rôle en ces termes: «ces différents objets ponctuent d'abord le déroulement anecdotique comme s'ils étaient privés de toute signification. Mais, au fur et à mesure que le film progresse, ils agissent sur les événements, ou au contraire sont transformés par eux, ils se combinent l'un à l'autre, ils se multiplient, ils se détruisent»²³. Il y a donc au moins deux glissements progressifs du sens dans le film: celui provoqué par la jeune sorcière dans sa lutte contre l'ordre établi, mais aussi celui dû au mouvement des objets à travers la narration. Robbe-Grillet construit ainsi un film qui offre deux lectures possibles: une lecture thématique, où l'on peut suivre la déconstruction du récit policier et judiciaire générée par la sorcière, et une lecture «musicale» basée sur certains «motifs» récurrents – les objets dans les punctuations – qui se mêlent parfois au tissu thématique. On pourrait ajouter un troisième glissement du sens au niveau de l'organisation syntactique du

film, qui regorge de faux raccords et de constructions paradoxales de l'espace diégétique (comme dans la première scène, où il est tout à fait impossible de reconstruire mentalement l'appartement de Nora et la sorcière). À cela s'ajoutent des processus de disjonction dans les relations entre bande-son et image, ainsi que des références à différentes œuvres d'art (*Histoire de l'œil* de Bataille dans la scène des œufs, *Le procès* d'Orson Welles dans la scène de l'interrogatoire, les *Anthropométries* d'Yves Klein dans la scène de la peinture rouge, le *Tristan et Isolde* de Wagner, le *Projet pour une révolution à New York* de Robbe-Grillet lui-même...)²⁴. Toutes ces procédures, qui détruisent bien sûr l'illusion de réalité, contribuent à la texture unique de ce film, mélange d'austérité, d'onirisme et de distanciation critique.

Glissements... comme tant d'autres chefs-d'œuvre, a été, de façon générale, peu apprécié. Il a bien sûr scandalisé les bien-pensants, à commencer par les juges italiens, mais il a aussi déplu aux féministes²⁵. On aurait pu aussi croire que les jeunes et jolies filles nues, celles-là même qui furent la cause de la condamnation du film, garantiraient au film son succès dans le circuit de l'érotisme *soft*. Cela n'a toutefois pas du tout été le cas. Robbe-Grillet raconte dans *Angélique ou l'enchantement* que, dans une salle de cinéma de Paris spécialisée dans le genre érotique, «la clientèle un peu spéciale avait été attirée par un panneau publicitaire géant, peint à la main dans le style vulgaire et criard, qui représentait une religieuse en cornette fouettant une jeune fille nue [...] Il y avait en permanence, devant la grande porte vitrée, une queue importante de clients qui attendaient leur tour... et une file qui ressortait la tête basse par

une autre porte, plus discrète et en ordre dispersé: c'étaient les victimes de l'affiche réaliste affriolante, dont l'appétit charnel n'avait même pas pu tenir jusqu'à la fin du film, tant sa structure narrative leur paraissait insupportable»²⁶.

