

Couleurs saturées et décadence chic Pour un féminisme anarchique au cinéma

Alice Michaud-Lapointe

Number 199, June 2021

Jouer la comédie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/96508ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Michaud-Lapointe, A. (2021). Couleurs saturées et décadence chic : pour un féminisme anarchique au cinéma. *24 images*, (199), 32–37.



↑ Les petites marguerites de Véra Chytilová (1966)

Couleurs saturées et décadence chic

Pour un féminisme anarchique au cinéma

PAR ALICE MICHAUD-LAPOINTE

Entre renversement ludique des codes et jouissance stylistique, des cinéastes délimitent les contours d'une esthétique aux accents pop et anarchiques.

Il y a, dans la veine du cinéma féministe, des scènes dont le pouvoir d'évocation perdure dans le temps – l'envolée de la Thunderbird de Thelma et Louise, le regard caméra de Corinne Marchand lorsqu'elle chante « Sans toi », Jeanne Dielman assise longuement à sa table de cuisine –, mais il en va de même pour certaines esthétiques de films mémorables. *Les petites marguerites* (1966) de Věra Chytilová est encore aujourd'hui l'un des films féministes les plus visuellement jouissifs, notamment en raison d'un propos contestataire qui s'illustre à travers une innovation formelle aux accents surréalistes. *Les petites marguerites* détourne les clichés associés à la féminité et les idéaux de bienséance (artistique, thématique et narrative) pour mettre de l'avant une esthétique qu'on pourrait qualifier de joyeusement anarchique. Ce parti pris est assumé et défendu par les héroïnes, Marie I (Jitka Cerhová) et Marie II (Ivana Karbanová), qui comprennent que « le monde se gâte » et qu'elles peuvent dès lors s'autoriser à mal se conduire. Marie I et Marie II créent une tempête fantaisiste de fleurs, de sucre et de provocation joueuse partout où elles passent et les corps de Cerhová et Karbanová participent eux aussi, par leurs mouvements robotisés, leur synchronie espiègle, de cette désacralisation globale du corps de la femme vu tel un objet sexuel sur-érotisé, et ce, d'une manière si décalée qu'elle en devient comique. *Les petites marguerites* a souvent été étudié sous son versant sociopolitique, à travers la réponse subversive qu'il tendait au gouvernement tchèque communiste et conservateur de l'époque, mais plus rarement s'est-on demandé quelles résonances ou filiations cette œuvre entretenait, de façon proche ou lointaine, avec des films contemporains. Que demeure-t-il aujourd'hui d'un féminisme cinématographique qui articule son discours par la voie de propositions formelles inusitées et colorées, voire anarchico-pop ? Et comment cela oriente-t-il plus globalement l'idée de performance comique (farceuse, satirique, conceptuelle) en ce qui a trait aux corps des actrices ? Qu'est-ce qui, « fémininement » parlant, fait rire ?

Deux films de 2019, *Une femme mélancolique* de Susanne Heinrich et *Greener Grass* de Jocelyn DeBoer et Dawn Luebbe, abordent en filigrane ces questions.

EXALTATION, FRIVOLITÉ, MÉLANCOLIE !

