



HAL
open science

Séduction du machisme ?

Baptiste Villenave

► **To cite this version:**

Baptiste Villenave. Séduction du machisme ?. Double Jeu : Théâtre / Cinéma, 2007, Scènes de séduction et discours amoureux, 4, p. 63-72. <10.4000/doublejeu.1681>. <hal-01949397>

HAL Id: hal-01949397

<https://hal.science/hal-01949397v1>

Submitted on 15 May 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC 4.0 - Attribution - Non-commercial use - International License

Séduction du machisme ?

Baptiste Villenave



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/doublejeu/1681>

DOI : 10.4000/doublejeu.1681

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2007

Pagination : 63-72

ISBN : 978-2-84133-288-5

ISSN : 1762-0597

Ce document vous est fourni par INSA Institut National de Sciences Appliquées Rouen



Référence électronique

Baptiste Villenave, « Séduction du machisme ? », *Double jeu* [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 15 mai 2025. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1681> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1681>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

SÉDUCTION DU MACHISME ?

Les films de Scorsese, en particulier ceux réalisés dans les années 1970, sont parfois taxés de machisme. Il est vrai qu'ils baignent, à quelques exceptions notables – *Bertha Boxcar* (1972) et *Alice n'est plus ici* (1974) –, dans des univers très masculins (groupe d'amis extrêmement soudé, clan mafieux, milieu sportif), ce dont on rend d'ordinaire raison par les racines italiennes du cinéaste. Cependant, faut-il prendre pour argent comptant cette accusation ? L'étude de trois scènes de séduction – motif récurrent voire systématique des films de Scorsese – permettra de se faire une idée plus précise sur le sujet. Le médium cinématographique dispose de moyens originaux pour évoquer la séduction : les dialogues, les mouvements d'appareil, le cadrage, le montage, constituent autant de paramètres sur lesquels le réalisateur peut jouer afin de présenter l'interaction de deux personnages. Comment Scorsese filme-t-il la séduction dans *Who's That Knocking at My Door* (1968), *Alice n'est plus ici* et *Raging Bull* (1980) ? Est-elle systématiquement machiste, s'appuyant sur des comportements qui cherchent à perpétuer la domination masculine – à la différence de la misogynie, qui est un rapport d'hostilité, voire de détestation de la femme, le machisme est-il un rapport de domination et d'oppression ? Lorsque c'est le cas, cette séduction exerce-t-elle un charme particulier sur les personnages féminins ? À l'inverse, n'arrive-t-il pas à Scorsese de proposer des personnages masculins qui ne soient pas machos, ou de manifester distance et ironie à l'égard du machisme ?

En voyant *Raging Bull*, comment ne pas qualifier de machiste le comportement du personnage éponyme, le boxeur Jake La Motta (Robert de Niro) ? Ce machisme se manifeste entre autres – il faudra émettre certaines réserves –

dans les quatre scènes successives, superbes, au cours desquelles Vickie (Cathy Moriarty) succombe au charme du taureau du Bronx. La carrure de Jake, sa musculature, son activité de boxeur, sa grosse et belle voiture – attribut, on le sait, éminemment viril –, le fait qu’il sache ce qu’il veut et soit direct – ils couchent ensemble le premier après-midi, après s’être embrassés, tandis que la caméra reste pudiquement fixée sur la photo des deux frères jeunes – ne sont pas pour rien dans l’attrance irrésistible qu’éprouve Vickie. Jake n’a pas besoin de parler pour séduire : son corps et sa réputation parlent pour lui. À quoi bon discourir, du reste, quand il s’agit de « conquérir », selon la métaphore guerrière ? Lors de leurs premières entrevues, Jake fait preuve d’un grand mutisme ; les quelques mots qu’il prononce, extrêmement banals, maladroits même, suggèrent un homme assez fruste. La séduction ne passe donc pas par le discours amoureux ou le compliment : de longues plages d’un silence pesant ponctuent ces entrevues. Ainsi lorsque Jake amène Vickie dans l’appartement de son père sorti faire des courses, un blanc court sur près de 20 secondes, ce qui paraît une éternité, d’autant que l’on entend en arrière-fond le murmure de la radio. Qui plus est, comment ne pas remarquer que le discours du taureau enragé, au cours de ces scènes de séduction, se réduit presque exclusivement à l’usage de l’impératif ? Tyrannique, il ne sait que donner des ordres, auxquels Vickie obéit presque servilement, renforçant, dirait-on, sa propre domination, comme si elle tirait du plaisir à se sentir, ainsi passive, plus désirable et féminine – plus proche en tout cas de l’image que la société se fait de la féminité : « rapproche-toi », lui intime-t-il à deux reprises, « viens t’asseoir ici ». Vickie n’a plus la maîtrise de son propre corps.