- 1 Voir ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement*, Éditions de Minuit, 1987, p. 204.
- 2 *ibid.*, p. 201.
- 3 *ibid.*
- 4 «Les multiples précisions de Robbe-Grillet, son obsession de la topographie, tout cet appareil démonstrateur a pour effet de détruire l'unité de l'objet», BARTHES Roland, *Œuvres complètes*, tome II, Éd. du Seuil, 2002, p. 299.
- 5 Roland Barthes remarque que «l'importance de Robbe-Grillet, c'est qu'il s'est attaqué au dernier bastion de l'art écrit traditionnel: la construction de l'espace littéraire [...] l'intériorité est mise entre parenthèses», *ibid.*, p. 302.
- 6 ROBBE-GRILLET Alain, *Le voyageur*, Christian Bourgois éditeur, 2001, p. 557.
- 7 Robbe-Grillet a utilisé l'analogie des surfaces non-orientables, comme la surface de Klein, pour décrire la construction paradoxale de l'espace dans ces romans, et en particulier dans le *Projet*. Voir *Robbe-Grillet: Analyse, théorie*, vol. 2, Union Générale d'Éditions, 1976, p. 25.
- 8 BARTHES, *ibid.*, p. 330.
- 9 ROBBE-GRILLET Alain, *Le voyageur*, p. 397.
- 10 Voir par exemple ROBBE-GRILLET, *ibid.*, p. 398.
- 11 FLORES Camilo, MARIÑO Marcos, TARRÍO Anxo, «Con Alain Robbe-Grillet en Compostela», *Boletín Galego de Literatura* 3, 1990, p. 125, et ROBBE-GRILLET Alain, *Le voyageur*, pp. 437-438.
- 12 ROBBE-GRILLET Catherine, *Jeune mariée. Journal 1957-1962*, Fayard 2004.
- 13 Sur les jeunes et jolies filles de Sade, voir ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement*, pp. 212-215 et *Le voyageur*, pp. 434-435.
- 14 ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement*, p. 185.
- 15 Robbe-Grillet se montre en fait extrêmement critique envers André Bazin et sa vision réaliste du cinéma, et aussi envers les cinéastes des *Cahiers*, exception faite de Godard et Rivette. Voir par exemple *Angélique ou l'enchantement*, pp. 175-179 et *Le voyageur*, pp. 572-573.
- 16 ROBBE-GRILLET Alain, *Le voyageur*, p. 428.
- 17 ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement*, pp. 189-190.
- 18 ROBBE-GRILLET Alain, *Le voyageur*, p. 422.
- 19 *ibid.*
- 20 Voir FRAGOLA Anthony N. et SMITH Roch C., *The Erotic Dream Machine. Interviews With Alain Robbe-Grillet on His Films*, Southern Illinois University Press, 1995, pp. 69-70.
- 21 ARMES Roy, *The Films of Alain Robbe-Grillet*, John Benjamin, Amsterdam, 1981, p. 140.
- 22 ROBBE-GRILLET Alain, *Glissements progressifs du plaisir*, Les Éditions de Minuit, 1974.
- 23 ROBBE-GRILLET Alain, *Le voyageur*, p. 437.
- 24 Pour certaines de ces références, voir FRAGOLA et SMITH, *op. cit.*, pp. 75-82.
- 25 *Angélique ou l'enchantement*, pp. 206-209.
- 26 *ibid.*, p. 205.



Barbarella: plastique idéalisée masculine et féminine...



... Jane Fonda: fantasme masculin, objet de désir et un peu de second degré.



La chiave: quand le désir est partagé...



... images du désir, le corps morcelé. Une femme se regarde et le spectateur l'observe.

Le cas Russ Meyer: le cinéma de l'obsession érotique

Dans l'essor de la cinématographie érotique des années 1960 émerge la figure singulière de Russ Meyer, un réalisateur qui trouve dans la contestation de la fin des années 1950 et dans la libération sexuelle à venir un terreau favorable à l'éclosion d'une filmographie des plus particulières.

par Briana Berg

Le cinéma de l'hypertrophie mammaire

« LES FILMS DE RUSS MEYER » : une formule qui évoque un univers à part, reconnaissable dès les premiers plans. Le cinéma de ce réalisateur considéré par les uns comme un pornographe, par les autres comme un visionnaire indépendant et talentueux, se situe en dehors des circuits habituels, qu'ils soient stylistiques, thématiques, ou de production, même si l'industrie hollywoodienne tentera de le récupérer par la suite. Il fait partie d'un sous-genre du film d'exploitation, la *sexploitation* : précurseurs des films porno des années 1970 et 80, ces films à petit budget, produits indépendamment, prétextes à montrer sexe et nudité, ont essaimé aux États-Unis pendant les années 1960. Les films de Russ Meyer s'inscrivent dans une sous-catégorie de la *sexploitation* qu'il a lui-même contribué à créer : les *nudie films*, ou *nudies*, qui mettent en scène des corps nus pour titiller le spectateur. Son cinéma peut être qualifié, au sein de cette large production

à caractère explicitement sexuel, comme étant celui de l'hypertrophie mammaire. La mise en exergue de poitrines volumineuses est la première constante de son cinéma : les seins sont souvent filmés comme des entités en soi, primant presque sur la femme en tant que telle. Dans ses productions, une gent féminine aux formes toujours plus généreuses occupe la plus grande partie de l'espace filmique, tant sur le plan visuel, narratif (*Faster, Pussy Cat, Kill! Kill!*, 1965) que thématique (*Mondo Topless*, 1966). L'acte sexuel suit de près cette préoccupation centrale ; *Vixen!*, tourné en 1968, comporte notamment une scène d'accouplement qui fera scandale. La filmographie de Russ Meyer se clôturera dans les années 1970 par l'exploration intensive de toutes les sexualités possibles.

