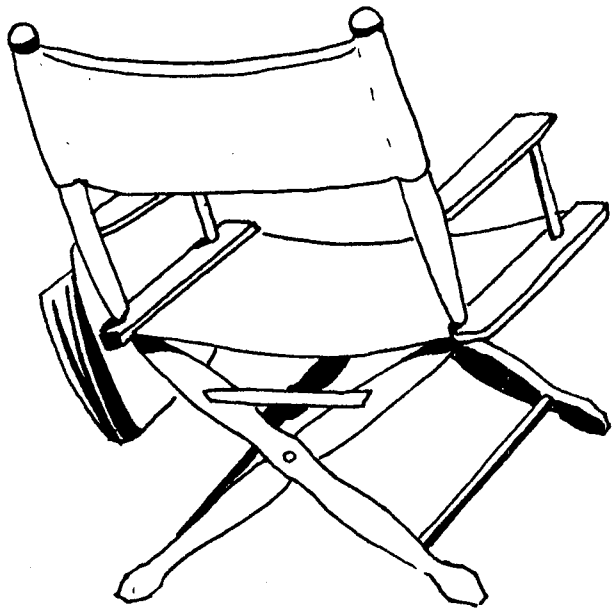
CINEMA

RITES ET MYTHES CONTEMPORAINS



Bulletin de recherches

du Laboratoire Audio-Visuel

de l'E.P.H.E - 5ème section

N°2 1985 30F

Nous avions espéré pouvoir sortir un numéro de CINEMA, RITES ET MYTHES CONTEMPORAINS unique sur Le mariage, qui aurait été un bilan. Mais les difficultés ordinaires du budget du Laboratoire audio-visuel obligent à répartir la parution sur les années 1985 et 1986, donc de prévoir deux bulletins plus petits au lieu d'un gros.

Il a donc fallu changer la conception de départ de ce numéro: pas de bilan, dont on voit mal comment le fractionner, puisqu'il est justement un tout; mais au contraire, un historique, la chronologie de la parution prenant en charge la chronologie de la recherche.

Nous avons donc fait de nécessité vertu: le récit d'une recherche fait partie de la recherche, mais il oblige les lecteurs à une certaine patience, car, au lieu de leur présenter un joli produit semi-fini , nous allons leur dire nos tâtonnements, nos hésitations, nos croquis de mise en place, nos esquisses, avant d'en venir au dégagement des lieux-clés de la mythologie du mariage telle que nous la percevons au cinéma.

HISTOIRE D'UNE RECHERCHE

LE MARIAGE VU PAR LE CINEMA

Ière PARTIE: LA MISE EN PLACE

" PAR OU COMMENCER ?" [1]

On ne m'en voudra pas de commencer par une assez longue citation de Barthes, prise dans les Nouveaux essais critiques et dont est issu le titre de ce paragraphe.

" Je suppose (..) un étudiant (..) assez sage pour savoir qu'en analyse structurale il n'existe pas de méthode canonique, comparable à celle de la sociologie et de la philologie (..); assez courageux pour prévoir et supporter les erreurs, les pannes, les déceptions, les découragements ("à quoi bon?") que ne manquera pas de susciter le voyage analytique; assez libre pour oser exploiter ce qu'il peut y avoir en lui de sensibilité structurale, d'intuition des sens multiples; assez dialectique enfin pour bien se persuader qu'il ne s'agit pas d'obtenir une "explication" du texte, un "résultat positif" (un signifié dernier qui serait la vérité de l'oeuvre ou sa détermination), mais à l'inverse qu'il s'agit d'entrer, par l'analyse (ou ce qui ressemble à une analyse), dans le jeu du signifiant (..). Ce héros - ou ce sage - trouvé, il n'en rencontera pas moins un malaise opératoire, une difficulté simple, et qui est celle de tout début: par où commencer?"[2]

Notre problème, bien sûr, n'était pas le même: nous avions un thème, dont nous voulions voir le jeu dans une pluralité d'oeuvres; ces oeuvres n'étaient pas littéraires, mais filmiques. Néanmoins, l'angoisse du commencement, et la métaphore du voyage analytique , de même que l'appel au courage, à la sagesse et à la liberté pour entreprendre ce hasardeux voyage, je les aurais dits moins bien que Barthes, en les ressentant, les membres du séminaire et moi, tout aussi fort.

Nous sortions de trois années d'études sur la guerre, ses images, ses chemins, ses codes. Le lien entre le discours filmique et le discours mythologique des films était fort: n'existait-il que pour ce thème? La guerre prédispose-t-elle aux stéréotypes? N'y a-t-il qu'elle pour le faire aussi nettement? Est-ce pour cette raison qu'elle a le privilège d'engendrer un genre? Ces questions ne pouvaient espérer trouver de réponse qu'en

devenant des termes de comparaison.