Dans *Les petites marguerites*, Marie I et Marie II se divertissent en éconduisant des *sugar daddies* lors de diners galants, elles saccagent des grands banquets organisés pour des dirigeants communistes, se roulent dans l'herbe, s'empiffrent de gâteaux ou empalent des mets de forme phallique avec des grandes fourchettes. Leur comportement erratique dérange, leurs gestes étant dirigés par une spontanéité qui n'a d'égale que leur goût insatiable pour la destruction amusée. Cerhová et Karbanová sont filmées par Chytilová comme des chipies faisant semblant d'être ingénues et de nombreux effets de dissonance (sonores ou visuels) visent à rehausser l'artificialité qui caractérise la manière d'être des deux héroïnes. Cerhová et Karbanová bougent souvent comme des petites automates actionnées ou des poupées désarticulées, elles ricanent comme des hyènes, dodelinent de la tête simultanément. Les mouvements de l'une contrebalancent ceux de l'autre, comme si Marie I et Marie II étaient en fait les deux moitiés d'un même personnage. La gestuelle mécanique, grinçante, qui est au centre du jeu de Cerhová et Karbanová, sert ainsi de contraste à cette impression de chaos total savamment orchestré par les actions répréhensibles des deux filles. Le montage, proche du collage surréaliste, est aussi à l'image de l'impulsivité qui anime le corps des actrices – qui sautent comme des petits lapins, font des roues, des sauts en étoile –, le film usant de *jump cuts*, d'insertions picturales, de frontalité exacerbée (regards caméra en champ contre-champ). Cette discordance qui anime les corps des actrices, tantôt envisagés comme de sages marionnettes, tantôt investis d'une surpuissance candidement anarchique, est elle-même porteuse d'un commentaire social qui passe par une revendication de la frivolité vue comme moyen de révolte.

Ce travail sur la frivolité est également au centre du premier film de Susanne Heinrich, *Une femme mélancolique* (2019), mais ici, le ton redouble d'ironie pour verser dans un cynisme romantique désillusionné. La quête existentialiste de la protagoniste, cette jeune femme mélancolique – qui se dessinait subtilement dans le cas des *Petites marguerites* – est au centre du propos et appuyée par un décor kitsch et des couleurs pastel qui n'ont rien à envier aux plus chatoyants filtres d'Instagram. Heinrich est sans aucun doute une héritière lointaine de Chytilová dans la manière qu'elle a de créer un univers hyperstylisé qui recèle une critique politique sentie. C'est d'ailleurs le jeu minimal et détaché de Marie Rathscheck, qui rend cette mélancolie de la génération Z, propre au XXI^e siècle, aussi singulière. La jeune fille jouée par Rathscheck n'a pas de but précis : elle cherche un toit pour la nuit auprès d'un DJ ou d'un existentialiste abstinent, se rend à des cours de yoga postnatal, se promène à dos de licorne. Il y a certes dans l'attitude « robotiquement » stoïque de Rathscheck quelque chose qui rappelle le côté mécanique du jeu de Jitka Cerhová et Ivana Karbanová. Heinrich reprend par ailleurs certains éléments et motifs esthétiques de Chytilová (le champ contre-champ en plan frontal, la déambulation, la consommation comme échappatoire, la distanciation

créée par une musique burlesque et des articulations corporelles « grinçantes »), ce qui laisse croire à une filiation véritable entre les univers des deux films, bien que la position politique de Heinrich s'estompe dans l'aspect outrancièrement léché et publicitaire des images. Ce qui était jouissif et plaisantin dans *Les petites marguerites* devient cynique et mélancolique chez Heinrich, et pourtant, un certain type d'humour « féministe » demeure. La performance dépressive de Marie Rathscheck s'avère comique parce qu'il y a absence de réaction devant la cocasserie de l'existence. Plus rien ne surprend ou déçoit la jeune fille mélancolique, et si sa dépression est un problème structurel et le fruit du néolibéralisme, sa façon pince-sans-rire d'exprimer son rapport au monde, elle, surprend. Lorsque Rathscheck assène de manière

Cette idée du dérèglement inventif des corps féminins qui était à l'œuvre dans *Les petites marguerites* trouve ainsi, de nos jours, des variations contemporaines intéressantes qui s'attardent à dynamiter la conformité de surface, les fausses politesses et les rituels sociaux qui intiment aux femmes de ne pas déborder des cadres permis.

hautement flegmatique des phrases telles que : « Je ne veux pas de prince charmant, je veux la fin du capitalisme » ou « dans un monde d'autopromotion tyrannique, tout le monde est un artiste », l'inertie du visage de Rathscheck permet d'amplifier la teneur de ces répliques, comme si l'actrice était presque blasée de son propre discours. Le jeu non naturaliste de Marie Rathscheck et son air mi-hagard mi-endormi semblent investiguer le vide, ce qui est d'autant plus intrigant qu'ils s'opposent à l'ornementation excessive d'une mélancolie devenue *flashy*, elle-même produit marketing risible en des temps d'ère post-moderne, post-romantique, et post-cynique, probablement. Cette grandiloquence d'un post-absolument-tout est une méthode éprouvée pour continuer à faire de la dérision une arme comique de choix.



