

DU SEXUEL.**ESTHÉTIQUE DE L'INTIMITÉ DANS LE CINÉMA CONTEMPORAIN OCCIDENTAL:*****À MA SŒUR, INTIMITÉ ET KEN PARK*****Claudine Le Pallec-Marand**

Université Paris VIII

Je ne soutiendrai absolument pas l'opinion selon laquelle s'il s'agit d'art, il n'y a pas d'obscénité
Nagisa Oshima, « Texte du plaidoyer »¹

Le film est une médiation controversée de l'intimité sexuelle. La légitimité de la représentation cinématographique du sexuel a été débattue, dès l'invention technique du cinéma, avant même qu'il ne soit un art reconnu. Le premier témoignage médiatique de cette controverse est sans doute l'article publié le 15 juin 1896 dans la revue de Chicago *The Chap Book* à propos d'un court-métrage *The Kiss of May Irwin and John C. Rice*. Le journaliste Herbert J. Stone y dénonce un « acte obscène démultiplié par la grandeur de l'écran »² et s'effraie de la postérité possible de ce qui n'est encore qu'un simple baiser. On peut noter que cette rhétorique en faveur d'une représentation pudique est associée dans l'extrait cité à l'institution d'une censure légale (l'auteur fait référence à la nécessaire « intervention de la police », voir note 2). Malgré tout, il est possible de reconstruire la généalogie d'une autre posture critique qui, elle, porte une attention favorable et curieuse à la médiation cinématographique de l'intimité sexuelle. À travers les analyses successives, on comprend que la représentation artistique de l'intimité ne peut être univoque puisqu'elle distingue des esthétiques cinématographiques différentes. C'est ainsi que les *Cahiers du Cinéma* ont défendu l'érotisme du cinéma classique hollywoodien et ses actrices, puis l'érotisme de la « femme moderne » de la *Nouvelle vague* qu'anticipe *Monika* (Ingmar Bergman, Suède, sortie France : 1954) et *Et Dieu créa la femme* (Roger Vadim, France, 1956), et que Lo Duca et Ado Kyrou ont défendu une autre définition de l'érotisme en référence à l'essai poétique

¹ Oshima, 325.

² « Grandeur nature, c'est déjà bestial. Mais ce n'est rien comparé à l'effet produit par cet acte agrandi à des proportions gargantuesques et répété trois fois de suite. C'est absolument dégoûtant. Tout le charme, ou le reste de charme de Miss Irwin s'est évanoui, son jeu devient indécent et d'une prodigieuse vulgarité. De tels faits appellent l'intervention de la police. » cité par Sadoul, 258-9.

d'André Breton *L'Amour fou*, principalement à travers leur travail autour de l'œuvre de Luis Buñuel (De Baecque, 2000). S'ils s'écartent de ceux qui dénoncent l'intimité sexuelle au cinéma comme obscène et immorale, ces thuriféraires de l'érotisme et de la transgression ont pourtant pris le risque d'enfermer la médiation cinématographique de l'intimité sexuelle dans le cadre du fantasme plastique où domine la poésie symbolique. Ils se méfiaient de l'interprétation du cinéma en termes de langage et de sens au profit des seules images et du fétichisme centré sur le morcellement des corps des actrices. Les uns et les autres, plus ou moins conscients du rôle structurel de la censure dans leur engouement pour l'érotisme cinématographique et les esthétiques qui en découlent, ne permettent pas de rendre compte des propositions cinématographiques contemporaines qui intègrent la pornographie des organes sexuels au sein de leur fiction.