Cependant, même si affleure indéniablement le machisme ordinaire dont Jake fera preuve par la suite dans sa relation de couple avec Vickie, tout comme il en avait déjà fait preuve à l’égard de sa première épouse – violence conjugale, répartition à sens unique des tâches ménagères, devoir d’obéissance –, ces scènes de séduction ne se caractérisent pas par un machisme débridé. Il serait excessif de qualifier de machiste toute séduction qu’un homme exerce par l’attrance physique – et non intellectuelle – qu’il suscite. N’oublions pas que l’attrance physique est ici réciproque : Jake est obsédé par Vickie dès qu’il la voit, et ce désir le place lui aussi, quelque part, en position de sujétion à son égard. Il est littéralement pris dans ses rets, comme l’atteste le regard qu’il porte sur elle la première fois, à la piscine, que mime l’objectif de la caméra – objectif, donc, on ne peut plus subjectif : les plans sont relativement longs – l’œil fasciné contemple sans pouvoir s’en détacher l’objet qui le fascine – la caméra s’enroule lentement tout autour de Vickie pour la détailler, puis zoome pour se concentrer sur son visage d’ange, sa moue et sa blondeur ; c’est comme si le temps s’arrêtait pour Jake – d’où l’usage du ralenti – au moment où elle se rafraîchit

les pieds au bord de la piscine, initiant de ses jambes, dans l'eau, des mouvements d'avant en arrière et d'arrière en avant. Ou comment traduire cinématographiquement les effets d'un coup de foudre.

Dans le processus de séduction qui s'ensuivra, Jake subira les conséquences de cette fascination : déstabilisé, loin d'afficher la confiance en soi que l'on attend d'un macho en pareilles circonstances, il aura recours à son frère Joey (Joe Pesci) comme entremetteur ; lors des premières discussions avec Vickie, les silences – dont on a déjà parlé – seront aussi des silences gênés, embarrassés ; certains de ses gestes seront maladroits, comme si l'enjeu le rendait fébrile. Ce n'est donc pas parce que la séduction est davantage sensuelle qu'intellectuelle que l'on peut à bon droit parler de machisme. D'ailleurs, au cours de ces scènes de séduction, le premier mouvement du spectateur ne consiste pas à réprouver le comportement de Jake – alors qu'il réagit de la sorte à d'autres moments du film – mais à s'émerveiller de ce que deux corps extrêmement photogéniques puissent ainsi subir, presque fatalement, le magnétisme l'un de l'autre. Ce qui ne peut manquer de frapper, ce sont les sourires et surtout les regards échangés par ces deux êtres très charnels, qui passent plus de temps à cultiver leurs corps – la boxe pour l'un, les bains de soleil pour l'autre – que leurs esprits. Un charme animal, que vient souligner la beauté plastique du noir et blanc, émane tout autant de Jake que de Vickie.

Dissipons tout de suite le soupçon, presque inévitable, selon lequel toute séduction, à l'instar de celle exercée par Jake La Motta, serait, au moins pour une part, machiste. Ce serait le cas si l'on adoptait une définition contestable de la séduction, postulant, quand celle-ci s'exerce, la supériorité unilatérale de l'un des deux partenaires. Poser qu'une dissymétrie foncière est attachée à cette notion – au sens où toute séduction déboucherait sur la domination de l'un et l'assujettissement de l'autre, admiratif qu'il est, voire fasciné – ce serait admettre que la séduction est nécessairement machiste ou, plus précisément, sexiste (la femme aussi peut avoir le dessus). Le séducteur bénéficierait de la suprématie liée à son activité, face à quoi la séduite ne pourrait que « tomber » sous le charme, avec toute la passivité que connote l'expression, et l'infériorité de la position qu'elle occuperait alors par rapport à son « bourreau » – objet face à un sujet.

