

## LA THÉÂTRALITÉ AU SERVICE DE LA REPRÉSENTATION DES IDENTITÉS ET DES RAPPORTS HOMMES-FEMMES DANS LE « NOUVEAU CINÉMA SUISSE »

Jean-Marie Cherubini / Ph.D. Thesis Project <sup>1</sup>

Université de Lausanne

Dès le début de leur activité, les critiques féministes issues des Gender Studies se sont intéressées au travail de réalisatrices tant américaines qu'européennes pour mettre à jour l'existence d'un rapport étroit entre la notion de théâtralité et celle de quête identitaire. A ce titre, des revues comme *Camera Obscura* ou *Screen* se sont penché sur des films qui opèrent un travail sur la narration et qui utilisent des « emprunts » au théâtre ou aux spectacles de rues, pour montrer que ces usages proposent une réflexion sur les représentations habituelles et canoniques des femmes au sein même du film.

Or, si cet aspect semblait fonctionner pour plusieurs réalisatrices concernées directement par des questions féministes, il n'y a pas eu de réelles études qui montrent la validité d'une telle approche pour des cinématographies masculines.

Pourtant, si on se penche sur le contexte<sup>2</sup> dans lequel certaines réalisatrices œuvraient dans les directions « prônées » par les critiques féministes, on y remarque un environnement politique et théorique qui ne touche pas uniquement ces prérogatives.

En ce qui concerne la théâtralité, on sait qu'en cette période les théories de Bertolt Brecht sur la distanciation ont connu un regain d'intérêt et ont beaucoup circulé dans certains milieux cinématographiques au même titre que celles de Michael Fried<sup>3</sup> qui analysent les effets d'un objet d'art selon son degré de théâtralité. Or, si ce type d'approches intéressait foncièrement un certain cinéma, c'est avant tout en ce qu'elles permettaient de remettre en cause des manières de construire un récit au sein d'un film de fiction et, partant, de trouver un mode narratif plus « transparent » et donc plus à même de laisser une place participative au spectateur et à la spectatrice dans l'appréhension de l'œuvre filmique.

En outre, cette remise en cause de pratiques « dominantes » a permis d'opérer comme une sorte d'épuration de la diégèse qui visait à faire (re)nouer le film avec sa capacité « monstrative » et à exploiter ses facultés dramatiques en dehors des codes fictionnels « classiques ». En faisant également recours à des emprunts provenant de genres spécifiquement codés, filmiques ou non, certains cinéastes ont pu jouer en quelque sorte avec les fonctionnements respectifs de ces genres afin d'en exhiber les artifices au sein même du texte filmique.

Parmi ces emprunts, on peut remarquer des séquences qui proviennent de genres filmiques comme la comédie musicale, le film publicitaire, le reportage de télévision, ou, plus généralement, des arts de la scène comme le théâtre et ses sous-genres (tragédie, vaudeville), le spectacle de rue,

le cirque, le cabaret, le spectacle de music-hall ou encore le ballet. Or, puisqu'il s'agit de modes axés sur le *spectaculaire*, l'utilisation de ces procédés a logiquement comme effet de poser une réflexion sur la notion même de *représentation* et ceci, tant dans le processus lui-même que dans ce qui est effectivement représenté.

Dans cette optique, tout ce qui compose le tissu dramatique d'une narration est alors soumis à critique et parmi les composantes de celui-ci, *le personnage* se trouve au centre d'une attention particulièrement visible, tant dans sa fonction actancielle ou dans sa position énonciative qu'en tant que pôle d'identification sans lequel semble-t-il, le film narratif ne saurait fonctionner<sup>4</sup>.

Par ailleurs, il y a eu dans cette même période de nombreux bouleversements politiques qui ont trait à la remise en question de la place et de la représentation des individus au sein d'une société changeante, et auquel ce cinéma particulier a largement fait écho. Parmi ces questionnements, ceux qui provenaient des mouvements féministes ont eu évidemment un effet notable sur la place des femmes. Toutefois, il serait réducteur de penser que ces perspectives n'ont pas eu d'effet sur la notion du masculin dans la mesure où, au-delà de revendications directes qui touchaient leurs droits, les féministes ont aussi érigé un certain nombre de modèles théoriques qui ont ouvert une réflexion sur la notion plus générale de Genre<sup>5</sup>.

Par conséquent, l'à priori selon lequel il pourrait sembler plus pertinent que ce soient plutôt des réalisatrices qui donnent un écho à ces réflexions dans leur film peut être remis en question et examiné plus avant. Même s'il est vrai, d'une part que ces dernières cherchaient plus activement à questionner la position et l'image des femmes au sein d'un système qui les stigmatisait et les maintenait dans une position sociale inférieure, et que d'autre part les hommes pouvaient sembler moins préoccupés par une remise en question d'une position « souveraine » sur le plan socioculturel et se concentrer davantage sur des thématiques politiques « neutres » de ce point de vue, il n'en reste pas moins vrai que de nombreux films faits par ces derniers reflètent clairement des problématiques identitaires héritées de ces approches.

