REVEL NICE
REVUES ÉLECTRONIQUES DE L'UNIVERSITÉ DE NICE

http://revel.unice.fr



Pour citer cet article :

Michel Etcheverry,
" Le pouvoir de la victime ",
Cycnos, Volume 13 n°1,
mis en ligne le 07 juillet 2008.
URL : http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1532

Voir l'article en ligne

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.
L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

REVEL revues électronique de l'UNS - plate-forme pepiniere

Le pouvoir de la victime

Fantasme masochiste et rôles sexuels dans le cinéma américain des années 80 et 90

Michel Etcheverry

Université d’Orléans

Tout spectateur est un masochiste qui s’ignore. Peut-être même devrait-on écrire que le masochisme est une composante importante de l’expérience cinématographique, puisque le masochiste et le cinéphile ont ceci en commun que leur plaisir naît de l’abandon : l’un comme l’autre accordent leur confiance à une personne manipulatrice qui fera mine de les contraindre à subir tout ce qu’ils désirent secrètement endurer. Ils renoncent ainsi à exercer leur libre-arbitre pour se laisser porter, l’un par le flot du récit, l’autre par celui du fantasme, les larmes de l’amateur de mélodrame valant bien, après tout, celles du flagellant. Ainsi, s’il est considéré par beaucoup comme honteux, le fantasme masochiste est de par sa fonction cathartique l’un des mieux partagés qui soient. Davantage que l’acte masochiste lui-même, ce sont d’ailleurs plutôt les mots qui le définissent qui sont tabous : c’est seulement lorsqu’il devient explicite, lorsqu’il cesse de relever du non-dit — ou du non-vu — que le masochisme est considéré comme sulfureux : comme l’explique Gérard Lenne dans *Le Sexe à L’Ecran*, “on attribue une valeur de document (qu’on récuse habituellement) aux images dès qu’elles traitent de sadisme et de masochisme” (Lenne 61). Le masochisme est donc un fantasme parfaitement accepté tant qu’il n’avoue pas son nom.

Le fantasme masochiste relève pourtant de la perversion, dit-on, sans doute parce qu’il est porteur d’une image de violence. Cette violence est cependant une violence souhaitée, agencée et mise en scène par celui qui la subit : à la manière d’un metteur en scène, le masochiste recherche la création esthétique. Gilles Deleuze écrivait d’ailleurs très justement qu’il y a moins de fantasmes masochistes qu’un art masochiste du fantasme. C’est pourquoi on avancera que c’est la notion de pouvoir, davantage que la violence, qui est au cœur de la démarche masochiste, que ce pouvoir soit délégué, exercé, sublimé ou revendiqué. Dans une société américaine où la révolution sexuelle des années 60 et 70 et le *Women’s Lib* ont débouché sur un état de tension permament entre les sexes, le fantasme masochiste ne pouvait que générer un mélange de fascination et de répulsion, peut-être parce que sa dialectique du pouvoir et de la soumission pose le problème de la relation avec l’autre de manière aussi brutale que symbolique. Toutes les précautions oratoires qu’impose la *political correctness* en vigueur semblent subitement bien insignifiantes devant l’image d’un fouet et d’une paire de menottes. Après s’en être longtemps tenu à la métaphore, le cinéma américain s’est emparé au cours des vingt dernières années de l’imagerie fétichiste et sado-masochiste : de cet apparent engouement pour une pratique généralement considérée comme déviante est née cette brève étude. Il ne s’agit pas ici de procéder à un catalogue raisonné des perversions réelles ou supposées qui hantent l’imaginaire hollywoodien, mais plutôt de voir en quoi la représentation à l’écran des fantasmes masochistes, masculins et surtout féminins, est révélatrice de certaines tensions qui caractérisent les rapports entre sexes outre-Atlantique.

