

## Une femme, prisonnière des images

Daniel Serceau

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2018>

DOI : 10.4000/doublejeu.2018

ISSN : 2610-072X

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2004

Pagination : 47-52

ISBN : 2-84133-226-8

ISSN : 1762-0597

### Référence électronique

Daniel Serceau, « Une femme, prisonnière des images », *Double jeu* [En ligne], 2 | 2004, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2018> ; DOI : 10.4000/doublejeu.2018

---



*Double Jeu* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

# UNE FEMME, PRISONNIÈRE DES IMAGES

Avec *Rude journée pour la reine*, René Allio s'intéresse au plus difficile. Il se détourne du mode de participation au cinéma que tant de spectateurs et de nombreux critiques privilégient : la restitution de l'apparence visuelle et sonore des choses, leur pure extériorité ou plutôt la convention de celle-ci. Une apparence immédiatement modifiée par le choix et les possibilités techniques mises en œuvre par l'adoption d'un mode d'investigation et de tournage spécifique, par là même déjà « non réaliste ». Si de nombreux films de genre, les récits d'aventure, les épopées guerrières, les comédies dites psychologiques, s'en contentent généralement, tous les (grands) cinéastes savent combien une telle ambition est illusoire dans son procédé même. Elle ne peut que manquer de substance puisqu'il n'est pas d'objet « extérieur » sans une intériorité qui décide précisément de son apparence. Le voir et l'entendre, s'ils fournissent indubitablement la matière d'une certaine connaissance, ne sont qu'indices ou désignations d'un problème, non sa résolution.

Allio, on le sait, s'affirma dès son premier film comme un cinéaste du monde populaire. Si des réalisateurs comme Demy ou Truffaut, ses contemporains dans la mouvance de la Nouvelle Vague, choisirent souvent leurs personnages dans le même milieu, le réalisateur de *La Vieille Dame indigne* afficha une volonté délibérée de ne rien sacrifier aux exigences du spectacle. Il répondait, comme avant la lettre, aux impératifs que l'idéologie cinématographique des années postérieures à mai 1968 devait imposer comme une norme à défaut de la réaliser tout à fait : s'inscrire dans la continuité du néoréalisme italien ou, du moins, de ce que l'Histoire en retenait ; refuser un cinéma s'appuyant sur les conditions de vie d'une part infime de la population mondiale ; faire du peuple, figure par excellence du banal et du quotidien aux antipodes de toute possibilité de glorification, non seulement l'ordinaire de ses protagonistes, mais surtout son *sujet*.

En réalisant *Rude journée pour la reine* en 1973, soit en pleine période gauchiste (Godard tourne *Tout va bien* en 1972 ; Marin Karmitz, *Coup pour coup*, la même année), René Allio fait preuve d'un courage certain et prend un risque non moins évident. Le « peuple » (mais quelles couches sociales faut-il précisément ranger sous ce vocable ?) est à cette époque fortement idéalisé selon une tradition où la vulgate léniniste se voit légitimée par de nombreux intellectuels et non des moindres. De ce peuple, Allio fait une lecture que l'on dirait aujourd'hui politiquement incorrecte. Il le perçoit de « l'intérieur » et, ce faisant, ne lui assigne en aucun cas le rôle messianique que certaines des idéologies dominantes du xx<sup>e</sup> siècle lui reconnaissent. Il le perçoit comme « aliéné », soumis à des modèles en lesquels s'accomplit et se perpétue sa subordination.

