

**6. Pourquoi nous
combattons. Idéologie
moderniste et
masculinité**

Noël Burch

Le dernier ouvrage de Noël Burch, *De la Beauté des latrines*, a essuyé le refus de six éditeurs français, l'obligeant à recourir à cette maison aussi prolifique que confidentielle que sont les éditions L'Harmattan. S'il a été passé sous silence par la presse unanime, aussi bien généraliste que spécialisée, c'est que ce livre viole un double tabou : il s'attaque à l'hégémonie en France, surtout depuis une trentaine d'années, du modernisme formaliste, esthétisant, dans l'étude critique des arts et des lettres - notamment celle du cinéma ; et il le fait à partir d'un anti-élitisme féministe, élaboré essentiellement dans les pays anglophones et contre lequel l'intelligentsia française a jusqu'à présent élaboré des barrières très efficaces...

Pourquoi nous combattons

Idéologie moderniste et masculinité

par Noël Burch

Historien du cinéma, professeur émérite de cinéma de l'Université de Lille 3, Noël Burch a enseigné à l'Université de Paris 3 Censier et à l'IDHEC. Il fut rédacteur pour la revue *Les Cahiers du cinéma* de 1968 à 1972.

Le hasard fait bien les choses...

Le 8 mai 2011 Nancy Huston, la romancière et psychanalyste franco-canadienne, a fait paraître dans *Le Monde* sous le titre « La Littérature hors les murs », une critique frontale du formalisme dans les études et les recherches sur la littérature en France. Et ce n'est pas du tout un hasard si cette critique, exceptionnelle chez nous, est le fait d'une féministe anglophone. Elle y évoque deux conférences-débats, l'une, dans une prison, devant un public de détenus hommes, l'autre, dans une banlieue du Nord devant un public de femmes d'origine maghrébine. Et elle relève que ces lecteurs et lectrices populaires s'intéressent aux personnages et aux situations dans un roman, attitude qui tranche avec le formalisme stratosphérique des colloques universitaires auxquelles elle assiste par ailleurs. Elle conclut ainsi le récit de sa rencontre avec les femmes : « *Dernière question, venue d'une des lycéennes : "Excusez-moi, mais quand vous écrivez, est-ce que vous vous dites : là je mets une métaphore, là une prolepse, là une allitération, là une inversion chronologique ? Parce que c'est tout ce qu'on nous apprend à l'école, quand on étudie des romans !"* ». « Ah oui, l'école, » poursuit Nancy Huston. « *Littérature douche froide. La critique, pas l'art. Les structures, pas la vie. Le recul, pas le cul. Distance, distance ! Pas de naïveté, voyons ! Un roman est fait de mots et de phrases, pas trace d'un être humain là-dedans, faut pas se laisser prendre ni surprendre ! L'identification, c'est bon pour les ploucs, les béotiens. Distance, distance, visons l'immortalité !* »

Malgré l'hégémonie de l'idéologie moderniste en France, objet de mon intervention, pareille lucidité peut s'y rencontrer de la part d'hommes qui se souviennent de l'époque héroïque de la critique matérialiste, d'un Sartre, d'un Goldmann, d'un Henri Mitterrand, parfois aussi de la part d'une femme comme Nancy Huston ici. Mais pour rencontrer une critique explicitement féministe du modernisme formaliste, il faut traverser la Manche ou l'Atlantique. Mon dernier livre a pour propos majeur une

6. Pourquoi nous combattons. Idéologie moderniste et masculinité

critique historique et raisonnée de ce formalisme que Nancy Huston dénonce dans le domaine des lettres mais qui sévit de façon tout aussi dévastatrice dans la critique et l'étude du cinéma en France.

Mes précédents livres ont tous été publiés rapidement et sans problème par de grands éditeurs ; celui-ci a fait l'objet de six refus. Il fallait qu'une chercheuse féministe, co-directrice d'une collection cinéma chez L'Harmattan, Raphaëlle Moine, apprécie le livre pour qu'il soit enfin publié... dans les conditions de diffusion restreinte que l'on connaît. Bien que ces rejets n'aient pas, en général, été sérieusement motivés, je crois en comprendre la raison profonde. C'est qu'en faisant ce livre, je ne me suis pas souvenu de l'avertissement du camarade Lénine : « Un pas devant les masses, mais pas deux. » disait-il, notamment en refusant de soutenir les féministes tout en s'affirmant en sympathie avec elles. En France, il est certes permis d'écrire et de publier d'un point de vue féministe, il est également permis de dénoncer de loin en loin ce qu'on appelle l'art contemporain, l'opacité des pratiques d'avant-garde ; en musique, par exemple (Benoît Duteurtre, Michel Schneider) ou en peinture (Jean Clair). Mais dénoncer dans le modernisme formaliste un positionnement masculiniste et donc à partir de présupposés féministes... ça non... trop, c'est trop. Or, c'est la thèse principale de mon livre que je vais me permettre de vous exposer ici, car il a été peu lu, n'ayant bénéficié d'aucune mention dans la grande presse, les hebdomadaires ou les revues spécialisées.