C'est oublier bien vite que le concept de séduction peut être compris autrement. Martin O'Shaughnessy, dans un article intitulé « Le Séducteur : un macho comme les autres ? »¹, affirme qu'il faut soigneusement distinguer

1. M. O'Shaughnessy, « Le Séducteur : un macho comme les autres ? », *CinémAction*, n° 99, 2001, *Le Machisme à l'écran*, F. Puaux (éd.), p. 14-26.

deux types de séductions et, corrélativement, deux types de séducteurs masculins, chacun trouvant à s'incarner dans une figure littéraire ou historique prototypique : d'un côté le séducteur donjuanesque, de l'autre le séducteur casanovien. Dans ce cadre, seul le séducteur donjuanesque se voit traité de « macho », le séducteur casanovien étant pour sa part qualifié de « romantique ». Par opposition à Don Juan, qui ne reconnaîtrait la subjectivité des femmes que pour mieux la nier par la suite, Casanova assumerait, lui, les conséquences du statut de sujet qu'il leur accorde, acceptant que le plaisir des deux partenaires suppose négociation et mutabilité des rôles. Le séducteur romantique pratiquerait donc une séduction mutuelle et ne viserait aucune hégémonie. Il tenterait de plaire et de persuader sa partenaire plutôt que de la conquérir.

Goûtant la passivité, il préfère[rait] des amantes actives et joui[rait] du renversement des rôles et de l'ambiguïté sexuelle, déstabilisant les polarités que fondent les divisions sexuelles dominantes².

Quoique le cinéma se comporte souvent en Don Juan, séduisant les femmes pour ses propres fins et les déshonorant en leur offrant des images humiliantes d'elles-mêmes, il peut aussi, remarque O'Shaughnessy, se comporter en Casanova, c'est-à-dire établir

une réelle négociation entre voix et désirs masculins et féminins à l'écran, en permettant par la suite une remise en question des rôles et des identités sexués. Si l'on a beaucoup insisté sur la capacité du cinéma à refléter et à renforcer des différences sexuelles hiérarchisées, on a peut-être négligé sa capacité [...] de remise en question des hiérarchies et des différences³.

Entre ces deux pôles extrêmes de ce que peut être un séducteur – Don Juan et Casanova, qui ne sont rien d'autre ici, bien sûr, que des personnages conceptuels – Jake La Motta est incontestablement plus proche du premier. Mais le taureau du Bronx est loin d'être représentatif des personnages masculins de Scorsese ; des séducteurs moins connus du grand public, mais au potentiel plus déstabilisateur et libérateur, apparaissent dans sa filmographie.

C'est le cas dans *Who's That Knocking at My Door* et *Alice n'est plus ici*, ce qui invalide d'emblée l'idée selon laquelle Scorsese présenterait, de manière systématique et sans recul critique, des personnages masculins machos. Dans le premier de ces deux films, J. R. (Harvey Keitel) revoit en flash-back

2. M. O'Shaughnessy, « Le Séducteur : un macho comme les autres ? », p. 16.

3. *Ibid.*

sa rencontre avec une jeune fille (Zina Bethune) sur un banc de la salle des pas perdus du ferry reliant Staten Island à Manhattan. La séduction n'y a rien de machiste : J. R. apparaît comme un garçon sensible, peu sûr de lui, presque maladroit, tous traits qui, dans les représentations sociales, ne sont pas connotés « machos ». Ceux-ci ressortent d'autant mieux qu'ils sont sans cesse mis en regard avec le côté agressif, provocateur et fanfaron de ses compagnons de virées – d'où l'importance cruciale, pour comprendre sa personnalité, de la structure narrative, où les flash-backs, centrés sur l'histoire passée du couple, alternent au montage avec le présent diégétique, centré, pour sa part, sur la camaraderie entre hommes. Par contraste avec ses copains, J. R. est calme, posé, réfléchi, rêveur même. Il n'a rien du « tombeur » tel qu'on se l'imagine, qui fait jouer les muscles et parle peu. Ainsi, au début de la scène, les deux protagonistes se cherchent du regard, chacun détournant les yeux au moment où l'autre les dirige vers lui dans un émouvant ballet des têtes. La façon dont J. R., à cet instant, esquive les regards de sa voisine, alors qu'il brûle visiblement d'engager une conversation avec elle, dévoile sa timidité. C'est finalement elle qui prend l'initiative, lui proposant de lire en même temps qu'elle le magazine qu'elle vient d'acheter, et qu'elle le voit lorgner du coin de l'œil : la femme sort du rôle passif que lui assigne ordinairement le macho. À partir de cet instant, le spectateur assiste en temps réel – la scène dure 7 minutes et 15 secondes, ce qui est long – à la naissance d'une complicité à travers un processus de séduction indéniablement mutuel, « romantique » donc, selon la terminologie de O'Shaughnessy.