Il est indéniable que la cinématographie est l'outil de prédilection de Russ Meyer. Né en 1922, il commence dès l'adolescence à tourner ses propres films et gagne quelques prix. Il est enrôlé dans l'unité des actualités filmées de l'armée pendant la Deuxième Guerre mondiale ; des scènes qu'il a tournées à cette époque seront utilisées plus tard dans le film *Patton*



Up! Margot Winchester
Représentation d'une femme
puissante, jouant les effarouchées.

de Franklin Schaffner (1970). Mais déjà, ses obsessions l'emportent; vite lassé par le travail de réalisateur de films promotionnels pour des sociétés commerciales, il réalise des photos pour le magazine *Playboy*, puis cherche à mettre en scène des sujets sulfureux.

Le premier *nudie film*

Russ Meyer réalise son premier film, *The Immoral Mr. Teas*, en 1959, pendant une période où, partout en Occident, réalisateurs et cinéastes d'avant-garde commencent à transgresser les codes acceptés et

la censure. *L'immoral M. Teas* est produit à compte d'auteur, en marge de tout système de production ou de diffusion officiels. La partition Russ Meyer est déjà en place: en ligne mélodique figure sa passion pour les femmes voluptueuses, la nudité à l'écran, et sa préoccupation pour la sexualité. En ligne de basse émerge une réflexion critique sur la société américaine urbaine, qui demande à l'homme de cacher ses désirs sous un vernis de bienséance et de moralité.

Le réalisateur adopte un genre pseudo documentaire pour faire le portrait du citoyen américain

lambda, dont les sens sont sans cesse stimulés par les femmes qu'il rencontre au cours d'une journée de travail ordinaire, et qui tente de réprimer ses pulsions sexuelles. La voix faussement grave du commentateur contraste avec les hallucinations comiques et grandissantes de Mr. Teas; le tout sur une petite musique d'ambiance qui souligne encore l'absurdité de ces tentatives vouées à l'échec, et surtout, de la société qui les impose.

Le succès de ce premier film, considéré comme le premier *soft porno*, fait nombre d'émules. Il génère un profit conséquent, qui permet au cinéaste de tourner cinq autres productions où il s'essaie à différents genres et affine son style. Il y occupe tous les postes importants: réalisation, scénario, image, et montage. Entre 1964 et 1965, il tournera ce qui sera considéré comme ses meilleurs films, dits de la «période gothique»: *Lorna, Mudhoney, Motorpsycho* et *Faster, Pussycat, Kill! Kill!* Filmés en noir et blanc, plus sombres et remplis de violence, ces films dressent un portrait critique de l'Amérique rurale. À travers leur récit, Russ Meyer propose des commentaires édifiants sur la société. Tout y passe: racisme, viol, inceste, mentalité arriérée des autochtones du centre de l'Amérique, violence des jeunes adultes désœuvrés, sans repères moraux, ou traumatisés par la guerre. S'ils sont présents dans ces drames, les traits et travers caractéristiques du cinéma de Russ Meyer sont nettement moins marqués que dans ses autres productions. On y trouve une certaine emphase (ou un manque de sobriété) frisant la caricature, un goût pour le kitsch, un style parodique, des personnages stéréotypés et un jeu d'acteurs approximatif – les actrices en particulier semblent souvent sélectionnées pour

leur plastique au détriment de leurs talents d'interprétation. Néanmoins, ces quatre films offrent une vraie vision d'auteur, un style affirmé et novateur, et dressent le portrait d'une certaine Amérique.