Pour parler de l'histoire du modernisme en France, il faut remonter loin. Le titre du livre, *De la beauté des latrines*, fait allusion à un passage chez Théophile Gautier, à qui certains critiques du modernisme attribuent la paternité de cette idéologie. C'est Gautier qui a lancé l'expression « l'art pour l'art » dont les défenseurs français de ce qu'eux appellent, par euphémisme, la « modernité », récuse la naïveté et l'arrogance de la formule de Gautier jugée démodée aujourd'hui. Je vous livre la citation de Gautier, extraite de la préface de *Mademoiselle de Maupin*, écrite en 1836, deux ans après la première édition du roman pour se défendre contre la censure dont il avait fait l'objet.

« Il n'y a vraiment de beau que ce qui ne peut servir de rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants comme sa pauvre et infirme nature. L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines. »

Ainsi s'exprime l'un des porte-paroles les plus importants du romantisme. Mais le naturalisme ne sera pas en reste. Dans ce manifeste naturaliste que sera la préface de leur roman, *Germinie Lacerteux*, les frères Goncourt expriment un projet tout aussi semblable, prônant déjà cette « distance » que pourfend Nancy Huston. Les Goncourt, dans ce texte célèbre, proposent une opposition entre sensation et savoir qui sera au cœur du modernisme et de ses exégèses. Aux « petites œuvres polissonnes, les mémoires de filles, les confessions d'alcôves, les saletés érotiques, le scandale qui se retrouve dans une image aux devantures des librairies », ils opposent leur projet de « roman vrai » qui récuse toute sentimentalité et tout sensationnalisme en faveur de ce qu'ils appellent « la clinique de l'Amour ». Et il n'est pas indifférent que le naturalisme de *Germinie Lacerteux*, ce regard de « cliniciens », témoigne en fait d'une haine (d'une peur), à peine déguisée, aussi bien du peuple que de la sexualité féminine, étroitement associés, dans cette histoire d'une pauvre domestique qui, malgré les nobles efforts de la bourgeoise éclairée et maternante l'employant, ne peut échapper aux griffes d'un mauvais garçon des *fortifs*, que la malheureuse « a dans la peau ».

>>>

6. Pourquoi nous combattons. Idéologie moderniste et masculinité

C'est au chercheur étasunien d'origine allemande, Andreas Huyssen, auteur d'un article important paru en 1986, que je dois d'avoir entrevu la pertinence de l'analyse des rapports de pouvoir entre les sexes pour une compréhension de l'hégémonie de l'idéologie moderniste en France. L'article en question s'intitule « Féminité de la culture de masse, l'autre de la modernité » ou du moins tel est le titre français que l'on a cru bon de conférer à ma traduction publiée dans l'ouvrage collectif *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes* (Huyssen, 2004, pp. 47-75). Pour ma part, je tiens à employer, comme Huyssen, le mot modernisme qui souligne, bien que nous avons affaire à un « isme », une idéologie, alors que ce mot de modernité, dont l'emploi remonte à Baudelaire, voudrait nous persuader qu'une certaine approche élitiste de l'art et de la représentation en général est toujours-déjà « celle de notre temps », tout naturellement.

