

Trente ans de sexe au cinéma

Autor(en): **Brenez, Nicole / Bacqué, Bertrand**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Films : revue suisse de cinéma**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 17

PDF erstellt am: **05.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931127>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Trente ans de sexe au cinéma

Spécialiste du cinéma d'avant-garde et auteur d'un ouvrage sur la figure du corps ¹, Nicole Brenez revient sur l'évolution de la représentation du sexe à l'écran ces trois dernières décennies. *Propos recueillis par Bertrand Bacqué*



Nicole Brenez

Quelle distinction peut-on faire entre le porno et la représentation du sexe dans le cinéma «traditionnel»?

Le cinéma pornographique est une construction symbolique simple – de ce qu'une société autorise comme commercialisable sur un marché spécialisé, et le cinéma traditionnel une construction allégorique – de l'image qu'une société cherche à donner d'elle-même à travers ses produits de grande consommation. Dans les deux cas, ça n'a probablement rien à

l'investigation figurative que le «Salò» de Pasolini. Depuis 1975, les cinéastes les plus inventifs ne font, au mieux, qu'approfondir certaines des propositions «pasoliniennes» (par exemple «Choses secrètes» et la scénographie sexuelle comme élucidation des rapports de domination économiques) ou bien les reprendre toutes mais en les configurant autrement (Philippe Grandrieux dans «La vie nouvelle»). Ce qui a changé, c'est plutôt notre croyance collective au désir: dans les années

vertit, mais aussi revendique le pornographique?

La confiscation absolue du désir oblige les auteurs contemporains à reverser celui-ci au registre du négatif. Il n'est donc plus traité que comme pulsion de mort («Sombre», «Trouble Every Day», «La vie nouvelle»), comme aveuglement et méconnaissance («À ma sœur»), comme rituel d'asservissement («Choses secrètes»). Une telle négativité s'étaye évidemment sur les analyses freudiennes et la généralisation de la culture psychanalytique dans les constructions scénariques occidentales, dont l'œuvre récente de David Lynch est l'emblème le plus manifeste. Cependant, certains historiens et analystes tentent de trier plus subtilement dans le corpus du cinéma pornographique, puisque là aussi on trouve de grands films, de grands moments, de vraies initiatives.

Voyez-vous une différence essentielle entre l'approche des cinéastes masculins (Noé, Brisseau, Assayas, Grandrieux) et celle de leurs consœurs (Breillat, Despentes, Labrune, Denis)?

Non, je ne vois de différence qu'entre de bons et de mauvais films, et cela ne recoupe en rien le sexe de leur signataire! À mes yeux, la vraie différence aujourd'hui passerait entre les cinéastes qui continuent d'approfondir les puissances du négatif, recherche que l'on peut prolonger à l'infini, comme le montrent encore les admirables propositions figuratives de «La vie nouvelle»; et ceux qui refusent la confiscation du désir, qui affirment envers et contre tout la magnificence du sexe et la prodigalité de l'amour, comme Jean-Philippe Farber dans «Violette», Maria Klonaris dans «Pulsar» ou Jean-Paul

Noguès dans sa superbe trilogie érotique «Ogres», «Elana» et «Flammes nues». On voit à ces quelques noms qu'une telle entreprise, intempestive et politique, parfaitement contradictoire avec tout ce que l'idéologie nous prescrit en termes de renoncement et de mutilation de soi, concerne pour l'instant surtout le champ des cinéastes d'avant-garde, plus que le cinéma dit «d'auteur». *f*

voir avec la sexualité effective des membres de cette collectivité.

Pourriez-vous préciser l'évolution de la représentation du sexe à l'écran, du sexe politique des années 70 (subversif, contestataire) au sexe qui renvoie aujourd'hui à une forme de violence faite à l'autre, de pulsion de mort?

Dans le champ du cinéma d'auteur et commercial, aucun film n'est allé plus loin dans

70, on pouvait croire encore à une positivité du désir, comme en témoignent les films de Pierre Clémenti, tel que «Visa de Censure n°X». Depuis, il apparaît de plus en plus qu'il n'est que le meilleur éperon du consumérisme. De force supposée sauvage et libératrice, le désir est devenu instrument ultime de réification.

Pourquoi le cinéma d'auteur actuel non seulement se réapproprie, sub-



© Coll Christophe L.

1. De la Figure en général et du Corps en particulier. L'invention figurative au cinéma, De Boeck Université, 1998.