Or, à l'aube de notre jeune siècle, trois films occidentaux contemporains prennent à bras le corps la représentation de la sexualité à l'écran jusqu'à mettre en scène le rapport sexuel : *À ma sœur* (Catherine Breillat, France, 2001), *Intimité*³ (Patrice Chéreau, France/Grande-Bretagne, 2001) et *Ken Park* (Larry Clark et Ed Lachman, Etats-Unis, 2003). Le premier film raconte l'histoire de l'initiation sexuelle d'Elena pendant les vacances. Sa cadette, Anaïs, qui partage la fascination de sa grande sœur pour les mystères du sexe, est le témoin ambivalent de cette première fois. Tributaire des vaines précautions des parents qui semblent considérer que la fratrie pourrait faire obstacle au désir et aux comportements de l'aînée, Anaïs ne partage pas la vision romantique du premier amour de sa sœur. Le second film narre les rencontres sexuelles extra conjugales de deux inconnus. Le troisième expose les portraits provocants de jeunes adolescents américains sous le ciel de Californie qui oublie la violence de leur environnement familial et trompent leur ennui grâce au réconfort du sexe. Malgré des univers cinématographiques et des scénarios très différents, ces trois films ont un horizon commun, que révèlent l'analyse narrative et l'attention à la mise en scène. Ils proposent une esthétique nouvelle qui s'attache à la fictionalisation cinématographique de la monstration filée et réaliste de l'intimité sexuelle.

En marge de l'érotisme et de l'érotomanie critique au cinéma

Récemment, l'historien du cinéma Antoine de Baecque a construit une définition synoptique de l'érotisme. L'érotisme se définit, selon lui, comme le « raffinement que seules les actrices hollywoodiennes accaparent alors avec un art consommé et sophistiqué du contournement des codes de la censure » (315). Cette définition possède donc un sexe (« les actrices »), une origine géographique

³ Intimité est une œuvre franco-britannique à plus d'un titre. Le cinéaste français a souhaité adapter et tourner dans des studios et des décors londoniens deux récits de l'écrivain et scénariste anglo-saxon Hanif Kureishi. Ce dernier a lui-même participé à l'écriture du scénario du film à partir de l'adaptation conjuguée de son roman *Intimacy* (1998) et de sa nouvelle *Nightlight* (1997).

et une économie de production (« Hollywood »), une logique de mise en scène (le « contournement des codes de la censure ») et même l'ébauche critique d'un style (caractérisé par le « raffinement [...] sophistiqué »). Antoine de Baecque insiste sur l'homogénéité qui rend possible la définition de « l'érotomanie cinéophile » (311) des années cinquante et soixante, malgré les traditions divergentes des « jeunes turcs »⁴ et de celle qu'il propose d'identifier à *L'Amour fou*. Ces définitions interdépendantes de « l'érotomanie critique » et de l'érotisme permettent de mesurer l'écart initié par un article singulier d'André Bazin : « En marge de l'érotisme au cinéma ». Dans l'histoire de la littérature critique du cinéma, il fait figure de texte hybride, sorte d'intuition, écrit par le parangon de la critique du cinéma parlant et publié dans *Les Cahiers du Cinéma* en avril 1957. Le titre de cet article se présente directement comme un compte-rendu polémique de l'ouvrage contemporain éponyme de Lo Duca (1956).

Cet article est d'autant plus important qu'il suggère la venue d'une esthétique différente, en marge de la censure des institutions et de l'autocensure de la pudeur des cinéastes, s'apparentant *a posteriori* à un genre réaliste exclusivement consacré à la représentation sexuelle au cinéma. Avec cet article, André Bazin prend une distance certaine et explicite avec les partis pris et les biens fondés de la doxa érotique de son époque qui fait de l'érotisme et de la fascination la seule médiation de l'intimité sexuelle recevable dans l'œuvre cinématographique et sa critique. En effet, certes avec beaucoup de précaution, André Bazin définit une nouvelle représentation de l'intimité au cinéma : en dehors de la promiscuité et de l'obscurité d'une séance de cinéma, en dehors d'Hollywood et de ses actrices, et enfin, en dehors de la célébration des codes de censure et de la sophistication cinématographique. Puisque, selon lui, « aussi bien la seule censure décisive dont le cinéma ne puisse se passer est-elle constituée par l'image elle-même et c'est en dernière analyse par rapport à elle et à elle seule qu'il faudrait essayer de définir une psychologie de la censure érotique » (28), il sous entend déjà ainsi que quitter la censure, pourrait donc *de facto* signifier quitter l'érotisme. En interrogeant de front « le problème de l'extension de l'érotisme » (27) et, surtout, en se refusant à condamner « la valeur documentaire » (31) de la représentation de la sexualité à l'écran, il conclut:

en ces matières la séparation de l'imaginaire et de l'acte est passablement incertaine, sinon arbitraire. Accorder au roman le privilège de tout évoquer et refuser au cinéma, qui en est si proche, le droit de tout montrer est une contradiction que je constate sans la surmonter. (31)

