



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Film et Provocation

Le film *Romance* de Catherine Breillat
et son potentiel provocateur

Verfasserin

Carina Miesgang

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 347 299

Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramtsstudium UF Französisch UF Psychologie und Philosophie

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, die Autorin dieser Diplomarbeit, an Eides statt, dass ich die Arbeit mit dem Titel *Film et provocation. Le film Romance de Catherine Breillat et son potentiel provocateur* selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angeführten Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und alle wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche gekennzeichnet habe. Darüber hinaus bestätige ich, dass ich die vorliegende Diplomarbeit bisher an keiner anderen Universität zum Zwecke der Beurteilung eingereicht habe.

.....
Ort, Datum

.....
Unterschrift

Déclaration tenant lieu de serment

Par la présente, je déclare solennellement que j'ai rédigé ce mémoire d'études, intitulé *Film et provocation. Le film Romance de Catherine Breillat et son potentiel provocateur*, d'une façon autonome et sans l'aide d'autrui. Je ne me suis servie que des sources et des outils indiqués. De plus, je confirme que j'ai rendu reconnaissables toutes les citations, soit directes, soit indirectes, sur lesquelles je m'appuie au cours de ce traité. En outre, j'affirme que, jusqu'à maintenant, je n'avais pas présenté ce mémoire d'études à aucune autre université avec le but d'une évaluation.

.....
Lieu, date

.....
Signature

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement *Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann*, qui était disposé à me soutenir dans la rédaction de ce mémoire d'études. Avec beaucoup de patience, il était toujours très volontiers à ma disposition afin de discuter la thématique que j'ai choisi d'analyser ainsi que pour me donner des suggestions très qualifiées et utiles pour l'élaboration concrète de mon projet.

En outre, je voudrais me montrer reconnaissante envers *Dipl.-Ing. Markus Kasinger*, grâce à qui ce mémoire d'études a enfin obtenu le formatage professionnel qu'il a maintenant. Il m'était aussi d'une aide indispensable en ce qui concernait tous les défis que l'informatique me posait pendant la réalisation de ce mémoire d'études.

J'aimerais remercier aussi *Jennifer Gratté*, qui a eu l'obligeance de m'aider avec quelques questions concernant la grammaire française.

Également, je voudrais dire un grand merci à mes chers amis *Mag. (FH) Florian Rosenberger*, *Ing. Harald Marth* et *Patricia Turnovszky*, qui avaient toujours une oreille attentive pour toutes sortes de préoccupations de ma part.

Tout particulièrement, j'aimerais remercier *Maria Sturmberger* et *Ingeborg Micheler* pour leur soutien généreux et précieux à tous égards. Leur compréhension, leurs actes et leurs mots aimants étaient toujours une aide énorme pour moi.

Enfin, ce sont mes parents *Ernst* et *Sabine Miesgang* qui méritent mes remerciements particuliers – pour la formation qu'ils m'ont rendue possible. À cet égard, j'aimerais dire un grand merci du plus profond de mon cœur à ma très chère mère, puisque c'était surtout elle qui a déjà très tôt éveillé en moi l'envie d'apprendre la belle langue française.

Remarques

Avant la lecture de ce mémoire d'études, j'aimerais prier les lecteurs de vouloir tenir compte des *remarques* suivantes :

- Vu le fait que ce mémoire d'études représente une contribution écrite issue du champ des *lettres et sciences humaines* et que, comme on le verra au cours de l'analyse présentée, en définitive, la question même qui est le fondement de ce mémoire d'études ainsi que la façon de traiter celle-ci ne peuvent pas être isolées de moi en tant que personne et esprit individuel qui les a imaginées [cf. aussi Faulstich 2002a, pp. 84–85], je le considère comme légitime, voire nécessaire de rendre visible et perceptible l'existence de cette subjectivité en me servant dans toutes mes explications de la *première personne au singulier*.
- Pour plus de commodité, dans ce mémoire d'études, j'ai intentionnellement renoncé à indiquer aussi la *forme féminine* lorsqu'il est question de groupes de personnes, d'autant plus que pour certaines désignations de professions (p. ex. metteur en scène), il n'existe pas (encore?) de variante féminine. La forme masculine utilisée ici signifie donc *les deux sexes*.
- J'ai traduit en *français* toutes les *citations directes* que j'ai extraites de textes en d'autres langues que le français. Au surplus, j'ai toujours ajouté la *teneur originale* des passages cités sous forme d'une remarque au bas de la page respective. Quant à l'*orthographe originale* des citations, je n'ai rien changé.
- J'ai rendu reconnaissables toutes les *citations directes* dépassant deux lignes par leur *formatage spécifique* : plus grand renforcement, plus petit corps des caractères, plus petit interligne.
- Afin de garder les remarques au bas de la page le plus courtes possible ainsi que pour cause d'une bonne disposition textuelle, les *indications bibliographiques* complètes des œuvres que je ne cite pas dans le texte, mais que j'indique quand même au cours des divers chapitres afin de proposer des possibilités de prendre des *renseignements supplémentaires* sur certains sujets se trouvent aussi dans la bibliographie à la fin de ce mémoire d'études.
- En ce qui concerne la teneur concrète et l'orthographe des *titres des films* mentionnés dans ce mémoire d'études ainsi que leur *année de sortie* respective, j'ai adopté les

données du registre de films en ligne *IMDb* (*The Internet Movie Database* : <http://www.imdb.fr>), pourvu que celles-ci y étaient disponibles.

- Pour des raisons de lisibilité, toutes les *indications des sources en ligne* consultées au cours de ce mémoire d'études sont notées *en bas de la page* respective et pas, comme toutes les autres références, dans le texte courant. Idem pour les indications des source des *images* utilisées.

Table des matières

1. Introduction.....	1
2. Les méthodes appliquées et leur justification scientifique.....	3
2.1. L'analyse du contenu.....	3
2.2. La méthode biographique.....	4
2.3. La méthode historique.....	4
2.4. La méthode psychologique.....	5
3. La provocation selon Rainer Paris.....	6
3.1. La rupture de normes.....	6
3.2. La surprise.....	8
3.3. L'orientation vers le conflit.....	9
3.4. La réciprocité/La dépendance de la réaction de la partie provoquée.....	11
3.5. Le but de démasquer l'adversaire.....	13
3.6. Le rôle du public.....	15
3.7. L'écart de pouvoir entre le provocateur et le provoqué.....	17
3.8. Comment réagir face à une provocation ?.....	19
3.9. « La courte endurance de la provocation ».....	20
4. Qui se voit provoquer ? – Le « public médiatique ».....	21
5. Qui provoque ? – Notice biographique et filmographie de Catherine Breillat.....	24
6. Le film « Romance » de Catherine Breillat.....	37
6.1. Générique.....	37
6.2. Synopsis.....	38
7. Analyse du film « Romance » selon la théorie de Paris.....	40
7.1. La rupture de normes.....	41
7.1.1. La pornographie – Les controverses autour de sa définition.....	42
7.1.1.1. La provenance étymologique du terme de la 'pornographie'.....	44
7.1.1.2. La définition juridique de la pornographie.....	45
7.1.1.3. Le film pornographique versus le film érotique.....	48
7.1.1.4. La définition féministe de la pornographie.....	50
7.1.1.5. La pornographie selon Werner Faulstich (Base de l'analyse).....	52
7.1.2. Les éléments pornographiques dans le film « Romance ».....	55

II

7.2. La réciprocité/La dépendance de la réaction de la partie provoquée.....	65
7.2.1. Une brève histoire de la censure.....	67
7.2.1.1. Faits généraux sur la censure.....	67
7.2.1.2. La censure cinématographique.....	78
7.2.2. Analyse d'une sélection de critiques du film « Romance ».....	80
7.3. La surprise.....	98
7.3.1. L'importance du récipient et de la réception pour l'œuvre filmique.....	98
7.3.2. Genre filmique et anticipation.....	99
7.3.3. Suspense et voyeurisme.....	103
7.3.3.1. Surprise 1 – Un film explicite dans le cinéma de masse.....	106
7.3.3.2. Surprise 2 – Le film « Romance » ne tient pas ce qu'il promet.....	109
7.4. L'orientation vers le conflit.....	110
7.5. Le but de démasquer l'adversaire.....	129
8. Conclusion.....	134
Bibliographie.....	141
Appendice A Le public médiatique (Graphique allemand).....	147
Appendice B Le tableau de Kromer (allemand).....	148
Appendice C Les critiques du film « Romance ».....	149
Appendice D Résumé.....	163
Appendice E Zusammenfassung.....	165
Appendice F Lebenslauf.....	167

Table des illustrations

Illustration 4.1 : Le public - Le public médiatique - Les médias.....	22
Illustration 5.1 : Catherine Breillat.....	24
Illustration 5.2 : La blancheur en tant qu'élément symbolique (1).....	32
Illustration 5.3 : La blancheur en tant qu'élément symbolique (2).....	33
Illustration 5.4 : La blancheur en tant qu'élément symbolique (3).....	33
Illustration 5.5 : La blancheur en tant qu'élément symbolique (4).....	34
Illustration 5.6 : Le rouge en tant qu'élément symbolique (1).....	35
Illustration 5.7 : Le rouge en tant qu'élément symbolique (2).....	35
Illustration 6.1 : Données de référence du film « Romance ».....	37
Illustration 7.1 : Film érotique vs. film pornographique.....	48
Illustration 7.2 : Élément pornographique (la fellation 1).....	56
Illustration 7.3 : Élément pornographique (la fellation 2).....	56
Illustration 7.4 : Élément pornographique (le cunnilingus).....	57
Illustration 7.5 : Élément pornographique (les parties génitales de l'homme 1).....	58
Illustration 7.6 : Élément pornographique (les parties génitales de l'homme 2).....	58
Illustration 7.7 : Élément pornographique (la pénétration non simulée 1).....	59
Illustration 7.8 : Élément pornographique (la pénétration non simulée 2).....	59
Illustration 7.9 : Élément pornographique (la pénétration non simulée 3).....	60
Illustration 7.10 : Élément pornographique (les organes génitaux de la femme 1).....	61
Illustration 7.11 : Élément pornographique (les organes génitaux de la femme 2).....	61
Illustration 7.12 : Élément pornographique (les organes génitaux de la femme 3).....	62
Illustration 7.13 : Élément pornographique (séance de 'bondage' 1).....	63
Illustration 7.14 : Élément pornographique (séance de 'bondage' 2).....	63
Illustration 7.15 : Affiche officielle du film « Romance ».....	101
Illustration 7.16 : Très gros plan.....	113
Illustration 7.17 : Gros plan.....	113
Illustration 7.18 : Plan rapproché.....	113
Illustration 7.19 : Plan américain.....	113
Illustration 7.20 : Plan moyen.....	113
Illustration 7.21 : Plan de demi-ensemble.....	113

IV

Illustration 7.22 : Plan d'ensemble.....	113
Illustration 7.23 : Plan de grand ensemble.....	113
Illustration A.1 : Öffentlichkeit - Medienöffentlichkeit - Medien.....	147
Illustration B.1 : Erotischer Film vs. pornographischer Film (tableau original).....	148

1. Introduction

Des scènes de coït non simulés, un viol, un vagin pendant la naissance d'un enfant et une multitude de propos problématiques concernant la femme et l'homme ainsi que la relation entre les deux – le film *Romance* de Catherine Breillat de l'année 1999 emploie vraiment les grands moyens. Ce mémoire d'études se propose donc comme objectif d'analyser la question de savoir *dans quelle mesure* le film *Romance* de Catherine Breillat a du *potentiel provocateur*. Plus précisément, la question exacte qu'il faudra traiter est celle de savoir *comment*, c'est-à-dire *au moyen de quels éléments et de quelles formes de la représentation filmique le potentiel provocateur que je suppose se manifeste dans ce film*.

Comme ce mémoire d'études est situé dans le champ de la *science des médias*¹, d'abord, au cours du premier chapitre, je vais expliquer les *méthodes* dont celle-ci se sert pour analyser des films et que j'ai choisies pour étudier ladite question de recherche. En principe, il s'agit d'un mémoire d'études rédigé en tant que contribution à la *science des médias qui se réfère à une aire culturelle concrète*², à savoir à celle qui est spécifiquement *française*, ce qui explique le fait que c'est justement une œuvre tournée par une réalisatrice française qui est la base de mon analyse. Néanmoins, comme le phénomène de la provocation ne concerne pas uniquement la culture française, je vais regarder la problématique soulevée d'une perspective assez universelle.

La question de savoir si quelque chose comporte un potentiel provocateur ou pas ne peut être analysée avec pertinence que lorsqu'on s'est rendu compte de ce que le terme de la 'provocation' veut effectivement dire. Ainsi, le chapitre 2 présentera en détail la *théorie sociologique de la provocation* que Rainer Paris expose dans son article *Der kurze Atem der Provokation*³ de l'année 1989. Dans le chapitre 7 *Analyse du film « Romance » selon la théorie de Paris*, je vais appliquer ce fondement théorique à mes observations faites dans le cas du film *Romance* de Catherine Breillat, ce qui est la raison pour laquelle ce chapitre-là sera la partie la plus étendue de ce mémoire d'études et en représentera le *cœur*.

Cependant, avant de commencer l'analyse approfondie de l'œuvre *Romance* sous l'aspect de son potentiel provocateur éventuel, il faudra encore se poser deux autres questions fon-

1 Terme allemand : *Medienwissenschaft*.

2 Terme allemand : *kulturraumbezogene Medienwissenschaft*.

3 Traduction française que je propose pour le titre : *La courte endurance de la provocation*.

damentales, à savoir celles de savoir *qui est provoqué* et *qui provoque*. Ainsi, le chapitre 4 examinera le groupe de personnes sur qui agit la provocation sous forme filmique, tandis que le chapitre 5 relatera les stations les plus importantes dans la vie et dans la carrière cinématographique de Catherine Breillat. Bien sûr, le film *Romance*, c'est-à-dire son contenu concret ainsi que quelques données de référence essentielles, seront aussi présentés – dans le chapitre 6.

Finalement, mes *conclusions* termineront ce mémoire d'études en résumant les résultats principales de l'analyse et en essayant de répondre à la question de recherche initialement formulée.

Après une *bibliographie* très complète, six *appendices* feront aussi partie de ce mémoire d'études. Ils comporteront des *documents supplémentaires* consultés au cours de mon analyse ainsi que deux *résumés*, une fois en français, l'autre fois en allemand, et enfin un *curriculum vitae* de moi en tant qu'auteur de ce document.

2. Les méthodes appliquées et leur justification scientifique

Afin de parvenir à une analyse consistante et pertinente de la question de recherche présentée, à savoir de celle de savoir dans quelle mesure le film *Romance* de Catherine Breillat comporte du *potentiel provocateur*, je me servirai de plusieurs méthodes éprouvées de la *science des médias*¹ que je présenterai dans les sous-chapitres suivants.

2.1. L'analyse du contenu

Vu la question spécifique dont s'occupera ce mémoire d'études, son accent scientifique se déplacera en premier lieu sur une analyse profonde du *contenu* du film *Romance*. L'*analyse du contenu* est une méthode *empirique* qui fait partie de l'*analyse du produit*² [cf. Faulstich 2002a, p. 91]. Selon la formule de Laswell³, le produit représente l'une des *instances centrales de la communication médiatique*⁴ dont l'étude est un point de départ principal de la *science des médias* en général [cf. *ibid.*, p. 82].

Ce qui est important de remarquer dans ce contexte est le fait que l'analyse du contenu ne se limite pas du tout à une énumération cumulative des caractéristiques formelles d'un média ou de celles concernant exclusivement son contenu respectif. L'analyse du contenu permet plutôt de révéler les *significations latentes* inhérentes aux différents éléments d'un produit médiatique [cf. *ibid.*, p. 91], comme on le verra surtout au cours du chapitre 7 *Analyse du film « Romance » selon la théorie de Paris* de ce mémoire d'études, qui sera consacré à l'analyse du matériel filmique de *Romance* en référence aux cinq éléments struc-

1 Terme allemand : *Medienwissenschaft*.

2 Le terme neutre et plutôt économique du '*produit*' qui sera utilisé plusieurs fois dans ce mémoire d'études ne vise pas du tout à niveler le statut *artistique* que certains médias, tels que le film, la littérature, le théâtre, etc. peuvent principalement revendiquer. Ainsi, quant au secteur *filmique*, il existe la notion du « *septième art* » [Walter 2004, p. 117, dans : Lüsebrink et al. 2004], que Klaus Peter Walter cite comme surnom du cinéma, ainsi qu'une multitude de traités au sujet du film en tant qu'*œuvre d'art*, comme, p. ex., Ejchenbaum 2003, Tynjanov 2003, Arnheim 2003 ou Balázs 2003, tous rassemblés dans : Albersmeier 2003.

3 Cf. Faulstich 2002a, p. 82.

4 Dans ce mémoire d'études, l'adjectif '*médiatique*' signifie tout *ce qui concerne les médias* tels que le film, la littérature, le théâtre, la photographie, la peinture, la musique, etc. En ce qui concerne l'entreprise complexe de définir le terme du 'média', cf. *ibid.*, pp. 19–26.

turels que Rainer Paris définit pour le phénomène de la provocation [cf. chapitre 3 *La provocation selon Rainer Paris*].

2.2. La méthode biographique

Cependant, l'étude d'un produit médiatique dont, d'habitude, le *créateur* n'est pas impersonnel, tel qu'il est le cas avec le *réalisateur* d'un film, ne peut pas s'en tirer seulement avec la considération de l'œuvre terminée, mais, bien au contraire, doit s'appuyer aussi sur une perspective incluant la personne qui en prend la responsabilité. Ainsi, l'analyse filmique que ce mémoire d'études prévoit tiendra également compte de quelques procédés *herméneutiques* dont l'une sera la *méthode biographique*. Comme son nom l'indique, la méthode biographique se concentre sur la *biographie* et sur la carrière individuelle de l'auteur d'un certain produit médiatique [cf. Faulstich 2002a, p. 95]. Dans notre cas, ce seront la vie et l'œuvre cinématographique de la réalisatrice Catherine Breillat qu'il faudra examiner de près [cf. chapitre 5 *Qui provoque ? – Notice biographique et filmographie de Catherine Breillat*].

La légitimité scientifique de l'approche biographique résulte du fait que l'exploration rétrospective de la biographie et de la carrière professionnelle ou artistique d'un auteur permet des conclusions pertinentes en ce qui concerne, par exemple, la *liberté* des médias dont celui-ci se sert ainsi que leurs *limites* effectives dans une société qui est toujours en train de se changer [cf. *ibid.*, pp. 95–96]. Dans le contexte de la question de recherche formulée de savoir dans quelle mesure le film *Romance* de Catherine Breillat a du potentiel provocateur, ces réflexions s'imposent tout simplement et s'avéreront révélatrices quant à plusieurs aspects importants [cf. chapitre 7 *Analyse du film « Romance » selon la théorie de Paris*].

2.3. La méthode historique

Il en va de même pour la *méthode historique* qui est également une approche *herméneutique*. En fait, l'analyse de film, telle que ce mémoire d'études la prévoit, exige un certain *pluralisme de méthodes*, car en poursuivant conséquemment l'idée de l'importance d'un point de vue *diachronique* et du changement social pour la production et la réception d'un certain produit médiatique, on doit enfin parvenir au jugement qu'en tout cas, ce sont les *réalités historiques* qui méritent d'être examinées de plus près. Comme Werner Faulstich le fait re-

marquer avec pertinence : « Tout est historique »¹ [Faulstich 2002a, p. 96]. Ainsi, la méthode historique reconstruit la tradition afin de rendre mieux compréhensibles les phénomènes liés à un certain média [cf. *ibid.*, p. 96].

2.4. La méthode psychologique

Finalement, il ne faut jamais oublier qu'un média, comme, par exemple, le film, dont il sera principalement question dans ce mémoire d'études, représente une voie de communication qui s'oriente à des *réceptifs*. Effectivement, on ne produit un film que toujours pour un *public*² [cf. Borstnar et al. 2008, p. 17]. De même, l'acte de la *provocation* a besoin d'un vis-à-vis, car son succès en dépend fondamentalement [cf. sous-chapitre 3.4 *La réciprocité/La dépendance de la réaction de la partie provoquée*]. Par conséquent, une analyse de l'effet provocateur qu'une œuvre filmique, dans notre cas, le film *Romance* de Catherine Breillat, peut produire auprès de ses spectateurs ne doit en aucun cas omettre de regarder en détail le groupe important des *destinataires*, de tous ceux qui ont enfin une impression spécifique d'un certain film [cf. chapitre 4 *Qui se voit provoquer ? - De la notion du « public médiatique »*]. Pour cette raison, ce mémoire d'études appliquera encore une autre méthode *herméneutique*, à savoir la *méthode psychologique*, qui envisage la réception en tant que partie intégrale du *processus de communication* ainsi que le spectateur en tant qu'*instance de communication* qui reçoit un produit médiatique selon sa propre disposition *intrapsychique* [cf. Faulstich 2002a, p. 97]. Ce mémoire d'études analysera donc aussi le rôle spécifique que les réceptifs jouent effectivement pour la question de savoir dans quelle mesure le film *Romance* de Catherine Breillat comporte du potentiel provocateur [cf. sous-chapitres 7.2 *La réciprocité/La dépendance de la réaction de la partie provoquée*, 7.3 *La surprise* et 7.5 *Le but de démasquer l'adversaire*].

1 *En teneur originale* : „Alles ist ja historisch“.

2 Au sujet des deux motifs pour la production filmique, à savoir le motif *économique* et celui concernant la *réception individuelle* de l'œuvre, cf. Borstnar et al. 2008, pp. 17–18.

3. La provocation selon Rainer Paris

« [J]e provoque, donc je suis. »¹

[Rainer Paris, dans : Paris 1989, p. 33]

Comme premier démarche indispensable dans l'explication de la dynamique provocatrice que, selon mon hypothèse initiale, renfermerait le film *Romance* de Catherine Breillat, s'avère la *définition pertinente du phénomène de la provocation*. Car une discussion qualifiée de cette question ne peut se faire qu'en s'appuyant sur une structure cohérente de termes et de concepts qui, dans ce qui suit, sera extraite d'un article de base au sujet de la provocation, soit de l'article intitulé *Der kurze Atem der Provokation*² de Rainer Paris de l'année 1989. Paris y entreprend une analyse profonde *socio-psychologique* et *sociologique* de la nature de l'acte provocateur dans le contexte de *mouvements sociaux*, dont les résultats seront rendus fructueux pour la discussion soulevée dans ce mémoire d'études.

Paris définit la *provocation* comme

*rupture de normes inattendue qui est causée exprès et qui doit entraîner l'autre dans un conflit ouvert et le pousser à une réaction qui, d'autant plus qu'aux yeux de tiers, le discrédite et le démasque moralement*³ [Paris 1989, p. 33].

Ce sont donc plusieurs éléments qui se montrent constitutifs pour un acte 'provocateur' dont il faut maintenant analyser chacun en détail [cf. *ibid.*].

3.1. La rupture de normes

Premièrement, Paris parle d'une « *rupture de normes [...] qui est causée exprès* » [Paris 1989, p. 33]. La nature de la provocation est fondamentalement marquée par le fait qu'elle manque à une norme valable dans une situation spécifique, ce qui a pour effet que d'une certaine façon, le destinataire⁴ de la provocation se sent *attaqué*. Il s'agit là de la dynamique

1 *En teneur originale* : „[I]ch provoziere, also bin ich.“

2 Traduction française que je propose pour le titre : *La courte endurance de la provocation*.

3 *En teneur originale* : „einen absichtlich herbeigeführten überraschenden Normbruch, der den anderen in einen offenen Konflikt hineinziehen und zu einer Reaktion veranlassen soll, die ihn, zumal in den Augen Dritter, moralisch diskreditiert und entlarvt“.

4 Pour cause de commodité, dans ce chapitre (sauf dans les passages qui se réfèrent à des citations directes),

d'un empiétement insolent et agaçant qui présuppose que le provocateur réalise une action qui va à l'encontre des attentes « normales », cela veut dire des attentes qui caractérisent habituellement la situation, et qui compromettent ou blessent quelqu'un. L'acte provocateur vise à miner la normalité pour un certain laps de temps, ce qui est la raison pour laquelle Paris résume que « [l]es provocateurs sont des *gêneurs* [mise en relief par moi] »¹ [ibid., p. 34]. Quant à des contextes sociaux, les provocateurs remettent en question d'une façon brusque toutes les règles de base que nécessite l'ordre de tous les jours et ainsi, à condition qu'ils battent des normes qui ont aussi une valeur générale, ces gens peuvent même se trouver en mesure de remettre en question l'ordre social complet qui garantit une vie de tous les jours sans difficultés notables [cf. ibid.].

Les constatations présentées ne permettent pourtant pas de *conclusion inverse*, c'est-à-dire qu'une rupture de normes n'est pas automatiquement une provocation. Pour être un tel acte, il doit exister une atteinte *intentionnelle* menaçant l'identité d'une autre personne. Une provocation est toujours adressée à autrui et contient dans son essence un moment d'offense et d'humiliation personnelle et, en manquant à une norme spécifique, elle attaque en même temps les idées collectives de l'estime et du respect réciproques des gens. Ainsi, un malheur involontaire qui, d'une manière quelconque, nuit à un autre n'est pas classé une provocation [cf. ibid.].

La rupture de normes offensive réclame ensuite une *redéfinition* de la situation par toutes les personnes impliquées dans le processus de la provocation. Elles doivent restructurer l'ordre des priorités de tous les jours en concentrant, dès à présent, leur interaction sur les thématiques évoquées par l'action provocatrice, telles que la norme violée respective, la rupture de normes avec son caractère d'empiétement et la sanction qui pourrait récompenser celle-ci. En tout cas, la situation se charge d'une atmosphère *affektive*, ce qui est la raison pour laquelle la notion de la « provocation » implique qu'*on ne peut pas faire autrement*

j'ai décidé de parler toujours d'un seul individu lorsqu'il est question soit de la partie qui provoque, soit de celle qui est provoquée. Bien entendu, dans la pratique, il peut s'agir de groupes de personnes plus ou moins grands qui agissent, comme il est aussi le cas avec les acteurs qui seront analysés au cours de ce mémoire d'études : Certes, quant à un film, ce n'est principalement qu'une seule personne qui en a la responsabilité, à savoir le réalisateur respectif, mais sa provocation vise au grand public des spectateurs.

1 *En teneur originale* : „Provokateure sind Störer.“

que d'en tenir compte, d'autant plus que cet acte tente d'obtenir par force de l'attention.¹ Généralement, la provocation est d'autant plus forte et son énervement est d'autant plus grand, d'autant plus violente est la rupture de normes, d'autant plus centrale est la norme violée et d'autant plus visible est l'action provocatrice [cf. *ibid.*].

Chacun qui manque publiquement et exprès à une norme se rend coupable et, par conséquent, se *stigmatise*² soi-même. Pourtant, en même temps, il est le but de la provocation de projeter les stigmates à autrui puisqu'en fait, elle vise à ce que ce seront enfin les personnes gardant les normes qui passeront pour les coupables. Paris se réfère à Wolfgang Lipp, quand il constate que « pour les provocateurs, il ne s'agit pas d'une excuse, mais d'un *désendettement* [mise en relief par moi] »³ [*ibid.*], et Lipp dégage l'essentiel de l'idée de la stigmatisation qui se cache derrière l'acte provocateur comme suit :

[I]ls [Les provocateurs, note de la rédaction] se rendent coupables d'une faute. Ils essaient de renverser le rapport initial de l'accusation et de la projeter aux premières instances sociales qui bannissent le comportement provocateur.⁴ [Lipp 1985, p. 145, cité selon : Paris 1989, p. 34]

La provocation est donc un instrument efficace de la stigmatisation de soi-même qui se transforme ensuite en une *stigmatisation de l'accusateur*, ce qui permet enfin à la rupture de normes ostensible de servir à *démasquer l'illégitimité de la norme établie* [cf. Paris 1989, pp. 34–35].

3.2. La surprise

La deuxième caractéristique de la provocation est, selon Paris, celle de la *surprise*. Afin de provoquer quelqu'un avec succès, il s'avère utile de le *surprendre*, car si l'autre est confronté à la provocation sans aucun pressentiment, elle va le faire réagir d'une façon instinctive qui

1 Dans ce contexte, Paris fait remarquer que ce fait n'empêche pas qu'on puisse *délibérément* ne pas tenir compte de la provocation, ce qui représente une *stratégie de réaction* absolument courante et qui ne correspond donc pas au fait de ne pas réagir du tout [cf. Paris 1989, p. 34].

2 Au sujet du *stigmatise*, cf. Lipp 1985.

3 *En teneur originale* : „Provokateuren geht es nicht um Entschuldigung, sondern um Entschuldung“.

4 *En teneur originale* : „[S]ie [Die Provokateure, Anm. der Verfasserin] laden Schuld auf sich und versuchen, Schuldzuschreibung umzukehren und an die ächtenden sozialen Erinstanzen zurückzuspiegeln.“

va sûrement le *démasquer*. Il en résulte que l'action provocatrice remplit sa fonction d'autant mieux, d'autant plus imprévisible elle est [cf. Paris 1989, p. 35].

Toutefois, c'est exactement ce facteur de surprise qui, d'une façon implicite, complique ou rend même impossible une *répétition* de l'acte provocateur, car quelqu'un qui a déjà été surpris s'attend plus facilement à une nouvelle provocation que quelqu'un qui n'est prévenu d'aucune manière.¹ Comme la provocation a perturbé l'ordre des priorités de tous les jours et augmenté le niveau de l'attention générale, l'effet de toutes les provocations qui suivront va forcément rester très limité. Dans ce cas-là, le provocateur peut seulement choisir entre *deux possibilités* : Soit il augmente sensiblement la qualité de la rupture de normes, soit il se retient d'abord et se fie au fait que le temps fera réduire l'actualité de l'incident, ce qui lui permettra peut-être de passer plus tard encore une fois à l'attaque. Cependant, il est sûr que le provocateur ne parviendra plus jamais à surprendre son vis-à-vis de la même façon dont il a réussi à le faire lors de sa première action. Il est donc inévitable que la provocation, réussie ou pas, mine elle-même ses propres conditions interactives pour sa répétition efficace² [cf. *ibid.*].

3.3. L'orientation vers le conflit

Comme troisième aspect constitutif pour un acte provocateur, Paris indique l'*orientation vers le conflit*. « Celui qui provoque, veut le conflit »³ [Paris 1989, p. 35] qui, à son tour, définit l'autre comme adversaire, comme « ennemi » qu'il faut défier. Paris compare donc avec

1 Toutefois, Paris concède que parfois, une provocation a absolument besoin de plusieurs répétitions afin d'atteindre son objectif [cf. Paris 1989, p. 35]. Dans ces cas-là, il diagnostique un soi-disant « *dilemme de continuation* » [*ibid.*, p. 36 ; *en teneur originale* : „*Folgedilemma*“] qui sera encore thématized dans le chapitre 3.4 *La réciprocité/La dépendance de la réaction de la partie provoquée*.

2 Paris admet pourtant que la *répétition permanente* peut bien servir comme *stratégie de provocation agressive* : Le provocateur provoque son adversaire jusqu'à ce que celui-ci « explose » proverbiallement. Ainsi, l'initiative sociale, c'est-à-dire l'avantage de pouvoir *surprendre*, ne se trouve plus du côté du provocateur, mais de celui du destinataire de la provocation qui, tôt ou tard, ne peut plus résister à l'acte agaçant. De plus, Paris précise que cette tactique de répétition ne contredit pas du tout l'hypothèse qu'une provocation répétée doit en même temps être plus intense que l'acte initial afin d'obtenir des effets comparables, car en fait, la répétition d'une répétition n'est pas une simple répétition, mais justement une *augmentation de l'insistance* [cf. *ibid.*, p. 35].

3 *En teneur originale* : „Wer provoziert, will den Konflikt.“

pertinence la provocation à un trait qui frappe son destinataire et qui, par conséquent, doit le fâcher. Il s'agit là d'une action précise et directe ainsi que bien dosée et calculée, car, certes, l'épine figurée doit agacer et blesser l'autre, mais seulement dans cette mesure-là qui suffit à susciter sa réaction. De ce point de vue, la provocation ne peut pas être mise sur le même plan que l'*attaque* au sens strict du terme. Elle représente plutôt un premier degré de cette dernière, soit une initiative qui doit provoquer l'attaque de l'adversaire en le faisant se sentir attaqué [cf. *ibid.*].

En fait, d'abord, la situation est reconnue comme conflit imminent seulement par l'une des deux parties opposées. Le provocateur arrive à surprendre l'autre d'autant plus, d'autant moins cet autre s'attend à une agression en s'endormant dans une fausse sécurité. Cependant, en y regardant de plus près, un tel coup ne peut presque jamais être tout à fait inattendu et, pour cela, complètement surprenant parce que d'ordinaire, une provocation ne se fait pas sans raison pertinente, mais se nourrit assez souvent d'une atmosphère déjà lourde qu'elle aggrave davantage. Normalement, les adversaires entretiennent une relation plutôt longue, marquée de conflits passés qui ont déjà laissé des cicatrices et qui se maintiennent donc dans le souvenir. Du point de vue systématique, il s'agit là d'une condition déterminante pour la réalisation précise d'une provocation puisque le provocateur doit savoir *comment* il peut agacer l'autre. Pour cette raison, on peut supposer que *tous les deux participants* sont bien conscients du conflit qui couve en sous-sol et qu'ils agissent conformément à ce fait. La différence principale entre les deux est la mesure dans laquelle ils sont prêts et résolus à rendre manifeste le conflit et, si les circonstances s'y prêtent, à le faire dégénérer [cf. *ibid.*, pp. 35–36].

Une fois que le conflit – dont l'escalade est imminente – s'est fait jour, les chances de succès de la provocation changent : Certes, l'autre ne peut pas être complètement surpris, mais il est déjà agacé, et dans des situations quasiment chauffées à blanc, les provocations peuvent être lancées plus facilement. Pour ce fait, Paris trouve encore une fois une métaphore bien appropriée : « [L]a provocation est l'étincelle qui fait exploser le mélange »¹ [*ibid.*, p. 36]. Toutefois, maintenant que la situation est si précaire, on peut facilement se tromper en interprétant tant d'actions comme provocations qui, à l'origine, ne voulaient pas être un tel acte. Comme la situation n'est plus contrôlable, les intentions de tous les ac-

1 *En teneur originale* : „[D]ie Provokation ist der Funke, der das Gemisch zur Explosion bringt“.

teurs n'apparaissent plus clairement et la téléologie nette des actions se perd. En outre, à partir d'un certain seuil d'escalade, il se manifeste même un véritable *besoin* de provocation de la partie adverse afin de pouvoir enfin passer soi-même à l'action. L'autre doit donc livrer le motif pour la propre attaque. Dans ce contexte, *deux stratégies* peuvent garantir la conscience tranquille : Soit la partie qui veut provoquer interprète tout ce que fait son adversaire comme provocation, soit elle provoque elle-même une provocation de la part de l'autre¹. Et dès le conflit a éclaté, l'acte provocateur a atteint son objectif [cf. *ibid.*, p. 36].

3.4. La réciprocité/La dépendance de la réaction de la partie provoquée

Le quatrième ingrédient pour une provocation que Paris mentionne est la *réciprocité* ou bien la *dépendance de la provocation de la réaction de la partie provoquée* puisqu'en fait, « [l]a *provocation* de l'un est la *réaction* de l'autre [mises en relief par moi] »² [Paris 1989, p. 36]. L'acte provocateur accomplit sa mission seulement dans le cas où il cause une réaction parce que sinon, il tombera à plat et débouchera enfin sur une situation gênante dans laquelle, comme le constate Paris, le provocateur change en personnage bizarre ou, parfois, tragique. C'est exactement cette réciprocité des actions qui constitue l'aspect *interactif* de la provocation [cf. *ibid.*] que Paris décrit de la façon suivante : « La provocation *veut* provoquer l'autre, et seulement si elle réussit, elle sera complète en tant qu'acte illocutoire »³ [*ibid.*].

Vu le fait que le succès de la provocation dépend essentiellement du fait que l'autre réagit, elle n'a pas d'autre choix que de *forcer* une réaction dans le cas où une telle court le risque de ne pas se produire. La nécessité potentielle de ce scénario d'urgence fait valoir davantage le *caractère de coercition* qui est immanente à l'action provocatrice. À supposer que le facteur de la surprise soit minimal, en compensation, la rupture de normes doit être d'au-

1 Dans ce cas-là, c'est la *réaction* [cf. le *quatrième* élément structurel de la provocation qui sera expliqué dans le chapitre 3.4 *La réciprocité/La dépendance de la réaction de la partie provoquée*] qui représente une *provocation*. Paris signale la possibilité d'une telle dynamique de situation déjà dans l'introduction de son article [cf. Paris 1989, p. 33].

2 *En teneur originale* : „Die *Provokation* des einen ist die *Reaktion* des anderen [meine Hervorhebungen].“

3 *En teneur originale* : „Die *Provokation* *will* den anderen provozieren, und nur, wenn ihr das gelingt, ist sie als illokutionärer Akt vollständig.“

tant plus violente. Se référant à Erving Goffman¹, Paris fait observer que l'élimination de la normalité exige qu'on surmonte certains seuils, qu'on pénètre par force dans des *territoires du moi* d'autrui. Une action qui n'intéresse personne ne sait pas provoquer et le saura encore moins lors de sa deuxième réalisation. Donc, afin d'éviter de se détériorer à défaut de réactions, la provocation doit se *dramatiser* elle-même et, si la situation le nécessite, aggraver la confrontation encore davantage [cf. *ibid.*].

Dans le cas où il rate la provocation, le provocateur a le choix entre *deux options* : Soit il abandonne son plan initial et, par conséquent, perd la face, soit il lui donne suite en augmentant sa mise. Dans ce contexte, Paris parle du « *dilemme de continuation* »² [*ibid.*] : Si la personne se décide contre la première option de la retraite, elle doit répéter la provocation et, d'ordinaire, aussi l'intensifier. S'il ne suit toujours pas de réaction, il se développe vite un cercle vicieux répressif, une sorte de *spirale de provocation* qui consiste dans le dynamisme que l'absence de la réaction de l'un cause des réactions de plus en plus agressives de la part de l'autre jusqu'à ce que le premier ne recule plus devant l'emploi de *violence*. Car si l'intégrité physique d'une personne est sérieusement en danger, celle-ci n'a plus d'autre choix, elle *doit* réagir. Toutefois, cela ne veut bien sûr pas dire que chaque provocation ratée mène forcément à la violence (d'autant plus que, premièrement, on ne peut pas supposer que les provocateurs ont tous le même caractère – car enfin, la décision pour la violence est aussi une question de caractère – et donc, qu'ils sont tous prêts de la même manière à user des mesures « physiques » ; et deuxièmement, parce que les provocations ne se passent pas toujours entre des individus confrontés physiquement l'un à l'autre), mais l'attaque violente représente le seul instrument qui sait sûrement faire réagir son destinataire. Alors, du point de vue structurel, c'est à cette dépendance de la *réaction de la partie provoquée* que la tendance de la provocation vers l'escalade et vers un renforcement des moyens, même jusqu'à la violence physique, est inhérente [cf. *ibid.*, pp. 36–37].

1 Cf. Goffman 1974.

2 *En teneur originale* : „*Folgedilemma*“. Ce phénomène surgit aussi lors d'une menace échouée. Pour de plus amples informations à ce sujet-là, cf. Paris/Sofsky 1987.

3.5. Le but de démasquer l'adversaire

Finalement, Paris ajoute comme cinquième et dernière facette dont la provocation ne peut pas se passer son but de *démasquer l'adversaire*. Après avoir expliqué, dans le sous-chapitre précédent, en détail le rôle décisif que joue la *réaction* de l'autre pour le succès de l'acte provocateur, il faut maintenant faire une concession importante : Le genre de réaction n'est pas sans importance, car seulement la réaction *démasquant* et donc *stigmatisant* la personne qui l'entreprend en tant que celui que le provocateur voulait effectivement présenter, à savoir *le seul coupable*, fait la provocation parvenir à son objectif [cf. Paris 1989, p. 37].

En fait, le provocateur veut discriminer l'autre d'une telle façon que celui-ci se discrédite *lui-même*. L'acte de se démasquer est donc une fonction de la *réaction* et pas de l'action initiale, qui est le point de départ du processus seulement dans la mesure où elle stimule la réaction désirée [cf. *ibid.*].

Si on connaît le dynamisme béhavioriste décrit qui est à la base de chaque provocation, on est aussi en état de le boycotter. Et c'est exactement de ce fait que provient l'importance fondamentale que la *surprise* a pour le processus entier, car plus la personne provoquée est surprise, moins elle a moyen de procéder à des calculs stratégiques et la probabilité qu'elle se démasque elle-même augmente sensiblement. Toutefois, c'est dans la nature des choses que comme le conflit évolue, cette condition de la surprise devient de plus en plus précaire. Si la partie adverse n'est pas vraiment surprise, mais peut calculer et évaluer sa réaction déjà en avance, il n'est pas seulement beaucoup plus difficile de la faire se démasquer elle-même, mais, plus encore, elle peut se trouver enfin même en mesure de diriger l'intention du provocateur contre lui-même en le faisant passer comme le seul coupable [cf. *ibid.*].

La stigmatisation de celui qui voulait initialement stigmatiser l'accusateur peut se faire par le fait qu'au début, le provocateur s'est effectivement déjà stigmatisé lui-même en ayant manqué à une norme essentielle. C'est la raison pour laquelle une *pression de légitimation* énorme pèse sur chaque acte provocateur. Le désendettement ne fonctionne que dans le cas où la propre faute est petite, mais celle de l'autre assez grave. À cet égard, Paris cite Heinz Steinert¹, selon qui c'est surtout une réaction *exagérée* de la partie adverse qui s'avère avantageuse pour démasquer le soi-disant « vrai » visage de celle-ci et, à la fois, pour justifier la propre manière d'agir. Le provocateur a donc besoin de l'amoralité de l'autre qu'il obtient

1 Cf. Steinert 1984, dans : Sack/Steinert 1984.

souvent précisément en combinant l'empiétement perfide avec la démonstration publique d'un air entièrement innocent. Par conséquent, on peut bien prétendre que parfois, le provocateur, lui aussi, se sert d'une *fausse masque* qui représente elle-même une provocation qui agace l'autre et qui, en mettant les choses au mieux, finira par compromettre son sang-froid [cf. *ibid.*].

L'acte de démasquer la personne provoquée peut seulement être considéré comme terminé quand celle-ci s'est montrée dont la façon que le provocateur avait prévue, car ce dernier-là pense toujours qu'il connaît bien la vérité sur l'autre, son attitude et ses idées [cf. *ibid.*, pp. 37–38]. En même temps, comme le devrait déjà faire supposer la citation de Paris précédant ce chapitre, la provocation sert d'une méthode efficace de la *représentation*, de la *démonstration de soi-même* : Celui qui provoque se présente à l'autre tel qu'il est. Parfois, le provocateur opte pour cet acte seulement afin de démontrer qu'il existe encore et en fait, cet effet se produit automatiquement pour le destinataire de l'action provocatrice, car chaque fois qu'on est provoqué, on sait où on en est avec l'autre [cf. *ibid.*, p. 33].

Ce qui est important de remarquer dans le contexte de ladite révélation du « vrai » visage de l'adversaire, c'est que cet acte doit en tout cas être *complet*, c'est-à-dire qu'il ne doit plus exister aucun doute en ce qui concerne la question de savoir *qui est le coupable*. Cependant, si l'autre n'a pas exécuté exactement la réaction désirée par le provocateur, celui-ci doit le provoquer encore une fois [cf. le « *dilemme de continuation* », dans le chapitre 3.4 *La réciprocité/La dépendance de la réaction de la partie provoquée*]. Et en fait, le provocateur peut toujours faire passer le comportement contredisant ses attentes pour une nouvelle *masque* de la partie opposée qu'il faut lui arracher. Il peut prolonger cette stratégie jusqu'à ce que l'image négative de l'autre, qui est à la base de chaque provocation, se voie effectivement affirmer par la technique provocatrice même, car, comme on peut le déduire facilement des considérations exposées ci-dessus, la provocation ne fait rien d'autre que de *faire le public partager l'idée négative concrète que le provocateur a de son adversaire*. Elle ne laisse aucune possibilité à la partie provoquée de se présenter comme elle veut, et, d'ordinaire, l'escalade de

l'acte provocateur est justement dû à l'ambition de vouloir toujours avoir raison¹ [cf. *ibid.*, pp. 37–38].

3.6. Le rôle du public

Après avoir expliqué en détail les *cinq éléments structurels* qui, selon Rainer Paris, caractérisent la provocation, à savoir *la rupture de normes, la surprise, l'orientation vers le conflit, la réciprocité*, c'est-à-dire *la dépendance de la réaction de la partie provoquée et le but de le démasquer l'autre*, Paris admet que les rôles qu'ils jouent varient selon le caractère concret de la *relation sociale* et du *champ d'action* dans lequel la provocation est réalisée. L'action avec laquelle quelqu'un peut être provoqué dépend fondamentalement des divers contextes et milieux institutionnels et culturels, des situations sérielles ainsi que des relations personnelles ou professionnelles. De même, la façon dont on peut provoquer quelqu'un n'est pas toujours la même, elle change plutôt selon les normes établies et les définitions réciproques des relations. Par contre, ce qui est sûr, c'est que la *présence d'un public* plus ou moins grand au processus de la provocation *augmente* sensiblement l'engagement dont les participants font preuve ainsi que les risques qu'ils sont prêts à accepter. De cette manière, la mesure du gain ou de la perte de *pouvoir* possible que chaque acte provocateur entraîne s'accroît considérablement. De plus, on peut résumer que cette sorte de provocation quasiment *« observée »* s'avère beaucoup plus *agressive* que celle qui ne se passe que dans le cadre très limité d'une *dyade*, car dès que l'occasion s'en présentera d'agir devant un public, le provocateur la saisit pour mettre son adversaire au pilori imaginaire où il peut présenter son opinion sur celui-là. Cette publicité a pour conséquence immédiate que d'une certaine façon, la *« réalité »* qu'elle construit devient *« objective »*, ce qui force davantage les participants à réagir d'une manière énergique [cf. Paris 1989, p. 38].

1 À cet égard, en se référant à Laplanche/Pontalis 1972, Paris renvoie avec pertinence à la ressemblance qui existe évidemment entre le déroulement de l'action provocatrice et le réflexe de défense psychique inconscient que la psychanalyse a décrit sous les noms de la *'projection'* et de *'l'identification projective'* : Le sujet de la projection (négative) essaie de repousser de propres qualités, des sentiments ou des souhaits désagréables qu'il renie en les attribuant faussement à une autre personne. En même temps, ce processus influence inconsciemment le comportement du sujet envers son vis-à-vis en ce sens que ce dernier-là remplit enfin tout à fait le rôle du *« persécuteur méchant »* que la projection a initialement prévu pour lui [cf. Paris 1989, p. 38].

Paris reprend encore une fois les mots de Lipp, quand il précise que chaque fois que quelqu'un manque délibérément et publiquement à une norme réclamant une valeur générale, dans tout le champ d'action, plusieurs *processus socio-moraux* complexes sont déclenchés. L'acte provocateur entame une discussion sur de nouveaux sujets qui concerne aussi d'autres personnes. Tôt ou tard, le public ne peut plus se dérober à l'atmosphère extrêmement émotionnelle qui marque cette situation et qui le *polarise* donc, de sorte qu'enfin, il se cristallise un groupe de sympathisants du provocateur représentant des alliés potentiels. Pourtant, « l'élargissement figuratif du contexte de l'action »¹ [ibid.], comme Paris désigne l'assistance d'un public à un acte provocateur, comporte aussi certains défis qu'il faut relever : Premièrement, une provocation « réussie », c'est-à-dire une provocation qui arrive à gagner le public à soi, ne peut être que celle qui certes, agace ou blesse l'adversaire, mais pas le public ou, pour le moins, pas la plupart de celui-ci. La même règle est aussi valable pour la « bonne » manière et dimension des sanctions que la personne provoquée veut prendre contre le provocateur. On est donc amené à croire qu'en fait, les deux parties opposées considèrent toujours toutes leurs actions comme *intégrées dans un public* plutôt grand dont il faut aussi prendre en considération les réactions [cf. ibid., pp. 38 – 39].

Deuxièmement, pour le provocateur, ledit élargissement figuratif de la situation peut rendre énormément difficile la mise en scène de la provocation, car le plus souvent, le public ne condamne sévèrement que celui-ci qui a *vraiment* commencé le conflit. Ainsi, le provocateur se voit obliger d'exécuter l'artifice précaire de mettre l'affaire en branle tout en faisant croire les tiers que ce serait l'autre partie qui en aurait la responsabilité. Paris résume ce fait comme suit : « Si l'opération doit réussir, la provocation doit avoir succès tout en *se démentant elle-même* [mise en relief par moi] »² [ibid., p. 39]. Cette formule est d'autant plus valable pour toutes ces provocations-là qui se nourrissent justement de l'acte de compromettre son adversaire *publiquement* puisqu'elles présupposent que toutes les entreprises et réactions, donc aussi les initiatives agaçantes du provocateur, se passent devant le public. À la rigueur, s'il rate cette altération des faits, le provocateur a encore la possibilité de mettre le public de son côté en manipulant la situation de sorte que les sanctions que la

1 *En teneur originale* : „figurative Erweiterung des Handlungskontextes“.

