

Visions en mouvement de la condition féminine : trois œuvres de femmes cinéastes

Christiane Lahaie

Volume 5, Number 1, 1992

Des femmes de la francophonie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/057671ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/057671ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue Recherches féministes

ISSN

0838-4479 (print)

1705-9240 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lahaie, C. (1992). Visions en mouvement de la condition féminine : trois œuvres de femmes cinéastes. *Recherches féministes*, 5(1), 83–96.
<https://doi.org/10.7202/057671ar>

Article abstract

Through elements of semiology and a structuralist approach (the point of view in narrative film as a way of producing meaning), this essay tends to demonstrate that the shift from a neutral point of view to a more personalized one, both visual and cognitive, emphasizes the growing autonomy of women in three films by three female directors : *Coup de foudre*(1983) by Diane Kurys, *Sans toit ni loi*(1985) by Agnès Varda and *Anne Trister*(1986) by Léa Pool.

Visions en mouvement de la condition féminine : trois œuvres de femmes cinéastes

Christiane Lahaie

Quand Laura Mulvey s'est attaquée au « problème » du narrataire filmique masculin, elle questionnait la dynamique des regards au cinéma. Qui regarde quoi et pourquoi ? Sans condamner le plaisir de regarder (*visual pleasure*), elle entendait surtout bâtir les assises d'une nouvelle esthétique : la tâche actuelle du cinéma féminin ne consisterait pas à détruire le plaisir de raconter et de voir, mais plutôt à construire un autre cadre référentiel, un cadre dont les critères ne seraient plus uniquement masculins. Car ce qui est finalement en jeu ici, ce n'est pas de rendre l'invisible visible mais bien de produire des conditions de visibilité pour d'autres membres de la société (de Laurentis 1984 : 8-9)¹. Le récit filmique, un récit des regards s'il en est un, s'inscrit peut-être comme lieu privilégié de cette nouvelle perspective.

Interrogations sous forme de réponses

Ainsi, par le biais de la sémiologie, et plus particulièrement à l'aide de la narratologie filmique ainsi que de l'étude du point de vue narratif au cinéma, nous tenterons de cerner les stratégies de narration, préconisées par trois femmes cinéastes dans trois films francophones, pour donner à la condition féminine la place qui lui revient du côté de la fiction filmique. Il s'agit de *Coup de foudre* (1983) de Diane Kurys (France), *Sans toit ni loi* (1985) d'Agnès Varda (Belgique) et *Anne Trister* (1986) de Léa Pool (Québec).

D'emblée, ces films mettent en scène des femmes aux prises avec l'image gênante que la société patriarcale leur impose. Toutes tentent de s'en affranchir

1. Notre traduction. « [...] the present task of women's cinema may be not the destruction of narrative and visual pleasure, but rather the construction of another frame of reference, one in which the measure of desire is no longer just the male subject. For what is finally at stake is not so much how to make visible the invisible as how to produce the conditions of visibility for a different social subject ».

et y parviennent jusqu'à un certain point, mais non sans peine. En soi, une telle représentation de la femme constitue une forme de défi, voire un pied de nez au cinéma traditionnel, de la part de cinéastes dont le but (avoué ou non) consiste à soustraire la femme filmique à son rôle aliénant de faire-valoir. En insistant sur la nature et l'utilisation signifiante du point de vue, nous voulons donc caractériser chacun des films sélectionnés dans sa spécificité narrative féministe. Les travaux d'André Gaudreault et François Jost guideront en grande partie notre itinéraire proprement narratologique, tandis que ceux de Annette Kuhn et Teresa de Laurentis, entre autres, en inspireront la teneur idéologique. Si l'on soutient parfois que le cinéma féministe se définit par sa propension à naviguer à contre-courant (Kuhn 1982, Fischer 1989), nous ne saurions affirmer que le cinéma de Kurys, Varda et Pool pulvérise tous les canons de la narrativité filmique telle que nous l'avons toujours connue. Leur esprit contestataire prête cependant une voix distincte à leurs protagonistes, leur accorde un rôle de premier plan et leur donne le droit d'exister en dépit du regard étonné, ou carrément désapprobateur, de leur partenaire masculin. Nous illustrerons ainsi les multiples manifestations de l'autonomie féminine, une notion dont nous décrivons la progression, d'abord physique ou matérielle, puis morale et enfin, spatiale, à l'intérieur même de la continuité filmique.

Ressources du récit filmique ou stratégies de subversion narrative ?

Lorsqu'on parle cinéma, un médium où le récit progresse selon un axe des simultanités (Gardies 1980 : 48), il faut apprendre à départager le filmique du profilique, sans jamais les dissocier totalement. Comme dans toute représentation artistique, formes et contenus filmiques demeurent, en quelque sorte, consubstantiels. Ce premier constat nous mène à considérer toute perspective narrative comme révélatrice du sujet racontant/regardant ; la focalisation trahit à la fois la nature du focalisateur et de son/ses focalisé(s). Parce que le point de vue narratif constitue l'essence de la narration même, il importe de préciser comment le point de vue filmique et son utilisation signifiante peuvent garantir l'intelligibilité (et la portée féministe) du récit cinématographique.

