

Et pourtant, elles tournent

Bérénice Reynaud

Number 53, January–February 1991

Cinéma américain II : les marges, les acteurs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22367ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Reynaud, B. (1991). Et pourtant, elles tournent. *24 images*, (53), 20–25.

ET POURTANT, ELLES TOURNENT

PAR BÉRÉNICE REYNAUD

Mal connu, peu diffusé hors des festivals, le « cinéma des femmes » (étiquette commode à laquelle il ne se laisse d'ailleurs pas si aisément réduire) est l'un des derniers refuges du cinéma indépendant aux États-Unis. Traversé par un fort courant expérimental, il interroge aussi bien les formes que le fond des discours dominants. Tableau d'une constellation.

Tout en reconnaissant Maya Deren comme son origine et sa source d'inspiration, l'avant-garde cinématographique américaine était devenue un mode d'expression privilégié du « moi » masculin. Les films les plus radicaux présupposaient un « locus classicus », un sujet (mâle et blanc) qui ne se remettait pas en question. Bien des femmes se sentaient exclues de cette « tradition », et c'est en travaillant *dans la marge*, sur la chair même du signifiant et du langage qu'elles ont imposé, ces dix dernières années, une « révolution tranquille ». Au point qu'il n'est plus possible, aux États-Unis, de faire de théorie du cinéma sans faire référence au travail des femmes. C'est donc sous cet angle que je vais parler du cinéma expérimental et indépendant américain.

YVONNE RAINER : GLISSEMENTS PROGRESSIFS DU SENS

Yvonne Rainer occupe une place centrale dans cette constellation. Après avoir été danseuse et chorégraphe, elle en arriva à la conclusion que « la danse ne pouvait plus... 'exprimer' le nouveau contenu de [son] travail, c'est-à-dire les émotions. »¹ Mais plutôt que de se lancer dans une simple exploration de la « psyché féminine », Rainer introduit des glissements de sens, des effets-miroirs, de multiples niveaux de contradiction. Même teinté d'autobiographie, son travail n'est jamais confessionnel : des éléments fictionnels, des citations, la virtuosité formelle de la mise en scène créent une distance, un espace dans lequel le spectateur peut composer son propre texte. Cette stratégie aborde de front des questions qui hantent l'avant-garde : celles du sujet de la parole, du sujet divisé, de l'intertextualité, etc.

The Man Who Envied Women (1985, 125 min.) traite au fond de ce que Lacan appelait « la bêtise » du signifiant, lequel semble n'avoir été inventé que pour *contenir* la jouissance. Le film confronte le spectateur avec les paramètres mêmes de notre

impasse sexuelle, en les contextualisant par rapport à la situation socio-politique new-yorkaise. Le héros, Jack Deller (pour *Jack, tell her...*, Jack, dis-le lui à elle) est un Don Juan que sa seconde femme quitte au début du film. Le rôle de Deller est interprété par deux acteurs différents, et son discours est un collage de diverses sources : citations de Foucault et de théoriciens divers, lettres de Raymond Chandler. Quand il va voir son/sa psychanalyste (qui demeure invisible et silencieux), des scènes de *films noirs* ou de mélodrames classiques sont projetées sur un écran. Ensuite, dissimulant sa curiosité derrière des écouteurs de walkman, Deller espionne les conversations des femmes qu'il surprend dans la rue, dans les cafés, à la fac. De quoi parlent-elles ? De leurs difficiles rapports avec les hommes. Une autre femme parle, qu'il n'écoute pas. C'est son épouse invisible, présente seulement par sa voix, qui découvre « l'insupportable tristesse » de vivre « non sans hommes, mais sans *un* homme ».

Privilege (1990, 103 min.) continue cette exploration de l'impasse sexuelle — en se plaçant du côté des femmes dont l'accès à la sexualité est remis en question. Une cinéaste invisible fait un documentaire sur la ménopause. Une activiste anti-nucléaire constate l'inutilité de son combat, son propre vieillissement, l'impuissance politique des femmes. Une ancienne danseuse se souvient du rôle ambigu qu'elle a joué à l'époque où elle était « désirable » : son témoignage a contribué à la condamnation d'un Porto-Ricain accusé de viol, elle a eu une liaison avec le jeune procureur chargé de l'affaire, dont elle a découvert par la suite qu'il était sexiste et réactionnaire. Alternant plans documentaires, citations, scènes jouées et scènes chorégraphiées, *Privilege* aborde de plein fouet la question de ce que peut être une position morale face au racisme de la société américaine — à ses propres préjugés et faiblesses —, à la nécessité de se raconter, enfin, à l'Autre (dans ce cas, à une femme noire.)