2 *En teneur originale* : „Soll die Operation gelingen, so muß die Provokation erfolgreich sein und sich zugleich *dementieren* [meine Hervorhebung].“

personne provoquée prend contre lui semblent complètement exagérées. Comme le public se rendra compte de la disproportion évidente entre les actions respectives, il jugera enfin que les sanctions draconiennes représenteraient une provocation plus grave que l'acte initial qui les a suscitées [cf. *ibid.*].

Comme, d'ordinaire, le public décide de la légitimité des actions des parties adverses en posant la *question de culpabilité*, toutes les deux doivent essayer de le persuader de leur schéma d'interprétation respectif¹ afin de rejeter le moindre aspect de responsabilité. Parfois, ces efforts rhétoriques incluant aussi des processus d'*auto-légitimation* influencent la propre construction de réalité même à tel point qu'enfin, le provocateur lui-même est tout à fait convaincu qu'initialement, ce n'était pas lui qui a cherché querelle, mais l'autre [cf. *ibid.*].

3.7. L'écart de pouvoir entre le provocateur et le provoqué

Les personnes assistant à la provocation sont d'une grande importance pour le provocateur dans la mesure où elles représentent une *source de pouvoir* potentielle. Si le provocateur arrive à démasquer son adversaire en présence d'elles, il peut gagner des adhérents supplémentaires, tandis que son « ennemi » est socialement isolé, ce qui correspond à un *écart entre les deux bases de pouvoir des participants en faveur du provocateur*. Et même si le destinataire de la provocation est aussi capable de gagner quelques sympathisants ou de mobiliser des forces jusque-là inutilisées, pour lui, le bilan final du gain de pouvoir et des coûts relatifs s'avérera généralement moins avantageux que celui de son adversaire. Cette affirmation s'appuie sur le fait que d'ordinaire, il existe *a priori* un écart de pouvoir éclatant entre les deux parties opposées dans la mesure où le provocateur a moins de ressources de pouvoir que la personne provoquée. Dans ces circonstances, les actes provocateurs sont assez fréquents et normalement, ils se passent « *de bas en haut* », car la partie plus puissante n'a pas besoin d'une provocation pour démontrer son pouvoir effectif,² bien au contraire : Son in-

1 Paris précise que chaque schéma présente une *ponctuation des séquences d'action* différente (pour de plus amples informations sur cette conception, cf. Watzlawick et al. 1969). En outre, il cite Kriesi 1984, selon qui la division des événements en plusieurs *séquences* s'avère aussi utile pour l'analyse des *constructions de réalité* de mouvements sociaux entiers [cf. Paris 1989, p. 39].

2 Cependant, Paris admet qu'il existe bien certains cas où le destinataire puissant de la provocation peut aussi en profiter, à savoir chaque fois que l'action provocatrice sert comme *justification de sanctions* ou qu'elle élimine avec succès des barrières de légitimation qui empêchent la mobilisation des propres ressources de

fluence est plutôt dû au fait que les gens soumis aux normes en vigueur *ne les mettent jamais en question*¹ [cf. Paris 1989, pp. 39–40].

Seulement si la propre base de pouvoir est assez petite tandis que la supériorité de l'adversaire est évidente, la provocation peut amener un *gain de pouvoir* au-dessus de la moyenne et modifier ainsi la proportion des forces entre les deux parties opposées. Pour cette raison, Paris conclut que « [l]es provocations sont l'arme préférée des personnes moins puissantes »² [ibid., p. 40]. L'action provocatrice présente la partie influente en tant que telle et conteste sa légitimité en même temps. Le provocateur prend l'initiative et met l'autre devant l'alternative soit de punir la rupture de normes, soit de l'accepter. Le destinataire de la provocation n'a donc pas d'autre choix que de compromettre la légitimité de son pouvoir par l'emploi de violence ou bien de démasquer son pouvoir comme fiction et de perdre ainsi la face. Quelle que soit la décision qu'il prend, en tous cas, *il minera son propre pouvoir*, mais confortera le provocateur dans son opinion³ [cf. ibid.].

pouvoir. Cette sorte de provocation quasiment *inverse* (car ici, l'initiative vient « d'en haut ») a le seul but de *criminaliser* le provocateur ainsi que de le *marginaliser* socialement. Elle suit les mêmes étapes que l'acte provocateur habituel, qui reçoit son impulsion « d'en bas » : L'escalade intentionnelle de la situation entraîne un état d'urgence qui nécessitera ensuite la redéfinition successive de la normalité. Toutefois, le fait que le plus souvent, la partie puissante n'accomplit pas elle-même la provocation, mais charge un *agent provocateur* spécial avec cette « tâche sordide », montre en fait que même pour elle, une telle stratégie comporte des risques énormes : Car chacun qui provoque des troubles et du chaos afin de pouvoir établir, par la suite, un nouvel ordre, risque toujours qu'enfin, la situation échappe à son contrôle personnel [cf. Paris 1989, p. 40].

- 1 Selon Paris, une provocation qui met en concurrence deux parties *d'un pouvoir à peu près identique* servirait souvent seulement comme teste occasionnel où les participants démontrent leur *indépendance* et leur *goût de risque* et où ils essaient de repérer des *points faibles* potentiels de leur adversaire respectif. Mais en fait, cette sorte de provocation ne prend des dimensions notables que dans le cas d'une querelle interpersonnelle ruineuse qui se maintient [cf. ibid.].
- 2 *En teneur originale* : „Provokationen sind die bevorzugte Waffe der Mindermächtigen.“ Le terme ‘Mindermächtige’ a été créé par Theodor Geiger [cf. ibid.].
- 3 Sous ce rapport, cf. aussi Luhmann 1975, p. 120 ou Cohen 1979, pp. 244–245, dans : Clarke et al. 1979.

3.8. Comment réagir face à une provocation ?

Évidemment, le procédé décrit ne peut fonctionner qu'à condition que toutes les personnes impliquées dans l'acte provocateur interprètent le fait que la partie puissante ne réagit pas, comme une sorte d'*acte de s'arrêter* et pas comme *acte de ne pas réagir du tout*. Elle attend d'abord parce qu'elle suppose que les dommages qu'entraînerait une *élimination de la normalité* seraient plus graves que ceux que causerait la perte de prestige. Certes, de cette façon, le destinataire de la provocation risque d'inciter même le provocateur à ses actions, mais après tout, il évite comme cela l'agitation et le désordre supplémentaire qu'une *sanction* aurait dû produire afin de restituer l'ordre public. Par contre, si la partie provoquée ne craint pas de dommages trop critiques, Paris accorde qu'elle peut bien intervenir énergiquement en suggérant, comme il le décrit en se référant à Heinrich Popitz¹, au public une structure de perception selon laquelle la rigueur de la sanction prouve la *nature condamnable* exceptionnelle de la rupture de normes. Si cette manœuvre est couronnée de succès, c'est enfin la légitimité du provocateur qui se voit nier [cf. Paris 1989, pp. 40–41].

Néanmoins, pour le destinataire de la provocation, il est toujours risqué de réagir puisque cela veut dire qu'il *accepte le défi qui vise à son pouvoir*. Dans ce contexte, il importe de remarquer qu'il y a un glissement insensible entre l'acte de *ne pas céder* et celui de *se démasquer soi-même*, ce qui est la raison pour laquelle Paris est d'avis que *la meilleure réaction face à une provocation est celle de ne pas se laisser provoquer*. Mais si, en raison de la définition concrète de la situation, le fait de ne pas réagir remplit quand même l'intention de l'action provocatrice, la partie provoquée n'a plus d'autre possibilité que d'essayer de fuir ce dilemme de réaction en *ré-modulant* la situation dans la mesure où elle interprète la provocation d'une façon complètement contraire à celle que le provocateur a initialement envisagée. Ainsi, elle arrive du moins à faire perdre à la provocation de son acuité ou bien, si elle s'avère assez maline, même à la laisser finir en queue de poisson. Enfin, si, par une telle ré-modulation de la situation, la partie provoquée réussit effectivement à réintégrer la rupture de normes dans la normalité, elle a écarté la provocation avec succès [cf. *ibid.*, p. 41].

1 Cf. Popitz 1980.

3.9. « La courte endurance de la provocation »¹

Cependant, il faut tenir compte du fait que même si la provocation parvient enfin à son but de démasquer son destinataire, le provocateur est encore loin d'avoir gagné, car son succès, c'est-à-dire la *rupture de normes effective*, n'est que *ponctuel* et *temporaire*. En fait, tant que son adversaire n'est pas encore touché sérieusement, une provocation ne lui peut rien faire. Dans sa langue imagée habituelle, Paris souligne donc qu'une « épine n'est qu'une épine et loin d'être un javelot »² [Paris 1989, p. 41]. Toutefois, comme l'action provocatrice met fatalement l'autre, qui, dans cette situation exceptionnelle, ne peut pas mobiliser ses ressources, au pilori, pour l'instant, le provocateur pense faussement qu'il est aussi puissant que son adversaire. Ainsi, Paris conclut ses considérations sur la « grammaire générale de la provocation »³ [ibid., p. 33] en avertissant que la provocation réussie se révélerait finalement seulement comme « *acte illusoire* [mise en relief par moi] de se rendre plus puissant dont se servent les personnes moins puissantes »⁴ [ibid., p. 41] et qui ne serait que de *courte durée* à moins qu'elle n'arrive à entraîner une redistribution profonde des ressources et du pouvoir [cf. ibid.]. Vu cette découverte, on comprend maintenant facilement le titre que Paris a donné à son article : *Der kurze Atem der Provokation*⁵.

1 Entre-titre créé sur le modèle du titre original de l'article de Rainer Paris.

2 *En teneur originale* : „Ein Stachel ist nur ein Stachel und längst noch kein Speer.“

3 *En teneur originale* : „die allgemeine Grammatik der Provokation“.

4 *En teneur originale* : „illusorische [meine Hervorhebung] Selbstermächtigung der Mindermächtigen“.

5 Traduction française que je propose : *La courte endurance de la provocation*.

4. Qui se voit provoquer ? – Le « public médiatique »

« *Au royaume des voyeurs, aucun voyeur n'est roi.* »

[Beate Ochsner, dans : Ochsner 1999, p. 5]

Comme on l'a vu au cours du chapitre précédent, qui traitait la définition du terme de la 'provocation' selon le sociologue allemand Rainer Paris, l'acte provocateur a toujours besoin de la réaction d'un *partenaire d'interaction* [cf. sous-chapitre 3.4 *La réciprocité/La dépendance de la réaction de la partie provoquée*]. Mais qui est ce partenaire dans le cas d'un *film*, dans notre cas, du film *Romance* de Catherine Breillat ? En fait, comme l'œuvre filmique est faite pour un *public*, le partenaire d'interaction d'un film/d'un réalisateur n'est le plus souvent pas une *seule* personne, mais une entité plus abstraite, à savoir le soi-disant « *public médiatique* »¹ [Faulstich 2002a, p. 213, mise en relief par moi].

Le terme du 'public médiatique' désigne un champ de recherche de la *science des médias* très important. Le public médiatique représente un aspect partiel du *public* en général [cf. *ibid.*, p. 213–214] qui est surtout constitué par les *médias de masse*, tels que la presse, la télévision, la radio, mais aussi la publicité, et qui a des *effets politiques* et *économiques* [cf. *ibid.*, p. 220]. Or, cette définition en nécessite encore une autre, soit la définition plus exacte de ce que la notion du '*public*' veut dire. En fait, il existe plusieurs propositions différentes comment on peut déchiffrer ce terme, qui résultent de points de vue hétérogènes qui se recouvrent pourtant partiellement² [cf. *ibid.*, pp. 213–214]. Toutefois, la définition qui, dans notre contexte de *l'analyse du phénomène de la provocation que peut engendrer un film*, s'avère être la plus fructueuse est celle qui comprend le '*public*' comme « forum qui est constitué par les médias »³ [*ibid.*, p. 221], comme « espace de communication déterminé par les médias »⁴ [*ibid.*], donc comme « système de la culture des médias »⁵ [*ibid.*]. Pour illustrer le concept du 'public médiatique', Werner Faulstich utilise le graphique suivant :⁶

1 *Teneur originale* : „Medienöffentlichkeit“.

2 Pour un exposé détaillé au sujet des différentes conceptions du '*public*', cf. Faulstich 1993.

3 *En teneur originale* : „ein medial konstituiertes Forum“.

4 *En teneur originale* : „ein medienbestimmter Kommunikationsraum“.

5 *En teneur originale* : „Medienkultursystem“.

6 *Source de l'illustration* : Faulstich 2002a, p. 213.

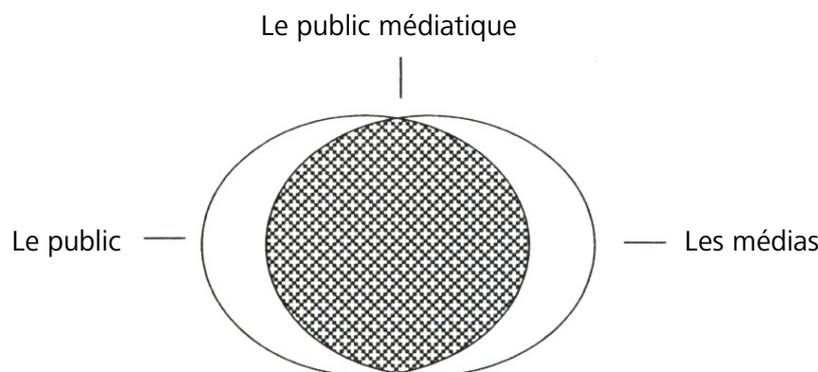


Illustration 4.1 : Le public - Le public médiatique - Les médias

Le champ blanc gauche symbolise l'ensemble des *domaines publics qui ne sont pas concernés par les médias*, tel qu'il est le cas avec les « publicités de présence »¹ [Faulstich 2002a, p. 213] des gens dans les bars, dans les restaurants, dans les boîtes, dans la rue, dans les magasins ou lors de manifestations ou de défilés. L'autre champ blanc représente *tous les médias qui n'ont rien à voir avec le public*, c'est-à-dire les médias de la *communication individuelle*², tels que la lettre, le courriel, le téléphone (certes, la lettre ouverte ou la circulaire sont des exceptions).

C'était surtout dans le contexte de la *presse*, et ici particulièrement au sujet du journal, puis dans le contexte de la *télévision* et maintenant aussi dans celui d'*Internet* qu'on a thématiqué le concept du public médiatique d'un point de vue *politique* [cf. *ibid.*]. Toutefois, ce phénomène n'est pas devenu manifeste seulement lors de la naissance desdits médias, bien au contraire : Le public médiatique existait dès le tout début de l'histoire des médias et de la culture, donc déjà bien avant que la société bourgeoise ne se soit développée. Or, à cette époque-là, il se servait tout simplement d'*autres* médias et d'*autres* formes et types du public tel qu'on le conçoit aujourd'hui³ [cf. *ibid.*, p. 226].

1 *En teneur originale* : „Präsenzöffentlichkeiten“.

2 *Terme allemand* : Individualkommunikation.

3 Pour un premier aperçu au sujet de l'histoire du concept du 'public médiatique', cf. Faulstich 2002a, pp. 226 – 227.

Les questions qui concernent le public médiatique ne dépendent pas strictement des divers groupes de médias existants,⁴ qui sont les médias *imprimés*, les médias *électroniques*, les médias *digitaux* ou les médias *primaires*⁵. Cependant, il faut rappeler qu'au cours du temps, ce dernier groupe des médias primaires perdait constamment de son importance pour la création du public. De plus, on peut supposer à juste titre qu'il ne s'agit probablement pas d'une simple coïncidence que l'expansion du public local (p. ex. le chanteur), via le public régional (p. ex. le journal) et national (p. ex. la télévision) jusqu'au public global (p. ex. Internet) se passait simultanément à l'évolution des médias *primaires* aux médias *quaternaires* [cf. *ibid.*, p. 222].

Dans le contexte de ma question de recherche de savoir dans quelle mesure le film *Romance* de Catherine Breillat a du potentiel provocateur, il y a un facteur exerçant un effet décisif aux membres du public médiatique, à savoir la tendance *voyeuriste* plus ou moins forte auprès de chacun. Cela explique pourquoi j'ai placée la citation de Beate Ochsner en tête de ce chapitre. Au cours du sous-chapitre 7.3.3 *Suspense et voyeurisme*, cette dimension du voyeurisme, qui engendre un « spectateur » au sens propre du terme, sera traitée plus en détail.

4 Pourtant, selon Faulstich, les différences spécifiques et les particularités existant entre les (groupes de) médias divers représentent l'un des deux aspects de la *difficulté* du complexe du public médiatique. Le deuxième aspect est celui du changement de la culture des médias en général [cf. Faulstich 2002a, p. 222].

5 Par la notion des '*médias primaires*', on entend généralement tous les médias *humains*, c'est-à-dire tous les médias incarnés par l'homme lui-même. Autrefois, on comptait parmi ce groupe de médias les sacrifices, la danse, toutes les formes de sacerdoce (le chaman, le sorcier, le guérisseur, le prophète, le visionnaire), le chanteur, le bouffon de la cour, le conteur aussi bien que le crieur de journaux. Aujourd'hui, il reste seulement le *théâtre* qui fait partie des médias primaires. D'après la logique de ce genre de classification, les médias écrits ou imprimés représentent les '*médias secondaires*', les médias électroniques sont rassemblés sous le terme des '*médias tertiaires*' et les médias digitaux, enfin, sont désignés par le terme des '*médias quaternaires*' [cf. *ibid.*, p. 25].

5. Qui provoque ? – Notice biographique et filmographie de Catherine Breillat

« *Est-ce que l'art est toujours quelque chose de choquant – est-ce qu'il doit l'être déjà par sa nature ?* »¹
[Lawrence Durrell, dans : Durrell et al. 1991, p. 11]

Le choix d'informations *biographiques* et *filmographiques* sur Catherine Breillat que ce chapitre présentera suit essentiellement les renseignements que donne la *page d'accueil officielle*² de la réalisatrice qui, aujourd'hui, est professeur au *European Graduate School (EGS)*. Pour cela, l'exposé suivant ne prétend pas être complet, d'autant plus que, bien entendu, il ne peut relater que les faits qui tombent dans la période précédant le moment de l'achèvement de ce mémoire d'études (en avril 2013).

Catherine Breillat (voir *illustration 5.1*³) naît le 13 juillet 1948, à Bressuire, en France.⁴ La citation de Lawrence Durrell précède ce chapitre afin de faire pressentir la problématique centrale qui devrait accompagner la réalisatrice dès le début de sa carrière artistique : La *censure*. Déjà au jeune âge de 17 ans, Breillat publie son premier roman, intitulé *L'Homme facile*,



Illustration 5.1 : Catherine Breillat

qui, à cause de son contenu érotique, est interdit aux moins de 18 ans en France.⁵ Cette réglementation pour la *protection des mineurs* a donc pour conséquence grotesque que, du point de vue juridique, à cette époque-là, il ne serait pas été permis à Catherine Breillat de lire le livre dont elle-même était l'auteur (!).

1 *En teneur originale* : „Ist Kunst immer etwas Anstößiges – muß sie es schon ihrer Natur nach sein?“.

2 Cf. <http://www.egs.edu/faculty/catherine-breillat/biography/> [consulté le 17 février 2012].

3 *Source* : <http://www.filmtage-tuebingen.de/fft/2003/fotos2.htm> [consulté le 6 mars 2013].

4 Cf. <http://www.egs.edu/faculty/catherine-breillat/biography/> [consulté le 17 février 2012].

5 Cf. *ibid.*

En 1972, il vient le moment où Breillat se tourne vers le cinéma en tant qu'*actrice* : Aux côtés de sa sœur Marie-Hélène, elle joue un rôle secondaire dans l'ouvrage célèbre *Le dernier Tango à Paris* de Bernardo Bertolucci.¹

En 1975, Catherine Breillat aborde son *premier projet de régie* en adaptant son quatrième roman *Le Soupirail* pour le cinéma. Le long métrage qui y résulte porte le titre *Une vraie jeune fille*, mais ne devrait sortir qu'en 2000, c'est-à-dire 25 ans (!) après sa production. Les raisons pour ce retardement énorme sont, d'un côté, la faillite des producteurs et de l'autre, le contenu choquant – donc aussi *provocateur* – du film à cause duquel *Une vraie jeune fille* se voit enfin prohiber. D'après certains auteurs, cet ouvrage, qui raconte l'éveil de la sexualité d'une adolescente d'une façon plutôt indécente, marquerait la phase créative la plus « Bataillesque »² que Breillat aurait passé pendant toute sa carrière en tant que réalisatrice. Dans *Une vraie jeune fille*, la description assez réaliste du développement sexuel de la jeune fille est sillonnée d'images abstraites montrant des génitales féminines, de la boue et des rongeurs. Cette conception contredit toutes les attentes de *plaisirs visuels* que la plupart des spectateurs auraient probablement nourries vis-à-vis de ce film avant de l'avoir regardé, car en général, un long métrage dit « *érotique* » fait supposer autre chose.³ À cet égard, le film *Une vraie jeune fille* remplit donc un critère qui est, selon Rainer Paris, importante de l'acte provocateur, à savoir celle de la *surprise*. Mais ce n'est pas tout : En fuyant ainsi le système de distribution conventionnel des films *érotiques* et *porno*⁴, qui s'oriente surtout vers les marchandises et les ventes,⁵ Catherine Breillat commet une *rupture de normes* remarquable. L'*orientation vers le conflit* et une *réaction* du public qui, éventuellement, peut aboutir à l'acte de *démasquer* les adhérents aux attitudes trop conservatrices sont préprogrammées. Ainsi, d'après la définition donnée par Paris qui constitue le fondement de ce mémoire d'études, l'événement filmique *Une vraie jeune fille* marque une première intervention assez *provocatrice* de la part de la réalisatrice Breillat.

1 Cf. <http://www.egs.edu/faculty/catherine-breillat/biography/> [consulté le 17 février 2012].

2 Cité d'après : Ibid.

3 Cf. *ibid.*

4 En ce qui concerne la différence entre les notions de '*érotique*' et du '*pornographique*', cf. sous-chapitre 7.1.1.3 *Le film pornographique versus le film érotique*.

5 Cf. <http://www.egs.edu/faculty/catherine-breillat/biography/> [consulté le 17 février 2012].

En fait, Catherine Breillat refusait toujours de présenter des images érotiques ou de tourner des films érotiques conventionnels, ce qui est la raison principale pour laquelle, comme je l'ai déjà constaté, toute la carrière filmique de Breillat était chargée d'une multitude de problèmes au sujet de la censure. Ainsi, c'est aussi son deuxième film *Tapage nocturne* de 1979, dans lequel il s'agit de nouveau du désir sexuel d'une jeune femme, qui ne manque pas de se voir soumettre à la censure. Bien qu'étant diffusé, il reste interdit aux personnes ayant moins de 18 ans.¹

36 fillette de 1988 est le troisième film de Catherine Breillat et l'ouvrage grâce à laquelle la réalisatrice obtient enfin une certaine mesure d'attention internationale. *36 fillette* raconte l'histoire de Lili, une jeune fille française voluptueuse de 14 ans, dont les vêtements de la taille '36 fillette' sont devenus trop petits. Pendant les vacances avec sa famille, elle commence à découvrir sa sexualité. Lili est une fille sûre d'elle-même ainsi que rebelle qui se commet enfin avec un play-boy d'un âge avancé.²

Une prochaine station importante dans la biographie et dans l'œuvre filmique de Catherine Breillat est l'année 1999 où sort son sixième film *Romance*, qui constitue l'objet de recherche central de ce mémoire d'études [cf. chapitres 6 *Le film « Romance » de Catherine Breillat* et 7 *Analyse du film « Romance » selon la théorie de Paris*]. Comme toute l'œuvre de Breillat [cf. Douin/Couty 2005, p. 765], *Romance* aussi s'occupe d'aspects spécifiques de la *sexualité féminine*, mais d'une façon tout à fait crue et honnête, ce qui ne tarde pas à alarmer une censure internationale qui soit interdit complètement ce film, soit lui confère le caractère d'un soi-disant « *film X* »³. De plus, le fait que, dans *Romance*, Rocco Siffredi, une vedette des films porno italiens, incarne un amant du personnage principal Marie, est loin d'atténuer l'indignation publique que cette œuvre provoque. Bien au contraire : Une discussion d'une grande portée sur le genre de la *pornographie*⁴ en général sera la conséquence.

1 Cf. <http://www.egs.edu/faculty/catherine-breillat/biography/> [consulté le 17 février 2012].

2 Cf. *ibid.*

3 Le classement « *film X* » remonte au décret du 31 octobre 1975 et à la loi du 30 décembre 1975 [cf. Montebello 2005, p. 153] et se voit attribuer aux « films pornographiques ou d'incitation à la violence » [ibid.]. Afin de désigner ce genre de films, on utilise aussi seulement l'expression *le « X »*. Pour de plus amples informations à ce sujet, cf. *ibid.*, pp. 153–154.

4 Le genre de la *pornographie* sera thématiqué encore en détail au cours de ce mémoire d'études [cf. chapitres 7.1.1 *La pornographie – Les controverses autour de sa définition* et 7.1.2 *Les éléments*

Toutefois, on ne peut pas nier que, par la décision d'introduire une star porno dans un film qui ne se veut pas appartenant à cette catégorie (ce qui représente une *rupture de normes* considérable à la discussion duquel on devra encore revenir plus tard), Breillat a amplifié avec succès le langage conventionnel du *cinéma de masse*.¹

C'est en 2001 que Catherine Breillat termine un nouveau long métrage : Dans *À ma sœur !*, elle porte à l'écran l'histoire de deux sœurs adolescentes que sépare une rivalité profonde et qui découvrent, toutes les deux, leur sexualité individuelle. Elena, qui a 15 ans, est la sœur aînée mince et belle d'Anaïs, qui a 12 ans et qui, contrairement à Elena, est obèse et souvent le but de l'hostilité de sa sœur aînée. Anaïs se voit mettre dans le rôle du témoin de l'éveil sexuel d'Elena et fait la connaissance de la force de la séduction dont elle, Anaïs, ne dispose pas. À la fin du film, Elena, Anaïs et leur mère roulent sur l'autoroute. Tout à coup, un homme pénètre la voiture par le pare-brise et tue Elena ainsi que la mère. L'inconnu kidnappe Anaïs pour la violer dans une forêt. Il s'agit là d'une scène épouvantable dont l'effet est encore renforcé par le fait que la jeune fille ne fait pas mine de vouloir résister au bourreau. Au police, qui, enfin, met Anaïs à l'abri, elle mente pourtant en prétendant qu'elle n'a pas été violée.²

L'intention de la réalisatrice Breillat d'examiner encore d'autres possibilités de représenter le *sexe* et la *sexualité* se voit réaliser dans le film *Anatomie de l'enfer* de 2004. Breillat y crée un portrait effrayant du corps féminin. Dans cette œuvre, il s'agit d'une femme anonyme qui, au cours de la recherche de son identité sexuelle, entre en relation avec un homme misogyne aussi anonyme (incarné encore une fois par l'acteur porno Rocco Siffredi). La femme conclure un accord avec l'homme que celui-ci la rencontre pendant plusieurs nuits pour qu'elle lui présente son corps dans une pièce éclairée par une lumière froide comme dans une salle d'opération. Les associations que Breillat évoque par les images de la femme qu'elle réunit dans *Anatomie de l'enfer* vont du corps féminine nue comme le met en scène l'art de la Renaissance classique jusqu'au corps stérile en tant qu'objet de la médecine occidentale et de la pornographie. En outre, ce film comprend une pluralité de références

pornographiques dans le film « Romance »].

1 Cf. <http://www.egs.edu/faculty/catherine-breillat/biography/> [consulté le 17 février 2012].

2 Cf. *ibid.*

religieuses par lesquelles il porte aussi sur la source juive-chrétienne de la perversion et de l'obscénité en minant l'attitude que la sexualité doit être bannie dans l'enfer.¹

Le dernier film de Catherine Breillat indiqué sur son page d'accueil officielle du *European Graduate School (EGS)* est de l'année 2007 et intitulé *Une vieille maîtresse*. Les réactions non seulement du public, mais aussi des critiques filmiques du monde entier vis-à-vis de cet ouvrage étaient sans exception très positives. *Une vieille maîtresse* a été adopté pour le cinéma d'après un roman controversé qu'a écrit Jules-Amédée Barbey d'Aureville, un auteur français du 19^{ième} siècle. Le film raconte l'histoire de Ryno de Marigny, qui, avant de se marier avec une jeune femme, rend une dernière fois visite à sa maîtresse espagnole très charnelle, La Vellini, avec qui il entretient une aventure amoureuse déjà pendant dix ans. Cependant, leur relation intime court le risque de ne plus rester secret. Par *Une vieille maîtresse*, Breillat arrive à créer une image extrêmement érotique et à la fois humoristique du désir humain qui ne tient pas compte de l'apparence extérieure de plus en plus instable de la noblesse.²

En fait, comme on peut l'observer, par exemple, dans le cas des films *Romance* ou *Anatomie de l'enfer* pour lesquels elle a engagé la star porno Rocco Siffredi, Breillat prend parfois des décisions non conventionnelles en ce qui concerne le casting d'acteurs, ce qui contribue à augmenter sensiblement la complexité des personnages présentés. Cet effet se voit aussi dans son film *Bad Love* qu'elle a tourné d'après le modèle de son dernier roman du même nom de l'année 2007. Les rôles principaux y sont incarnés par deux personnes n'ayant pas encore fait d'expérience en tant qu'acteurs : à savoir par le mannequin Naomi Campbell et par le criminel Christophe Rocancourt³ dont Breillat, elle-même, a été victime.⁴

De même, le prochain film actuellement en projet⁵ de Catherine Breillat qui sera intitulé *Abus de faiblesse* présentera deux célébrités comme acteurs dont l'un est encore un débutant dans le domaine cinématographique : Aux côtés de l'actrice renommée Isabelle Hup-

1 Cf. <http://www.egs.edu/faculty/catherine-breillat/biography/> [consulté le 17 février 2012].

2 Cf. *ibid.*

3 Cf. *ibid.*

4 Cf. <http://www.lefigaro.fr/cinema/2012/01/13/03002-20120113ARTFIG00559-kool-shen-dans-le-prochain-catherine-breillat.php> [consulté le 16 février 2012].

5 Cette constatation se réfère au moment de la recherche des informations en février 2012.

pert jouera le rappeur Kool Shen. *Abus de faiblesse* sera une adaptation de l'autobiographie de Catherine Breillat pour le cinéma.¹

En plus de ses activités comme actrice et comme réalisatrice, Catherine Breillat a aussi écrit des *scénarios* pour d'autres metteurs en scène, comme, par exemple, pour Maurice Pialat (*Police*, 1985), pour Federico Fellini (*Et vogue le navire...*, 1983) et pour Liliana Cavani (*La peau*, 1981).²

Au cours de sa carrière cinématographique, plusieurs *distinctions* ont été réservées à la réalisatrice Breillat, à savoir, en 2001, le *prix Manfred-Salzgeber* au festival de Berlin, le *prix Hugo d'or* du meilleur film au festival de Chicago ainsi que le *prix France Culture* du meilleur réalisateur, et, en 2002, elle reçoit le *prix MovieZone* au festival de Rotterdam [cf. Douin/Couty 2005, p. 762].

Aujourd'hui, Catherine Breillat est professeur au *European Graduate School (EGS)* à Saas-Fee, en Suisse, où elle enseigne la matière *Auteur Cinema*. Sa popularité se nourrit principalement de ses films exceptionnellement personnels sur le sujet de la *sexualité* ainsi que de ses romans « best-sellers ». Dans tous ses films, Breillat comprend la sexualité comme *sujet*, jamais comme *objet*. Elle présente aux spectateurs la *conception féminine de la sexualité individuelle* dont elle traite plusieurs aspects différents, comme le montre la filmographie présentée dans ce chapitre. En fait, les actes d'amour montrés dans les films de Catherine Breillat ne sont pas seulement *sexuellement explicites*, mais aussi très souvent *non simulés*, ce qui est la raison pour laquelle on a conféré à la réalisatrice le titre malheureux d'un « *auteur de porno* »³, tout en omettant la réflexion profonde sur la signification de son œuvre en considération de la production filmique moderne.⁴ La question de savoir en quel rapport l'œuvre filmique de Catherine Breillat, et ici surtout son film *Romance*, est avec le genre de la *pornographie* révélera en détail le chapitre 7.1 *La rupture de normes* de ce mémoire d'études. Toutefois, ce qu'on peut retenir déjà maintenant, c'est que l'étiquette « auteur de porno » fait d'autant plus du tort à Breillat que celle-ci se montre bien consciente des difficultés et des dangers potentiels que la réalisation de ses ouvrages, qui se localisent entre les

1 Cf. <http://www.lefigaro.fr/cinema/2012/01/13/03002-20120113ARTFIG00559-kool-shen-dans-le-prochain-catherine-breillat.php> [consulté le 16 février 2012].

2 Cf. <http://www.egs.edu/faculty/catherine-breillat/biography/> [consulté le 17 février 2012].

3 Cité d'après : Ibid. *En teneur originale* : 'auteur of porn'.

4 Cf. *ibid.*

catégories bien définies, peut entraîner. Ainsi, questionnée au sujet des scènes de coït dans ses films, la réalisatrice se prononce sur l'arête étroite que sépare son œuvre de la pornographie comme suit :

Il faut que les actrices empruntent un chemin qui fait qu'il y aura transgression [sic!]. La transgression, c'est lorsqu'on [sic!] change de pays, que le corps devient autre chose. Cette transgression fait très peur aux actrices, et par voie de conséquence à moi, car, si elles ne passent pas le cap, on tombe dans l'érotique ou le pornographique, l'interdit minable. [Catherine Breillat, citée d'après Douin/Couty 2005, p. 765]

Catherine Breillat tient donc même à ce que ses productions n'aient pas trop la réputation d'appartenir au genre (beaucoup moins problématique) de l'*érotique*¹. En aucun cas, elle ne veut montrer de la pornographie « pure » qui finirait par couvrir le film tel que la réalisatrice l'a initialement imaginé. Comme Breillat le décrit, elle a vraiment peur de ne pas y arriver. Comment, chaque fois à nouveau, elle maîtrise quand même ce défi, raconte son film *Sex Is Comedy* de l'année 2002. Il reflète sa manière de travailler pour laquelle la question de savoir ce qui est montré dans les scènes de coït et de quelle manière s'avère fondamentale [cf. *ibid.*]. La description que Douin et Couty livrent en comparant le comportement de la réalisatrice Jeanne dans ledit ouvrage avec celui de la véritable réalisatrice du film, Catherine Breillat, sait peut-être le mieux démontrer à quel point cette dernière compatit à ses actrices pendant chaque scène d'amour. Les auteurs constatent que Jeanne

se conduit comme Catherine Breillat sur ses plateaux, vibrant avec ses interprètes durant les scènes d'amour, au point de devoir se voiler la face pour masquer la puissance de ses émotions à son équipe. Sont évoqués aussi son acharnement à trouver le cadrage le plus juste au moment des répétitions et surtout sa direction d'acteurs qui exige que les comédiennes, à défaut de le pratiquer, éprouvent les effets de l'acte sexuel [*ibid.*].

Certes, la plupart des films de Catherine Breillat portent sur la relation des femmes à leurs désirs, néanmoins, la réalisatrice est convaincue que les hommes, eux aussi, doivent reconsidérer leur sexualité et la façon dont l'avancement social des femmes a changé celle-ci.² Douin et Couty résument :

1 À cette occasion, j'aimerais encore une fois faire remarquer que la problématique de différenciation concernant les notions de '*érotique*' et du '*pornographique*' sera discutée en détail plus bas dans le texte, dans le sous-chapitre 7.1.1.3 *Le film pornographique versus le film érotique*.

2 Cf. <http://www.egs.edu/faculty/catherine-breillat/biography/> [consulté le 17 février 2012].

Sans jamais se revendiquer d'un féminisme artistique, Catherine Breillat porte un regard différent sur les relations homme-femme. Jusqu'à dans *Anatomie de l'enfer* (2004), elle a montré comment la violence des hommes était un aveu de faiblesse face aux femmes condamnées à prendre leur désir dans la honte et la douleur. [Douin/Couty 2005, p. 767]

En recherchant dans l'histoire cinématographique, on finit par supposer que c'est probablement le *néoréalisme italien* ou du moins l'idée du *néoréalisme* qui exerce l'influence la plus large sur l'œuvre de Breillat.¹ Le réalisme des dialogues ainsi que du langage des corps auquel se mêle une grande violence dans les attitudes et dans les passions démontrées positionne ses films dans la tradition d'un certain *cinéma réaliste français* [cf. Douin/Couty 2005, p. 765]. Quant à son « écriture cinématographique », Catherine Breillat préfère de longs plans avec peu de modifications de la caméra. Ce qui l'intéresse le plus, c'est une sorte de documentation du quotidien ainsi qu'un développement des personnages exigeant et complexe. Ce dernier point représente donc aussi la clé pour comprendre les films que Breillat nous offre :²

En exposant le spectateur à des rencontres sexuelles, elle ne juge pas de ses personnages ou de leurs désirs, ni elle nous prescrit ce qu'il faut penser d'eux. Ses personnages féminins sont représentés par des termes très complexes. On n'a pas d'accès facile à l'esprit d'une femme, comme toutefois, d'ordinaire, le prétendent les films « mainstream », dans lesquels la conscience de la femme est toujours externalisée, et c'est seulement cette opacité de ses personnages qui rend ses films plus significatifs.³

Néanmoins, le trait principal réaliste caractérisant tous ses films n'est pas en opposition avec la *charge symbolique* prononcée des images que Catherine Breillat nous présente [cf. Douin/Couty 2005, p. 765]. À cet égard aussi, le film *Romance* peut servir comme illustration représentative : Pour ne mentionner que quelques exemples, car l'analyse détaillée de la force symbolique de cet ouvrage filmique remplirait elle-même un chapitre entier et n'est surtout pas d'importance fondamentale dans le contexte immédiat de la ques-

1 Cf. <http://www.egs.edu/faculty/catherine-breillat/biography/> [consulté le 17 février 2012].

2 Cf. *ibid.*

3 *Cité d'après* : *Ibid. En teneur originale* : 'Exposing the viewer to sexual encounters, she does not judge her characters or their desires, or tell us what to think about them. Her female characters are represented in highly complex terms. We do not have an easy access to the mind of women as is usually found in mainstream films where a woman's consciousness is always externalized, and this opacity of her characters only makes her films more meaningful.'

tion de recherche actuellement traitée, il suffit de penser à la « blancheur immaculée » [ibid.] de tout le décor de l'appartement de Paul (voir *illustrations 5.2¹* et *5.3²*) aussi bien que des tenues de Marie qu'elle porte la plupart du temps (voir *illustrations 5.4³* et *5.5⁴*). Cette couleur claire et « propre », on dirait même « stérile », ne renvoie pas seulement à une stérilité hygiénique, mais aussi et surtout à une *stérilité sexuelle* avec laquelle Marie se voit confronter dans sa relation avec Paul puisque celui-ci ne veut pas coucher avec elle et dont Marie souffre tellement.



Illustration 5.2 : La blancheur en tant qu'élément symbolique (1)

1 *Romance*, Breillat 1999, 0:06:20.

2 Ibid., 0:07:30.

3 Ibid., 1:26:06.

4 Ibid., 1:28:53.



Illustration 5.3 : La blancheur en tant qu'élément symbolique (2)



Illustration 5.4 : La blancheur en tant qu'élément symbolique (3)



Illustration 5.5 : La blancheur en tant qu'élément symbolique (4)

En revanche, la représentation filmique du personnage de Robert constitue un *contre-point* vif à cette aura d'*innocence* qu'entoure Marie. Contrairement à la jeune femme, Robert passe pour un homme sexuellement très expérimenté, pour un véritable « Cavalier des séducteurs » [*Romance*, Breillat 1999, 0:43:46–0:43:50] qui arrive facilement à séduire (ou bien, comme le précise Robert lui-même, à « *se adductere* » [ibid., 0:44:13–0:44:17]) les femmes, comme aussi Marie. Sa personnalité dégage une impression d'audace, de tentation, de péché et, pour cela, de *diabolique*, ce qui est la raison pour laquelle la couleur dominante des images qui dépeignent Robert est le *rouge* (voir *illustration 5.6*¹). De même, après s'être donnée à lui, Marie échange ses vêtements blancs contre une robe merveilleuse rouge (voir *illustration 5.7*²). Dans ce contexte, il faut souligner que c'est exactement cette apparence de Marie qui représente en même temps « l'archétype féminin du cinéma de Catherine Breillat, ce mélange de pureté et d'obscénité » [Douin/Couty 2005, p. 767] : Pour la

1 *Romance*, Breillat 1999, 0:42:34.

2 Ibid., 1:15:25.

cinéaste, la combinaison d'une peau très blanche, de cheveux noirs et d'une robe rouge renvoie directement au désir même [cf. *ibid.*].



Illustration 5.6 : Le rouge en tant qu'élément symbolique (1)



Illustration 5.7 : Le rouge en tant qu'élément symbolique (2)

En outre, dans l'environnement immédiat de Robert, on peut découvrir des symboles évidents soulignant le caractère diabolique, « hérétique » et séducteur de ce personnage. Ainsi, par exemple, la sculpture d'un *serpent* qu'on peut discerner à l'arrière-plan dans la salle de séjour de Robert peut être comprise comme *symbole biblique* de séduction et de tentation (voir *illustration 5.6*).

Quant à une caractérisation générale ainsi qu'à une reconnaissance de l'œuvre filmique de Catherine Breillat, Douin et Couty prétendent :

L'originalité tient à la manière de combiner le réalisme à l'universalité de la fable. Les personnages sont à la fois singuliers et génériques. [Douin/Couty 2005, p. 765]

Reprenant enfin encore une fois la citation de Durrell introduisant ce chapitre, qui devrait illustrer la direction d'activité de tout le travail cinématographique de la réalisatrice Catherine Breillat, on pourrait y répondre par le credo que celle-ci défend, à savoir qu'*il serait l'obligation d'un artiste de montrer des images qu'en fait, on ne peut pas montrer*. Ainsi, par ses films, Breillat ne vise pas du tout à assoupir les attentes du public, bien au contraire : Elle veut les *confondre*.¹ Et c'est exactement cette attitude-là qui sait agir comme *moteur* fort générant de nouvelles idées et des points de vue novateurs² et qui, dans un sens, respire l'esprit du *provocateur*.

1 Cf. <http://www.egs.edu/faculty/catherine-breillat/biography/> [consulté le 17 février 2012].

2 Cf. *ibid.*

6. Le film « Romance » de Catherine Breillat

6.1. Générique

La sélection suivante des *données de référence* les plus importantes du film *Romance* de Catherine Breillat ainsi que leur arrangement textuel correspondent en majeure partie au plan que Douin et Couty proposent dans leur ouvrage de base *Histoire(s) de films français* [cf. Douin/Couty 2005, p. 762]. Toutes les informations indiquées ici sont tirées du DVD du film.

Scénario	Catherine Breillat
Assistants réalisateurs	Michaël Weill, Fabrice Bigot
Chef opérateur	Yorgos Arvanitis
Régie	Samir Larrif, Jean-Marc Maestracci
Décor	Frédérique Belvaux
Costumes	Ann Dunsford Varenne
Son	Paul Lainé
Montage	Agnès Guillemot
Mixage	Eric Bonnard
Bruitage	Pascal Chauvin
Musique	D. J. Valentin, Raphaël Tidas
Chansons	<i>Spanish Storm</i> de Sean Spencer, Jonathan Lesane et Carolyn Donovan, interprétée par D'Shadeauxmen ; <i>Dorn</i> de Bruno Kramm et Stéphane Ackermann, interprétée par Das Ich ; <i>Free your mind and your ass will follow</i> de Georges Clinton Jr., interprétée par Funkadélic
Production	Jean-François Lepetit ; <i>Flach Film, CB Films, Arte France Cinéma</i> ; avec la collaboration du <i>Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC)</i> ¹ ainsi que de Canal+ et avec le soutien de la <i>Société des Producteurs de Cinéma et de Télévision (PROCIREP)</i>
Post-production	Bernard Brun
Durée	Environ 1 h 35
Interprétation	Caroline Ducey (<i>Marie</i>), Sagamore Stévenin (<i>Paul</i>), François Berléand (<i>Robert</i>), Rocco Siffredi (<i>Paolo</i>)
Année de sortie	1999

Illustration 6.1 : Données de référence du film « Romance »

¹ Désignation selon la *page d'accueil officielle* : <http://www.cnc.fr/web/fr>, consulté le 14 novembre 2012.

6.2. Synopsis

Depuis trois mois, Marie et Paul sont un couple. Toutefois, Paul, qui travaille comme mannequin, n'a plus d'intérêt sexuel pour sa partenaire et cesse alors de coucher avec elle. Marie en souffre énormément, mais en dépit de tout cela, Paul reste impassible. Néanmoins, Marie passe les nuits toujours dans l'appartement de Paul qui est entièrement dans une blancheur stérile frappante. En ne laissant pas se caresser par Marie, Paul fait preuve d'une froideur émotionnelle envers sa petite copine, abattue, qui désire ardemment l'affection non seulement spirituelle, mais aussi ou bien surtout corporelle de lui.

Une nuit, Marie ne peut pas dormir. Elle rumine sa relation insatisfaisante avec Paul et finit par se rhabiller pour aller clandestinement à un bar. À peine y arrivée, elle commence à flirter avec un homme, Paolo, qui se trouve seul au comptoir. Les deux se rapprochent très vite, d'autant plus que Paolo, ayant perdu sa petite copine dans un accident de voiture il y a quatre mois, n'est pas non plus défavorable à un contact sexuel facile. Mais le jour se levant, Marie doit partir pour ramener la voiture de Paul à temps et pour courir à l'école primaire où elle est enseignante. Alors, l'inconnu lui donne son numéro de téléphone et après une autre dispute ardente avec Paul, Marie couche avec Paolo bien que ce soit seulement Paul qu'elle aime et avec qui elle désire avoir un enfant. Afin d'éviter que sa relation avec Paolo ne devienne trop intime, Marie décide de ne plus le rencontrer.

Un jour, à l'école, quand le directeur, Robert, entre dans la classe de Marie, celui-ci découvre qu'en écrivant, Marie fait des fautes d'orthographe. Lors de l'entretien que Robert mène après avec l'enseignante dans son bureau, celle-ci lui avoue qu'elle est dyslexique. Là-dessus, il invite Marie chez soi, dans sa maison luxueuse, et s'avère vite être un véritable Casanova et Don Juan en une personne avec des vues très spéciales sur les femmes et leur comportement en déclarant que jusqu'ici, il en possédait déjà plus de 10 000. C'est donc aussi à Marie qu'il fait ouvertement des avances auxquelles celle-ci ne résiste pas. Cette rencontre entre Marie et Robert s'achève enfin sur une séance de *'bondage'*, et bien que Marie y trouve effectivement du plaisir, elle doit interrompre ce jeu érotique à cause de son état nerveux déjà assez précaire.

N'aimant pas son propre corps et ayant de plus en plus l'impression que Paul préfère être sans elle (dans une scène, on peut observer qu'il lit le livre *L'amour est un chien de l'enfer* de Charles Bukowski!), un soir, Marie se livre donc aveuglement à un autre inconnu qu'elle

croise par hasard. L'homme lui propose 100 francs pour qu'elle laisse se caresser oralement par lui. Marie y consentit, mais cette aventure sexuelle ne saura pas procurer la satisfaction qu'elle souhaitait à l'avance, bien au contraire : L'homme inconnu viole Marie et ne paie pas. Elle pleure désespérément, mais crie après l'homme qu'elle ne regrettait rien.

En raison du manque d'intérêt sexuel inaltéré de Paul, Marie décide de laisser encore une fois se ligoter par Robert et découvre qu'elle tient à lui d'une certaine façon, mais sans être amoureuse. En sa présence, elle se sent à son aise, elle peut oublier tous ses soucis et être joyeuse. Après ce rendez-vous avec Robert, Marie rentre chez Paul, qui, miraculeusement, change d'avis et couche avec elle. Fâché par les mots indécents de Marie, Paul interrompe le coït et la repousse du lit. Toutefois, cela ne change rien au fait que Marie tombe enceinte de son petit copain.

Les deux décident donc de se marier et Paul présente Marie, la future mère de son fils, à sa sœur et son mari avec qui, dès lors, ils sortent tous les soirs. Néanmoins, Marie a l'impression permanente que Paul ne l'aime pas et qu'en vérité, elle l'importune.

Un soir, Paul finit une fois de plus par s'enivrer et le matin, quand Marie se prépare pour aller à l'hôpital pour donner naissance à leur enfant, elle n'arrive pas à réveiller son petit copain complètement ivre. Elle s'irrite tellement de ce que Paul la délaisse dans ce moment si crucial, qu'elle fait fuir du gaz de la gazinière. Puis, c'est Robert qui vient chercher la jeune femme pour la conduire à l'hôpital où la naissance du bébé se déroule sans complications. Avec le premier cri du nourrisson, l'appartement de Paul explose avec lui.