Jost divise le point de vue cinématographique en deux types : le point de vue visuel (ocularisation ou « le vu », une vision « objective ») et le point de vue cognitif (focalisation ou « le su », une vision subjective). Lorsque la caméra se contente de capter « objectivement » les images, selon une vision neutre, on parle alors d'ocularisation zéro (et, le plus souvent, de focalisation spectatorielle où un savoir est donné à voir au spectateur et à la spectatrice). Si l'ocularisation passe par un personnage, elle devient focalisation interne et subjective. On désignera ensuite cette focalisation comme primaire « dans le cas où se marque dans le signifiant la matérialité d'un corps ou la présence d'un œil qui permet immédiatement, sans le recours du contexte, d'identifier un personnage [par ailleurs] absent de l'image » (Jost 1987 : 23-24). L'apparition de ce type de focalisation, aussi appelée « prise de vue en caméra subjective », reste cependant exceptionnelle. Quant à la focalisation interne secondaire, la

plus couramment utilisée, elle se présente à l'écran « lorsque la subjectivité d'une image est construite par le montage, les raccords (comme dans le champ/contre-champ) ou par le verbal (cas d'une accroche dialoguée), en bref, par une contextualisation » (Jost 1987 : 23). Ce type d'ocularisation permet qu'une subjectivité passe en premier par la vision de la caméra, puis par la focalisation du personnage auquel on attribue ce point de vue par la voie du déroulement de l'action.

Règle générale, le film traditionnel use abondamment de l'ocularisation zéro et de la focalisation spectatorielle. Selon le contexte diégétique de chaque film, l'ocularisation/focalisation se voit déléguée à un ou plusieurs acteurs et actrices, passant alors du zéro à l'interne. Ce processus fait qu'on privilégie normalement le personnage principal qui est, « au cinéma, celui avec qui la caméra se déplace : il lie l'espace, dans la mesure où il fait le lien entre les différentes séquences ou les plans d'un film. Il est ce qui assure à la fiction sa durée et sa continuité » (Vernet 1981 : 177-178).

On mentionne également une autre forme d'ocularisation/ focalisation au cinéma : le « regard à la caméra » (Vernet 1988 : 9), c'est-à-dire, un personnage s'adressant directement à l'instance de monstration. Le regard à la caméra, sorte de focalisation à l'envers, exercerait un double effet. D'une part, il contribuerait, en interpellant le spectateur et la spectatrice, à les renvoyer à leur rôle de voyeur et de voyeuse dans un monde protégé, hors de toute atteinte. D'autre part, il pourrait compromettre l'identification du spectateur ou de la spectatrice au spectacle filmique en l'attaquant directement, lui brandissant du même coup un miroir à la figure.

Toute variation dans les angles de prise de vue ou dans la nature de l'ocularisation/focalisation filmique revêt donc un potentiel signifiant, selon chaque récit filmique. Nul ne saurait cependant parler d'une « langue cinématographique » prédéterminée, d'un code immuable, encore moins d'une esthétique propre aux femmes cinéastes ou aux films dits féministes. Cela constituerait une aberration, comme le précise de Laurentis :

Poser la question, à savoir, quels repères formels, stylistiques ou thématiques indiquent une présence féminine derrière la caméra ? — et ainsi généraliser ou universaliser en disant : vous voyez et entendez un film fait par une femme, un langage de femme — se résumerait à une seule chose : se plier, accepter une certaine définition de l'art, du cinéma et de la culture, et montrer docilement que les femmes peuvent et, finalement, contribuent à la société et qu'elles y font leur part².

de Laurentis 1988 : 178

-
2. Notre traduction. « To ask of these women's films : what formal, stylistic or thematic markers point to a female presence behind the camera ?, and hence to generalize and universalize, to say : this is the look and sound of women's cinema, this is its language — finally only means complying, accepting a certain definition of art, cinema and culture, and obligingly showing how women can and do « contribute », pay their tribute, to « society ».

Loin de nous l'idée de dresser une liste des codes cinématographiques féminins, bien qu'il soit permis de constater que certaines cinéastes utilisent de manière subversive des codes narratifs filmiques déjà en place, afin de les adapter à leur démarche, une démarche qui, plus souvent qu'autrement, prend des allures de dénonciation.

En compagnie de trois femmes cinéastes, nous verrons plutôt comment l'expérience cinématographique entend refaire le monde à même notre imaginaire, à même une position aussi précaire que celle des femmes, tiraillées entre deux désirs, celui de se raconter pour le plaisir de tous et celui de dire ce que plusieurs ne veulent pas entendre :

De là, la position de la femme dans le langage et au cinéma en est une de non-cohérence ; elle se retrouve uniquement dans une vacuité de signification, l'espace vide entre deux signes — la place des spectatrices de cinéma entre le regard de la caméra et l'image projetée à l'écran, une place non représentée, non symbolisée, et ainsi en droit d'acquiescer ses sujets ou son autoreprésentation³.

de Laurentis 1984 : 8

Réponses sous forme d'interrogations

Coup de foudre ou la pseudo-neutralité filmique

La Seconde Guerre mondiale. Pour échapper à la captivité et aux lignes ennemies, Helena épouse Michel, un homme qu'elle ne connaît pas mais qui promet de prendre soin d'elle. Parallèlement, Madeleine, mariée depuis peu, devient veuve et retourne chez ses parents. Quelque temps plus tard, elle épouse Costa, un aspirant comédien. En 1952, les deux femmes se rencontrent à Lyon et une amitié fondée sur le respect et la confiance naît très vite entre elles. Elles remettront bientôt en question leur destinée, étaleront au grand jour leurs désillusions et leurs désirs secrets jusqu'à ce qu'elles décident, au grand dam de leur conjoint respectif, de refaire leur vie sans eux.