**NINA MENKES ET LIZZIE BORDEN :
LES DEUX VERSANTS DE LA PROSTITUTION**

D'autres femmes cinéastes, hantées par des questions similaires, suivent des chemins différents. Il est intéressant de comparer *Magdalena Viraga* (1986, 90 min.) de Nina Menkes à *Working Girls* (1986, 90 min) de Lizzie Borden. Alors que ce dernier film fut un énorme succès, et séduisit par l'amoralité insolente de son propos (montrant la prostitution comme une « job » ordinaire, à travers la journée de travail d'une fille), le film de Menkes s'ancre dans une zone plus sombre où la peinture de la souffrance féminine s'allie à la recherche d'une spiritualité non dominée par les valeurs patriarcales. Là où Borden insiste sur la normalité de son héroïne, Menkes en fait ressortir l'altérité. Mais les deux cinéastes utilisent la prostitution comme métaphore/métonymie de l'impasse créée par la différence sexuelle : elles en explorent chacune un versant différent.

Ida, l'héroïne de *Magdalena Viraga*, est l'éternelle « mauvaise fille » des livres saints : la prostituée des pauvres, qui se vend pour deux sous dans un hôtel minable, qui hait son métier et sur laquelle se vengent les flics. Pour rendre son aliénéation, Menkes tourne des plans d'une lenteur qu'on n'avait plus revue depuis les premiers Akerman ou les premiers Warhol — en particulier les neuf scènes où l'on voit Ida au lit avec ses clients. La caméra cadre étroitement le visage de la fille, tandis que la nuque de l'homme et son torse nu entrent et sortent du champ au rythme d'un coït tristounet. Le client est anonyme ; ce qui reste de ces plans interminables, c'est le visage d'Ida, qui passe de l'ennui au dégoût, de la colère à la douleur. Tourné sur un scénario haché et poétique (citations de Gertrud Stein, Anne Sexton et Mary Daly), *Magdalena...* déborde le cadre de son intrigue — le meurtre inexplicable d'un client, l'emprisonnement et la révolte d'une prostituée — pour exprimer la lourdeur insupportable des corps, des mots, du temps — le mal-être de la femme coincée par le regard imaginaire de l'Autre, dans le champ symbolique où elle est « pas-toute », dans les codes du sexe, de la religion, de la répression.

Avec *Queen of Diamonds*², Menkes donne une autre expression à ce malaise, en l'appliquant à la sphère économique. Sa silencieuse héroïne, Ferdaous, travaille au Casino de Las Vegas, brûle sa vie dans d'interminables sessions où elle distribue des cartes à des gens riches et se perd dans les regards des hommes aux confins du désert. C'est l'autre facette d'Ida³ : alors que cette dernière assumait son destin en se reconnaissant « sorcière », Ferdaous sait dire non et prendre la fuite.