Finalement, Marie assiste à l'enterrement des cendres de Paul avec leur fils qu'elle a appelé du nom de son père. Elle ne regrette rien.

7. Analyse du film « Romance » selon la théorie de Paris

Dans ce qui suit, je tenterai de démontrer systématiquement le *potentiel provocateur* du film *Romance* de Catherine Breillat, postulé dans ma question de recherche, en m'appuyant sur le *modèle structurel de la provocation* présenté de Rainer Paris [cf. chapitre 3 *La provocation selon Rainer Paris*]. J'étudierai les questions de savoir *si, de quelle manière et dans quelle mesure* cet ouvrage filmique comporte les *cinq éléments structurels* que Paris attribue à chaque acte provocateur, à savoir *la rupture de normes (1), la réciprocité/la dépendance de la réaction de la partie provoquée (2), la surprise (3), l'orientation vers le conflit (4) et le but de démasquer l'adversaire (5)*.¹

Comme le *film* est un média *audiovisuel* et *transitoire* [cf. Faulstich 2002b, p. 59], une analyse, telle que je la prévois, doit recourir à des *citations* et à des *références* aux événements filmiques centraux de l'ouvrage en question afin d'être *objective* ainsi que concevable d'une façon *intersubjective*. L'analyse nécessite donc une *fixation écrite* de tous les éléments médiatiques qui se réunissent pour donner enfin l'expérience globale du film. Au cours des chapitres suivants, j'emploierai deux différents instruments pour documenter les passages clés de l'ouvrage *Romance* de Catherine Breillat, selon les nécessités spécifiques que posent mes intérêts de connaissance concrets. La manière la plus exacte de transcrire un film en un texte, donc de le *citer*, est celle du *protocole de plans*² [cf. *ibid.*, p. 63]. Je l'utiliserai dans le chapitre 7.4 *L'orientation vers le conflit*. En plus de cette méthode, je profiterai aussi de la possibilité de prendre quasiment des *photos (screenshots/captures d'écran)* des plans remarquables que j'analyserai en considération de leurs particularités visuelles.

1 Pour une organisation logique des arguments, j'ai pris la liberté de changer l'ordre original dans lequel Paris énumère les aspects, ce qui, pourtant, ne changera rien à la question traitée.

2 Une très bonne introduction à la production d'un *protocole de plans* – dont moi aussi, je me suis servie – se trouve dans Faulstich 2002b, pp. 63–73. D'autres auteurs qui ont décrit de façon très compréhensible les diverses possibilités de transcrire les événements filmiques en un texte linéaire sont, p. ex., Gröne/Reiser 2007 et Korte 2004.

7.1. La rupture de normes

En ce qui concerne la pratique cinématographique actuelle¹, le film *Romance* de Catherine Breillat *correspond effectivement à une rupture de normes marquante*.² Tout en s'avérant être un ouvrage artistique révélant une « dimension métaphysique » [Prédal 2008, p. 148] et appartenant à « un cinéma du rite et de la transgression » [ibid.], donc tout en s'avérant être un *film de qualité*, *Romance* – ce que je devrai encore démontrer – se sert justement de formes de représentation issues du genre diamétralement opposé à celui auquel on compte ce long métrage, à savoir du *film pornographique*. Car Fabrice Montebello s'est rendu compte qu'il existe l'idée générale qui définit le film pornographique « comme l'envers exacte du film de qualité » [Montebello 2005, p. 149]. Il voit la raison pour cette attitude consensuelle dans le fait que

pour la majorité des spectateurs, le film pornographique réduit la sensibilité des personnes à une réaction mécanique d'excitation sexuelle ou de dégoût, il est moralement inacceptable et techniquement ou artistiquement bâclé [ibid.].

En ce qui concerne le cinéma français, les *scènes de coït non simulés* entre les acteurs, comme Breillat les ordonne dans *Romance* et aussi dans *Parfait amour !* (1996) ou aussi José Pinheiro dans son ouvrage *Mon bel amour, ma déchirure* de 1987, constituent une exception. En fait, jusqu'à maintenant³, la plupart des réalisateurs qui ont opté pour montrer de telles scènes explicites dans leurs œuvres ont dû recourir à des professionnels du X qui, soit ont doublé les vrais acteurs à la manière de cascadeurs (Bruno Dumont s'est décidé pour cette solution dans son film *La Vie de Jésus* de 1996, et Catherine Breillat en a fait autant dans *Anatomie de l'enfer*), soit, dès le début, ont interprété les personnages qui, au cours du film, se retrouveraient dans des rencontres sexuelles (des exemples pour ce dernier cas sont Titof et Ovidie pour le tournage du film dans le film *Le Pornographe* de Bertrand Bonnelo

1 Comme ce mémoire d'études ne peut analyser la situation que telle qu'elle se montre au moment de la rédaction, il offre un bilan forcément transitoire de la thématique abordée. Au mieux, ce mémoire d'études peut aider à anticiper la probabilité de développements futurs dans le secteur filmique.

2 Selon Paris, une rupture de normes *blesse* quelqu'un. Laissons en suspens la question de savoir dans quelle mesure, en manquant à une norme par son film *Romance*, Catherine Breillat blesse quelqu'un (p. ex. dans le sentiment de honte).

3 Bien sûr, comme je l'ai déjà souligné dans la remarque n° 1, ce mémoire d'études ne peut analyser la situation que telle qu'elle était jusqu'au moment de sa rédaction.

(2001) ainsi que Karen Bach et Raffaëla Anderson dans *Baise-moi* (2000) des réalisatrices Virginie Despentes et Coralie Trinh Thi) [cf. Douin/Couty 2005, p. 766].

Certes, particulièrement le *cinéma d'auteur* moderne, dans la lignée duquel s'inscrit aussi le film *Romance* de Catherine Breillat, ne recule pas devant l'emploi de représentations sexuelles explicites [cf. Rall 2004, p. 316, dans : Penkwitt 2004] et confirme donc que les deux choses (*scènes de coït explicites* et *film de qualité*) ne s'excluent pas forcément l'une l'autre [cf. Montebello 2005, p. 150]. Ce fait a donné à Veronika Rall l'impulsion de consacrer un traité entier à ce sujet-là¹ dans lequel elle essaie de tracer la limite (imprécise?) entre le cinéma d'auteurs « depuis toujours plutôt osé »² [Rall 2004, p. 315, dans : Penkwitt 2004] et le genre filmique de la *pornographie*.³ Néanmoins, dans le contexte des films de qualité, les scènes de coït explicites ont toujours fait sensation du point de vue *esthétique* et *moral*, car, à première vue, elles peuvent bien donner l'impression de *niveler la différence entre deux catégories normatives complètement opposées l'une à l'autre* [cf. *ibid.*].

Afin de pouvoir maintenant démontrer avec pertinence les *éléments pornographiques* et donc non conventionnels postulés du film *Romance*, il faut d'abord définir ce qu'on comprend par la notion de la '*pornographie*'.

7.1.1. La pornographie – Les controverses autour de sa définition

En fait, le terme de la '*pornographie*' échappe avec obstination à chaque tentative d'explication définitive et universelle. Comme Gaye Suse Kromer, qui finit par remarquer qu'un essai de définition de ce phénomène équivaldrait une « tâche interminable »⁴ [Kromer 2008, p. 4], moi aussi, j'ai enfin dû m'avouer vaincue face à la *multitude de définitions* de la *pornographie* déjà existantes qui, au cours des siècles, continuait de s'accroître sans cesse et qui est actuellement encore en train de grandir. Car chaque fois qu'une explication de ce qui est '*pornographique*' semblait pertinente, sur-le-champ, elle s'est révélée démodée. La raison pour la volatilité tenace de ce terme au fond très courant et prétendument familier est

1 Cf. Rall 2004, pp. 315–330, dans : Penkwitt 2004.

2 *En teneur originale* : „das immer schon etwas freizügigere [Autorenkino]“.

3 Ce mémoire d'études ne va aborder que plus tard la question de savoir jusqu'à quel point le film *Romance* de Catherine Breillat ne peut pas être considéré comme film *pornographique* au sens classique [cf. sous-chapitre 7.2.2 *Analyse d'une sélection de critiques du film « Romance »*].

4 *En teneur originale* : „Sisyphusarbeit“.

le fait que la signification du mot ‘pornographie’ dépend fondamentalement du *contexte historique* dans lequel elle se voit fixer ainsi que du *changement social des valeurs morales* et de *l’environnement culturel* dans lequel elle est située [cf. *ibid.* ainsi que Bremme 1990, p. 5]. (L’importance de ce dernier point se fonde surtout sur le *débat* « PorNO »¹ [cf. Kromer 2008, p. 4], qui a été lancé par la revue féminine *Emma* à la fin des années 80 du vingtième siècle et qui s’est proposé comme objectif l’aggravation des lois ‘*anti-pornos*’² afin de faire cesser la pornographie en tant que symbole d’un sexisme patriarcal menaçant la situation améliorée des femmes [cf. Ingelfinger/Penk Witt 2004, p. 14, dans : Penk Witt 2004].)

À en croire l’affirmation énergique de l’auteur d’une, selon Kromer, « des rares publications sérieuses à ce sujet »³ [Kromer 2008, p. 18], à savoir de Georg Seeßlen, une définition de ce que ‘pornographie’ veut dire ne s’avérerait pas seulement impossible, mais même *gênante* pour une discussion qualifiée de la matière :

Une définition de la pornographie ne peut ni ne doit exister, s’il ne s’agit pas de pouvoir, mais de compréhension, déjà pour la raison qu’on a toujours utilisé le reproche de la pornographie justement contre ceux qui ont essayé de mobiliser le corps et l’amour contre le pouvoir.⁴ [Seeßlen 1990, p. 13]

Comme on peut le lire dans Faulstich, Seeßlen n’est évidemment pas le seul auteur qui ait cette opinion [cf. Faulstich 1994, p. 8]. En tout cas, pour Seeßlen, il suffit de retenir comme explication du terme de la ‘pornographie’ que la pornographie est ce

que les contemporains ont dénommé ainsi et qui déclenchait un certain geste de refus, de fascination, d’excitation et d’indignation, un geste réunissant la peur et le désir [mise en relief par moi]⁵ [Seeßlen 1990, p. 13].

Cependant, l’analyse du film *Romance* telle que je la prévois ne peut être mise en pratique que sur la base d’une définition du terme de la ‘pornographie’ relativement pertinente

1 *En teneur originale* : „PorNO-Debatte“.

2 *En teneur originale* : „Anti-Pornografie-Gesetzgebung“.

3 *En teneur originale* : „der wenigen seriösen Veröffentlichungen zu dem Thema“.

4 *En teneur originale* : „Eine Definition von Pornographie kann und darf es, wenn es nicht um Macht, sondern um Verstehen geht, nicht geben, schon weil der Vorwurf der Pornographie noch immer gerade gegen die benutzt worden ist, die Körper und Liebe gegen die Macht zu mobilisieren versucht haben.“

5 *En teneur originale* : „was von den Zeitgenossen so genannt wurde, was eine bestimmte Geste aus Abwehr, Faszination, Erregung und Empörung, eine ‚Angstlust‘-Geste, auslöste [meine Hervorhebung]“.

et plus substantielle et concrète que celle formulée par Seeßlen. Comme la présentation de la totalité des définitions déjà proposées fera de loin briser le cadre de ce mémoire d'études, dans ce qui suit, seulement certaines *approches fondamentales* qui essaient de rendre compréhensible la sphère du pornographique seront indiquées.¹ D'un côté, cette sélection d'exemples doit démontrer la *gamme étonnante* de possibilités d'aborder cette thématique [cf. Kromer 2008, p. 4] qui, en même temps, – on ne doit jamais oublier cela – expriment des attitudes et des messages très concrets en ce qui concerne la matière dont elles parlent (comme c'est le cas, par exemple, avec la définition de la pornographie du point de vue *féministe* dont je parlerai encore plus en détail dans le sous-chapitre 7.1.1.4 *La définition féministe de la pornographie*). De l'autre côté, les descriptions choisies doivent servir comme pool d'attributs qui rendra enfin visibles non seulement les différences qui existent entre les diverses définitions, mais aussi les points communs qui les relient.

7.1.1.1. La provenance étymologique du terme de la 'pornographie'

Une première étape logique dans la recherche de la signification du terme de la 'pornographie' est de consulter l'*étymologie* de ce mot. Selon Antonia Ingelfinger et Meike Penkwitt, le nom 'pornographie' descend du verbe grec *porneuein*, qui veut dire *s'offrir, fornicuer, pratiquer de l'idolâtrie*. Les textes les plus anciens se voulant 'pornographiques' prétendent raconter une histoire dans la perspective de prostituées. Pourtant, Ingelfinger et Penkwitt concèdent que déjà autrefois, cet essai d'explication était le plus souvent contesté [cf. Ingelfinger/Penk Witt 2004, p. 22, dans : Penkwitt 2004 ; cf. aussi Faulstich 1994, p. 9].

Une autre définition étymologique de la notion de la 'pornographie' livre Norbert Campagna. Il partage le mot en ses deux composantes grecques : en le substantif *pornê* et le verbe *graphein*. Par le mot *pornê*, le grec ancien désignait des *prostituées qui vendaient leurs corps*, car *pornê*, pour sa part, est dérivé du verbe *pernênai*, qui veut dire *vendre des marchandises ou des esclaves*. En ce qui concerne la deuxième partie du mot 'pornographie', l'expression *graphein* signifie *l'acte d'écrire*, ou, au sens plus large, *l'acte de représenter* [cf. Campagna 1998, pp. 39–40]. Campagna conclut :

De par son étymologie, [l'expression] 'pornographie' désigne donc *la représentation de*

1 Mon choix de *tentatives de définition* suit principalement le modèle que Kromer présente dans son étude [cf. Kromer 2008, pp. 4–10].

femmes qui vendent leur corps pour de l'argent [mise en relief par moi]. [Ibid., p. 40]

Cependant, en y regardant de plus près, ces explications purement *linguistiques* ne disent pas assez sur le *concept* même du phénomène de la pornographie, c'est-à-dire sur son contenu, sur sa fonction, sur ses implications idéologiques, etc.¹ Pour cette raison, en ce qui concerne la définition de ce qui se cache derrière le mot 'pornographie', il s'avère inévitable de demander encore l'avis à d'autres instances.

7.1.1.2. La définition juridique de la pornographie

Comme la pornographie se constitue quasiment par sa propre *prohibition* [cf. Vinken 1997, p. 7 ; Ingelfinger/Penk Witt 2004, p. 19, dans : Penkwitt 2004], la situation *juridique* joue un rôle important dans la discussion de cette thématique [cf. Ingelfinger/Penk Witt 2004, p. 19, dans : Penkwitt 2004]. Généralement, la loi entend par le terme de la « pornographie » ce qui suit :

Des représentations

1. qui expriment qu'ils visent exclusivement ou essentiellement à l'*excitation d'un stimulus sexuel* auprès du récipient tout en
2. *outrépassant clairement les limites des convenances sexuelles* qui ont été tracées en harmonie avec les *valeurs morales* générales de la société.² [Schroeder 1992, p. 16, cité selon : Ingelfinger/Penk Witt 2004, p. 19, dans : Penkwitt 2004 ; Faulstich 1994, p. 15 ; mises en relief par moi]

L'argumentation juridique s'appuie donc principalement sur les deux aspects que d'un côté, la pornographie viserait à stimuler les récipients d'une façon sexuelle³ et que de

1 D'autres auteurs qui se sont aussi occupés d'une interprétation étymologique du terme de la 'pornographie' sont, p. ex., Bremme 1990, p. 5 ; Faulstich 1994, pp. 8–9 ; Thiele-Dohrmann 1997, p. 31 et Hyde 1965, p. 11.

2 *En teneur originale :*

„Darstellungen, die

1. zum Ausdruck bringen, dass sie ausschließlich oder überwiegend auf die *Erregung eines sexuellen Reizes* bei dem Betrachter abzielen und dabei

2. die im Einklang mit allgemeinen gesellschaftlichen *Wertvorstellungen* gezogenen *Grenzen des sexuellen Anstandes eindeutig überschreiten* [meine Hervorhebungen].“

3 Aussi selon Hyde 1965, cet attribut serait un indice principal de la pornographie. Il résume : « Pour cette raison, afin de pouvoir être désigné comme pornographie, un texte, une image ou une sculpture doit avoir

l'autre, elle enfreindrait les soi-disant convenances sociales [cf. Ingelfinger/Penk Witt 2004, p. 19, dans : Penkwitt 2004].

En se référant au juriste Friedrich-Christian Schroeder, Ingelfinger et Penkwitt énumèrent encore d'autres caractéristiques que la jurisprudence estime toujours typique de la pornographie [cf. *ibid.*, p. 19], à savoir :

1. la représentation irréaliste
 2. l'isolement de la sexualité
 3. l'indiscrétion
 4. le déclasserment de l'être humain à un objet
 5. l'humiliation d'un des deux sexes
 6. l'altération de la nature »
 7. l'acte de rendre la sexualité inhumaine ou l'inhumanité de la représentation.¹
- [*Ibid.*, pp. 19–20]

Toutefois, il faut tenir compte du fait qu'un seul de ces éléments est loin de suffire pour attester un caractère pornographique à un certain produit. Bien au contraire : Seul la combinaison de plusieurs des facteurs énumérés sait prouver qu'il s'agit de « véritable » pornographie, car il existe, par exemple, une multitude d'*œuvres d'art* qui présentent bien l'une ou l'autre des caractéristiques mentionnées, mais qui sont quand même considérées justement comme *art* et pas comme *pornographie*² [cf. *ibid.*, p. 20].

la force ou, du moins, l'intention d'agir comme aphrodisiaque – c'est-à-dire de susciter des désirs ou des envies sexuels » [Hyde 1965, p. 11]. *En teneur originale* : „Daher muß eine Schrift, ein Bild oder eine Skulptur, um als Pornographie bezeichnet werden zu können, die Kraft oder zumindest die Absicht haben, als Aphrodisiakum zu wirken – das heißt, sexuelle Begierden oder Sehnsüchte hervorzurufen.“

1 *En teneur originale* :

- „1. die unrealistische Darstellung
2. die Isolierung der Sexualität
3. die Aufdringlichkeit
4. die Degradierung des Menschen zum Objekt
5. die Erniedrigung eines Geschlechts
6. die ‚Wesensverfälschung‘
7. die Entmenschlichung der Sexualität bzw. die Inhumanität der Darstellung.“

2 Plus bas dans le texte, dans le sous-chapitre 7.1.1.3 *Le film pornographique versus le film érotique*, il sera encore une fois question de la rivalité contestée entre l'*art* et la *pornographie*. Là, il se trouveront aussi des indications bibliographiques à ce sujet.

En tout cas, après ces premières considérations sur la nature de la pornographie, on partagera sans trop de scrupules l'opinion de Harford Montgomery Hyde, qui constate « que le caractère principal de la pornographie repose sur sa *sexualité* [mise en relief par moi] »¹ [Hyde 1965, p. 11]. Mais n'est-ce pas aussi valable pour le phénomène de l'*érotisme* ? Dans une prochaine démarche, il semble donc nécessaire d'établir une ligne de séparation entre les deux champs autonomes du *pornographique* et de l'*érotique* afin de pouvoir s'approcher davantage d'une définition valable de la pornographie.

1 *En teneur originale*: „daß die wesentliche Charakteristik der Pornographie in ihrer *Sexualität* [meine Hervorhebung] liegt“.

7.1.1.3. Le film pornographique versus le film érotique

Un auteur qui offre une telle ligne de séparation est Gaye Suse Kromer. Certes, elle la dessine en premier lieu en ce qui concerne le média du *film*, mais en fait, ses résultats peuvent être appliquées à n'importe quel produit érotique respectivement pornographique. Comme le schéma¹ que Kromer propose est très clair et pertinent, dans ce qui suit, je l'adopte sans aucune modification² :

	Film érotique	Film pornographique
Fonction	Produit de la détente	Produit du suspense
Représentation	Intégration dans une histoire	Réduction à la sexualité
Perspective	La psyché et le physique	Le physique
Normatif	Symbole de normes sociales	Enfreigne les normes sociales
Approche interprétative	L'histoire rend explicable les composantes sexuelles, le récipient est situé dans un contexte ; des violations possibles de la moralité publique deviennent compréhensibles ; par des allusions, ces violations offrent suffisamment d'espace pour les interprétations subjectives ainsi que la possibilité du récipient de se retirer derrière ses limites personnelles, de sorte qu'une infraction aux règles qui est socialement inacceptable peut être niée => « Je m'en tiens à la moralité publique », la peur d'un bannissement social est réduite ; il s'agit là d'une représentation de la sexualité qui est contrôlée par le fait d'être explicable	En raison de l'histoire minimale ou bien de l'absence totale d'une telle ainsi que d'une absence de liens qui, pour cela, semble intentionnelle et, en outre, en raison de la concentration sur l'acte sexuel, l'intégration du récipient dans un contexte disparaît ; une retraite derrière les limites personnelles n'est pas possible à cause du caractère explicite des séquences ; des infractions aux règles qui sont socialement inacceptables ainsi que de propres excitations possibles font peur d'un bannissement social => « Je ne m'en tiens pas à la moralité publique » ; il s'agit là d'une représentation de la sexualité qui est incontrôlée parce qu'elle n'est pas explicable ; pour cela : du contrôle juridique

Illustration 7.1 : Film érotique vs. film pornographique

1 Source : Kromer 2008, p. 11.

2 Le tableau original en allemand se trouve dans l'appendice B *Le tableau de Kromer (allemand)*.

En résumant les différences essentielles¹ entre les *films pornographiques* et les *films érotiques*², le tableau présenté ci-dessus illustre donc que ces deux adjectifs ne peuvent pas être utilisés comme synonymes³ [cf. Kromer 2008, p. 11].

En outre, plusieurs auteurs voient un critère qui saurait séparer la pornographie de l'érotisme aussi en le phénomène de l'*obscénité*. Ainsi, Montebello explique que, jusqu'au milieu des années 1970, c'est-à-dire jusqu'au moment de l'apparition du film pornographique en France,⁴ et surtout dans les évaluations de la CCRT⁵, on a employé le mot « pornographique » comme synonyme du mot « obscène » [cf. Montebello 2005, p. 149]. En se référant à Havelock Ellis⁶, qu'il appelle « le grand pionnier de la recherche scientifique du sexe »⁷ [Hyde 1965, p. 12], Hyde propose une explication possible du terme « obscène » dont l'étymologie est pourtant incertaine : Il s'agirait là d'une modification du mot latin *scena*, qui, littéralement traduite, veut dire « hors de la scène »⁸ [ibid.]. L'expression « obscénité » réunit donc toutes les choses que, normalement, on ne montre pas sur scène [cf. ibid.]. Aujourd'hui, la signification du terme est largement reconnue : *Le Petit Robert*

1 D'autres auteurs qui se sont efforcés d'identifier les aspects séparant la sphère de l'*érotique*/de la *sexualité* de celle du *pornographique* sont, p. ex. Mertner/Mainusch 1970, Goldstein/Kant 1973, Mosher 1988, Seeßlen 1990, pp. 72–77 ; Faulstich 1994, pp. 7, 10, 11–12, 15–16 et 20–21 ; Campagna 1998, pp. 33–37 ; Nonnenmacher 1999, dans : Ochsner 1999 ; Ingelfinger/Penk Witt 2004, dans : Penk Witt 2004, p. 22 et Montebello 2005, p. 150.

2 Quant à l'usage de la désignation '*érotique*', Montebello fait remarquer que celle-ci se voit assez souvent employer afin de construire une qualité prétendue de certains produits qui sont en réalité pornographiques [cf. Montebello 2005, p. 149 ainsi que Faulstich 1994, p. 12] « dont la représentation explicite d'actes sexuels produit mécaniquement un effet de vulgarité » [Montebello 2005, p. 149].

3 Hyde définit un sous-genre de la pornographie qu'il appelle une « *pornographie érotique* ». Pour de plus amples informations à ce sujet, cf. Hyde 1965, pp. 105–138.

4 Ce mémoire d'études ne peut pas rendre de présentation approfondie de l'*histoire du film pornographique*. Pour cette raison, en ce qui concerne ce sujet, je renvoie aux œuvres très complètes de Hyde 1965, de Seeßlen 1990, de Faulstich 1994, pp. 35–111 ; de Montebello 2005, pp. 149–154 (qui discute surtout le développement du film pornographique en France) ainsi qu'à celles de Kromer 2008, pp. 17–25, et de Gehrke 2004, pp. 239–243, dans : Penk Witt 2004.

5 CCRT = *Centre Catholique de Radio et Télévision* [cf. <http://www.ccrt.ch/>, consulté le 8 novembre 2012].

6 Cf. Ellis 1931, p. 104.

7 *En teneur originale* : „der große Pionier der wissenschaftlichen Erforschung des Sexus“.

8 *En teneur originale* : „von der Szene weg“.

définit le mot « obscène » comme ce « [q]ui blesse la délicatesse par des représentations ou des manifestations *grossières de la sexualité* [mise en relief par moi] » [Le Petit Robert 2004]. Toutefois, aussi cet ouvrage de référence fondamental donne comme deuxième analogie de l'expression « obscène » – après l'adjectif « licencieux » – le terme « pornographique » [cf. *ibid.*].¹ Vu ces circonstances-là, les remarques de Montebello n'aident pas non plus vraiment à éclairer la problématique de la définition du concept de la pornographie, comme elles n'ajoutent que le renseignement très imprécis que ce serait « un degré d'obscénité supplémentaire » [Montebello 2005, p. 149] qui déciderait enfin sur la classification d'un film comme *pornographique* ou bien comme *érotique* [cf. *ibid.*].

En ce qui concerne les « *représentations érotiques* », Kromer fait observer que, contrairement aux produits « pornographiques », on leur adjuge un certain caractère *intellectuel* ou *artistique*² ainsi qu'*esthétique*. Mais d'après cette conception, une pornographie *qui plaît* est tout simplement impossible, car *tout ce qui plaît est justement érotique et pas pornographique* [cf. Kromer 2008, p. 22]. Malgré cela, il y a certains *féministes* qui restent attachés à ce mode de différenciation, ce qui nous mène à une autre instance qui s'occupe déjà très tôt³ du sujet de la pornographie et de sa définition, à savoir au *Nouveau Mouvement Féministe*⁴.

7.1.1.4. La définition féministe de la pornographie

Le *Nouveau Mouvement Féministe* se prononçait clairement contre le phénomène de la pornographie. Toutefois sa critique ne concernait pas du tout son aspect indécent, ni le fait

1 En ce qui concerne la définition du terme de « *obscénité* », cf. aussi Faulstich 1994, qui l'identifie avec « l'immoral » [Faulstich 1994, p. 15 ; *en teneur originale* : „Sittenwidrige[s]“, ou Lawrence 1971.

2 Comme la présentation intégrale de la discussion sur la différence controversée entre la *pornographie* et l'*art* briserait de loin le cadre de ce mémoire d'études, pour de plus amples informations à ce sujet, je renvoie, p. ex., à Gorsen 1970, dans : Schmidt et al. 1970 ; à Mertner/Mainusch 1970 ; à Goldstein/Kant 1973 ; à Sontag 1982 ; à Faulstich 1994, pp. 11–12 ; à Campagna 1998, pp. 269–281 ; à Vouilloux 1999, dans : Ochsner 1999 ; à Ingelfinger/Penk Witt 2004, pp. 20, 22–23 et 29–36, dans : Penk Witt 2004 ainsi qu'à Montebello 2005, p. 149.

3 Cf., p. ex., Schmerl 1983, dans : Pusch 1983.

4 *En teneur originale* : „Neue Frauenbewegung“. Cette initiative naît au cours du mouvement étudiant en 1968 et, au sujet de l'avortement, fait campagne pour le droit des femmes à disposer d'elles-mêmes (cf. <http://www.hdg.de/lemo/html/DasGeteilteDeutschland/KontinuitaetUndWandel/UnruhigeJahre/neueFrauenbewegung.html> [consulté le 16 septembre 2012]).

qu'elle outrepassé certaines frontières morales.¹ Le *Nouveau Mouvement Féministe* ne condamne non plus l'une des caractéristiques déterminant la définition juridique de la pornographie (voir plus haut dans le texte, le sous-chapitre 7.1.1.2 *La définition juridique de la pornographie*) qu'elle pencherait pour stimuler les récipiens d'une façon sexuelle [cf. Ingelfinger/Penk Witt 2004, p. 23, dans : Penkwitt 2004]. Les défenseurs du féminisme désapprouvent chaque forme de pornographie plutôt en raison de son effet de créer un *stéréotype dédaigneux de la femme, d'opprimer, d'humilier et même de maltraiter le sexe féminin*. Encore aujourd'hui², la thématique de la pornographie n'a rien perdu de son caractère brûlant pour le débat féministe et de '*gender*'-théorique³ [cf. *ibid.*, p. 13 et Wilke 2004, p. 165, tous les deux articles dans : Penkwitt 2004].

Dans le contexte féministe, une définition fondamentale de ce que 'pornographique' veut dire est sûrement celle qu'Alice Schwarzer, l'éditeur de la revue féminine *Emma*, propose. Elle formule :

La pornographie est la *représentation sexuelle minimisant ou glorifiant, explicitement humiliant des femmes ou des filles* en images et/ou en mots qui contient un ou plusieurs des éléments suivants :

1. Les femmes/Les filles qui sont présentées comme objets sexuels *prennent plaisir à leur humiliation, à l'acte d'être blessées ou à leur douleur* ;
2. les femmes/les filles qui sont présentées comme objet sexuel [sic!] sont *violées* – de manière vaginale, anale ou orale ;
3. les femmes/les filles qui sont présentées comme objets sexuels sont *pénétrées par des animaux ou par des objets* – dans le vagin ou dans l'anus ;
4. les femmes/les filles qui sont présentées comme objets sexuels sont ligotées, battues, blessées, maltraitées, mutilées, découpées ou, d'une autre façon, *les victimes de contrainte et de violence*.⁴ [Schwarzer 1988, p. 42; mises en relief par moi]

1 Contrairement aux récriminations des adversaires de la pornographie issus de la partie *religieuse* et *conservatrice*, qui en critiquent justement les aspects <immoraux> [cf. Ingelfinger/Penk Witt 2004, pp. 15 – 16, dans : Penkwitt 2004].

2 Cf., p. ex., <http://www.emma.de/ressorts/pornografie/> [consulté le 16 septembre 2012].

3 *En teneur originale* : „gendertheoretisch“.

4 *En teneur originale* :

„Pornographie ist die *verharmlosende oder verherrlichende, deutlich erniedrigende sexuelle Darstellung von Frauen oder Mädchen* in Bildern und/oder Worten, die eines oder mehrere der folgenden Elemente enthält:

1. Die als Sexualobjekt [sic!] dargestellten Frauen/Mädchen *genießen Erniedrigung, Verletzung oder Schmerz*;

2. die als Sexualobjekte dargestellten Frauen/Mädchen werden *vergewaltigt* – vaginal, anal oder oral;

Cette définition d'Alice Schwarzer dépasse de loin le *consensus général* que les représentations pornographiques montrent toujours *soit des organes génitaux respectivement des parties génitales, soit des pratiques sexuelles* [cf. Ingelfinger/Penk Witt 2004, p. 21, dans : Penk Witt 2004]. En tout cas, la conception présentée comporte un problème pas négligeable : Elle donne l'impression que *chaque sorte de pornographie* équivaldrait la représentation d'un comportement sexuel non seulement explicitement *humiliant*, mais aussi nettement *violent* vis-à-vis de femmes ou – ce qui est encore pire – vis-à-vis de filles. Ainsi, Schwarzer applique sans justification véritable les caractéristiques de la *pornographie violente*¹ et de la *pornographie à caractère pédophile*² aussi à chaque espèce de pornographie *permise* [cf. *ibid.*].

7.1.1.5. La pornographie selon Werner Faulstich (Base de l'analyse)

Une source littéraire qui, en raison de son caractère fondamental quant à la discussion du sujet de la pornographie, ne devrait pas manquer dans aucun essai scientifique d'aborder cette thématique complexe et délicate, est le livre « Die Kultur der Pornografie » de Werner Faulstich, publié en 1994. Faulstich y livre la définition – et sur ce point-là, je suis absolument d'accord avec Gaye Suse Kromer [cf. Kromer 2008, pp. 9–10] – la plus *maniable* et *utile* du phénomène diversifié telle que la pornographie. Comme cette définition renonce à chaque sorte de *jugement moral explicite* et comme, par son *universalité*, elle représente quasiment un pont réunissant et dépassant à la fois toutes les approches définitoires décrites dans le sous-chapitre 7.1.1 *La pornographie – Les controverses autour de sa définition*, je la considère comme outil scientifiquement justifié et pertinent pour l'analyse du film *Romance* sur la toile de fond de la question de recherche formulée.

Comme point de départ de ses considérations, Faulstich choisit la *différence* dont, plus haut dans le texte, il était déjà plusieurs fois question, à savoir celle qui existe – plus ou moins évidemment – entre *l'érotique, la sexualité et le pornographique*. Selon lui, ces sphères différencieraient surtout en raison du *degré du caractère explicite* que montrent leurs représenta-

3. die als Sexualobjekte dargestellten Frauen/Mädchen werden *von Tieren oder Gegenständen penetriert* – in Vagina oder After;

4. die als Sexualobjekte dargestellten Frauen/Mädchen sind gefesselt, geschlagen, verletzt, mißhandelt, verstümmelt, zerstückelt oder auf andere Weise *Opfer von Zwang und Gewalt*.“

1 *En teneur originale* : „Gewaltpornografie“.

2 *En teneur originale* : „Kinderpornografie“.

tions : Les *représentations érotiques* font allusion à des actions sexuelles d'une façon plutôt *implicite*, parfois elles les omettent même complètement. Par contre, les *représentations sexuelles* s'avèrent déjà *explicites*, mais *pas très concrètes* ou *détaillées*. Les *représentations pornographiques*, enfin, sont tout à fait *explicites* et *détaillées* [cf. Faulstich 1994, p. 10].

Comme deuxième critère définitoire du terme de la 'pornographie', Faulstich retient le fait que dans les films pornographiques, « les actes sexuels ne sont pas seulement vaguement indiqués ou simulés, mais qu'ils se passent *en réalité* [mise en relief par moi] »¹ [ibid., p. 16].² La pornographie est donc aussi la représentation de scènes de coït qui est « *réelle du point de vue de la fiction* [mise en relief par moi] »³ [cf. ibid.].

La troisième caractéristique que Faulstich identifie auprès des manifestations pornographiques se révèle un peu plus complexe que les précédentes : Il s'appuie sur la tentative que Donald L. Mosher (1988) a entreprise pour définir le phénomène de la pornographie et en retire un aspect innovateur central : le *lien* qui existe entre la *fonction* de la pornographie, qui consiste en l'*excitation sexuelle* du récipient, et la *structure* spécifique du produit respectif, qui peut être décrit comme *drame de fiction*. Les représentations pornographiques, elles aussi, se servent de *conventions typiques de leur genre* qu'activent quasiment un scénario (sexuel) dans la tête du récipient et que Mosher résume dans une *formule* compacte. Elle comprend les quatre éléments suivants dont je ne retiens ici que les attributs qui sont effectivement valables pour la structure du film *Romance* [cf. ibid., pp. 18–19] :

1. *Les personnages* : p. ex., principalement motivés par des intérêts sexuels (on pourrait attribuer ce trait au personnage de *Paolo* ; aussi le fait qu'assez souvent, Marie porte des pulls blancs plutôt transparents par lesquelles se dessinent visiblement ses tétons, me semble devoir être mentionné ici)
2. *L'action* : p. ex., caractérisée par un environnement limité (cf., p. ex., l'appartement extrêmement sobre de Paul)

1 *En teneur originale* : „sexuelle Handlungen nicht nur angedeutet oder gespielt werden, sondern daß sie *wirklich* [meine Hervorhebung] stattfinden“.

2 Selon Faulstich, cette observation est aussi valable en ce qui concerne les représentations uniquement *verbales*, pourtant il concède que dans ces cas-là, les limites entre la *réalité* et la *fiction* ne pourraient pas être tracées si clairement.

3 *En teneur originale* : „*fiktional wirklich* [meine Hervorhebung]“.

3. *La réalisation esthétique* : dépend du média respectif (film, roman etc.) ; stéréotypée (cf., p. ex., la multitude de (très) gros plans et de plans rapprochés utilisés dans *Romance* ; le fait qu'un *acteur porno* joue le rôle de *Paolo*)
4. *L'idéologie* : concerne l'espèce de *tabous* qui se voit briser, p. ex., fellation (légal ; est montrée dans *Romance*) vs. pédophilie (illégal ; pas montré dans *Romance*)

Faulstich désigne ce troisième trait de la pornographie par l'adjectif « *narratif du point de vue scénique* [mise en relief par moi] »¹ [ibid., p. 20].

En réunissant tous les trois aspects expliqués que Faulstich juge distinctifs pour le genre de la pornographie, on peut donc conclure que selon lui, la pornographie est la *représentation d'actes sexuels*

1. *explicitement détaillée*, 2. *réelle du point de vue de la fiction*, 3. *narrative du point de vue scénique*² [ibid. ; mise en relief par moi].

Toutefois, ce qui est important de prendre en considération dans ce contexte, est le fait que toutes les trois critères que Faulstich énumère afin de définir ce que le terme de la 'pornographie' veut dire, sont des catégories *relationnelles*. C'est-à-dire que la gamme qui dit ce qui est *explicitement détaillé*, *réel du point de vue de la fiction* et *narratif du point de vue scénique* dépend fondamentalement du *contexte historique* respectif : Ce qui, autrefois, méritait ces adjectifs et qui était donc considéré comme pornographique, ne l'est peut-être plus pendant une autre époque [cf. ibid., pp. 10, 16 et 20] !

1 *En teneur originale* : „*szenisch narrativ* [meine Hervorhebung]“.

2 *En teneur originale* : „1. *explizit detailliert*, 2. *fiktional wirklich*, 3. *szenisch narrativ* [meine Hervorhebung]“.

7.1.2. Les éléments pornographiques dans le film « Romance »

Suivra maintenant une sélection (forcément limitée) d'éléments (visuels¹) du film *Romance* qui, selon les définitions présentées ci-dessus, et surtout selon celle qu'offre Werner Faulstich, doivent être classifiés comme *pornographiques*.

1 La question de savoir dans quelle mesure la définition selon Faulstich de ce qui est 'pornographique' s'avère aussi valable pour les éléments uniquement *auditifs* d'un film (les registres de langue/le code linguistique utilisé/s, les bruits comme, p. ex., les gémissements, etc.), ou si ceux-ci forment une *unité pornographique* seulement dans la combinaison avec les représentations *visuelles*, ne sera pas l'objet de l'analyse de ce mémoire d'études. Pourtant j'aimerais présenter ici mes premières idées à ce sujet. Prenons les exemples des *gémissements* qui accompagnent les actes sexuels dans *Romance* ainsi que la citation de Marie : « *Tu vois, ce m'est bien égal que n'importe qui me bourre le con* » [*Romance*, Breillat 1999, 0:35:47 – 0:35:49]. Quant aux trois critères que Faulstich identifie auprès des produits pornographiques, on peut retenir ce qui suit : 1. *Explicitement détaillé* : Non seulement les gémissements, mais aussi les mots que Marie choisit peuvent être classifiés comme explicites. 2. *Réel du point de vue de la fiction* : En fait, en ce qui concerne les gémissements, on ne peut jamais deviner avec assurance s'ils sont spontanés, s'ils expriment une émotion ou un sentiment véritablement éprouvé/e ou pas, mais on peut les entendre. Donc, ils sont réels, même dans le cas où ils ne sont que simulés. Les mots, par contre, ils sont toujours réels – Marie/l'actrice les dit effectivement. 3. *Narratifs du point de vue scénique* : Aussi le son des représentations audiovisuelles pornographiques suit un certain *schéma* : Les gémissements (surtout ceux de la femme) ne manquent pratiquement jamais. L'expression '*bourrer le con à quelqu'un*' que Marie utilise appartient au registre de langue *vulgaire* auquel les produits pornographiques recourent assez souvent et dont, pour la plupart des gens, les mots sont humiliants et laids [cf. Faulstich 1994, p. 23].

La fellation :¹

Illustration 7.2 : Élément pornographique (la fellation 1)



Illustration 7.3 : Élément pornographique (la fellation 2)

1 *Romance*, Breillat 1999, 0:10:42 et 0:37:10.

*Le cunnilingus*¹



Illustration 7.4 : Élément pornographique (le cunnilingus)

1 *Romance*, Breillat 1999, 1:03:36

Les parties génitales (de l'homme) :¹

Illustration 7.5 : Élément pornographique (les parties génitales de l'homme 1)



Illustration 7.6 : Élément pornographique (les parties génitales de l'homme 2)

1 *Romance*, Breillat 1999, 0:29:37 et 1:21:46

La pénétration non simulée :¹



Illustration 7.7 : Élément pornographique (la pénétration non simulée 1)



Illustration 7.8 : Élément pornographique (la pénétration non simulée 2)

1 *Romance*, Breillat 1999, 0:32:07 ; 1:21:22 et 1:21:42.



Illustration 7.9 : Élément pornographique (la pénétration non simulée 3)

Les organes génitaux (de la femme) :¹



Illustration 7.10 : Élément pornographique (les organes génitaux de la femme 1)



Illustration 7.11 : Élément pornographique (les organes génitaux de la femme 2)

1 *Romance*, Breillat 1999, 0:49:01 ; 1:17:52 et 1:20:38.



Illustration 7.12 : Élément pornographique (les organes génitaux de la femme 3)

Des séances de 'bondage':¹



Illustration 7.13 : Élément pornographique (séance de 'bondage' 1)



Illustration 7.14 : Élément pornographique (séance de 'bondage' 2)

1 *Romance*, Breillat 1999, 0:53:30 et 1:12:44.

Après ces considérations détaillées sur le « côté pornographique » que présente le film *Romance* de Catherine Breillat, il importe pourtant de souligner que bien qu'il comporte nombre de parties qui se révèlent sans ambiguïté pornographiques, ce long métrage en tant que tel *ne correspond pas entièrement à un film pornographique au sens classique*, car, comme le précise Faulstich, « une seule scène pornographique dans un roman ou bien une seule séquence pornographique dans un film ne transforme pas forcément l'œuvre entière en un « porno » »¹ [Faulstich 1994, p. 20]. Aussi la définition juridique du terme de la 'pornographie', d'après laquelle ce ne serait que l'accumulation de plusieurs indices qui saurait enfin justifier l'acte d'étiqueter un produit comme 'pornographique' [voir plus haut dans le texte, le chapitre 7.1.1.2 *La définition juridique de la pornographie*], soutient cette constatation. De plus, en France, un régime de classification légitime la représentation authentique de l'acte sexuel à l'écran en partageant les œuvres cinématographiques en *films pornographiques* d'un côté, et en *films montrant de la sexualité explicite* de l'autre. Certes, cette distinction existe toujours, néanmoins, un décret du 7 décembre 2003 favorise le développement vers une *autocensure* sévère : Il impose une interdiction à toutes les personnes ayant moins de 18 ans pour chaque film contenant plusieurs scènes de sexe non simulées. Toutefois, au détriment des réalisateurs, cette réglementation a aussi pour conséquence inévitable un refus de diffusion et de promotion des films par la télévision hertzienne [cf. Douin/Couty 2005, p. 766].

Donc, bien qu'il existe évidemment la nécessité d'une différenciation entre les films purement pornographiques et ceux contenant, certes, des aspects pornographiques, mais qui ne poursuivent pas le même but que ces premiers-là, au cours de mes recherches, j'ai dû me rendre compte que ladite distinction ne se voit pas toujours tirer au clair avec la même insistance que j'investis moi-même dans mon analyse. Ainsi, par exemple, Ingelfinger et Penkwitt écrivent :

En attendant, la pornographie semble même être devenue présentable. Par des festivals, des films tels que *Romance*, *Baise-moi* ou *Eyes Wide Shut* réussissent le saut dans le cinéma de masse ; [...] ² [Ingelfinger/Penk Witt 2004, p. 13, dans : Penkwitt 2004]

1 *En teneur originale* : „eine pornografische Szene in einem Roman oder eine pornografische Sequenz in einem Film macht das jeweilige Werk insgesamt nicht unbedingt zu einem ‚Porno‘“.

2 *En teneur originale* : „Inzwischen scheint Pornografie sogar salonfähig geworden zu sein. Filme wie *Romance*, *Baise-moi* oder *Eyes Wide Shut* schaffen über Festivals des Sprung ins Mainstream-Kino; [...]“.

Cette citation donne l'impression que le film *Romance* (ainsi que les deux autres œuvres citées pour lesquels l'affirmation suivante n'est pas moins valable) pourrait être compris comme exemple *représentatif* du genre filmique de la pornographie. Mais ce n'est tout simplement pas le cas. Car, comme le précise Rall en se référant à Seeßlen (2000)¹, il lui manque « la finalité même du pornographique »² [Rall 2004, p. 317, dans : Penkwitt 2004], à savoir celle d'*exciter sexuellement les spectateurs* par des images agitées, par l'enregistrement original du son ainsi que par une bande sonore ensorcelante. Selon les auteurs, en dépit des attentes de la part des spectateurs vis-à-vis d'un film comme *Romance*, là, il ne s'agirait pas d'une œuvre à laquelle un public bourgeois se délecte secrètement d'une façon un peu osée tout en le condamnant officiellement en exprimant son dégoût moral [cf. *ibid.*]. À cet égard, Rall résume les propos de Seeßlen comme suit :

Dans ces films, la sexualité n'est plus représentée parce qu'elle est le point de repère érotique du désir dans les images, la grande promesse qui ne doit jamais se réaliser complètement, ou parce qu'on lutte avec plus ou moins d'art pour l'interdit – le corps et sa sexualité sont représentés dans ces films parce qu'ils existent.³ [*Ibid.*]

Afin de caractériser d'une façon plus différenciée le genre des films pour lesquels la description mentionnée ci-dessus s'avère valable et auxquels appartient aussi *Romance*, Rall emprunte donc un terme que, de nouveau, on doit à Seeßlen : Ces œuvres ne sont pas '*pornographiques*', ils sont plutôt '*post-pornographiques*'⁴ [cf. *ibid.*].

7.2. La réciprocité/La dépendance de la réaction de la partie provoquée

Comme il ressort de la conception de l'acte provocateur selon Rainer Paris [cf. chapitre 3 *La provocation selon Rainer Paris*], un autre aspect indispensable pour la provocation

1 Seeßlen 2000.

2 *En teneur originale* : „das Telos des Pornografischen schlechthin“.

3 *En teneur originale* : „Sexualität, [...] wird in diesen Filmen nicht mehr dargestellt, weil sie der erotische Fixpunkt des Begehrens in den Bildern ist, das große Versprechen, das sich nie vollständig erfüllen darf, oder weil man mehr oder weniger kunstreich um das Verbotene kämpft – der Körper und seine Sexualität werden in diesen Filmen dargestellt, weil es sie gibt.“

4 *En teneur originale* : „post-pornografisch“. Pour de plus amples informations au sujet du *cinéma post-pornographique* ainsi que des *réalisateurs-dogme* danois [*en teneur originale* : „Dogma-Filmer“] qui, dans ce contexte, agissaient d'une façon très radicale, cf. Rall 2004, pp. 317–328, dans : Penkwitt 2004.

est celui de la *réciprocité*, c'est-à-dire celui de la *dépendance de la provocation de la réaction du public sur lequel elle agit*. En fait, un film est fait pour des spectateurs. Plus encore : *Le film ne naît que par la conscience de ses récipients* [cf. Borstnar et al. 2008, p. 17]. En considération de ce fait (qui va encore être commenté plus en détail dans le contexte de la *force de surprise* du film *Romance* dans le sous-chapitre 7.3.1 *L'importance du récipient et de la réception pour l'œuvre filmique*), il s'avère donc plus qu'évident que *Romance*, en tant que film, *vient aussi à bout de la critère du besoin de réciprocité pour pouvoir être identifié comme une œuvre provocatrice*. Et en effet, les réactions vis-à-vis de ce film de Catherine Breillat étaient très nombreuses : Rien que le registre de films en ligne *IMDb* renvoie à plus de 100 critiques officielles¹ de *Romance*. Bien entendu, ce mémoire d'études ne peut prendre en considération que les critiques de cinéma qui ont été documentées d'une manière ou d'une autre. Mais comme la simple énumération de toutes les publications au sujet du film *Romance* de Catherine Breillat s'avérerait trop pénible, trop longue et, d'ailleurs, pas vraiment substantielle du point de vue analytique, j'en choisirai seulement quelques-unes (qui se trouvent toutes mot pour mot dans l'appendice C *Les critiques du film « Romance »*) dont j'examinerai *la façon dont elles répondent audit ouvrage*. Surtout en raison de leur disponibilité relativement facile, à cette fin, je me suis permis de puiser principalement à ladite ressource offerte par *IMDb*.