Il fallait donc prendre un thème qui n'ait pas suscité de genre au cinéma (Au théâtre, le mariage a suscité, entre 1880 et nos jours, un "genre", la pièce de boulevard sur les ménages à trois, les adultères, les tentations, Feydeau, GUitry, ou Marc Camoletti). On a pensé à divers problèmes de société (Cf CINEMA, RITES ET MYTHES CONTEMPORAINS N°1 sur la problématique générale du groupe de Mythologie contemporaine), la maladie, par exemple, ou la ville, qui nous retiendront sûrement du jour. Le mariage nous a touchés plus immédiatement.

Le mariage, parce que nous nous sentions tous plus ou moins concernés, parce que nous sommes tous plus ou moins romantiques et que nous en percevions les liens avec l'amour, le mariage a été le thème retenu. Nous avons eu, devant ce champ immense - et dont nous n'étions même pas sûrs qu'il ait la même connotation, étant donnée la diversité géographique et culturelle des membres du séminaire - le vertige du "Par où commencer?". On a d'abord cherché et recensé nos idées pré-conçues, conçues par d'autres ou pour d'autres recherches, et qui allaient nous servir à la fois de guide et de repoussoir : il faut en effet à la fois les avoir avec soi et être prêts à s'en débarrasser au profit de l'objet singulier que nous nous préparions à reconnaître, c'est-à-dire le film.

LES DONNEES PREALABLES

1. Les données extra-cinématographiques

L'expérience individuelle

Dans nos recherches sur la guerre, bien peu d'entre nous avaient eu l'expérience directe de la guerre. Ce n'est pas le cas pour le mariage: les membres du séminaire étaient ou avaient été mariés, ou bien ils envisageaient de le faire, ou bien ils alignaient les meilleures raisons du monde pour ne jamais le faire, ou bien ils avaient dans leurs familles et parmi leurs amis, de nombreuses références individuelles de couples légitimes.

Les lectures

Beaucoup de nos impressions et de nos idées provenaient de l'énorme masse littéraire que nous avions plus ou moins consommée : contes de fées où les héros se marient et ont beaucoup d'enfants, bandes dessinées, ro-

mans, nourrissent notre imaginaire, se mêlent à l'expérience quotidienne, la colorent, la corrigent. Je ne donnerai pas ici la liste bien sûr infinie de ces oeuvres, encore étendue par la diversité de recrutement du séminaire. Ces imaginaires-là étaient beaucoup plus miroitants, beaucoup plus variés que nos références cinématographiques. Nous devrions compter avec ces données qui ne manqueraient pas d'interférer dans nos lectures de films et dont il faudrait, le moment venu, suivre les associations, lire les croisements, noter les incompatibilités:le premier film étudié, pour tester ces interférences et leur mise à jour, a été l'Eternel Retour, de Cocteau et Delannoy, qui met en scène l'un des mythes fondateurs de l'amour occidental,et le rôle que le mariage y joue.

Les approches historiques et sociologiques

Elles constituaient les plus sûres de nos données de base. J'indique en annexe la dizaine de volumes donnant les principales mises au point ou orientations de l'histoire et de la sociologie du mariage. Une bibliographie plus ample a été dressée par Floréal JIMENEZ, chercheur du séminaire, à partir du fonds de la bibliothèque des A.T.P. . De nombreux compléments ont été fournis par l'actualité de la recherche et de l'édition, revues ou ouvrages.

1. Les sociologues, par définition sont plus sensibles aux groupes qu'aux individus et c'est en fonction des groupes que les individus sont pris en considération. Les phénomènes de nuptialité et de conjugalité ne sont qu'une branche de la sociologie de la famille. Les études menées sur le mariage, en France, par Alain Girard, Louis Roussel, Odile BOurguignon et les chercheurs de l'Institut National d'Etudes démongraphiques (I.N.E.D.) rendent compte des changements intervenus dans les comportements, sinon dans les mentalités, et montrent la forme de la crise de l'institution matrimoniale dans la décennie précédente: à la fois on se marie moins, et à la fois ceux qui se marient ne le font plus - ou dumoins le disent-ils - pour instaurer comme autrefois "un système stable d'alliance"[3], mais au contraire pour créer un lieu "où se retrancher des autres".[4]

Dans Générations nouvelles et mariage traditionnel , ainsi que dans les numéros de la revue Population (revue bimestrielle de l'I.N.E.D., p.U.F.), Odile BOurguignon et d'autres chercheurs montrent la "formidable victoire des besoins individuels - affectifs et sensuels - sur les exigences de la famille et de la société"[5] , sans négliger pour autant le besoin de reconnaissance de la part du groupe. Le mariage devient un aboutissement

survenant après une ou plusieurs cohabitations vécues comme des stratégies d'ajournement, il est provoqué par divers évènements, désir d'enfant, crainte d'un départ, conciliation avec les parents etc.