Cent ans de masochisme hollywoodien

De *La Veuve Joyeuse* (*The Merry Widow*, 1928, E. Von Stroheim) à *Papillon* (1973, F. Schaffner), il a toujours existé une solide tradition hollywoodienne du fantasme masochiste. Les stars cultivent d’ailleurs souvent le goût du martyre : en témoignent l’œil arraché de Kirk Douglas et la main tranchée de Tony Curtis dans *Les Vikings (The Vikings*, 1958, R. Fleischer), la flèche extraite de l’épaule de Clint Eastwood dans *Sierra Torride* (*Two Mules for Sister Sara*, 1970, Don Siegel), ou l’éviscération en place publique que s’auto-inflige

l'acteur/réalisateur Mel Gibson dans *Braveheart* (1995, M. Gibson). Ce penchant pour le supplice cinématographique constitue le versant "respectable" du fantasme masochiste masculin : si ces héros peuvent se permettre de glorifier leur goût de la souffrance, c'est parce que leur virilité ne peut être remise en question. Ces stars souffrent comme seuls des hommes savent souffrir, et leur masochisme se distingue à la fois du masochisme que l'on prétend "inhérent" à la condition féminine, ainsi que de cet autre masochisme masculin, qui se vit dans la pénombre d'une alcôve ou le local d'une fouetteuse professionnelle, et dont le but est la quête du plaisir sexuel. Cette dernière forme de masochisme n'est du reste guère prisée du public, qui la trouve dérangeante, et qui boude des films tel que *Les Jours et les Nuits de China Blue* (*Crimes of Passion*, 1984, K. Russell). Le masochisme semble n'être acceptable au cinéma que s'il évacue toute notion de plaisir sexuel : s'il peut incarner l'exaltation du martyre dans le plus pur style judéo-chrétien, l'évocation de la jouissance en revanche lui est le plus souvent interdite. Que le héros vienne à succomber aux avances capiteuses de cet archétype hétaïrique qu'est la vamp, et celle-ci le conduira à l'humiliation et à la déchéance. Il n'y a guère que le cinéma comique qui permette au personnage central de subir sans déchoir humiliations, bastonnades et travestissements divers. Il est vrai que la comédie permet de prendre avec la masculinité du héros des libertés que le drame n'autoriserait jamais : le "viril" Cary Grant pouvait ainsi préserver son image tout en se retrouvant travesti en auxiliaire féminine de l'armée française dans *Allez Coucher Dehors* (*I Was a Male War Bride*, 1949, H. Hawks). Dans ce cas de figure précis, "le ridicule ne tue pas, il fait même jouir", pour reprendre l'exquise formule de Jean Streff (Streff 215).

De film en film, le fantasme masochiste apparaît comme le révélateur de l'identité sexuelle du personnage mis en scène, et par extension du spectateur qui s'identifie à ce dernier. Le psychodrame sado-masochiste n'est au fond qu'une version théâtralisée des rapports de force qui existent entre les individus : il met en évidence les antagonismes et les frustrations qui séparent et opposent les sexes. Parce que la notion de pouvoir est au cœur de sa dynamique, il relève également du politique, au sens le plus large qui soit. Cette "politisation" d'un acte qui appartient avant tout au domaine de l'intime, c'est en grande partie au mouvement féministe qu'on la doit. Parce qu'il détermine la vision que l'on a de l'autre (masculin ou féminin, victime ou bourreau), le fantasme masochiste engage l'individu par rapport à la collectivité : être masochiste et réclamer le châtiment en vient ainsi à être considéré par certains et certaines comme une forme d'agression envers la sensibilité et la dignité de l'autre, et donc contre la société tout entière. La victime exercerait ainsi sur son bourreau un pouvoir qui indispose aussi bien les chantres du féminisme que les défenseurs de l'ordre moral. Derrière la violence que le masochiste s'impose à lui-même se cache donc une autre violence, qui serait une violence faite à l'ordre social. Si le masochiste choque, c'est peut-être moins parce qu'il désire souffrir que parce qu'il attend des autres, c'est-à-dire de nous, qu'ils deviennent les témoins de sa souffrance. Par le jeu de l'identification, ils, *nous* devenons alors victimes par procuration, ou encore instruments de la volonté du masochiste, et donc bourreaux.