Bien sûr, comme il est dans la nature même de la provocation de *miner les normes* généralement reconnues dans certains domaines de la vie [cf. chapitre 3.1 *La rupture de normes*], le plus souvent, les réactions vis-à-vis d'un tel acte ne sont pas entièrement positives. On peut donc dégager aussi une variante de réaction que, dans ce contexte, je dénomme une *réciprocité négative* ou bien une *réciprocité de refus*, car celle-ci vise à effacer quasiment la source de discordance en *supprimant son apparition dans le public*. Par cette forme de réciprocité j'entends principalement la pratique de la *censure*. Comme, à cause de son contenu sexuel explicite, dans plusieurs pays², aussi le film *Romance* de Catherine Breillat se voyait confronter à une réciprocité négative sous forme d'interventions de censure³, il me semble

1 Cf. <http://www.imdb.com/title/tt0194314/externalreviews> ainsi que <http://www.imdb.com/title/tt0194314/criticreviews> [tous les deux sites Internet consultés le 8 novembre 2012].

2 Cf. <http://www.imdb.com/title/tt0194314/parentalguide#certification> [consulté le 8 novembre 2012].

3 Cf. *ibid.*

d'autant plus indiqué de donner un bref *aperçu historique de la censure* quant aux œuvres érotiques et sexuellement explicites avant d'avancer à l'*analyse profonde d'une sélection de critiques* du film *Romance*. À cette fin, dans le sous-chapitre suivant, je m'appuierai encore une fois principalement sur l'un des théoriciens les plus importants dans le contexte des représentations pornographiques, à savoir sur Georg Seeßlen¹ et sur son point de vue sur l'histoire de la censure, publié dans son ouvrage fondamental sur le film pornographique [cf. Seeßlen 1990].

7.2.1. Une brève histoire de la censure

7.2.1.1. Faits généraux sur la censure

En premier lieu, préalablement à toute recherche qualifiée de ce sujet, il nécessite de définir de quoi on parle effectivement lorsqu'on emploie le mot '*censure*'. Hélène Bellour entreprend la tentative d'éclairer ce terme complexe et en retire les trois aspects suivants qui, selon elle, représenteraient les *actes de censure principaux* :²

1. Le fait de restreindre la circulation d'un livre « problématique » en le retirant de la partie de la bibliothèque accessible au public, obligeant ainsi le lecteur à faire une demande spéciale. [Kuhlmann et al. 1989, p. 339]
2. Le fait de placer une marque distinctive sur certains ouvrages pour prévenir les usagers de leur caractère « subversif ». [Ibid., p. 340]
3. L'imposition d'une limite d'âge au-dessous de laquelle les jeunes ne pourront pas avoir accès à certains titres. [Ibid.]

1 Un autre auteur qui, en se référant principalement à la situation et à l'histoire de l'Angleterre ainsi que des États-Unis, a traité à fond le sujet de la censure dans le contexte de la pornographie et que je citerai aussi dans certains passages qui suivront est Harford Montgomery Hyde 1965, pp. 173–207.

2 Certes, comme Bellour, de même que ses collègues Marie Kuhlmann et Nelly Kuntzmann, s'est occupée principalement du rôle de la censure dans la *littérature*, ses constatations citées ci-dessus se réfèrent toutes seulement au domaine de culture écrit. Néanmoins, on peut sans problèmes les interpréter aussi en ce qui concerne la question de la censure dans la branche du *film* : Dans ce contexte-là, les *livres* faciles ou difficiles à obtenir deviennent donc les *films* pour lesquels les gérants de cinéma ont l'autorisation de projection ou pas ou seulement dans certaines circonstances ; ou bien, de nos jours, les « livres problématiques » peuvent être remplacés par les *DVDs* dont on restreint la circulation, sur qui sont placées des marques distinctives ou dont la consommation n'est pas permise aux jeunes n'ayant pas encore atteint un certain âge.

En fait, l'idée que la représentation explicite d'actes sexuels en images ou en mots pourrait être répréhensible ou même dangereuse du point de vue *moral* ou *social* n'est pas très vieille : Comme événement qui a enfin déclenché de tels soucis s'avère celui de l'invention de l'*imprimerie* – seul elle a rendu possible la censure de l'image. Avant, les représentations visuelles étaient toujours liées au *privilege*, c'est-à-dire qu'avant le moment de devenir techniquement reproductible, chaque image était tellement attachée à son *lieu culturel* que le propriétaire, le rite ou le secret étaient encore en état de limiter le « danger » potentiel qui pouvait en émaner. Comme ce n'étaient que la *noblesse* et le *clergé* qui pouvaient posséder l'image et qui l'utilisaient toujours dans leur sens, elle n'arrivait jamais à se libérer du contrôle du pouvoir. Par contre, l'*art populaire*, qui contenait une composante sexuelle très forte, s'appuyait surtout à une transmission personnelle, c'est-à-dire qu'aussi dans ce contexte-là, l'image¹ constituait quasiment un « *savoir secret* ». Seul l'image contrôlée par le clergé était valable de la même manière pour toutes les classes [cf. Seeßlen 1990, p. 361].

La première forme '*obscène*' de la culture populaire qui finissait par éveiller les soupçons de la part des autorités était la *danse*. En tant que *variante du caractère public de l'image*, elle pouvait devenir dangereuse dès le moment où elle se transformait en un *mouvement de masse* [cf. *ibid.*].

Donc, en fait, déjà la possibilité de repérer un danger dans la publication d'un produit obscène, explicite dépendait fondamentalement du degré de son *diffusion*. Certes, l'imprimerie a été développée entre 1450 et 1500, mais encore presque 100 ans devaient passer avant qu'elle ne pouvait initier une véritable « *révolution* » *culturelle*. L'influence de cette nouvelle technologie était le plus grand parmi les classes des *artisans* et des *citoyens* dans les villes. Avant tout, l'imprimerie engendrait une nouvelle culture bourgeoise qui devait compter sur une *autocontrôle* sévère. Le livre a non seulement fait avancer la *Réforme* en tant que mouvement politique (qui, pour sa part, s'avérait déterminante pour la pratique de censure exécutée par l'*Église catholique romaine* [cf. Hyde 1965, p. 173] dont je parlerai encore une fois plus bas dans le texte), mais il a aussi coupé court à l'esprit de la *Renaissance* puisque le livre permettait enfin la solitude, la retraite des gens dans l'*espace privé*. Le pas-

1 Dans ce contexte, l'expression 'image' signifie aussi l'*image linguistique* [*en teneur originale* : „Sprach-Bild“], la *geste* ou la *danse* [cf. Seeßlen 1990, p. 361].

sage de la *culture de l'espace public*¹ à celle de la *salle de séjour*, c'est-à-dire le développement que le caractère public de l'échange culturel se voyait compléter – et failli enfin être complètement substitué – par le caractère privé du média, prenait énormément de temps.² Toutefois, c'était exactement cette transformation culturelle qui rendait vraiment possible l'idée de *'l'obscène'* et, beaucoup plus tard, celle de la *'pornographie'*. Car dans la culture de l'espace public, justement le caractère *public* du discours sur la sexualité supprimait son propre danger, tandis que l'acte de privatiser ce savoir, l'acte de bannir l'image ou le livre pornographique avec sa réalité indubitable et matérielle dans un culte secret, finissait par soulever un grand problème : Le développement d'une *nouvelle langue décrivant le corps* qui, à part la conversation seulement sur des personnes concrètes, permettait aussi de thématiser et de juger l'état de *groupes de personnes* [cf. Seeßlen 1990, pp. 361–362]. Seeßlen résume donc :

Autrefois, l'image obscène devait donc devenir une espèce de dépossession culturelle du < savoir secret > sexuel par la bourgeoisie [...] d'autre part, par le passage de la culture de l'espace public à celle de la salle de séjour, l'acte de parler de la sexualité, au sens obscène de même qu'au sens moral, se transformait d'un discours sur des personnes individuelles en un discours sur des classes et sur des relations économiques.³ [Ibid., p. 362]

La production et l'usage d'images de la sexualité avait deux effets diamétralement opposés l'un à l'autre : Premièrement, l'*effet progressif* d'une dissolution culturelle des classes ; deuxièmement, l'*effet régressif* d'une limitation du discours sur la sexualité au sphère de la propriété et du privé. Exactement à ce point-là, commence déjà la transformation du 'discours sur la sexualité' en une *marchandise*. Il est maintenant facile à concevoir que la privatisation du discours sur la sexualité entraîne en même temps aussi l'interdiction de celui-ci dans l'espace public [cf. *ibid.*, p. 363].

1 *En teneur originale* : „Kultur der Piazza“.

2 Au moment de la publication de sa grande œuvre sur l'*histoire pornographique* dans les années 90 du vingtième siècle, Seeßlen présumait pourtant que la période de la *culture de la salle de séjour* toucherait déjà à sa fin [cf. Seeßlen 1990, p. 362].

3 *En teneur originale* : „Das obszöne Bild sollte also einmal so etwas wie eine kulturelle Enteignung des sexuellen ‚Geheimwissens‘ durch das Bürgertum werden [...] zum anderen wurde vom Übergang der Kultur der Piazza in die des Wohnzimmers das Sprechen über Sexualität, im obszönen ebenso wie im moralischen Sinne, von einem Sprechen über individuelle Menschen zu einem Sprechen über Klassen und ökonomische Beziehungen.“

Dès lors, à part les richesses et les contradictions sociales, on pouvait aussi ramener chez soi des images sociales et les consumer en privé. Aussi l'image de la femme en faisait partie de même que les mythes de l'éros et l'*image de la sexualité directe*. En ce qui concerne le *scandale* que faisait naître la pornographie, Seeßlen constate que d'une façon remarquable, d'abord, ce n'était pas tellement le retour d'un « fantôme » refoulé que plutôt l'intérêt impudique des citoyens pour d'autres classes et pour des gens comme les *courtisanes* [cf. *ibid.*] « qui vagabondaient entre les classes et qui, dans leurs boudoirs, restauraient une espèce de parodie de la culture de l'espace public, du discours public sur la sexualité (qu'il fallait vaincre) »¹ [*ibid.*].

Auparavant, comme l'explique Seeßlen de plus, la sexualité n'était interdite que dans le contexte de l'*insulte*. L'usage archaïque de l'image sexuelle (aussi dans la langue parlée et écrite) consistait le plus souvent en l'acte d'insulter, de dénigrer ou de stigmatiser un adversaire par l'*attribution de pratiques sexuelles d'une valeur inférieure* (comme c'est, par exemple, le cas avec l'expression « enulé ») [cf. *ibid.*]. Dans la culture de l'espace public, qui implique que toute la communication se réalise en public (ce qui est la raison pour laquelle, comme le constate Seeßlen, chaque mine de vouloir éviter cette publicité fait immédiatement penser à un renversement imminent ou, pour le moins, soit à une conspiration, soit à une maladie), dans ce contexte public donc, la *métaphore sexuelle* correspond à une véritable *arme*, à un « fait politique » [*ibid.*]. Bien que, quant au caractère politique de la pornographie, les avis soient encore assez partagés, on peut soutenir avec assurance que jusque vers la fin du dix-huitième siècle, la représentation explicite de la sexualité remplissait aussi une fonction nettement *politique* [cf. Hyde 1965, p. 267]. De même que Hyde [cf. *ibid.*], dans ce contexte, je me réfère aussi aux auteurs Lynn Hunt et Paula Findlen dont la première rapporte ce qui suit : « Dès l'époque d'Aretino du seizième siècle, la pornographie était étroitement liée à la *subversion politique et religieuse* [mises en relief par moi] »² [Hunt 1993, p. 35, dans : Hunt [ed.] 1993]. Selon Findlen, la pornographie occuperait même le rôle central dans la discussion politique de ce temps-là. Elle précise que « la pornographie est

1 *En teneur originale* : „die [die Kurtisanen, Anm. der Verfasserin] zwischen den Klassen wanderten und in ihren Boudoirs so etwas wie eine Parodie auf die (zu überwindende) Kultur der Piazza, des öffentlichen Redens über Sexualität, restaurierten“.

2 *En teneur originale* : 'From the days of Aretino in the sixteenth century, pornography was closely linked with *political and religious subversion* [emphasizes added].'

vite devenue le moyen préféré par lequel on laissait libre cours à son indignation quant aux maladies de la société »¹ [Findlen 1993, p. 108, dans : Hunt [ed.] 1993]. Ainsi, Hyde résume que le dix-septième siècle aussi bien qu'encore le dix-huitième siècle peuvent être considérés « comme l'âge d'or de la *pornographie politique* [mise en relief par moi] » [Hyde 1965, p. 267]. Il illustre ce fait comme suit : « Lorsqu'il s'agissait d'attaquer le clergé, on écrivait un roman montrant des ecclésiastiques [sic!] en train de se livrer à des activités sexuelles en tous genres » [ibid.]. Par conséquent, ce n'était pas le contenu de la métaphore qui était le scandale, mais plutôt le fait que celle-ci attaque une *relation de pouvoir* [cf. Seeßlen 1990, p. 363].

Le phénomène de la retraite dans l'espace privé a aussi laissé la place au souci que l'usage d'une métaphore ou d'une image sexuelle pourrait être dangereuse non seulement pour l'autorité contre laquelle elle se portait, mais aussi pour la personne même *qui s'en servait* [cf. ibid. pp. 363–364]. Seeßlen conclut donc :

Au cours de ce processus de transformation, pour le moins, dans le cadre de la légitimation idéologique, à la place de l'objet de la métaphore sexuelle, on devait donc « protéger » son utilisateur ainsi que son utilisateur potentiel contre la métaphore. En quelque sorte, celui-ci était en danger de devenir lui-même l'objet de l'insulte sexuelle.² [Ibid., p. 364]

La création d'une, comme Seeßlen la dénomme, « *deuxième publicité imaginaire de l'art et de la communication* »³ [ibid.] faisait avancer l'idée de '*obscène*' en même temps que celle du politiquement réprouvé, du *politiquement < dangereux >*. La nouvelle classe avait besoin de la lecture non seulement afin de se discipliner elle-même, mais aussi pour acquérir assez de savoir qui s'avérait utile pour les conflits avec les autres classes. On peut résumer ce développement en retenant que, tandis que la *Renaissance* avait mis l'homme au grand jour, la nouvelle classe préférait maintenant de retourner successivement dans l'ombre [cf. ibid.].

1 *En teneur originale* : '[...] pornography quickly became the preferred medium through which to vent one's outrage about the ills of society [...]'].

2 *En teneur originale* : „In diesem Wandlungsprozeß mußte also, zumindest in der ideologischen Legitimation, statt des Objektes der sexuellen Metapher deren Benutzer oder auch potentieller Benutzer vor ihr ‚geschützt‘ werden. Er stand gewissermaßen in Gefahr, selbst zum Gegenstand der sexuellen Schmähung zu werden.“

3 *En teneur originale* : „zweiten, imaginären Öffentlichkeit der Kunst und der Kommunikation“.

L'érotisme du théâtre, celui de la façon de s'habiller et du langage du corps était complètement différent de l'*érotisme du roman*.¹ Ainsi, Seeßlen ne croit pas à un simple hasard lorsqu'il constate qu'avec *Fanny Hill* de John Cleland, c'était, entre autres, une œuvre érotique très célèbre qui marquait le début du développement du *roman moderne*. Seul dans ce nouveau contexte, les insultes archaïques n'étaient plus inéluctablement inhérentes à la sexualité de même que « l'archétypal des mythes » [ibid.]. Enfin, la sexualité a été définitivement liée à la *conception bourgeoise de la personne* qui est la condition *sine qua non* de la possibilité de l'existence d'une opposition, voire de la simple idée du danger de la pornographie [cf. ibid.].

Après les considérations précédentes, on conçoit facilement la véritable raison pour laquelle, par exemple, l'ouvrage *Decamerone* de Boccaccio apparaissait sur la liste des livres prohibés du Vatican² [cf. ibid.], qui, selon Hyde, représente le censeur le plus puissant qui ait jamais été, à savoir l'*Église catholique romaine* [cf. Hyde 1965, p. 173] : Ce n'était pas le grand nombre des passages impudiques que contient *Decamerone*, mais plutôt ses *attaques multiples contre le clergé* qui étaient la source de la désapprobation du côté du Vatican. Car, après la modification appropriée seulement des extraits de texte qui allaient à l'encontre des intérêts de l'église, on pouvait publier ce livre sans aucune objection. Évidemment, au dix-septième et aussi encore au début du dix-huitième siècle, l'obscénité telle que nous la comprenons aujourd'hui, représentait un délit *social*, mais pas *moral*, ce qui est la raison pour laquelle les représentations érotiques plus ou moins explicites n'étaient normalement pas la victime de la censure³ [cf. Seeßlen 1990, pp. 364–365].

Les nations qui étaient les premières à prendre des *mesures juridiques* quant à la question de la censure étaient l'Angleterre et les États-Unis, à savoir aux alentours de 1870. Les acteurs principaux dans cette affaire étaient Lord Campbell et Lord Chief Justice Cockburn en Angleterre, et, aux États-Unis, Anthony Comstock [cf. Hyde 1965, p. 7]. Ce n'était qu'à eux qu'incombait le pouvoir de décision en ce qui concerne la *problématique fondamen-*

1 En ce qui concerne le sujet de la *liberté d'expression*, qui est directement lié à la question de la censure, mais dont l'étude briserait de loin le cadre de ce mémoire d'études, cf. Campagna 1998, pp. 245–269.

2 Pour de plus amples informations au sujet de l'*Index Librorum Prohibitorum* dont la première version a été publiée en 1564 [cf. Hyde 1965, p. 173], cf. St John-Stevas, 1962, dans : Chandos 1962.

3 Qui, comme le met en évidence Campagna [cf. Campagna 1998, p. 259], en interdisant la *production* de matériel pornographique, n'approuve implicitement pas non plus sa *consommation*, et *vice versa*.

tale de la censure d'œuvres pornographiques en général : Soit la question de savoir *où on doit tracer la limite entre les produits véritablement obscènes et ignominieux* qui, en effet, visent seulement à miner la morale (surtout des jeunes) et à manquer à la bienséance¹, *et les œuvres d'art* qui, certes, montrent des éléments érotiques, mais qui ont quand même une certaine *valeur littéraire/artistique et/ou scientifique* [cf. *ibid.*, p. 192]. Toutefois, en fait, chaque ouvrage que les censeurs jugeaient obscène se voyait exterminer – valeur supplémentaire littéraire, artistique ou scientifique ou pas² [cf. *ibid.*, p. 194]. Après le déclin de la jurisprudence exécutée par les cours de justice cléricales, en Angleterre, c'était désormais la *cour du roi* qui, en se référant à l'obligation générale prescrite par la loi de solliciter une autorisation préalable, était responsable du contrôle de tous les textes [cf. *ibid.*, p. 174].

1 En ce qui concerne la supposition que les produits littéraires sexuellement explicites *corrompraient* inévitablement les lecteurs, il importe à Hyde de constater qu'il n'existerait pas la moindre preuve que cette hypothèse se serait réalisée dans un seul cas des collectionneurs anglais de livres pornographiques qu'il mentionne dans son ouvrage [cf. Hyde 1965, p. 205]. À ce sujet, cf. aussi Seeßlen 1990, pp. 172–173, qui cite le texte par lequel le magazine scandinave *Private* essayait quasiment de donner le signal de fin d'alerte. En outre, Campagna fait observer la possibilité qu'en effet, l'acte de s'occuper théoriquement de pratiques sexuelles vraiment répréhensibles, telles que, p. ex., la bestialité ou la nécrophilie, pourrait même avoir un effet *positif, préventif* et justement opposé à celui de la *corruption des mœurs* de la personne concernée : Soit l'effet que le récipient de cette sorte d'informations en est dégoûté à tel point que, par la suite, il s'abstiendra de toute tentative de réaliser lui-même les pratiques sexuelles en question – ce que, par contre, il aurait peut-être essayé, s'il n'avait pas eu accès à de telles sources [cf. Campagna 1998, p. 260]. Cela veut dire que, paradoxalement, les informations pornographiques prohibées par la loi s'avèrent en même temps capables de prévenir des crimes épouvantables déjà bien à l'avance.

2 Il va sans dire que pour les censeurs, cette décision était sûrement loin d'être facile, et que leurs jugements ne s'avéraient pas toujours entièrement incontestables, d'autant plus que d'ordinaire, les censeurs en question n'étaient que des *fonctionnaires simples anciens* qui, tout à coup, ont été gratifiés du devoir de décider de la *morale littéraire et artistique* de toutes les œuvres qu'on leur présentait, et qu'il n'existait pas encore de directives clairement définies que les censeurs et les juges auraient pu suivre au cours de leur processus de décision. [cf. Hyde 1965, p. 194]. P. ex., dans Hyde 1965, p. 194, on peut lire la façon tout à fait contestable dont, en 1868, le président du tribunal Cockburn a essayé de préciser le caractère de 'l'obscénité'. Seul en 1959, comme Hyde l'explique en outre [cf. *ibid.*, p. 196], une nouvelle loi dans la lutte contre les publications obscènes a porté remède à cette manque de définition générale tout autour de la problématique *« œuvre obscène versus œuvre d'une valeur littéraire/artistique/scientifique »*, à savoir en prescrivant que seulement ces œuvres-là devaient être bannies qui n'étaient susceptibles d'exercer un effet nocif sur la morale individuelle des récipients que *« dans leur ensemble [mise en relief par moi] »* [*ibid.*].

Certes, à la cour, on insistait avec beaucoup d'obstination à ce droit de soumettre chaque œuvre littéraire à un examen, de le censurer ou bien de le prohiber complètement, mais les interventions du cour royal ne se référaient toujours qu'à des attaques personnelles ou à celles contre les institutions du pouvoir féodal [cf. Seeßlen 1990, p. 365]. La durée de l'effet de la loi de l'obligation de solliciter une autorisation préalable, le soi-disant *Licensing Act*, a pris fin en 1695, et par la suite, on s'est abstenu de proposer son rétablissement [cf. Hyde 1965, p. 174].

Ce n'était aussi qu'à la fin du dix-septième siècle que les manipulations qu'effectuait la pré-censure dans la production de livres et d'images commençaient à devenir de moins en moins sévères (ce qui rend, par exemple, compréhensible le fait que dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, l'éditeur de *Fanny Hill* ne se voyait pas poursuivre en justice [cf. *ibid.*, p. 185]) et que – ce qui s'avère symptomatique de cette évolution – des termes *abstrait* et *moraux* étaient utilisés dans le cadre de la jurisprudence. La réduction du pouvoir de censure de la part du prince menait enfin à un renforcement du pouvoir de censure *social*. En 1727, pour la première fois dans la jurisprudence anglaise, on parlait du soi-disant « obscene libel », qui désignait donc quelque chose comme *insulte* ou *diffamation obscène*. Bien qu'après tout, cette nouvelle conception tenait déjà bien compte de l'idée d'une espèce d'insulte quasiment « indirecte » qu'émane de la métaphore sexuelle, elle aussi ne visait qu'un objet concret. À cette époque-là, il existait déjà plein de textes qui n'avaient d'autre but que celui de donner du *plaisir sexuels*, on pouvait donc déjà parler d'une *littérature pornographique* qui restait pourtant réservée à un groupe de consommateurs plutôt élitaires [cf. Seeßlen 1990, p. 365]. Car, comme le diagnostique Seeßlen,

la « pornographie » dépend toujours d'une situation d'abondance, de non-travail, qu'il s'agisse de l'abondance claire d'une 'leisure class' ou bien de l'abondance sombre d'un chômage encore gérable¹ [*ibid.*].

La première cause concernant une œuvre potentiellement problématique qui a été déférée devant la cour de justice de *Queen's Bench* en Westminster était celle de James Read et d'Angelo Carter, contre qui on avait porté pour la publication du poème pornographique

1 *En teneur originale* : „Pornographie' ist immer abhängig von einer Situation des Überflusses, der Nicht-Arbeit, mag es der helle Überfluß einer leisure class sein oder der düstere Überfluß einer gerade noch verwalteten Arbeitslosigkeit“.

The Fifteen Plagues of Maidenhead. Toutefois, le tribunal a laissé tomber cette plainte, car en fin de compte, il a dû concéder que cet ouvrage, tout en portant atteinte aux bonnes mœurs, ne pouvait pas être considéré comme pamphlet au sens classique puisqu'il n'attaquait pas de personnes concrètes qui, par conséquent, pourraient se sentir calomniées [cf. Hyde 1965, p. 176]. C'était aussi cette cause juridique sur laquelle, plus tard, le libraire et l'éditeur célèbre [cf. *ibid.*, p. 174] Edmund Curll¹, ou bien, comme l'appelle George N. Gordon, le « père de la pornographie contemporaine [mise en relief par moi] »², [Seeßlen 1990, p. 365] appuyait sa défense devant le tribunal [cf. Hyde 1965, p. 176]. Dès l'année 1708, Curll publiait plusieurs livres érotiques, dont une traduction anglaise de l'œuvre *Satyricon* de Petronius Arbitr. En 1727, il devenait la victime de la jurisprudence à cause de son livre *Venus dans le Cloître ou La Religieuse en chemise. Entretiens Curieux*³ [cf. Seeßlen 1990, p. 365]. Issue de la plume de l'Abbé Du Prat (pseudonyme de l'Abbé Barrin, un ecclésiastique français), cette œuvre prétend décrire la situation et les événements « extraordinaires » dans certains couvents français [cf. Hyde 1965, pp. 181–182].

Le même sort que Curll a aussi frappé Gustave Flaubert en France pendant l'année 1856. Dans ce procès, la source de discorde était son roman *Madame Bovary*, qui, dans plusieurs scènes, mais d'une façon indirecte, faisait supposer une sexualité « prohibée ». Comme exemple, Seeßlen cite la scène dans laquelle le personnage principal est dans une diligence masquée avec son amant [cf. Seeßlen 1990, p. 366].

Pendant les années après 1910, quand on tournait les premiers *films pornographiques*, la *pruderie* aux États-Unis était la plus rigoureuse. Au cours de la guerre, elle ne tiédissait que peu avant de s'endurcir de nouveau pendant les années 50 du vingtième siècle. Ce n'était que dès le milieu des années 60 et par des impulsions venant de l'Europe qu'aussi aux États-Unis, on a cessé de condamner chaque discours public sur la sexualité [cf. *ibid.*].

Cependant, aussi dans la société *européenne*, le sujet du 'pornographique' était loin de causer aucun conflit : Dans le cas de la pièce de théâtre *Der Reigen* d'Arthur Schnitzler, il

1 Pour de plus amples informations sur la personne et la vie d'Edmund Curll, cf. sa biographie de Straus 1979.

2 *En teneur originale* : „Vater der zeitgenössischen Pornographie [meine Hervorhebung]“.

3 *Source du titre français ainsi que du titre allemand* (« *Venus im Kloster oder Die Nonne im Hemd. Merkwürdige Gespräche* ») : <http://www.zvab.com/buch-suchen/titel/venus-im-kloster/autor/abbe-du>, consulté le 9 octobre 2012].

suffisait déjà le simple fait que l'auteur laissait chaque scène se terminer à un moment qui suggérait aux spectateurs ou bien aux lecteurs que suivraient probablement des actes sexuels pour que cet ouvrage se voyait dénoncer. Seeßlen constate donc : « [L]a censure luttait contre la conscience de la sexualité par la contrainte à l'autocensure et, par cela, confirmait indirectement sa propre fonction »¹ [ibid.]. Après le scandale qu'avait causé le roman *Madame Bovary* de Flaubert, en France, il suivait presque un siècle d'une *libéralité* qui, en Europe aussi bien qu'aux États-Unis, était sans égal : Pendant toute l'époque de 1857 jusqu'à l'invasion des Allemands dans Paris en 1940, il n'y avait pas un seul livre qu'on a dénoncé pour cause d'un contenu pornographique. Avec la fin de l'occupation, aussi à Paris, comme dans le reste de l'Europe, on recommençait à compter sur une sorte de « *restauration morale* [mise en relief par moi] »² [ibid.], ce qui est la raison pour laquelle en 1949, on a établi une instance de censure qui intervenait énergiquement [cf. ibid.].

Tout de même, l'éditeur Maurice Girodias, dont déjà le père en tant qu'éditeur des livres *Obelisk*³ jouait un rôle de pionnier dans la littérature pornographique, s'opposait aux intentions de cette instance de censure. Il publiait, entre autres, les œuvres érotiques de Vladimir Nabokov, d'Henry Miller, de Samuel Beckett ainsi que le texte *l'Histoire d'O*⁴ [cf. ibid.]. Girodias éditait les romans sous forme de petits livres de poche jetables de mauvaise qualité, pour que les matelots et les soldats pouvaient facilement les cacher dans les poches de leurs uniformes. La reliure discrète typique en *vert olive* de ces opuscules leur valait la désignation *greenbacks*.⁵ De plus, Girodias publiait presque seulement des livres en *anglais*, mais pas pour compliquer au public français l'accès à cette sorte de littérature exceptionnelle, mais plutôt pour la mettre à la disposition des lecteurs intéressés issus des parties du monde américaines et britanniques où leur lecture était interdite par les autorités

1 *En teneur originale* : „[...] die Zensur bekämpfte das Bewußtsein von Sexualität durch die Erzwingung von Selbstzensur und bestätigte damit indirekt ihre eigene Funktion.“

2 *En teneur originale* : „moralisch[e] Restauration [meine Hervorhebung]“.

3 *En allemand* : „Obelisk-Bücher“. *The Obelisk Press* était le nom de la maison d'édition que Jack Kahane, le père anglais de Maurice John Girodias, gérait déjà avant la Seconde Guerre Mondiale à Paris et que celui-là avait laissée par testament à son fils qui, à son tour, fondait *l'Olympia Press* en 1953 [cf. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45140549.html>, consulté le 10 octobre 2012].

4 *En allemand* : „Die Geschichte der O.“.

5 Cf. <http://www.zeit.de/1989/04/ein-kampf-fuer-die-pornographie/seite-2> [consulté le 10 octobre 2012].

de censure¹, et effectivement, les *greenbacks* se vendaient comme des petits pains. Plusieurs fois, Girodias essayait de faire passer ses livres érotiques illégalement la frontière américaine de sorte qu'enfin, un douanier inattentif ne remarquait en effet pas une édition de l'œuvre *Lolita* de Nabokov, qui, d'après les directives de censure de cette époque-là, aurait dû être confisquée sur-le-champ. Alors, cette erreur ne marquait pas seulement le début du succès du livre *Lolita* aux États-Unis, mais aussi celui des possibilités complètement nouvelles sur le *marché américain* : Les éditeurs américains se précipitaient véritablement aux auteurs célèbres d'*Olympia Press*, tandis que Girodias, pour sa part, entretenait des relations avec des auteurs pornos encore inconnus et mettait sur pied des filiales en Hollande, au Danemark, en Suède, en Italie, à l'Angleterre et, finalement, aussi en Allemagne [cf. *ibid.*, pp. 366–367].

En 1970, aux États-Unis, l'institution *United States Commission on Obscenity and Pornography*² a enfin déclaré que la littérature érotique serait sans danger pour le moral public, ce qui, en fait, correspondait à une *permission générale* de la littérature pornographique [cf. *ibid.*, p. 367]. De plus, déjà en 1965, dans sa préface du livre *Geschichte der Pornographie* de Hyde, D^r D^r Morris L. Ernst se prononce en faveur d'autres mécanismes de modulation pour traiter les œuvres (littéraires) pornographiques [cf. Hyde 1965, p. 9]. Il soutient :

Montgomery Hyde met nettement en relief qu'il n'est pas la tâche de la loi, ni celle-ci n'a le pouvoir de supprimer les aspects louches d'une culture. [...] Sans aucun doute, nous devons trouver d'autres méthodes que celle de la censure juridique afin de donner du prestige aux éditeurs des médias de masse, si notre culture ne doit plus être dépréciée par l'obsécinité honteuse et par le sadisme [...] ³ [Ibid.]

1 Cf. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45140549.html> [consulté le 10 octobre 2012].

2 *Désignation originale d'après* : <http://www.worldcat.org/identities/lccn-n50-80514> [consulté le 10 octobre 2012]. *En français* : *Commission Américaine pour Obsécinité et Pornographie* ; *en allemand* : *Kommission für Obszönität und Pornografie der Vereinigten Staaten*.

3 *En teneur originale* : „Montgomery Hyde arbeitet klar heraus, daß es weder die Aufgabe des Gesetzes ist noch in dessen Macht liegt, das Zwielfichtige einer Kultur zu beseitigen. [...] Wir müssen ohne Zweifel andere Methoden als gesetzliche Zensur finden, um den Verlegern der Massenmedien Prestige zu geben, wenn unsere Kultur nicht weiter durch billige Obszönität und Sadismus [...] herabgewürdigt werden soll.“

7.2.1.2. La censure cinématographique

Seeßlen souligne que « dans un certain sens, l'image est définitive »¹ [Seeßlen 1990, p. 367]. Elle montre les objets sans aucune ambiguïté de sorte que chaque effort de faire travailler son imagination devient principalement obsolète [cf. *ibid.*]. Dans ce contexte, Seeßlen renvoie au proverbe célèbre : « Une image en dit plus long que mille mots »² [*ibid.*]. En fait, dans une *culture d'écriture*³ où les scribes et les interprètes essayaient toujours de réguler le discours du pouvoir, cette force de l'image semblait menaçante. Il s'agit là de la raison principale pour laquelle la censure du texte était toujours beaucoup plus précise que celle de l'image qui, à son tour, était pourtant plus violente, plus hystérique. En outre, Seeßlen fait remarquer que la bureaucratie insistait toujours à ce que la censure des produits écrits faisait partie de ses propres tâches, tandis que, dès le début des temps modernes, on a confié l'évaluation d'une image au pouvoir de décision du public [cf. *ibid.*].

Seeßlen retrace le développement de la *censure cinématographique* institutionnalisée aux États-Unis, où, en 1922, Will H. Hays – l'ancien ministre de la Poste et le conseil curial de la *Presbyterian Church* – prend en charge la direction des *Motion Picture Producers and Distributors of America*, bref : le « *Hays Office* ». Cette institution s'occupait de l'établissement ainsi que du maintien des *critères de valeur moraux et artistiques* les plus hauts possible. En se mettant d'accord sur de tels critères de valeur, les producteurs créaient un *oligopole*, car les mesures de censure représentaient en même temps des *mesures d'oppression économiques* qu'utilisaient les « grands » contre les « petits ». Une fois que les normes morales étaient fixées, il n'y avait plus de concurrence ruineuse entre les grands studios de cinéma, et les sujets, les stars et le « langage » du film devenaient librement compatibles [cf. *ibid.*, pp. 367 – 368].

En 1927, on élabore une liste de toutes les choses dont la représentation cinématographique est absolument « interdite » ou, du moins, à prendre avec prudence. Peu d'ans plus tard, en 1930, le père jésuite Daniel A. Lord rédige le *Motion Picture Production Code*, qui, par exemple, interdit la nudité complète ainsi que les rapports sexuels entre les blancs et les noirs à l'écran (à cette époque-là, il existait même des restrictions concernant la représenta-

1 *En teneur originale* : „Das Bild ist in gewissem Sinne endgültig; [...]“.

2 *En teneur originale* : „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“.

3 *En allemand* : „Schriftkultur“.

tion de la chambre à coucher). Puis, en 1934, on rend obligatoires ces dispositions en prononçant des amendes contre chaque producteur qui ose de ne pas les respecter. Cette obligation permettait la création de genres filmiques *stables* et *normés* qui, certes, étaient « amples », mais pas très « profonds » [cf. *ibid.*, p. 368]. Les metteurs en scène se proposaient donc comme objectif primordial de contourner le *Code* en le minant par des « signes secondaires »¹ [*ibid.*].² Seeßlen décrit le dynamisme qui est à la base de la censure cinématographique comme suit :

Les grands studios ont dû inventer le danger de la pornographie ; plus les studios se sentaient assurés, plus les restrictions qui en résultaient étaient étroites.³ [*Ibid.*]

Le *Code* ne se voit assouplir que lors que les grandes entreprises de production sont en train de perdre leur influence et leur pouvoir (comme c'était aussi le cas aux années 60 du vingtième siècle), par exemple à cause du développement et de la propagation de nouveaux médias. Dans ce cas, la pornographie, « l'ennemie virtuel des studios »⁴ [*ibid.*], qu'auparavant, ceux-ci ont tenté de combattre avec un tel acharnement, devient soudain leur partenaire, un expédient effectif pour fuir la ruine financière, jusqu'à ce que la situation du marché se serait consolidée de nouveau (par exemple par la division de la production filmique en un secteur *pornographique* et un secteur *non pornographique*)⁵ [cf. *ibid.*]. Seeßlen résume donc :

1 *En teneur originale* : „Nebenzeichen“.

2 Cela veut dire qu'en fait, la secrète « profondeur » des films de genre est due à la même source que sa « largeur », à savoir au « discours du code [mise en relief par moi] » [Seeßlen 1990, p. 368 ; *en teneur originale* : „Diskurs des Codes“].

3 *En teneur originale* : „Die Gefährdung durch die Pornographie mußte also von den großen Studios erfunden werden; die damit verbundenen Restriktionen waren umso enger, je sicherer sich die Studios fühlten.“

4 *En teneur originale* : „der virtuelle Feind der Studios“.

5 Comme possibilité de consolidation éprouvée, Seeßlen donne la séparation de la production filmique en un secteur *pornographique* et un secteur *non pornographique* [cf. Seeßlen 1990, p. 368].

La pornographie et tout ce que peut être considéré comme pornographique ou ce qu'on peut évaluer comme son « écho » dans la culture populaire, est donc un *instrument économique* [mise en relief par moi] dans la lutte des instances apparemment puissantes contre les instances apparemment moins puissantes, entre 'Major Companies' et 'Independents'.¹ [Ibid.]

Cette fonction *instrumentale* qu'on a attribuée à la pornographie est la raison pour laquelle chaque crise économique dans la production de films entraîne inévitablement une évolution vers la représentation pornographique, et pour laquelle, dans le cas inverse, celui de la phase de *consolidation*, les groupes influents vont toujours essayer d'imposer de nouveaux codes et restrictions moraux afin d'être capables de s'attaquer efficacement aux possibilités qui restent aux acteurs '*independent*' de se servir de certaines attractions (par exemple de sexe et de sadisme – dont la demande a justement avivée la crise) pour s'emparer de parts de marché. Ainsi, seul le marché *régulé* sait bannir la pornographie, tandis que, à l'inverse, l'interdiction de la pornographie s'avère être un moyen valable de la *régulation du marché*. Comme Seeßlen le fait observer, c'est aussi la raison pour laquelle en fait, aucun état géré d'une manière « conservatrice » ne peut combattre sérieusement la pornographie. Une fois que cette régulation devient impossible à cause de la fusion du *pouvoir économique* avec le *pouvoir de censure*, le marché se diviserait, car l'utilisation de la pornographie pour intensifier l'attrait de consommation n'est pas pleinement réversible. Pour cette raison, le but primordial de la censure n'est plus celui de *réprimer* la pornographie, mais celui de la *séparer* par des mesures telles que, par exemple, le règlement de la relation entre la pornographie et le 'public' ou la 'protection des mineurs' [cf. *ibid.*, pp. 368–369].

7.2.2. Analyse d'une sélection de critiques du film « Romance »

Dans ce sous-chapitre, je présenterai une synthèse détaillée de *six critiques de cinéma officielles*² traitant le film *Romance* de Catherine Breillat qui peuvent être considérées comme indices nettes d'une *réciprocité accomplie* entre cette œuvre et le public l'ayant regardée – fait indispensable pour qu'un acte d'un caractère provocateur, tel que *Romance* le représenterait

1 *En teneur originale* : „Pornographie und alles, was als solche gelten mag oder was man als ihr ‚Echo‘ in der populären Kultur bewerten kann, ist also ein *ökonomisches Instrument* [meine Hervorhebung] im Kampf der scheinbar Stärkeren gegen die scheinbar Schwächeren, zwischen Major Companies und Independents.“

2 Dont, bien sûr, je ne peux pas dire si et dans quelle mesure elles se sont influencées mutuellement.

selon mon hypothèse initiale, réussisse. Le nombre des critiques analysées s'adapte forcément au cadre restreint de ce mémoire d'études et, avec six exemplaires, reste plutôt petit, vu l'abondance existante rien que des réactions formulées *par écrit* vis-à-vis de *Romance*. Ainsi, il va sans dire que la sélection suivante ne réclame ni de traiter la thématique à fond, ni d'être la seule sélection possible. Pour cette raison, le choix de documents doit être d'autant mieux réfléchi et justifié pour que, du moins, il puisse prétendre être *représentatif* d'une certaine façon. Je me suis décidée de tenir compte exactement de six critiques puisque ce nombre livre déjà une base suffisamment riche pour la mise en pratique de mon intérêt de recherche défini tout au début. En outre, j'ai trouvé pertinent d'appuyer mon choix de documents aussi sur les critères de sélection suivantes :

- L'*importance générale* des réactions dans le champ des critiques de cinéma qualifiées ainsi que leur *caractère de référence*, tous les deux estimés selon la renommée de l'auteur respectif des critiques.¹
- Comme ce mémoire d'études prend en considération non seulement la réaction du public français vis-à-vis du film *Romance*, mais thématise son caractère brûlant d'un point de vue plus global, chacun des documents présentés ci-dessous est issu de la plume d'un auteur représentant une *nationalité différente* (Roger Ebert – *américain* ; Christoph Huber – *autrichien* ; Rüdiger Suchsland – *allemand* ; Benedikt Eppenberger – *suisse* ; Angus Wolfe Murray – *britannique* ; Vincent Remy – *français*). Bien sûr, le choix concret des nationalités doit encore une fois se révéler assez restreint, d'autant plus que, pour plus de commodité, je ne peux me servir que de ces critiques-là dont je maîtrise la langue.
- Le fait qu'il ne s'agira que de critiques de cinéma rédigées par des *hommes* est un pur hasard,
- tout autant que celui que toutes les réactions relatées ici se prononceront d'une façon *positive* vis-à-vis du film *Romance* de Catherine Breillat.

Comme il fallait s'y attendre – puisque le *sexe* intéresse toujours et chacun –, il importe à chacun des critiques de thématiser avant tout le *contenu potentiellement pornographique*, du

1 En ce qui concerne cet aspect-là, on est tenté de croire que déjà l'ordre dans lequel les critiques sont énumérées sur *IMDb* s'en avère révélateur.

moins assez *explicite*, du film *Romance*. Ainsi, le critique de cinéma le plus célèbre ainsi que le plus lu du monde¹, Roger Ebert, qui écrit pour le journal américain *Chicago Sun-Times*, constate :

« Romance », écrit et mis en scène par Catherine Breillat, est devenu célèbre au cours des festivals de cet automne parce qu'il est un film intelligent et radical d'une femme et parce qu'en même temps, il contient de la nudité explicite et, autant qu'on en puisse juger, du sexe non simulé.²

Le caractère ambivalent de *Romance* mène Ebert même à la présomption que ce film ne serait qu'un teste examinant les réactions respectives des deux sexes lors qu'ils se voient confronter à de l'érotisme³ cinématographique.⁴

De même, Vincent Remy le juge évidemment indiqué d'introduire sa critique du film *Romance* qu'il a écrite pour *Télérama.fr*, un site Internet français présentant une multitude de renseignements sur les offres actuelles des divers médias (télévision, radio, cinéma, etc.), par l'observation suivante :

Evidemment [sic!], un tel sujet [le sexe féminin, note de la rédaction], ça dérange. Et ça révèle beaucoup de choses sur beaucoup de monde : sur celle, cinéaste tout de même assez culottée, qui s'en est emparée ; sur ceux, spectateurs, qui décideront ou non de se colleter avec cette « pièce poétique » ; et sur celui, critique amateur ou averti, qui s'y risque... Assurément, dame Breillat va jeter grand trouble jusque dans ce journal, et parmi ses lecteurs.⁵

1 Cf. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/99999999/GENERALINFORMATIO N/40909003> [consulté le 14 novembre 2012].

2 *Cité d'après* : <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19991112/REVIEWS/911120304/1023> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : “Romance,” [sic!] written and directed by Catherine Breillat, became notorious on the festival circuit this autumn because it is an intelligent, radical film by a woman, and at the same time it contains explicit nudity and, as nearly as we can tell, actual sex.’

3 En ce qui concerne la question (comme on l'a vu, absolument importante pour une analyse profonde) de savoir si le film *Romance* de Catherine Breillat démontre enfin de l'érotisme, de l'obscénité, de l'intimité ou bien de la sexualité, les différentes critiques ne concordent pas. Les auteurs se servent desdits termes sans les avoir définis tout d'abord, ce qui est la raison pour laquelle, dans le contexte de la critique respective, on doit leur attribuer une signification spécifique, plutôt individuelle qui ne correspond pas entièrement aux explications auxquelles j'ai déjà renvoyé au cours de ce mémoire d'études lors de l'apparition d'une de ces expressions [cf., p. ex., sous-chapitre 7.1.1.3 *Le film pornographique versus le film érotique*].

4 Cf. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19991112/REVIEWS/911120304/1023> [consulté le 17 février 2013].

Par l'expression « pièce poétique », Remy renvoie à la signification que le terme 'romance' avait pendant le dix-huitième siècle.¹ Car en consultant le dictionnaire *Le Petit Robert*, on apprend que même jusqu'au dix-neuvième siècle, d'ordinaire, on entendait par une 'romance' une « [p]ièce poétique simple, assez populaire, sur un sujet sentimental et attendrissant » [Le Petit Robert 2004]. En bandant, par la suite, l'arc jusqu'à la toute fin du vingtième siècle, pour être plus précis, jusqu'à l'année 1999, où sort le long métrage *Romance* de Catherine Breillat, Remy soutient que cette réalisatrice aurait exécuté une sorte de changement de paradigme dans le genre de la romance en définissant comme sujet principal possible le *sexe féminin physiologique*² ou, comme il l'exprime : « le trou, le con, un sujet à part entière, vivant, exigeant »³.

Un critique de cinéma qui n'y vas quasiment pas par quatre chemins est le rédacteur suisse Benedikt Eppenberger, qui évoque déjà dans le titre de son article sur le film *Romance*, publié sur *www.cineman.ch*, le portail de cinéma le plus célèbre de toute la Suisse, les mots aptes à déclencher de vives réactions : « *PorNo* ou *ArtSi* ? Le *Sexe* à la française [mises en relief par moi] »⁴. Certes, ni Ebert, ni Remy, ni Huber (qui sera introduit plus bas dans le texte) n'ont oublié de mentionner le fait que Rocco Siffredi, une vedette des films pornos italiens (« célèbre pour une seule, très bonne raison »⁵/« Et quel homme ! »⁶), joue un rôle important dans ladite œuvre, mais Eppenberger le juge opportun de prendre comme point de départ de sa critique le « sexe légendaire »⁷ de Siffredi ainsi que la question de savoir si la décision de Breillat de conférer un rôle à Siffredi ne se révélerait enfin être un simple truc de propagande. Après avoir entrepris une digression sur l'histoire récente de la pornographie (la campagne « *PorNO* » d'Alice Schwarzer et de ses adhérentes de la revue

5 Cité d'après : <http://www.telerama.fr/cinema/films/romance,33749.php> [consulté le 15 novembre 2012].

1 Cf. <http://www.telerama.fr/cinema/films/romance,33749.php> [consulté le 15 novembre 2012].

2 Cf. *ibid.*

3 Cité d'après : *Ibid.*

4 Cité d'après : <http://www.cineman.ch/movie/1999/Romance/review.html> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : „*PorNo* oder *ArtSi*? *Sex* à la française [meine Hervorhebungen]“.

5 Cité d'après : <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19991112/REVIEWS/911120304/1023> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : 'famous for one very good reason'.

6 Cité d'après : <http://www.telerama.fr/cinema/films/romance,33749.php> [consulté le 15 novembre 2012].

7 Cité d'après : <http://www.cineman.ch/movie/1999/Romance/review.html> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : „sagenhaftes Geschlechtsorgan“.

féminine « Emma » ; l'acceptation sociale croissante de la pornographie et son statut dans les années 90 du dernier siècle), l'auteur concentre ses considérations sur la grande question de savoir où se trouve la différence exacte entre la *pornographie* et l'œuvre *Romance* telle que Catherine Breillat l'a réalisée.¹

Aussi pour Christoph Huber, le critique de cinéma du journal autrichien *Die Presse*, la véritable raison pour laquelle le film *Romance* est devenue quasiment une « cause célèbre » dans le champ cinématographique international consiste principalement en la « franchise sexuelle »² (« diverses scènes touchant au genre 'Hardcore' »³) dont il fait preuve. En se référant au premier roman scandaleux que Catherine Breillat a publié à l'âge tendre de 17 ans (*L'Homme facile*), Huber met en relief le fait que déjà autrefois, en tant qu'auteur et réalisatrice s'occupant de la sexualité féminine (Suchsland, qui sera introduit plus bas dans le texte, la caractérise de la même façon⁴), elle ne reculait jamais devant inciter des controverses publiques par le contenu sexuellement explicite de ses œuvres. Dans ce contexte, Huber ne tarde pourtant pas à protester contre le jugement que plusieurs autres critiques défendent en attribuant à *Romance*, un film qui, selon lui, se distingue bien par une « complexité contradictoire »⁵, seulement l'intention de vouloir choquer d'une manière plus ou moins fanfaronne et suffisante. Il va même si loin de prophétiser que les controverses superficielles multiples sur l'audace sexuelle que causera sûrement cette œuvre vont simplement avaler sa valeur intrinsèque et son *succès artistique*.⁶ (Et en regardant de plus près le flot de réactions vis-à-vis de *Romance*, on se rend compte que finalement, dans beaucoup de cas, Huber devrait malheureusement avoir raison.)