Privilege d'Yvonne Rainer



Gabriella Farrar dans *Privilege* d'Yvonne Rainer

Tinka Menkes dans *Magdalena Viraga* de Nina Menkes



LESLIE THORNTON ENTRE LES IMAGES

L'œuvre de Leslie Thornton traduit une douleur similaire par rapport au fait d'être femme et la même difficulté à s'exprimer. Le titre d'un de ses films, *Adynata* (1983, 30 min.), dénote « l'aveu que les mots nous font défaut » ; pour Thornton, les images aussi nous font défaut, nous séduisant et nous piégeant tour à tour. Aussi est-ce *entre les images*, dans le silence qui s'installe entre les mots, que la cinéaste travaille. Ses films sont des « collages » élaborés de matériaux d'origines diverses : documents d'archives, séquences « détournées », scènes originales, iconographie empruntée aux arts plastiques... Ancienne peintre « minimaliste », Thornton a tourné depuis 1974 une dizaine de courts métrages et de vidéos, produits d'une lente élaboration, d'une accumulation impressionnante de matériaux, de mois entiers passés à la table de montage. Son œuvre « traduit l'obscurité » (selon l'expression de Marguerite Duras), l'étrangeté des corps, la peur du vide et de l'inconnu, l'impossibilité de s'exprimer, en un mot, l'altérité radicale de la voix féminine. *Adynata* part d'une photo de 1861 d'un dignitaire chinois avec sa famille, et analyse comment l'épouse du mandarin se transforme en « poupée de Chine » aux pieds bandés, à la mine modeste, au regard silencieux. Le film accumule et met en abyme des images de harem, de jardin japonais, de parures féminines, de maquillages, de fleurs délicates, de labyrinthes, suggérant l'ambivalence (répulsion/complicité) des femmes pour ces représentations embellies de leur propre oppression. La bande-son est un pot-pourri d'onomatopées, d'opéra chinois, de films d'horreur, de shows télévisés, de rengaines sud-américaines, de la voix de Betty Boop... Autant de figures de l'exotisme par lequel l'altérité, au-delà de sa propre aliénation dans les clichés, essaie de s'exprimer.

There Was an Unseen Cloud Moving (1987, vidéo, 60 min.) évoque de manière critique, « collagée » et poétique, la vie d'Isabelle Eberhardt, cette Européenne qui se convertit au soufisme, vécut habillée en homme dans le désert saharien, prit autant d'amants que bon lui semblait, écrivit des poèmes que Paul Bowles appréciait, et mourut dans une inondation à l'âge de vingt-sept ans. Thornton est actuellement au travail sur *Peggy and Fred in Hell*, une « œuvre en progrès » composée de plusieurs fragments sur film et sur vidéo, qui suit l'évolution de deux enfants grandissant dans une atmosphère post-apocalyptique : ils se racontent des histoires sur la survie des machines et la mort des hommes, des pingouins et des canards, les mythes de la culture populaire et leur oubli, le bon usage du téléphone, la genèse des rôles sexuels, la survie quotidienne et la fin du monde.

SU FRIEDRICH : LE CORPS DE L'IMAGE

Le projet de Su Friedrich est de combiner une pratique du cinéma expérimental avec un discours féminin/féministe. Par refus du réalisme, elle rejette la couleur au profit du noir et blanc et la voix synchrone au profit d'un collage de sons — ou même du silence. *Gently Down the Stream* (1981) présente quatorze rêves, préservés dans le journal intime de la cinéaste. Leur contenu manifeste est gratté sur la surface de l'émulsion filmique, tandis que les images en constituent le contenu latent : elles ne sont pas une explication ni un commentaire des mots, mais leur sont associées librement, afin de « suggérer

certains désirs ou certains gestes. » Le film a marqué l'avant-garde new-yorkaise en donnant expression à l'inconscient d'une femme homosexuelle.

The Ties that Bind (1987, 55 min.) est un « documentaire expérimental » sur l'histoire de la mère de Friedrich, qui, adolescente en Allemagne nazie, fut empêchée d'aller à l'Université puis envoyée en camp de travail en raison de son amitié pour des camarades juives et de son refus d'adhérer aux Jeunes-ses hitlériennes. Après la période ambiguë de l'occupation alliée, elle épousa un soldat américain qui l'emmena à New York — puis l'abandonna. La présence de la cinéaste se manifeste par un vide : ses questions à sa mère sont grattées de nouveau sur l'émulsion du film. Le film compare deux générations de femmes, et le niveau respectif de leur engagement politique.

Avec *Damned if you Don't* (1987), Friedrich est allée jusqu'au bout de la question qu'elle se posait quand elle était à l'école : qu'y a-t-il donc sous ces robes de nonnes ? Elle explore le sujet tabou de la sexualité des religieuses en juxtaposant plusieurs niveaux de discours : une analyse humoristique de *Black Narcissus* de Michael Powell, la chronique d'un procès pour lesbianisme d'une Abbessse italienne du XVII^e siècle, des souvenirs de couvent, et une partie narrative, sans dialogue, où l'on voit une jeune nonne perdre peu à peu sa réserve sous le regard insistant d'une jolie voisine.