En effet, les deux personnages partagent d'entrée quelque chose qui les relie – concrètement la page « Culture » du magazine français *Match* et, plus abstraitement, une certaine connaissance du cinéma américain – à la différence de Jake et Vickie qui, dans *Raging Bull*, se trouvaient séparés dès le commencement de leur histoire par un grillage à la symbolique évidente. Mieux, ils participent de concert à un processus actif, puisqu'ils cherchent ensemble le nom d'un acteur, Jeffrey Hunter, second rôle dans *La Prisonnière du désert*. Au lieu d'utiliser en majorité des champs-contrechamps comme dans les scènes de séduction de *Raging Bull*, procédé de montage qui insiste sur la séparation et la différence de statut entre séducteur actif et séduite passive, Scorsese suit ici instinctivement le principe bazinien du « montage interdit »⁴, l'essentiel étant de donner à sentir la connivence physique et mentale qui s'instaure progressivement entre les deux personnages. Le plan moyen qui les cadre tous deux simultanément, puis les pano-

4. « Montage interdit », initialement publié dans *Les Cahiers du cinéma* en 1953, et repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2002, p. 49-61.

travellings latéraux parallèles au rebord du banc qui, mimant le flux de la parole, vont et viennent d'un visage à l'autre, d'une bouche à l'autre, sont appelés par la nature même de l'interaction, renforçant l'impression qu'un véritable échange a lieu. Impression que confirme une proxémique minutieuse : comment ne pas être attendri par les détails de comportement, d'une vérité criante, qui sont alors filmés (sourires rayonnants, toutes dents déployées, yeux tantôt surpris tantôt pétillants, légers mouvements du corps) ? La complicité est telle que les personnages deviennent pour ainsi dire le centre de gravité de toute la salle, ce que suggèrent les angles de prise de vue et les mouvements d'appareil assez audacieux, voire expérimentaux, de la fin de la scène : la caméra observe les deux protagonistes successivement sous tous les angles, d'abord par un travelling assez étrange mais beau derrière le banc, puis par un travelling latéral face à eux, enfin par un plan fixe en vue de dessus, avant de revenir à un travelling latéral, de l'autre côté des personnages cette fois. C'est comme si, durant cette scène de séduction, le monde avait disparu autour d'eux et que l'œil de la caméra, d'où qu'il se place, était irrésistiblement attiré par ces deux êtres nouvellement complices.

Contrairement au taureau du Bronx là aussi, J. R. engage avec la jeune fille une longue discussion à teneur culturelle, ce qui indique qu'il la tient pour une authentique partenaire, avec laquelle un échange fécond est envisageable. La conversation roule sur *La Prisonnière du désert*, sur John Wayne – Scorsese suggère-t-il qu'il n'y a pas mieux que le cinéma pour faire des rencontres ? Le discours n'est pas directement amoureux mais, dans la mesure où J. R. place sa partenaire sur un pied d'égalité, il l'est indirectement. C'est un garçon très bavard, qui aime à plaisanter, rebondit avec allant d'un sujet à un autre. L'ambiance de réciprocité est rendue par les deux flash-backs qui parachèvent le récit de leur séduction mutuelle et conduisent au baiser : d'abord lorsqu'ils bavardent sur le pont du ferry – J. R. commence alors une citation que la jeune fille termine, ce qui montre qu'ils possèdent des références en commun – puis lors de leur premier rendez-vous sur le toit d'un building new-yorkais – là aussi, on les voit discuter et rire ensemble.