En tout cas, un des critiques qui, certes, sont absolument conscients du caractère scandaleux que le film *Romance* respire à cause de ses passages explicites, mais qui, dans leurs opinions, ne se laissent pourtant pas éblouir par ce fait en essayant de comprendre cette

1 Cf. <http://www.cineman.ch/movie/1999/Romance/review.html> [consulté le 17 février 2013].

2 Cité d'après : http://www.25frames.org/php_filme/show_movie.php?film_id=1497&refid=11 [consulté le 25 novembre 2012]. *En teneur originale* : „sexuelle Direktheit“.

3 Cité d'après : Ibid. *En teneur originale* : „diverse Szenen an der Grenze zum Hardcore“.

4 Cf. <http://www.artechock.de/film/text/kritik/r/romanc.htm> [consulté le 17 février 2013].

5 Cité d'après : http://www.25frames.org/php_filme/show_movie.php?film_id=1497&refid=11 [consulté le 25 novembre 2012]. *En teneur originale* : „widersprüchlich[e] Komplexität“.

6 Cf. *ibid.*

œuvre d'une façon plus différenciée, est Rüdiger Suchsland, qui a publié une critique du film *Romance* pour la revue de cinéma allemande *artechock*. En effet, comme également la plupart des auteurs des autres documents que j'ai analysés, il énumère dans sa critique diverses *pratiques sexuelles* et intimes que le film ose démontrer (des rituels de 'bondage', un examen gynécologique, un prétendu (?) viol¹ – car non seulement Ebert et Huber, mais aussi Murray doutent de l'unilatéralité de cette action²), mais de son point de vue, *Romance* peut être considéré comme scandaleux, choquant, indécent et pour cela comme *provocateur* seulement

dans la mesure où il contourne les modèles courants, où il présente au spectateur certaines images d'une façon crue et tout à fait authentique, et parce qu'il a comme sujet le tabou de l'intimité³.

En ce qui concerne ces propos, Angus Wolfe Murray ne les contredit en aucune manière dans sa critique, rédigée pour *Eye For Film*, une revue de cinéma en ligne britannique⁴, quand il conclut : « Beaucoup de gens le [le film *Romance*, note de la rédaction] considéreront comme excuse prétendument artistique pour la pornographie. Mais ce n'est pas du tout le cas. »⁵ Et en fait, tout en mettant en évidence le caractère explicite du point de vue sexuel d'une grande partie du film *Romance* (à cet égard, Huber et Suchsland informent que Breillat admet elle-même d'avoir tiré beaucoup d'inspiration pour cette œuvre du film japonais *L'empire des sens* (1976) de Nagisa Ôshima⁶ auquel Eppenberger renvoie

1 Cf. <http://www.artechock.de/film/text/kritik/r/romanc.htm> [consulté le 17 février 2013].

2 Cf. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19991112/REVIEWS/911120304/1023> ; http://www.25frames.org/php_film/show_movie.php?film_id=1497&refid=11 et <http://www.eyeforfilm.co.uk/review/romance-film-review-by-angus-wolfe-murray> [tous les trois sites Internet consultés le 25 novembre 2012].

3 Cité d'après : <http://www.artechock.de/film/text/kritik/r/romanc.htm> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : „indem er gängige Schemata unterläuft, indem er dem Zuschauer bestimmte Bilder ungeschönt zumutet, und das Intimitäts-Tabu zum Thema hat“.

4 Cf. <http://www.eyeforfilm.co.uk/review/romance-film-review-by-angus-wolfe-murray> [consulté le 15 novembre 2012].

5 Cité d'après : Ibid. *En teneur originale* : 'Many will find this [the film *Romance*, author's note] an artsy excuse for pornography. It is nothing of the kind.'

6 Cf. http://www.25frames.org/php_film/show_movie.php?film_id=1497&refid=11 et <http://www.artechock.de/film/text/kritik/r/romanc.htm> [tous les deux sites Internet consultés le 25 novembre 2012].

également dans sa critique de *Romance*¹), toutes les réactions examinées sont d'accord sur un point décisif : « *Romance* » n'est pas un film pornographique. Pour Ebert, qui, certes, se permet un certain sarcasme sur ce point, une preuve empirique aussi simple que convaincante qui étayerait suffisamment cette affirmation est le fait qu'il ne connaît que peu d'hommes qui aiment ce film (« preuve sûre qu'il n'est pas pornographique »²). Tout de même, il ne manque pas de préciser une raison plus objective pour laquelle *Romance* ne peut pas être classé comme produit pornographique au sens classique : Dans ce film,

l'acte sexuel n'est pas représenté d'une manière érotique ; ça ressemble plutôt à une documentation de la marche forcée d'une femme tenace vers l'orgasme, un but dont elle ne sait pas si elle l'apprécie³.

Le jugement de Remy se recoupe partiellement avec ce diagnostic d'Ebert : Il soutient que les scènes de coït dans *Romance* s'avéreraient définitivement *obscènes* et pas *érotiques*,⁴ ce que Remy motive par la citation suivante de la réalisatrice Breillat elle-même : « [P]arce que, [...] « l'obscénité fait partie du chemin rayonnant du désir et de l'amour ». »⁵ Tandis que Murray juge purement et simplement que « l'obscénité n'est qu'une réflexion dans l'esprit du spectateur »⁶, Remy insiste sur l'assertion que *Romance* ne peut pas être considéré comme *pornographique*, car, contrairement aux films pornos, dans ce film-là, l'acte sexuel n'est pas privé de *signes émotionnelles* et, pour cela, semble authentique.⁷ Il précise :

Obscène et, malgré le *X mensonger* [mise en relief par moi] de l'affiche, sans le moindre lien avec la pornographie qui, dans son obsession mécanique, s'obstine de façon paradoxale à « déréaliser » le sexe. Ici, chaque scène sexuelle est chargée de désir, d'angoisse, ou de dérision.⁸

1 Cf. <http://www.cineman.ch/movie/1999/Romance/review.html> [consulté le 17 février 2013].

2 Cité d'après : <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19991112/REVIEWS/911120304/1023> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : 'sure proof it is not pornographic'.

3 Cité d'après : Ibid. *En teneur originale* : 'the sex isn't presented in an erotic way, it's more like a documentary of a dogged woman's forced march toward orgasm, a goal she is not sure she values.'

4 Cf. <http://www.telerama.fr/cinema/films/romance,33749.php> [consulté le 25 novembre 2012].

5 Cité d'après : Ibid.

6 Cité d'après : <http://www.eyeforfilm.co.uk/review/romance-film-review-by-angus-wolfe-murray> [consulté le 25 novembre 2012]. *En teneur originale* : 'obscenity is nothing but a reflection on the beholder's mind'.

7 Cf. <http://www.telerama.fr/cinema/films/romance,33749.php> [consulté le 25 novembre 2012].

8 Cité d'après : Ibid.

Pour Remy, c'est exactement cette concession d'émotions – que Murray, pour sa part, conçoit comme la dimension « personnelle »¹ du film – qui est à la base de « la scène la plus bouleversante de ce film »², à savoir celle dans laquelle le chef de Marie, Robert, la ligote pour la première fois.³ Ce qui s'y passe du point relationnel, il le décrit comme suit :

L'émotion de Marie submerge le rituel fétichiste, sa vérité vient à bout du simulacre. Elle amène Robert sur son terrain, l'oblige à la regarder en tant que Marie, et non comme une conquête parmi d'autres.⁴

Huber, Suchsland aussi bien qu'Eppenberger renvoient encore à d'autres aspects de *Romance* que, dans un film porno, on chercherait en vain. Huber constate que les deux acteurs Ducey et Siffredi « se perd[ent] complètement dans l'acte sexuel », ce qui a pour conséquence « une vulnérabilité réciproque qui attende à chaque reproche de pornographie »⁵. Suchsland découvre également cette *vulnérabilité* en constatant : « [D]epuis longtemps, au cinéma, on ne voyait aucune femme aussi vulnérable, aussi dépendante de la merci des autres, que cette Marie »⁶. Selon Huber, ce ne serait pas tellement le fait que *Romance* transporte un regard expressément *féminin* sur l'acte sexuel (qui, d'un côté, se manifesterait dans le langage/les paroles, et de l'autre, dans le fait que d'une façon tout à fait naturelle, le sexe masculin est aussi présenté et surtout pas seulement au cours de la pénétration) qui confère à ce film son caractère impressionnant,⁷ que plutôt la

récupération d'une dimension corporelle complexe et mystérieuse qui permet une brutalité

1 Cité d'après : <http://www.eyeforfilm.co.uk/review/romance-film-review-by-angus-wolfe-murray> [consulté le 25 novembre 2012]. *En teneur originale* : «personal».

2 Cité d'après : <http://www.telerama.fr/cinema/films/romance,33749.php> [consulté le 25 novembre 2012].

3 Cf. *ibid.*

4 Cité d'après : *Ibid.*

5 Cité d'après : http://www.25frames.org/php_filme/show_movie.php?film_id=1497&refid=11 [consulté le 25 novembre 2012]. *En teneur originale* : „[nicht nur Ducey, sondern auch Siffredi, Anm. der Verfasserin] verliert sich ganz im Akt“; „eine beiderseitige Verletzlichkeit, die jedem Pornographievorwurf Hohn spricht“.

6 Cité d'après : <http://www.artechock.de/film/text/kritik/r/romanc.htm> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : „[L]ange sah man im Kino keine Frau so verletzlich, so den Anderen ausgeliefert, wie diese Marie.“

7 Cf. http://www.25frames.org/php_filme/show_movie.php?film_id=1497&refid=11 [consulté le 25 novembre 2012].

et une franchise authentique des émotions, comme, depuis la mort de Cassavetes [John Nicholas ; metteur en scène, acteur et scénariste américain¹, note de la rédaction], on ne la trouve guère sur l'écran (par exemple dans les œuvres de Maurice Pialat, qui, d'une façon impardonnable, n'est pas seulement chez nous trop peu représenté)².

Huber précise que cette « récupération d'une dimension corporelle complexe et mystérieuse » réussirait exceptionnellement bien dans les scènes sadomasochistes où Robert Liogote Marie en inventant des poses de plus en plus acrobatiques.³ Et enfin, quand il s'agit de définir ce que *Romance* est en réalité, Huber doit conclure : « [D]e toute façon, en créant un langage d'images complexe, il [le film *Romance*, note de la rédaction] ne tient pas compte d'attributions trop simples. »⁴

Dans son évaluation, Suchsland, lui aussi, focalise un effet tout particulier émanant de la *conception visuelle* du film qui séparerait *Romance* de chaque production pornographique et qu'il formule comme suit :

Dans les chambres blanches, dans les scènes arrangées par des couleurs claires, très exquises, il ne se montre pas seulement une beauté des images, il en résulte aussi une intimité plus profonde que dans beaucoup d'autres moments particulièrement « sentimentaux » d'autres films.⁵

Sous ce rapport de la coulisse de couleurs très stylisée, aussi Huber observe que les actes sexuels représentés se révèlent enfin au moins aussi *cliniques* que stimulants. En outre, il ajoute que de même du point de vue *auditif*, on se rend compte d'une divergence de ce

1 Cf. <http://www.imdb.com/name/nm0001023/> [consulté le 4 décembre 2012].

2 *Cité d'après* : http://www.25frames.org/php_film/show_movie.php?film_id=1497&refid=11 [consulté le 25 novembre 2012]. *En teneur originale* : „Rückgewinn einer komplexen, geheimnisvollen Körperlichkeit, die eine Rohheit und unverfälschte Direktheit der Emotionen gestattet, wie sie seit dem Tode Cassavetes [John Nicholas; amerikanischer Regisseur, Schauspieler und Drehbuchautor; Anm. der Verfasserin] kaum noch auf der Leinwand zu finden ist (etwa in den Werken des nicht nur bei uns sträflich unterrepräsentierten Maurice Pialat)“.

3 Cf. *ibid.*

4 *Cité d'après* : *Ibid.* *En teneur originale* : „[I]m Erschaffen einer vielschichtigen Bildsprache setzt er [der Film *Romance*, Anm. der Verfasserin] sich über einfache Zuschreibungen ohnehin hinweg.“

5 *Cité d'après* : <http://www.artechock.de/film/text/kritik/r/romanc.htm> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : „In den weißen Räumen, den in klaren, sehr erlesenen Farben arrangierten Szenen zeigt sich nicht nur eine Schönheit der Bilder, es entsteht auch eine tiefere Intimität, [sic!] als in vielen, betont ‚gefühlvollen‘ Momenten anderer Filme.“

genre qu'éloigne considérablement *Romance* du domaine de la pornographie :¹ Car l'intonation de la voix off de Marie qui exprime les pensées ainsi que l'état émotionnel actuel de la protagoniste change continuellement entre une « franchise sexuelle et des considérations philosophiques »².

Suchsland prétend que, proprement dit, les réactions interdisant (en Australie, on s'est décidé pour cette intervention de censure³) ou attaquant (en France, des adhérents du féminisme protestaient contre la façon dont *Romance* introduit un viol⁴) ce film à cause de son contenu sexuellement explicite seraient « inappropriées et enfin sottes »⁵, et il souligne qu'il s'agirait d'un « film dur non voyeuriste, intelligent et radical, parfois sec, mais aussi du point de vue ironique une exigence au meilleur sens possible »⁶.

En ce qui concerne la réputation du film *Romance* d'effleurer (du moins) le genre du pornographique, Eppenberger s'appuie aussi sur une déclaration de Catherine Breillat, qui aurait dit : « Les films pornos ne sont pas de cinéma. »⁷ Ainsi, un indice plus ou moins certain pour la nature *non pornographique* de son ouvrage *Romance* semble trouvé, et Eppenberger le confirme encore une fois en reconnaissant que dans ce film, on philosophe sur le véritable amour.⁸ Il résume : « C'est qu'à coup sûr, elle [la *Romance*, note de la rédaction] réussit avec aisance ce que le porno ne peut pas : créer de la transcendance. »⁹ Néanmoins, le caractère intransigeant et impitoyable de la recherche d'identité sexuelle et spirituelle que toutes les critiques cités reconnaissent dans le comportement radical et intrépide du personnage principal Marie et qui, pour Suchsland, s'avère plutôt représentative qu'indivi-

1 Cf. http://www.25frames.org/php_film/show_movie.php?film_id=1497&refid=11 [consulté le 25 novembre 2012].

2 Cité d'après : Ibid. *En teneur originale* : „sexuell[e] Direktheit und philosophisch[e] Betrachtung“.

3 Cf. <http://www.artechock.de/film/text/kritik/r/romanc.htm> [consulté le 17 février 2013].

4 Cf. *ibid.*

5 Cité d'après : Ibid. *En teneur originale* : „unangemessen und letztlich dumm“.

6 Cité d'après : Ibid. *En teneur originale* : „harter unvoyeuristischer Film, klug und radikal, manchmal spröde, aber auch ironischeine [sic!] Zumutung im bestmöglichen Sinn“.

7 Cité d'après : <http://www.cineman.ch/movie/1999/Romance/review.html> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : „Pornofilme sind gar kein Kino.“

8 Cf. *ibid.*

9 Cité d'après : Ibid. *En teneur originale* : „Was der Porno nicht kann, gelingt dieser [der *Romance*, Anm. der Verfasserin] nämlich allemal spielend: Transzendenz zu schaffen.“

duelle¹, pousse Eppenberger à se servir d'une image assez forte et significative, quand celui-ci constate : « « Romance » devient ainsi un remède pire que le mal »². Huber a également recours aux mots de Breillat, qui aurait décrit son film comme « « croisade » de l'héroïne qui « descend dans une abîme afin d'emprunter une voie de la lumière » »³.

Murray fait surtout observer un ton général « métaphysique » dont la protagoniste Marie se sert.⁴ Ainsi, ce n'est pas un hasard qu'à part Eppenberger et Huber, Suchsland, lui aussi, fait remarquer un trait *philosophique* conséquent de *Romance* en comparant le personnage principal Marie à l'auteur d'un essai philosophique qui se livre à des considérations profondes sur les diverses situations dans lesquelles elle se retrouve.⁵ En fait, Ebert partage son point de vue en constatant : « Voici un film sur une femme qui ne cesse jamais de réfléchir. »⁶ Enfin, c'était Catherine Breillat elle-même, qui, selon Suchsland, aurait affirmé qu'en fin de compte, « le sexe est métaphysique »⁷.

La plupart des critiques vont même si loin d'attribuer au film *Romance* l'intention de démontrer une sorte d'*expérience scientifique*. (À cet égard, il convient de rappeler les propos d'Ebert, qui prend en considération la possibilité que le film *Romance* lui-même pourrait être une sorte d'expérience que Breillat réalise avec les spectateurs.) Suchsland exprime cette interprétation déjà dans le titre prosaïque de son article : « La physique de la lutte relationnelle – Dans le laboratoire des sens : L'expérience de Catherine Breillat sur la sexua-

1 Cf. <http://www.artechock.de/film/text/kritik/r/romanc.htm> [consulté le 17 février 2013].

2 Cité d'après : <http://www.cineman.ch/movie/1999/Romance/review.html> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : „Romance‘ wird so zur Pornoaustreibung mit dem Beelzebub“.

3 Cité d'après : http://www.25frames.org/php_filme/show_movie.php?film_id=1497&refid=11 [consulté le 25 novembre 2012]. *En teneur originale* : „Kreuzzug‘ der Heldin [...] die ‚in einen Abgrund steigt, um einen Weg des Lichts zu beschreiten““.

4 Cf. <http://www.eyeforfilm.co.uk/review/romance-film-review-by-angus-wolfe-murray> [consulté le 25 novembre 2012].

5 Cf. <http://www.artechock.de/film/text/kritik/r/romanc.htm> [consulté le 17 février 2013].

6 Cité d'après : <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19991112/REVIEWS/911120304/1023> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : ‘Here is a movie about a woman who never stops thinking.’

7 Cité d'après : <http://www.artechock.de/film/text/kritik/r/romanc.htm> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : „Sex ist meataphysisch“.

lité féminine »¹. Par la suite, il parle d'une « loi du désir mécanique »² (« Tu ne me veux pas, donc je te veux d'autant plus, tu me veux, donc je me retiens »³) qui se manifesterait dans la relation problématique entre les deux personnages Marie et Paul⁴ dont la première jouerait « le rôle de l'animal de laboratoire »⁵. Suchsland décrit la situation de la façon suivante :

Comme dans un laboratoire, elle [Marie, note de la rédaction] se voit confronter à des situations, à des constellations et à des conditions requises pour une expérience toujours nouvelles. Les hommes qu'elle rencontre au travail, le soir, dans les bars, dans la rue, sont des constructions, chacun d'entre eux représente un principe, une attitude typique. Dans leur rencontre avec Marie, il se découvre la physique de la lutte relationnelle.⁶

Ebert comprend l'affaire d'une façon pareille, bien qu'il renverse la distribution des rôles : Pour lui, ce n'est pas Marie qui est « le rat blanc populaire »⁷ qui doit subir des tests de plus en plus exigeants, mais ses partenaires sexuels. Il est frappé par le caractère extrêmement « analytique »⁸ de certains passages de *Romance* de sorte que, selon lui, on pourrait avoir l'impression que le personnage principal s'embarque dans les diverses aventures sexuelles seulement pour en extraire de la nouvelle matière brute pour ses réflexions tout à

1 Cité d'après : <http://www.artechock.de/film/text/kritik/r/romanc.htm> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : „Physik des Beziehungskampfes – Im Labor der Sinne: Catherine Breillats Versuch über weibliche Sexualität“.

2 Cité d'après : Ibid. *En teneur originale* : „Das Gesetz des Begehrens ist mechanisch.“

3 Cité d'après : Ibid. *En teneur originale* : „Du willst mich nicht, also will ich Dich umso mehr, Du willst mich, also ziehe ich mich zurück [...]“.

4 Cf. *ibid.*

5 Cité d'après : Ibid. *En teneur originale* : „die Rolle des Versuchstiers“.

6 Cité d'après : Ibid. *En teneur originale* : „Wie in einem Laboratorium wird sie [Marie, Anm. der Verfasserin] immer neuen Situationen, Konstellationen und Versuchsanordnungen ausgesetzt. Die Männer, auf die sie trifft im [sic!] Beruf, abends in Bars, auf der StraÙesind [sic!] Konstruktionen, sie stehen jeweils für ein Prinzip, eine typische Haltung. Im Aufeinandertreffen mit Marie enthüllt sich die Physik des Beziehungskampfes.“

7 Cité d'après : <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19991112/REVIEWS/911120304/1023> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : ‘the famous white rat’.

8 Cité d'après : Ibid. *En teneur originale* : ‘analytical’.

fait personnelles.¹ Ebert retient : « Ces pauvres hommes ne sont pas des amants, ils sont des *études de cas* [mise en relief par moi]. »²

En ce qui concerne le caractère quasiment *statique* des personnages masculins que Suchsland postule dans la citation mentionnée ci-dessus ainsi que lorsqu'il remarque plus bas dans sa critique que « la réalisatrice s'intéresse aussi peu à la psychologie individuelle des personnages qu'à la politique »³, évidemment, Huber partage cet avis : Il déchiffre Paul comme « le principe de l'intellectualité pure »⁴ puisque celui-là refuse de faire l'amour avec sa petite copine Marie, mais préfère plutôt de lire ou de regarder la télé. Son appartement est équipé d'une manière extrêmement sobre et c'est surtout la *blancheur* éblouissante de tout qui, aussi auprès de Huber, évoque l'association avec un *laboratoire* tel qu'il se trouve dans les films de science-fiction. Huber identifie le *désir* et l'*intellectualité* comme paramètres qui s'appliqueront dans « l'expérience *Romance* »⁵ dont les résultats seraient pourtant, comme il l'exprime, « bouleversantes »⁶. Remy, par contre, souligne un certain *effet d'apprentissage* que les initiatives de Marie lui apporteront, car ce n'est pas sans raison qu'il les réunit toutes sous les désignations « *classes* du sexe » et « *romance d'apprentissage* [mises en relief par moi] »⁷ au cours desquelles l'élève curieuse et avide d'apprendre consent à tenir compte non seulement des expériences agréables et positives, mais aussi des situations et des connaissances dures, voire effrayantes.⁸

Une découverte sur laquelle trois des six critiques de cinéma sont d'accord est celle que dans son film *Romance*, Catherine Breillat postule une *disjonction* apparemment insurmontable entre la sphère du *corps* et celle de l'*esprit*. Ebert s'aperçoit :

1 Cf. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19991112/REVIEWS/911120304/1023> [consulté le 17 février 2013].

2 Cité d'après : Ibid. *En teneur originale* : 'These poor guys aren't lovers, they're *case studies* [emphasis added].'

3 Cité d'après : <http://www.artechock.de/film/text/kritik/r/romanc.htm> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : „für die individuelle Psychologie der Figuren interessiert sich die Regisseurin so wenig wie für Politik“.

4 Cité d'après : http://www.25frames.org/php_filme/show_movie.php?film_id=1497&refid=11 [consulté le 25 novembre 2012]. *En teneur originale* : „das Prinzip reiner Geistigkeit“.

5 Cf. *ibid.*

6 Cité d'après : Ibid. *En teneur originale* : „erschütternd“.

7 Cité d'après : <http://www.telerama.fr/cinema/films/romance,33749.php> [consulté le 25 novembre 2012].

8 Cf. *ibid.*

On dirait qu'il y a une dissociation entre son corps [celui de Marie, note de la rédaction] et son identité. Elle fait des choses que, parfois, la rendent contente, mais elle n'est pas contente parce qu'elle les a faites.¹

Huber ainsi que Remy ont la même impression en raison de la *vision* que Marie a après son examen gynécologique, exécuté par plusieurs étudiants en médecine. La cloison (que, selon Marie, rappelle le système d'un échafaud) qui sépare les torsos des femmes de leurs abdomens établit quasiment une *rupture entre leur sexes et leurs têtes*.² Du point de vue de Remy, la disjonction entre la sphère corporelle et la sphère intellectuelle se refléterait aussi dans les caractères fondamentalement différents des deux personnages Paolo et Robert, tous les deux des amants de Marie.³ Remy décrit Paolo comme la partie « organique », tandis que Robert, pour lui, se révèle pleinement « cérébral »⁴.

Quelques-uns des critiques consultés se rendent compte d'un certain *comique* dont le film *Romance* pétille de temps en temps. Suchsland le découvre déjà dans la séquence initiale du film pendant laquelle, dans une arène, Paul est déguisé en torero et pose avec un modèle féminin devant la caméra d'un photographe.⁵ Mais pour Huber aussi bien que pour Remy, ce sont surtout les scènes avec Robert qui sont encore plus comiques. D'un côté, Huber donne comme raison les mises en scène sadomasochistes assez compliquées que Robert entreprend avec Marie,⁶ et Remy ajoute à cet égard :

[L]orsqu'elle [Marie, note de la rédaction] retourne chez Robert, le rituel est cette fois dédramatisé. Le comique de l'appareillage, cordages et menottes, l'humour du discours, désamorcent le trouble de l'humiliation consentie.⁷

1 *Cité d'après* : <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19991112/REVIEWS/911120304/1023> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : 'It's like there's a disconnect between her [Marie's, author's note] body and her identity. She does things that sometimes make her feel good, but she doesn't feel good because she has done them.'

2 Cf. http://www.25frames.org/php_film/show_movie.php?film_id=1497&refid=11 et <http://www.telarama.fr/cinema/films/romance,33749.php> [tous les deux sites Internet consultés le 25 novembre 2012].

3 Cf. <http://www.telarama.fr/cinema/films/romance,33749.php> [consulté le 25 novembre 2012].

4 *Cité d'après* : Ibid.

5 Cf. <http://www.artechock.de/film/text/kritik/r/romanc.htm> [consulté le 17 février 2013].

6 Cf. http://www.25frames.org/php_film/show_movie.php?film_id=1497&refid=11 [consulté le 25 novembre 2012].

7 *Cité d'après* : <http://www.telarama.fr/cinema/films/romance,33749.php> [consulté le 25 novembre 2012].

De l'autre, Huber reconnaît aussi une pointe comique dans les propos de Robert lorsque, vis-à-vis de Marie, il se vante d'avoir eu 10 000 femmes (bien qu'il ne soit pas trop beau, comme il le souligne lui-même), aussi dans l'examen gynécologique que la protagoniste doit subir, et dans la fin que Breillat prévoit pour toute l'histoire.¹ Remy, par contre, trouve particulièrement « ridicules »² les vues que Robert prononce sur la relation qui existerait entre les hommes et les femmes. Il dégage aussi des traits « caricatural[s] »³ dans le jeu des couleurs dont Breillat se sert dans *Romance*,⁴ qu'elle « sublime avec panache » et selon lequel « le blanc nie le sexe », tandis que « le rouge l'exalte »⁵. Comme déjà le titre ironique, sarcastique, en fait cynique, « *Romance* » (car ce film ne correspond pas du tout à ce qu'on entend généralement par une 'romance' – bien qu'Eppenberger, comme on le verra encore, en est d'un tout autre avis à ce sujet) fait supposer une certaine mesure d'humour du côté de la réalisatrice, Huber est sûr que celle-ci est absolument consciente du comique parfois *involontaire* de son ouvrage. Il accorde que, certes, dans les interviews, Catherine Breillat répond toujours d'une manière tout à fait sérieuse, néanmoins, à cause de la « façon dont il [le film, note de la rédaction] se développe d'un regard tranquille à une finale hystérique »⁶, *Romance* lui rappelle les œuvres de Luis Buñuel, « le grand maître du comique qui brise les tabous »⁷. Dans ce contexte, Huber n'omet pas de mentionner que Breillat aurait expliqué elle-même qu'à part *L'empire des sens* de Nagisa Ôshima, le film *Belle de jour* (1967) de Buñuel était aussi une source d'inspiration pour son long métrage *Romance*.⁸

Un autre aspect noté de la moitié des critiques de cinéma analysées est la *symbolique chrétienne* plus ou moins évidente que sillonne le film *Romance*. Suchsland, Eppenberger ainsi que Remy font tous remarquer que le nom du personnage principal correspond à celui

1 Cf. http://www.25frames.org/php_film/show_movie.php?film_id=1497&refid=11 [consulté le 25 novembre 2012].

2 *Cité d'après* : <http://www.telerama.fr/cinema/films/romance,33749.php> [consulté le 25 novembre 2012].

3 *Cité d'après* : Ibid.

4 Cf. *ibid.*

5 *Cité d'après* : Ibid.

6 *Cité d'après* : http://www.25frames.org/php_film/show_movie.php?film_id=1497&refid=11 [consulté le 25 novembre 2012]. *En teneur originale* : „Art, wie er [der Film, Anm. der Verfasserin] sich vom ruhigen Blick zu einem hysterischen Showdown [...] entwickelt“.

7 *Cité d'après* : Ibid. *En teneur originale* : „große[r] Meister der tabubrecherischen Komik“.

8 Cf. *ibid.*

de la mère de Dieu, de la Sainte Vierge Marie.¹ Et c'est exactement sur ce point-là que Remy se demande la question suivante : « [N]ul ne saura jamais si c'est pour cela que Paul, [...] la rêve virginale. »² Au contraire, à Suchsland, cette femme fait plutôt l'impression d'être un « agneau ligoté, offert en sacrifice », « une femme innocente abandonnée dont la pureté ne peut être endommagée par rien, sauf par sa propre activité, par la refuse de subir passivement sa situation »³. Finalement, Eppenberger parle avec pertinence d'une « quête du Graal »⁴ que Marie entreprendrait afin de se trouver elle-même, et fait par ailleurs observer que de plus, à la fin du film, cette Marie donne naissance à « un petit enfant Jésus »⁵ (son fils avec Paul qu'elle a conçu lors d'un acte sexuel très court et insatisfaisant). Toutefois, pour Eppenberger, la naissance de cet enfant est justement la raison pour laquelle *Romance* ne peut pas être compris comme *provocation*, ce qui va évidemment à l'encontre de l'hypothèse que j'ai formulée pour ce mémoire d'études. Selon Eppenberger, ce film représenterait justement une '*romance*' au sens propre du terme qu'il définit comme « film avec un happy end »⁶. Il est d'avis que la représentation de l'érection et de rapports sexuels oraux est encore loin de suffire pour engendrer une véritable provocation. Eppenberger soutient plutôt que l'œuvre de Nagisa Ôshima déjà mentionnée plusieurs fois dans le texte, *L'empire des sens*, ainsi que le film *Tokyo décadence* (1992) de Ryû Murakami sauraient beaucoup mieux venir à bout d'un acte provocateur⁷ puisque les régisseurs y découvriraient la « < vérité > plus désagréable » suivante : « Il n'existe pas d'amour, seulement la pornographie et la

1 Cf. <http://www.artechock.de/film/text/kritik/r/romanc.htm>, <http://www.cineman.ch/movie/1999/Romance/review.html> et <http://www.telerama.fr/cinema/films/romance,33749.php> [tous les trois sites Internet consultés le 25 novembre 2012].

2 Cité d'après : <http://www.telerama.fr/cinema/films/romance,33749.php> [consulté le 25 novembre 2012].

3 Cité d'après : <http://www.artechock.de/film/text/kritik/r/romanc.htm> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : „gefesselttes Opferlamm“; „eine ausgesetzte Unschuld, deren Reinheit durch nichts zu beschädigen ist außer [sic!] durch ihre eigene Aktivität, durch die Verweigerung passiven Erduldens“.

4 Cité d'après : <http://www.cineman.ch/movie/1999/Romance/review.html> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : „Gralssuche“.

5 Cité d'après : Ibid. *En teneur originale* : „ein kleines Jesuskindlein“.

6 Cité d'après : Ibid. *En teneur originale* : „ein Film mit Happy End“.

7 Cf. *ibid.*

mort ! Il serait naïf ou extrêmement cynique de supposer autre chose. »¹ Par contre, pour Huber, la fin du film est, certes, ridicule, mais aussi en tout cas « provocatrice »².

En dépit du fait que tous les critiques cités dans cette analyse ne se sentent évidemment pas provoqués en premier lieu par le film *Romance* de Catherine Breillat, certains d'entre eux parlent néanmoins de scènes « effrayante[s] »³, « insistantes », « dures »⁴, « bouleversante[s] » et « scabreuses »⁵. Toutefois, ce ne sont pas toujours les mêmes passages du film auxquels les auteurs attribuent les adjectifs cités. Ainsi, pour Huber, c'est surtout l'examen gynécologique que plusieurs étudiants exécutent auprès de Marie, enceinte, qu'il juge assez « effrayante »⁶, tandis que Huber est impressionné le plus par la vision oppressante de Marie déjà mentionnée, lors de laquelle elle imagine une cloison séparant des femmes au milieu. C'est aussi le très gros plan montrant le sexe féminin pendant la naissance d'un bébé que choque Huber.⁷ De l'avis de Remy, la force de « la scène la plus bouleversante »⁸ de *Romance* est de nature *émotionnelle*. Il la découvre dans la séquence dans laquelle, Marie se laisse ligoter par Robert pour la première fois, quand, tout à coup, elle subit une dépression nerveuse.⁹ De telles scènes vraiment exigeantes que comporte ce film ne tardent pas à porter quelques critiques à saluer les acteurs qui leur font face avec succès. En fait, dans les cri-

1 Cité d'après : <http://www.cineman.ch/movie/1999/Romance/review.html> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : „unangenehmer[e] ,Wahrheit“; „Es gibt keine Liebe, nur Pornographie und Tod! Etwas anderes anzunehmen wäre naiv oder abgrundtief zynisch.“

2 Cité d'après : http://www.25frames.org/php_film/show_movie.php?film_id=1497&refid=11 [consulté le 25 novembre 2012]. *En teneur originale* : „provokativ“.

3 Cité d'après : <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19991112/REVIEWS/911120304/1023> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : ‘creep[y]’.

4 Cité d'après : http://www.25frames.org/php_film/show_movie.php?film_id=1497&refid=11 [consulté le 25 novembre 2012]. *En teneur originale* : „eindringli[ch]“; „har[t]“.

5 Cité d'après : <http://www.telerama.fr/cinema/films/romance,33749.php> [consulté le 25 novembre 2012].

6 Cf. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19991112/REVIEWS/911120304/1023> [consulté le 17 février 2013].

7 Cf. http://www.25frames.org/php_film/show_movie.php?film_id=1497&refid=11 [consulté le 25 novembre 2012].

8 Cité d'après : <http://www.telerama.fr/cinema/films/romance,33749.php> [consulté le 25 novembre 2012].

9 Cf. *ibid.*

tiques de cinéma analysées, il se trouve un éloge pour presque chacun des acteurs incarnant un personnage principal dans *Romance* :

- *Caroline Ducey* : « [Q]ui maîtrise une tâche absolument difficile avec un sang-froid souverain »¹ ; « Il est temps de saluer le culot de son interprète [de Marie, note de la rédaction], Caroline Ducey, et son formidable talent, la grâce incroyable qui lui permet de sortir indemne, et même grandie, des scènes les plus scabreuses. Comme si l'actrice faisait le même parcours que son personnage : [...] »².
- *Sagamore Stévenin* : Qui « interprète [Paul] avec beaucoup d'abnégation »³.
- *François Berléand* : Qui « joue avec une minutie subtile »⁴ ; « comme d'habitude impeccable »⁵.

Pour terminer, il est encore intéressant de remarquer que deux des six critiques de cinéma choisies d'une multitude de documents estiment que le film *Romance* de Catherine Breillat représenterait une œuvre *typiquement française*. Suchsland a cette impression en raison de l'*intellectualité* que ce film respire ainsi qu'à cause de son *intransigeance* qui se montre « aussi quant au caractère artificiel et quant au degré d'abstraction de ses personnages »⁶. En outre, il indique le fait que dans *Romance*, on parle beaucoup (pensons aux *monologues intérieures* très fréquentes et détaillées de Marie), qui prouverait davantage le « caractère français » de cette œuvre.⁷ Sur ce point-là, Ebert partage tout à fait l'avis de Suchsland, quand celui-là conclut :

Bien sûr, le film [*Romance*, note de la rédaction] est français. On dit que pour les Français, le vin prend la place du flirt, manger prend la place de la séduction, fumer prend la place des

1 Cité d'après : http://www.25frames.org/php_filme/show_movie.php?film_id=1497&xfid=11 [consulté le 25 novembre 2012]. *En teneur originale* : „die eine durchwegs schwierige Aufgabe mit souveräner Beherrschung meistert“.

2 Cité d'après : <http://www.telerama.fr/cinema/films/romance,33749.php> [consulté le 25 novembre 2012].

3 Cité d'après : Ibid.

4 Cité d'après : http://www.25frames.org/php_filme/show_movie.php?film_id=1497&xfid=11 [consulté le 25 novembre 2012]. *En teneur originale* : „[spielt] mit subtiler Genauigkeit“.

5 Cité d'après : <http://www.telerama.fr/cinema/films/romance,33749.php> [consulté le 25 novembre 2012].

6 Cité d'après : <http://www.artechock.de/film/text/kritik/r/romanc.htm> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : „auch in Künstlichkeit und Abstraktionsgrad seiner Figuren“.

7 Cf. *ibid.*

préliminaires et parler prend la place du sexe.¹

7.3. La surprise

Comme on l'a vu lors de l'exposition de la définition de l'acte provocateur telle que la propose Rainer Paris [cf. chapitre 3 *La provocation selon Rainer Paris*], le facteur de la *surprise* s'avère essentiel pour que la provocation produise l'effet le plus efficace. La surprise qu'engendre le provocateur agit sur le deuxième acteur de la provocation, sur la partie provoquée, qui, dans le contexte cinématographique, est le groupe des *réceptifs*.

7.3.1. L'importance du réceptif et de la réception pour l'œuvre filmique

Dans le cadre de la *science des médias*, il s'avère utile de faire la différence entre l'instance du *réceptif* et le processus de la *réception*. La catégorie du 'réceptif' est employé comme catégorie *sociologique* qui regroupe surtout les données *quantitatives* concernant cette composante de communication. Le terme de la 'réception', par contre, vise à des questions psychologiques en se référant aux aspects *qualitatifs* qui caractérisent la communication médiatique en tant que processus [cf. Faulstich 2002a, p. 302].

En fait, le terme du 'réceptif' est mal choisi puisqu'il fait penser à une conception de communication qui, strictement parlant, doit être contestée. Effectivement, il dénature même une étape importante de la communication médiatique, car en réalité, un « réceptif » qui attend *passivement* les messages ou bien les produits terminés des médias n'existe tout bonnement pas ! Bien au contraire : Au cours de la réception, les prétendus « réceptifs » se montrent *actifs* à un haut degré, par exemple, quand ils sélectionnent les offres que proposent les divers médias ou lorsqu'ils les assimilent mentalement [cf. *ibid.*, p. 303]. Car pendant la réception, chaque spectateur accueille la représentation d'une façon spécifique et, pour cela, accomplit *activement*² une fonction générant de la *signification* [cf. Borstnar et al. 2008, p. 17]. De plus, le processus entier de la communication média-

1 Cité d'après : <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19991112/REVIEWS/911120304/1023> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : 'Of course the film [*Romance*, Anm. der Verfasserin] is French. It is said that for the French, wine takes the place of flirting, dining takes the place of seduction, smoking takes the place of foreplay and talking takes the place of sex.'

2 C'est aussi la raison pour laquelle, dans la *science de la culture* [terme allemand : *Kulturwissenschaft*], on parle du « *Active Reader* » ou bien du « *Active Viewer* » [cf. Borstnar et al. 2008, p. 18].

tique, incluant aussi la production des médias ainsi que les produits médiatiques eux-mêmes, est influencé plus ou moins directement et globalement par l'instance que forment les récipients [cf. Faulstich 2002a, p. 303].

En fait, en ce qui concerne la question de savoir comment les récipients *comprennent* un certain film, il existe deux positions oppositionnelles qu'ont mises en évidence les *Cultural Studies* pendant les années 70 du vingtième siècle [cf. Borstnar et al. 2008, p. 18] :

- *Position 1* : Les récipients « lisent » le film selon la *signification spécifique* que celui-ci leur suggère *lui-même* (= 'Preferred Reading'). On peut prouver cette signification dominante à l'aide de plusieurs instruments dont se sert la *filmologie*¹ [cf. *ibid.*].
- *Position 2* : L'œuvre filmique se montre potentiellement *polysémique*, c'est-à-dire qu'elle renferme pratiquement une multitude de *significations hétérogènes* que différents groupes de récipients construisent et actualisent individuellement (cf. les réactions de femmes vis-à-vis de films érotiques) [cf. *ibid.*].

Plusieurs auteurs, comme, par exemple, Stuart Hall et al. 1973, Graeme Turner 1988 et John Fiske 1987, se sont occupés de la question de savoir si un film impose lui-même sa propre signification ou si la façon de le comprendre varie plutôt selon le spectateur respectif. En fait, leurs conclusions diffèrent, néanmoins, comme Nils Borstnar le fait remarquer avec pertinence, on peut retenir à juste titre que bien qu'un film montre, certes, une structure de sens quasiment *préférée*, il transmet quand même toujours aussi des contradictions et des ambiguïtés, car enfin, c'est *l'image* elle-même qui reste potentiellement *ambiguë* [cf. Borstnar et al. 2008, p. 19].

7.3.2. Genre filmique et anticipation

En ce qui concerne le film *Romance* de Catherine Breillat, *on peut distiller deux directions que la surprise*² *y prend et qui sont diamétralement opposées l'une à l'autre*. Pourtant, toutes les

1 Terme allemand : *Filmwissenschaft*.

2 Dans son article, Rainer Paris parle de la difficulté de *répéter* une provocation [cf. chapitre 3.2 *La surprise*]. L'analyse de la question de savoir si et comment, avec un film suivant l'œuvre *Romance*, Catherine Breillat aurait réussi de répéter son acte provocateur supposé, briserait de loin le cadre de ce mémoire d'études. Toutefois, dans ce contexte, le terme de « *l'enfant terrible* » est central : Il essaie toujours de provoquer. Or, il se pose la question de savoir comment la provocation d'un tel acteur, dont tout le monde n'attend rien

deux tendances partagent la même base théorique qu'il faudra donc expliquer avant de porter l'attention sur les observations pratiques.

Quant au film qu'on regarde au cinéma, il y a plusieurs facteurs spécifiques de ce média qui influencent fondamentalement le processus de la réception. À part la fréquentation du cinéma en tant qu'institution *sociale* et le film comme expérience ressemblant à un *rêve*¹, ce sont le *genre de film* indiqué et l'état du *suspense* (qui sera discuté plus bas dans le texte, dans le sous-chapitre 7.3.3 *Suspense et voyeurisme*) auxquels incombe un rôle décisif dans la réception subjective d'un film. Le genre de film définit déjà à l'avance toutes les *attentes* et *espérances* avec lesquelles le spectateur entrera ensuite dans la salle de projection. S'appuyant sur ses connaissances déjà faites en ayant regardé d'autres films appartenant à un certain genre, le spectateur potentiel choisit le film qu'il va regarder. De même, ces clichés universels structurent la façon dont le spectateur *assimile* les événements filmiques pendant et après la réception, en vertu d'un assortiment d'attributs, de dimensions et partiellement de contenus, d'événements, de rôles d'intrigue et de constellations cognitives qui dirigent la perception. Ce dernier facteur, les *constellations cognitives*, représentent une structure de connaissances complexe, une sorte de « paysage mental » dont, d'après la *théorie du schéma*², on a besoin non seulement pour la simple perception, mais aussi pour le processus de l'identification et pour celui de l'attribution de signification, donc pour la *transformation mentale de stimuli cognitifs et émotionnels*. De cette façon, ces schémas définissent exactement ce qu'on attend en regardant un film d'un certain *genre* [cf. Faulstich 2002a, p. 323].

Généralement, ce sont l'*affiche* ainsi que la *bande-annonce* officielles qui font fonction de sources d'information principales lorsqu'il est question d'obtenir une première impression concernant le genre cinématographique d'une certaine œuvre. Dans le cas de *Romance*, on peut clairement constater que non seulement l'*affiche* (voir *illustration 7.15*³), mais aussi la

d'autre que des provocations, peut réussir.

- 1 Pour de plus amples information au sujet de ces deux dimensions dont, dans ce contexte, l'explication irait trop loin, cf. Faulstich 2002a, pp. 323–324. En outre, Boris M. Ejchenbaum s'est aussi livré à des considérations sur le caractère de rêve qui est inhérent à chaque séance de cinéma [cf. Ejchenbaum 2003, pp. 104–105 et 110–111, dans : Albersmeier 2003].
- 2 *Terme allemand : Schematheorie*. Au sujet de la *théorie du schéma*, cf., p. ex., Lenk 2001.
- 3 *Source* : <http://affichsrex.cinerive.com/fr/node/3423> [consulté le 5 février 2013]. Le nombre des *motifs d'affiche alternatifs* que j'ai trouvés sur Internet (entre autre sur *IMDb*) est très limité, presque infime. En

bande-annonce¹ mettent en relief d'une façon ostentatoire le côté *sexuel*, *érotique* et donc potentiellement *scandaleux* et *provocateur* du film.



Illustration 7.15 : Affiche officielle du film « Romance »

L'affiche de film représentée ci-dessus parle d'elle-même : Elle montre la main du personnage principal Marie, placée entre ses cuisses, sur son vagin, donc évidemment la femme qui est en train de se masturber (cette photo correspond à une scène qui se trouve réellement dans le film). Un grand 'X' rouge raie le centre de l'image, justement à cet en-

outre, leur analyse engendrerait des résultats très similaires à celles que je vais présenter dans ce sous-chapitre.

1 *Source* : DVD du film. Il s'agit là de la bande-annonce officielle *française* que je vais analyser. Les différences frappantes qui existent, par exemple, entre la version française et la version allemande de la bande-annonce de *Romance* sortent du champ de l'analyse de ce mémoire d'études.

droit-là où les doigts de la femme caressent la chair. Ce 'X' doit évidemment rappeler le groupe des films « classés X » à cause de leur contenu explicite.

Pour la plupart, la bande-annonce de *Romance* consiste en une accumulation d'instantanés des scènes les plus *érotiques* et *sexuelles* du film entier qui se voit couper à plusieurs reprises par la chaîne des mots-clés suivante : *choquant* – *provoquant (!)* – *sexuel* – *pervers* – *troublant* – *lucide* – *sincère* – *sexuel* – *cruel* – *érotique* – *cru* – *excitant* – *agressif* – *tendre* – *libre* – *interdit*. Tout est sonorisé par une musique menaçante et sombre, à la fin attaque une musique assez agressive et dure (la chanson *Free your mind and your ass will follow* de Georges Clinton Jr., interprétée par Funkadélic). De plus, on annonce : « On vous a déjà tout dit. Vous n'avez encore rien vu » ; et, finalement, suit l'avertissement « Interdit aux moins de 16 ans ».

La bande-annonce de *Romance* se montre donc tout simplement racoleuse, agressive et plate, et, pour cela, fait un contraste éclatant avec le véritable film qui, par moments, est très calme, lent et extrêmement oppressant, mais en tout cas beaucoup plus profond que la bande-annonce le fait penser. Toutefois, ici, ce n'est pas l'endroit de discuter le caractère, la fonction et toutes les particularités du média de la bande-annonce en général, ou bien la question de savoir dans quelle mesure les réalisateurs peuvent être rendus responsables des bandes-annonces de leurs films respectifs. Et certes, dans ce contexte, des considérations principalement *économiques* et *commerciales* jouent tout probablement un rôle non négligeable, voire primordiale (ainsi, en ce qui concerne le grand X sur l'affiche ainsi que la participation de Rocco Siffredi dans le film, Benedikt Eppenberger conjecture : « Est-ce cela seulement un truc de publicité ? »¹) – après tout, on tente de rendre curieux et d'attirer le plus grand nombre possible de clients qui paieront. Et en ce qui concerne le film *Romance*, on estime évidemment efficace de réaliser cette intention par la voie de la sensation et celle de la *provocation* que promet le *sexe*, car, en fait, déjà en second lieu, la bande-annonce se sert de l'adjectif « provoquant » pour caractériser le film. Donc, à en croire ce message, *une confirmation du moins de mon intuition* qui m'a menée à la question de recherche formulée tout au début, soit celle de savoir si le film *Romance* comporterait du *potentiel provocateur*, semble trouvée. En tout cas, sa bande-annonce, par les images, par la musique, par les

1 Cité d'après : <http://www.cineman.ch/movie/1999/Romance/review.html> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : „Ob das bloss Reklametrick ist?“

adjectifs et par le slogan à la fin, donne l'impression qu'en tant que spectateur, on doit se préparer à une œuvre qui se rapproche dangereusement de la sphère du *pornographique*. De plus, l'annonce – non seulement sur l'affiche, mais aussi dans la bande-annonce – que dans le film *Romance*, un rôle considérable revient à l'acteur *porno* célèbre Rocco Siffredi, renforce cette impression davantage.

