

De la pudeur en documentaire

Camille Trembley

Number 196, September 2020

Sexe | Pour un cinéma subversif

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/94258ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Trembley, C. (2020). De la pudeur en documentaire. *24 images*, (196), 96–101.

De la pudeur en documentaire

PAR CAMILLE TREMBLEY



← Touch Me Not de Adina Pintilie (2018)

Rares sont les documentaires qui représentent la sexualité à l'écran. Deux d'entre eux ont retenu notre attention.



Avril 2015, je découvre le film *Die Menscheliebe* (Maximilian Haselberger, 2014) et ma première scène de sexe dans un documentaire. Le film suit Jorgen et Sven – l'un est handicapé moteur et l'autre souffre d'une anxiété sociale – dans leur recherche d'une sexualité épanouie. Une scène me marque : celle de Sven faisant appel aux services d'une escorte. Le temps d'un plan fixe et frontal, le spectateur observe l'acte sexuel entre les deux alors que la place du lit, lieu de l'ébat, occupe exactement un tiers de l'écran. Notre regard semble coincé comme le lit de cette pièce déjà bien à l'étroit. Je comprends alors que mon regard de spectatrice documentaire a été épargné face à ce corps-à-corps. Il est vrai qu'on ne voit que peu, ou pas, de corps nus ni de sexualité en action dans les documentaires. Or, deux films très différents sortis en 2018 invitent, eux aussi, à réflexion sur la représentation de la sexualité à l'écran : *Ma nudité ne sert à rien* de Marina de Van et *Touch Me Not* de Adina Pintilie.

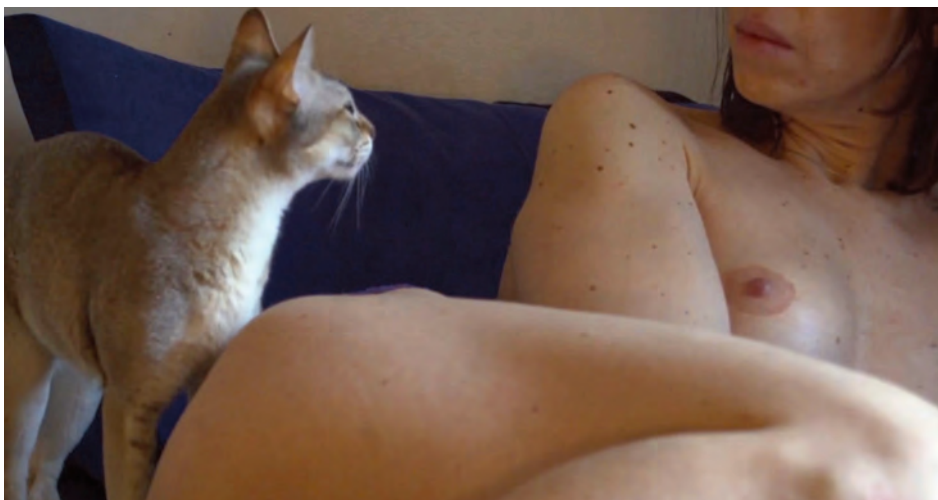
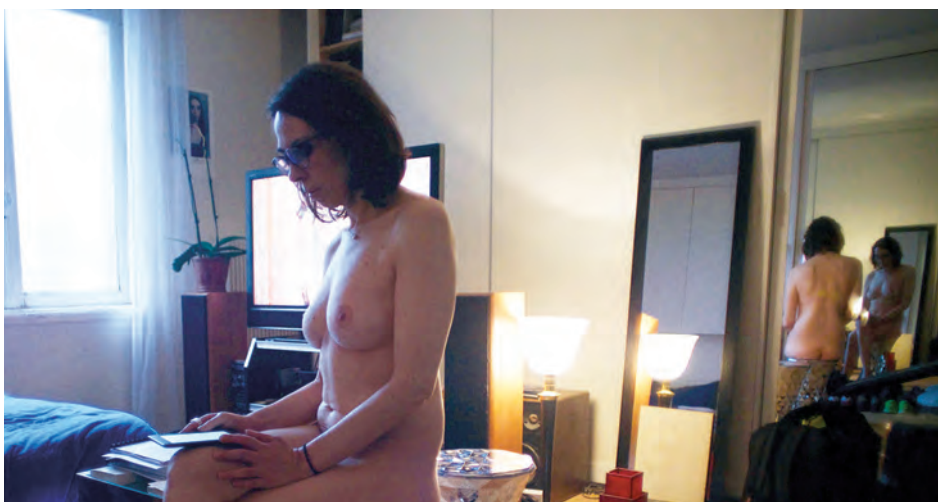
DÉ-CORPS

La différence majeure réside dans l'espace filmique présenté dans les deux œuvres et dans lequel les corps évoluent.

Dans *Ma nudité ne sert à rien*, c'est le parcours d'un seul corps nu que l'on suit, celui de la cinéaste qui réalise l'autoportrait d'une quadragénaire. On observe alors le quotidien de ce corps dans la sphère intime (l'appartement de la réalisatrice). Le corps nu mange, se lave, fume, lit, réfléchit, se prélassse. Le corps nu se lave, se prépare et s'habille avant de se rendre dans la sphère publique (les rues, les cafés, la ville). Mais, il ne parle pas. En effet, suivant une logique cartésienne, le discours et le récit sont pris en charge par la voix off de Marina de Van qui commente images et émotions en adoptant la forme du journal intime. Le décor du corps est celui du quotidien de la cinéaste qui cherche à retrouver son désir sexuel interrompu, dans son petit appartement filmé sous tous les angles. Le corps est ancré dans quelques lieux distincts, précis, parfois chaleureux et familiaux (la chambre, chez le frère de la réalisatrice ainsi que dans les rues et bars de la ville).

Dans *Touch Me Not*, ce sont plusieurs corps nus qui apparaissent à l'écran. Le film est porté par Laura (l'actrice Laura Benson), en quête thérapeutique d'un désir aujourd'hui figé, et par le duo Thomas Lemarquis – Christian Bayerlein dont les corps « hors-norme » sont présentés comme tels (Christian est paralysé par une atrophie musculaire de la colonne vertébrale et Thomas est atteint d'alopécie, un mal entraînant la perte totale des cheveux). Les corps, qu'ils soient nus ou vêtus, s'expriment surtout à travers un décor minimaliste et épuré. Habillés de blancs, ils circulent dans des espaces clos, saturés, entourés de vitres. Le décor convoque alors un imaginaire propre à la précision clinique (tel que l'hôpital ou l'asile). Les paroles de la chanson leitmotiv du film soulignent une urbanité sans âme (*Melancholia uber der neue Stadt*). D'où une mise en scène dans laquelle la rencontre avec l'altérité prend des allures de projections psychanalytiques. Les espaces blancs omniprésents dans le film offrent alors l'image d'un espace de projection propice aux multiples fantasmes, mais fonctionnant aussi comme autant d'écrans ouverts sur une sexualité tourmentée.

↑ Touch Me Not de Adina Pintilie (2018) → → Ma nudité ne sert à rien de Marina de Van (2018)



L'ÉCHEC DE L'INTIMITÉ À DEUX

Malgré ces différences formelles, les deux films dressent un même constat, à savoir l'échec du couple à travers l'échec de la rencontre des corps. Et surtout l'échec de l'intimité partagée, car vécue – et montrée de surcroît – de manière oppressante.

Dans le film de Marina de Van, cette quête d'altérité s'exprime par la construction d'un « soi Internet » et des rencontres virtuelles qui seront invariablement décevantes. Quand une de ces rencontres se concrétise dans l'espace de la chambre (l'espace intime), cela débouchera sur des rapports sexuels éprouvants, marqués par l'incompréhension et l'impuissance. Les corps nus des hommes sont alors perçus comme des corps « étrangers ».

Dans *Touch Me Not*, c'est la construction d'un rapport soignant/soigné qui se met en place, rapport renforcé par l'omniprésence du rapport regardant/regardé mis en exergue par la cinéaste elle-même (l'actrice va ainsi jusqu'à prendre littéralement la place de la cinéaste derrière la caméra).

Les deux films s'assument comme des docufictions dans lesquels les codes classiques du récit de fiction sont remis en question.