La référence au « *bad guy* » – dont le macho est la spécification parfaite dans la relation au sexe « faible » – revient sans cesse dans la bouche de J. R., comme s'il admirait chez les autres ce que lui-même n'est pas ; sa gentillesse et sa prévenance en ressortent d'autant. C'est aussi la fonction de cet épisode étrange, intercalé entre les différentes scènes de séduction, au cours duquel Sally Gaga (Michael Scala), l'un des garçons de la bande, dérobe de l'argent dans le sac à main de sa copine au moment où il l'embrasse. J. R., en contraste, apparaît comme un agneau incapable de faire le mal, ce qui se révélera faux, quand bien même le mal qu'il fera sera

involontaire, dû aux principes rigides que lui a inculqués son éducation chrétienne et italo-américaine et qu'il lui est impossible de remettre en question⁵. Le spectateur ne pourra plus qu'éprouver un profond mépris pour lui, ce qui est tout à fait inattendu au vu des scènes de séduction du début, dans lesquelles il est attendrissant. Quoi qu'il en soit, la séduction romantique de J. R. fonctionne, et se révèle aussi efficace que la séduction machiste : la jeune fille, sans doute étonnée de tant de sensibilité, se laisse peu à peu charmer, jusqu'au moment où ils s'embrassent, sans que l'on puisse dire, là encore, lequel des deux prend l'initiative. Tout semble s'être déroulé le plus simplement du monde, sans la moindre violence, sans la moindre brusquerie, selon un tempo tout ce qu'il y a de plus naturel, sans donc que l'homme n'ait cherché à précipiter les choses.

Dans *Alice n'est plus ici*, la séduction mise en place par David (Kris Kristofferson) n'a là non plus rien de machiste : pour charmer Alice (Ellen Burstyn), il se montre doux, gentil, protecteur, et ce dès leur première rencontre au *dîner* où elle vient d'être engagée. Flo (Diane Ladd), la serveuse en chef, présente la nouvelle recrue aux clients, leur interdisant de la peloter, ce qui met Alice mal à l'aise. Seul David semble alors partager son calvaire : « Du calme, ça s'arrangera », lui lance-t-il compatissant. Quand on le voit au *dîner*, David se trouve souvent à l'arrière-plan, comme s'il évitait de jouer les premiers rôles, de se mettre sur le devant de la scène – ce que fait sans arrêt le macho – mais souhaite demeurer une présence diffuse et rassurante pour Alice quand elle est débordée, au bord de la crise de nerfs. Il continue à la séduire en jouant les pères de substitution : il amène son fils Tommy (Alfred Lutter), dont le véritable père est mort au début du film, faire du cheval ; on le voit ensuite lui apprendre à jouer de la guitare. Alice s'extasie de voir l'homme dont elle s'éprend exceller dans les tâches ménagères – tâches auxquelles le macho, lui, refuse absolument de participer. David range les essuie-mains et les ustensiles de cuisine à l'endroit même où elle l'aurait fait ! Elle est touchée par l'attention qu'il porte à Tommy et la douceur dont il fait preuve vis-à-vis d'elle, douceur qui tranche vivement avec la violence conjugale de son ex-mari, Donald (Billy Green Bush), et du premier homme rencontré au cours du road trip entrepris pour commencer une nouvelle vie, Ben (Harvey Keitel). Alice a eu plusieurs expériences difficiles avec des machos par le passé et en est sortie échaudée. Elle sait combien il serait dangereux pour elle d'être de nouveau attirée par un macho, quand bien même les machos sont peut-être, au premier abord, plus séduisants, car incarnant une certaine idée que la

5. Voir à ce propos les remarques intéressantes de Roberto Lasagna dans *Martin Scorsese*, Rome, Gremese, 2001, p. 28-33.

société se fait de la masculinité. Elle rit même, en compagnie de David, de la naïveté avec laquelle elle avait abdiqué toute indépendance quand elle vivait avec son ex-mari : lorsque ce dernier s'était opposé à ce qu'elle poursuive une carrière d'artiste, elle avait répondu « Oui, Maître », parce que cela ne lui déplaisait pas et que c'était l'idée qu'elle se faisait d'un homme fort.