C'est une nuance que je ne saurais approfondir dans ce cadre, mais l'on distingue en anglais et en allemand, notamment, entre « haut modernisme » et un implicite « bas modernisme », plus populaire, plus accessible : Webern *versus* Diaghilev, mettons, ou Mondrian *versus* Matisse. Huyssen présente les sept commandements de la doctrine haut-moderniste, celle à laquelle renvoie l'emploi que je fais du mot « modernisme » tout court :

- ⋮→ L'œuvre est autonome et totalement séparée des domaines de la culture de masse et de la vie quotidienne.
- ⋮→ Elle renvoie à elle-même, elle est consciente d'elle-même, elle est souvent ironique, ambiguë et rigoureusement expérimentale.
- ⋮→ Elle est l'expression d'une conscience purement individuelle et non du *Zeit-geist* ou d'un quelconque état d'esprit collectif.
- ⋮→ Son caractère expérimental la rapproche de la science et, tout comme la science, elle produit et apporte des connaissances.
- ⋮→ La littérature moderniste depuis Flaubert est une exploration persistante du langage ; la peinture moderniste depuis Manet est une persistante élaboration du moyen d'expression lui-même : surface de la toile, structuration du dessin, des taches de couleurs, des coups de pinceau, problème du cadre.
- ⋮→ La prémisse majeure de l'œuvre d'art moderniste est le rejet de tous les systèmes de représentation classique : effacement du « contenu », oblitération de la subjectivité et de la voix autoriale, rejet de la ressemblance et de la vraisemblance, élimination de toute demande de réalisme quel qu'il soit.
- ⋮→ Ce n'est qu'en fortifiant ses frontières, en préservant sa pureté et son autonomie, et en évitant toute contamination par la culture de masse et par les systèmes de signification de la vie quotidienne, que l'œuvre d'art peut conserver sa posture contestataire - contestataire de la culture bourgeoise du quotidien autant que de la culture de masse et du divertissement, perçus comme des formes premières de l'expression culturelle bourgeoise.

La posture moderniste aurait donc pour alibi ultime une position politique, une participation symbolique à la lutte des classes. Aussi absurde qu'elle puisse paraître formulée ainsi - surtout pour celles et ceux qui vivent la lutte des classes dans leur chair - cette illusion selon laquelle la radicalité contestataire serait intrinsèque à toutes les pratiques ésotériques en art, en littérature, en cinéma..., cette illusion est toujours très vivace dans la France de 2011. J'y reviendrai.

Si le modernisme s'est toujours prétendu anti-bourgeois, ce contre quoi il se dresse et se défend avant tout, c'est la contamination par le féminin. Cette thèse d'Huyssen que je fais mienne, nécessite une explication. L'élite intellectuelle et artistique a toujours posé sur la culture de masse et son public

6. Pourquoi nous combattons. Idéologie moderniste et masculinité

inculte le regard méprisant des hommes pour tout ce qui est féminin. Huysen cite Flaubert, cet initiateur de la distance moderniste, et dont la Madame Bovary court à la mort pour avoir cru à la véracité des romans populaires. Du côté de la plume, Marie Corelli, la romancière anglaise la plus populaire du début du vingtième siècle, auteure d'histoires mélodramatiques orientalisantes et spiritualistes, sera l'objet du mépris de la critique « sérieuse » à cause de sa « vulgarité », de sa « sentimentalité », de son « sensationnalisme. » Aujourd'hui, la féministe australienne Rita Felski peut analyser les œuvres de Corelli et expliquer leur succès auprès des femmes en retournant ces épithètes en pouvoirs subversifs - pouvoir du fantasme, du plaisir, de l'excès carnavalesque.

Toujours est-il que l'élite masculine littéraire d'Angleterre et des USA s'est toujours sentie menacée par les « scribouilleuses » comme les appelait le romancier étasunien Nathanael Hawthorne. Et la naissance du modernisme anglophone au début du vingtième siècle se fera explicitement contre la langue ordinaire, le langage de tout le monde, celui que toutes ces romancières populaires auraient dévalué. Ainsi, pour les Hopkins, les Yeats, les Pound, les Eliot, les Joyce et autres grands poètes masculins de ce tardif modernisme émergent, la culture de masse et son écriture lisible, au sens de Roland Barthes, incarnent une menace féminine contre laquelle ils se doivent d'élaborer leur propre langage, indéchiffrable pour le lecteur lambda.

Ce caractère opaque de l'œuvre moderniste est déjà présent chez Gautier, dont le héros du premier roman rêve d'un théâtre « fantastique, extravagant, impossible, où l'honnête public sifflerait impitoyablement dès la première scène, faute d'y comprendre mot ». A ce programme d'opacité, l'architecte autrichien Albert Loos va, quant à lui, surenchérir sur la fameuse impavidité flaubertienne, se faisant vers 1905 le théoricien d'un nouvel idéal en art, celui de la machine, clé de voûte de ce que l'on appellera le haut-modernisme : dépouillement extrême en architecture, abandon de la figure en peinture et en sculpture ou de la tonalité en musique. La sobriété prônée par Loos s'inspire de ce que les historiens du vêtement appellent « le grand renoncement », ce moment au début du dix-neuvième siècle où les hommes des classes dirigeantes renoncent à la fantaisie des perruques, des culottes de soie et autres fanfreluches féminisantes pour adopter le costume sombre et austère plus approprié au sérieux de l'ère bourgeoise, virilement entreprenante et industrielle...