De la libération à la parodie

Mais déjà, Russ Meyer retourne à un cinéma plus léger avec *Mondo Topless*, un documentaire ludique sur la popularité montante en Californie d'une forme de striptease. La même année, 1966, le code Hays prend fin. *Vixen!* signe la reconnaissance officielle du genre érotique soft, malgré le nombre important de procès qui suivirent la sortie du film. Suite à ces succès commerciaux et critiques, Hollywood s'intéresse enfin au cas Russ Meyer. Celui-ci tourne pour la 20th Century Fox *Beyond the Valley of the Dolls* (*La vallée des plaisirs*, 1970). Il y dépeint dans le style excessif qui lui est propre les aventures, sexuelles entre autres, d'un groupe de jeunes rockeuses qui tentent de réussir à Hollywood. Le cinéaste enchaîne ensuite avec *The Seven Minutes* (1971), un drame sur un pornographe aux prises avec la justice; cet unique film non érotique de sa carrière sera un échec auprès du public et des critiques.

En dehors de sa «période gothique» et de quelques autres films, peu de productions de Russ Meyer sont véritablement sombres ou exemptes de fantasmes. Dès les années 1970, ses films sont de plus en plus prétextes à un voyeurisme ludique; le principe de plaisir prend le dessus sur la critique sociale, ses obsessions l'emportent, comme si la permissivité toujours plus importante de l'époque les faisait s'emballer. Alors que dans la toute première production de Russ Meyer Mr. Teas se faisait violence pour essayer de réprimer

ses désirs, ses personnages, portés par leur époque, vont rapidement s'affranchir de toute censure. Russ Meyer va toujours plus loin, que ce soit en termes de volumétrie de seins, dans l'évocation de tabous ou dans la représentation des actes sexuels. Ses dernières productions seront marquées par l'absence de limites et une grande inventivité visuelle; personnages et récit donnent dans le grotesque, jusqu'à atteindre la caricature (*Up!*).

Ainsi la carrière cinématographique de Russ Meyer est marquée par le libre cours donné à ses fantasmes, en accord parfait avec l'époque dans laquelle ils s'inscrivent. Comme dans toute conjonction favorable de ce type, les productions résultantes ont participé à repousser les limites de ce qui était représentable, laissant le «génie» (et les obsessions) de Russ Meyer s'épanouir sur le grand écran. À cette concordance temporelle s'ajoutent les qualités de cinéaste et la volonté de subversion de cet artiste qui s'est toujours refusé à entrer dans l'univers du film pornographique. Il demeure ainsi une certaine reconnaissance de son œuvre.

Les dernières productions de Russ Meyer seront marquées par l'absence de limites et une grande inventivité visuelle jusqu'à atteindre la caricature.



Salò: seuls les corps existent,
construction d'une imagerie
concentrationnaire.

Salò, au-delà des limites

Salò ou les 120 journées de Sodome de Pasolini est-il un film érotique? Si oui, faut-il le programmer dans le cadre d'un cycle consacré aux images du désir? Montrer un objet cinématographique aussi radical, extrême et inclassable permet de penser la notion d'érotisme et d'en définir les limites.

par **Frédéric Favre**

Tout est bon quand il est excessif

Marquis de Sade

Synopsis d'une descente aux enfers

QUATRE NOTABLES, LE DUC, L'ÉVÊQUE, LE JUGE ET LE PRÉSIDENT, entourés de divers servants armés et de quatre maquerelles-bourgeoises, ainsi que de leurs femmes respectives, s'isolent dans un palais des environs de Marzabotto, dans la «République de Salò».

Salò se divise en quatre tableaux, comme dans l'œuvre du marquis de Sade: le premier (*Antinferno*, «le vestibule de l'enfer»), permet au réalisateur de planter le décor. Le deuxième (*Girone delle manie*, «cercle des passions») est l'occasion de diverses scènes de viol sur les adolescents, alors que le troisième, (*Girone della merda*, «cercle de la merde»), montre les victimes qui doivent notamment se baigner dans des excréments ou manger les fèces du Duc. Le dernier tableau, enfin, (*Girone del sangue*, «cercle du sang») met en scène diverses tortures et mutilations qui déboucheront sur la solution finale et sur le meurtre des adolescents.