Fidèle au cinéma classique et à la fresque historique, où l'on retrouve peu de marques d'énonciation, *Coup de foudre* de Kurys se caractérise par une utilisation relativement conventionnelle du point de vue narratif. Le film s'ouvre en ocularisation zéro, un type de focalisation particulièrement omniscient et qui permet, à l'occasion, de déléguer la focalisation à un ou plusieurs personnages. Dès le départ, cependant, la délégation des pouvoirs visuels et cognitifs va à Helena, une tribune dont elle usera fréquemment jusqu'à la fin. À intervalles

3. Notre traduction. « Hence the position of woman in language and in cinema is one of non-coherence ; she finds herself only in a void of meaning, the empty space between the signs — the place of women spectators in the cinema between the look of the camera and the image on the screen, a place not represented, not symbolized, and thus preempted to subject (or self) representation ».

réguliers, elle bénéficiera d'une ocularisation/focalisation interne secondaire (et primaire, en de rares occasions) tout au long du récit filmique, ceci lui conférant le statut de principale focalisatrice et focalisée. En remplissant cette fonction, le personnage d'Helena devient le prétexte d'une étude de mœurs dont les thèmes apparaissent en filigrane, l'un après l'autre : la dépendance financière des femmes, le droit à l'intégrité physique et morale, au choix des partenaires sexuels, l'amour en tant que barrière et les pièges du noyau familial.

Bien que dépeinte comme une jeune femme réservée, voire pudique, Helena avoue d'emblée à son nouveau mari, un juif qui lui a caché sa nationalité, qu'elle veut aller en Amérique, révélant du même coup sa volonté d'affranchissement, une volonté qui ne la quitte jamais. Mais cette aspiration à l'autonomie passe rarement par le jeu de la focalisation personnalisée. Helena, dans son regard et dans ses rapports avec les autres personnages, reste profondément liée à sa condition de femme enchaînée. Par un va-et-vient constant entre champ et contre-champ, elle passe tant bien que mal à travers les affres de la guerre. Une même rhétorique du champ/contre-champ s'instaure du côté de Madeleine, de manière à amener, par une focalisation parallèle et semblable, une parenté entre les deux femmes, avant même leur rencontre.

L'ocularisation zéro utilisée par Kurys n'a cependant qu'une apparence de neutralité, puisqu'on assiste aux conversations intimes des nouvelles amies et à leur prise de position commune. Si une ocularisation aux dehors neutres constitue le ressort narratif premier de *Coup de foudre*, elle n'en renvoie pas moins les images successives d'une amitié croissante où discours féministe et confidences ne sont plus qu'une seule et même activité libératrice.

Cette ocularisation/focalisation sert également à présenter Michel, l'époux d'Helena, un bon père de famille dont les convictions ultraconformistes se dressent comme une palissade entre lui et celle qu'il dit aimer. Plus souvent qu'autrement, il refuse à Helena le droit de revendiquer, le jugeant non fondé, même exagéré. Ce qu'on appellerait aujourd'hui de la cruauté mentale lui paraît un recours parfaitement normal et légitime pour ramener la femme à sa « place ». Notons, au passage, la savoureuse séquence où, vêtue d'une moulante robe noire, Helena s'apprête à sortir. Michel refuse aussitôt de l'accompagner parce que, selon lui, elle a l'air d'une « putain » et que la démarcation de sa petite culotte se voit à travers le tissu. À la fois défiante et enjouée, Helena retire sa culotte et la laisse négligemment tomber : « Eh voilà » dit-elle, « y a plus rien qui paraît » ! Michel n'hésite pas non plus à user de violence physique pour mettre sa femme au pas. Parce qu'Helena perd la trace de sa fille cadette lors d'une sortie en ville avec Madeleine, il la gifle en lui rappelant qu'elle « n'a que ça à faire, [s']occuper des enfants ».

Même après la rencontre entre Helena et celle qui va devenir sa meilleure amie, le point de vue narratif du film demeure principalement en ocularisation zéro, sorte de regard omniscient où les personnages sont présentés « objectivement » dans leurs moindres faits et gestes. Kurys oppose alors le couple Helena/Madeleine (un duo qui n'échange que sur les choses fondamentales de la vie) aux couples Michel/Helena — Costa/Madeleine, deux unions caractérisées par leurs dialogues de sourds. Tandis que les hommes de la diégèse abusent de faux-fuyants comme *modus vivendi* (Michel se pose en défenseur des bonnes mœurs alors qu'il est le premier à rechercher les relations

extra-conjugales ; Costa tient sa subsistance d'arnaques et d'emprunts qu'il n'honore pas toujours), Helena et Madeleine voient renaître l'intégrité, à la fois de leur corps et de leur esprit. Parce que la pleine réalisation de leur potentiel reste inaccessible à ces deux femmes mariées, seule l'autonomie d'un projet commun (l'ouverture d'une boutique de prêt-à-porter) surgit en tant que planche de salut. L'homme fait ainsi figure de constante menace à cette prise en charge de sa propre destinée : Helena doit affronter Michel pour se libérer, alors que Madeleine refuse les avances de Carrier, son ancien professeur de dessin. L'amour des hommes apparaît alors comme un compromis impossible à faire, un sacrifice inutile et vain.