C'est au moment même où le modernisme devient l'idéologie dominante chez les élites littéraires et artistiques que la critique cinématographique française naît... Découvrant le cinéma, Louis Delluc et quelques-uns de ses pairs effectuent le premier grand détournement moderniste d'un aspect de la culture de masse. Geste exemplaire : jusque là, la seule attitude que l'élite intellectuelle pouvait envisager à l'égard de la culture de masse était le rejet pur et simple (option toujours disponible d'ailleurs : combien de personnes connaissez-vous qui regardent les téléfilms français ?). Aux alentours de 1914, Delluc et ses amis, les futurs surréalistes, vont proposer une solution de rechange : le détournement-appropriation par *l'esthétisation* de cette nouvelle forme de la culture de masse, promue pour l'occasion au rang de « septième art. » On attribue souvent à Delluc l'invention de la critique cinématographique. En fait, c'est plutôt à New York que cette activité est née, où elle privilégiait l'évaluation des intrigues et l'efficacité de leur mise en scène. Delluc et la plupart des autres critiques, romanciers ou poètes français qui vont prendre la plume pour parler de leur amour du cinéma rapidement fétichisé en France comme nulle part ailleurs, vont inventer, eux, la cinéphilie. Ils vont transformer un divertissement populaire en un art savant et abstrait. Sous leur plume, un film devient une concaténation arbitraire de lieux communs, méprisables en eux-mêmes, où seule la beauté des paysages, le charisme des acteurs, le charme des actrices, le pittoresque des accessoires, méritent l'intérêt. Delluc pratique une sorte de populisme à l'envers, justifiant son

6. Pourquoi nous combattons. Idéologie moderniste et masculinité

esthétisme en le projetant sur le bon sens populaire.

>>>

A propos d'un certain *Cœur d'héroïne* avec Irène et Vernon Castle, vu à Clermont-Ferrand, il écrit ceci : « Vous croyez peut-être que ce public s'émue surtout du drame ou de ses péripéties feuilletonesques ? C'est à peine s'il y prit garde. Il vécut une heure de joie rien que pour les robes d'Irène Castle, l'harmonie des ameublements et la grâce remarquable des accessoires » (DELLUC, 1985, 71)

En fait, c'est Delluc lui-même qui ne prend jamais garde, dans ces notices, de ce que racontent, par leur pantomime et leurs intertitres, les films qu'il voit. Il procède à une véritable censure du logos, une méconnaissance systématique du contenu des films, y compris des drames complexes des cinémas scandinave, russe ou italien de son époque, souvent d'une haute tenue sociale, psychologique, littéraire - censure due, n'en doutons pas, à ce que la plupart de ces films sont des mélodrames, ce genre abject par excellence, au sens que Julia Kristeva a conféré à ce mot.

Or, cette confiscation masculinisante du domaine féminin de la culture de masse par l'avant-garde (Epstein et Aragon figurent parmi les émules prestigieux de Delluc), et dont on peut penser qu'elle vise à conjurer la crise durable où sont déjà entrés l'art et la littérature distingués, cette opération va de pair avec les postures hyper-viriles de cet apologiste de la tauromachie et de la boxe anglaise qu'était Louis Delluc. Lisons-le se pâmer devant la *persona* de Douglas Fairbanks :

« Fairbanks est mâle. C'est un homme et pas un amant. Voilà qui fait plaisir à voir. Trop souvent la mode cinégraphiste a voulu la gloire de jeunes gens lassés de vivre, raffinés ou seulement affinis par la drogue, l'homosexualité ou la tuberculose. (...) Fairbanks est autre. Non qu'il ne conquière point. (...) Mais ni son oeil tendre, ni son sourire tout soudain confus, ni la gaucherie coquette de ses gestes, ne nous font dire : Quel amant !... Même quand il l'est autant qu'on peut l'être vous dites : Quel homme ! Il est homme, il est l'homme. Il est un animal parfait, accompli, qui soigne ses poumons, ses muscles et le moindre pore de sa peau parce qu'on se sert mal de son âme quand le corps n'est pas au point. » (Delluc, 1985, 197)