Le coup de force de Pasolini est d'avoir déplacé l'action de la France du 18^e siècle à l'époque de la République fasciste instaurée par Mussolini dans la province de Salò (le Vichy italien) en 1944-45. De l'aveu

de l'auteur, le film, avec ses atrocités presque inénarrables, se présente comme une énorme métaphore sadique de ce qu'a été la «dissociation» nazi-fasciste (c'est-à-dire pour Pasolini le fait de considérer l'autre non pas comme un sujet à part entière, mais comme un objet, une chose) et ses crimes contre l'humanité. Cependant le propos de Pasolini ne se limite pas au contexte de cette seule époque: le rapport sexuel sadique se fait également métaphore du pouvoir dans son acception plus générale.

Mise en contexte

Salò est le dernier film du cinéaste, assassiné quelques mois avant sa sortie en salle en mai 1976. Le scénariste argentin Gaspar Noé s'est permis cette boutade à ce sujet: «Pasolini est mort avant la sortie de *Salò*, sans quoi on l'aurait peut-être tué pour ça». Car le film fit scandale et fut interdit ou censuré dans de nombreux pays, et ceci jusqu'en 2007 à Zürich, où il provoqua l'indignation à l'occasion d'une projection.

Après avoir réalisé *La trilogie de la vie*, trois films qui exaltent la sexualité dans l'allégresse et l'hédonisme (*Le décaméron*, *Les contes de Canterbury* et *Les mille et une nuits*) en utilisant l'érotisme comme une force de libération, d'affirmation spontanée et créative de la vie et d'émancipation du corps, Pasolini explore le côté obscur de cette même sexualité. Il considère la libération sexuelle comme une tromperie, dont la finalité est comme détournée et colonisée



Salò ou les 120 journées de Sodome.

par les valeurs bourgeoises de la société de consommation et par les normes du capitalisme. Dans ce film qui fait de la sexualité une force d'asservissement, d'aliénation et de domination, ce n'est non pas une quelconque morale religieuse qui est dénoncée ou critiquée (toute référence au religieux dans la châtéau est punissable de peine de mort), mais bien les horreurs de la société de consommation bourgeoise: la sexualité, grâce pour l'humanité, est réduite à une simple marchandise à consommer, régie à la manière d'une obligation sociale sans égard pour la dignité humaine. Pasolini soutient cependant cette analyse sans aucun jugement moral, dépassant par là les notions de bien et de mal.

Mécaniques de la perversion

Dans *Salò* ce qui choque avant tout est la systématique posée, voire bureaucratique avec laquelle les scènes se succèdent et sont organisées. Tout se passe comme si Pasolini voulait démontrer méthodiquement que l'effet qu'a une scène sur le spectateur n'est pas lié à ce qu'elle montre, mais à la façon dont elle le montre, en un mot à sa mise en forme. Alors

qu'on associe d'habitude la sexualité à la libération de pulsions animales de l'homme, ici au contraire c'est sous le règne de la raison et de règles strictes que sont conduites les pires scènes de perversion: rien n'est laissé au hasard et tout se passe selon un protocole rigide, légaliste et parfaitement raisonné. Les maîtres, qui se comportent avec un calme constant et une douceur contenue, égrainent un catalogue de perversions qui vont crescendo tout au long de l'histoire. Ainsi le film se fait comme l'illustration de l'hypothèse émise par Rousseau, à savoir que c'est dans le comble de la civilisation que s'épanouit le comble de la perversion.

Selon ce qu'a souvent soutenu le réalisateur, tout ce qui se déroule dans le film, n'arrive que parce que les quatre protagonistes sont riches et détiennent un pouvoir sans borne, leur garantissant l'impunité. Une des questions dès lors obsédantes pour le spectateur est de savoir où la perversion des maîtres s'arrêtera et surtout si elle s'arrêtera.

La structure répétitive du film, divisé en quatre parties qui avancent toujours plus profondément dans la perversion à la manière des cercles de l'enfer

de Dante, donne l'impression d'être pris dans une mécanique de l'horreur, et accroît par là même le sentiment de nausée qui s'installe en nous petit à petit.

L'amour comme acte de résistance politique

Dans ce contexte, pas de place pour le plaisir gratuit et encore moins pour l'amour: placés en zone interdite dans le château, l'amour et le plaisir, quand ils surgissent, par exemple, entre un pensionnaire et une servante, sont sanctionnés comme des actes de transgression intolérables, et punis de peine de mort immédiate. Car dans une société totalitaire, régie par les lois de la consommation d'autrui et des corps, l'amour et le plaisir apparaissent comme des actes de résistance politique ultime.