Sink or Swim (1990, 48 min.) prend la natation comme métaphore des rapports entre la cinéaste et son père — un excellent nageur, qui lui avait appris à jouer aux échecs, traumatisait affectivement ses enfants et quitta abruptement sa famille. Raconté à la troisième personne par une voix de fillette, le film se compose de courts chapitres remontant les lettres de l'alphabet : de « zygote » à « Atalante », héroïne mythologique vaincue par l'amour. Pour évoquer l'indicible, pour terminer l'histoire que son père n'a jamais voulu écouter, Su Friedrich travaille l'image au corps à corps : *home movies*, petites filles dans la rue, concours de *body building*, un couple de femmes homosexuelles sur la plage, la cinéaste dans son bain, c'est par le corps de l'image que l'histoire peut enfin se raconter.

PEGGY AWESH, MARIE ET LE MORT

Après avoir travaillé pendant des années en super-8 (*From Romance to Ritual*, 1985, 21 min.; *I Ride a Pony Named Flame*, 1987, 5 min.; *Martina's Playhouse*, 1989, 20 min.) Peggy Awesh a tourné, en collaboration avec Keith Sanborn, *The Deadman* (1989, 37 min.), d'après *Le mort* de Georges Bataille. Après la mort de son amant Edward, Marie s'enfonce, à demi-nue, dans la campagne, s'exhibe dans un bar, baise, jouit, pisse, vomit, et retourne mourir auprès du corps d'Edward. Tourné en noir et blanc, le film utilise des stratégies qui interdisent au spectateur de se constituer en simple voyeur : titres qui interrompent l'histoire et la « distancient », images qui ne privilégient jamais des gros plans fétichistes. De plus, au lieu d'être racontée du point de vue d'un homme (chez Bataille, c'est Edward qui dicte à Marie sa conduite; dans le film, elle suit sa propre impulsion) *The Deadman* aborde de front la question du désir féminin — de la relation entre pornographie, érotisme et féminisme.



Sink or Swim de Su Friedrich

The Deadman de Peggy Awesh et Keith Sanborn



Peggy and Fred in Hell de Leslie Thornton





Surname Viet Given Name Nam
de Min-ha Trinh T.

MIN-HA TRINH T. : EXPLORATION DE L'ALTÉRITÉ

Les deux premiers films de Min-ha Trinh T. (Vietnamienne vivant aux États-Unis depuis 1970), *Reassemblage* (1982, 40 min.), et *Naked Spaces: Living is Round* (1985, 134 min.) déconstruisent le regard colonial. C'est à Dakar que Trinh prit conscience qu'elle se trouvait du même côté que les Africains par rapport au discours anthropologique. Par contraste, son exploration subtile de l'habitat d'Afrique occidentale se transforme en rencontre quasi érotique. La différence entre érotisme et pornographie est la même que la différence entre l'approche ethnologique et celle qui est à l'œuvre dans *Naked Spaces*. Le pornographe, l'ethnologue, l'administrateur colonial, sont engagés dans une entreprise de domination et de réduction. L'érotisme, au contraire, permet une interpénétration entre le sujet et l'objet du désir, créant une intimité tout en maintenant l'altérité de l'objet. Quand elle filme maisons, greniers et cours intérieures, Trinh laisse des coins d'ombre car «pour provoquer le désir, une maison, tout comme une femme, doit avoir des parties secrètes». Influencée par le Zen, elle fait ressortir la complémentarité nécessaire de la lumière et de l'ombre, de l'extérieur et de l'intérieur, du convexe et du concave. Refusant le «naturalisme» du son synchrone, elle compose sa bande-son comme une partition, où des plages de silence viennent rompre la continuité sonore. Aux bruits enregistrés sur place, elle ajoute un «faux» commentaire qui vient poser sa propre altérité (en tant qu'étrangère au village, et qu'Asiatique dans la culture américaine).

Surname Viet, Given Name Nam (1989, 110 min.) remet encore plus en cause la distinction entre fiction et documentaire. Ce n'est pas un film «sur» le Viet-nam, mais un film qui frustre délibérément l'attente d'authenticité du spectateur. Il se structure autour d'interviews stylisées de Vietnamiennes décrivant les difficultés de leurs vies de femmes dans la société socialiste. Le «texte original» de ces interviews existe hors champ. Ce qui est offert au spectateur est une reconstitution/traduction, posant ultimement le problème du vrai et du faux, de la manière dont le premier monde consomme les images du tiers monde, de la possibilité de transmettre une expérience au-delà des différences culturelles. *Surname Viet...* est un palimpseste, une déconstruction poétique de la culture vietnamienne, où la vérité se trouve quelque part «dans l'interstice: cet endroit banni, qui demeure inaudible, opaque, incompréhensible à l'oreille du dominant.»⁴