⁴ André Bazin surnommait ainsi François Truffaut, Maurice Schérer (pseudonyme d'Eric Rohmer), Jacques Rivette, Claude Chabrol et Jean-Luc Godard. Ces derniers s'opposaient aux « Anciens » de la revue des *Cahiers du Cinéma*, notamment Jacques Doniol-Valcroze et André Bazin lui-même, toujours attachés à une certaine qualité française et à l'importance des sujets de scénario, quand les plus jeunes voulaient privilégier exclusivement l'éloge de la mise en scène.

Il avait précédemment insisté sur la manière dont :

les tabous sociaux et moraux des censeurs sont un cadre trop bête et trop arbitraire pour canaliser convenablement l'imagination. Bénéfiques dans la comédie ou le film-ballet par exemple, ils constituent une gêne stupide et insurmontable dans les genres réalistes. (28)

André Bazin a été attentif à une décennie cinématographique particulière. Il a profité de la rétrospective de 1956 des films scandinaves à la Cinémathèque Française pour assister à la première rétrospective d'Ingmar Bergman en France ; il a vu et compris *Et Dieu créa la femme* de Roger Vadim, sorti sur les écrans en décembre 1956, ainsi sans doute que *Baby Doll* (Etats-Unis, Elia Kazan, 1956), projeté en France en janvier 1957 sous le titre *Poupée de Chair*.

À travers cet article tardif d'André Bazin, on comprend que l'érotisme ne permet pas d'interroger l'intimité sexuelle cinématographique associée aux « genres réalistes » (28) à « la valeur documentaire » (31) et au « droit de tout montrer » dont il pressent que les développements esthétiques sont en germe. La nouvelle problématique de l'intimité au cinéma que nous faisons remonter au texte programmatique d'André Bazin distingue clairement deux pistes de réflexion : d'une part, la possibilité d'un « langage cinématographique », qui ne soit plus lié à la censure pour mettre en scène un nouveau « projet » érotique, d'autre part, l'idée que ce « projet » ne soit plus réduit à l'atmosphère d'une séquence ou d'un plan, mais devienne l'érotisme d'un film tout entier, et pourquoi pas, ajouterions-nous, l'origine même du désir d'être cinéaste pour plusieurs artistes (Bazin, 31 et 27). L'érotisme devient une simple « marge » à la question de l'intimité au cinéma. André Bazin ouvre la voie que nous pourrions définir comme le passage de l'érotisme au sexuel. Il anticipe la fin du rôle joué par la censure, l'arrivée des organes dans le champ cinématographique et la mise en scène frontale de l'acte sexuel contre la fragmentation fétichiste. Sur son modèle, la médiation de l'intimité sexuelle au cinéma n'est plus une question générique oscillant entre la célébration de la sophistication érotique et l'épée de Damoclès pornographique mais plutôt la mise en scène de nouvelles œuvres et même de nouvelles inspirations filmographiques. En effet, deux des auteurs-réalisateurs dont il est question dans cet article, Larry Clark et Catherine Breillat, ont construit la totalité de leur filmographie sur la monstration de la sexualité ce qui les place dans une marginalité assumée dans l'histoire du cinéma. Le sexe s'associe immanquablement à leurs œuvres puisqu'ils ont fondé leurs principes esthétiques sur les possibles de sa figure cinématographique.