Le tabou du masochisme

Le cinéma hollywoodien est depuis toujours porteur d'un curieux paradoxe : on trouve normal que les stars vivent leurs fantasmes masochistes par le biais de l'énucléation, de l'amputation ou même du meurtre, mais on jugera choquant de voir le héros d'un film se faire fesser ou fouetter pour en retirer une gratification sexuelle. La violence et le meurtre incarnent le *nec plus ultra* de l'érotisme, tandis que la jouissance en vient à relever de la perversité. La tendance n'est pas nouvelle, mais elle semble s'être accentuée au cours des dernières années : "libération" de la représentation des mœurs sexuelles aidant, on a vu fleurir nombre de longs métrages tels que *Basic Instinct* (1992, P. Verhoeven) et *Body* (*Body of Evidence*, 1993, U. Edel), qui prétendaient illustrer de manière explicite les fantasmes les moins avouables de

la libido américaine. Cette production demeure néanmoins ambiguë dans sa symbolique comme dans ses intentions, et l'on ne s'est pas privé de relever le puritanisme sous-jacent qui s'en dégage : la dominatrice (dans tous les sens du terme) que joue Madonna dans *Body* ne finit-elle pas simultanément abattue, défenestrée et noyée après s'être servi de ses charmes pour conduire les hommes sur la pente du vice, du mensonge, et du meurtre ? Dans *Aux portes de l'au-delà* (*From Beyond*, 1986, S. Gordon), la psychanalyste interprétée par Barbara Crampton endosse la tenue de cuir de la soumise et tente de s'adonner à des jeux sado-masochistes lorsqu'elle tombe sous l'emprise des forces maléfiques de l'au-delà. Son retour à la raison et à la "normale" passe alors par l'abandon d'une tenue vestimentaire et d'un comportement sexuel jugés "déviants".
Dénoncée par la critique européenne pour son conformisme et son manque d'audace, cette production hollywoodienne s'est simultanément trouvée en butte aux attaques de la droite religieuse et de divers mouvements conservateurs qui lui reprochaient de saper les valeurs traditionnelles de la famille et de donner une vision dégradante de l'être humain. Représentant parmi d'autres de ce courant moralisateur, le critique Michael Medved écrit ainsi à propos d'Hollywood :

> Few of us view the show business capital as a magical source of uplifting entertainment, romantic inspiration, or even harmless fun. Instead, tens of millions of Americans now see the entertainment industry as an all-powerful enemy, an alien force that assaults our most cherished values and corrupts our children. The dream factory has become the poison factory. (Medved 3).

L'argument n'est pas nouveau, il est même aussi vieux que le Septième Art. La salle de cinéma, qu'il s'agisse du *nickelodeon* des années 1910 ou du *drive-in* des années 50 et 60, est souvent apparue aux yeux des gens de bien comme un lieu de débauche où la jeunesse américaine viendrait s'abandonner aux pires turpitudes. Et l'on sait depuis le baiser échangé par John C. Rice et May Irwin dans *The Kiss* (1896) que les cinéastes n'ont jamais ménagé leur peine pour provoquer, délibérément ou non, l'ire des défenseurs de l'ordre moral.

L'influence des "Nouvelles Victoriennes"