Or, cette vision du cinéma érotico-esthétisante, teinté de machisme - pour Delluc, comme pour tant d'hommes, l'amour-sentiment dévirilise - où le sens du récit cède toujours le pas au charisme des stars, à la séduction des images - cette vision aura en France la vie dure. Sous des formes plus sophistiquées, elle y est encore largement dominante. Historiquement, ce masculinisme formalisant a été relayé par les générations des années quarante et cinquante, par un André Bazin affirmant qu'il avait enfin compris le secret de Jacques Becker : celui-ci aurait fait des films sur rien - ce « rien » étant, bien entendu, des histoires d'amour, autrement dit les rapports hommes-femmes, sur lesquels tous les films de Jacques Becker, de *Falbalas* à *Casque d'Or* portent un regard peu complaisant. Et il sera relayé par les jeunes et moins jeunes des *Cahiers du cinéma*, par un Eric Rohmer par exemple, affirmant, dans un article à la gloire du cinéma américain, que la réalité des États-Unis ne l'intéresse pas... se faisant gloire de son incapacité à comprendre ce que racontent les films d'Hollywood. Enfin, si le culte de l'auteur-metteur-en-scène est déjà en germe chez Delluc et ses contemporains, il prend une ampleur quasi-mystique chez un Truffaut, affirmant, à propos d'une bluette tardive de Jean Renoir, son « *Petit théâtre* », que même les mauvais films d'un grand auteur sont meilleurs que les meilleurs films d'un tâcheron.

A ce stade, je dois théoriser quelque peu ma conviction que le modernisme formaliste auquel se

6. Pourquoi nous combattons. Idéologie moderniste et masculinité

rattache ce culte esthétisant, fétichiste du cinéma est par essence masculin. Dans ce but, je voudrais évoquer brièvement le travail d'un psycho-sociologue anglais Liam Hudson et de sa compagne Bernardine Jacot, artiste peintre - travail peu remarqué lors de sa parution en 1991, je crois, mais fort utile à notre réflexion. Non traduit à ce jour, leur livre s'appelle *The Way Men Think*, que l'on pourrait rendre par *Le mode de pensée masculin*. Les auteurs résument ainsi leur projet : comprendre pourquoi, de tout temps peut-être, les individus de sexe masculin tendent à prendre les êtres humains pour des objets et les objets pour des êtres humains.

Les auteurs situent l'origine de cette pensée réifiante des hommes dans la petite enfance, au stade que la psychanalyse appelle pré-oedipien, et dans la « blessure » psychique causée par le double et douloureux processus de dés-identification (avec la mère) et de contre-identification (avec le père) qui est l'expérience commune de tous les enfants de sexe masculin, reconnue me semble-t-il aujourd'hui bien au-delà du freudisme au sens strict. Ce processus s'accompagne dans la culture patriarcale d'une dévalorisation du féminin maternel, lequel va dresser une barrière de mépris entre le garçon et les affects. Mais les auteurs montrent aussi que l'intensité de cette « blessure » varie en fonction des rapports concrets entre l'enfant masculin et son environnement humain : selon que la mère et/ou le père tendront à brusquer ou à freiner au contraire ce processus délicat, il aboutira, chez le sujet adulte, à tout un éventail de modes de pensée et de comportements, depuis la personnalité sur-masculinisée, obsessionnelle et aliénée à l'extrême, jusqu'à une véritable androgynie intellectuelle et émotionnelle correspondant à la catégorie empirique de l'homme doux. Mais l'ouvrage se distingue surtout par son souci dialectique. Ses auteurs soulignent, on s'en doute, le caractère destructeur du mode de pensée masculin en dehors des activités de travail, dans tout ce qui relève de la sphère privée et notamment des relations interpersonnelles. Mais ils insistent tout autant sur le fait que cette pensée a été et continue d'être éminemment fertile dans la sphère dite publique et professionnelle, celle-là même que les hommes se sont longtemps réservée, celle de la production, de la recherche, de la création.