Adroitement, Kurys prend soin de ne jamais céder la focalisation interne secondaire à Michel ni à Costa, du moins, de façon significative. On pourrait lire ici un refus d'autonomie de leur part. En effet, Costa et Michel sont les véritables esclaves de ce récit : l'un n'arrive pas à assurer sa survie, obligeant ainsi Madeleine à le faire à sa place, l'autre prend ses responsabilités à l'égard de sa famille, mais pour cela, il doit déprécier sa femme pour en obtenir des garanties de soumission. Le permis de conduire, l'argent de poche, la liberté dont une femme n'a pas vraiment besoin sont, pour sa part, autant de négations d'une autonomie dont la légitimité reste encore à conquérir.

L'intégrité du corps se voit aussi refusée à Helena, que Michel insulte en traitant de « gouine ». Celle-ci parviendra tout de même à assumer ses exigences corporelles, d'abord par le choix d'une relation sexuelle extra-conjugale, puis par la danse. Ici, Kurys évite d'aborder explicitement la question de l'homosexualité chez les femmes. On assiste bien à quelques scènes de tendresse et à des retrouvailles entre Helena et Madeleine dont les pleurs, à cette occasion, ressemblent à ceux d'une peine d'amour. Le contexte historique l'imposant, la jouissance sexuelle constitue encore, pour Helena en tout cas, un objet de honte que cette dernière apprivoisera au contact d'un esprit plus libre, celui de Madeleine.

Témoins impuissants de l'accession à l'individualité de femmes qu'ils ont « perdues », Michel et Costa n'ont d'autre choix que de s'effacer derrière le point de vue prédominant d'Helena, puis de Madeleine. Malgré le fait que, pour les femmes de *Coup de foudre*, refaire sa vie à trente ans n'ait rien d'évident, elles choisissent de courir ce risque, un risque calculé puisqu'il ne peut mener qu'à la vertigineuse possibilité de l'autonomie. Le récit filmique se conclut enfin sur un regard échangé entre Madeleine, Helena et sa fille cadette, possible assurance que, bientôt, l'espace écranique ne sera plus vu que par, et pour elles. Elles ont mérité l'autonomie matérielle, physique, et se dirigent, peut-être, vers la pleine possession de leurs moyens « visuels ».

Sans toit ni loi ou le faux documentaire

Mona a tout laissé tomber, famille, boulot, sécurité, pour suivre la seule voie qui lui paraissait acceptable : celle de la liberté au prix de l'errance. Des gens qu'elle a croisés au hasard de sa route témoignent de sa lente mais sûre descente aux enfers, de sa solitude et de sa mort que les policiers reconnaissent

comme « naturelle ». Nul ne réclame le corps de la jeune femme, retrouvée gelée dans un fossé.

Contrairement aux héroïnes de Kurys, qui ont trouvé une interlocutrice de choix pour mieux se raconter à l'écran, la protagoniste du film de Varda n'assume jamais la narration de sa propre histoire, à peine révèle-t-elle son nom. Le point de vue narratif de ce récit filmique oscille entre deux pôles : d'une part, l'ocularisation zéro d'une caméra en focalisation externe, presque behavioriste, à la volonté documentaristante (rarement assortie d'un cadrage plus ou moins révélateur des sentiments de la protagoniste) et, d'autre part, le regard à la caméra de témoins dont les interventions n'arrivent cependant jamais à circonscrire ce phénomène de la femme itinérante. Tout le monde en parle mais personne ne sait vraiment ; tous n'ont qu'une perception incomplète de Mona et, comme pour accentuer cette conspiration du silence forcée, on semble ne recourir à une ocularisation interne secondaire que pour révéler les pensées des témoins, les jugements sévères qu'ils portent sur Mona ou leurs bons sentiments à son égard, au détriment du seul témoignage valable : celui de la protagoniste. Tantôt admirée (parce que libre), tantôt abhorrée (parce que sale, malodorante et libre aussi), Mona n'a pas voix au chapitre et n'en a cure. Elle refuse le monde et, par voie de conséquence, refuse de s'y exprimer.

Tout au long de *Sans toit ni loi*, Varda préconise une esthétique réaliste que Kaplan définit selon des critères précis : pas de construction, que du « vécu » ; il faut impliquer le spectateur et la spectatrice dans le processus de tournage, en refusant de manipuler leurs émotions. Kaplan croit toutefois que le documentaire et la fiction se rejoignent en ce qu'ils créent tous deux une tension entre le social, la subjectivité et la représentation (Kaplan 1983 : 138). Dans le but de secouer le spectateur et la spectatrice de sorte qu'il et elle se sentent profondément concerné-e-s, Varda a choisi d'utiliser le regard à la caméra, cette focalisation inversée, afin qu'un déphasage (incongru, *a priori*, mais auquel on s'habitue rapidement) s'opère constamment entre des badauds qui discutent du cas de Mona et leur incompréhension avouée à la face de la caméra. Directement interpellé-e-s de la sorte, le spectateur et la spectatrice se voient contraint et contrainte de prendre position, de se prononcer pour ou contre Mona, de la juger en bout de course. Ce n'est plus le regard de la protagoniste qui prime, mais celui du spectateur et de la spectatrice qu'on laisse généralement en paix et qui, cette fois, ne s'en sortiront pas indemnes, pas plus, d'ailleurs, que le cinéma narratif conventionnel, comme le souligne Philippe Pilard : « En s'appropriant pour une fiction des effets d'expression qui appartiennent au cinéma direct, le cinéaste contemporain entend lester son récit d'un poids de réalisme que l'expression traditionnelle risque de perdre » (Pilard 1978 : 49).