Ainsi rejoint-il le meilleur du cinéma mondial, celui qui se donne pour objet l'étude et la recherche d'un mode de représentation susceptible de porter à l'attention des spectateurs les procès psychiques supposés de ses personnages. Ce qui est intéressant, au cinéma comme ailleurs, ce ne sont pas les choses extérieures mais bien « ce que pensent les hommes », et dont leurs actions, objet de la monstration cinématographique, sont l'expression autant que la conséquence. « Ce qu'ils pensent », mais dont la raison autant que les « contenus » leur échappent grandement. Aussi peut-on dire que tout (grand) cinéaste filme « l'inconscient cinématographique » de ses personnages, inconscient *cinématographique* puisque constitué par le travail du film et donc possiblement révélé, par lui. Je dis « possiblement » tant celui-ci demeure généralement immanent au déroulement du spectacle et donc peu ou prou illisible dans l'immédiateté de la projection. À cette fin, Allio situe sur le même plan narratif ce qui appartient à deux ordres de phénomènes distincts. D'une part, des séries événementielles relatant l'existence familiale et sociale de ses personnages ; soit le quotidien de gens « ordinaires » et à proprement parler « sans histoire(s) » (dans tous les sens que l'on peut donner à ce mot). De l'autre, ce que l'on appellera provisoirement « l'univers mental » de son héroïne (Jeanne, Simone Signoret) auquel, par le truchement de l'image cinématographique, il prête une réalité objective similaire à celle de sa vie réelle (principe auquel il ne dérogera qu'une seule fois en utilisant un ralenti).

L'idée de départ est simple et connue. Notre vie réelle est fantasmée autant que vécue, faite d'événements sensibles à tous, et donc objectivables, autant que d'une intense et secrète activité psychique dont on ne peut saisir, au mieux, que des effets extérieurs. Sa part la plus essentielle échappe au sujet lui-même. Aussi le cinéma, champion du visible toutes catégories, filme-t-il, *in fine*, l'invisible. Il s'intéresse au monde du rêve, non dans sa modalité nocturne, mais dans ses productions diurnes. Le rêve, ou devrait-

on dire la rêverie, tant le cinéma privilégie toute la vie psychique immanente à l'homme en état de veille. Il plonge toujours plus profond au cœur d'une intimité qui apparaît comme le moteur autant que la conséquence de la vie réelle, son affirmation autant que sa négation, la fuite hors de ses contraintes autant que l'un des moyens de les endurer.

Le travail du film se confronte à une difficulté particulièrement ardue. Il s'agit de représenter ce qui ne bénéficie précisément pas d'un support physique permettant de le matérialiser. Le cinéma, instrument de spectacle, fait de sons et d'images nécessairement formalisés, doit conférer une existence matérielle à ce qui, indistinct et fugitif par excellence, ne se donne jamais comme objet et n'existe pas même comme image au sens propre du terme. Se pose alors le problème de la « forme » que l'on donnera à la « représentation ». Soit l'objet façonné par le cinéaste, nécessairement de façon conventionnelle, mais qui lui permettra de porter à l'attention de ses spectateurs des données psychiques insaisissables sans cette part d'arbitraire.

C'est là toute l'originalité du film de René Allio. Le lancement de la fiction se fait en deux moments. D'une part, et dès l'ouverture du récit, nous assistons à la visite de la galerie des Glaces par la famille de Jeanne, fascinée, admirative. De l'autre, et par une coupe franche succédant à une proposition dialogique (« tout devient cérémonie »<sup>1</sup>), nous suivons le lever du mari (Albert, Jacques Debary), imitation ou caricature, comme l'on voudra, du lever du roi tel que la visite précédente pouvait en donner l'imagination ou l'envie. Le ton est donné. Une image fixe succède à cette scène, assurant le défilement d'un court morceau de générique. Dans cette image, façon « photo de famille », apparaît tout l'entourage de Jeanne, ses parents, beau-frère et beaux-parents habillés en bourgeois. La photo s'anime et devient celle d'un mariage somptueux, prometteur d'une grande carrière pour Julien (Olivier Perrier), fils de Jeanne et nouvel époux. Lui succède un entrelacs de scènes quotidiennes (« réelles ») et de scènes fantasmées qui se déclineront à leur tour selon deux modalités. Les unes conserveront un aspect contemporain, comme se déroulant au présent ; les autres s'inscriront dans le cadre d'un Second Empire ou d'une Restauration de convention dont Albert et Jeanne seront le roi et la reine. En deçà de tout réflexe démocratique, la réalité des désirs qui animent les personnages est ainsi clairement définie.