D'un côté donc, cette blessure psychique conduit à « une tendance à voir tout ce qui relève sans conteste des émotions en noir ou en blanc, en paradis terrestre ou en objet d'un dégoût innommable », conduit aussi à « une difficulté à prendre en compte les conflits émotionnels, à distinguer les nuances de gris qui s'interposent entre le blanc et le noir ». Mais, d'un autre côté, cette même blessure « suscite chez l'homme fortement masculinisé un sens de l'efficacité associé à une source inépuisable d'énergie imaginative. Et ces mêmes processus font qu'il sera attiré vers tout ce qui est inanimé - le monde des objets, des mécanismes, des idées et des systèmes abstraits, où il va œuvrer avec un dévouement et une ferveur dont on aurait pu s'attendre qu'il en fasse preuve dans ses rapports avec les gens » (HUDSON & JACOT, 1991, 45)

Combien de « rats de cinémathèque » pouvons-nous reconnaître dans ce portrait ? De critiques de cinéma viscéralement allergiques au mélo, fétichisant les genres d'action et des auteurs mythifiés (et souvent imaginaires), tout en refusant de prendre en compte leur orientation sexuelle, par exemple ; pour eux l'auteur est une instance aussi abstraite que sa « géniale » mise en scène ou le charisme de ses actrices. Et le film lui-même est un bel objet, suspendu dans le ciel platonicien de l'Art.

Mais de même qu'il y a des hommes moins obsessionnels et plus réceptifs - je cite pour mémoire quelques critiques français bi- ou homosexuels, Pierre Kast, Jacques Siclier, Serge Daney qui tous ont récusé le formalisme à un moment ou à un autre - il y a des femmes, des féministes mêmes, qui ont succombé au leurre moderniste, ce qui semblerait contredire la thèse que je défends ici.

L'idée selon laquelle créer des textes ou des œuvres d'art « illisibles » pour le commun des mortels,

6. Pourquoi nous combattons. Idéologie moderniste et masculinité

c'est accomplir un acte politiquement, socialement révolutionnaire, est une invention française, tout comme le modernisme artistique et littéraire lui-même, d'ailleurs. Au dix-neuvième siècle, au pays du prolétariat le plus rebelle d'Europe, n'était-ce pas une façon pour les élites de l'esprit de se dédouaner, eux qui désertèrent comme un seul homme le Paris de la Commune ? La formulation explicite la plus ancienne que je connaisse de cette illusion est de Mallarmé, ce grand maître de la parole opaque, cité par Yves Michaud :

« La participation d'un peuple, jusqu'ici ignoré, à la vie politique de la France, est un fait social qui honore toute la fin du XIXe siècle. Il y a un parallèle en art, le chemin étant préparé par une évolution que le public, avec une prescience rare, a qualifié dès sa première apparition d'*intransigeant*, ce qui en langage politique veut dire radical et démocratique. » (Michaud, 1997)

Cette idée gagnera en force pendant et après la première guerre mondiale, en France avec Dada, puis les Surréalistes ; en Union soviétique aussi (alors qu'en Allemagne l'expressionnisme penchera plutôt à droite... et le pédagogue Brecht sera plus lucide). Après une accalmie liée sans doute à la montée des fascismes et à la guerre, elle reviendra en force, cette illusion, dans les années soixante, avant et surtout après les « événements de mai » avec notamment, en France, deux revues se situant à l'extrême gauche, *Tel Quel* et son satellite, *Cinéthique*. Moi-même, jusqu'alors formaliste apolitique, politisé par 68, je me suis précipité sur l'aubaine : mon esthétisme - celui de *Praxis du cinéma*, à juste titre fort critiqué à gauche - trouvait une justification sociale... laquelle allait permettre de retarder longtemps encore toute autocritique ! En Angleterre aussi, pays jusque-là peu sensible au modernisme, des intellectuels rejoindront les rangs de ce que j'appelle aujourd'hui le formalisme révolutionnaire, repensant la théorie et la pratique du cinéma à partir de Brecht et de Vertov. Le paradoxe ici est évident : à force de prôner la supériorité d'œuvres illisibles pour le grand public au nom de la libération des masses qui le composent, on finit par s'imaginer que l'objectif suprême de la révolution... serait de mettre ces masses à même d'apprécier l'art et la littérature d'avant-garde....