Ce que nous avons entrepris de faire, d'une certaine façon, c'est ce que souhaite Louis Roussel dans Le mariage dans la société contemporaine, c'est-à-dire la confrontation entre ces statistiques et ces enquêtes d'opinion, et la "représentation collective" qu'est le cinéma. La mythologie cinématographique suit-elle, précède-t-elle, se démarque-t-elle de ces données sociologiques. Comment se traduit, en films, "ce rapport imaginaire des individus avec les conditions réelles de leur existence" ?[6]

2. Les données historiques

On a examiné sommairement cette sorte de mille-feuilles qu'est l'institution matrimoniale en Occident. On est loin maintenant de l'acte privé, relevant de la famille et des règles qu'elle pratiquait en Grèce et à Rome, qui consistait à transférer au mari la tutelle exercée par le père, à marquer ce transfert par une cérémonie, acte qui transformait le statut de la jeune fille en mère possible. On a suivi la transformation lente de la condition conjugale dans la morale hellénistique et chrétienne et qui a abouti d'abord à la conjugalisation de la sexualité, puis, par le biais de l'Eglise, à la sacralisation du mariage, entraînant son indissolubilité. (Cf en annexe la bibliographie minimale sur ces problèmes historiques). Le triple contrôle de la famille, de l'église et du voisinage - très fort dans les villages et les quartiers des petites villes - craque progressivement avec la pré-industrialisation et l'industrialisation. Les nouveaux cadres de vie urbains, la nouvelle distribution du temps libre, provoquent l'effacement ou du moins la perte de poids des "contrôleurs" habituels et leur remplacement par le contrôle de l'Etat (mariage civil, admission du divorce) beaucoup moins contraignant au niveau individuel et quotidien. Ce feuilletage, d'institutions et d'habitudes, de mentalités, lisible en Occident, est également sensible, en raccourci, dans les sociétés africaines: les films d'Oumarou GANDA, cinéaste nigérien, rendent compte de cette opposition et de ces craquements entre les individus et le poids des groupes.

II. Les données cinématographiques

C'était les souvenirs que nous avions des problèmes du mariage dans les films. Nous avions l'impression que le mariage était plutôt favorablement traité par le cinéma: nous avions en tête des happy end avec des baisers hollywoodiens, des marches nuptiales claironnant dans des églises ou des salons américains
Disons-le tout de suite, ces impressions étaient fausses. nous avions retenu une partie seulement du discours cinématographique sur le mariage et, reconnaissons-le, celle qui était en conformité avec les idées reçues de nos contes de fées. Aussi, notre surprise a été grande, au cours de la première année, de voir qu'il nous fallait réviser entièrement cette équivalence mariage = bonheur.

Nous voilà donc à l'orée de la recherche, avec notre petit bagage de survie: de bonnes lectures, et des images fausses et tronquées.

LE MARIAGE

Le mot mariage recouvre à la fois un passage et un état.

Un passage: il s'agit de la cérémonie, qui marque le passage de la condition de célibataire à la condition d'époux.

un état: c'est le quotidien engendré par la cérémonie, l'avenir qu'elle a engagé, vécu au jour le jour par les époux.

Cette institution a à la fois une fonction sociale: contrôle de la sexualité, contrôle de la démographie, contrôle de la propriété; et une fonction individuelle: orientation et fixation des besoins sexuels et affectifs, identification.

Elle fonctionne sur une ambiguité: assurer une cellule stable sur de l'instable, l'amour: ce phénomène est marqué dans notre société de manière de plus en plus nette.

Les membres du séminaire viennent d'Europe, du Proche-Orient et d'Afrique, régions où l'institution et les coutumes du mariage sont très différentes: nous devions donc nous assurer d'une définition commune minimale de ce mot complexe dont nous nous apprêtions à étudier la représentation dans un discours non moins complexe. Nous nous sommes arrêtés à ceci: pour nous, mariage signifie tantôt rite de passage, tan-

tôt état qui est celui d'une cohabitation hétérosexuelle définie et garantie par un acte - religieux ou civil - passé devant l'institution dominante.

OÙ SUIVRE LE DISCOURS: LE CHOIX D'UN CORPUS

Compte tenu de nos options fondamentales - cf CINEMA, RITES ET MYTHES CONTEMPORAINS n° 1 - tous les films nous sont ouverts. Et compte tenu des limitations obligées que nous avons énumérées dans ce même n° 1 de notre bulletin, nous avons râtissé ce que nous pouvions: c'est-à-dire essentiellement des films européens et américains, plus faciles à louer et à étudier en séminaire, et plus faciles à visionner en salle. Cependant, nous avons fait des "extra", grâce à un membre du séminaire: Véronique Pascal, qui travaille en études indiennes à Paris III, nous a un peu introduits dans le monde des films indiens (cf ci-dessous, son analyse de SHARMELEE), et grâce aussi à la distribution française des films japonais assez correctement assurée.(Nous avons abordé les films africains en 84-85, grâce à Léonie Yangba-Zowe, qui travaille sur le cinéaste nigérien O. Ganda, il en sera question dans le prochain bulletin).

Ci-dessous, la liste des films analysés entre 1982 et 1984.(Une liste complète des films visionnés et pris en compte dans le bilan figurera dans le prochain bulletin, à paraître en 1986, parution différée pour des raisons budgétaires).