L'anti-érotisme de *Salò*

Salò est moins un film sur la sexualité qu'un film philosophique sur le pouvoir et ses dérives fascistes. Un film politique qui nous fait réfléchir sur le pouvoir, la soumission, l'autorité, et la réification d'autrui. Peut-on dès lors encore parler d'érotisme dans ce contexte? Si la plupart des spectateurs ne ressentiront aucune excitation à la vision du film, d'aucuns trouveront tout de même, dans le côté extrême de cette expérience cinématographique, une forme de plaisir scopique ou un plaisir de transgression. Car

comme le dit Pasolini, «scandaliser est un droit et être scandalisé est un plaisir. Et celui qui refuse le plaisir est, comme on dit, un moraliste».

On peut arguer que paradoxalement, la satisfaction qu'apporte un tel film est plutôt d'ordre intellectuel et critique en ce que ses outrances dénoncent des dérives et agissent, par la nausée, comme une sorte de repoussoir: une thérapeutique par l'excès en somme, une dénonciation cathartique de la nudité et de l'érotisme comme moyen d'asservissement, voire d'oppression. *Salò* serait donc en dernière analyse non pas un film érotique, mais un film anti-érotique qui jouerait le rôle d'agent révélateur, un peu comme un miroir qui nous permet de mieux voir un objet, alors même que son image est inversée.

Du goût des corps

LOCO motion nous a fait voir des chairs mêlées de mécanique, des anatomies humaines en effort, le déplacement de l'individu grâce aux moyens de transport. Les corps enflammés, l'érotisme et la volupté sont à l'honneur dans Images du désir. Ce voyage charnel s'achèvera ce printemps avec une rétrospective consacrée à Claire

Denis, dont le cinéma témoigne d'une fascination pour la morphologie humaine, les jeux de regard, la gestuelle et la texture de la peau. Cette année, le Ciné-club a mis du corps à l'ouvrage...

lundi 7 janvier à 20h 14 14

Barbarella

FR/IT, 1968, Coul., 35mm, 98', vo ang
st fr-all ■ Roger Vadim INT Jane Fonda,
John Phillip Law, Anita Pallenberg

Dans un futur où la guerre et les conflits n'existent plus, Barbarella, exploratrice de l'espace, est chargée de retrouver et d'arrêter Durand Durand, un dissident ayant inventé une arme de destruction massive pour soumettre le monde...

Adapté de la bande dessinée du même nom, qui se basait sur la plastique de Brigitte Bardot, Barbarella vue par Vadim prend les traits d'une Jane Fonda sensuelle, dont le corps dénudé façon Paco Rabane est la seule arme. Un classique du cinéma décalé, délicieusement kitsch.

lundi 18 février à 20h 16 16

Seijū gakuen

Le couvent de la bête sacrée

JP, 1974, Coul., DVD, 91', st fr ■ Norifumi Suzuki
INT Yumi Takigawa, Fumio Watanabe,
Emiko Yamauchi

Après la mort mystérieuse de sa mère dans un couvent, Maya décide d'y prendre les habits pour savoir ce qui s'est passé. Elle découvre un univers qui cache des rituels masochistes, avec à sa tête un archevêque sinistre qui détient peut-être la clé de l'énigme.

Ce classique du Roman Porno—le cinéma érotique de «qualité» qui apparaît au Japon dans les années 1970—est aussi un des premiers films de la *nunsplotation*, le sous-genre du cinéma d'exploitation qui tourne autour de la vie de religieuses au couvent. Ce film à la fois trash et sublime, contient des moments d'une grande beauté plastique, mais se fait également critique dévastatrice du catholicisme et de la religion.