Le sexe de trois scénarios contemporains

Pour poursuivre la réflexion du critique fondateur des *Cahiers* au début du vingt et unième siècle, nous pouvons interroger dans une perspective narrative et visuelle les auteures qui filment l'intimité du coït. Si le sexe s'associe inmanquablement aux œuvres de Catherine Breillat et Larry Clark, l'intérêt de rapprocher *Intimité* d'*À ma sœur* et de *Ken Park*, est d'élargir le cercle autoproclamé des cinéastes du coït à l'intuition d'un phénomène cinématographique plus large. Les trois films ne se composent pas uniquement d'un tableau suggestif de la sexualité d'un héros ou d'une héroïne comme dans les nombreux drames sociaux, comédies et films policiers. Ils sont une sorte de parabole sur la sexualité derrière laquelle tendent à s'effacer les personnages de la fiction.

Le sexe est le point de mire de tout le scénario comme dans le genre pornographique. Le temps diégétique de chaque film est particulièrement court. Cela ne représente pas la brièveté de l'accouplement mais un bref moment de vie où la sexualité des personnages est particulièrement signifiante. Le sexe n'est donc pas signifiant par lui-même, il est l'enjeu d'une subjectivité fictionnelle qui le dépasse. Les trois films prennent la sexualité de leurs héros à un moment charnière de leur existence : la découverte de la sexualité pour Elena et sa cadette Anaïs, les deux personnages d'*À ma sœur* ; la volonté de l'amant de partager la vie de « la femme du mercredi » comme moteur de l'intrigue d'*Intimité* ; l'accentuation des comportements névrotiques des adultes qui précipitent le rythme de *Ken Park* en menaçant la vie affective et la sécurité des adolescents.

Dans la structure de chaque film, une seule scène de sexe dirige toutes les autres scènes de sexe du film. Ce qui vient avant le second rendez-vous nocturne d'Elena et de Fernando, dans *À ma sœur*, n'est que fantasme, prélude, répétition, raté ou confession à sa sœur. Le soir du second rendez-vous, Elena choisit enfin de « se donner », selon sa propre expression. Ensuite, on peut noter que Fernando disparaît totalement de l'écran. Le second mercredi d'*Intimité* est le seul où chacun des deux amants jouissent successivement. Jay brise alors le silence de leur rencontre incongrue et prolonge cette réciprocité sexuelle en formulant pour la première fois l'attente et le manque affectif : « Mercredi prochain, c'est un mercredi aussi ? » demande-t-il à son amante inconnue qui revient à jour et heure fixe chez lui. La scène finale de *Ken Park* où les trois héros survivants font l'amour ensemble voudrait apaiser le contexte de frustration et d'horreur familiale qui ont fait la trame du film.

À ce stade, il est possible d'élargir l'analyse de la scène d'intimité sexuelle qui comprend toutes les autres, d'un point de vue narratif, à toutes les scènes où sont visibles les organes sexuels. Les deux scènes de pénétration aboutie d'*À ma sœur* sont toutes deux filmées comme des viols. Elles commencent par un cadre serré sur le visage de chaque héroïne : Elena, dans la scène de son initiation, puis Anaïs, dans la séquence finale du film. L'une et l'autre maintiennent l'homme, Fernando dans la séquence d'Elena, le violeur anonyme dans la séquence d'Anaïs, au-dessus d'elle alors que leurs mains

relaient volontairement le mouvement de la pénétration en appuyant sur le dos masculin. Au début de la scène, Elena attend l'assaut masculin, figée telle un cadavre. On ne voit de sexe masculin (ou plutôt une postiche) en tout et pour tout qu'une seule fois, au moment qui précède la première pénétration. Fernando, prêt à s'en servir, pose un préservatif sur son pénis. Il est filmé avec un panoramique, semblable à celui d'un film policier ou d'un western, qui va de l'arme à la victime désignée.