>>>

Mais c'est un autre paradoxe qui m'intéresse ici : à l'époque où, dans les pays anglo-saxons surtout, le féminisme militant ré-émerge sur la scène publique, des femmes de gauche, des intellectuelles féministes amoureuses du cinéma, vont inaugurer une réflexion collective qui aura un bel avenir et à laquelle se nourrit dans une large mesure mon propre travail, ainsi que celui accompli avec ma complice, Geneviève Sellier. Dans les années soixante-dix, le travail de Laura Mulvey, à qui je rends hommage, de Claire Johnston, aujourd'hui décédée, et de bien d'autres femmes autour d'une revue comme *Screen*, ont mis en place les instruments permettant de lire les représentations cinématographiques et notamment hollywoodiennes, à travers une grille inédite jusqu'alors, celle des rapports sociaux de sexe. Mais, et voici le paradoxe, ces pionnières ont pendant un temps suivi la voie d'un certain gauchisme « masculin ». Elles croyaient déceler, dans le mode de représentation classique, dit « hollywoodien », ce mode de représentation éminemment *lisible*, une sorte d'essence patriarcale, tout comme le gauchisme marxisant croyait déjà y voir une essence « bourgeoise ». Et c'est à partir de ce postulat discutable qu'allait se développer l'idée que la révolution féministe dans le cinéma passait par des pratiques d'avant-garde destinées à « déconstruire » le langage patriarco-bourgeois. Ces idées donnèrent lieu à quelques films passablement obscurs, que, pendant une courte période, nous avons même pu voir sur la quatrième chaîne anglaise. Moi-même, j'y ai contribué en tant qu'auteur-réalisateur d'un film très compliqué sur les suffragettes...

La réfutation la plus claire, et à mes yeux définitive, de la version féministe du formalisme

6. Pourquoi nous combattons. Idéologie moderniste et masculinité

révolutionnaire, qui possède encore ses défenseuses par-ci par-là, c'est une universitaire étasunienne, Jennifer Hammet qui l'a produite, dans un article publié au milieu des années quatre-vingt dix, intitulé « L'obstacle idéologique ».

« La théorie féministe du cinéma a pendant trop longtemps affirmé que la représentation en tant que telle équivalait à l'aliénation et à l'erreur, elle s'est donc empêtrée inutilement dans des questions d'épistémologie. La lutte ne devrait pas se livrer sur le terrain de la représentation mais sur celui des représentations ; ce qu'il faut pour mettre en cause le patriarcat ce n'est pas un nouveau rapport épistémologique au réel, mais de nouvelles représentations. »

Les dogmes prescriptifs du formalisme subversif ont reflué au cours des trente dernières années laissant place, aux États-Unis et en Angleterre, à des travaux à la fois féministes et matérialistes d'une richesse sans précédent, portant sur les productions de la culture de masse. Il faut lire Tania Modleski sur Hitchcock, Ginette Vincendeau sur les stars françaises, Richard Dyer sur les stars hollywoodiennes, Robert Lang sur les mélodrames dits américains, Edward Baron Turk sur la carrière et les films de Marcel Carné - tous traduits dans la collection de Geneviève Sellier chez L'Harmattan (Champs visuels étrangers) où l'on s'efforce d'ouvrir une brèche. Car, en France, hélas, ce reflux n'a laissé qu'un champ de ruines, des études qui tournent en rond entre positivisme et formalisme, incapables de profiter des avancées féministes, ou de ce domaine allié qu'on appelle les *cultural studies*, puisque tous deux sont interdits de séjour chez nous, du moins dans les milieux de la critique cinéphilie et de l'étude universitaire du cinéma. Et ce tabou, drapé dans un manteau tissé d'ignorance et de mépris, dénonce mieux que de longs discours, le masculinisme bouché de l'establishment intellectuel français.

Indications bibliographiques

DELLUC Louis (1985) *Les Cinéastes, Ecrits cinématographiques 1*, Éditions Cinémathèque française.

HAMMET Jennifer, (1997) "The Ideological. Impediment : Epistemology, Feminism, and Film Theory," *Cinema Journal* 36 n°2, 1997, *Film Theory and Philosophy*, eds. Richard Allen and Murray Smith, New York : Oxford University Press

HUDSON Sean & JACOT Bernardine (1991) *The Way Men Think, Intellect, Intimacy and the Erotic Imagination*, New Haven, Yale University Press.

HUYSEN, Andreas, (2004) « Féminité de la culture de masse : l'autre de la modernité ». In Geneviève Sellier et al. (Éds), *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*. 2004, Paris, L'Harmattan

MICHAUD, Yves, (1997) *Le Débat sur l'art contemporain : La Crise de l'art contemporain, Utopie, démocratie et comédie*, PUF, Paris

SELLIER Geneviève et al. (2004), (Éds), *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan