

24 images

24 iMAGES

Stephanie Rothman Le genre par défaut

Alexandre Fontaine Rousseau

Number 179, October–November 2016

Le cinéma de genre au féminin

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/83634ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fontaine Rousseau, A. (2016). Stephanie Rothman : le genre par défaut. *24 images*, (179), 18–19.

STEPHANIE ROTHMAN

LE GENRE PAR DÉFAUT

par Alexandre Fontaine Rousseau

Ce n'est pas tant par choix que par nécessité que Stephanie Rothman a œuvré dans le milieu du cinéma de genre et d'exploitation. C'est dans ce monde parallèle de petits budgets et de modestes succès commerciaux qu'elle va arriver à se tailler une place en tant que réalisatrice, à une époque où ce métier est encore presque exclusivement réservé aux hommes.

Comme tant d'autres, Rothman entame sa carrière sous la tutelle du roi de la série B américaine Roger Corman, œuvrant d'abord à titre de productrice associée sur des films tels que *Beach Ball* (1965) de Lennie Weinrib et *Queen of Blood* (1966) de Curtis Harrington. Elle fait ses premiers pas en tant que réalisatrice en complétant *Blood Bath* (1966), production à l'historique particulièrement trouble composée d'un amalgame de scènes tirées d'un film d'espionnage yougoslave abandonné en 1963 – auxquelles s'ajoutent, en plus de celles de Rothman, des images tournées par Jack Hill en 1964. Déjà, le sujet de ce premier film se prête à une lecture féministe : un artiste fou, obsédé par la figure de la femme, assassine après les avoir peintes les modèles qui ont le malheur de s'aventurer dans son atelier. Cette prémisse, manifestement inspirée par celle d'un autre film de Corman intitulé *A Bucket of Blood* (1959), fait écho à la manière dont le cinéma d'horreur

« consomme » les corps de ses victimes féminines. Forcément, l'ensemble s'avère décousu. Mais Rothman en exploite habilement le potentiel surréaliste, ponctuant le film de scènes qui possèdent une véritable qualité onirique, à commencer par celle où une jeune femme danse sur une plage pendant près de cinq minutes, bercée par des effets kaléidoscopiques carrément psychédéliques.

Relecture féministe du cycle des « films de plage » produits par American International au début des années 1960 (*Beach Party*, *Muscle Beach Party*, *Bikini Beach*, *Beach Blanket Bingo*, tous réalisés par William Asher), *It's a Bikini World* (1967) s'amuse ouvertement avec les conventions sexistes du genre dans lequel il s'inscrit. On sent d'emblée une certaine dérision dans la manière dont Rothman filme des groupes de jeunes filles se plaçant au service de bellâtres indolents, ainsi qu'une volonté subversive dans sa manière emphatique de filmer les regards se posant sur le corps de Delilah (Deborah Walley) lorsque celle-ci fait son entrée en scène... « *There's vacancy* », affirme tout simplement l'arrogant Mike (Tommy Kirk) lorsqu'il tente de la séduire. « *There sure is* », réplique-t-elle, « *right between your ears*. » « *Just because he's good-looking doesn't give him the right to think he's irresistible* », déclare-t-elle lorsqu'une amie lui demande pourquoi elle a rejeté les avances du jeune homme.



The Velvet Vampire (1971)

Refusant de se laisser abattre, le sportif Mike s'invente donc un frère plus intellectuel pour séduire Delilah – ce qui donnera lieu, on s'en doute bien, à son lot de quiproquos farfelus.

Au début des années 1970, Rothman s'émancipe de l'écurie Corman en fondant la compagnie de production Dimension Films avec son conjoint Charles S. Swartz ; mais elle réalise tout de même deux autres films pour le compte de New World Pictures avant de s'en distancier, dont *The Student Nurses* (1970) qui connaîtra un succès commercial marqué. Pour la toute première fois de sa carrière, Rothman s'inscrit de manière assumée dans le registre de la sexploitation, qui lui donne bien évidemment une plus grande liberté de manœuvre en ce qui a trait à la représentation des corps. Pour la réalisatrice, il apparaît nécessaire que la nudité au cinéma ne soit pas exclusivement féminine ; elle s'appliquera donc à exposer dans ses films le corps masculin pour faire de la caméra l'extension du regard et du désir féminin. *The Student Nurses*, en ce sens, s'avère assez audacieux puisqu'il annonce par le point de vue qu'il privilégie la remise en question systématique d'une certaine hégémonie dans la construction de l'érotisme à l'écran, tout en touchant à une série de thématiques sociales et politiques telles que l'avortement, le suicide assisté, le mouvement Chicano et la répression policière.