Le sexe est, au début d'*Intimité*, la seule façon de communiquer entre Jay et Claire. Pas de cris pour l'hymen déchiré, comme dans *À ma sœur*, mais un silence qui contraste avec les autres scènes bavardes du film. C'est au cours de leur deuxième rencontre qu'ils ne forment plus qu'un seul corps, les tressautements de la chair passant des cuisses de l'un aux cuisses de l'autre sans que l'on ne voie distinctement leur visage. Leurs halètements soulignent la jouissance partagée. Au troisième rendez-vous, le temps de l'accouplement n'est qu'une ellipse, la séquence des deux amants débutant après l'amour. Au quatrième rendez-vous, elle le masturbe et refuse qu'il lui donne du plaisir à son tour. Au cinquième rendez-vous, alors que Jay vient de confesser à son collègue de travail Ian que cette relation commence à lui peser, le corps de Claire, demeuré dans l'ombre tout au long de la pénétration, est rivé au sol par la violence de Jay. La dernière scène de coït est l'adieu des corps. Le spectateur butte sur le mur qui soutient leurs ébats tandis que les corps restent invisibles derrière le manteau de Jay qui fait office de paravent. Un plan sur leur deux visages les réunit une dernière fois. Patrice Chéreau est un cinéaste attentif aux soubresauts de la chair et à l'enchâssement des corps. Il filme l'emboîtement des sexes comme une sculpture de Rodin, dans un cadre élargi avec la rondeur des seins, des cuisses et des fesses. Les sexes disparaissent le plus souvent dans la chorégraphie des corps. Dans le ballet des corps d'*Intimité*, les organes ne sont visibles que dans l'entre-deux des postures et aux moments qui précèdent (la pose du préservatif par exemple) ou achèvent l'union des corps.

Dans *Ken Park*, le film le plus cru qui s'attarde longuement sur des gros plans d'organes, Larry Clark et Ed Lachman ne filment le coït qu'au moment de la scène finale avec les trois héros, où ils vont jusqu'à exposer, un sexe de femme en très gros plan, aux dimensions comparables à *L'Origine du monde* de Gustave Courbet (1866). *Ken Park* contient énormément de scènes à l'atmosphère sexuelle interrompue ou impossible : l'absence de désir d'une femme enceinte, les préliminaires de deux adolescents interrompus par le père incestueux. Le film s'attarde sur l'apprentissage sexuel d'un des personnages par sa belle-mère et sur la solitude de la masturbation d'un autre dans une longue et âpre scène. Larry Clark et Ed Lachman, à l'inverse de Patrice Chéreau, filment davantage le sexe que la chorégraphie du coït. Ils cadrent frontalement des organes en gros plan, isolés, qui ne s'accouplent guère. Constamment visibles aux yeux des spectateurs, ces membres sexuels sont bien souvent inutiles et encombrants pour les personnages. En tout état de cause, les organes génitaux ne vont pas de soi. Ils s'imposent dans les relations de chacun des différents adolescents avec la découverte

de la concupiscence des adultes qui les transforme en objets sexuels. Les deux réalisateurs associent volontairement la fascination juvénile pour le sexe à une mystique de l'innocence.

Mises en scène des corps et des organes comme enjeux de figuration du sexe et de l'intime

Chacun des films utilise un grain de pellicule et une palette chromatique différents. Chacun se caractérise également par un type récurrent de plan qu'on pourrait de manière métonymique rapporter ainsi : le plan séquence de Catherine Breillat qui immobilise le corps féminin dans son apprentissage de la sexualité, les plans moyens mobiles de Patrice Chéreau qui tournent autour de l'union des corps transformée en véritable sculpture et le panoramique caressant de Larry Clark et Ed Lachman — chaque auteure insistant, à sa manière, sur l'impression de voir l'amour physique se faire dans la durée.

Chaque film suggère, dès la première vision, une teinte poétique particulière qui colore les scènes de sexe. Le sexe d'*Intimité* a une dominante bleue polaire qui teinte le corps de Jay, encore engoncé dans le sous-sol de son désir. Les rayons du soleil percent le sous-sol de son appartement quand la relation se fait plus tendre mais contrastent toujours avec la lumière aveuglante et agressive du dehors. *Ken Park* est le film où les couleurs sont les plus significatives. Elles débordent les vêtements jusqu'à se hisser à une symbolique des lieux facilement mise en place par les tournages d'intérieur. Les différentes scènes de sexe restent pourtant dans la limite du réalisme car les réalisateurs motivent toujours diégétiquement les sources de lumière de leurs ambiances. Le vert vif et le verdâtre dominant les séquences les plus condamnables moralement (les attouchements du père souïl de Claude et le comportement incestueux du père de Peaches). Le vert contraste avec la lumière jaune ensoleillée de la scène de sexe finale où l'espace des ébats est littéralement transformé en puits de lumière [FIG. 7]. Catherine Breillat récuse le recours excessif aux lumières artificielles. Du coup, c'est le corps blanc de l'héroïne, absorbant la lumière quasi-documentaire de la chambre plongée dans la pénombre qui attire les regards du spectateur.