Cette liste est établie par ordre chronologique de sortie des films, et non par ordre chronologique de visionnement au séminaire , qui s'est fait, lui dans l'aléatoire que nous ont imposé les possibilités de location ou de prêt.

Années 20

Année	titre du film	auteur	pays
1925	Secrets d'une âme	G. PABST	All.
1926	His marriage vow	H. LANGDON	USA
1927	Campus	B. KEATON &. W. HORNE	USA

Année		titre du film	auteur	pays
Années 30				
1930		Prix de Beauté	A. GENINA	France
1932		M., Mme et Bibi	J. BOYER	France
1932		Boudu sauvé des eaux	J. RENOIR	France
1932	◊	La Belle de Saigon	V. FLEMING	USA
1933		Jacques et Jacotte	R. PEGUY	France
1936		L'homme de nulle part	P. CHENAL	France
1938	◊	Une femme disparaît	A. HITCHCOCK	G.B.
1938		Retour à l'aube	H. DECOIN	France
1939		Le coeur immortel	V. HARLAN	Allemagne
Années 40				
1943		L'Eternel Retour	J. COCTEAU & J. DELANNOY	France
1943		La splendeur des Amberson	O. WELLES	USA
Années 50				
1951		Miss Oyu	MIZOGUCHI	Japon
1954		Fenêtre sur cour	A. HITCHCOCK	USA
1955		Nuages flottants	NARUSE	Japon
1956	◊	La nuit	M. ANTONIONI	Italie
1956		Baby Doll	E. KAZAN	USA
Années 60				
1967		Les compagnons de la Marguerite	J.P. MOCKY	France
1967		Alexandre le Bienheureux	Y.ROBERT	France
1969		Warum laüft Herr R. Amock	R.W. FASSBINDER	RFA
Années 70				
1971	◊	Sharmelee	S. GANGULY	Inde
1976		Un couple parfait	R. ALTMAN	USA
1979		Lebensdaten	FECHNER	RFA
s.d.		Princess Ann Il s'agit d'un reportage T.V. sur la princesse Anne	anon.	G.B.
s.d.		Les noces de Landshut Film de publicité touristique de la ville de Landshut	anon.	RFA

◊ : les films précédés d'un ◊ sont analysés dans ce numéro

Année		Titre du film	Auteur	Pays
Années 80				
1980		Le contrat	K. ZANUSSI	Pologne
1981	◊	A nos amours	M. PIALAT	France
1981		Officier et gentleman	T. HACKFORD	USA
1982		Vassa	G. PANFILOV	URSS
1982		Trahisons conjugales	D. JONES	G.B.
1983	◊	Femmes de personne	Ch. FRANK	France
1983	◊	Star 80	B. FOSSE	USA

◊: Les films précédés d'un ◊ sont décrits dans ce bulletin.

De L'éternel retour, premier film analysé dans le cadre du thème mariage, nous avons mis côte à côte, sans les hiérarchiser, une série d' images et d'associations, une quantité d'indications (sons, images, situations) que nous avons essayé de repérer dans les films suivants. Notre visionnement ne s'étant jamais soucié de l'ordre chronologique de sortie des films, les associations, les fils que nous avons suivis ou cru devoir suivre dans les trente-quatre films sont liés par nos perceptions.

Dans L'éternel retour, adaptation moderne de Tristan et Iseult, le couple vedette n'est pas le couple marié. Les substituts modernes de Tristan (Patrice) et d'Iseult (Nathalie) gardent leur condition légendaire d'amants liés par la fatalité. Dans le film, il y a deux couples légitimes Nathalie et Marc, Gertrude et Amédée, figures introduites par Cocteau, Gertrude se trouvant être la soeur de la première femme, morte, de Marc. Nathalie et Marc: on assiste à peine à la cérémonie de mariage, juste signalée par une apparition de la jeune mariée, sérieuse, tenant des fleurs dans les bras, à la fenêtre du château, vue en contre-plongée par les gens du village. Reconnaissance du groupe. Marc et Nathalie ne sont jamais seuls, mais toujours dans des pièces où il y a de la famille. Les regards de Marc s'apparentent davantage à ceux d'un propriétaire qui "prête" sa jeune épouse pour jouer aux dames, par exemple, qu'à ceux d'un jeune marié dont il n'a pas l'âge. La seule scène où figure leur lit nuptial met Marc en situation de gardien de la Loi conjugale: Nathalie est couchée, passivement, muette; Patrice est assis, loin d'elle mais sur le bord du lit cependant. La caméra prend la scène en plan général, si bien que l'on voit apparaître dans la partie supérieure du plan, par une coursive intérieure, Marc, qui domine la scène, la bloque avant même qu'elle ne

commence. Scène en trio donc, et très froide.

Le deuxième couple légitime est formé par Gertrude, une femme volontaire, ambitieuse et aigrie, à la fois par une jalousie à l'égard de sa soeur, qui survit à la mort de cette dernière, et à la fois par la disgrâce qui affecte son fils Achille, un nain, jaloux de son beau cousin Patrice (fils d'une troisième soeur). Amédée, doux, passif, soumis aux criailleries de sa femme, se réfugie dans sa collection d'armes.

Les autres couples : ce qui nous a frappés, dans L'éternel retour, c'est le nombre de couples, au sens de couples de forces, entre des individus; le couple Patrice et Achille, le couple Patrice et la 2e Nathalie (substitut d'Iseult aux blanches mains), le couple Patrice et le frère de la 2e Nathalie, le couple 2e Nathalie et son frère; ce sont ces couples-là qui font évoluer le scénario, qui conduisent les actions. Leurs rapports sont parfois beaucoup plus marqués sur le plan de la sensualité et de la tendresse que chez les amants officiels et les couples légitimes (ainsi les scènes sur le divan, très détendues, rieuses, où les corps se touchent, entre Patrice et le frère de la 2e Nathalie, entre la 2e Nathalie et son propre frère) et la dernière image de couple, dans le film, est celle de la 2e Nathalie et de son frère, alors que Marc est isolé, Patrice et Nathalie I morts. La sexualité, dans ce film, n'est pas portée par la conjugalité; bien sûr, dira-t-on, c'est la légende de Tristan et Iseult; mais elle n'est pas portée non plus par l'amour né de la fatalité, imposé du dehors en quelque sorte, comme une loi: lorsqu'il s'agit de montrer la sexualité de Patrice et de Nathalie I, le film joue sur un langage symbolique simplifié à l'extrême, le feu, l'eau de l'étang, la nature: la seule scène d'amour suggérée entre les amants se passe dehors, elle est prise en charge pour nous par le témoin muet de la "trahison", Marc, dont on voit seulement la cigarette briller dans la nuit devenue vide.

Tout en faisant la part de ce qui relève d'un langage cinématographique propre à 1943 (entre autres le symbolisme en guise de sexualité), de ce qui relevait de la légende elle-même, de ce qui relevait de l'homosexualité de Cocteau, nous avons gardé de ce premier visionnement des impressions durables, qui sont devenues des habitudes de "décorticage", et des outils efficaces pour d'autres films, d'autres époques, d'autres lieux.

1. D'abord, une attention particulière a été portée à la composition et aux expressions des autres couples que les couples légitimes, ce qui nous permis de saisir la différence éventuelle entre "un couple conjugal" et un couple lié par d'autres sentiments, formés pour d'autres intérêts.

Nous n'avons jamais commencé une analyse, une lecture, autrement qu'en faisant le relevé des couples, trios, quatuors, tels qu'ils sont donnés au départ et se modifient au cours du déroulement de l'histoire. Cette structuration des personnages, autour de l'idée de couples, a très souvent fourni le fil du raisonnement autour duquel venait s'agglomérer la structuration des plans eux-mêmes.

→ 2. Les lits: "scènes de lits", on voit tout de suite de l'érotisme ou de la pornographie: eh bien, dans L'Eternel retour, pas du tout, mais alors pas du tout. on a décrit plus haut la vue du lit nuptial et l'apparition, castratrice, du mari; les autres lits ne sont pas plus agréablement connotés, lit de malade dans la cabane où se sont réfugiés les amants; lit de mort dans le hangar à bateaux où Nathalie meurt en retrouvant Patrice mort; lit des deux amants dans la cabane, d'où Patrice n'est vu que se levant pour aller travailler; lit où Patrice est malade après le meurtre du Morholt. Une seule scène sensuelle se déroule sur un divan: c'est celle où Patrice, Nathalie II et son frère se jettent en riant et en luttant à demi. Les lits sont porteurs d'indications et pas forcément dans le sens attendu.

→ 3. La cérémonie du mariage est à peine indiquée, effleurée, comme une photographie, un signe.

Après avoir vérifié ces premiers outils sur quelques films, on a confectionné le pense-bête suivant.(Ce n'est pas par modestie que j'appelle cette liste pense-bête plutôt que grille de lecture, nos vrais outils ne sont pas cette liste, mais nos yeux, nos oreilles, notre capacité d'association, notre culture en éveil: cette liste est destinée à ne pas nous faire oublier des points essentiels, élémentaires)

I. Les personnages, leurs relations: couples, trios, quatuors, présence ou non d'enfants , présence ou absence à l'image de personnages importants dans le déroulement du film). leurs interprètes (iln'est pas indifférent par exemple que Nathalie I soit interprétée par Madeleine Sologne, actrice spécialiste des rôles purs et froids, pour interpréter une Iseult qui devrait être la passion incarnée). Les couples légitimes, les couples illégitimes, des couples "couples de force" (souvent incestueux). Les relations de ces personnages avec leur dialogue, la façon de parler, d'être vu parlant,

de se mouvoir etc. Leur classe d'âge, les transgressions des classes d'âge. Leur place dans la société; leur mobilité sociale éventuelle.
II. Le traitement des espaces et des temps (cf CINEMA, RITES ET MYTHES CONTEMPORAINS n°1): intérieur, extérieur, ville, campagne, traitement de la nature, quelle sorte de nature, désert, sauvage, domestiquée etc. Les liens de ces différents lieux avec les personnages (ainsi, la prédilection des scènes d'amour dans la nature), les saisons, la manière de les indiquer, de les souligner, de les utiliser ou non, les chronologies linéaires ou les flash-back. Tout ceci dessine l'espace du mariage.
III. On a insisté aussi sur l'importance des premières images, soit au pré-générique s'il y en a un, soit à la première séquence; elles donnent souvent la tonalité générale du film, et fonctionnent parfois comme une sorte de modèle réduit du film.

On trouvera à présent 7 "lectures" de films, faites par les membres du séminaire, sur environ dix-huit mois. Elles sont comme des tests de notre liste de pense-bête; parfois elles se ressentent un peu de son application, témoins, de valeur certes inégale,[6] de la mise en place de notre travail commencé sous le vocable "mariage", et qui pourrait bien se préciser avec celui de conjugalité, qui occupera le numéro suivant.

Hélène PUISEUX

Notes:

1. Roland BARTHES, "Par où commencer?", in Le Degré Zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques , Paris, Seuil, coll. points, éd. de 1981 pp.145-155.
2. R. BARTHES, op.cit.,p.145.
3. Louis ROUSSEL, Le mariage dans la société française, faits de population, données d'opinion, I.N.E.D., Travaux et documents, cahier n°73, Paris, P.U.F. 1975
4. L. ROUSSEL. ibid.
5. Louis ROUSSEL et Odile BOURGUIGNON, Générations nouvelles et mariage traditionnel, I.N.E.D., Travaux et documents, cahier n°86, P.U.F.,1978.
6. Il faut rendre hommage ici au travail tout à fait remarquable de Catherine DARLEY sur LA NOTTE (cf ci-dessous p. 39-52.)

LES PREMIERES DONNEES

Ces sept exemples ont été prélevés sur l'examen des trente quatre films analysés. Ils offrent un sondage dans le discours cinématographique, qui couvre cinquante années et un éventail de nationalités:

2 films français contemporains: A nos amours, Femmes de personne

2 films américains, La Belle de Saigon (1932), Star 80 (1980)

1 film anglais: Une femme disparaît (1938)

1 film italien: La nuit (1956)

1 film indien: Sharmelee (1971)

Ils se répartissent à peu près régulièrement sur les cinquante ans considérés. Ils représentent assez correctement les proportions de nationalités et d'époque de notre corpus de séminaire.

Au premier abord, le mariage, pris en charge par le cinéma, paraît multiforme, voire hétéroclite. On est loin de la belle ordonnance des scénarios de films de guerre, de l'unicité des héros, et de l'opposition tranchée ennemi/allié.

Mais dans ce premier miroitement, on a relevé assez rapidement et vérifié par la suite, des constantes qui mettent un peu d'ordre.

Constantes qui sont aussi des constats.

I. LE TRAITEMENT DE LA CEREMONIE

Trois cas:

soit elle est totalement passée hors champ: le scénario prend le couple en charge après qu'elle ait eu lieu, ce qui justifie tout à fait son absence; mais il arrive qu'elle soit purement et simplement ellipsée alors qu'elle est inscrite dans la chronologie du récit: par exemple, dans A nos amours, on n'assiste qu'aux vagues préparatifs de la journée, choix d'une robe, souvenirs émus de la mère, le tout très bref; on a affaire, en somme, à un brouillon et on ne voit pas "le propre". Le mariage n'est d'ailleurs qu'un brouillon dans la vie de l'héroïne.

soit elle est est signalée, mais très brièvement, par des plans que l'on peut assimiler à des instantanés photographiques que les amateurs prennent dans les vraies cérémonies. La caméra est presque toujours placée de façon à prendre, comme en sandwich, le couple entre la famille, qu'on aperçoit dans le fond du plan et de trois quart, et le représentant de l'institution, église, mairie, qui fait face à la famille. La caméra souligne le fait que le mariage est une cérémonie d'admission d'un nouveau couple dans le groupe des adultes avec l'accord de l'autorité.

Lorsque la caméra ne reste pas immobile, elle fait en général un panoramique qui permet de balayer l'ensemble, public et privé, de ce groupe et de son institution dominante. Ce traitement-là de la cérémonie est le seul qui introduise matériellement le poids de l'institution dans le couple, le rôle de la famille dans le choix d'un mariage, et l'aspect solennel de l'évènement. Sa ritualisation dans la prise de vue rappelle la ritualisation des prises de vue de la guerre, des combats, des montées en ligne, et fait souvenir que la guerre est traitée encore souvent comme une cérémonie. La cérémonie ainsi traitée efface l'individualité des couples, c'est peut-être la raison de l'échec des films d'amateur dans les mariages, où l'originalité, la singularité de la famille et des mariés est écrasée par la banalité des prises de vue, accentuée par la conformité des costumes, des buffets, des discours, des fleurs etc. Enfin, la cérémonie peut occuper une grande partie du film: ainsi dans The Deer Hunter (Cimino, 1979), dans Retour à l'aube (Decoin, 1938): dans ce dernier cas, elle sert à souligner fortement le poids de la tradition, le poids du groupe, le désir - ou la forte crainte - de fusion dans le groupe; elle signale aussi assez souvent que cette forte cohésion apparente recouvre des tensions (Un mariage, d'Altman, est le récit de ces tensions à la fois révélées et masquées par la fête).