Le début de la fiction, « au temps présent », est consacré à la préparation et à la célébration d'une fête des mères. Intervient alors un événement

1. Prononcée par la grand-mère qui lit une brochure explicative.

que l'on dira spécifiquement cinématographique, un « coup de théâtre », statistiquement minoritaire dans l'ordinaire de la vie, mais dont le cinéma fait l'une de ses péripéties les plus usitées : Julien, le fils adoré, vient d'être mis en prison. Aussi peut-on parler de l'enclenchement d'un processus de scénarisation du réel ou, si l'on préfère, de la transformation du réel en cinéma *pris pour la réalité même*. Ce n'est plus une caméra (ou un projecteur) qui « fait du cinéma » mais l'imaginaire de Jeanne. À partir d'un événement effectivement vécu, la femme de ménage accomplit une transmutation de son quotidien sur fond de drame et de célébration familiale. Les instances psychiques, tout autant que le désir, sont structurées par le cliché. Nous entrons dans l'univers de *Jours de France*, du film noir, des grandes fresques historiques ou de la presse à scandales. Si Jeanne rêve sa vie plutôt qu'elle ne la vit, on remarquera que ses « rêveries » se divisent en deux catégories que l'on rapporterait aisément aux instances psychiques du sur-moi et du ça. D'une part, l'idéalisation de sa propre famille dans un rôle impérial où rien n'est que grandeur, devoir et fonctions suprêmes. De l'autre, ce qui, s'inscrivant dans l'ordre de l'interdit, conduit certains personnages vers la transgression de la loi.

Jeanne « se fait son cinéma ». Chargée par son fils de porter une lettre à la maîtresse de celui-ci, elle doit agir en cachette, son mari tout autant que les parents de la jeune fille s'opposant aux retrouvailles des deux jeunes gens. Aussi se voit-elle traquée par la police, interrogée ou torturée, sommée de livrer la coupable missive. Typiquement, cette fantasmagorie se déroule dans les locaux d'une salle de cinéma où elle exerce son métier. Né de cet acte de transgression, des angoisses et des peurs qui en découlent, le fantasme, de façon complémentaire mais non contradictoire, assure une sorte de transfiguration de sa propre vie. Ainsi lui donne-t-elle de l'importance ; ainsi la fait-elle accéder au statut *dramatique* qui seule la valorise (le mot « dramatique », cela va de soi, étant entendu dans son sens théâtral ou cinématographique). Il en est dans la vie comme au cinéma : la norme de l'existence devient celle des grands de ce monde. Sa valeur se mesure à l'aune des représentations qui lui servent de référent imaginaire. Un imaginaire qui supplante la réalité non seulement en valeur mais même en vérité subjective.

*Rude journée pour la reine*, c'est là son intérêt, devient une sorte de reportage sur la vie psychique des masses populaires. Le recours à des fantaisies, dont les modes de scénarisation s'inspirent des images quotidiennement diffusées par la presse ou le cinéma, leur confère une identité imaginaire, substitut de leur condition sociale vécue sur le mode de la dévaluation. Cette recherche passe par le besoin d'appartenance à l'une quelconque des formes existentielles, légale ou illégale, honorable ou scandaleuse, dont une formation sociale assure la célébration. L'important n'est-il pas de faire

quelque chose de grand, d'exceptionnel ou de dangereux, bref de « faire la une », ainsi qu'en atteste une coupure de journaux où elle figure en présence d'un jeune amant ? Jeanne, femme dominée, femme humiliée et craintive devant son époux, trouve dans la transgression une forme d'héroïsation de sa propre existence, c'est-à-dire de consécration identitaire. Qu'elle soit acclamée ou réprouvée n'est, dans l'imaginaire, que chose secondaire. L'unicité, on le sait, n'est pas le propre de l'inconscient.