Les couleurs varient avec les films et leur réalisateur. De même, les mouvements de caméra se distinguent selon le sens que les réalisateurs donnent au sexe du film. Les rapports sexuels d'*Intimité* semblent presque en apesanteur. Le couple est rarement allongé. Les acteurs ne font jamais l'amour sur un lit, lui préférant le matelas ou la couverture de fortune. Adossés au mur, dans l'encadrement de la porte, quand le désir survient trop vite, toujours en mouvement, les amants d'*Intimité* restent peu de temps dans une position figée. Le cadrage est très serré et l'échelle de plan privilégie les plans moyens réunissant les deux corps [FIG. 8]. Patrice Chéreau filme ainsi leur union, provisoire et instable, dans le temps et physiquement, selon un jeu de bascule continu. Si le cadrage n'hésite pas quelques fois à laisser les visages hors champ pour construire un seul corps, il renforce la sensation sculpturale créée par une mise en scène de l'union physique qui s'ingénie, grâce aux panoramiques circulaires, à tourner autour

de cette statuaire corporelle. Ainsi filmés, les corps des deux amants reconstituent le volume d'une véritable statue, en contradiction avec la représentation plane d'une projection cinématographique. À l'inverse, Larry Clark et Ed Lachman imposent la caresse et les gros plans de la caméra sur des corps, non pas morcelés, mais lentement détaillés. Dans les scènes de sexe de *Ken Park*, chacun est pendu au regard de son ou sa partenaire. Pas question de masquer son visage avec sa chevelure comme peut le faire Elena ou de s'enfouir dans le corps de l'autre comme dans *Intimité*. Les personnages de *Ken Park* observent scrupuleusement la montée du plaisir dans les yeux de l'autre. Ce processus souligne l'individualisme des corps adolescents du film. *Ken Park* est ainsi le seul à mettre en scène un dialogue constant entre les partenaires sexuels qui favorise, pendant l'acte sexuel même, les champs contrechamps sur le visage de celui ou celle qui parle ou qui écoute. Le trio sexuel est l'occasion de la séquence la plus longue du film, c'est aussi la plus lumineuse. L'immense lit qui trône au milieu du décor est littéralement baigné de lumière. Le temps semble se dilater. Une douce musique vaporeuse accompagne le va-et-vient des mouvements des corps et son alliance avec le montage et la direction d'acteur crée une atmosphère onirique, jusque dans les rares accessoires de la scène, notamment la fleur exotique que Claude, rêveur, accroche aux oreilles de Peaches [FIG. 9]. La bataille de polochons et de chatouillis renforce le côté ludique et enfantin des pratiques sexuelles des adolescents. Cette séquence est une sorte de préambule ou d'illustration du conte anthropologique régressif qu'évoque Claude, rêvant à une société où « après des siècles de pratique, il savent éviter le bébé. [...] C'est la société idéale, pas de conflit, tout le monde se respecte et s'entend bien et s'occupe de baiser toute la journée ». Dans *À ma sœur*, les deux rendez-vous nocturnes d'Elena sont filmés de la même manière que le viol de la cadette. Catherine Breillat filme les trois pénétrations à partir d'un plan général éloigné qui transforme les jeunes filles en cible [FIG. 10]: à chaque fois, le zoom avant s'approche du corps puis du visage de la jeune femme, allongée sur le sol terreux ou sur le lit. Anaïs, qui tente d'abord de fuir son agresseur, poussée au sol par le violeur, retrouve la position statique des deux scènes de sa grande sœur. Le point d'arrivée du panoramique de la réalisatrice se fixe toujours sur le visage et les yeux grand ouverts des jeunes filles, l'une amoureuse et souffrante, l'autre résolue et déterminée [FIG. 11]. Le visage comme aboutissement du mouvement des cadres cinématographiques arrime la sexualité des personnages à leur volonté. En bout de course, dans les yeux de ses actrices, Catherine Breillat filme la révélation cinématographique de la souffrance féminine de l'initiation. Chez Catherine Breillat, le statisme des acteurs est poussé à l'extrême, renforcé par des plans très éloignés et justifié par l'inaction et la soumission absolue des corps féminins initiés.