The Velvet Vampire (1971) s'impose à plusieurs égards comme le plus beau, le plus complexe et le plus inspiré des films de Rothman. D'abord parce que la cinéaste s'y libère périodiquement des contraintes du cinéma d'exploitation pour assumer entièrement cette sensibilité poétique que révélait déjà certaines des scènes les plus incongrues de *Blood Bath* ou encore la séquence d'hallucination de *The Student Nurses*; ensuite parce que sa définition du désir féminin y est élargie pour inclure cette fois-ci le désir homosexuel éprouvé par la figure tragique de la femme vampire solitaire, isolée au beau milieu d'un désert devenu métaphore de sa marginalité, qu'incarne avec un indéniable pouvoir de séduction Celeste Yarnall. Évoquant par moments une version californienne du cinéma de Jesús Franco, *The Velvet Vampire* procède à une mise en scène très calculée du regard, exposant de manière explicite ce lien unissant le désir et le voyeurisme; mais le film permet surtout à Rothman de critiquer, plus ouvertement qu'auparavant, cette façon par laquelle la notion de normalité mène à la répression des désirs jugés « déviants » par la majorité.

Avec *Group Marriage* (1973), Rothman poursuit sur le mode comique son exploration progressiste de la politique des sexes, mettant en scène de manière résolument positive l'histoire de trois couples qui décident d'habiter sous un même toit pour se « partager » les uns les autres. Encore une fois, les personnages de la cinéaste s'établissent en marge de la société, reformulant collectivement les règles de la cohabitation (et de la fidélité) selon leurs croyances et leurs aspirations personnelles. *Group Marriage* n'est certainement pas un film parfait, mais la sincérité de son discours nous fait rapidement oublier les maladresses de son exécution ainsi que la simplicité parfois gênante de son humour. La liberté y triomphe en effet sur les restrictions que tente de lui imposer la normalité, sans pour autant que Rothman occulte les difficultés logistiques, sentimentales et légales associées à une telle union polygame; et le film se termine sur la célébration d'un mariage homosexuel qui consolide clairement l'opposition de cette joyeuse comédie contestataire à toute forme de limitation du droit d'aimer.

Hybride entre le récit postapocalyptique et le drame carcéral, évoquant à la fois la blaxploitation ainsi que les films de prisons de femmes tels que *The Big Doll House* (1971) de Jack Hill et *Women in Cages* (1971) de Gerardo de León, *Terminal Island* (1973) dépeint avec férocité une série d'affrontements entre les prisonniers d'une colonie pénitentiaire, divisés en deux groupes politiquement distincts : ceux qui veulent reproduire sur cette île isolée les schémas de domination qui régissent le monde extérieur et les « révolutionnaires » qui désirent s'affranchir de ce modèle social étouffant. Utilisées comme bétail et comme esclaves sexuelles par les hommes qui forcent celles-ci à faire la lessive et la cuisine, les femmes se joignent tout naturellement aux rebelles. Fidèle à son habitude, Rothman met ici en scène des individus qui s'unissent pour construire ensemble une société plus juste, à un point tel que les prisonniers, après y avoir été envoyés contre leur gré, refuseront au final de quitter ce lieu devenu utopique, rejetant définitivement la société dont ils ont été exclus.

Ponctué de répliques efficaces (« *I've got tits so I've got to play Betty Crocker!* ») et de scènes d'action pour le moins inusitées (le sexe d'un homme, recouvert de miel, y est dévoré par un essaim d'abeilles), *Terminal Island* compte sans contredit parmi les films



The Student Nurses (1970) et The Working Girls (1974)

les plus mémorables de la cinéaste. La même année, Rothman signe aussi une première esquisse du scénario de *Beyond Atlantis* (1973), série B produite par Dimension qui sera cependant réalisée par l'infatigable Eddie Romero. De toute évidence, le cinéaste philippin ne partage pas les préoccupations de Rothman, mais on peut certainement attribuer à celle-ci l'idée de mettre en scène une civilisation primitive où le rôle de la femme est réduit à la seule fonction reproductive; et on ne peut s'empêcher de penser qu'entre ses mains, cette banale histoire de chasse au trésor aurait pu s'avérer autrement plus intéressante. On se doute bien, du moins, qu'elle n'aurait pas filmé la confrontation finale entre Leigh Christian et Lenore Stevens de manière aussi complaisante que Romero.

Dernier film réalisé par Rothman, *The Working Girls* (1974) rappelle à plusieurs égards *The Student Nurses*. Une fois de plus, la cinéaste se sert principalement de la sexploitation comme d'un prétexte pour raconter une histoire de solidarité entre femmes et pour aborder, par la bande, un certain nombre d'enjeux sociaux. À sa manière, un personnage de danseuse exotique y résume adéquattement le rapport ambivalent qu'entretient Rothman avec le cinéma de genre : « *Why am I a stripper instead of a social worker? The money, why else?* » Mais bien que Rothman se soit tournée par obligation vers l'horreur et l'exploitation, il n'en demeure pas moins qu'elle a su construire une œuvre cohérente et personnelle en dépit des contraintes imposées par ces genres, arrivant de manière subversive à renverser les rapports de force et de pouvoir imposés par les conventions que réitérent ceux-ci. En ce sens, son parcours est bien celui d'une pionnière – emblématique de toute une génération de cinéastes américaines telles que Barbara Peeters, Doris Wishman ou Roberta Findlay qui ont su se tailler une place en marge d'une industrie essentiellement masculine. 24