Le film de Varda est construit selon un schéma en boucle, sorte de vision en rétrospective d'une vie qui a pris fin juste avant l'intervention du « cinéma vérité ». Il s'ouvre en ocularisation zéro, une focalisation dont la portée se précise au fur et à mesure que progresse un lent zoom avant, dévoilant une terre desséchée par l'hiver. Tout n'y est que désolation, stérilité et mort. Mine de rien,

la caméra se braque en alternance sur un mur apparemment souillé de sang⁴ et que l'on s'affaire à nettoyer, tandis que des policiers mènent une enquête sur les origines du cadavre qu'on vient de découvrir.

Encore ici, l'ocularisation zéro sert de véhicule à une critique sociale à peine dissimulée : Varda dépeint Mona comme la proie potentielle de tous les hommes. Dès les premières images en retour en arrière (*flash-back*), on assiste à sa baignade sur une plage du sud de la France, une baignade où les voyeurs sont au rendez-vous. Dans la bouche des hommes de *Sans toit ni loi*, toutes les expressions sont de mise pour décrire le mystère Mona : rôdeuse, dragueuse et fille en cavale reviennent souvent chez ces hommes qui considèrent Mona « culottée » d'exister en dehors de leurs normes.

À mi-chemin entre la « tendresse » du monde féminin et la franche « virilité » des hommes, le personnage de Mona ne saurait trouver sa place. Elle a quitté une situation de secrétaire, on ne veut pas d'elle non plus pour tailler les vignes, une activité inhabituelle pour une jeune femme. Malgré la bonne volonté de Hassoun, un Tunisien qui la recueille et accepte de l'initier à ce métier, celui-ci se conforme à la volonté de ses pairs masculins de voir Mona quitter leur baraque au plus vite. Beaucoup plus tard dans le déroulement du récit filmique, un long regard silencieux d'Hassoun, face à la caméra, décrit on ne peut plus « éloquentement » le dilemme qui persiste à l'assaillir.

À l'égard de cette jeune fille effrontée qui mendie sans en avoir l'air, les femmes de *Sans toit ni loi* font pourtant preuve de compréhension, de générosité, d'admiration même. Celle qui active sa fontaine pour abreuver Mona ne la décrit-elle pas comme étant « libre » et digne d'envie ? Des religieuses lui servant un repas ne lui assurent-elles pas qu'elle sera toujours la bienvenue ? Une prostituée lui achète un fromage dans le but évident de la dépanner financièrement. Enfin, madame Landier, une universitaire rangée, l'héberge dans son auto et, au terme d'un périple où ni elle ni Mona n'auront réussi à pénétrer l'univers secret de l'autre, s'empresse de remettre du « blé » à la marginale pour ensuite l'abandonner sur la route.

Yolande, personnage de cette fiction aux allures de documentaire, agit simultanément sur deux paliers de signification. En ocularisation zéro, elle incarne la bonne au grand cœur et un peu simpliste à l'emploi d'une famille respectable. Celle-ci va même jusqu'à laisser Mona vivre en squatter dans la maison inhabitée de son oncle, puis la recueille, en lui promettant de la nourrir et de la loger aussi longtemps qu'elle le voudra. Or, Mona devient vite une menace pour le monde à angle droit de Yolande, puisqu'elle ne correspond pas à l'image romantique que la bonne s'était faite d'elle en la voyant endormie avec un homme : « Et moi qui croyais que c'était le grand amour » — dira Yolande, étonnée et déçue.

Rien ne va plus à partir du moment où la vagabonde fait étalage de ses mœurs sexuelles libres, tout en regardant une photo de l'amant de Yolande.

4. Il peut s'agir d'éclaboussures de vin à la suite de bacchanales populaires, le film ayant été tourné en Languedoc-Roussillon, plus précisément dans la région du Gard, au sud-est de la France.

Cette dernière ne tarde pas à craindre pour la survie de sa relation pourtant difficile avec Paulo, le jeune homme de la photo, et chasse Mona dès que son statut de trouble-fête se voit confirmé par sa complicité avec tante Lydie, une vieille fortunée dont Yolande a la charge et qu'on croit gâtée. Tante Lydie fait pourtant preuve d'une lucidité peu commune, tant et si bien qu'elle et Mona trinquent ensemble à la marginalité qu'elles personnifient, chacune à sa façon. Mona se retrouve à la rue ; tante Lydie entre à l'hospice. Puis, étrangement, dès que Yolande se tourne vers la caméra, son attitude à l'égard de Mona se modifie. Forcée de partager son point de vue cognitif, sa focalisation propre, tout se passe comme si elle cessait de juger l'errance avec les critères généralement admis. Alors que l'ocularisation zéro présente Mona comme une énigme qu'on s'empresse de reléguer au second plan, le regard à la caméra transforme l'aversion en sympathie, le mépris en impuissance.

La société que frôle Mona, sans s'y intégrer, en est une d'asservissement inévitable, de prostitution obligatoire, la famille étant peut-être la pire source de problèmes. Elle se voit forcée de concilier liberté totale et solitude absolue. Son séjour à la ferme montre bien qu'elle rejette l'esclavage de la terre (Mona ne vient-elle pas de la mer, comme le précise une voix *off* féminine en début de film ?). Héritière des paradoxes d'une génération d'enfants de la fleur, la jeune itinérante ne s'intéresse qu'à la musique et à « l'herbe », des plaisirs que seule la vie en société peut procurer. Sa marginalité n'est donc, en fin de compte, que partielle, bien que l'on devine un point de rupture que la caméra n'explicite jamais. « Elle est inutile et en prouvant qu'elle est inutile, elle fait le jeu d'un système qu'elle refuse ! » C'est en ces termes qu'un éleveur de chèvres définit Mona. Parce qu'il a « fait la route » lui aussi, et qu'il a échoué dans sa quête de liberté, ce personnage cerne mieux que quiconque la position inconfortable et contradictoire qu'occupent les nomades dans un espace sédentaire. Comme pour appuyer son propos, Varda aligne des plans de maisons vides, de platanes malades aux troncs noircis et creux, à l'image d'une organisation sociale imperméable aux misères de l'errance.