On est toujours en droit de se demander quel est le véritable sujet d'un film. *Rude journée pour la reine* apparaît aujourd'hui comme un formidable document sociologique sur une famille française telle qu'elle subsistait vers le milieu du xx<sup>e</sup> siècle dans les milieux populaires. Une famille entièrement soumise à l'autorité d'un patriarche imposant ses goûts et ses diktats à toute sa maisonnée (de nombreux plans le disent avec précision). Mais une fiction qui porte en elle la possibilité d'un rêve. Sans celui-ci, elle ne serait que construction aride. Du rêve, et donc du désir. Jeanne, banalement mais essentiellement, est écartelée entre deux aspirations. Épouser (c'est le cas de le dire) l'ordre patriarcal, s'en faire l'agent exécuteur et l'imposer à son fils avec une sévérité au moins égale à celle de son mari et maître. Ainsi les dominés s'identifient-ils aux dominants. Ou le transgresser à défaut de pouvoir le renverser. Lorsque Julien abat son père avec une gestualité proche de la sauvagerie, elle reste aux côtés de son mari. Elle transgresse, mais en catimini, poussée par un amour maternel dont Allio suggère audacieusement la dimension œdipienne (dans le journal, son jeune amant est incarné par son propre fils). Ce faisant, elle aspire encore aux conditions d'existence de la classe dominante. Car sa patronne, bourgeoise et soixante-huitarde typique, couche « elle aussi » avec un jeune homme (Fabien, Gérard Depardieu). Plus qu'un exemple, elle lui en fixe la règle. Mais Jeanne ne peut que rêver une coucherie dont le désir la choque. Qui vient en premier, les images ou le désir ?

« C'est une révolution ? » « Non, sire, c'est une révolte ». Révolte feu-trée contre le mari, violente contre le père. Un père dont le récit accomplit formellement la mise à mort, solennellement et, là encore, conformément à des images de cinéma. L'homme de théâtre qu'est René Allio se souvient que la véritable scène est en définitive toujours mentale. On y tire l'épée et des coups de fusil, les mots y font mouche, la violence et l'intolérance y règnent en maîtres, mais essentiellement en imagination. Traversé par des modèles identitaires aussi confus que contradictoires, le peuple est l'objet de profondes ambivalences, bien loin, nous l'annoncions tout à l'heure, des rôles messianiques que lui octroyaient alors les modes de pensée dominants. Rien n'est que contradiction et tumulte intérieur dans un inextricable

mélange de pensées et de sentiments contraints. *Rude journée pour la reine* est l'un des films les plus représentatifs de l'après-mai 1968. Si les références politiques y sont nombreuses (*L'Internationale* y est chantée en off ; un poing y est levé à l'image), il témoigne de ce que l'on est en droit de considérer comme son acquis essentiel : le refus des fils et des filles de se soumettre à l'ordre sexuel de leurs pères, d'en épouser les conformismes et d'en rechercher les images de dignité conventionnelle. Cette contestation se réduit à une volonté d'autonomie. En creux, c'est le quotidien qui triomphe. Jeanne retourne à ses rêves, qu'ils prennent la forme d'un départ sur les routes ou d'un imaginaire qui, selon la chanson, « la ferait Reine ». Tout compte fait, l'action du film se résume à une lettre que l'on transmet à sa destinataire, aux préparatifs d'un enlèvement consenti, et, pour finir, à l'unité retrouvée d'un jeune couple désireux de faire sa vie en toute indépendance (parentale). Pas de quoi fouetter l'Histoire, si ce n'est sur un point. Contesté, honni, l'ordre patriarcal cède, sans même dégainer l'épée. Ultime signe des temps (?), c'est le désir de la mère qui décide du drame (que cinématographiquement elle produit) et de sa dédramatisation (conclusion). L'ordre libidinal en assure le pouvoir exécutif. Ce qu'elle ne peut assumer dans sa propre vie, Jeanne l'accomplit pour son fils. Histoire d'une génération.

DANIEL SERCEAU

UNIVERSITÉ DE PARIS I, PANTHÉON-SORBONNE