7.3.3. Suspense et voyeurisme

En ce qui concerne le deuxième aspect régulant la réception d'une œuvre filmique, à savoir celui du *suspense*, il s'agit là d'une catégorie supérieure qui s'applique à l'analyse de la réception quant à tous les médias (film, littérature, art, musique, etc.) [cf. Faulstich 2002a, p. 323]. Contrairement à la compréhension de ce terme du côté de la langue de tous les jours, le *suspense* ne désigne pas seulement les *émotions personnelles* qu'éprouve le récipient, mais aussi la *structure de l'événement médiatique* (Qu'est-ce qui se passe ?) ainsi que la *structure du discours* (la façon dont le contenu est narré et présenté). Le film vise toujours à la génération de *suspense* et, en fait, il existe plusieurs conceptions différentes qui essaient de rendre compréhensible ce phénomène¹ dont tous l'interprètent pourtant comme *réaction affective* dans le cadre d'une expérience caractérisée en même temps par la *peur* et par le *plaisir*. Là, il peut s'agir de situations tout à fait différentes comme, par exemple, de stress empathique, d'un jeu d'illusion, d'un rêve collectif, d'une perturbation calculée de la balance entre la sécurité et l'insécurité, entre le contrôle et la perte de contrôle, entre la sécurité et les doutes, entre le soi-disant *bien* et le soi-disant *mal*, etc. [cf. *ibid.*, pp. 324–325].

En tout cas, en considération d'un film *sexuellement explicite* tel qu'il est *Romance* de Catherine Breillat, il semble pertinent de traduire le phénomène du *suspense* en l'effet d'une espèce de *voyeurisme*. En ce qui me concerne, je ne peux ni ne veux nier que tout d'abord, c'était sans doute une certaine impulsion voyeuriste qui, entre outre, me poussait à regarder le film *Romance*. D'une certaine façon surprise et fascinée en même temps de ma propre réaction envers cette œuvre, j'ai donc décidé de l'analyser de plus près. Dans son article *L'œil du voyeur* de 1999, Alain Roger s'est proposé de s'occuper en détail du phénomène du *voyeurisme* et de la fascination que l'acteur peut en tirer. Suivront les résultats les plus essentielles pour l'analyse filmique actuelle.

1 Pour de plus amples informations à ce sujet qui, dans ce contexte, iraient trop loin, cf. Vorderer 1994.

Pour Roger, le voyeurisme représente une « hyperbole de la vision monoculaire » [Roger 1999, p. 91]. Il précise :

Car le voyeur n'est rien qu'un œil, et cette unicité doit être entendue dans le sens le plus strict. Nous tenons là la première synecdoque du voyeurisme: la réduction du sujet à cette unique organe, un œil. Le reste du corps est aboli au profit de cet œil hyperbolique. [Ibid.]

Pourtant, cette *première synecdoque de la réduction du sujet à l'œil* a besoin d'une *seconde synecdoque*, soit « la réduction de la femme à son sexe » [ibid.], car, au sens d'une « réduction éidétique » [ibid., p. 93], Roger repère la *vulve* comme le seul et le véritable centre d'intérêt¹ de l'acte voyeuriste² [cf. ibid.]. À cet égard, il parle d'une « vulve sans visage » [cf. ibid., p. 94] – une image que reprend aussi le film *Romance*, quand, d'un côté, Robert soutient : « Les cons des femmes. Aucun n'est pareil. On peut s'en souvenir à la place d'un visage. »³ Et de l'autre, lorsque Marie regarde d'abord son sexe et puis son visage dans le miroir en constatant : « Paul a raison. On ne peut pas aimer ce visage, si elle a ce con. Ce con ne peut pas appartenir à ce visage. »⁴

Roger résume donc « l'essence du voyeurisme » comme suit : « [...] [U]n œil masculin, un sexe féminin. Entre les deux, un trou, [...] qui permet de voir sans être vu, condition primordiale du voyeurisme » [ibid., p. 91], car enfin, le *voyeur* représente le contraire exacte de l'*exhibitionniste* [cf. ibid., p. 96]. D'emblée, ces constatations montrent très clairement que selon Roger, l'acteur du voyeurisme est toujours *masculin*, jamais féminin⁵ (« Est-ce à dire que le voyeur n'est jamais voyeuse? Certainement. » [ibid., p. 94]). Roger est convaincu que les femmes seraient toutes dégoûtées du phallus, il ne les intéresserait tout bonnement pas [cf. ibid., p. 95]. Bien sûr, non seulement dans le contexte de cette analyse du phénomène du voyeurisme quant au média du *film* ou à celui de la *télévision* (telle que, selon Roger, l'entreprend Jean-Luc Marion⁶), où l'*écran* représente le « trou » nécessaire pour

1 Dans ce contexte, Roger admet bien l'existence d'un *voyeurisme de l'ouïe*, le soi-disant « *vouïeurisme* » [Roger 1999, p. 93].

2 Quant à la question de savoir dans quelle mesure le voyeurisme peut être une forme de *fétichisme* du sexe féminin, cf. ibid., p. 95.

3 *Romance*, Breillat 1999, 0:42:58–0:43:04.

4 Ibid., 1:20:36–1:20:46.

5 Roger en dit d'ailleurs autant du phénomène du *fétichisme* [cf. Roger 1999, p. 95].

6 Cf. Marion 1996, pp. 97–98 et 92.

pouvoir accéder à l'intimité d'une autre personne, on doit décidément contester cette hypothèse : L'expérience montre très clairement que le public dans la salle de projection est pratiquement toujours composé non seulement d'hommes, mais aussi de femmes (à part les fluctuations stéréotypes possibles dans la distribution des sexes selon le genre spécifique du film respectif (*film d'action, film d'amour, etc.*)). Et évidemment, il y a aussi des femmes qui ont regardé le film *Romance* de Catherine Breillat puisqu'il existe des critiques de cette œuvre rédigées par des femmes.¹ Donc, du point de vue cinématographique, il peut être considéré comme légitime d'attribuer une certaine tendance voyeuriste aussi au sexe féminin.

La supposition de Roger que le « véritable voyeurisme », qui inclut toujours une « exorbitation, réaliste ou métaphorique » [ibid., p. 92], qu'il appelle aussi une « érection oculaire » [ibid., p. 94], serait une affaire uniquement masculine [voir l'utilisation du terme *érection* dans ce contexte-là] provient probablement dans une bonne mesure aussi de l'association *psychanalytique* qu'il établit entre l'*œil*, l'*œuf* et, pour cela, le *testicule* (« l'équation: œil = œuf = couille » [ibid., p. 93]). Roger se sert une *analogie renversée* lorsqu'il constate que tandis que les testicules du nourrisson masculin descendent dans le scrotum, dans le cas du voyeur, les testicules remontent plutôt et, par la suite, se confondraient avec l'œil qui a une forme *ovoïde* [cf. ibid., pp. 92–93]. Pour le résultat de ce processus, qui déplace et sublime la fonction *génésique* du sexe masculin, Roger utilise le terme « *testocule* » [ibid., p. 93]. D'après lui, l'évolution décrite livre une explication pertinente du fait que le voyeur ne passe jamais à l'*action* sexuelle ou d'onanisme [cf. ibid.] (ce qui, dans le cas du cinéma (public) auquel se réfère mon analyse, impliquerait de toute façon des conséquences graves du point de vue social et juridique). Un action, un geste « ferait redescendre le testocule et le détournerait de son objet » [ibid., p. 95]. Le voyeurisme consiste donc plutôt en le plaisir de l'*exploration intégrale* de l'objet de l'obsession [cf. ibid., p. 93].

De plus, le voyeurisme originaire insiste sur une *double solitude* : Non seulement le voyeur, le *sujet* et « l'ordonnateur de sa cérémonie » [ibid., p. 94], mais aussi la femme, l'*objet*, doit être seul. C'est-à-dire que ni un deuxième voyeur, ni de partenaires sexuels de la femme ne sont acceptés [cf. ibid.]. Si, de nouveau, on essaie de projeter ce phénomène sur

1 Cf., p. ex., la critique d'Ingelfinger et de Penkwitt, dans : Penkwitt 2004, que j'ai consultée pour ce mémoire d'études.

le cas du cinéma et, en particulier, sur celui du film *Romance*, on doit avouer que, d'habitude, cette condition de la double solitude n'est pas remplie : L'écran montre assez souvent un *couple* exerçant l'acte sexuel, et ce n'est que dans de très rares cas qu'on se retrouve complètement seul dans la salle de projection. Ainsi, Roger conclut :

[J]e crois que la plupart des spectacles érotiques n'ont pas grand-chose « à voir » avec le véritable voyeurisme. Il y a manque cette [sic!] double solitude de l'œil et du sexe, ce ça-voir qui n'a de sens et ne suscite de plaisir que s'il en est insu. [Ibid., p. 96]

D'où peut-être aussi ce sentiment étrange, d'une certaine façon embarrassé et nerveux, que l'un ou l'autre d'entre nous connaît des situations où il ou elle regarde un film sexuellement explicite dans un groupe de gens (inconnus ou pas).

À part cela, le *voyeurisme filmique* – comme je désigne l'impulsion qu'éprouve le spectateur devant l'écran (soit dans le cinéma, soit entre ses quatre murs), contrairement au voyeurisme originaire tel qu'il décrit Roger – ne sait pas non plus tenir la condition structurelle *monoculaire* que la forme pure du voyeurisme prévoit : Comme Roger le constate quant à l'œil du narrateur d'un roman [cf. *ibid.*, p. 98], l'œil de la personne qui regarde un film n'est d'ordinaire pas « cyclopique », mais « *diplopique* » [ibid.] – nous nous servons toujours de nos *deux yeux* pour regarder quelque chose.

Donc, le spectateur d'un film ne peut pas être considéré comme *voyeur* au sens strict du terme, mais en fait, Roger est d'ailleurs sûr que l'espèce du « pur voyeurisme » [ibid.] n'existe tout bonnement pas :

Mais il faut croire que le pur voyeurisme et cette parousie de la fémellité [sic!] constituent un idéal inaccessible, au mieux un miracle ponctuel, une sorte de *Kairos* érotique. Dans la réalité, on est toujours dérangé, l'œil est toujours diverti et dévoyé, ne serait-ce que par le désir, cette dérision, cette dénégation du voyeurisme. [Ibid.]

7.3.3.1. Surprise 1 – Un film explicite dans le cinéma de masse

Plus haut dans le texte, j'ai parlé de *deux directions* qu'indique la surprise vis-à-vis du film *Romance* de Catherine Breillat. Afin d'objectiver les réactions que ce film a déclenchées auprès de ses spectateurs, je me servirai de nouveau des *critiques de cinéma* (de celles de Roger Ebert, de Christoph Huber, de Rüdiger Suchsland et de Benedikt Eppenberger) que j'ai déjà consultées dans le chapitre 7.2 *La réciprocité/La dépendance de la réaction de la partie provoquée*.

La *première espèce de surprise* résulte du fait qu'*un film touchant évidemment au pornographique est montré dans le cinéma de masse* [cf. Ingelfinger/Penk Witt 2004, p. 13, dans : Penk-witt 2004]. Car généralement, les films contenant des scènes aussi *explicites* et intenses que certaines scènes dans le film *Romance* de Catherine Breillat sont réservés à des cinémas spéciaux. C'est-à-dire que normalement, dans le cinéma de masse, on n'est jamais confronté à la représentation détaillée d'un coït qui est *non simulé*, tel qu'il est le cas dans *Romance*, et pour cela, on ne l'attend tout simplement pas. Dans ce contexte, la citation du critique de cinéma Roger Ebert semble révélatrice :

Je n'aimais pas vraiment le film [*Romance*, note de la rédaction], néanmoins je le recommande. Pourquoi ? Puisque je pense qu'il est sur les traces de quelque chose d'intéressant. Les films achètent le paquet romantique entier, avec tout le tralala. Les gens sont beaux, ils tombent amoureux et ils ont du sexe merveilleux. Même les personnages intelligents dans les films intelligents semblent tous penser plus ou moins de la même manière pendant qu'ils couchent ensemble. *Le pilote automatique de l'érogène prend le contrôle*. [mise en relief par moi]. Là, il y a un film sur une femme qui ne cesse jamais de penser. Cela peut être moins bien pour vous que pour elle.¹

Toutefois, dans le cas du média du film, il s'avère être une condition structurelle immuable que, contrairement au regard du spectateur dans le théâtre, celui du spectateur d'un film n'est pas complètement libre, mais principalement *dirigé par la caméra*. Il ne peut voir que les extraits visuels que la caméra (en tant que représentante du regard du metteur en scène) choisit de montrer. Dans ce contexte, il faut tenir compte du fait que chaque plan est le résultat d'une sélection mûrement réfléchie de la part du réalisateur, à qui, par ailleurs, sont ouvertes des possibilités créatives potentiellement *illimitées* en ce qui concerne le cadrage des images qu'il capture. Donc, le spectateur d'un film se voit confronter à des images *préfabriquées sans alternatives*, ce qui veut dire que, par conséquent, la liberté visuelle

1 Cité d'après : <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19991112/REVIEWS/911120304/1023> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : 'I did not really enjoy this movie [*Romance*, author's note], and yet I recommend it. Why? Because I think it's on to something interesting. Movies buy the whole romantic package, lock, stock and barrel. People look great, fall in love and have wonderful sex. Even intelligent characters in smart movies all seem to think more or less the same way while they're in the sack. *Erogenous autopilot takes over* [emphasis added]. Here is a movie about a woman who never stops thinking. That may not be as good for you as it is for her.'

du spectateur est limitée en faveur des possibilités de manipulation du côté du metteur en scène [cf. Bienk 2006, p. 44].

Ainsi, comme le regard de la caméra ne correspond évidemment pas forcément aux souhaits et aux attentes du spectateur, il se peut que ce dernier-là doit subir la représentation d'images qu'en fait, il ne souhaitait jamais voir. Le spectateur est tout simplement *surpris* puisque dans un certain contexte, comme dans le cinéma de masse, il ne s'attendait pas à de telles représentations explicites. À cet égard, dans sa critique du film *Romance*, Rüdiger Suchsland précise : « Mais « Romance » est vraiment choquant seulement dans la mesure où ce film [...] présente au spectateur *certaines images d'une façon tout crue et tout à fait authentique* [...] [mise en relief par moi] »¹.

De même, il importe à Christoph Huber d'avertir que cette œuvre de Breillat « n'est sûrement pas du goût de tout le monde »², ce qui nous mène à une caractéristique remarquable de cette première forme de surprise : Comme l'affiche et la bande-annonce officielles (dont j'ai déjà parlé plus haut dans le texte, cf. sous-chapitre 7.3.2 *Genre filmique et anticipation*) donnent de premiers renseignements *publics* sur un film, la surprise provenant de la découverte qu'un long métrage potentiellement pornographique est montré dans les cinémas de masse ne concerne pas seulement les spectateurs effectifs qui s'embarquent dans le film, mais, plus globalement, tous les réceptifs potentiels, donc *tout le public médiatique* tel qu'on l'a défini plus haut dans le texte, dans le chapitre 4 *Qui se voit provoquer ? – De la notion du « public médiatique »*. C'est-à-dire que cette forme de surprise ne présuppose pas que les personnes surprises ont effectivement *regardé* le film. Plus encore : Le plus souvent, cette surprise implique même des *réactions négatives* comme, par exemple, de l'indignation ou de la désapprobation de la part du public, qui excluent implicitement l'intention de regarder le film respectif. Ainsi, on peut conclure que cette première espèce de surprise n'occupe pas d'autre rang que le simple *préjugé*. Sur ce point-là, on peut donc bien se déclarer d'accord avec Ebert, lorsque, dans sa critique de *Romance*, il suppose :

1 *Cité d'après* : <http://www.artechock.de/film/text/kritik/r/romanc.htm> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : „Aber wirklich anstössig [sic!] ist ‚Romance‘ nur, indem er [...] dem Zuschauer bestimmte Bilder ungeschönt zumutet, [...]“.

2 *Cité d'après* : http://www.25frames.org/php_film/show_movie.php?film_id=1497&refid=11 [consulté le 25 novembre 2012]. *En teneur originale* : „sicher nicht jedermanns Sache“.

« Peut-être qu'il [le film *Romance*, note de la rédaction] est un teste qui examine la question de savoir ce que les hommes et les femmes pensent de l'érotisme sur l'écran. »¹

En tout cas, l'observation qu'un film comme *Romance* arrive à aborder le cinéma de masse amène le critique Benedikt Eppenberger à l'affirmation que le « système porno » continuait toujours à s'assimiler au soi-disant « *mainstream* » cinématographique

jusqu'à ce que, finalement, il [le « système porno », note de la rédaction] soit devenu congruent avec les obligations 'common sense' du système social-démocrate des hommes de bonne volonté. C'est-à-dire : Le porno est devenu sortable, et pendant les années 90 [du vingtième siècle, note de la rédaction], il est aussi devenu officiellement un métier tout à fait normal. En 1999, où il évite soigneusement chaque abus ou bien ne veut pas se faire remarquer désagréablement, ce genre-là qui, autrefois, se vantait de montrer sans pudeur justement ce que les autres ne voulaient pas montrer, a perdu sa raison d'être².

7.3.3.2. Surprise 2 – Le film « Romance » ne tient pas ce qu'il promet

Comme je l'ai déjà démontré plus haut dans le texte, dans le sous-chapitre 7.3.2 *Genre filmique et anticipation*, non seulement l'affiche, mais aussi la bande-annonce officielle du film *Romance* de Catherine Breillat met l'accent sur le *contenu sexuel explicite* de l'œuvre. Pendant la phase publicitaire de ce long métrage, du côté du public, il en résulte presque forcément l'impression qu'il s'agirait là d'un film *pornographique*³ qui fait son entrée dans le cinéma de masse. Ce sont donc l'impression de la *sensation* ainsi qu'une *impulsion voyeuriste* plus ou moins forte auprès de chacun, et que j'ai analysée dans le sous-chapitre 7.3.3 *Suspense et voyeurisme*, qui poussent enfin les spectateurs dans les salles de projection. Mais dès qu'ils sont en train de regarder ce film, en majeure partie, ils n'éprouvent

1 Cité d'après : <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19991112/REVIEWS/911120304/1023> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : 'Perhaps it [the film *Romance*, author's note] is a test of how men and women relate to eroticism on the screen.'

2 Cité d'après : <http://www.cineman.ch/movie/1999/Romance/review.html> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : „[...] bis es [das „System Porno“, Anm. der Verfasserin] sich schliesslich deckungsgleich mit den Common-Sense-Auflagen des sozialdemokratischen Gutmenschentums wiederfand. Das heisst: Porno ist gesellschaftsfähig, und in den 90er Jahren [des 20. Jahrhunderts, Anm. der Verfasserin] auch offiziell ein stinknormales [sic!] Geschäft geworden. Jenes Genre, das sich einmal rühmte, schamlos gerade das zu zeigen, was andere nicht zeigen wollten, hat 1999, wo es tunlichst jede Überschreitung meidet bzw. nicht unangenehm auffallen möchte, seine Daseinsberechtigung verloren.“

3 En ce qui concerne la relation du film *Romance* au genre de la *pornographie*, cf. chapitre 7.1 *La rupture de normes*.

probablement qu'une *surprise* sous forme d'une *déception* – plus ou moins grande selon les attentes et les souhaits individuels qu'ils avaient nourris vis-à-vis de cette œuvre avant de l'avoir vue : *Car « Romance » ne correspond pas à un film pornographique au sens classique*. Chacun des spectateurs qui s'est jeté sur ce long métrage va sûrement reconnaître et confirmer cette constatation – en outre, mon analyse de plusieurs critiques de *Romance* (que je présente d'une façon détaillée dans le chapitre 7.2.2 *Analyse d'une sélection de critiques du film « Romance »*) soutient la possibilité de cette deuxième forme de surprise. Ainsi, par exemple, Roger Ebert écrit : « Il [Le film *Romance*, note de la rédaction] n'excite pas, ni n'est-il pornographique puisque l'acte sexuel n'est pas représenté d'une manière érotique. »¹ Ou bien Rüdiger Suchsland insiste sur le fait que *Romance* est un film clairement « non voyeuriste »². Enfin, Ebert explique le phénomène psychologique de la surprise causée par une *déception*, que peut se produire pendant qu'on regarde le film *Romance*, comme suit :

Peut-être que le contenu sexuel interfère en activant nos schémas courants. Lorsque nous voyons un étalon à l'écran (tel que Rocco Siffredi, qui, en réalité, est un acteur porno italien, célèbre pour une seule, très bonne raison), nous basculons en mode porno et nous nous attendons à voir – bien, ce que nous voyons d'habitude. Mais « Romance » n'a pas ce mode-là.³

7.4. L'orientation vers le conflit

Après les explications précédentes, le fait que, par ses passages multiples démontrant de la *sexualité non simulée*, auprès de ses spectateurs ainsi que des critiques de cinéma, le film *Romance* de Catherine Breillat a incité une discussion plus ou moins violente tout autour de la question de savoir où on doit tracer la limite entre un film, certes, contenant des images ex-

1 *Cité d'après* : <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19991112/REVIEWS/911120304/1023> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : 'It [The film *Romance*, author's note] is not arousing or pornographic, because the sex isn't presented in an erotic way; [...].'

2 *Cité d'après* : <http://www.artechock.de/film/text/kritik/r/romanc.htm> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : „unvoyeuristischer [Film]“.

3 *Cité d'après* : <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19991112/REVIEWS/911120304/1023> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : 'Perhaps the sex content gets in the way, causing our old tapes to play. When we see a stud on the screen (like Rocco Siffredi, in real life an Italian porno actor famous for one very good reason), we go into porno mode and expect to see – well, what we usually see. But “Romance” doesn't have that mode.'

plicites, mais qui, du point de vue artistique et intellectuel, doit quand même être considéré comme précieux, et un film tout simplement *porno*, me semble être présenté d'une manière concevable et tout à fait exhaustive. Toutefois, cette difficile exercice d'équilibre entre les genres filmiques que *Romance* entreprend n'est pas le seul aspect potentiellement apte à provoquer des *conflits* et, par conséquent, fournissant une indication importante pour le *caractère provocateur postulé* de ce film.¹

Ainsi, dans son film *Romance*, Catherine Breillat ne recule pas non plus devant transmettre une multitude de *stéréotypes* concernant *les rôles sexuels* ainsi que *la nature de la relation entre les hommes et les femmes*. L'ouvrage de référence *Der Brockhaus Psychologie* définit un 'stéréotype' comme « idée bien établie concernant une personne ou un groupe de personnes »² qui, pourtant, est « *non justifiée* [mise en relief par moi] »³ [Der Brockhaus Psychologie 2009]. En outre, l'encyclopédie fait la différence entre un *auto-stéréotype*, dont les constatations se réfèrent au propre groupe social, et un *hétéro-stéréotype*, qui, par contre, vise à un autre groupe de personnes [cf. *ibid.*]. Comme le film *Romance* – dont non seulement la réalisatrice Catherine Breillat, mais aussi la protagoniste, Marie, est féminine – contient des remarques en ce qui concerne les deux sexes, les hommes *et* les femmes, dans cette œuvre, on trouve les deux formes de stéréotypes décrites.

En tout cas, de nos jours, les idées que Breillat expose dans son long métrage *Romance* sont en grande partie dépassées et, pour cela, elles savent *polariser* extrêmement. Ainsi, dans sa critique, Vincent Remy remarque d'une façon plutôt sobre qu'effectivement, la réalisatrice aurait une « vision un peu désespérante [...] des rapports entre les sexes » que, bien entendu, « [o]n n'est pas obligé de partager »⁴. Toutefois, les propos incontestablement problématiques que les personnages de *Romance* avancent au sujet des sexes et de l'amour sillonnent et imprègnent quasiment tout le film et, pour cela, aussi son message, et ils ne

1 En fait, – ce qui, comme on le verra, s'avère aussi essentiel pour le phénomène de la provocation en général – comme le jugement sur le caractère conflictuel d'une chose reste toujours *subjectif* dans une certaine mesure, *Romance* contient théoriquement une multitude presque infinie d'aspects qui peuvent causer des discussions (p. ex. la manière dont ce film introduit et représente un viol). Ainsi, ce mémoire d'études ne peut traiter que les aspects conflictuels les plus frappants.

2 *En teneur originale* : „festgelegtes Bild von einer Person oder Gruppe“.

3 *En teneur originale* : „ungeprüft [meine Hervorhebung]“.

4 *Cité d'après* : <http://www.telerama.fr/cinema/films/romance,33749.php> [consulté le 25 novembre 2012].

font très probablement pas l'unanimité parmi les spectateurs, mais, en les engageant dans un *conflit* plus ou moins sévère et ouvert, les idées articulées contribuent plutôt à déclencher un processus de *provocation*. Comme, dans *Romance*, ledit conflit n'est attisé qu'au niveau *textuel*, dans ce sous-chapitre, je vais citer et commenter en détail les passages significatifs respectifs sous forme d'un *protocole de plans* (cf. chapitre 7 *Analyse du film « Romance » selon la théorie de Paris*). En ce qui concerne la *nomenclature* des divers *plans* du film (puisque'il en existe plusieurs variantes), j'utilise celle que propose Alice Bienk et qui connaît la graduation suivante (en ordre décroissant) [cf. Bienk 2006, p. 45] :¹

1 La position temporelle des images choisies dans le film *Romance* : *Illustration 7.16* – 23:34 ; *Illustration 7.17* – 54:28 ; *Illustration 7.18* – 02:54 ; *Illustration 7.19* – 42:14 ; *Illustration 7.20* – 21:16 ; *Illustration 7.21* – 03:54 ; *Illustration 7.22* – 20:22 ; *Illustration 7.23* – 05:04.



Illustration 7.16 : Très gros plan



Illustration 7.17 : Gros plan



Illustration 7.18 : Plan rapproché



Illustration 7.19 : Plan américain



Illustration 7.20 : Plan moyen



Illustration 7.21 : Plan de demi-ensemble



Illustration 7.22 : Plan d'ensemble



Illustration 7.23 : Plan de grand ensemble

Pour plus de commodité, dans le protocole de plans, *les noms des personnages* remarquables sont abrégés de la façon suivante :

M. = Marie
P. = Paul
R. = Robert
Pa. = Paolo
A. = Ashley (un copain de P.)
C. = Clara (un modèle)

En tout cas, **Marie** a les raisons les plus évidentes pour se livrer à des considérations profondes sur des questions *relationnelles*, pas seulement puisqu'elle est la protagoniste du film *Romance*, mais parce qu'après tout, c'est elle qui se voit décevoir par son petit copain Paul, qui, pour quelque raison que ce soit, refuse de coucher avec elle et qui, en général, se comporte d'une façon sobre, voire froide envers la jeune femme. Ainsi, du point de vue de la quantité, les propos de Marie excèdent clairement ceux de Robert et de Paul, qui, eux aussi, au cours du film, s'expriment plusieurs fois au sujet de questions concernant les sexes.

En considération de l'*amour sexuel* non partagé par Paul dont Marie souffre tellement, rien d'étonnant à ce que celle-ci ait une conception extrêmement *désenchantée* et *désespérée* du coït. De plus, on peut observer que lorsque Marie formule son opinion et ses idées en ce qui concerne l'acte sexuel, elle se sert d'un vocabulaire carrément *martial* (« bataille », « pouvoir », « échappe ») :

N°	Durée	Caméra	Description	Son	Passage
128	13''	Gros plan	De dehors, M. regarde (P.) par une fenêtre. Elle a l'air triste et sérieux à la fois.	Fond sonore faible temporaire créant une atmosphère menaçante ; monologue intérieur de M. : <i>L'amour entre les hommes et les femmes – on ne le dit pas assez – c'est une bataille sournoise.</i>	Découpage (raccord)

N°	Durée	Caméra	Description	Son	Passage
156	30''	Gros plan	M. est dans le lit. Elle joue avec ses cheveux.	Monologue intérieur de M. : <i>T'es con, amour. C'est une question de pouvoir. Les mecs qu'on aime vraiment assez pour être fidèle, ils ne vous baisent plus. Quand on les trompe, ils vous baisent, c'est simple. C'est pas qu'ils devinent qu'on les trompe. C'est qu'ils comprennent qu'on leur échappe.</i> Dialogue entre M. et P. : M. : <i>J'ai les poings fermés. Je peux rien faire.</i>	Découpage (raccord)

Une opinion remarquable que Marie défend et que sûrement beaucoup de femmes contesterait, surtout celles qui découvrent l'épanouissement total de leur personnalité avant tout ou seulement dans leur profession ou bien celles qui sympathisent avec le féminisme tel que Simone de Beauvoir le développe dans sa grande œuvre *Le Deuxième Sexe* de 1949 [cf. Beauvoir 1949], concerne la faculté féminine de donner naissance à un être humain et d'ainsi devenir *mère* :

N°	Durée	Caméra	Description	Son	Passage
211	28''	Gros plan	Dans un lit d'hôpital, M. est en train d'accoucher. Elle transpire fortement et son visage se convulse à cause de la douleur. Au cours des douleurs de l'accouchement, R. ainsi que l'assistant de l'obstétricienne appuient le dos et la tête de M. par leurs bras.	M. gémit de douleur, elle respire bruyamment et elle sanglote ; monologue intérieur de M. : <i>C'est incroyable de donner la vie.</i> L'obstétricienne [et son assistant] : <i>Allez [Allez], on aspire ... on bloque [... la tête ... bloquer] et on y va fort ... [Il faut pousser plus longtemps] ... Allez-y ...</i> Monologue intérieur de M. : <i>On dit qu'une femme n'est pas une femme avant d'être mère. Je crois que c'est vrai. Car rien de ce qui s'est passé avant n'a vraiment d'importance.</i>	Découpage (raccord)

Comme les citations suivantes le montrent, Marie a une *image très négative de son propre sexe* (auto-stéréotype). On peut retenir que généralement, elle considère la femme comme individu tout simplement *inférieur* :

N°	Durée	Caméra	Description	Son	Passage
17	1' 34''	Plan rapproché ; <i>la caméra suit le mouvement de la tête de M.</i>	<p>P. et M. sont dans le lit. M. enlève le drap de lit dont P. s'est couvert.</p> <p>M. retire le caleçon de P. M. commence à exciter le pénis de P. par sa main et par des caresses buccales. P. interrompe la fellation.</p> <p>P. se défend aussi contre une deuxième tentative de M. de le caresser oralement.</p>	<p>Bruissement de draps</p> <p>P. (énervé) expire plein de bruit.</p> <p>Bruits de salive</p> <p>Bruissement de draps</p> <p>Dialogue entre P. et M. (déçue et fâchée) : [...] M. : <i>Mais même si tu veux pas, si tu peux pas, je ne comprends pas pourquoi. Mais t'as qu'à me caresser au moins. T'es pas obligé d'avoir du plaisir, toi, t'as qu'à m'en donner. Tu sais, les femmes savent jouir beaucoup plus souvent que les hommes !</i> P. : <i>Mais si je faisais ça, je te mépriserais. Je pourrais plus t'aimer.</i> M. : <i>Tu me mépriseras parce que j'suis une femme.</i> [...]</p>	Découpage (raccord)
123	59''	Très gros plan ; travelling vertical (<i>le long du corps nu de M.</i>) Gros plan	<p>On voit les pieds de M., qui est nue et allongée sur le lit. Elle a croisé ses jambes. M. se masturbe : Sa main droite caresse son vagin. Tout son corps tremble.</p> <p>Le visage de M. est crispé par l'excitation sexuelle.</p> <p>Tout à coup, les traits de son visage se détendent.</p>	<p>Gémissements de M. ; fond sonore très faible créant une atmosphère sombre ; monologue intérieur de M. : [...] <i>Justement parce que j'aimais pas mon corps, j'étais une proie facile. Je veux dire : Une victime. De toute façon, les femmes sont les victimes expiatoires des hommes.</i> [Pause] <i>Je me branle toujours les jambes celées. C'est très rare que j'écarte les jambes. Même à moi, j'suis pas capable de m'offrir. Je me viole. Je n'en éprouve qu'une satisfaction sans intérêt, assez nauséuse, juste assez vindicative pour me dire que c'est pas la peine d'avoir un mec pour en arriver à ce point.</i></p>	Découpage (raccord)

La dernière constatation de Marie (« [C]'est pas la peine d'avoir un mec pour en arriver à ce point. ») est très désobligeante vis-à-vis des hommes (hétéro-stéréotype), d'autant plus que, comme Marie l'admet elle-même, elle la formule tout en ayant des sentiments vindicatifs. Elle juge que du point de vue sexuel, l'homme serait un « *outil* » complètement *obso-lète*. Par cette citation, Marie déprécie donc le sexe masculin d'une façon assez agressive et arrive ainsi à renvoyer quasiment la balle, car le plus souvent, le cas se montre de signe contraire : Ce sont les *femmes* qui, pour plusieurs raisons (qui doivent être précisés encore plus bas dans le texte), se sentent déclassées *par les hommes*. On dirait que, par ses propos, Marie entreprend une tentative plus ou moins désespérée d'augmenter par force le senti-ment de sa propre valeur en tant que femme. Car, en fait, la protagoniste ne considère la femme comme supérieure à l'homme que dans un seul aspect, à savoir dans sa plus grande *capacité d'aimer* :

N°	Durée	Caméra	Description	Son	Passage
136	22"	Plan américain	Devant le mur nu de l'escalier de la maison où se trouve l'appartement de P., M., les cheveux ébouriffés (elle a été violée), réapparaît dans le champ visuel. Elle descend l'escalier vers la porte de l'appartement de P. De la poche de son manteau qu'elle porte sur ses bras, elle sort la clé avec laquelle elle ouvre la porte avant d'entrer dans l'appartement.	Monologue intérieur de M. : <i>Et j'ai encore été foutue d'attendre une heure de plus pour être la dernière à rentrer.</i> <i>Si c'est pas la preuve que les femmes sont capables de beaucoup plus d'amour que les hommes. De beaucoup plus d'amour ...</i>	Découpage (raccord)

En ce qui concerne les *hommes* représentés dans le film *Romance*, Rüdiger Suchsland constate dans sa critique de cinéma que dans cette œuvre, ce serait définitivement la côté des hommes qui est la côté « *pire et plus stupide* [mises en relief par moi] »¹. En tout cas, en s'appuyant sur les dialogues des personnages ainsi que sur les monologues de Marie, on se rend compte que non seulement cette dernière-là, mais aussi son petit copain **Paul** – tout en étant un homme lui-même – atteste aux membres de son sexe surtout les traits déplai-sants d'un *macho* au sens classique. À cet égard, déjà tout au début du film, dans la scène

1 Cité d'après : <http://www.artechock.de/film/text/kritik/r/romanc.htm> [consulté le 17 février 2013]. *En te-neur originale* : „schlechtere und dümmere [meine Hervorhebungen]“.

dans laquelle Paul pose avec Clara, un modèle féminin, pour une photo, le spectateur se rend compte de la *remarque stéréotypée* que le photographe (représentant d'ailleurs un métier qui, surtout dans le secteur commercial, vit tout simplement de la confirmation résolue et répétée des stéréotypes (sexuels) existants) adresse à la belle fille :

N°	Durée	Caméra	Description	Son	Passage
6	33''	Plan rapproché	Dans une arène, P., déguisé en torero, pose avec le modèle C., déguisée en dame espagnole.	<i>Son hors-champ</i> : le photographe donne des instructions à P. et à C. : [...] À C. : Un petit peu soumise, c'est l'homme. [...]	Découpage (raccord)

Paul :

N°	Durée	Caméra	Description	Son	Passage
55	12''	Gros plan	Étant allongé sur le lit avec M., P. se penche sur l'épaule de celle-ci.	Dialogue entre P. et M. : [...] P. : Un homme a besoin de refaire le monde avec ses pots dans un bar. Sans ça, il crève. [...]	Découpage (raccord)
194	32''	Plan moyen	Il fait nuit. P. conduit son cabriolet. M. est assise sur le siège avant droit et A., un copain de P., est assis sur le siège arrière, juste derrière M. A. regarde P. M. regarde tout droit. Tous les trois ont l'air sérieux.	Ronflement de moteur ; bruit de la rue ; dialogue entre P. et M. : P. (un peu ivre) : <i>C'est ma sœur, mais je vais le lui dire, moi. Je vais lui dire qu'un mec, ça aime le challenge, tu vois. Un mec, ça aime pas qu'on le suive partout. Il a besoin de croire qu'il va la perdre. Alors là, il lui cavale après. Sinon, il cavale ailleurs. Parce qu'un mec, ça cavale tout le temps.</i> [Pause] Qu'est-ce qu't'en penses, toi ? M. : <i>Ça m'intéresse pas, tes histoires de cavale.</i>	Découpage (raccord)

Marie :

N°	Durée	Caméra	Description	Son	Passage
70	12''	Gros plan	M. est dans un bar. Elle a l'air triste. Elle balance légèrement sa tête dans le rythme de la musique.	Musique latino-américaine très rythmique ; monologue intérieur de M. [qui commence déjà pendant le plan précédent] : <i>[Il danse parce qu'il veut séduire.] Il veut séduire parce qu'il veut conquérir. Il veut conquérir parce qu'il est un homme.</i>	Découpage (raccord)

N°	Durée	Caméra	Description	Son	Passage
74	7' 28''	Plan rapproché	M., nue, est allongée sur un lit en appuyant sa tête sur son bras droit. Elle a l'air songeur.	Quelques sons sombres comme issus de flûtes ; monologue intérieur de M. : [...]	Coupe franche
		Travelling en arrière	Derrière M., Pa., aussi nu, est à genoux dans le lit. Il se penche sur elle pour prendre une boîte de préservatifs. Il en sort un, ouvre l'emballage par ses dents et met le préservatif à son pénis érigé. M. s'assoit dans le lit et se tourne vers Pa. Elle se penche sur le bord du lit afin de ramasser un préservatif utilisé.	Dialogue entre M. et Pa. : [...]	
		Plan moyen	Elle le balance dans ses doigts et le regarde. M. commence à caresser le pénis de Pa. par ses mains.	M. : Les mecs sont dégoûtés de tout. [...] <i>Moi, je trouve assez bien quand c'est dégoûtant.</i> [...] Gémissements de Pa. Le dialogue continue.	
		Travelling en avant ; plan rapproché	Pa. se penche vers M. pour la remettre sur le lit. Il lui donne plusieurs baiser sur diverses parties de son corps. Plusieurs fois, M. passe sa main gauche sur son front.	[...] M. : Un bite maigre n'a pas de noblesse. [...]	
		Travelling en arrière Plan américain	M. se tourne sur son ventre. Pa. se positionne au dessus d'elle et la pénètre. Ils font l'amour.	Gémissements de Pa. et de M.	
		Travelling en avant ; plan rapproché ; travelling horizontal (le long des deux corps unis, dans les deux directions)	Après le coït, M. se retourne sur son dos.		
		Travelling en avant ; gros plan	Elle joue avec ses cheveux. Pa. lui donne encore une fois plusieurs baisers sur son corps.		

N°	Durée	Caméra	Description	Son	Passage
103	46''	Très gros plan Travelling vertical (<i>le long des bras de M., jusqu'à sa tête</i>)	On voit les mains de M. qui touchent un encadrement de porte. Très proche de la tête de M., celle de R. réapparaît dans le champ visuel. R. donne un baiser doux à la joue gauche de M.	Fond sonore faible temporaire créant une atmosphère menaçante ; monologue intérieur de M. : [...] Pourquoi les hommes qui nous dégoûtent nous comprennent-ils mieux que ceux qui nous attirent et que nous aimons ? Dialogue entre R. et M. : [...]	Découpage (<i>raccord</i>)

Par la constatation concernant la forme et la taille du *pénis* (« Un bite maigre n'a pas de noblesse. »), Marie atteste une *importance exagérée* aux parties génitales masculines et ne peut donc pas complètement nier d'attribuer ainsi un certain caractère *instrumental* au corps masculin. Or, cela correspond clairement à une réduction de l'homme à un simple *objet sexuel* que j'ai déjà signalée plus haut dans le texte (cf. p. 117) et que, d'habitude, *les femmes* avancent *contre les hommes* lorsqu'elles se sentent traitées d'une manière injuste. (Plus tard, cette reproche jouera encore une fois un rôle décisif dans la caractérisation du personnage de Robert (cf. pp. 128–129).) Alors, en imitant un comportement ordinairement observé auprès des hommes, qui consiste en réduire la femme à ses caractéristiques sexuelles secondaires, Marie réalise enfin une sorte de *changement de rôles sexuels* plus ou moins latent.

Dans la séquence montrant la *vision cauchemardesque* que Marie, déjà enceinte, a après l'examen gynécologique, les aspects mentionnés sont condensés et précisent donc encore une fois le point de vue spécifique de la jeune femme concernant les hommes et l'amour vis-à-vis d'eux :

N°	Durée	Caméra	Description	Son	Passage
164	22''	Plan de demi-ensemble ; travelling en arrière ; plan américain ; travelling en avant ; plan rapproché	<i>Vision de M. :</i> Dans une atmosphère brumeuse, très sombre et louche, des abdomens de femmes surgissent d'une cloison de bois qui rappelle le système d'un échafaud. Les jupes de satin bouffantes que portent les femmes sont drapées d'une façon séductrice autour de leurs jambes qui sont habillées de bas avec des jarretelles. Un monsieur d'un certain âge passe curieusement les moitiés de corps des femmes et s'en décide pour une (celle de M.). Il s'agenouille devant les jambes, les écarte un peu et commence à caresser le vagin avec sa langue.	Fond sonore créant une atmosphère très sombre [qui s'étalera encore sur sept plans] ; monologue intérieur de M. : [...] <i>Je porte une jupe de faille rouge, bien gonflante, ce qui crisse au toucher. Et ces accessoires ridicules qui font bander les hommes. Et ça prouve que ceux qui bandent aussi ne nous aiment pas.</i> [...]	Découpage (raccord)
165	1''	Plan américain	<i>Toujours la vision de M. :</i> Maintenant, on voit ce qui se passe derrière la cloison : Le torse de M. ainsi que les torses des autres femmes sont allongés sur des moitiés de lits qui ressemblent aux lits qu'on utilise dans les hôpitaux. Il y a aussi de la brume, mais la chambre est peinte en blanc. À côté de chaque lit, il y a un homme qui regarde la femme respective sur le lit. P. est debout à côté de M. Tout à coup, elle prend fermement sa main.	Gémissements de M. [...] <i>Là, au fond, [...]</i>	Découpage (raccord)
166	6''	Plan d'ensemble ; travelling en avant faible	<i>Toujours la vision de M. :</i> Le couloir dans lequel entrent les abdomens féminins est rempli d'hommes. Certains d'entre eux sont nus. Il y a aussi quelques-uns qui se masturbent et encore d'autres qui sont en train d'avoir un rapport sexuel avec les femmes allongées.	Gémissements de femmes [qui s'étale sur six plans] [...] <i>Paul a raison : C'est être une femme qui est [un défaut caché (?)]. Parce qu'une femme pour laquelle on bande, c'est qu'on veule l'enfiler.</i>	Découpage (raccord)

N°	Durée	Caméra	Description	Son	Passage
167	2''	Plan rapproché	<i>Toujours la vision de M. :</i> On voit encore une fois M., qui est allongée sur la moitié de lit, bougeant faiblement dans le rythme que cause l'acte sexuel. P., agenouillé à côté du lit, s'y appuie et regarde M. d'un air plutôt imbécile.	<i>[...] [Et (?)] renfiler [...]</i>	Découpage (raccord)
168	14''	Plan d'ensemble ; travelling en avant ; plan moyen	<i>Toujours la vision de M. Comme dans 165.</i> Un jeune homme est en train de coïter avec M. Un autre, plus âgé et complètement nu, portant des lunettes de soleil et une chaîne d'or, prend sa place. Il a absolument l'air d'un macho.	<i>[...] une femme, c'est la mépriser. L'amour des hommes et des femmes est impossible. Je ne sais pas pourquoi ces hommes qu'on ne voit pas, on les imagine forcément grossiers et simiesques. [...]</i> (?) L'homme qui pénètre M. : <i>Hé Aziz, hé Aziz ! Regarde ma queue !</i>	Découpage (raccord)
169	3''	Plan rapproché	<i>Toujours la vision de M. Comme dans 167.</i> L'homme nu avec les lunettes de soleil est toujours en train de coïter avec M. Un autre homme d'un certain âge (Aziz?), ayant l'air ivre et gardant une cigarette dans sa main gauche, les regarde de tout près.	<i>[...] Comme si le pierre était ce qu'on peut souhaiter de mieux.</i>	Découpage (raccord)

Robert, le chef de Marie, prétend être un véritable connaisseur en ce qui concerne le sexe féminin. Il a des idées très concrètes de la nature des femmes, de leur comportement, de leurs préférences ainsi que de la manière dont un homme doit les traiter. Tout en donnant l'impression que la *femme* serait un être *pas très complexe*, plutôt *superficiel* et *passif* dont les intentions sont faciles à deviner, certaines des déclarations de Robert semblent, sinon flatteuses, du moins plutôt inoffensives. Dans sa critique du film *Romance*, Remy constate : « Comme Marie, Robert prononce des sentences définitives, donc réductrices, voire ridicules, sur les rapports hommes-femmes, [...] »¹.

1 Cité d'après : <http://www.telerama.fr/cinema/films/romance,33749.php> [consulté le 15 novembre 2012].

N°	Durée	Caméra	Description	Son	Passage
90	29''	Plan moyen Travelling horizontal et en avant ; plan américain Travelling en avant faible ; plan rapproché	M., vêtue tout en blanc, est dans l'appartement de son chef R. Elle vient de regarder un grand tableau montrant des fleurs et se retourne vers R. qui porte une chemise rouge. Elle lui approche et continue d'explorer l'appartement meublé très à la mode. M. disparaît du champ visuel de sorte qu'on ne voit plus que R.	Dialogue entre M. et R. : [...] R. : Les femmes, ce qu'elles veulent, c'est reconnaître ce qu'elles ont vu à la télévision. En ce moment, c'est la mode des paravents japonais, ben, j'ai des paravents japonais qui coulissent. [...]	Coupe franche

N°	Durée	Caméra	Description	Son	Passage
104	48''	Très gros plan ; travelling vertical (<i>le long des corps de M. et de R. jusqu'à leurs têtes</i>) Plan rapproché ; travelling horizontal faible (<i>autour les deux protagonistes</i>)	R. et M. sont encore debout dans l'encadrement de porte. On voit la main de R. qui caresse le vagin de M. On voit R. et M. Celle-ci se tord faiblement de plaisir.	Gémissements de M. ; monologue de R. : [...] Les femmes belles se complaisent à être prises par les hommes laids. C'est qu'on dit surtout pas. C'est comme ça, il faut qu'il y ait un mouvement. Et le mouvement, ce n'est pas l'homme et la femme. Ah non, ce sera trop simple. Le mouvement, c'est le beau et le laid. La beauté se nourrit de l'ignominie (fond sonore faible créant une atmosphère menaçante) et s'y frotte. Et moi, je suis là, j'en profite. C'est comme ça.	Découpage (raccord)
118	8''	Gros plan	On voit R. (ayant fini de bâillonner et de ligoter M.).	Monologue de R. [qui commence déjà pendant le plan précédent] : [C'est étrange.] L'obscénité ne dérange pas les femmes.	Découpage (raccord)

Par contre, les affirmations suivantes que Robert ose formuler vis-à-vis de Marie s'avèrent non seulement arrogantes et chauvines, mais vraiment inouïes, voire *choquantes* :

N°	Durée	Caméra	Description	Son	Passage
92	13''	Plan rapproché Travelling horizontal	On voit R. dans son appartement. Il s'approche vers M., qui est assise à un canapé. Par derrière, R. se penche sur M. et touche son épaule gauche. Celle-ci retourne faiblement sa tête vers R.	Fond sonore faible temporaire créant une atmosphère menaçante ; monologue de R. : <i>Pourquoi moi ?</i> Parce qu'il faut leur [aux femmes, note de la rédaction] parler. Plus personne ne prend la peine de parler aux femmes. Tu leur parles, elles t'écoutent et sont à portée de la main. [...]	Découpage (raccord)

N°	Durée	Caméra	Description	Son	Passage
93	30''	Plan rapproché <i>La caméra suit R.</i> Travelling horizontal Plan américain Travelling horizontal	R. est encore penché sur M., assise au canapé, en touchant son épaule gauche. R. se redresse et va à travers de la chambre. Il prend une bouteille contenant de l'alcool. Il en verse un verre, remet la bouteille à sa place et, avec le verre, s'en retourne vers M.	Fond sonore très faible et temporaire qui crée une atmosphère menaçante ; monologue de R. : <i>Et la main, bien sûr, tu la poses où il faut. Sans préliminaire. C'est comme ça. Eh oui, parce qu'à me demander, il faut qu'il y en a un qui commence.</i> <i>La seule possibilité d'amour avec les femmes passe par le viol. Les femmes se donnent très facilement au premier venu. Alors même qu'elles se refusent et tiennent un trajet autour du malheureux qui les aime. [...]</i>	Découpage (raccord)
94	6''	Plan rapproché	M., toujours assise au canapé, regarde R., qui réapparaît dans le champ visuel et qui lui offre le drink. Elle le prend.	<i>[...] Qui donnerait son existence pour elle et qui jure de la respecter. C'est comme ça.</i> M. : <i>Merci.</i>	Découpage (raccord)

N°	Durée	Caméra	Description	Son	Passage
95	43''	Plan américain Travelling horizontal Plan moyen	R. se tient debout devant M., qui est encore assise sur le canapé et qui tient le verre que R. vient de lui offrir. R. la regarde. À l'arrière-plan, on peut discerner quelques sculptures modernes et les meubles de style dont R. a garni son appartement. R. s'en retourne pour s'asseoir sur un fauteuil placé en diagonale par rapport au canapé sur lequel M. est assise. Maintenant, on ne voit que R., assis confortablement sur le canapé dans son appartement luxueux.	Fond sonore très faible et temporaire qui crée une atmosphère menaçante ; monologue de R. : <i>Est-ce que, d'ailleurs, elles veulent qu'on les respecte ?</i> [Pause] <i>Dans un sens ... oui. Mais, c'est le respect qui est dans la logique des choses.</i> <i>La logique qui consiste à dire qu'elles sont à prendre. Alors, évidemment, elles demandent à être prises.</i> <i>J'avais 10 000 femmes. Je ne dis pas que je peux avoir un souvenir de toutes, mais j'ai toujours marqué leurs noms, leurs âges, les circonstances, j'ai consigné cela.</i> [Pause] <i>Les cons des femmes. Aucun n'est pareil. On peut s'en souvenir à la place d'un visage. Quand est-ce que tu prends dix hommes dans l'assistance, tu leur coupes leurs queues et tu les mets là dans un panier – pas un qui en reconnaît le sien.</i>	Découpage (raccord)

Ces citations prouvent suffisamment que dans son for intérieur, Robert est une personne extrêmement *sexiste* et *misogyne*, bien que dans plusieurs passages du film, surtout à la fin, quand Marie accouche, il s'inquiète de la jeune femme, se montre prévenant, réellement tendre et plein de sollicitude vis-à-vis de celle-ci.