Pour conclure ce survol des mises en scène, on peut dire que Patrice Chéreau filme avec naturalisme la chair palpitante, le rouge sur les joues, les coudes et le corps, quand Larry Clark et Ed Lachman caressent les corps de leurs acteurs tandis que Catherine Breillat s'approche d'un cadavre : le corps vierge.

Si l'écriture de soi conserve en partie sa force de scandale dans l'univers romanesque, elle n'a jamais été une vitrine majeure de l'art du XX^{ème} siècle qu'est le cinéma narratif, trop heureux d'utiliser la fiction pour transcender les traces autobiographiques potentielles des auteurs. Contrairement au roman, ce ne sont pas des créations revendiquées comme semi fictives, tels ces fameuses autofictions interrogées par le sociologue de la sexualité, Michel Bozon (2004), et par la spécialiste de la littérature française contemporaine Aline Mura-Brunel (2002) dans son travail autour d'auteurs tels que Christine Angot, Annie Ernaux, Catherine Millet, Philippe Sollers, Michel Houellebecq ou Pascal Quignard. Au cinéma, l'intimité sexuelle reste une fiction. En ce sens, l'intimité du cinéma contemporain, cinéma sexuel s'il en est, n'est pas de l'ordre du privé du cinéaste (en jeu dans l'autoportrait de cinéma) mais de l'ordre de son rapport à une forme. Les auteurs du genre relancent ainsi la possibilité de créer autant d'esthétiques que de films qui voudraient mettre en scène l'individualité des imaginaires intimes.

Le sexuel au cinéma, concurrent plutôt que successeur de l'érotisme, entreprend d'ajouter au récit des sentiments la figuration du rapport sexuel. La majorité des films du genre pornographique supplante le récit des sentiments par le choc esthétique de la représentation obscène. Au contraire, le sexuel au cinéma agence l'irruption de la monstration sexuelle (pensée comme nécessairement décevante ?) dans la construction narrative et représentative dominante : le cinéma de fiction. Ce qui distingue ces films du genre pornographique, c'est leur méfiance vis-à-vis de toute réduction de l'image cinématographique à la captation. Le coït, aisément repérable à l'écran, moins de deux minutes dans *À ma sœur*, plusieurs fois à l'écran sans qu'il soit possible de l'isoler de l'ensemble des autres pratiques dans *Ken Park*, et moins de trois minutes dans deux séquences d'*Intimité*, n'est pas le sens du film. L'intimité sexuelle est pour les trois auteurs un objet fondateur du récit et la mise en scène se charge d'un sens qui excède la visibilité des organes. Alors que la culture de masse continue de faire du sexe un objet, nos auteurs se réapproprient la sexualité pour en forger un sujet de film tout en refusant de limiter la subjectivité des personnages à l'amour et à la sexualité amoureuse. Les trois films de fiction étudiés renvoient dos-à-dos le tabou qui veut que le sexe soit une chose inhumaine qui ne comporte pas de pensée et l'idée que le sexe soit entièrement déterminé par une volonté isolée. L'intimité y est tantôt distante douleur, tantôt statuaire, tantôt caresse. *À ma sœur* est un hymne à la déchirure de l'hymen, *Intimité* célèbre une fusion provisoire des corps et *Ken Park* invente un refuge sensuel.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