La grande nouveauté de ces quinze dernières années a été l'émergence d'un courant féministe conservateur dont le combat contre la pornographie s'est confondu avec celui des tenants traditionnels de l'ordre moral. Ce mouvement féministe d'un nouveau genre, dont la juriste Catharine MacKinnon est l'une des figures de proue, s'est vu décerner le surnom plaisant de courant des "Nouvelles Victoriennes", qui résume assez bien sa position quant à la représentation de la sexualité à des fins commerciales. Si le combat de Catharine MacKinnon, Andrea Dworkin et leurs amies vise avant tout la pornographie *hard-core*, il n'épargne pas pour autant la production hollywoodienne *mainstream*. Pour MacKinnon, la fiction cinématographique se fait la complice d'une vaste entreprise d'asservissement social de la femme par le biais de la pornographie dès qu'elle met en scène certains désirs et certains fantasmes masculins où la femme apparaît comme un objet sexuel : parce qu'ils évoquent tous les deux à des degrés divers la thématique du sado-masochisme, *The Story of Joanna* (1975, G. Damiano) et *Basic Instinct* sont à mettre sur le même plan, bien que le premier soit un film pornographique classé X et le second un *thriller* destiné au grand public. Que l'acte sexuel soit simulé ou non, la représentation et l'image deviennent de toute manière moyens de pression et de répression. Aux yeux des Nouvelles Victoriennes, le masochisme féminin n'existe pas : il a été inventé de toutes pièces par les hommes afin de perpétuer leur supériorité sociale. Une femme qui se déclare masochiste est forcément une victime. Elle est parvenue au stade ultime de l'aliénation, puisqu'elle en vient à prendre plaisir au châtiment sexuel et social qu'on lui fait subir. Pour peu qu'elle revendique son masochisme, elle défend alors le pouvoir patriarcal qui l'oppresse et devient ainsi, dans tous les sens du terme, une collaboratrice.

Par leur démarche, Catharine MacKinnon et Andrea Dworkin s'insurgent contre tout un courant de pensée qui a longtemps associé masochisme et féminité, en faisant du masochisme féminin un trait inhérent au comportement sexuel de la femme. Krafft-Ebbing le définissait d'ailleurs dans son *Psychopathia Sexualis* comme une "surcroissance pathologique d'élements psychiques féminins, comme un renforcement morbide de certains traits de l'âme de la femme" (Streff 96). Par extension, le masochisme masculin pouvait être expliqué comme un renoncement à la virilité : Homère ne décrivait-il pas comment la reine Omphale avait obligé Ulysse à se travestir en femme en signe de soumission ? Aux yeux de beaucoup, l'homme masochiste apparaissait — et apparaît du reste encore — comme un homme féminisé, voire émasculé, dès lors que son masochisme ne s'inscrivait pas dans la tradition du sacrifice christique. Pour peu que sa finalité soit exclusivement le plaisir sexuel, le masochisme masculin apparaissait alors comme une résurgence de la composante féminine de l'homme.

En dépit de la "révolution sexuelle" des années 1960 et 70, le fantasme masochiste demeure plus que jamais tabou, notamment chez la femme, la recherche de la soumission et de la souffrance apparaissant comme incompatible avec le *credo* feministe. Aux yeux de certaines féministes contemporaines, notamment les "Nouvelles Victoriennes", le fantasme masochiste transforme inévitablement en objet celle qui s'y abandonne. Cet abandon apparaît alors comme une forme de complicité morbide face à un désir sadique qui ne peut être que masculin, et qui est à l'origine de toutes les formes de pornographie, comme l'explique Catharine MacKinnon dans *Feminism Unmodified* :

> In pornography, women desire dispossession and cruelty. Men, permitted to put words (and other things) in women's mouths, create scenes in which women desperately want to be bound, battered, tortured, humiliated, and killed. Or merely taken and used. This is erotic to the male point of view. Subjection itself, with self-determination ecstatically relinquished, is the content of women's sexual desire and desirability. Women are there to be violated and possessed, men to violate and possess them, either on screen or by camera or pen, on behalf of the viewer. (MacKinnon 148).

L'expression du masochisme féminin dans la création cinématographique de fiction ne peut donc être que l'expression d'une volonté masculine de transformer la femme en objet. Le masochisme homosexuel, qu'il soit masculin et féminin, ne trouve pas davantage grâce aux yeux de Catharine MacKinnon, qui demeure fort discrète quant aux rapports de pouvoir qu'ils pourraient révéler au sein d'un même sexe. Le débat sur le fantasme masochiste homosexuel — ici lesbien — se voit donc éclipsé de manière assez expéditive au nom de la défense des droits de la femme face au sexisme masculin :

> The defense of lesbian sadomasochism would sacrifice all women's ability to walk down the street in safety for the freedom to torture a woman in the privacy of one's basement without fear of intervention. (MacKinnon 15).