Comme je l'ai déjà anticipé plus haut dans le texte en analysant l'attitude de Marie envers les hommes (cf. p. 117), par sa suggestion assez grotesque qu'à la place des *visages* des femmes avec qui un homme a couché, celui-ci pourrait bien se souvenir de leur *con* respectif, Robert nourrit et confirme un *stéréotype masculin classique*. Tandis que dans le cas d'une femme, on juge plutôt contingent, non typique et extraordinaire la tendance à dégrader l'homme à un objet sexuel, on considère le même comportement comme courant, voire

comme tout simplement *caractéristique* lorsqu'il est exécuté par un membre du sexe masculin.

7.5. Le but de démasquer l'adversaire

Selon Rainer Paris, le *but* de chaque provocation est celui de *démasquer* (idéologiquement, émotionnellement, socialement, etc.) la personne ou le groupe de personnes contre qui l'acte provocateur se porte. Pour rappeler les explications les plus importantes que Paris donne à ce sujet-là, je répéterai ici les *idées essentielles* telles que je les ai exposées dans le chapitre 3. 5 *Le but de démasquer l'adversaire* :

Le genre de réaction n'est pas sans importance, car seulement la réaction *démasquant* et donc *stigmatisant* la personne qui l'entreprend [...] fait la provocation parvenir à son objectif [cf. Paris 1989, p. 37]. [Dans mon analyse : p. 13]

En fait, le provocateur veut discriminer l'autre d'une telle façon que celui-ci se discrédite *lui-même* [cf. Paris 1989, p. 37]. [Ibid.]

[P]lus la personne provoquée est surprise, moins elle a moyen de procéder à des calculs stratégiques et la probabilité qu'elle se démasque elle-même augmente sensiblement [cf. Paris 1989, p. 37]. [Ibid.]

En même temps, [...] la provocation sert d'une méthode efficace de la *représentation*, de la *démonstration de soi-même* : Celui qui provoque se présente à l'autre tel qu'il est [cf. Paris 1989, p. 33]. [Ibid., p. 14]

Ce qui est important de remarquer dans le contexte de ladite révélation du « vrai » visage de l'adversaire, c'est que cet acte doit en tout cas être *complet*, c'est-à-dire qu'il ne doit plus exister aucun doute en ce qui concerne la question de savoir *qui est le coupable* [cf. Paris 1989, p. 37]. [Ibid.]

Et je termine le chapitre 3.1 *La rupture de normes* par les mots suivants :

La provocation est donc un instrument efficace de la stigmatisation de soi-même qui se transforme ensuite en une *stigmatisation de l'accusateur*, ce qui permet enfin à la rupture de normes ostensible de servir à *démasquer l'illégitimité de la norme établie* [cf. Paris 1989, pp. 34 – 35]. [Ibid., p. 8]

Il va sans dire que d'une certaine façon, par une œuvre filmique, le réalisateur respectif se présente lui-même *tel qu'il est*. Le film ne naît que de ses idées, il ne se nourrit que de ses attitudes, de ses souhaits et de ses peurs individuels. Ainsi, aussi l'œuvre *Romance* est un

conglomérat des opinions et des désirs personnels de sa réalisatrice Catherine Breillat – par ce long métrage, elle se présente *elle-même* au public, ou, du moins, elle nous découvre certains aspects de sa personnalité et des idées qui lui tiennent à cœur.

En fait, dans le contexte de la réception du film *Romance* de Catherine Breillat, il ne s'agit pas de révéler un « coupable » tel que Paris le décrit lors de sa définition de l'acte provocateur, mais le point décisif est celui que, par sa réaction spécifique, la partie provoquée doit démontrer ses *vraies attitudes et opinions* d'une façon tout à fait authentique.

Donc, maintenant, la question est de savoir *comment* le film *Romance* démasque *qui*. Et là, en tout premier lieu, je dois commencer par *moi* en tant qu'auteur de ce mémoire d'études. Exactement comme Paris précise l'intention du provocateur de démasquer son adversaire justement par la propre réaction de celui-ci, par son œuvre *Romance*, la réalisatrice Catherine Breillat arrive à me démasquer d'une façon *indirecte* dans la mesure où *c'est moi qui classifie ce film comme provocation*. Par ma réaction spécifique qu'après avoir regardé *Romance*, j'éprouvais le besoin évident d'analyser ce long métrage sous l'aspect d'un potentiel provocateur éventuel, j'ai permis des conclusions concrètes concernant *mon seuil de provocation personnel*, c'est-à-dire en ce qui concerne la question de savoir ce que moi, personnellement, je regarde déjà comme provocation. Ainsi, mon impulsion spontanée vis-à-vis de *Romance*, de faire le lien entre ce film et le phénomène de la provocation, en dit probablement bien des choses sur moi, qui suis spectateur, sur mes habitudes de réception et donc enfin aussi sur mon caractère individuel. En fait, la découverte que je formule ici s'avérera encore être une *clé de voûte centrale* dans la *conclusion* générale quant au complexe thématique entier de la provocation. Pour cela, j'en reste ici à ces explications, mais les préciserai encore en détail dans le dernier chapitre (8 *Conclusion*).

Comme la manière dont un spectateur reçoit, comprend et assimile mentalement un certain film reste naturellement *subjective* à un haut degré [cf. Borstnar et al. 2008, p. 17, ainsi que Faulstich 2002a, p. 303], chaque œuvre filmique démasque chaque spectateur d'une façon tout à fait *individuelle*. Il est donc tout simplement impossible d'énumérer ici toutes les variantes possibles comment et avec quelle résultat le film *Romance* de Catherine Breillat démasque effectivement chacun de ses spectateurs. Par contre, ce que je peux bien retenir, ce sont quelques constatations d'un caractère plutôt général qui concernent la question de savoir dans quelle mesure *Romance* a démasqué le *public médiatique* auquel ce long

métrage s'est présenté. À cette fin, je m'appuierai encore une dernière fois sur quelques-unes des *critiques de cinéma* qui, au cours de mon analyse, m'ont déjà plusieurs fois servi comme base concrète et fructueuse pour mes explications, mes idées et mes découvertes [cf. surtout les sous-chapitres 7.2.2 *Analyse d'une sélection de critiques du film « Romance »*, 7.3.3.1 *Surprise 1 – Un film explicite dans le cinéma de masse* et 7.3.3.2 *Surprise 2 – Le film « Romance » ne tient pas ce qu'il promet*]. Ainsi, dans sa critique de *Romance*, Vincent Remy parle d'un « film *compromettant* [mise en relief par moi] [...] qui tient ses promesses »¹, et, par la suite, Remy demande aux lecteurs de son article s'ils pourront supporter ce film.² Mais on doit donc se poser la question de savoir *dans quelle mesure* l'œuvre *Romance* s'avère compromettant, *par quelles images* ou *par quels messages* ce long métrage compromet le public qui le regarde. Une réponse possible à cette question livre, par exemple, Rüdiger Suchsland, qui blâme le fait qu'en parlant de *Romance*, la plupart des critiques de cinéma se concentrent surtout sur les *scènes de sexe* (non simulées) et ne voient ainsi pas, ou bien ignorent plus ou moins consciemment, tous les autres aspects filmiques et thématiques pas moins importants que cette œuvre traite et dont elle vit. Car Suchsland conclut :

Tout en étant inappropriée et enfin sottise, cette réaction touche juste ce que la réalisatrice voulait dire : Évidemment, toujours, rien ne sait provoquer notre société tellement que des femmes sûrs d'elles-mêmes et sexuellement actives dont le comportement ne se voit pas bannir moralement. Lorsqu'en outre, comme ici [dans le cas de *Romance*, note de la rédaction] surtout vers la fin, des rituels archaïques sont thématiques, lorsque les sujets du sexe et de la violence, de la naissance et de la mort semblent inséparablement liés l'un à l'autre, on est vite présent avec le marteau de censure.³

Donc, selon Suchsland, par son film *Romance*, Catherine Breillat démasquerait d'un côté l'attitude principalement *négative* et *hostile* que notre société (européenne?) « mo-

1 Cité d'après : <http://www.telerama.fr/cinema/films/romance,33749.php> [consulté le 25 novembre 2012].

2 Cf. <http://www.telerama.fr/cinema/films/romance,33749.php> [consulté le 25 novembre 2012].

3 Cité d'après : <http://www.artechock.de/film/text/kritik/r/romanc.htm> [consulté le 17 février 2013]. *En teneur originale* : „So unangemessen und letztlich dumm das ist, trifft diese Reaktion doch ins Herz des von der Regisseurin gemeinten [sic!]: Nach wie vor lässt sich unsere Gesellschaft offenbar von nichts mehr provozieren, [sic!] als von selbstbewußten [sic!], sexuell aktiven Frauen, deren Verhalten nicht moralisch geächtet wird. Wenn dann noch wie hier vor allem am Ende – [sic!] archaische Rituale zum Thema werden, Sex und Gewalt, Geburt und Tod untrennbar verknüpft erscheinen, ist man schnell mit dem Zensurhammer zur Stelle.“

derne › montrerait vis-à-vis des *femmes* qui vivent *librement* leur sexualité individuelle, qui ne la nient pas, mais qui, bien au contraire, se comprennent plutôt comme les actrices autonomes de leur propre vie érotique. De l'autre côté, des mesures de censure par lesquelles on s'est attaqué à *Romance*, Suchsland déduit le fait qu'évidemment, les anciens *tabous* universels de la *sexualité*, de la *violence*, de la *naissance* et de la *mort* sont indéniablement encore en vigueur et le resteront peut-être pour toujours.

Le critique Angus Wolfe Murray a une impression un peu différente en ce qui concerne la question de savoir ce que le film *Romance* de Catherine Breillat démasquerait. Selon lui, ce seraient les « *attitudes masculines quant à la fidélité et à la confiance* [mise en relief par moi] »¹ qui se verraient anéantir par cette œuvre filmique. Ainsi, aussi d'après Murray, *Romance* découvrirait le fait que la femme qui prend elle-même en main ses besoins sexuels représente encore un phénomène plutôt exotique qui ne s'est pas encore imposé dans les têtes des hommes d'aujourd'hui.

En fait, par la multitude de ses déclarations parfois assez osées concernant la nature des relations entre les hommes et les femmes, que j'ai exposées dans le chapitre précédent (7.4 *L'orientation vers le conflit*), Catherine Breillat arrive à susciter et à démasquer auprès de nous encore bien d'autres questions et opinions appartenant à la sphère '*gender*'-*théorique*² : Par exemple, notre évaluation personnelle quant à la question de savoir quelle importance l'acte sexuel a vraiment pour une relation amoureuse *satisfaisante* ; les questions de savoir si et dès quel moment l'*infidélité* est justifiée ou pas, dans quelle mesure on considère personnellement l'amour sexuel comme *jeu de pouvoir*, s'il est le *destin* de la femme de donner naissance à un enfant, si, en tant qu'homme, on a vraiment besoin de *cavaler* tout le temps, si on comprend vraiment l'autre sexe ou si on adhère plutôt à des *préjugés* dépassés depuis longtemps, etc.

Enfin, le fait que le film *Romance*, ou plutôt sa projection dans les *cinémas de masse*, a évidemment incité un spectre considérable de réactions de la part des spectateurs et des critiques de cinéma [cf. sous-chapitres 7.2 *La réciprocité/La dépendance de la réaction de la partie provoquée*, 7.3.3.1 *Surprise 1 – Un film explicite dans le cinéma de masse* et 7.3.3.2 *Sur-*

1 Cité d'après : <http://www.eyeforfilm.co.uk/review/romance-film-review-by-angus-wolfe-murray> [consulté le 25 novembre 2012]. En teneur originale : "male attitudes to fidelity and trust [emphasis added]".

2 En teneur originale : „gendertheoretisch“.

prise 2 – Le film « Romance » ne tient pas ce qu'il promet] démasque en fait les règles secrètement établies en ce qui concerne les aspects *esthétiques, thématiques* et *formels* des divers « types » de cinéma. Car lorsque, comme c'était le cas avec *Romance* de Catherine Breillat, une œuvre quasiment *non conventionnelle* traverse avec succès les limites cinématographiques tracées d'une manière plus ou moins consensuelle, et qui, pour cela, sont plus ou moins justifiées, les conventions souvent *non articulées* deviennent soudain *explicites* et *visibles* dans les réactions que le public médiatique montre vis-à-vis de cette œuvre.

8. Conclusion

La question centrale que ce mémoire d'études voulait traiter était celle de savoir *dans quelle mesure* le film *Romance* de Catherine Breillat de l'année 1999 a du *potentiel provocateur*, plus précisément, *comment*, c'est-à-dire *au moyen de quels éléments et de quelles formes de la représentation filmique* un potentiel provocateur supposé se manifeste dans cette œuvre. Après avoir expliqué les méthodes appliquées dans mon analyse, afin de préciser ce que je comprends lorsque je parle d'une 'provocation', j'ai relaté la *théorie sociologique de l'acte provocateur* que Rainer Paris expose dans son article *Der kurze Atem der Provokation*¹ de 1989. Il y dégage en tout les *cinq éléments structurels* de la provocation suivants que j'ai pu isoler aussi dans le cas de l'œuvre filmique *Romance* de Breillat :

1. *La rupture de normes*
2. *La réciprocité/La dépendance de la réaction de la partie provoquée*
3. *La surprise*
4. *L'orientation vers le conflit*
5. *Le but de démasquer l'adversaire*

Ad 1. : Le film *Romance* de Catherine Breillat représente une *rupture de normes* dans la mesure où il contient des éléments nettement *pornographiques*, tout en se comprenant comme *film de qualité* qui est représenté dans les *cinémas de masse*. Afin de fixer pour mon analyse ce que le terme de la 'pornographie' signifie principalement, je me suis servie de la définition très pertinente que propose Werner Faulstich :

La pornographie est la représentation d'actes sexuels « 1. explicitement détaillée, 2. réelle du point de vue de la fiction, 3. narrative du point de vue scénique »² [Faulstich 1994, p. 20].
[Dans mon analyse : p. 54]

Les *scènes de coït non simulées*, les *fellations* et les *cunnilingus* exécutés, la représentation détaillée des *parties génitales* de l'homme et de la femme ainsi que les *séances de 'bondage'* qui font partie de *Romance* correspondent tous aux critères énumérés.

Ad 2. : En tant que film, *Romance* de Breillat *dépend fondamentalement de la réaction de ses spectateurs*, car une œuvre filmique est fait pour des récipiens et ne naît que par leur

1 Traduction française que je propose pour le titre : *La courte endurance de la provocation*.

2 *En teneur originale* : „1. explizit detailliert, 2. fiktional wirklich, 3. szenisch narrativ“.

conscience [cf. Borstnar et al. 2008, p. 17]. Comme le montrent déjà les nombres et les données que note le registre de films en ligne *IMDb*, les réactions du public vis-à-vis de *Romance* étaient multiples. Les six *critiques de cinéma* Roger Ebert, Christoph Huber, Rüdiger Suchsland, Benedikt Eppenberger, Angus Wolfe Murray et Vincent Remy se sont occupés de plus près de cette œuvre filmique et l'ont analysée sous plusieurs aspects révélateurs (le contenu *explicite* du film, la contribution de la vedette des *films pornos* italiens Rocco Siffredi, le caractère général ainsi que la véritable *valeur artistique* de *Romance*, le caractère *pornographique* effectif du film).

Ad 3. : Le film *Romance* de Catherine Breillat *surprend* le public médiatique auquel il se présente de *deux manières différentes* : Premièrement, cette œuvre engendre une sensation dans la mesure où elle se voit projeter dans les *cinémas de masse* tout en contenant des scènes explicites touchant évidemment à la sphère du *pornographique* ainsi que des scènes assez *choquantes* (par exemple, celle du viol ou bien celle qui montre le sexe féminin pendant la naissance d'un bébé).

Deuxièmement, *Romance* *surprend* ses spectateurs d'une manière plutôt *négative* puisqu'en fait, il ne vient pas à bout des *attentes* plus ou moins *voyeuristes* que, par son *affiche* et sa *bande-annonce* officielles, il nourrit effectivement auprès du public. Car toutes les deux mettent l'accent sur le contenu *sexuellement explicite* de l'œuvre, tandis que *Romance* ne s'avère pas du tout être un film pornographique au sens classique : Comme le soutiennent plusieurs critiques de cinéma, *Romance* n'est pas *érotique* ou *excitant*.¹

Ad 4. : Il est plus qu'évident que le film *Romance* ne recule pas devant des *conflits* éventuels. Les sujets du scandale les plus apparents sont ses *éléments pornographiques* d'un côté, et de l'autre, les propos multiples incontestablement problématiques, parfois dépassés et en tout cas très conflictuels concernant *les rôles sexuels* ainsi que *la nature de la relation entre les hommes et les femmes* que ce film propage, tels que : le caractère *martial* de l'acte sexuel, l'importance et l'attention que les personnages du film attestent aux *organes génitaux*, la

1 Cf., p. ex., <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19991112/REVIEWS/911120304/1023> [consulté le 17 février 2013], http://www.25frames.org/php_film/show_movie.php?film_id=1497&refid=11 ou <http://www.eyeforfilm.co.uk/review/romance-film-review-by-angus-wolfe-murray> [tous les deux consultés le 25 novembre 2012].

femme comme individu « inférieur », passif et pas très complexe, et l'insinuation d'un caractère *macho* à tous les hommes.

Ad 5. : Comme chaque œuvre filmique a un effet tout à fait *individuel* à chacun de ses spectateurs, dans une analyse, on doit se référer principalement à ses propres impressions au cours de la réception du film respectif. Auprès de moi, le film *Romance* a déclenché des réflexions qui *démasquent mon seuil de provocation personnel*, car c'est moi, l'auteur de ce mémoire d'études, qui comprends le film *Romance* de Catherine Breillat comme *provocation*.

Du point de vue du *public médiatique* en général, *Romance* arrive à démasquer l'attitude *négative* vis-à-vis des *femmes sexuellement actives* qui domine encore dans notre société, ainsi que, comme le prouvent les mesures de censure appliquées, le fait que notre société réagit toujours vivement aux *tabous* universels de la *sexualité*, de la *violence*, de la *naissance* et de la *mort*. En outre, par ses propos tout à fait conflictuels quant aux *deux sexes* et à leur *relation réciproque*, cette œuvre ne tarde pas non plus à rendre manifeste une multitude de questions et d'opinions issues du domaine 'gender'-théorique¹. Enfin, en ayant engendré par son caractère explicite et polarisant une ample discussion sur la question de savoir où on doit tracer la limite entre les *films érotiques* qui, du point de vue artistique et intellectuel, doivent être considérés comme précieux, et les films tout simplement *pornos*, *Romance* démasque en fait les *règles* actuellement valables en ce qui concerne l'*esthétique*, les *thématiques* dominantes et les aspects *formels* des divers « types » de cinéma (p. ex., le cinéma de masse).

Donc, comme j'ai évidemment réussi à le démontrer, le film *Romance* de Catherine Breillat *correspond effectivement au modèle de la provocation* tel que Rainer Paris le formule avec les *cinq éléments structurels* définissant un acte provocateur. Mais est-ce que cette démonstration suffit vraiment pour pouvoir prétendre à bon droit que cette œuvre est une provocation ? À en regarder de plus près, on doit enfin se rendre compte qu'en fait, il faut faire une *concession fondamentale* : Certes, *Romance* contient toutes les caractéristiques que Paris dégage auprès de chaque acte nettement provocateur, néanmoins, comme le dit le proverbe populaire, *l'ensemble est plus que la simple somme de ses éléments* ! Ainsi, le facteur de l'*intentionnalité* de l'action provocatrice ainsi que celui de la *subjectivité* inévitablement inhérente à chaque interprétation de l'acte qu'entreprend la partie qui se voit y confronter

1 *En teneur originale* : „gendertheoretisch“.

jouent un rôle décisif lorsqu'il s'agit d'identifier une *véritable* provocation. Pour étayer et pour préciser ces constatations, dans ce qui suit, je répéterai les propos essentiels que Paris avance à ce sujet-là et que j'ai déjà relatés dans le chapitre 3 *La provocation selon Rainer Paris* :

[...] Paris parle d'une « rupture de normes [...] qui est causée exprès » [Paris 1989, p. 33]. [Dans mon analyse : p. 6]

[U]ne rupture de normes n'est pas automatiquement une provocation. Pour être un tel acte, il doit exister une atteinte *intentionnelle* menaçant l'identité d'une autre personne. Une provocation est toujours adressée à autrui et contient dans son essence un moment d'offense et d'humiliation personnelle et, en manquant à une norme spécifique, elle attaque en même temps les idées collectives de l'estime et du respect réciproques des gens. Ainsi, un malheur involontaire qui, d'une manière quelconque, nuit à un autre n'est pas classé comme provocation [cf. Paris 1989, p. 34]. [Ibid., p. 7]

[La provocation] tente d'obtenir par force de l'attention [cf. Paris 1989, p. 34]. [Ibid., p. 8]

« Celui qui provoque, veut le conflit »¹ [Paris 1989, p. 35] qui, à son tour, définit l'autre comme adversaire, comme « ennemi » qu'il faut défier. [...] Il s'agit là d'une action précise et directe ainsi que bien dosée et calculée, [...] [Ibid., p. 10]

« La provocation *veut* provoquer l'autre, et seulement si elle réussit, elle sera complète en tant qu'acte illocutoire. »² [Paris 1989, p. 36] [Ibid., p. 11]

Bien entendu, Catherine Breillat a tourné son film *Romance exprès*, c'est-à-dire qu'elle avait vraiment l'intention de le réaliser tel qu'il se présente à nous maintenant. Mais ce n'est pas ce dont il s'agit lorsque nous nous demandons la question de savoir si Breillat nous *provoque* par cette œuvre. La question est plutôt celle de savoir si, par *Romance*, la réalisatrice *s'est tout à fait consciemment proposée comme objectif ultime de briser des normes, des tabous cinématographiques afin de remettre en question et de miner ainsi leur justification, de démasquer ainsi leur base éventuellement instable. Puisqu'en fait, cela correspondrait réellement à une atteinte intentionnelle – par laquelle Paris définit une provocation – qui est adressée à quelqu'un ou à quelque chose et qui est plus ou moins offensive. Ce que, dans ce contexte, on doit pourtant absolument nier est le fait que Breillat aurait, d'une manière ou*

1 *En teneur originale* : „Wer provoziert, will den Konflikt.“

2 *En teneur originale* : „Die Provokation *will* den anderen provozieren, und nur, wenn ihr das gelingt, ist sie als illokutionärer Akt vollständig.“

d'une autre, *humilié* quelqu'un ou quelque chose, ni n'a-t-elle jamais offensé les règles de l'*estime* et du *respect* réciproques – car, en fait, selon Paris, une action provocatrice impliquerait cette sorte d'affront.

Mais est-ce que Catherine Breillat a explicitement *adressé* son film *Romance* à quelqu'un ou à quelque chose ? Est-ce qu'elle *voulait démasquer* quelqu'un ou quelque chose par cette œuvre ? Est-ce que Breillat a cherché *querelle*, est-ce qu'elle *voulait* effectivement initier un *conflit* ? Est-ce qu'elle a *calculé* ses actions ? Enfin, est-ce que Catherine Breillat voulait obtenir *par force l'attention du public* ? Pour *deux raisons* qui, certes, à première vue, semblent assez triviales, mais qui, pour cela, ne sont quand même pas moins décisives, la réponse à toutes les questions que j'ai posées ici doit être tout simplement « *Non* » : Premièrement, le fait est que moi, en tant qu'auteur de ce mémoire d'études, je n'ai trouvé *aucune source* (interview, prise de position, etc.) où Catherine Breillat se prononcerait *elle-même* sur de telles intentions qu'elle aurait suivies par son film *Romance*. C'est-à-dire que sans avoir d'abord interviewé la réalisatrice, on ne peut jamais prétendre connaître les *vraies intentions* (provocatrices) qui se cachent derrière cette œuvre. Plus encore, parce que deuxièmement, même dans le cas où on demande directement à Breillat toutes les questions relevées par moi, on ne pourrait jamais être sûr que la réalisatrice dit vraiment la *vérité* en ce qui concerne ses intentions et ses objectifs (artistiques, idéologiques, sociaux, etc.) personnels qui l'ont inspirée. Car on ne peut tout simplement pas prendre connaissance à cent pour cent de l'esprit d'une autre personne. À cet égard, Werner Faulstich fait remarquer avec insistance une autre découverte essentielle : Selon lui, l'analyse d'un *film* correspond à l'analyse d'un *produit*, et en tant que telle, elle ne vise jamais à saisir les intentions ou les intérêts du réalisateur. En conséquence, Faulstich avertit de la question populaire qu'autrefois, pendant les débuts de l'analyse filmique, on se demandait d'habitude, à savoir : « *Qu'est-ce que le réalisateur veut nous dire par cette œuvre ?* » Faulstich constate qu'il s'agirait là d'une approche complètement fautive qui saurait plutôt soutenir un *culte de génie* plat qu'une meilleure compréhension d'un film. En outre, il se réfère à ses expériences personnelles ainsi qu'à plusieurs études qui prouveraient que d'ordinaire, les réalisateurs *ne peuvent ni ne veulent interpréter leurs propres œuvres*. Faulstich retient donc comme résultat qu'aussi dans le cas du film, la créativité artistique se manifeste seulement par un processus de création très complexe qui, certes, est entremêlé d'aspects rationnels, voire intellectuels, et de réflexions

concrètes. Mais en fait, ces facteurs jouent un rôle beaucoup plus petit que toutes les impulsions *mentales, émotionnelles* et *inconscientes* qui s'avèrent constitutives pour chaque œuvre d'art [cf. Faulstich 2002b, p. 63].

Donc, en fait, toute la vérité que ce mémoire d'études peut enfin revendiquer de constater en ce qui concerne le phénomène de la provocation est la suivante :

La 'provocation' reste une structure paradoxale, une figure impossible !

En outre, comme je l'ai déjà évoqué en tant que fait décisif dans le chapitre précédent (7.5 *Le but de démasquer l'adversaire*), le processus de la *réception filmique* est inévitablement manœuvré par la *subjectivité* du spectateur : Chaque personne a une impression tout à fait individuelle d'un certain film. Ainsi, on peut conclure que *l'acte de provoquer* ou plutôt *le fait de se sentir provoqué* par une œuvre filmique s'avère en principe être une problématique communicative qui ne naît que dans le champ séparant l'émetteur d'un message (dans ce cas-là, le réalisateur) du récipient (spectateur), comme *problématique d'interprétation*, enfin, pour reprendre les mots de Roman Jakobson [cf. Jakobson 1960, dans : Sebeok 1960], comme problématique *conative*. Le facteur qui, finalement, décide effectivement si et dans quelle mesure on se sent provoqué est le *seuil de provocation personnel* dont j'ai déjà parlé plus haut dans le texte et qui, pour sa part, dépend d'une multitude de facteurs psychiques (surtout émotionnels), biographiques, sociaux, etc. Toutefois, la logique que suit l'évolution de ce seuil est assez simple : *Plus on se voit confronter à des situations provocatrices, plus le propre seuil de provocation s'élève*, c'est-à-dire qu'on devient *plus difficile à provoquer de nouveau*. De ce qui vient d'être dit, il ressort donc clairement que chaque individu a son propre seuil de provocation qui diffère parfois sensiblement des seuils d'autres personnes. Ainsi, en regardant le film *Romance* de Catherine Breillat, moi, je le considérais comme provocation nette, tandis que, par exemple, comme je l'ai démontré dans le sous-chapitre 7.2.2 *Analyse d'une sélection de critiques du film « Romance »*, le critique de cinéma Benedikt Eppenberger souligne avec insistance que pour lui, *Romance* n'est pas du tout une provocation, mais plutôt une *véritable 'romance'* s'achevant par un happy end classique :

L'homme : l'être de l'autre planète. Si Breillat en restait à cette affirmation, et si, *a posteriori*, elle n'ajoutait pas à la bonne Marie (!) un petit enfant Jésus – < Romance > serait à peu près *la provocation pour laquelle elle se tient elle-même* [mise en relief par moi]. Mais ainsi, elle

n'est effectivement qu'une « romance », un film avec un happy end.¹

Par conséquent, on doit enfin se contenter avec la découverte modeste que *ce qui provoque l'un, ne provoque pas forcément aussi l'autre*.

1 *Cité d'après* : <http://www.cineman.ch/movie/1999/Romance/review.html> [consulté le 17 février 2013]. *Enteneur originale* : „Der Mann: das Wesen vom anderen Planet. Blicke Breillat bei dieser Aussage, und gesellte der guten Marie (!) nachträglich nicht noch ein kleines Jesuskindlein bei – «Romance» wäre in etwa die Provokation [sic!], für die sie sich selber hält [meine Hervorhebung]. So aber ist es tatsächlich nur eine «Romance», ein Film mit Happy End.“

Bibliographie

- Albersmeier, Franz-Josef [ed.]: *Texte zur Theorie des Films*. 5., durchgesehene und erweiterte Auflage, Reclam, Stuttgart 2003.
- Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. In: Albersmeier, Franz-Josef [ed.]: *Texte zur Theorie des Films*. 5., durchgesehene und erweiterte Auflage, Reclam, Stuttgart 2003.
- Balázs, Béla: *Zur Kunstphilosophie des Films*. In: Albersmeier, Franz-Josef [ed.]: *Texte zur Theorie des Films*. 5., durchgesehene und erweiterte Auflage, Reclam, Stuttgart 2003.
- Beauvoir, Simone de: *Le Deuxième Sexe*. Librairie Gallimard, Paris 1949.
- Bienk, Alice: *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg 2006.
- Borstnar, Nils et al.: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. 2., überarbeitete Auflage, UVK, Konstanz 2008.
- Bremme, Bettina: *Sexualität im Zerrspiegel. Die Debatte um Pornographie*. Waxmann Verlag, Münster et al. 1990.
- Campagna, Norbert: *La pornographie, l'éthique & le droit*. Harmattan (Collection Éthikè), Montréal et al. 1998.
- Chandos, John [ed.]: *'To Deprave and Corrupt...' Original studies in the nature and definition of obscenity*. Souvenir Press, London 1962.
- Clarke, John et al.: *Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen*. Frankfurt am Main 1979.
- Cohen, Phil: *Territorial- und Diskursregeln bei der Bildung von „Peer-Groups“ unter Arbeiterjugendlichen*. In: Clarke, John et al.: *Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen*. Frankfurt am Main 1979, S. 238–266.
- Dictionnaires Le Robert: *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris 2004.
- Douin, Jean-Luc/Couty, Daniel: *Histoire(s) de films français*. Avec la collaboration de: Laurent Aknin, N. T. Binh, Pascale Borenstein, Fabien Bouilly, Sophie Grassin, Jean-Marc Rodrigues, Philippe Rouyer et Jaques Zimmer, Bordas/Sejer, Paris 2005.
- Durrell, Lawrence et al.: *Kunst und Provokation. Ein Briefwechsel*. Dt. von Kurt Wagenseil, Kellner, Hamburg 1991.

- Ejchenbaum, Boris M.: *Probleme der Filmstilistik*. In: Albersmeier, Franz-Josef [ed.]: *Texte zur Theorie des Films*. 5., durchgesehene und erweiterte Auflage, Reclam, Stuttgart 2003.
- Ellis, Havelock: *More Essays of Love and Virtue*. Doubleday, Doran & company, inc., New York 1931.
- Faulstich, Werner: *Die Kultur der Pornografie. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*. Wissenschaftler-Verlag, Bardowick 1994.
- Faulstich, Werner: *Einführung in die Medienwissenschaft. Probleme – Methoden – Domänen*. Wilhelm Fink Verlag, München 2002 (zit. 2002a).
- Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. Wilhelm Fink Verlag, München 2002 (zit. 2002b).
- Faulstich, Werner [ed.]: *Konzepte von Öffentlichkeit*. Bardowick 1993.
- Findlen, Paula: *Humanism, Politics and Pornography in Renaissance Italy*. In: Hunt, Lynn [ed.]: *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500–1800*. Zone Books, New York 1993.
- Fiske, John: *Television Culture*. Routledge, London/New York 1987.
- Gehrke, Claudia: *Anmerkungen zur Sexualität und Pornografie*. In: Penkwitt, Meike [ed.]: *Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornographie*. In: *Freiburger FrauenStudien, Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung*, H 15 (2004), jos fritz Verlag, Freiburg i. Br., S. 237–253.
- Goffman, Erving: *Das Individuum im öffentlichen Austausch*. suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Frankfurt am Main 1974.
- Goldstein, Michael J./Kant, Harold Sanford, with John Hartman: *What is pornography?*. In: Dies.: *Pornography and sexual deviance. A Report of the Legal and Behavioral Institute*, Beverly Hills. Berkeley 1973, p. 5–11.
- Gorsen, Peter: *Sexualästhetik*. In: Schmidt Gunter et. al. [eds.]: *Tendenzen der Sexualforschung*. Stuttgart 1970, S. 120–127.
- Gröne, Maximilian/Reiser, Frank: *Französische Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Gunter Narr Verlag, Tübingen 2007.
- Hall, Stuart et al. [eds.]: *Culture, Media, Language*. Hutchinson, London 1973.
- Hunt, Lynn: *Pornography and the French Revolution*. In: Hunt, Lynn [ed.]: *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500–1800*. Zone Books, New York 1993.
- Hunt, Lynn [ed.]: *The Invention of Pornography. Obscenity and the Origins of Modernity, 1500–1800*. Zone Books, New York 1993.

- Hyde, Harford Montgomery: *Geschichte der Pornographie. Eine wissenschaftliche Studie*. Hans E. Günther Verlag, Stuttgart 1965.
- Ingelfinger, Antonia/Penk Witt, Meike: *Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornographie*. In: Penk Witt, Meike [ed.]: *Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornographie*. In: *Freiburger FrauenStudien, Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung*, H 15 (2004), jos fritz Verlag, Freiburg i. Br., S. 13–45.
- Jakobson, Roman Ossipowitsch: *Closing Statement: Linguistics and Poetics*. In: Thomas A. Sebeok [ed.]: *Style in Language*, New York 1960, p. 350–377.
- Korte, Helmut: *Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage, Erich Schmidt Verlag, Berlin 2004.
- Kriesi, Hanspeter: *Die Zürcher Bewegung. Bilder, Interaktionen, Zusammenhänge*. Campus Verlag, Frankfurt am Main et al. 1984.
- Kromer, Gaye Suse: *Obszöne Lust oder etablierte Unterhaltung? Zur Rezeption pornographischer Filme*. Diplomica Verlag, Hamburg 2008.
- Kuhlmann, Marie et al.: *Censure et bibliothèques au XXe siècle*. Préfaces de Martine Poulain et Jean Hébrard, Collection Bibliothèques, Éditions du Cercle de la Librairie, Paris 1989.
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. suhrkamp taschenbuch, Frankfurt am Main 1972.
- Lawrence, D. H.: *Pornographie und Obszönität*. In: Ders.: *Pornographie und Obszönität und andere Essays über Liebe, Sex und Emanzipation*, Diogenes Verlag, Zürich 1971.
- Lenk, Hans: *Denken und Handlungsbindung. Mentaler Gehalt und Handlungsregeln*. Verlag Karl Alber Freiburg, München 2001.
- Lexikonredaktion des Verlags F. A. Brockhaus, Mannheim [ed.]: *Der Brockhaus Psychologie. Fühlen, Denken und Verhalten verstehen*. 2. Auflage, F. A. Brockhaus, Mannheim/Leipzig 2009.
- Lipp, Wolfgang: *Stigma und Charisma. Über soziales Grenzverhalten*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1985.
- Luhmann, Niklas: *Macht*. Stuttgart 1975.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen et al.: *Französische Kultur- und Medienwissenschaft. Eine Einführung*. Gunter Narr Verlag, Tübingen 2004.
- Marion, Jean-Luc: *La Croisée du visible*. Presses Universitaires de France, Paris 1996.

- Mertner, Edgar/Mainusch, Herbert: *Pornotopia. Das Obszöne und die Pornographie in der literarischen Landschaft*. Frankfurt am Main 1970.
- Montebello, Fabrice: *Le cinéma en France depuis les années 1930*. Armand Colin, Paris 2005.
- Mosher, Donald L.: *Pornography defined: Sexual involvement theory, narrative context, and goodness-of-fit*. In: *Journal of Psychology & Human Sexuality*, vol 1 (1988), no. 1, p. 67–85.
- Nonnenmacher, Kai: « *Mais si quelqu'un nous voyait ...* ». *Guillaume Apollinaire: Les exploits d'un jeune Don Juan*. In: Ochsner, Beate [ed.]: *Pornoskopie. Sex im Bild*. Shaker Verlag, Medusa-Médias (3), Aachen 1999.
- Ochsner, Beate [ed.]: *Pornoskopie. Sex im Bild*. Shaker Verlag, Medusa-Médias (3), Aachen 1999.
- Paris, Rainer: *Der kurze Atem der Provokation*. In: Neidhardt, Friedhelm et al. [eds.]: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Jg. 41 (1989), H 1, Westdeutscher Verlag, Opladen, S. 33–52.
- Paris, Rainer/Sofsky, Wolfgang: *Drohungen. Über eine Methode der Interaktionsmacht*. In: Neidhardt, Friedhelm et al. [eds.]: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Jg. 39 (1987), H. 1, Westdeutscher Verlag, Opladen, S. 15–39.
- Penkwitt, Meike [ed.]: *Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornographie*. In: *Freiburger FrauenStudien, Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung*, H 15 (2004), jos fritz Verlag, Freiburg i. Br., S. 13–45.
- Popitz, Heinrich: *Die normative Konstruktion von Gesellschaft*. Mohr Siebeck, Tübingen 1980.
- Prédal, René: *Le cinéma français depuis 2000. Un renouvellement incessant*. Collection « Armand Colin Cinéma », dirigée par Michel Marie, Armand Colin, Paris 2008.
- Pusch, Luise F. [ed.]: *Feminismus. Inspektion der Herrenkultur – Ein Handbuch*. edition suhrkamp 1192, Frankfurt am Main 1983.
- Rall, Veronika: *Die neue Leiblichkeit: Zum Fall der Hüllen im Autorenkino*. In: Penkwitt, Meike [ed.]: *Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornographie*. In: *Freiburger FrauenStudien, Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung*, H 15 (2004), jos fritz Verlag, Freiburg i. Br., S. 315–330.
- Roger, Alain: *L'œil du voyeur*. Dans: Ochsner, Beate [ed.]: *Pornoskopie. Sex im Bild*, Shaker Verlag, Medusa-Médias (3), Aachen 1999.
- Sack, Fritz/Steinert, Heinz [eds.]: *Protest und Reaktion. Analysen zum Terrorismus*. Band 4/II, Westdeutscher Verlag, Opladen 1984.

- Schmerl, Christiane: *Die Gewalt der Bilder. Frauenfotografie im Patriarchat*. In: Pusch, Luise F. [ed.]: *Feminismus. Inspektion der Herrenkultur – Ein Handbuch*. edition suhrkamp 1192, Frankfurt am Main 1983, S. 233–258.
- Schmidt, Gunter et al. [eds.]: *Tendenzen der Sexualforschung*. Stuttgart 1970.
- Schroeder, Friedrich-Christian: *Pornographie, Jugendschutz und Kunstfreiheit*. Heidelberg 1992.
- Schwarzer, Alice: *Das Gesetz*. In: EMMA-Sonderband 5 (1988), PorNo. Die Kampagne, das Gesetz, die Debatte. Herausgeberin: Alice Schwarzer, EMMA Frauenverlag, Köln, S. 42–43.
- Sebeok, Thomas A. [ed.]: *Style in Language*. New York 1960.
- Seeßlen, Georg: *Der pornographische Film*. 2. Auflage, Ullstein Verlag, Frankfurt am Main et al. 1990.
- Seeßlen, Georg: *Neue Paradigmen der Pornografie*. In: die tageszeitung, Nr. 6203 vom 27.07.2000, S. 13.
- Sontag, Susan: *Die pornographische Phantasie*. In: Dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt am Main 1982, S. 48–87.
- St John-Stevas, Norman: *The Church and Censorship*. In: Chandos, John [ed.]: 'To Deprave and Corrupt...' Original studies in the nature and definition of obscenity, Souvenir Press, London 1962.
- Steinert, Heinz: *Sozialstrukturelle Bedingungen des „linken Terrorismus“ der 70er Jahre. Aufgrund eines Vergleichs der Entwicklungen in der Bundesrepublik Deutschland, in Italien, in Frankreich und den Niederlanden*. In: Sack, Fritz/Steinert, Heinz [eds.]: *Protest und Reaktion. Analysen zum Terrorismus*. Band 4/II, Westdeutscher Verlag, Opladen 1984.
- Straus, Ralph: *The Unspeakable Curll. Being Some Account of Edmund Curll, Bookseller, to Which is Added a Full List of His Books*. Augustus M. Kelley, New York 1979.
- Thiele-Dohrmann, Klaus: *Pikant wie ein Engel – Hetären, Kurtisanen, Mätressen*. Droemer/Knaur, München 1997.
- Turner, Graeme: *Film as Social Practice*. Routledge, London/New York 1988.
- Tynjanov, Jurij N.: *Über die Grundlagen des Films*. In: Albersmeier, Franz-Josef [ed.]: *Texte zur Theorie des Films*. 5., durchgesehene und erweiterte Auflage, Reclam, Stuttgart 2003.
- Vinken, Barbara: *Cover up – Die nackte Wahrheit der Pornographie*. In: Dies. [ed.]: *Die nackte Wahrheit. Zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*. München 1997.
- Vorderer, Peter: *Spannung ist, wenn's spannend ist. Zum Stand der (psychologischen) Spannungsforschung*. In: *Rundfunk und Fernsehen*, Jg. 42 (1994), H 3, S. 323–339.

- Vouilloux, Bernard: *L'obsène autour de 1860 ou la forme en question (Vulves et baleines)*. Dans: Ochsner, Beate [ed.]: Pornoskopie. Sex im Bild. Shaker Verlag, Medusa-Médias (3), Aachen 1999.
- Walter, Klaus P.: *Kino und Spielfilm*. In: Lüsebrink, Hans-Jürgen et al.: Französische Kultur- und Medienwissenschaft. Eine Einführung. Gunter Narr Verlag, Tübingen 2004.
- Watzlawick, Paul et al.: *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. Verlag Hans Huber, Bern 1969.
- Wilke, Bettina: *Die Inszenierung der Inszenierung. Beitrag zu einer neuen Sicht auf Pornografie*. In: Penkwitt, Meike [ed.]: Entfesselung des Imaginären? Zur neuen Debatte um Pornographie. In: Freiburger FrauenStudien, Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung, H 15 (2004), jos fritz Verlag, Freiburg i. Br., S. 165–179.

Sources en ligne

- <http://www.egs.edu/faculty/catherine-breillat/biography/> [page d'accueil officielle de Catherine Breillat en tant que professeur au *European Graduate School (EGS)* ; consulté le 5 février 2012].
- <http://www.lefigaro.fr/cinema/2012/01/13/03002-20120113ARTFIG00559-koolshen-dans-le-prochain-catherine-breillat.php> [consulté le 16 février 2012].
- <http://www.eyeforfilm.co.uk/review/romance-film-review-by-angus-wolfe-murray> [consulté le 25 novembre 2012].
- <http://www.telerama.fr/cinema/films/romance,33749.php> [consulté le 25 novembre 2012].
- http://www.25frames.org/php_film/show_movie.php?film_id=1497&refid=11 [consulté le 25 novembre 2012].
- <http://www.artechock.de/film/text/kritik/r/romanc.htm> [consulté le 17 février 2013].
- <http://www.cineman.ch/movie/1999/Romance/review.html> [consulté le 17 février 2013]
- <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19991112/REVIEWS/911120304/1023> [consulté le 17 février 2013]

Le film

Romance, Catherine Breillat, environ 95 min, France 1999.

Appendice A Le public médiatique (Graphique allemand)

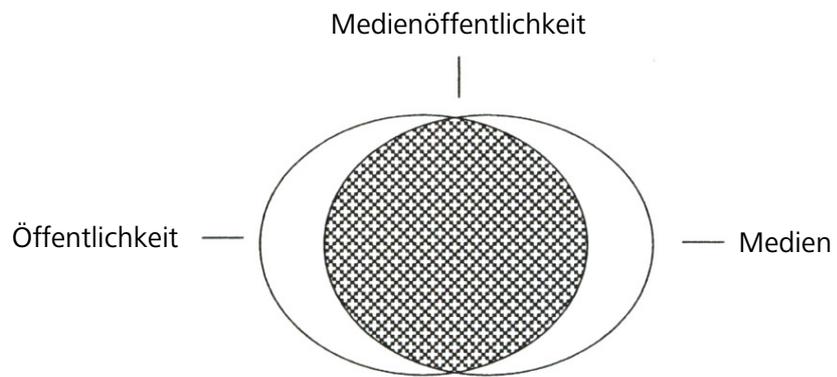


Illustration A.1 : Öffentlichkeit - Medienöffentlichkeit - Medien

Appendice B Le tableau de Kromer (allemand)

	erotischer Film	pornographischer Film
Funktion	Entspannung erzeugend	Spannung erzeugend
Darstellung	Einbettung in eine Geschichte	Reduzierung auf die Sexualität
Blickwinkel	Psyche und Physis	Physis
Normativ	Ausdruck gesellschaftlicher Normen	Überschreitung gesellschaftlicher Normen
Interpretativer Ansatz	Durch die Geschichte werden sexuelle Komponenten erklärbar, der Rezipient bewegt sich in einem Kontext; mögliche Überschreitungen der Sitten werden nachvollziehbar, geben durch Andeutungen genügend Raum für subjektive Interpretationen und die Möglichkeit, sich hinter persönliche Grenzen zurückzuziehen, so dass gesellschaftlich inakzeptable Regelüberschreitungen negiert werden können => ‚Ich halte mich an die Sitten‘, die Angst vor gesellschaftlicher Ächtung ist reduziert; durch Erklärbarkeit kontrollierte Darstellung von Sexualität	Durch die minimale bzw. fehlende Geschichte, die damit unterstellte Bindungslosigkeit und das Abzielen auf den Akt, [sic!] entfällt eine Einbindung des Rezipienten in einen Kontext; ein Rückzug hinter persönliche Grenzen ist durch die Eindeutigkeit der Sequenzen nicht möglich; gesellschaftlich inakzeptable Regelüberschreitungen und damit evtl. eigene Erregungen machen Angst vor gesellschaftlicher Ächtung => ‚Ich halte mich nicht an die Sitten‘; durch fehlende Erklärbarkeit unkontrollierte Darstellung von Sexualität, deshalb juristische Kontrolle

Illustration B.1 : Erotischer Film vs. pornographischer Film (tableau original)

Appendice C Les critiques du film « Romance »

Dans cette partie de l'appendice suivront toutes les critiques de cinéma du film *Romance* de Catherine Breillat que j'ai choisies pour mon analyse dans le chapitre 7.2.2 *Analyse d'une sélection de critiques du film « Romance »*. Elles sont toutes citées mot à mot et dans la langue originale respective ; tout au plus, je me suis permis l'un ou l'autre changement accessoire dans la typographie initiale des documents. L'ordre dans lequel les critiques sont arrangées ne suit aucun principe spécifique, et des crochets d'omission éventuels ([...]) ne cachent que des renseignements journalistiques (comme le nom de l'auteur, la date de la publication de l'article, etc) qui, aux pages suivantes, seront indiqués ailleurs (p. ex., dans le titre).