- FIG. 7 — « L'intimité refuge ». La lumineuse scène de sexe finale dans *Ken Park*, © Wild Bunch Distribution. Photo : Larry Clark & Ed Lachman.
- FIG. 8 — « L'intimité sculpturale ». L'union des corps dans *Intimité*, © Produire à Paris/ Charles Gassot et Jacques Hinstin. Photo : Patrice Chéreau & Eric Gauthier.
- FIG. 9 — Peaches dans la scène finale de *Ken Park*, © Wild Bunch Distribution. Photo : Larry Clark & Ed Lachman.
- FIG. 10 — « L'intimité douloureuse ». Le corps vierge d'Elena transformé en cadavre dans *À ma sœur*, avec l'aimable autorisation de Jean-François Lepetit © Flach Film. Photo : Catherine Breillat et Giorgos Arvanitis.
- FIG. 11 — Le regard résolu d'Anaïs (Anaïs Reboux) dans *À ma sœur*, avec l'aimable autorisation de Jean-François Lepetit © Flach Film. Photo : Catherine Breillat et Giorgos Arvanitis.

FILMOGRAPHIE

- BERGMAN, Ingmar, réal. *Monika* [*Sommaren med Monika*]. Svensk Filmindustri, 1953.
- BREILLAT, Catherine, réal. *À ma sœur*. Flach Film, 2001.
- CHÉREAU, Patrice, réal. *Intimité* [*Intimacy*]. Bac Film, 2001.
- CLARK, Larry et LACHMAN Ed, réals. *Ken Park*. Pan Européenne Distribution, 2003.
- EDISON, Compagnie, producteur. *Le Baiser* [*The Kiss of May Irwin and John C. Rice*]. Edison Company, 1895.
- KAZAN, Elia, réal. *Poupée de chair* [*Baby Doll*]. Warner Bros Pictures, 1956.
- VADIM, Roger, réal. *Et Dieu créa la femme*. Cocinor, 1956.

ŒUVRES CITÉES

- BAZIN, André. « En marge de l'érotisme au cinéma », *Cahiers du Cinéma* (70) (avril 1957) : 27-31.
- BOZON, Michel. « La nouvelle normativité des conduites sexuelles, ou la difficulté de mettre en cohérence les expériences intimes », in Jacques Marquet (dir.). *Normes et conduites sexuelles. Approches sociologiques et ouvertures pluridisciplinaires*. Louvain-La Neuve : Academia Bruylant, 2004 (15-33).
- BRETON, André. *L'Amour fou*, 1937. Paris : Gallimard, 1976.

- COURBET, Gustave. *L'Origine du monde*. 1866. Huile sur toile (46 x 55 cm.). Musée d'Orsay, Paris.
- DE BAECQUE, Antoine. « Amour des femmes, amour du cinéma. Une histoire de l'érotomanie dans la cinéphilie d'après guerre », in Jacques Aumont (dir.). *La différence des sexes est-elle visible ? Les hommes et les femmes au cinéma. Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique. 1999-2000*. Paris : Cinémathèque Française Editions, 2000 (291-321).
- KUREISHI, Hanif. *Intimité [Intimacy]*, 1998. Trad. de l'anglais par Brice Matthieusent. Paris : 10/18, 2000.
- _____. *Nightlight*, publié dans le recueil *Des bleus à l'amour [Love in a Blue Time]*, 1997. Trad. de l'anglais par Géraldine Koff-d'Amico. Paris : Christian Bourgeois, 1998 (138-145).
- LO DUCA. *L'érotisme au cinéma*, Paris : Jean Jacques Pauvert Editions, 1956.
- MURA-BRUNEL, Aline. « Intime/Extime, Introduction », in *L'Intime-L'Extime*. Etudes réunies par Aline Mura-Brunel et Franc Schuerewegen. Cahiers de Recherche des Instituts Néerlandais de Langue et de Littérature Française, n°41. Amsterdam, New York : Rodopi, 2002 (5-10).
- OSHIMA, Nagisa. « Texte du plaidoyer », in *Ecrits 1956-1978. Dissolution et jaillissement*. Paris : Editions des Cahiers du cinéma, Gallimard, 1980.
- SADOUL, Georges. *Histoire générale du cinéma. Tome I. L'Invention du cinéma (1832-1897)*, 1946. Paris : Denoël, 1948.