↑ Greener Grass de Jocelyn DeBoer et Dawn Luebbe (2019)



→ Une femme mélancolique de Suzanne Heinrich (2019)

UN GAZON PLUS VERT (FLUO) AILLEURS

Un film contemporain tel que *Greener Grass* (2019) de Jocelyn DeBoer et Dawn Luebbe crée lui aussi des résonances avec l'humour des *Petites marguerites* par le traitement qu'il réserve à la satire dans un contexte féministe. *Greener Grass* semble en effet au premier abord plus proche de l'esprit lynchéen de *Blue Velvet* (1986) que du travail de Chytilová, mais les réalisatrices DeBoer et Luebbe, qui se sont donné les rôles principaux du film, satirisent également leurs corps, ceux-ci performant le malaise social à travers des caricatures extrêmes de riches *soccer moms* blanches. Tout commence lorsque Jill (DeBoer) donne son bébé naissant à Lisa (Luebbe), comme si elle lui offrait un vulgaire sac à main (« *Oh, I've been her mom since she was born, but she just has to get used to you!* ») Dans un décor aux teintes si saturées qu'elles en brûlent presque la rétine, où tout le monde est habillé en bleu ou en rose – ce qui rappelle quelque peu les couleurs d'un autre film satirique, *But I'm a Cheerleader* (1999) de Jamie Babbit –, DeBoer et Luebbe surjouent le stéréotype de la *sweetness* des femmes américaines de banlieue et en épuisent ses ressorts jusqu'à le rendre complètement caduque. Jill garde son sourire tout en broches alors qu'elle perd son mari, sa maison, son identité au profit de sa voisine Lisa (qui s'autorise, après le don du bébé, à la déposséder de sa vie entière). Le monde se révèle soudainement contre Jill, et son visage de clownesse triste ainsi que son incapacité à cesser de s'excuser de ces fatalités tirent la performance de DeBoer vers le registre du pathétique. Or ce jeu sur le pathétique est lui-même si bizarre qu'il demeure teinté de cette petite fougue imprévisible dont est chargée l'écriture des deux réalisatrices et scénaristes. Luebbe, de son côté, joue de sa haute stature pour créer avec Lisa un personnage de grande pimbêche désagréable, si obsédée par la surenchère et la compétition qu'elle en vient à donner naissance à... un ballon de soccer. Si *Les petites marguerites* explorait l'humour par une certaine désarticulation des corps féminins et *Une femme mélancolique* par le biais d'une inertie aussi souveraine que déterminée par le Zeigeist, *Greener Grass* étudie la crispation des corps, des sourires, des dialogues préfabriqués, laissant voir par des couleurs aveuglantes l'envers d'une civilité vernie, plastifiée, dont l'authenticité serait impossible à déceler. DeBoer et Luebbe observent d'un œil sournois les rivalités féminines et ce qui se cache de psychotique derrière une paupière qui tressaute, un rictus qui tremble, une grimace inconsciente. Cette idée du dérèglement inventif des corps féminins qui était à l'œuvre dans *Les petites marguerites* trouve ainsi, de nos jours, des variations contemporaines intéressantes qui s'attardent à dynamiter la conformité de surface, les fausses politesses et les rituels sociaux qui intiment aux femmes de ne pas déborder des cadres permis (et bien sûr, de ne pas devenir trop drôles). L'éclatement des formes esthétiques, dans ces œuvres, guide la possibilité de la performance comique : il sert de légitimation à un non-sens, une confusion de fond qui demeurent intrigants parce que foncièrement impondérables. Ce chaos est sucré, flamboyant et foisonnant tout à la fois, et c'est tant mieux.