Le discours de MacKinnon est indiscutablement aussi dogmatique qu'il est sommaire : de manière assez ironique, il demeure prisonnier d'une vision traditionnelle de la sexualité, qui se doit d'être "conventionnelle", c'est-à-dire vierge de toute pratique déviante, et fondée sur l'hétérosexualité. L'alliance apparemment contre nature qui unit ces "Nouvelles Victoriennes" à la droite chrétienne ultra-conservatrice peut du reste s'expliquer par un réflexe commun de protection de la femme contre la sexualité : aux yeux de Catharine MacKinnon, la femme doit être protégée de la majorité des fantasmes sexuels parce que ceux-ci lui apparaissent comme l'expression d'un sexisme masculin visant à rabaisser la femme. Un conservateur comme Jesse Helms prônera quant à lui la défense des valeurs morales essentiellement par peur de l'affirmation d'un développement de la sexualité féminine qui pourrait conduire les femmes à une plus grande autonomie, et donc à une défiance accrue vis-à-vis de l'ordre social patriarcal dont l'aile ultra-conservatrice du parti Républicain est le symbole le plus criant.

Dans un cas comme dans l'autre, la femme doit être protégée de sa propre sexualité. Les "Nouvelles Victoriennes" et la droite conservatrice brandissent du reste les mêmes armes, à savoir la censure : la "pornographie" (terme à prendre ici dans son sens le plus large) doit être bannie des écrans de télévision et des salles de cinéma. L'industrie de l'audiovisuel doit donc être soumise à des pressions constantes qui la conduiront à proposer des œuvres plus conformes à une conception "saine" de la sexualité.

Catharine MacKinnon fonde toute son analyse sur les rapports hommes/femmes, en ignorant la relation homosexuelle masculine et féminine, ainsi que l'abondante pornographie qui s'y rapporte. Si le fantasme masochiste est l'expression d'un désir sexiste de supériorité de l'homme sur la femme, comment alors interpréter les rapports sado-masochistes entre homosexuels masculins ? En affirmant que la transformation de la femme — voire de l'homme — en objet fantasmatique conduit inéluctablement à son avilissement, MacKinnon va en fait à l'encontre du mécanisme même du fantasme : ce dernier étant par nature égoïste et narcissique, il transforme automatiquement en objet l'individu qu'il incorpore dans sa fiction, que cet individu soit de sexe masculin ou féminin. Parce que la fiction cinématograhique fonctionne très largement en créant des objets (la femme fatale, la femme-enfant, la femme-victime), on comprend dès lors pourquoi la logique d'une MacKinnon ne peut que se heurter à la logique fantasmatique qui sous-tend le désir masochiste. L'erreur de Catharine MacKinnon est de confondre fantasme et réalité : à la manière de ces spectateurs qui, comme le dit Gérard Lenne, accordent une valeur documentaire aux images évoquant le sadisme ou le masochisme, elle accorde aux fantasmes une valeur de réalité. Le cinéma se situant par définition en dehors du champ de la réalité, et à l'intérieur de celui du fantasme, on comprend alors pourquoi la critique féministe conservatrice de l'imagerie sado-masochiste dans le cinéma américain repose sur une totale incompréhension du processus fantasmatique — à moins qu'il ne s'agisse d'un refus de le comprendre. Dès ses origines, au dix-neuvième siècle, le mouvement féministe a été caractérisé par un puritanisme certain, ainsi qu'un rejet de tout ce qui touchait à la sexualité. Certaines féministes du début du siècle ne condamnaient-elles pas le cinématographe comme une invention immorale susceptible d'entraîner la déchéance morale des jeunes filles qui le fréquenteraient ? Il n'est pas douteux que ces antécédents puritains aient laissé des traces. Quoiqu'il en soit, l'apparition au début des années 1990 d'une série de films noirs à forte connotation sexuelle, et dont *Basic Instinct* demeure l'archétype, a démontré par la controverse qu'elle a provoquée à quel point une partie du mouvement féministe défendait une conception de la sexualité, et donc des rôles sexuels, fondamentalement conservatrice.