100

L'intimité ne semble alors possible qu'à travers la présence du groupe. Il faut attendre la scène des rencontres BDSM pour voir Christian et sa compagne avoir des relations sexuelles. Sinon, celles-ci ne pourront advenir que projetées ou différées. Dans une des séquences, alors que le son off donne à entendre un ébat sexuel, la caméra montre en plongée le corps de Thomas nu, bientôt remplacé par un autre corps. C'est exclusivement dans le hors-champ de la bande son que les corps s'incarnent et semblent pouvoir se rencontrer. La conception sonore devient le pendant charnel du film avec sa série de bruitages de mastication, de déglutition, de jouissance qui se retrouve d'ailleurs transposée dans la musique originale du film sous la forme d'une variation de halètements mélodiques. Le travail sonore, redonnant ainsi au corps nu sa dimension charnelle, semble conférer un aspect plus « documentarisant » au film.

L'ÉROTIQUE FICTION

Les deux films s'assument alors comme des docufictions dans lesquels les codes classiques du récit de fiction sont remis en question.

Marina de Van confronte son corps nu à la fiction en imitant la célèbre scène finale du film *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983). Par un montage alterné, on peut ainsi voir une séquence de ce film se dérouler sur l'écran de télévision et, en parallèle, le corps de la

cinéaste en mouvement. Cette mise en scène nous place dans la même position que le jury de l'école de danse : celle de juger la performance. Là où *Flashdance* suit la logique des codes de la comédie musicale américaine classique¹, on observe le corps de la cinéaste essoufflée, mettant en lumière l'effort de la performance, concept invisible dans le schéma hollywoodien du film musical.

Dans *Touch Me Not*, Adina Pintilie met en place plusieurs procédés de distanciation. D'abord, à travers le rôle symbolique des doubles de la cinéaste (Thomas et Laura), qui sont tour à tour metteurs en scène ou observateurs des scènes du film. Ensuite, par l'exhibition constante de la technicité du plateau de tournage (caméra, projecteurs, équipe, projecteurs, etc.) montrant le film en train de se faire. Pour finir, grâce à l'annulation de tous les artifices ou effets de spectacle possibles. Par exemple, quand la travailleuse du sexe trans et thérapeute Hannah Hoffman donne un *peep-show* pour Laura : pas de musique, pas d'artifice, aucun appareil. Reste la « crudité » d'un corps nu, enlevant ces vêtements avec plus ou moins de fluidité. Une séquence placée sous le signe de la désérotisation.

Pourtant, cette désérotisation à l'œuvre, que j'interprète comme une critique du sexe magnifié par la fiction et donc de sa représentation « inauthentique », semble produire l'effet inverse : l'érotisme, le charnel, la sensualité des corps dans les films de fiction nous manquent comme spectateur pour sentir et (re)sentir ces corps dans toutes leurs complexités. J'ai alors le sentiment que la mise en scène des corps de certains personnages (en particulier celui de Marina ou de l'actrice Laura Benson) nous montre surtout la préparation à la performance « actorielle » plutôt que de nous amener à une véritable libération des corps formatés *dans* et *par* l'image. C'est comme si, paradoxalement, cette mise à distance des codes fictionnels préparait la nudité à n'être plus lisible que par la fiction. Bien que les procédés fictionnels soient mis à nu, ils deviennent le référent pour exprimer la nudité et parler de sexualité.

En visionnant ces deux films, je cherche le moment du corps-à-corps avec l'écran, l'instant du ressenti charnel. J'ai l'impression que pour montrer et discourir sur le sexe, celui vécu et éprouvé, il ne faut pas s'appuyer sur une représentation figée, mais sur l'engagement du corps du spectateur dans une corporéité sous-jacente à chaque œuvre². Nous faire sentir et éprouver non pas un corps formaté et idéalisé, mais des corps vivants, pulsionnels, différents et imparfaits.

1. Dans la comédie musicale américaine, la performance finale vient renforcer des valeurs sociétales, telles que la formation du couple hétérosexuel, mais également cinématographiques : le divertissement comme seule forme de cinéma désiré et donc désirable. Voir, Altman, Rick. *La Comédie musicale hollywoodienne*. Paris : Armand Colin, 1992.
2. Pour Gaudin, le corps somatique du spectateur est à la fois constitutif et pris dans un rapport à l'espace vécu : « [...] c'est le flux ininterrompu de l'image-espace [...] affectant l'espace inscrit dans le corps du film, qui implique notre corps sentant dans une épreuve essentielle du mouvant ». Voir Gaudin, Antoine, *L'espace cinématographique : esthétique et dramaturgie*. Paris : Armand Colin, 2015.