La cérémonie met donc en scène le groupe socio-familial, plus que les mariés: ce poids peut être si mal ressenti que l'un des époux peut s'enfuir à ce moment-là : ainsi, le second mariage d'Alexandre le Bienheureux n'a pas lieu, le marié s'enfuit de l'église à l'appel de son chien qui l'attend dehors; dans Le contrat, de Zanussi, c'est la jeune fille qui part en courant de l'église; dans La cérémonie, d'Oshima, la fête écrasante et figée a lieu sans la jeune femme; dans le mariage qui clot Diner, de Levinson, la mariée, qui est présente, n'est indiquée qu'en silhouette floue, de dos, simple signe, désindividualisée.

Un film a été consacré entièrement à la préparation d'une cérémonie de mariage, en 1984: un chercheur du séminaire, F. SUMARA, a réalisé cette sorte de reportage et l'a construit comme enserré entre deux parenthèses prises dans la fête: au début,la fête familiale (danses, buffet) qui suit le mariage, puis la session de préparation au mariage catholique suivie par les fiancés chez les Jésuites, puis la cérémonie religieuse, dont l'organisation a pris ainsi un poids énorme et qui aurait été le seul but, ostentatoire, des deux jeunes gens,(Vocation:mariage, F. SUMARA, 1984).

En tous cas, il semble que, plus la fête de mariage est importante dans la construction du film, plus le discours du film est de montrer l'individu menacé.

II. UNE PROFUSION DE COUPLES DANS CHAQUE SCENARIO

Tous les films comportent, en plus du couple vedette, une profusion plus ou moins grande d'autres couples, qui dédoublent ou détriplent, ou plus, le portrait impressionniste du couple marié.

Selon les âges, ou plutôt selon l'intervalle qui s'est écoulé entre la date de leur mariage et celle où le scénario les prend en charge, la vision de la vie des couples est plus ou moins sombre.

Les vieux couples sont montrés aigris, ou indifférents, sourds à l'autre: sourds au sens propre, comme dans L'homme de nulle part (le faux oncle est sourd, la fausse tante crie vainement des précisions généalogiques), ou au sens figuré: le prince de Lampedusa et sa femme, (Le Guépard, Visconti) qui n'a pour seul moyen d'expression que des larmes; Vassa, dans le film du même nom, qui ne voit pas les infidélités de son mari, sauf par un judas derrière lequel elle assiste à tout, les femmes grognons et impérieuses des Compagnons de la marguerite , la tante Gertrude de L'éternel retour etc.. On trouve des milliers d'exemples, il suffit de regarder les films et leurs personnages secondaires ou principaux.

On trouve beaucoup de silhouettes de couples dans les trente ou quarante ans (10 ou 15 ans de mariage), dont les rapports sont nuls, silhouettes sans consistance (les amis dans Le contrat, les amis dans JOyeuses Pâques) simples indications sociologiques d'un milieu.

Cette répartition sur plusieurs couples et plusieurs générations permet un double jeu sur le plan chronologique, la perspective paraissant comme raccourcie: le jeune couple fiancé heureux, fidèle, amoureux, les parents aigris, restés ensemble par habitude ou aigrement séparés (Le Contrat, Un mariage, Un couple parfait, d'Altman, Officier et gentleman etc. Eventail ouvert d'un seul coup, à la façon des danses macabres des églises, où des jeunes gens dansent couverts de fleurs sur un côté du triptyque, et s'effondrent, squelettes, à l'opposé. Les films manquent rarement de situer cette perspective, de dessiner l'évolution, mais au travers de personnages différents.

III. DES COUPLES EN CRISE

Le cinéma est un spectacle: il met en scène des récits à [illegible] d'action ou d'émotion; comique, dramatique ou tragique, la [illegible] gale est le ressort principal des films.

Deux grandes familles de crises: les crises empêchant un mariage, et [illegible] crises survenant après un mariage, les secondes étant beaucoup plus [illegible] traitées que les premières.

Les crises avant le mariage

Elles naissent d'obstacles placés entre deux individus amoureux, guerres, familles hostiles pour diverses raisons, maladies, engagements antérieurs. Dans les scénarios, le cinéma n'innove rien par rapport à la littérature ou au théâtre. Les Capulet et les Montaigus, sous le masque du racisme, des différences de fortune ou d'échelle sociale, président toujours aux destinées contraires des Roméo et des Juliette. Parfois le scénario se place dans des temps disparus. Mais il y a toujours désir, désir de tendresse, désir charnel, désir de futur commun, contrariés par des évènements plus ou moins impérieux, plus ou moins contournables. Lorsque la crise avant le mariage est surmontée à la satisfaction des amoureux (P.ex. dans Officier et gentleman, pour l'un des couples de fiancés) le mariage, présent ou non à l'écran, fait figure de happy end. Cette association happy end et mariage, que nous avions dans nos impressions de départ, est rare et largement contrebalancée par les autres types de crises.