En visionnant certains films réalisés notamment par Jacques Demy, Jean-Luc Godard ou Alain Resnais pour la France, et de Michel Soutter ou d'Alain Tanner pour la Suisse, il apparaît qu'à l'intérieur même des problématiques de type politico-social que ceux-ci véhiculent effectivement, les rapports entre hommes et femmes restent omniprésents et constituent souvent un pôle réflexif important.

Chez Tanner par exemple, les personnages masculins se trouvent systématiquement confrontés à des femmes qu'ils peinent à « saisir » ou à comprendre, et ce motif, loin de ne constituer qu'une toile de fond sur laquelle se met en place une réflexion plus globalement sociale, apparaît au contraire comme générateur de cette dernière. En outre, l'utilisation de la théâtralité chez ce réalisateur permet non seulement de mettre en scène ces personnages dans un rapport à un monde diffracté mais également d'ouvrir une réflexion sur l'identité masculine et/ou féminine comme une modalité participant de cette quête. C'est le cas notamment dans des films comme *La Salamandre* (1971), *Le Milieu du monde* (1974) ou *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* (1976), dont les scénarios ont été coécrits par John Berger, considéré comme un précurseur d'une certaine critique féministe<sup>6</sup>, et qui présentent tous trois les rapports hommes-femmes comme pris dans des sortes de « mascarades », et ce tant dans le récit qu'au niveau des procédés narratifs mêmes.

Par le biais de la théâtralité, des cinéastes comme Tanner semblent ne pas se contenter de mettre en scène des personnages préalablement « *génrés* » selon les canons habituels particulièrement

propres à un cinéma narratif, mais contribuent à remettre en question des représentations dominantes du féminin et du masculin au sein même de la diégèse filmique.

Par conséquent, loin de ne constituer qu'une approche spécifique de réalisatrices engagées dans une perspective ouvertement féministe, le lien entre théâtralité et représentation du genre pourrait être envisagé comme une approche esthétique qui peut aussi bien concerner des cinéastes masculins.

Au final cette approche pourrait permettre non seulement de mettre en lumière les rapports étroits qui existent entre la question de la représentation des genres à l'écran, celle de la théâtralité et les théories basées sur la déconstruction de caractéristiques formelles propres aux Nouveaux Cinémas, mais également, en utilisant des outils analytiques provenant des Gender Studies, de mettre en lumière tout le travail réflexif que certains de ces cinéastes opèrent spécifiquement sur la représentation du masculin.

Le projet se donne ainsi pour but de comprendre premièrement quel rôle a joué l'influence du théâtre sur le procédé d'écriture des films<sup>7</sup> ainsi que celui de certaines théories sur la théâtralité, pour deuxièmement examiner plus concrètement comment ces procédés filmiques sont porteurs de questionnement sur la représentation des genres tels que Judith Butler conçoit ces derniers, c'est-à-dire comme « actes performatifs »<sup>8</sup> capables de subvertir la valeur socioculturelle qui leur est habituellement allouée.

1 Projet de thèse sous la direction du Prof. Laurent Guido.

2 Les années 1960-70, qui voient l'émergence des « Nouveaux Cinémas ».

3 Michael Fried, « Art and Objecthood », dans *Artforum*, n° 5, juin 1967, pp.12-23. Dans cet article, Fried oppose la notion d'*absorption* à laquelle il rattache l'art contemporain et qui met en scène des spectateurs « passifs », à celle de *théâtralité* pour désigner des œuvres qui réfléchissent à leur propre dispositif.

4 A ce titre, les écrits de Brecht et sa théorie de la distanciation sont évidemment cruciaux car ils permettent à de nombreux cinéastes de proposer à l'intérieur même du texte filmique, une véritable réflexion sur ce qui constitue la substance d'un personnage et sur sa valeur socioculturelle, en vue notamment de renoncer au procédé habituel d'identification.

5 Le *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir analyse le processus de création du Genre qui touche aussi bien les hommes que les femmes.

6 John Berger a réalisé pour la télévision anglaise en 1972 une série de 4 films intitulée *The Ways of Seeing* dans laquelle il parle notamment des manières patriarcales de représenter les femmes dans les images (photographiques ou picturales).

7 Principalement dans le Nouveau Cinéma Suisse.

8 Judith Butler, *Trouble dans le genre*, La Découverte, Paris 2006.