La critique de Roger Ebert

Source : <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19991112/REVIEW/S/911120304/1023> [consulté le 17 février 2013].

Date de publication : 12 novembre 1999.

Romance

[...]

There is a fantasy scene in "Romance" where a woman's body is divided by a wall. On one side, from the waist down, she is in a brothel. On the other side, from the waist up, in a delivery room. What is the message of the scene? Don't be too sure you know. I know I don't. It isn't some kind of simplistic message linking childbirth with misuse by men. The woman having the fantasy isn't really against the activities on either side of the wall. Maybe the scene is intended as an illustration of her own confusion about sex.

The woman's name is Marie (Caroline Ducey). She could be the woman Freud was thinking about when he confessed he could not answer the question, "What do women want?" Marie asks herself the same question. She wants something, all right. She is unhappy with her boyfriend Paul, who refuses to sleep with her, and unhappy, too, with the sexual adventures she has. It's like there's a disconnect between her body and her identity. She does things that sometimes make her feel good, but she doesn't feel good because she has done them.

"Romance," [sic!] written and directed by Catherine Breillat, became notorious on the festival circuit this autumn because it is an intelligent, radical film by a woman, and at the same time it contains explicit nudity and, as nearly as we can tell, actual sex. It is not arousing or

pornographic, because the sex isn't presented in an erotic way; it's more like a documentary of a dogged woman's forced march toward orgasm, a goal she is not sure she values. Marie narrates the film herself and also seems to be reading pages from her journal; she is baffled by herself, baffled by men, baffled by sex. Even after climax, her hand closes on air.

Of course the film is French. It is said that for the French, wine takes the place of flirting, dining takes the place of seduction, smoking takes the place of foreplay and talking takes the place of sex. "Romance" is so analytical that you sometimes get the feeling Marie is putting herself through her sexual encounters simply to get material for her journal. These poor guys aren't lovers, they're case studies.

And yet the film has an icy fascination. Perhaps it is a test of how men and women relate to eroticism on the screen. I know few men who like it much (sure proof it is not pornographic). Women defend it in feminist terms, but you have the strangest feeling they're not saying what they really think. At a screening at the Toronto Film Festival there was some laughter, almost all female, but I couldn't tell if it was nervous, or knowing.

Perhaps the sex content gets in the way, causing our old tapes to play. When we see a stud on the screen (like Rocco Siffredi, in real life an Italian porno actor famous for one very good reason), we go into porno mode and expect to see – well, what we usually see. But "Romance" doesn't have that mode. Marie relates to Paolo (Siffredi's character) as if he is a laboratory specimen. So this is the famous white rat she has heard so much about. Can he bring her pleasure? Is it perhaps a matter of physical endowment? And what about Robert (Francois Berleand [sic!]), who offers to tie her up? He is an ordinary man, not handsome, not exciting, but he has all the necessary equipment and skills, and when he makes his offer, she agrees, as if he is a guide at Disney World suggesting one more ride she should try before leaving the park. Does she like bondage? She goes back for more. Perhaps it is not the sexual side that pleases her, but the fact that when Robert is arranging his ropes and restraints, at least he is thinking about her.

There is a scene in the movie that looks like rape, but is it? She more or less invites the stranger who mistreats her. She wants – well, she wants to take a chance, and then she finds out she didn't like it. So she's defiant toward the guy, but it's not anger at how he treated her, it's triumph that she feels undefeated. Later, there is a gynecological examination – perhaps the creepiest scene in the movie, as interns line up for their turn.

I did not really enjoy this movie, and yet I recommend it. Why? Because I think it's on to something interesting. Movies buy the whole romantic package, lock, stock and barrel. People look great, fall in love and have wonderful sex. Even intelligent characters in smart

movies all seem to think more or less the same way while they're in the sack. Erogenous autopilot takes over. Here is a movie about a woman who never stops thinking. That may not be as good for you as it is for her.

La critique de Christoph Huber

Source : http://www.25frames.org/php_filme/show_movie.php?film_id=1497&refid=11
[consulté le 25 novembre 2012].

Date de publication : 19 août 2000.

Eine Frau auf der spirituellen und sexuellen Selbstsuche – kontroverser und komplexer Kunstfilm von Catherine Breillat

[...]

Catherine Breillat sind Kontroversen über sexuellen Inhalt beileibe nicht fremd. Mit 17 schrieb sie ihren ersten Roman, der wegen seiner sexuellen Offenheit erst ab 18 freigegeben wurde. Ihre sieben bisherigen Filme kreisen alle um Leidenschaft und erotische Begierden, zumeist präsentiert von einer weiblichen Ich-Erzählerin. Ihr neuester, **Romance**, macht da keine Ausnahme – während ihre bisherigen Arbeiten ausserhalb [sic!] von Frankreich nur geringe Verbreitung erfahren haben, gelang diesem Werk nach Erfolgen auf Festivals auch der internationale Durchbruch. Gleichzeitig wurde er allerdings zur cause celebre [sic!]: Weniger seine Errungenschaften standen zur Diskussion als seine sexuelle Direktheit – diverse Szenen an der Grenze zum Hardcore erregten die Sittenwächter (in Australien etwa wurde der Film zuerst verboten) und liessen [sic!] eine Vielzahl von Kritikern den Film als präventiv aufgemascherlten Aufreger abschreiben – eine engstirnige Kurzsichtigkeit, die der widersprüchlichen Komplexität von **Romance** beileibe nicht gerecht wird.

Schon die Eröffnungsszene hinterfragt [sic!] die Welt des Abgebildeten: Sie zeigt die Dreharbeiten zu einem Werbespot, in dem ein Torero und ein Model für Szenen posieren. Der Torero ist, wie wir anschliessend [sic!] erfahren werden, Paul (das strategische Zurückhalten von Information ist auch im weiteren Verlauf ein Kennzeichen dieses Films; so erfährt der Zuschauer erst später und ganz unvermittelt von Maries Job, als wir sie zum ersten Mal beim Unterrichten sehen). Und während die seltsame Diskrepanz zwischen den blassen, gepuderten, sterilen Gesichtern und den gelackten Aufnahmen zuerst prinzipiell auf Abbildungsfragen hinzuweisen scheint, stellt sich später heraus, dass Paul auch ansonsten nicht anders ist. In **Romance** verkörpert er das Prinzip reiner Geistigkeit: Körperliche Avancen lehnt er ab, ständig vergräbt er sich hinter Büchern und anderen Informationsquellen, seine Wohnung schliesslich [sic!] ist in klinischem Weiss [sic!] gehalten (in dem

nur die Bilder des Fernsehers Farbtupfer setzen), ein Anblick, der nicht zufällig eher an Laboratorien in Science-Fiction-Filmen erinnert – hier wird die Versuchsanordnung zwischen Begierde und Vergeistigung vollzogen, mit erschütternden Resultaten. Zwischen die Aufnahmen des Werbespots sind Bilder einer weinenden Frau an einem Tisch vor einem Café geschnitten. Auch hier werden wir erst anschliessend [sic!] erfahren, dass es Marie ist. Ihr gehört dieser Film.

Romance lebt vom radikalen Widerspruch zwischen Bild und Ton: Die Bilder, auch die sexuellen, spielen vor einer radikal stilisierten Farbpalette (infolge derer auch der Sex zwischen stimulierend und klinisch schwankt) und scheinen weniger um die Schauplätze als um die Körperlichkeit der Personen choreografiert; auf der Tonspur erzählt immer wieder aus dem Off Maries Stimme von ihrer Befindlichkeit, wobei auch hier der Tonfall zwischen sexueller Direktheit und philosophischer Betrachtung schwankt – in beiden Fällen ergeben sich auf- und abschwellige Bewegungen von Distanz und Identifikation, die dem Film seinen zwiespältigen Charakter verleihen.

Breillat hat den Film selbst als ‚Kreuzzug‘ der Heldin beschrieben, die ‚in einen Abgrund steigt, um einen Weg des Lichts zu beschreiten‘. Und tatsächlich scheint der Film (obwohl Breillat ausdrücklich verneint, dass er eine ‚Moral‘ hat) diesem Bogen zu folgen. Zurückgewiesen von Paul (implizit wird angedeutet, dass er nicht mit Marie schläft, um sein Bild der jungfäulichen [sic!] Gattin anstelle demjenigen einer Geliebten zu erhalten), begibt sich Marie in zunehmends [sic!] verstörendere sexuelle Begegnungen – vom Akt mit Pornostar Rocco Siffredi über die extensiven Bondage-Sequenzen mit Robert bis zu einer Szene, in der sie sich im Treppenhaus gegen Geld von einem Mann schlecken lässt [sic!] – und die dann so kippt, dass zwischen Vergewaltigung und Triumph nicht mehr unterschieden werden kann, werden die Bilder dabei fortschreitend ambivalenter und kulminieren in einer der eindringlichsten Sequenzen des Films: Während sie von Gynäkologen untersucht wird, imaginiert Marie einen phantastischen Raum der Zweiteilung. Schwangere Frauen liegen nebeneinander, und die jeweiligen Körperhälften befinden sich auf verschiedenen Seiten einer Wand: Innen liegt der Oberkörper, umgeben von Ärzten und Freunden, die andere Seite präsentiert ihren Unterleib in einem höllischen Kreisgang, in dem sich austauschbare Primaten abwechselnd in Hardcore-Manier an den freiliegenden Geschlechtsteilen vergehen.

Die Trennung zwischen Körper und Geist wird hier durch einen halluzinatorischen Effekt aus der Proportion geworfen – das Bild verstört nicht nur durch seine explizite Natur, sondern auch durch seine architektonische Unmöglichkeit (der innere Raum scheint nicht kreisförmig zu sein). Und tatsächlich ist es Breillats Umgang mit *mise-en-scene* [sic!] und

der Körperlichkeit der Schauspieler, die die Vielschichtigkeit des Werks ausmachen – ob mit oder gegen den Willen der Regisseurin, sei dahingestellt.

Zwar wehren sich auch in der Handlung des Films immer wieder Momente gegen die scheinbare Linearität des Ablaufs einer weiblichen Selbstfindung (so steht dem konservativen Satz von Marie ‚Man sagt eine Frau sei keine Frau [sic!], bis sie eine Mutter ist; es ist wahr‘ gleich darauf der wohl härteste Anblick des Films gegenüber: Während der Geburt verharrt die Kamera zum ersten Mal in insistierender Direktheit auf dem weiblichen Geschlechtsteil – ein Bild, das sowohl im Stil wie auch im Konzept des Films eine Kulmination der Widersprüche manifestiert), aber es ist der sich gegen die – streckenweise präventiven – Monologe sperrende Blick auf die Figuren, der Breillats Film eine rare Qualität verleiht.

So sprechen die Bilder von den Persönlichkeiten eine andere Sprache als ihre Sätze und ihre Einordnung durch Maries Kommentare. Zu sehen etwa in der achtminütigen Sexszene mit Rocco Siffredi, die ohne Schnitt verläuft: Die Grenzen zwischen Dominanz und Unterordnung verlaufen sich in der Hingabe. Nicht nur Dusey [sic!] (die eine durchwegs schwierige [sic!] Aufgabe mit souveräner Beherrschung meistert), sondern auch Siffredi verliert sich ganz im Akt und es entsteht eine beiderseitige Verletzlichkeit, die jedem Pornographievorwurf Hohn spricht, ohne den Blick abwenden zu müssen. (Die Ausnahmen sind die Szenen mit Paul – die auch als einzige ohne Off-Kommentar verlaufen: Der Geschlechtsverkehr mit ihm, dem Konzept, ist konsequenterweise der erbärmlichste des Films.) Breillat verschärft dieses Starren in weiteren [sic!] Sequenzen; besonders geladen und ungreifbar gibt sich die bereits erwähnte Szene, die zwischen Vergewaltigung und Verkehr schwebt. ‚Hure! Dir hab ich's besorgt!‘ schreit der Mann der noch immer zitternden Marie zu, sie richtet sich leicht auf und ruft ihm nach ‚Ich schäme mich nicht!‘

Tatsächlich beeindruckt Breillats Film weniger durch einen unverstellten weiblichen Blick auf den Sexualakt (das manifestiert sich – gelegentlich zwiespältig – im gesprochenen Wort sowie in der willkommenen Seltenheit, dass hier auch das männliche Geschlechtsteil mit Selbstverständlichkeit nicht nur bei der Penetration präsent ist) als durch den Rückgewinn einer komplexen, geheimnisvollen Körperlichkeit, die eine Rohheit und unverfälschte Direktheit der Emotionen gestattet, wie sie seit dem Tode Cassavetes kaum noch auf der Leinwand zu finden ist (etwa in den Werken des nicht nur bei uns sträflich unterrepräsentierten Maurice Pialat). Das gelingt zum Beispiel besonders schön in den Szenen zwischen Marie und Robert (den Veteran Francois [sic!] Berléand mit subtiler Genauigkeit spielt): In langen, choreographierten Bewegungen werden immer kompliziertere Verrenkungen bei den Fesselungsakten verzeichnet. Breillat gelingt es hier, eine fragile Balance zu halten,

ohne die widersprüchlichen Untertöne aneinander zu verraten. Zum einen ist Beziehung der beiden [sic!] von einem gegenseitigen Einverständnis getragen (nachher unterhalten sie sich gemütlich im Restaurant bei Wodka und Kavier [sic!]), zum anderen manifestiert sich natürlich in den Spielen eine unbehagliche Selbstaufgabe und durch das lange Beobachten [sic!] der teilweise umständlichen Manöver eine gewisse Lächerlichkeit. Diese komische Seite offenbart sich schon zuvor, wenn Robert damit angibt, 10.000 Frauen besessen zu haben, obwohl – oder vielmehr weil – er nicht gut aussieht. (Auch andere Sequenzen bereits vor dem überbordenden, hochkomischen Schluss balancieren zwischen dem Lächerlichen und Unangenehmen, am eindrucksvollsten vielleicht in der schmähsatd absolvierten gynäkologischen Untersuchung, die sich ins Absurde vervielfacht.)

Die Regisseurin scheint sich der gelegentlich unfreiwilligen Komik durchaus bewußt [sic!] zu sein (auch wenn sie sich in Interviews todernst gibt, alleine der Titel des Films weist [sic!] auf ihren Sinn für Humor hin) – nicht zuletzt erinnert **Romance** in der Art, wie er sich vom ruhigen Blick zu einem hysterischen Showdown (der ebenso lachhaft wie provokativ ist) entwickelt, an den großen Meister der tabubrecherischen Komik, Luis Buñuel [sic!] (neben dessen **Belle du jour** [sic!] gibt Breillat einen anderen ‚Skandalfilm‘, Nagisa Oshimas [sic!] **Im Reich der Sinne** als Inspirationsquelle an, in einem dritten vergleichbaren Film, der sich ernsthaft mit Sexualität auseinandersetzt – Bertoluccis **Der letzte Tango in Paris** – hatte sie eine Nebenrolle). Der behielt auch ein Pokerface, wenn er von seiner Arbeit sprach. Und so redet zwar Breillat todernst über alchemistische Untertöne, aber was auch immer **Romance** letztendlich bedeuten mag – im Erschaffen einer vielschichtigen Bildsprache setzt er sich über einfache Zuschreibungen ohnehin hinweg.

Fazit: Ein fordernder, eigenwilliger und in seiner visuellen Genauigkeit (leider) seltener Film, dessen freizügige Natur zweifellos Kontroversen hervorrufen wird (und damit sicher nicht jedermanns Sache ist) – und dessen künstlerischer Erfolg zweifelsohne daneben untergehen wird.

La critique de Rüdiger Suchsland

Source : <http://www.artechock.de/film/text/kritik/r/romanc.htm>

[consulté le 17 février 2013].

Date de publication : inconnue.

Le fait que l'article suivant contient pas mal de fautes typographiques ainsi que d'impression provient très probablement de raisons concernant le formatage en ligne du document.

Physik des Beziehungskampfes

Im Labor der Sinne: Catherine Breillats Versuch über weibliche Sexualität

Das Gesetz des Begehrens ist mechanisch. Du willst mich nicht, also will ich Dich um so mehr, Du willst mich, also ziehe ich mich zurückso [sic!] lautet der einfache Basissatz der komplizierten Selbstzerfleischungskonstruktionen, die die Menschen um ihre Sexualität errichten.

Marie (Caroline Ducey) erfährt dies gerade am eigenen Leib: ‚Obwohl ich ihn betrüge, bin ich eifersüchtig‘. Denn ihr Freund Paul (Sagamore Stevénin [sic!]) liebt sie, aber er schläft nicht mit ihr nicht [sic!] weil er nicht kann, sondern weil er nicht will. Vielleicht ist es der Narzissmus des männlichen Modells, den [sic!] der Zuschauer in einer ersten, wunderbar lächerlichen Szene als Torero kostümiert kennenlernt, beobachtet von Maries höhnischem Blick. Vielleicht ist es auch ein Machtspiel mit der selbstbewußten [sic!] Freundin, die so ganz das Gegenteil ist von den Hausfrauen und Ehefrauen des Kino-Mainstreams. Und Marie nimmt sich, was sie will, dort wo [sic!] sie es bekommt. ‚Haben‘ und ‚sein‘ sind die Verben, die die Schullehrerin im Unterricht wie im Leben konjugiert. ‚Ich will nur noch haben‘ weiß sie.

In Catherine Breillats Film spielt Marie die Rolle des Versuchstiers. Wie in einem Laboratorium wird sie immer neuen Situationen, Konstellationen und Versuchsanordnungen ausgesetzt. Die Männer, auf die sie trifft im [sic!] Beruf, abends in Bars, auf der Straße sind [sic!] Konstruktionen, sie stehen jeweils für ein Prinzip, eine typische Haltung. Im Aufeinandertreffen mit Marie enthüllt sich die Physik des Beziehungskampfes. Im Kern sind die Männer hier letztlich alle Sadisten. Weder Hingabe noch Zurückweisung sind passable Fluchtwege: lange sah man im Kino keine Frau so verletzlich, so den Anderen ausgeliefert, wie diese Marie. Als Machtapparat jenseits aller Institutionellen, [sic!] dient den Männern bei Breillat ihr Penis: sowohl der, der sich noch der Frau verweigert, der [sic!] ihn per Fellatio bedient, als auch der grandiose der Gelegenheitsbekanntschaft Paolo, des

alter ego [sic!] Pauls, der auch nur ein Prinzip verkörpert – genau das des allzeit-bereit“ [sic!], das Paul fehlt.

Das [sic!] alles Macht ist, gerade in Bezug auf Liebe und Sexualität, hat schon Breillats Landsman [sic!] Michel Foucault gezeigt. Bei Breillat, die sich bereits mehrfach in Filmen (am bekanntesten 36 FILETTE [sic!] SALE COMME UN ANGE) und Romanen der weiblichen Sexualität annahm, hat diese aber ebensoviel wie mit Macht auch mit Selbstentmächtigung zu tun. Sex ist metaphysisch“ [sic!] meint sie, und der innere Monolog ihrer Hauptfigur enthüllt eine intime Identitätssuche, die weniger individuell als repräsentativ ist. Eine Geschichte erzählt ROMANCE nur am Rande, und für die individuelle Psychologie der Figuren interessiert sich die Regisseurin so wenig wie für Politik. Marie reist vielmehr durch Situationen wie die Autorin eines philosophischen Essays; ständig befindet sie sich in einer gefährdeten Balance zwischen aktivem Provozieren einer sexuellen Begegnung und passiver Hinnahme dessen, was dann geschieht.

In diesem Sinn ist ROMANCE das, was man so ‚typisch französisch‘ nennt: verquatscht, intellektuell, kompromisslos auch in Künstlichkeit und Abstraktionsgrad seiner Figuren. Gleichzeitig ist Breillats Kino zwar kalt, aber nicht steril. In den weißen Räumen, den in klaren, sehr erlesenen Farben arrangierten Szenen zeigt sich nicht nur eine Schönheit der Bilder, es entsteht auch eine tiefere Intimität, [sic!] als in vielen, betont ‚gefühlvollen‘ Momenten anderer Filme. In melancholischem Grund-Ton erzählt Breillat von Ekstase, Selbstentdeckung und ganz spezifisch-weiblichen Erfahrungen, die man als Mann nur ahnen kann oder von der anderen Seite her kennt, die hier jedenfalls die schlechtere und dümmere ist.

Zahllose Varianten sexuellen Verhaltens und Erfahrungen – inklusive Bondage-Ritualen, einer gynäkologischen Untersuchung durch Studentengruppen, bis hin zu einer Vergewaltigung – werden so in kühl reiner Ästhetik durchgespielt. Das japanische Kino stand sichtbar Pate, und die Regisseurin selbst betonte mehrfach für [sic!] ROMANCE vor allem von Nagisa Oshimas [sic!] skandalträchtigem IM REICH DER SINNE inspiriert worden zu sein. Aber man entdeckt auch christliche Metaphern: Marie selbstauch [sic!] der Name scheint alles andere als zufällig gewählt erlebt [sic!] man mehr als einmal als gefesseltes Opferlamm, eine ausgesetzte Unschuld, deren Reinheit durch nichts zu beschädigen ist außer [sic!] durch ihre eigene Aktivität, durch die Verweigerung passiven Erduldens. Marie selbst will das Heft in der Hand behalten.

Die durchaus ‚expliziten‘ Sex-Szenen haben ROMANCE den Ruf des Skandalösen eingetragen, in Australien wurde der Film verboten, sogar in Frankreich selbst von Feministinnen wegen [sic!] ‚unkorrekt‘ Darstellung der Vergewaltigung – angegriffen. So unangemessen

und letztlich dumm das ist, trifft diese Reaktion doch ins Herz des von der Regisseurin gemeinten [sic!]: Nach wie vor lässt sich unsere Gesellschaft offenbar von nichts mehr provozieren, [sic!] als von selbstbewußten [sic!], sexuell aktiven Frauen, deren Verhalten nicht moralisch geächtet wird. Wenn dann noch wie hier vor allem am Ende – [sic!] archaische Rituale zum Thema werden, Sex und Gewalt, Geburt und Tod untrennbar verknüpft erscheinen, ist man schnell mit dem Zensurhammer zur Stelle.

Aber wirklich anstössig [sic!] ist ROMANCE nur, indem er gängige Schemata unterläuft, indem er dem Zuschauer bestimmte Bilder ungeschönt zumutet, und das Intimitäts-Tabu zum Thema hat. Ansonsten ist ROMANCE ein harter unvoyeuristischer Film, klug und radikal, manchmal spröde, aber auch ironischeine [sic!] Zumutung im bestmöglichen Sinn.

La critique de Benedikt Eppenberger

Source : <http://www.cineman.ch/movie/1999/Romance/review.html> [consulté le 17 février 2013].

Date de publication : inconnue.

L'article suivant est rédigé selon l'orthographe suisse actuelle.

PorNo oder ArtSi? Sex à la française

Die Französin Catherine Breillat schickt ihre «Romance» mit einem dicken X auf dem Plakat in die arglose Welt hinaus – zur Warnung an minderjährige Lüstlinge und volljährige Sensibelchen: denn Rocco Siffredi und also sein sagenhaftes Geschlechtsorgan spielen mit in diesem französischen Rasonnement über – na was wohl – die Liebe. Ob das bloss Reklametrick ist?

«PorNo!» hiess vor fast einem Jahrzehnt das Geschütz, welches die Frauenrechtlerin Alice Schwarzer zusammen mit ihren Schwestern von «Emma», [sic!] gegen die Porno-Industrie in Stellung brachte. Verschwunden ist er deswegen nicht, der pornographische Zirkus; trotzdem, der Aufruhr half mit, anstehende Veränderungen zu beschleunigen, in deren Verlauf sich das «System Porno» dem Mainstream weit annäherte, bis es sich schliesslich deckungsgleich mit den Common-Sense-Auflagen des sozialdemokratischen Gutmenschentums wiederfand. Das heisst: Porno ist gesellschaftsfähig, und in den 90er Jahren auch offiziell ein stinknomales [sic!] Geschäft geworden. Jenes Genre, das sich einmal rühmte, schamlos gerade das zu zeigen, was andere nicht zeigen wollten, hat 1999, wo es tunlichst jede Überschreitung meidet bzw. nicht unangenehm auffallen möchte, seine Daseinsbe-

rechtiung verloren. Andersrum gefragt: Was könnte denn heute pornographischer sein als beispielsweise ein Film wie «Armageddon»?

«Pornofilme sind gar kein Kino»

Dass die französische Autorin und Regisseurin Catherine Breillat weiterhin auf der klaren Trennung der beiden Bereiche beharrt – «Pornofilme sind gar kein Kino» (Breillat) – ist in ihrem Sinn konsequent. Nur so nämlich kommt ihr Filmkonstrukt «Romance» überhaupt erst einmal in Fahrt. In einer Frühphase macht man mit dem Gerücht, dass in diesem Arthouse-Erguss Pornographisches zu sehen sein würde (Pornostar Rocco Siffredi), das kritische Kunstfilm-Publikum scharf. In einem zweiten Schritt dann verbietet man sich den Vergleich mit der Pornographie, und behauptet: hier wird philosophiert; denn was «Romance» aussagt, verträgt sich schlecht mit materialistischen Fick-Shows. Wir zeigen zwar (Provokation!) die Erektion und besorgen es ihm oral, gehen dann aber weiter und sprechen von Liebe, wahrer Liebe. Was der Porno nicht kann, gelingt dieser nämlich allemal spielend: Transzendenz zu schaffen. Weil heute allerdings niemand mehr liebt, muss die Frau – nach Breillat die einzig wirklich liebesfähige – zuerst durch die Hölle absoluter Erniedrigung, um a) zu Erkennen [sic!], dass kein Mann sie wirklich «besitzen» kann und b) um so zu sich selbst zu kommen.

Pornoaustreibung

Das ist Dialektik die [sic!] sich gewaschen hat, und «Romance» wird so zur Pornoaustreibung mit dem Beelzebub. Die bildhübsche Marie (Caroline Ducey) liebt ihren Mann Paul. Paul liebt auch Marie, will sie aber nicht mehr an die Hose bzw. an den Schniedel lassen. «Platonisch» ist angesagt. Marie leidet an dieser Halbheit, und weil sie leidet, bricht sie schlussendlich auf, sich selbst ganz zu entdecken. Das geht dann so: frau reißt den Hengst Paolo (Rocco Siffredi) auf, lässt sich besteigen, unterbricht dann aber die sagenhaften 36cm in ihrem Tun. Paolo-Rocco ist irritiert, muss aber einsehen, dass er Marie nie «proprio», ganz, besitzen wird. Marie ist auf dem richtigen Weg. Zwei Schritte zurück, einen nach vorne. Zuerst volle Pülle Erniedrigung, darauf folgt ein Stück Befreiung. Und Madame Breillat will das totale Zusichselbstkommen der Heldin – schliesslich ist man das dem heroischen Feminismus schuldig. Sie steigert deshalb selbstredend die Erniedrigungen kontinuierlich. Vor allem ein Fremdarbeiter, ein älterer Sexologe mit Fesselspielen sowie ein Rudel wühlender Gynäkologen bringen Marie vorwärts auf ihrer Gralssuche. Schlusspunkt ist dann die endgültige Trennung vom Ehemann – sie sprengt ihn in die Luft –, und ein Kind wird Symbol ihrer nun endlich vollkommenen Liebe.

Starke Frau und Happy End

Breillat träumt in ihrem Film vorsätzlich den Traum vom weiblichen Übermenschen. Das verzweifelte Gieren der Frauen nach romantischer Liebe, die, wenn schon nicht für ewig, so doch über die Hochzeitsnacht hinausreichen sollte, bezeichnet sie als kleinlich, aussichtslos und dumm machend. Stark und ganz bei sich selbst ist die Frau nur allein. Der Mann: das Wesen vom anderen Planet. Blicke Breillat bei dieser Aussage, und gesellte der guten Marie (!) nachträglich nicht noch ein kleines Jesuskindlein bei – «Romance» wäre in etwa die Provokation [sic!], für die sie sich selber hält. So aber ist es tatsächlich nur eine «Romance», ein Film mit Happy End. Provokationen, das sind Nagisa Oshimas [sic!] «L'empire des sensés [sic!]» (1976) oder Ryu [sic!] Murakamis «Tokyo Decadence» (1992) – dort stellten sich die Macher einer unangenehmeren «Wahrheit» und die hiess: Es gibt keine Liebe, nur Pornographie und Tod! Etwas anderes anzunehmen wäre naiv oder abgrundtief zynisch.

La critique d'Angus Wolfe Murray

Source : <http://www.eyeforfilm.co.uk/review/romance-film-review-by-angus-wolfe-murray>
[consulté le 25 novembre 2012].

Date de publication : 19 janvier 2001.

Romance

[...]

Women and sex are a mystery to most men. They have no idea how deep it runs, how deep and strange, how strangely disconnected from romance. Catherine Breillat's film is personal. It devastates male attitudes to fidelity and trust. Marie (Caroline Ducey) is faithful to Paul (Sagamore Stevenin [sic!]), even though he doesn't want to make love to her. She finds this humiliating and insulting and too painful to bear, as if she is hateful. "You despise me because I'm a woman."

He is cruel in his refusal to analyse his feelings. He takes the attitude, if you don't like it, leave. She stays. To ease her anguish, she tests the boundaries of lust and degradation, becoming addicted to sadomasochistic game-playing and the thrill of a stranger's embrace, discovering, as if she didn't know, that "women are the victims men require".

She is not a victim, rather the willing accomplice in others' fantasies, recognising the power of sex, while avoiding intimacy. "Physical love is triviality clashing with the divine," [sic!] she tells herself, already lost in the language of metaphysics.

Many will find this an artsy excuse for pornography. It is nothing of the kind. Breillat's honesty is reflected in screenwriter, Severine Siat's use of first-person narrative – very fash-

ionable in neo-realist French cinema right now – the internal voice illuminating dark thoughts, like a lamp on the cellar stair.

The film's strength is its refusal to take its eye off Marie. No concessions are made. This is her body, her story, her emotions, her pain. Men don't want to be told how little they matter, especially when insisting how much they do, and obscenity is nothing but a reflection on the beholder's mind.

La critique de Vincent Remy

Source : <http://www.telerama.fr/cinema/films/romance,33749.php> [consulté le 25 novembre 2012].

Date de publication : avril 1999.

Le fait que l'article suivant n'est pas structuré par des paragraphes provient très probablement de raisons concernant le formatage en ligne du document.

Romance

[...]

La romance, nous dit le dictionnaire, est au XVIII^e siècle « une pièce poétique simple, assez populaire, sur un sujet sentimental et attendrissant ». A la toute fin du XX^e siècle, Catherine Breillat renouvelle le genre de manière radicale : le « sujet sentimental et attendrissant », c'est le sexe féminin. Non pas envisagé sous un angle abstrait, générique, mais au contraire de la façon la plus prosaïque qui soit : le sexe, le trou, le con, un sujet à part entière, vivant, exigeant. Traité avec tendresse, humour et considération. Mais sans détour. Evidemment [sic!], un tel sujet, ça dérange. Et ça révèle beaucoup de choses sur beaucoup de monde : sur celle, cinéaste tout de même assez culottée, qui s'en est emparée ; sur ceux, spectateurs, qui décideront ou non de se colleter avec cette « pièce poétique » ; et sur celui, critique amateur ou averti, qui s'y risque... Assurément, dame Breillat va jeter grand trouble jusque dans ce journal, et parmi ses lecteurs. Qu'on en juge. Elle s'appelle Marie, et nul ne saura jamais si c'est pour cela que Paul, son mannequin d'homme vraiment très crétin, trop crétin, c'est la faiblesse de ce film, la rêve virginale. Lorsqu'il n'est pas torero de pacotille sur le tournage d'une pub, Paul qu'interprète avec beaucoup d'abnégation Sagamore Stévenin roule en coupé Mercedes blanc, picore des sushis en lisant Bukowski, et drague en boîte, mais sans donner suite, juste parce qu'un mec « ça aime le challenge, ça cavale tout le temps ». Chez Paul et Marie, toujours habillés de blanc, tout est blanc. Mais tandis qu'elle contemple la blancheur immaculée de son mec inerte et flasque devant la télé, Marie com-

mence à laisser parler sa petite voix intérieure, désespérée devant cette absence de désir : « On dit d'un homme qui baise une femme qu'il l'honore. Paul me déshonore. » On y est. L'honneur est au coeur [sic!] de cette « romance ». L'honneur et la honte. Parce qu'elle est entière, Marie refuse d'être aimée à moitié. Ce sexe, que son amant nie, elle veut qu'il occupe dans sa vie la place qui lui revient. Et elle va mettre un point d'honneur à être honorée. Prête sans le savoir à faire ses « classes du sexe », résolue à ne s'épargner aucune expérience, bonne ou mauvaise. Une romance d'apprentissage, en quelque sorte. Une quête héroïque. En tout cas plus obscène qu'érotique, parce que, comme le dit Catherine Breillat, « l'obscénité fait partie du chemin rayonnant du désir et de l'amour ». Obscène et, malgré le X men songer de l'affiche, sans le moindre lien avec la pornographie qui, dans son obsession mécanique, s'obstine de façon paradoxale à « déréaliser » le sexe. Ici, chaque scène sexuelle est chargée de désir, d'angoisse, ou de dérision. Et Marie s'y jette à corps perdu. Justement, voici Paolo, premier homme sur le chemin de Marie. Et quel homme ! Paolo, c'est Rocco Siffredi, star du porno, un grand garçon attentionné, disponible et vaillant. Paolo remplit la fonction pour laquelle Marie (et Catherine Breillat) l'a choisi : il l'honore, mais selon ses modalités à elle. Et la petite voix intérieure de Marie commente le résultat. Car, on s'en doute, il y a chez Catherine Breillat, comme chez son personnage féminin ce sera même l'objet d'un fantasme de Marie, sous forme de cauchemar grotesque, [sic!] une confrontation permanente entre la tête et le corps. Après l'organique Paolo, voici le cérébral Robert. Directeur d'école primaire à ses heures, Robert (François Berléand, comme d'habitude impeccable) est un collectionneur, version Casanova, très fier de l'émission que France Culture lui a consacrée. Comme Marie, Robert prononce des sentences définitives, donc réductrices, voire ridicules, sur les rapports hommes-femmes, un discours ajusté à ses fantasmes. Robert propose à Marie de la ligoter, cela tombe bien, puisqu'elle n'a que faire de la liberté que Paul lui a octroyée. Et cela nous vaut la scène la plus bouleversante de ce film. L'émotion de Marie submerge le rituel fétichiste, sa vérité vient à bout du simulacre. Elle amène Robert sur son terrain, l'oblige à la regarder en tant que Marie, et non comme une conquête parmi d'autres. Il est temps de saluer le culot de son interprète, Caroline Ducey, et son formidable talent, la grâce incroyable qui lui permet de sortir indemne, et même grandie, des scènes les plus scabreuses. Comme si l'actrice faisait le même parcours que son personnage : lorsqu'elle retourne chez Robert, le rituel est cette fois dédramatisé. Le comique de l'appareillage, cordages et menottes, l'humour du discours, désamorcent le trouble de l'humiliation consentie. C'est même une des grandes vertus de ce film. On n'est pas obligé d'adhérer à tout ce qui s'y dit ; d'ailleurs, toutes ces sentences accumulées finissent par s'annihiler. On n'est pas obligé de partager la vision un peu désespérée que Catherine Breillat a des rapports entre les

sexes ; d'ailleurs, in extremis, le parcours radical de notre héroïne vire au surréalisme. On n'est pas obligé de suivre ses partis pris esthétiques ; d'ailleurs, cette vision un peu caricaturale le blanc nie le sexe [sic], le rouge l'exalte , [sic] Catherine Breillat, bien secondée à l'image par le magnifique Yorgos Arvanitis, la sublime avec panache. Mais on est obligé d'en convenir : à défaut de réconcilier les hommes et les femmes, ce film aura réconcilié une femme avec son corps. Et peut-être quelques hommes avec le corps des femmes : « La chose qu'on n'admet pas, dit Marie, on n'en admet pas l'image non plus. L'image vous compromet tout autant, à partir du moment où elle vous représente. » Ce film compromettant, et qui tient ses promesses, en supporterez-vous l'image ?

Appendice D Résumé

Ce mémoire d'études se propose comme objectif d'analyser la question de savoir dans quelle mesure le film *Romance* de Catherine Breillat a du *potentiel provocateur*. Dans son article *Der kurze Atem der Provokation*¹ de 1989, Rainer Paris définit la provocation comme

*rupture de normes inattendue qui est causée exprès et qui doit entraîner l'autre dans un conflit ouvert et le pousser à une réaction qui, d'autant plus qu'aux yeux de tiers, le discrédite et le démasque moralement*² [Paris 1989, p. 33].

Ce sont donc les *cinq caractéristiques* suivantes dont se compose chaque provocation et qu'on peut repérer aussi dans le cas du film *Romance* de Catherine Breillat :

1. *La rupture de normes* : Le film *Romance* manque à des normes cinématographiques variables pour les *cinémas de masse*, dans lesquels il se voyait projeter, parce qu'il contient des éléments *pornographiques* (p. ex., *scènes de coït non simulés, fellations, cunnilingus*, etc.) tels que les identifie la définition pertinente de la pornographie que donne Werner Faulstich :

La pornographie est la représentation d'actes sexuels « 1. explicitement détaillée, 2. réelle du point de vue de la fiction, 3. narrative du point de vue scénique [mise en relief par moi] »³ [Faulstich 1994, p. 20].

2. *La réciprocité/La dépendance de la réaction de la partie provoquée* : En tant que film, qui n'existe toujours que *pour* et *par* ses récipiens, l'œuvre *Romance* de Catherine Breillat *dépend fondamentalement des réactions de ses spectateurs*, qui étaient d'ailleurs multiples.

3. *La surprise* : Le film *Romance* surprend le public de *deux manières différentes* : D'un côté, il est tout à fait exceptionnel qu'un film comme *Romance*, qui contient des *scènes pornographiques*, soit montré dans les *cinémas de masse*. De l'autre, cette œuvre surprend ses spectateurs dans la mesure où, par son *affiche* plus ou moins érotique et par sa *bande-annonce* officielle, elle nourrit d'abord des *attentes* plus ou moins *voyeuristes* qu'elle *déçoit* pourtant aussitôt en s'avérant être un film pas du tout érotique ou excitant.

1 Traduction française que je propose pour le titre : *La courte endurance de la provocation*.

2 *En teneur originale* : „einen absichtlich herbeigeführten überraschenden Normbruch, der den anderen in einen offenen Konflikt hineinziehen und zu einer Reaktion veranlassen soll, die ihn, zumal in den Augen Dritter, moralisch diskreditiert und entlarvt“.

3 *En teneur originale* : „1. explizit detailliert, 2. fiktional wirklich, 3. szenisch narrativ [meine Hervorhebung]“.

4. *L'orientation vers le conflit* : *Romance* a du potentiel conflictuel quant à *deux sujets* : Premièrement, ses passages indéniablement *pornographiques* remettent en question la *limite* séparant les films *érotiques* des films tout simplement *pornos*. Deuxièmement, cette œuvre propage des propos problématiques et, pour cela, polarisants en ce qui concerne *les rôles sexuels* ainsi que *la nature de la relation entre les hommes et les femmes* (p. ex., le caractère *martial* de l'acte sexuel, la *femme* en tant qu'individu « *inférieur* », *passif* et *pas très complexe*, etc.)

5. *Le but de démasquer l'adversaire* : Certes, les réactions du public envers *Romance*, telles que les mesures de censure, ont *démasqué certaines attitudes idéologiques et 'gender'-théoriques*¹ de notre société (p. ex., concernant les *tabous* de la *sexualité*, de la *naissance* et de la *mort*, etc.), mais en fait, comme chaque œuvre filmique a un effet entièrement *individuel* à chacun de ses spectateurs, dans une analyse, on ne peut s'appuyer que sur ses propres impressions que le film respectif a évoquées. En ce qui me concerne, dans la mesure où, après avoir regardé *Romance* de Catherine Breillat, j'ai postulé un *caractère provocateur* de ce film que je voulais analyser dans un mémoire d'études, le film a *indirectement démasqué mon seuil de provocation personnel*, c'est-à-dire l'indicateur qui montre dès quel moment, je considère quelque chose comme provocation.

Et c'est exactement ce dernier point-là qui mène à une *concession nécessaire* dans l'identification d'une *véritable* provocation : Bien que, comme je viens de le démontrer, le film *Romance* de Catherine Breillat comporte tous les cinq éléments structurels que selon Paris détermineraient une provocation, *l'ensemble est plus que la simple somme de ses éléments*. Car en fait, ce ne sont que l'*intentionnalité* de l'acte ainsi que la *subjectivité* inhérente à chaque interprétation qui peuvent enfin s'avérer décisives pour le caractère provocateur effectif d'une action. Or, c'est dans la nature des choses qu'on ne pourra jamais deviner les *vraies* intentions du soi-disant 'provocateur' (dans ce cas-là, de la réalisatrice Catherine Breillat). *Le fait de se sentir provoqué* reste donc principalement *subjectif* et dépend fondamentalement du propre seuil de provocation qui, pour sa part, est conditionné par une multitude de facteurs. Ainsi, la seule vérité que ce mémoire d'études peut enfin revendiquer de constater quant au phénomène de la *provocation* est celle

que la 'provocation' est une structure paradoxale, une figure impossible, qui, en outre, n'implique pas que, si elle provoque l'un, elle sait forcément aussi provoquer l'autre.

1 *En teneur originale* : „gendertheoretisch“.

Appendice E Zusammenfassung

Ziel dieser Diplomarbeit ist es zu analysieren, inwiefern der Film *Romance* von Catherine Breillat *provokatives Potential* aufweist. In seinem Artikel *Der kurze Atem der Provokation* aus dem Jahre 1989 definiert Rainer Paris die Provokation als

einen absichtlich herbeigeführten überraschenden Normbruch, der den anderen in einen offenen Konflikt hineinziehen und zu einer Reaktion veranlassen soll, die ihn, zumal in den Augen Dritter, moralisch diskreditiert und entlarvt [Paris 1989, p. 33].

Demnach setzt sich jede Provokation aus den folgenden *fünf Merkmalen* zusammen, die sich auch im Falle des Films *Romance* von Catherine Breillat ausmachen lassen:

1. *Normbruch*: Der Film *Romance* bricht Normen, die gemeinhin für die *Mainstream-Kinos*, in denen er gezeigt wurde, gelten, da er Elemente enthält, die gemäß der Definition von Pornographie nach Werner Faulstich eindeutig *pornographischer Natur* sind (z. B. *nicht simulierte Sexszenen, Fellatio, Cunnilingus* etc.):

Bei Pornographie handelt es sich um die „1. explizit detailliert[e], 2. fiktional wirklich[e], 3. szenisch narrativ[e]“ [Faulstich 1994, p. 20] Darstellung sexueller Handlungen.

2. *Reziprozität/Reaktionsangewiesenheit*: Ein Film existiert immerzu nur *für und durch* seine Rezipienten und *hängt somit grundlegend von deren Reaktionen ab*. So auch das Werk *Romance* von Catherine Breillat, das sowohl breite Resonanz als auch Dissonanz auslöste.

3. *Überraschung*: Der Film *Romance* überrascht sein Publikum *in zweierlei Hinsicht*. Einerseits bedeutet es eine bemerkenswerte Ausnahme, wenn ein Film wie dieser, der offensichtlich *pornographische Szenen* enthält, im *Mainstream-Kino* gezeigt wird. Andererseits überrascht *Romance* seine Zuschauer, indem er deren mehr oder weniger *voyeuristischen Erwartungen* zerstört, die er zuvor aufgrund seines etwas anzüglichen *Fimplakates* und seines reißerischen *Trailers* geschürt hat. Denn *Romance* erweist sich in Wirklichkeit als vollkommen *anti-erotischer, nicht erregender* Film.

4. *Konfliktorientierung*: *Romance* weist Konfliktpotential bezüglich *zweier Themenbereiche* auf: Zum Ersten stellen seine unleugbar *pornographischen* Passagen die *Grenze* zwischen *erotischem Film* und plattem *Porno* in Frage. Zum Zweiten enthält *Romance* zahlreiche problematische und daher polarisierende Aussagen hinsichtlich der *Geschlechterrollen* sowie der *Natur des Verhältnisses zwischen Mann und Frau* (z. B. der *martialische* Charakter des Ge-

schlechtsverkehrs, die *Frau* als *unterlegenes, passives*, jedenfalls *wenig tiefgründiges* Individuum etc.).

5. *Entlarvung*: Zwar haben die Reaktionen der Öffentlichkeit auf den Film *Romance*, wie beispielsweise deren Zensurmaßnahmen, gewisse *ideologische* und *gendertheoretische Einstellungen* unserer Gesellschaft zu Tage gefördert (z. B. bezüglich der *Tabus* von *Sexualität, Geburt* und *Tod* etc.), jedoch hat jeder Film eine gänzlich *individuelle* Wirkung auf den einzelnen Zuschauer. Eine Filmanalyse kann sich daher sinnvollerweise allein auf die Eindrücke und Ideen, die das jeweilige Werk beim Autor hervorgerufen hat, beziehen. Was mich betrifft, so hat *Romance* von Catherine Breillat auf *indirekte* Weise meine *persönliche Provokations-Schwelle entlarvt*, das heißt jenen Gradmesser, der anzeigt, wo für mich persönlich eine Provokation beginnt. Und zwar insofern, als ich diesem Film, nachdem ich ihn das erste Mal gesehen hatte, *provokatives Potential* unterstellt und das Bedürfnis verspürt habe, dieses in einer Diplomarbeit zu analysieren.

Und ebendieser letztgenannte Aspekt macht auf eine *notwendige Konzession* bei der Identifikation einer *wahren* Provokation aufmerksam: Obwohl, wie ich gerade zeigen konnte, der Film *Romance* von Catherine Breillat sämtliche fünf Strukturelemente der Provokation, die Paris formuliert, enthält, *so ist das Ganze doch mehr als die bloße Summe seiner Teile*. Denn im Grunde sind es lediglich die *Intentionalität* des Aktes sowie die jeder Interpretation anhaftende *Subjektivität*, die letztendlich über den tatsächlichen provokativen Charakter einer Handlung entscheiden können. Allerdings liegt es in der Natur der Sache, dass uns die *wahren* Absichten des so genannten ‚Provokateurs‘ (in unserem Fall der Regisseurin Catherine Breillat) stets verborgen bleiben müssen. Die Tatsache, *sich provoziert zu fühlen*, bleibt demnach prinzipiell ein *subjektiver Eindruck*, der grundlegend von der eigenen Provokations-Schwelle abhängig ist. Diese wiederum wird durch eine Vielzahl unterschiedlicher Faktoren bestimmt. Folglich ist die einzige Wahrheit über das Phänomen der Provokation, die zu behaupten diese Diplomarbeit schlussendlich beanspruchen kann, diejenige,

dass die ‚Provokation‘ eine paradoxe Struktur, eine unmögliche Figur ist, die darüber hinaus keineswegs impliziert, dass sie, wenn sie den Einen provoziert, zwangsläufig auch beim Anderen dieselbe Wirkung erzielt.

Appendice F Lebenslauf

Persönliche Daten

Vor- und Zuname: Carina Miesgang
 Geburtsdatum, Ort: 03.09.1987, Linz
 Staatsangehörigkeit: Österreich



Ausbildung

Seit 10/2006	Lehramtsstudium für die Unterrichtsfächer Französisch, Psychologie und Philosophie an der Universität Wien Hauptfach: Französisch
09/1999–06/2006	Bundesgymnasium Werndlpark, Steyr (OÖ) AHS-Matura (mit Auszeichnung)

Berufliche Erfahrung

04/2012–07/2012	Private Kinderbetreuerin und Nachhilfelehrerin (im Grundschulfach Deutsch) in Wien
08/2011–09/2011	Französischlehrerin am Nachhilfeinstitut <i>Schülerhilfe</i> in Steyr (OÖ)
03/2001–06/2011	Fachbezogene Praktika im Rahmen der universitären Ausbildung in den Unterrichtsfächern Französisch, Psychologie und Philosophie sowie Ethik
08/2010–09/2010	Französischlehrerin am Nachhilfeinstitut <i>Schülerhilfe</i> in Steyr (OÖ)
2007–2009	Private Nachhilfelehrerin in den Unterrichtsfächern Französisch, Englisch und Latein

Teilnahme an Workshops und Vorträgen

- *Kritik der vorwissenschaftlichen Vernunft* (13/06/2012): Workshop an der Universität Wien zum Thema der vorwissenschaftlichen Arbeit als dritter Säule der neuen Reifeprüfung
- Vortragsreihe *Fachdidaktik kontrovers* an der Universität Wien im Wintersemester 2012/2013