Varda utilise également l'ocularisation zéro pour dénoter les comportements peu « seyants » de Mona : son habitude de se moucher avec ses doigts, ses ongles noirs, ses cheveux sales et emmêlés. Ce choix narratif va même jusqu'à l'extrême limite de la prise de vue pudique, quand un travelling latéral éloigne la caméra de la scène du viol⁵, où un étranger agresse Mona dans les bois. Peu après cet épisode, la jeune femme est montrée, assise et seule, sur ce qui ressemble à un balcon désaffecté, sorte d'autel improvisé et prémonitoire de son sacrifice prochain. On assiste alors à un des rares recours du film à la focalisation interne secondaire : Mona regarde des cartes postales, symbole d'un ailleurs auquel elle aspire sans cesse.

5. Varda n'a pas l'intention de montrer crûment le viol comme le fait Yannick Bellon dans *L'Amour violé* (1977), le viol n'étant pas le propos initial du film. En ce qui concerne l'utilisation du travelling latéral qui pousse Mona hors du champ de la caméra, on a remarqué que la cinéaste utilisait régulièrement cette technique, comme si Mona échappait à toute définition, à tout « encadrement ».

Enfin, régulièrement, Mona et ses émotions sont présentées de l'extérieur, tandis que ses interlocuteurs demeurent hors champ, pour renforcer la condition marginale de la protagoniste, sa place à part dans le système signifiant du récit filmique. Elle constitue une vision obsédante, une preuve comme quoi tout ne va pas si bien dans le meilleur des mondes. Victime potentielle d'un groupe de voyous (groupe auquel elle ne parvient pas à s'intégrer de façon satisfaisante), Mona s'enferme dans une dignité toute personnelle et fuit ceux qui veulent lui faire tourner des films pornographiques. Quand vient la fin de l'été et le temps de presser la vigne, elle appartient déjà à un autre monde, à un autre ensemble de codes, de sorte qu'elle ne reconnaît pas la teneur carnavalesque de l'assaut subi peu après son arrivée dans un village de province. Le visage taché de lie de vin, elle quitte ceux qu'elle ne considère plus comme ses pairs depuis longtemps et va mourir de froid, agneau sacrifié d'une société juste.

Par son refus d'occuper pleinement la trame filmique (son corps ne reste-t-il pas non réclamé ?), par son entêtement dans le silence, Mona ne parvient pas à acquérir l'autonomie matérielle, à l'opposé d'Helena et de Madeleine. Elle conserve cependant l'autonomie morale, celle qui dicte sa conduite, celle qui fait qu'elle a tourné définitivement le dos à la caméra.

***Anne Trister* ou le droit à la subjectivité**

Après la mort de son père, Anne Trister quitte sa famille et son amant pour Montréal où elle va retrouver Alex Moisan, une psychiatre pour enfants qu'elle a rencontrée lors d'un voyage dans le désert. Anne aménage chez Alex en même temps qu'elle prend possession d'un entrepôt qui sera bientôt transformé en une gigantesque œuvre d'art aux couleurs du désert. Tout serait idyllique s'il n'y avait cet amour qu'Anne éprouve pour Alex et que cette dernière n'est pas prête à lui rendre. Inconsciente à la suite d'un accident, Anne ne peut empêcher les démolisseurs de réduire à néant l'installation à laquelle elle a travaillé avec acharnement. Elle décide alors de repartir vers le désert, préservant ainsi sa liberté et l'amour qu'Alex lui accorde enfin.

L'organisation des regards, du jeu de l'ocularisation/ focalisation, prennent une tangente nettement plus complexe dans le film de Pool. Représentatif d'une esthétique postmoderne, ce long métrage comporte davantage de traces d'énonciation, bien qu'il ne prétende pas emprunter au « documentaire » comme c'est le cas chez Varda. Aussi peu discrète, toutefois, la caméra se charge de confier la monstration/narration à sa protagoniste, lui accordant une liberté et une marge de manœuvre considérables dans le système filmique d'*Anne Trister*.

Pool n'utilise que rarement l'ocularisation zéro ; très tôt et de façon presque constante, la focalisation se voit déléguée, d'abord à Anne, puis à Alex, et même à Sarah, la fillette qu'Alex soigne à l'hôpital Sainte-Justine. Dès le début du récit filmique, le regard d'Anne dirige l'action : on assiste aux funérailles déchirantes de son père et à l'ensevelissement du corps sous le sable, de façon à ce que ce symbole du temps qui fuit donne le ton au film. On note aussi que même le rythme lent du récit s'ajuste aux hésitations d'Anne Trister.