Ces scènes donnent à voir une séduction de type romantique : un véritable échange a lieu, moins intellectuel que dans *Who's That Knocking at My Door*, mais plus tendre, entre deux êtres qui ont vécu et ne cherchent plus à épater, comme en témoigne la simplicité de leur tenue vestimentaire. La scène qui conduit au baiser va dans ce sens : dans le calme des champs, dans la douceur des bruits – on n'entend guère que le vent – on assiste à un jeu de sourires et de regards parfaitement réciproque. Finalement, c'est Alice qui prend l'initiative en demandant à David si elle peut toucher sa barbe. « Elle est douce », dit-elle, à moins qu'il ne faille traduire par « c'est doux », le *it* anglais ne renvoyant pas alors à la barbe, mais à la situation dans son ensemble, en ce qu'elle contraste avec la brutalité des précédentes relations vécues par elle. David embrasse alors la main d'Alice, puis leurs deux corps se rapprochent maladroitement dans un baiser. C'est encore Alice, dans la scène suivante, qui prendra l'initiative d'entraîner David dans la chambre à coucher. La femme a définitivement quitté le rôle passif que lui réservait le macho.

Le macho exerce-t-il donc, dans les films évoqués, une séduction particulière sur les personnages féminins ? C'est certainement le cas dans *Raging Bull*, Vickie prenant plaisir à être dirigée par un homme viril et dominateur, bien qu'il faille nuancer : ce qu'elle aime chez Jake, c'est plutôt sa masculinité que son machisme (elle finira d'ailleurs par le quitter à cause de ce machisme). Dans les deux autres extraits, en revanche, la séduction porte ses fruits quand elle est romantique. Aussi les scènes de séduction constituent-elles, la plupart du temps, des parenthèses anti-machistes : si l'homme se montre d'emblée sous un mauvais jour, ses chances sont moindres de parvenir à ses fins. Il lui faut donc mettre en avant sa masculinité sans tomber dans le machisme – exercice d'équilibriste. Le machisme point souvent plus tard, sous l'effet de la routine, lorsque le couple est mieux établi. Mais alors – cela pourrait faire l'objet d'un travail en soi – il est évident que ce machisme est systématiquement condamné par Scorsese⁶, ne serait-

6. Un bel article de F. Zamourva dans ce sens : « Les Soupirs de la sainte : des hommes et des femmes dans le cinéma des Italiens », *CinémAction*, n° 99, p. 31-36 ; voir aussi le chapitre 3 de R. Marx qui fait brillamment le point sur le féminisme de Scorsese (« Des femmes libres », *Martin Scorsese : regards sur la trahison*, Paris, Éditions Henri Berger, 2003, p. 41-50).

ce que parce qu'il est montré avec le réalisme cru de l'image cinématographique, donc dans ce qu'il a de plus choquant. Enfin, qu'ils aient ou non une propension au machisme, les séducteurs scorsesiens – c'est ce qui les rend attachants – ne séduisent pas pour le seul plaisir de séduire, ni pour rehausser l'image qu'ils possèdent d'eux-mêmes, mais éprouvent toujours une authentique inclination, sensible à l'écran. Ils ont en commun d'être directs, spontanés et sincères, à l'opposé des séducteurs calculateurs et virtuoses dans l'art de manier le double langage. S'ils n'ont guère recours au discours amoureux ou à la flatterie – tout au plus peut-on parler de « mari-vaudage » dans le cas de J. R. – si la séduction est chez eux plus physique que cérébrale, c'est sans doute parce que Scorsese, suivant en cela une tendance générale du cinéma américain de l'époque, met en scène des gens ordinaires, simples, et non des mondains brillants et spirituels. Mais c'est surtout parce qu'il a choisi de traiter la séduction de manière proprement cinématographique, en donnant du relief à ses aspects visuels et audiovisuels, c'est-à-dire en privilégiant l'interaction charnelle des corps et des voix au détriment du contenu des dialogues.

BAPTISTE VILLENAVE
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