Les crises après le mariage

Là aussi, le cinéma puise largement dans le stock habituel de la littérature et du quotidien: lassitude sexuelle née de la routine ou de la maladresse du partenaire, tentation d'infidélité hétérosexuelle, ou homosexuelle, inscrite dans les possibles depuis les années 70, paresse ou incapacité à partager les intérêts professionnels et extérieurs du conjoint, réussite de l'un laissant l'autre à un stade antérieur de leur relation, névroses aux causes diverses, irruption d'un tiers dans la vie conjugale - enfants, chien, amis etc.-. Un rangement par type de cause de crise ne débouche pas sur une originalité du cinéma mais bien à sa conformité. De même, l'issue des crises: départ et divorce, départ et retour, mort. Une tendance à dramatiser, par rapport à la vie quotidienne, est assez nette, la mort est utilisée comme sentence, signe d'un discours moral.

Cependant, ce qui nous a retenus, au fil des analyses, c'est moins les causes ou l'issue de la crise, que la façon dont elle s'inscrit cinématographiquement. Dans quel lieu, dans quelle saison, dans quelle chronologie, dehors, dedans, la nuit, le jour, quels sont les éléments accompagnateurs ou favorisant la crise; quelles sont les scènes les plus souvent représentées, et celles le plus souvent ellipsées, les associations de couleur et de musique, qui soulignent l'évolution des couples. Cette prise en considération des temps et des espaces de la crise nous a conduits vers le sentiment de la création d'un véritable champ conjugal.

L'importance du domicile conjugal, sa description, sa présence ou son absence ou sa discrétion, son rôle dans la sexualité conjugale, seront développés dans le prochain numéro de CINEMA, RITES ET MYTHES CONTEMPORAINS;

On y trouvera aussi l'analyse de la relative rareté des enfants dans les problèmes de couples, le statut de ces enfants, presque des "enfants-objets", et leur place dans l'espace conjugal.

Hélène PUISEUX

Juillet 1985

BIBLIOGRAPHIE MINIMALE DE BASE

Je rappelle qu'une bibliographie des ouvrages et articles concernant le mariage et les sommaires des numéros du Journal of marriage and the family, conservés à la Bibliothèque du Musée national des Arts et traditions populaires a été établie par Floréal JIMENEZ : elle est déposée à la bibliothèque de la Ve section de l'E.P.H.E., sous le titre LE MARIAGE. Ci-dessous le viatique indispensable AVANT LE DEPART.

BENVENISTE Emile. Le vocabulaire des institutions indo-européennes, T.I. livre 2, le vocabulaire de la parenté, pp.202-276, Minuit, 1971.

DUBY Georges. Le chevalier, la femme et le prêtre, Hachette, 1981.

DUMEZIL Georges. Mariages indo-européens , Payot, 1979

FOUCAULT Michel. Histoire de la sexualité. T.I. La volonté de savoir, Gallimard, 1976.
T.II.L'usage des plaisirs, Gallimard, 1984
T.III.Le souci de soi, Gallimard, 1984

GAUDEMET Jean, "Les incertitudes du Haut Moyen-Age", in Colloque CERDIC, Le lien matrimonial, Strasbourg, 1070.

GIRARD André. Le choix du conjoint, P.U.F., 1964

LEMAIRE J-G. Le couple, sa vie, sa mort, la structuration du couple humain, Payot, 1979.

MICHEL Andrée. Sociologie de la famille et du mariage, P.U.F., 1972

ROUSSEL Louis. Le mariage dans la société française, faits de population données d'opinion, I.N.E.D. Travaux et documents, cahier n°73, PUF, 1975

- et Odile BOURGUIGNON, Générations nouvelles et mariage traditionnel, I.N.E.D., Travaux et documents, Cahier n°86; P.U.F.1978.

Périodiques: POPULATION, revue bimestrielle de l'I.N.E.D., Presses Universitaires de France.

TABLE DES MATIERES

Le mariage vu par le cinéma : Iere partie

La mise en place de la recherche
par Hélène PUISEUX..... 2

La Belle de Saigon
par Antonio RODRIGUEZ..... 14

The Lady vanishes
par Marcelo BOLCATTO..... 18

Femmes de personne
par Jean-Marie CONRAD..... 24

Sharmelee
par Véronique PASCAL.....29

La Notte
par Catherine DARLEY..... 39

Star 80
par Marc ISRAEL..... 53

A nos amours
par Christophe SECHET..... 62

Les premières données
1. le traitement de la cérémonie
2. Une profusion de couples
3. Des couples en crise
par Hélène PUISEUX..... 67

Quelques livres indispensables..... 72

Table des matières.....73