► pp. 15-17

lundi 14 janvier à 20h 18 18

La chiave

La clé

IT, 1983, Coul., 35mm, 116', st fr-all ■ Tinto Brass
INT Stefania Sandrelli, Frank Finlay,
Franco Branciaroli, Barbara Cupisti

À Venise, en 1940, un critique d'art anglais tient le journal de ses frustrations et de ses fantasmes dans l'intention que sa jeune et belle épouse le lise. Cela ne manque pas de se produire et la femme, jusqu'ici pudique et contenue, passe à l'acte. Feignant de ne rien savoir, elle rédige à son tour un journal intime qui répond à celui de son époux.

Un grand succès transgressif réalisé par l'icône du cinéma érotique italien, malicieusement accentué par la musique d'Ennio Morricone.

lundi 25 février à 20h 12 12

Queen Kelly

La reine Kelly

US, 1928, NB, 35mm, 101' ■ Erich von Stroheim
INT Gloria Swanson Walter Byron, Seena Owen

Dans un pays imaginaire, le prince Wolfram est promis à la reine Regina V, femme jalouse et tyrannique qui, pour punir son fiancé de son caractère libertin, l'envoie manœuvrer dans la campagne environnante. Là, le prince tombe amoureux de Kitty Kelly. Mais il doit épouser Regina le lendemain. Il décide donc d'enlever Kitty de son couvent...

Stroheim, cinéaste visionnaire qu'André Bazin surnomma le «Marquis de Sade du cinéma», signe ici son dernier film, inachevé, mutilé, censuré, remonté, qui devra attendre 1985 pour être restauré selon le scénario original. Une œuvre culte au panthéon du cinéma érotique qui ne fut jamais présentée aux États-Unis.

► p. 6

lundi 21 janvier à 20h 16 16

Glissements progressifs du plaisir

FR, 1974, Coul., DVD, 102' ■ Alain Robbe-Grillet
INT Anicée Alvina, Olga Georges-Picot,
Michael Lonsdale

Une très jeune fille est emprisonnée pour avoir assassiné son amie Nora, ce que pourtant elle nie. La jeune prisonnière va défier les représentants de l'ordre et séduire une jeune avocate dont les traits rappellent curieusement ceux de Nora. S'inspirant librement de *La sorcière* de Michelet, Alain Robbe-Grillet crée un film complexe, à mi-chemin entre l'érotique soft et l'avant-garde esthétique. En dépit de ses qualités, ce film fut interdit à sa sortie en Italie pour «obscénité» et toutes ses copies furent brûlées sur la place publique.

► pp. 19-27

lundi 4 mars à 20h 18 18

Sweet Movie

CA/FR/RFA, 1974, Coul., DVD, 98', st ang
■ Dušan Makavejev INT Carole Laure,
Pierre Clémenti, Anna Prucnal, Sami Frey

Miss Monde, après son mariage avec Mr Kapital, s'enfuit à Paris où elle se retrouve dans une communauté aux mœurs étranges. Parallèlement, une révolutionnaire voguant sur un bateau à l'effigie de Marx séduit hommes et enfants à l'aide de sucreries avant d'abuser d'eux.

Radical, drôle et dérangeant, *Sweet Movie*, dont le titre fait référence à la nourriture, mais aussi au sexe de la Miss, met la chair au centre de cet exercice de style. Un film orgiaque auquel participent les tabous de la sexualité, de la société et de l'Histoire.

► p. 5

lundi 28 janvier à 20h 14 14

Cette odeur de sexe

FR/LB, 2008, Coul., DVD, 20', st fr
■ Danielle Arbid

«Mes amis de Beyrouth me racontent librement et dans le détail leurs expériences sexuelles les plus secrètes, les plus ardentes, les plus obsessionnelles...»

Satin rouge

TN, 2002, Coul., 35mm, 100' ■ Raja Amari
INT Hiam Abbass, Hend El Fahem, Maher Kamoun, Monia Hichri

Une mère de famille découvre le monde des plaisirs et devient danseuse de cabaret.

À travers ce personnage de femme respectable qui renoue avec ses désirs enfouis, la cinéaste fait se rencontrer deux mondes, celui du jour et de la bonne moralité et celui de la nuit et de la honte. Par là même, elle dénonce l'hypocrisie d'une société arabe très conformiste et son impossibilité à vivre une sensualité au grand jour.

lundi 11 mars à 20h 18 18

Choses secrètes

FR, 2002, Coul., 35mm, 115'
■ Jean-Claude Brisseau INT Coralie Revel,
Sabrina Seyvecou, Fabrice Deville

Deux jeunes femmes issues de milieux défavorisés se rencontrent dans un bar à strip-tease. Ensemble, elles élaborent un plan de séduction retors pour graver les échelons sociaux. Avant de rencontrer plus pervers qu'elles...