La femme prédatrice, ou le divertissement puritain

Le personnage de la femme fatale est l'un des archétypes du film noir. Depuis Theda Bara et les premières vamps du cinéma muet, la femme prédatrice s'est imposée comme un objet de fantasme dans l'imaginaire masochiste. A bien des égards, elle apparaît comme l'archétype de la femme dominatrice recherchée par le masochiste : une lecture attentive de films tels que *Basic Instinct* et *Body* montre en fait qu'elle est surtout la créature du masochiste, davantage que sa tortionnaire. Le rôle de la femme dominatrice dans le fantasme masochiste a été parfaitement résumé par Gilles Deleuze dans sa célèbre introduction à *La Vénus à la Fourrure*, de Sacher-Masoch :

> En distinguant dans une perversion le sujet (la personne) et l'élément (l'essence), nous pouvons comprendre comment une personne échappe à son destin subjectif, mais n'y échappe que partiellement, en tenant le rôle d'élément dans la situation de son goût. La femme-bourreau échappe à son propre masochisme en se faisant masochisante dans cette situation. L'erreur est de croire qu'elle est sadique, ou même qu'elle joue à la sadique. L'erreur est de croire que le personnage masochiste rencontre, comme par bonheur, un personnage sadique. Chaque personne d'une

> perversion n’a besoin que de l’“élément” de la même perversion, et non pas d’une personne de l’autre perversion. Chaque fois qu’une observation se porte sur le type d’une femme bourreau dans le cadre du masochisme, on s’aperçoit qu’elle n’est ni vraie sadique, ni fausse sadique, mais tout autre chose, qui appartient essentiellement au masochisme sans en réaliser la subjectivité, qui incarne l’élément du faire-souffrir dans une perspective exclusivement masochiste. (Deleuze 38).

En quelque sorte, le récit de fiction ne peut connaître le vrai sadisme puisqu’il n’est peuplé que de masochistes et de leurs créatures. Plus qu’un film noir, *Basic Instinct* est à la fois un film fantastique et un film fantasmatique : le policier joué par Michael Douglas y projette littéralement ses pulsions masochistes, son désir de la femme dominatrice, en façonnant l’univers qui l’entoure et en éliminant les personnages qui pourraient compromettre l’accomplisssement de son fantasme : l’amie lesbienne de la femme dominatrice sera tuée dans un accident de voiture, l’ex-maîtresse incapable de satisfaire le désir érotique du héros périra abattue, soupçonnée d’être une meurtrière. La *hubris* masochiste du héros l’entraîne à faire le vide autour de lui jusqu’à ce que ne subsiste plus que l’hétaïre convoitée, qu’il s’approprie à la fin et dont il peut jouir à sa guise.

Body présente un schéma légèrement différent, bien qu’il apparaisse clairement que la tentation du héros par la femme dominatrice jouée par Madonna soit clairement le produit du désir masochiste de celui-ci. Dans ces deux films, c’est le héros masochiste qui tire les ficelles et modèle son univers en fonction de ses propres préférences sexuelles, qui apparaissent comme fondamentalement conservatrices : rejet de l’homosexualité, qu’elle soit masculine (*Body*) ou féminine (*Basic Instinct*), besoin de possession de la femme dominatrice conduisant à une relation fondamentalement monogame, l’infidélité de l’hétaïre étant sanctionnée par la mort (le personnage interprété par Madonna finissant abattu par l’amant avec lequel elle a trompé le héros dans *Body*) .

Des films tels que *Body*, *Jade* (1995, W. Friedkin) ou *Basic Instinct* se servent donc de l’alibi du masochisme masculin pour mieux conforter un certain nombre de schémas puritains et conservateurs : la femme masochisante se voit refuser une sexualité propre et autonome, puisque sa perversité et ses prouesses sexuelles doivent obligatoirement se mettre au service du fantasme masochiste du héros. Que le personnage féminin déclare son désintérêt pour la gent masculine en se proclamant lesbienne, ou qu’il accorde ses faveurs à un autre homme que le héros, et il se voit promis à la mort. Dans le cas des films cités ci-dessus, le fantasme masochiste a donc pour fonction première de conforter un certain nombre de schémas que l’on pourrait qualifier de patriarcaux. Mais d’autres productions proposent une lecture du fantasme masochiste plus nuancée, notamment en ce qui concerne le masochisme féminin.