Tout comme Helena, Madeleine et Mona, Anne cherche quelque chose, parle de départ et se voit confrontée au sédentarisme de son amant (ironiquement prénommé Pierre) qui refuse de la suivre, histoire de ne pas « perdre son boulot ». Le fait qu'il accepte tout de même de la laisser partir témoigne ici de l'émergence dans la fiction filmique d'un homme nouveau, compréhensif et (du moins, en apparence) moins possessif. Le personnage de Thomas, qui s'affiche comme l'amant légitime d'Alex, brise rapidement cette illusion, tant et si bien qu'Anne le perçoit comme un rival et un intrus. Son point de vue révèle alors son besoin de se plonger dans un univers de femmes, pour s'y retrouver surtout. Elle assiste à contrecœur à un attachement réel entre Alex et Thomas, autre nouvel homme dont la patience a ses limites. Ce dernier fugue d'ailleurs à la moindre contrariété, comme si l'absence filmique constituait l'arme la plus efficace dont il puisse disposer. Étrange son de cloche, aussi, que celui de Pierre qui raconte l'histoire du petit Poucet parsemant le monde de bombes, pour ensuite rentrer dans le ventre de sa mère... Est-ce un signe qu'Anne a laissé un milieu où cette fameuse mère a été la grande absente ?

Dès l'arrivée de la protagoniste à Montréal, les premières images en focalisation interne primaire, puis secondaire, trahissent son désir de vivre et de prendre en charge la monstration/narration. Ses yeux veulent tout saisir, tout voir du haut du mont Royal. Comme le dira Simon-Lévy, un vieil ami du défunt père, « il y a en tous quelque chose d'impossible » ; c'est cet impossible qu'Anne vient peut-être chercher.

Parallèlement, nous assistons à la mise en place d'une autre focalisation, la seconde en importance : celle d'Alex qu'on introduit dans la trame narrative en compagnie de Sarah. La fillette semble en rupture de ban avec son émotivité, ce qui la pousse à infliger des blessures à son ourson de peluche, pour ensuite panser ses plaies. Le regard d'Alex sur les agissements de Sarah contribue d'ailleurs à instaurer une mise en abyme vers laquelle tend tout le film. Lorsque Sarah recherche désespérément l'amour d'une mère en voulant caresser la poitrine d'Alex, cette dernière lui apprend à mettre des limites à ses demandes, précisément ce qu'Alex va exiger d'Anne, précisément ce qu'Anne essaie de dépasser : « je voudrais avoir le courage de mes rêves ».

Sarah et Anne incarnent deux personnages de femmes apparemment blessées : Sarah enduit son ourson de peinture rouge, meurtrissant ainsi sa propre enfance, alors qu'Anne efface rageusement son œuvre (son accession à l'âge adulte ?) à grands coups de pinceau blanc. Chez Sarah, cette violence atteint des proportions assez alarmantes lorsque, perçue à travers une focalisation interne primaire, porteuse du regard clinique d'Alex, elle éclabousse de rouge l'objectif de la caméra.

Tout semble indiquer qu'un partage impossible demeure entre Alex et Sarah qui veut que celle-ci adopte son enfant-ourson, un geste que la psychiatre hésite à poser. De même, malgré le fait que l'amitié entre Anne et Alex comporte dès le départ une sensualité latente, cette attirance mutuelle est constamment reniée, repoussée, rejetée. Comme pour produire un effet de réticence filmique, leurs conversations se caractérisent par un champ/contre-champ qui ne raccorde jamais leurs regards. Seul un souvenir commun les relie pourtant : des images du désert sur lesquelles elles s'endorment ensemble et qu'Anne s'efforce de peindre sur tous les murs de son espace réservé, espace dont l'aspect dévasté

lui rappelle ce désert affectif qu'elle poursuit. Par ailleurs, on note une utilisation inhabituelle du point de vue cinématographique, quand Anne et Alex échangent un regard complice et qu'en voix *over*, on entend s'exprimer leur appréciation partagée des réalisations d'Anne. Dès lors, les hommes se voient exclus de ce monde à deux pôles féminins. Lorsque Pierre vient rejoindre Anne, après des mois de séparation, cette dernière le quitte en pleine nuit pour retrouver son propre univers, ponctué de « A » géants sur tous les murs. Pierre se résigne et s'en va : il n'en faut pas plus pour que Thomas commence à considérer Anne comme une rivale auprès de son amante.

Au fur et à mesure que progresse le travail d'Anne, la focalisation interne secondaire se resserre autour d'elle. Lorsque Alex décide d'aller s'installer avec Thomas, son point de vue biaisé se manifeste et prend des allures de jalousie. Alex, en lui avouant qu'elle ne peut lui rendre son amour, condamne alors son amie à vivre seule dans son atelier. L'ocularisation zéro, ponctuée d'une focalisation interne secondaire discrète, pave la voie à une longue séquence de repli sur soi : violence, recherche d'une identité sexuelle par l'onanisme et l'automutilation.

Parce que la focalisation d'Anne reste prédominante, la jeune femme et Thomas doivent logiquement entrer en confrontation. De cette dispute découle directement l'incident qui va précipiter Anne dans un coma destructeur : les chaises rouges qu'elle peignait dans un coin, comme si elle cherchait sa vraie place, tombent bientôt sous le pic des démolisseurs. Il aura suffi qu'Anne ferme les yeux une seule fois, qu'une absence de focalisation l'enveloppe momentanément, pour que son rêve impossible, et pourtant concrétisé, soit réduit à néant.

L'ocularisation zéro confirme enfin que Sarah est en bonne voie de guérison (celle-ci s'identifie davantage à l'ourson meurtri mais choisit celui qui est intact). Elle accepte de vivre avec ses sentiments ainsi qu'avec la souffrance qui l'accompagne nécessairement. Alors que Sarah se résout à éprouver des sentiments d'attachement pour Alex, cette dernière l'imite en s'abandonnant à l'affection d'Anne, une séquence sur laquelle la caméra ne s'attarde que brièvement.