CINÉMA DES NOIRES

Si les Noirs sont souvent invisibles dans le cinéma américain, c'est encore plus vrai des femmes noires. Parmi elles, une trentaine de cinéastes essaient de continuer à travailler — certaines dans le domaine expérimental. *Cycles* (1989, 16



Illusions de Julie Dash

min.) de Zeinabu Irène Davis montre, à travers de très belles images en noir et blanc, l'itinéraire d'une jeune femme à la recherche de son identité, entre le paysage urbain de Los Angeles, la culture africaine, et l'ambivalence de ses sentiments par rapport à une possible grossesse. *Hair Piece* (1984, 10 min.) d'Ayoka Chenzira utilise le dessin animé pour croquer avec humour les clichés qui définissent la beauté de la femme noire. *Suzanne Suzanne*, de la cinéaste/sculptrice Camille Billops, subvertit la forme documentaire pour montrer une famille noire en crise: la propre nièce de Billops lutte contre sa dépendance aux drogues, alors que la mémoire d'un père abusif et violent continue à planer. Les documentaires de la «performeuse» Michelle Parkerson (*But Then She's Betty Carter*, *Stormé*, *the Lady in the Jewel Box*) soulignent la contribution des femmes à la culture afro-américaine, et posent la question de ce que cela veut dire d'être Noire et «gay». *Rags and Old Love* (1986, 55 min.) d'Ellen Sumter est une méditation poétique — avec une bande-son superbement travaillée — sur les images et l'imaginaire de deux Noires, l'une vivant à la campagne, l'autre à la ville.

JULIE DASH

Le film le plus important réalisé jusqu'à présent par une Afro-Américaine, c'est *Illusions* (1984, 34 min.) de Julie Dash, tourné en noir et blanc. Le sujet du film, c'est l'imitation: les Noirs «passant» pour des Blancs, le fantasme pris pour la réalité, et le cinéma indépendant citant/parodiant/subvertissant les codes de l'Hollywood des années 40. Dans une scène capitale, une jeune Noire, Ester, est montrée de profil chantant dans un micro. L'image d'une actrice blonde, allongée sur un sofa et articulant les paroles de la chanson, est projetée sur un écran. La caméra recadre la scène, éliminant Ester, ce qui donne l'impression que c'est la blonde qui chante. Plus tard, dans une conversation avec Mignon, la jeune femme (noire, mais passant pour blanche) qui a supervisé la séance d'enregistrement, Ester commente la manière dont un Hollywood raciste fait usage de son talent invisible: «Parfois, quand je vais au cinéma, j'entends ma voix sortir d'une de ces stars. Je ferme les yeux et prétends que c'est moi qui suis là-haut, dans cette robe de satin.»

Julie Dash va finalement terminer son premier long métrage, *Daughters of the Dust*. Ce sera le troisième produit par une femme noire aux États-Unis, après *Losing Ground* (1982, 90 min.) de la regrettée Kathleen Collins, *Love Your Mama* (1989, 100 min.) de Ruby Oliver — en attendant l'achèvement de *Trouble I've Seen* d'Heather Foxworth. ■

NOTES

1. Yvonne Rainer, «Letter to Nan Pierre», in *Yvonne Rainer. Work 1961-73*, Halifax, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, and New York University Press, 1974, p. 238.
2. Je ne commenterai que brièvement ce film, car je n'ai pu qu'en voir une version inachevée sur table de montage.
3. *Magdalena Viraga* s'inspirait partiellement du procès d'une prostituée meurtrière raconté dans *Fendous, une voix en enfer* de l'écrivaine égyptienne Nawal El Saadawi.
4. Trinh, «Introduction», *Discourse* No 8, Fall-Winter 1986-87, Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin-Milwaukee, p. 7.

**INSTITUT
 QUÉBÉCOIS**
du cinéma

80, RUE DE BRÉSOLES
 MONTRÉAL (QUÉBEC) H2Y 1V5
 TÉLÉPHONE: (514) 288-7655
 TÉLÉCOPIEUR: (514) 288-7289