Le fantasme et ses miroirs

C’est incontestablement la représentation du fantasme qui est à l’origine de la plupart des controverses portant sur la présence de fantasmes masochistes dans la production cinématographique américaine contemporaine. Le propre du fantasme est de défier la représentation cinématographique, puisqu’il repose avant tout sur les mots. Comme l’écrivait Roland Barthes, cité par Gérard Lenne, “le fantasme ne peut que s’écrire et non se décrire”. (Lenne 61). Puisqu’il est généralement (comme chez Sade) discours et écriture, et non image, sa représentation tend souvent à sombrer dans l’écueil de l’illustration. Pour reprendre une fois encore la formule de Gérard Lenne citée dans l’introduction de cette étude, on se met dès lors à accorder à ces images une valeur documentaire, et non une valeur fantasmatique.

Les réalisateurs européens ont souvent traité le thème du fantasme avec davantage de bonheur que leurs confrères américains : *Belle de jour* (1967, L. Buñuél) est généralement cité comme l’exemple du film dont l’écriture s’accorde parfaitement avec la logique du fantasme, par un mouvement de va-et-vient continu entre le rêve et la réalité. On pourrait également citer *Mortelle Randonnée* (1983, C. Miller) qui voyait la femme dominatrice incarnée par Isabelle

Adjani devenir le jouet inconscient, puis finalement la victime, du détective privé Michel Serrault, qui relançait sans cesse la “mortelle randonnée” évoquée dans le titre pour mieux garder sous son contrôle la femme objet de son fantasme, et mener ce dernier jusqu’à son terme, en l’occurrence la mort.

Les cinéastes d’outre-Atlantique n’ont que rarement su développer cette dimension onirique du fantasme, peut-être de peur de déconcerter un public supposé peu réceptif à ce type de stratégie narrative. On se contentera de citer la relative ambiguïté qui entoure le personnage de Catwoman dans *Batman 2, le retour* (*Batman Returns*, 1992, T. Burton), dont on ne sait si elle est réellement morte ou vivante. Quelques scènes fugitives — parfaitement intégrées dans le développement narratif du film — fonctionnent néanmoins comme de petits tableaux évoquant le fantasme, notamment lorsqu’un violeur agresse une passante dans une ruelle avant d’être mis hors d’état de nuire par Catwoman, ou encore la confrontation entre cette dernière — armée d’un fouet — et les deux vigiles d’un supermarché. Dans *Crimes of Passion*, Ken Russell avait également approché la dimension fantasmatique citée plus haut par une succession de scènes qui montrent la prostituée China Blue face à ses clients, dont un policier qui demande à se faire sodomiser au moyen de sa propre matraque. La réplique que lance China Blue au détective privé amateur qui enquête sur elle (“I can be any reality you like”) évoque également le va-et-vient onirique déjà mentionné pour *Belle de jour*.