Brisseau filme les pulsions et les désirs au plus près, plongeant le spectateur dans un univers d'excès. Plus qu'un film sur le libertinage, *Choses secrètes* met en scène les dérives du plaisir: transgression, violence, manipulation, indifférence à l'autre. Au final, une virulente critique de notre société.

lundi 4 février à 20h 1616

Up!

Megavixens

US, 1976, Coul., DVD, 80', st fr ■ Russ Meyer
INT Edward Schaaf, Robert McLane,
Elaine Collins

AdolfSchwarz, un fanatique nazi et sado-masochiste, est retrouvé mort dans des circonstances mystérieuses. Plusieurs personnes sont soupçonnées dont la jeune Margo Winchester qui se fait engager comme serveuse et go-go danseuse dans un pub pour camionneurs voraces. Une comédie, volontairement démesurée et controversée, réalisée par le père du sous-genre de la *sexploitation*, où le scénario devient vite le prétexte à un enchaînement de sketches érotiques.

► p. 28-31

lundi 11 février à 20h 1818

Okasareta hakui

Les anges violés

JP, 1967, NB et Coul., DVD, 56' st fr
■ Kōji Wakamatsu INT Juro Kara,
Keiko Koyanagi

Des infirmières invitent un inconnu à assister dans leur dortoir aux ébats de deux d'entre elles.

Ce film terrifiant et poétique constitue un des premiers bijoux du pinku et un des chefs-d'œuvre du cinéma japonais des années 1960.

Tokyo X Erotica

JP, 2001, 77', Coul., 35mm, st ang
■ Takahisa Zeze INT Yuji Ishikawa, Takeshi Ito

Après la mort de Kenji, sa copine Haruka se prostitue et rencontre un client mystérieux déguisé en lapin.

Zeze, un des maîtres du pinku, réfléchit sur la sexualité et la mort dans ce film qui se fait le portrait d'une génération ayant perdu toute conscience politique.

► p. 15-17

lundi 18 mars à 20h 1818

Salò ou les 120 journées de Sodome

IT, 1976, Coul., 35mm, 116', st fr-all ■ Pier Paolo Pasolini INT Paolo Bonacelli, Giorgio Cataldi, Umberto P. Quintavalle

En 1944, durant la République fasciste de Salò, quatre seigneurs élaborent un règlement pervers auquel ils vont se conformer. Ils sélectionnent huit jeunes représentants des deux sexes qui deviendront les victimes de leurs pratiques les plus dégradantes.

Salò est un film sans rémission qui questionne les limites de la domination et de la cruauté humaine dans une mise en scène à l'esthétisme glacé, où la sexualité fonctionne comme métaphore du pouvoir.

► p. 33-35

lundi 25 mars à 20h 1616

Néa

FR/RFA, 1976, Coul., Beta SP, 103'
■ Nelly Kaplan INT Sami Frey, Ann Zacharias,
Françoise Brion, Micheline Presle

Sibylle, une adolescente révoltée, se passionne pour la littérature érotique. Elle rencontre Axel, un libraire, qui l'initie à de nouveaux plaisirs. Avec lui, elle publie anonymement *Néa* qui devient un best-seller.

Ce film est l'adaptation d'un ouvrage d'Emmanuelle Arsan, connue pour son autobiographie érotique éponyme. Basé sur le schéma classique du roman libertin du 18^e siècle, ce récit initiatique pose un regard féminin sur l'apprentissage de l'érotisme au travers de la littérature.



Auditorium Ardit
Place du Cirque | Genève

Tous les lundis à 20h
du 7 janvier au 25 mars 2013

Ouvert aux étudiantEs et non-étudiantEs
Ouverture des portes à 19h30
Bar à l'entrée

Tarifs:
8.- (1 séance)
18.- (3 séances)
50.- (abonnement)

a-c.ch/desir
Ciné-club universitaire
Activités culturelles
Université de Genève