Bientôt, Anne quitte Montréal ; Alex prend la relève et devient la principale focalisatrice du récit alors qu'elle reçoit du sable par la poste. Il faut laisser filer le temps et ceux qu'on aime. Le film se termine sur les images d'une femme qui s'est acceptée ; son regard à la caméra le confirme. Elle occupera désormais tout l'espace filmique, son autonomie passant par la conquête de ce lieu situé entre l'écran et la caméra.

Réponses provisoires et nouvelles interrogations ?

Par une utilisation presque systématique de l'ocularisation zéro, nous avons vu que, dans *Coup de foudre*, Kurys préconisait une esthétique traditionnelle dont la portée se résume à présenter objectivement deux femmes en quête d'autonomie. Parce que la focalisation ne leur est déléguée que dans la mesure où la logique du récit l'exige, elles restent tout de même assujetties à une

instance de narration lointaine, au-dessus d'elles et qui, jusqu'à un certain point, contrôle leur destinée. Dans cette optique, elles acquièrent, en tant qu'instigatrices de la fiction filmique, une autonomie matérielle.

Varda choisit une approche très différente, celle du pseudo-documentaire : deux focalisations s'affrontent alors, celle en ocularisation zéro d'une caméra neutre, présentant avec le plus de précision possible le périple d'une itinérante, et celle, encore plus signifiante, du regard à la caméra de témoins aveugles. Le mystère reste complet, au spectateur et à la spectatrice de prendre position. Quant à Mona, son autonomie matérielle n'est jamais assurée, pas plus qu'elle n'occupe volontiers l'espace filmique. On peut cependant considérer qu'elle a su conserver une forme d'autonomie morale.

Anne Trister se caractérise par une utilisation presque constante de la focalisation interne secondaire, parfois primaire. Ceci souligne le désir de la protagoniste de trouver sa place dans l'univers filmique, de créer un espace à son image et à sa ressemblance. Se retrouver face à elles-mêmes constitue le but ultime d'Anne, d'Alex et de Sarah, trois femmes pour lesquelles rien n'est acquis, pour lesquelles le plus grand défi demeure les rapports avec autrui, et ces rapports ne peuvent s'instaurer qu'à partir du moment où l'on s'est définie, où l'on a trouvé sa place. Pour cette raison, et à cause de sa volonté constante de s'approprier le récit filmique par le biais de son regard, Anne (Alex et aussi Sarah) confirme son autonomie spatiale, celle du désert où, finalement, elle arrive à se reconnaître.

Plutôt que de fonder une analyse féministe uniquement sur l'observation du statut — ou non-statut — de la femme en tant que « l'autre », je suggère que nous la fondions sur des pratiques visant à construire « l'autre » dans chaque individu (Gentile 1985 : 6-7)⁶. C'est sans doute ce vers quoi tendent Kurys, Varda et Pool en tournant leurs images en mouvement. « L'autre » ressemble peut-être à cette femme qui possède enfin le droit de regarder, de voir et de construire la fiction au cinéma. Si l'on insiste pour lui confier une telle tâche, si on l'incite à se raconter à travers la focalisation filmique, nous arriverons probablement à imprimer sur nombre de rétines cette vision différente, ce point de vue jusqu'ici négligé, celui de la femme cinéaste dont les efforts ne se feront jamais en vain, tant qu'il y aura « une spectatrice » en chacun de nous, une conscience féminine prête à écouter et à voir autrement.

Christiane Lahaie
Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ)
Université Laval

6. Notre traduction. « Rather than grounding a feminist analysis solely on the examination of women's status — or non-status — as « Other », I suggest we ground it in an analysis of the practice of constructing the « Other » in all individuals ».

RÉFÉRENCES

DE LAURENTIS, Teresa

1984 *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, Indiana University Press.

1988 « Aesthetics and Feminist Theory : Rethinking Women's Cinema » dans Deidre E. Prisbram (éd.), *Female Spectators. Looking at Film and Television*. Londres, Verso : 174-195.

FISCHER, Lucy

1989 *Shot/Counter-shot. Film Tradition and Women's Cinema*. Princeton (New Jersey), Princeton University Press.

GARDIES, André

1980 *Approche du récit filmique*. Paris, Albatros (coll. « Ça cinéma »).

GAUDREAU, André et François Jost

1990 *Cinéma et récit II : Le Récit cinématographique*. Paris, Nathan (coll. « Nathan-Université »).

GENTILE, Mary C.

1985 *Film Feminisms*. Westport (Connecticut), Greenwood Press.

JOST, François

1987 *L'Œil-caméra. Entre film et roman*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon (coll. « Linguistique et sémiologie »).

KAPLAN, E. Ann

1983 *Women and Film. Both Sides of the Camera*. New York et Londres, Methuen.

KUHN, Annette

1982 *Women's Pictures. Feminism and Cinema*. Londres, Routledge & Kegan Paul.

MULVEY, Laura

1988 « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans Constance Penley (éd.), *Feminism and Film Theory*. New York, Routledge : 57-68.

PILARD, Philippe

1978 « Réflexions sur les ambiguïtés et paradoxes du réalisme cinématographique », *Revue du cinéma*, 328 (mai 1978) : 44-58.

VERNET, Marc

1981 « Personnage », dans *Lectures du film*. Paris, Albatros : 178-180.

1988 *De l'Invisible au cinéma. Figures de l'absence*. Paris, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile (coll. « Essais »).