Outre qu’elles permettent d’évoquer le côté irréel du fantasme, ces ruptures — relatives — du récit me paraissent également correspondre à un impératif de sens : dans tous les films cités dans le paragraphe ci-dessus, la femme masochiste ou masochisante s’évade dans le fantasme afin d’échapper aux humiliations et à la violence que lui infligent les hommes dans la “réalité”. Cette porte de sortie vers l’univers fantasmatique ne la sauve néanmoins pas de la schizophrénie, et le personnage de Catwoman en est l’illustration parfaite : méprisée, humiliée, puis presque tuée par l’homme qui l’emploie, elle se réfugie sous le déguisement de la femme dominatrice : combinaison moulante, bottes, cagoule, fouet. Les larges coutures blanches qui strient le noir luisant de sa combinaison montrent cependant à quel point le personnage demeure écartelé, morcelé. Car qu’est au fond Catwoman sinon la somme de toutes les souffrances accumulées par son *alter ego*, Selina Kyle ? Dans cette optique, le personnage pourrait presque être envisagé dans une optique féministe (qui ne serait cependant pas celle de Catharine MacKinnon) : elle prend l’apparence d’un fantasme fétichiste masculin afin de mieux punir ce pouvoir patriarcal qui l’a avilie. Mais si elle est dominatrice par sa tenue et ses accessoires fétichistes, elle apparaît également masochiste : précipitée du haut d’un gratte-ciel par son employeur parce qu’elle en savait trop, elle revit cette chute tout au long du film en s’écrasant tantôt dans la benne d’un camion, tantôt dans une serre. La femme masochiste, ou masochisante, est littéralement une femme rapiécée. On retrouve d’ailleurs cette même image dans *L’Etrange Noël de monsieur Jack* (*The Nightmare before Christmas*, 1994, J. Selig), film d’animation supervisé par Tim Burton dans lequel Sally, le personnage féminin, est une poupée de chiffon assemblée par des coutures qui se déchirent à chacune de ses chutes, lui faisant à chaque fois perdre un bras ou une jambe.

Extérieures chez Tim Burton, ces coutures sont intérieures chez Ken Russell : la prostituée China Blue est constamment déchirée entre le personnage qu’elle joue la nuit face à ses clients et la très respectable styliste qu’elle est le jour. Victime du fanatisme du faux prêcheur qui la persécute, elle apparaît comme la victime masochiste (ligotée sur une table) avant que son persécuteur ne renverse les rôles en la contraignant à le tuer après lui avoir fait revêtir le col blanc et le costume noir du clergyman.

Le relatif morcellement de la trame narrative, son découpage en tableaux parfois oniriques, fait donc écho à ces déchirures que porte sur son corps ou dans sa personnalité la femme masochiste/masochisante. Le masochisme féminin semble correspondre dans le cinéma américain à un éclatement de la personnalité féminine : la femme masochiste hésite toujours

entre le rôle de la victime consentante et celui du bourreau involontaire. La représentation du masochisme féminin dans le cinéma américain semble donc trahir une extrême confusion quant au rôle sexuel dévolu à la femme.

Le miroir et ses fragments

J'ai écrit en ouverture de cette étude que la notion de pouvoir était au cœur même du fantasme masochiste. Peut-être conviendrait-il d'ajouter que l'impuissance a également son rôle à y jouer. Face à une société américaine en pleine mutation et en proie à de nombreuses incertitudes quant au devenir des rôles sexuels traditionnels, le fantasme masochiste fait presque figure de valeur refuge. Ultime rempart de tous les conservatismes ou expression d'une contestation féministe qui n'hésiterait pas à aborder de front les aspects les plus tabous de la sexualité, il se prête aux interprétations idéologiques les plus diverses. S'il fallait tenter de trouver un point commun aux multiples déclinaisons du fantasme masochiste, c'est peut-être dans ce constat d'impuissance face aux pressions de la société qu'il faudrait aller le chercher. Progressiste ou réactionnaire, le masochiste s'efforce, pour citer Jean Streff, de "faire de son renoncement à certains désirs la condition même de sa satisfaction" (Streff 248). Le "pouvoir de la victime", c'est donc également celui de transcender ses propres frustrations et sa propre impuissance. Dans une société où les relations entre sexes deviennent toujours un peu plus conflictuelles, le fantasme masochiste aura alors pour rôle de transformer l'affrontement en source de jouissance.

Ouvrages cités

Deleuze, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch*. Paris : Les Editions de Minuit, 1967.
Lenne, Gérard. *Le Sexe à l'Ecran*. Paris : Henri Veyrier, 1978.
Mackinnon, Catharine. *Feminism Unmodified*. Harvard : Harvard University Press, 1987.
Medved, Michael. *Hollywood vs. America*. New York : Harper & Collins, 1992.
Streff, Jean. *Le Masochisme au Cinéma*. Paris : Henri Veyrier, 1978.