



**HAL**  
open science

## Un spectre hante la femme dans le cinéma argentin contemporain : le spectre de la jouissance

Irma Velez

### ► To cite this version:

Irma Velez. Un spectre hante la femme dans le cinéma argentin contemporain : le spectre de la jouissance. Presses universitaires de Rennes. Entre jouissance et tabous : Les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans les Amériques, 2015, , pp.197-208, 2015, Entre jouissances et tabous les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans les Amériques. hal-03644036

**HAL Id: hal-03644036**

**<https://hal.science/hal-03644036>**

Submitted on 18 Apr 2022

**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.

# Presses universitaires de Rennes

---

Entre jouissance et tabous | Mariannick Guennec

---

## Un spectre hante la femme dans le cinéma argentin contemporain : le spectre de la jouissance

Irma Velez

p. 197-208



Texte intégral

1 Si la diversité des comportements sexuels est entrée dans le cinéma au XX<sup>e</sup> siècle par la grande porte, et en particulier ladite LGBT<sup>1</sup>, il n'en aura pas été pour autant de même du plaisir sexuel de la femme. La production d'orgasmes cliniques à vocation thérapeutique remonte pourtant au moins à 1653, et le premier modèle de vibromasseur électrique se commercialisa bien avant le fer à repasser ou l'aspirateur, dès 1890<sup>2</sup>. L'explosion de la pornographie va néanmoins emprunter à la médecine sa vibrothérapie dans les années 1920 en introduisant le godemichet au cinéma, et détruire par la même occasion toute validité scientifique du traitement médical de l'hystérie. Le cinéma restait donc redevable aux femmes d'avoir usurpé un non-lieu<sup>3</sup> : celui de leur jouissance sexuelle restée jusqu'alors hors champ. De cette usurpation, le cinéma non pornographique porte la trace de l'absence, d'un spectre, et révèle que « l'expérience de l'orgasme reste l'un des pans les plus "sauvages" de l'expérience humaine, non codifié, non formaté par le langage et la culture [...] Jouir, c'est un impensé du tissu social<sup>4</sup> ». L'histoire du cinéma et la jouissance des femmes a donc débuté par un divorce car jouir est bel et bien resté hors-champ malgré l'une des toutes premières fonctions de la photographie, puis du cinématographe, de montrer le corps<sup>5</sup>, comme l'a prouvé Maria Victoria Menis dans *Cámara Oscura* (2007). Pourtant, du hors-champ, la jouissance (ou son absence) est passée ces dernières années à un premier plan dans certaines représentations filmiques où les « techniques polymorphes du pouvoir<sup>6</sup> » s'expriment aussi bien au plan visuel que narratif. Elle montre en ce sens, comme le souligne Thomas Laqueur, que « l'avènement de la masturbation comme chose à prendre au sérieux est un effet culturel de ce détachement du plaisir par rapport à la reproduction<sup>7</sup> » d'une part, « mais aussi la revendication de l'autorité du corps en matière de culture<sup>8</sup> ».

2 L'onanisme est devenu au cinéma le *pharmakos* des maux, mais aussi des mots, que les femmes n'ont pas pour se raconter leur (non) jouissance. La pratique de l'autoérotisme au cinéma révèle des états de méconnaissance autant que de dépendance, en définitive la résultante d'une forme d'éducation au plaisir. En Argentine, un nouveau spectre hante la femme dans le cinéma contemporain : le spectre de la jouissance<sup>9</sup>. Que peut-il vouloir nous annoncer dans ses mises en scène et en discours qui relatent l'expérience sexuelle autoérotique dans tous les milieux sociaux et les espaces (urbains et ruraux) filmiques. Pour le



découvrir, revisitons brièvement les fonctions attribuées aux scènes d'autoérotisme dans le cinéma de fiction non pornographique afin de mieux cerner ensuite les enjeux de cette présence discursive et visuelle dans le cinéma argentin contemporain.

## L'orgasme au cinéma : le non-lieu d'une présence hors champ devenu discours

- 3 Si le cinéma ne nous montre toujours pas grand-chose en matière de jouissance, il commence néanmoins à nous en parler dès les années 1980 et l'arrivée d'un féminisme dit de la deuxième vague. Souvenons-nous de la longue diatribe de l'un des personnages de *The Decline of American Empire/Le déclin de l'empire Américain* (Québec, 1986, Denys Arcand), qui justifie son recours à la prostitution par la difficulté qu'il disait éprouver à faire jouir les femmes, pendant que son ami professeur à l'université se fait masturber par l'une de ses étudiantes férue d'Histoire, tandis que le hiatus entre l'être et le paraître de la jouissance de leurs femmes se révèle dans les vestiaires d'un gymnase. C'était en 1986. Toute aussi mémorable fut la performance hollywoodienne de Meg Ryan gémissant face à Billy Cristal (Rosen) qui exprimait dans *When Harry met Sally* (États-Unis d'Amérique, Rob Reiner, 1989) la capacité des femmes à feindre leur jouissance dans un restaurant bondé de New York<sup>10</sup>. Feindre l'orgasme pour la femme est ainsi devenu un lieu aussi commun au cinéma que celui de la difficulté des hommes à maîtriser le leur<sup>11</sup>.
- 4 Des théories féministes américaines et britanniques sur le cinéma, centrées d'abord sur la fonction des personnages féminins<sup>12</sup>, puis sur la construction du sens revisitée enfin par les études « spectatoriennes<sup>13</sup> », nous retiendrons deux sources principales de plaisir visuel au cinéma, adaptées au sujet ici traité : la scopophilie<sup>14</sup> et le narcissisme. Selon Laura Mulvey, l'individuation du féminin au cinéma est une construction qui passe par le regard de l'autre<sup>15</sup> et c'est toute l'histoire du cinéma qui se serait ainsi construite, en érigeant des stars objets du désir des hommes, modelant par là même et à l'extrême les comportements « de genre ». L'œuvre de Judith Butler toute entière fut inspirée par cette influence du cinéma sur la reproduction des stéréotypes, spectatrice elle-même aux premières loges de son impact sur la communauté juive tout juste débarquée en Amérique après la guerre. Les femmes ont



donc été inscrites au cinéma dans une économie libidinale qui les a soumises à des échanges sexuels codifiés en termes de pratiques et ressentis sexuels, dans un habitus qui n'a eu pour objectif que de dénaturiser le genre. Hollywood ne fut pas seulement, comme l'a démontré Éric Fassin, le plus grand espace de négociation d'un contrat hétérosexuel<sup>16</sup>, ce fut aussi la scène culturelle de la soumission du désir des femmes au plaisir du regard des hommes. Il existe désormais un cinéma qui rejette clairement ces rapports de domination et recentre la narration autour du plaisir des femmes tel que nous le montre Elisa Miller, première cinéaste mexicaine primée à Cannes avec la palme d'Or pour son court-métrage *Ver llover* (2007). Dans *Vete más lejos Alicia* (2010), une des adolescentes dénonce la domination sexuelle masculine et revendique la priorité de son plaisir sur celui des hommes<sup>17</sup>. Si la domination sexuelle est longtemps passée par un regard dominant des hommes sur les femmes, et son corolaire, un corps à disposition de ceux-ci, les réalisatrices ne semblent plus se conformer à ces pratiques.

- 5 À partir de l'analyse d'une vingtaine de films réalisés en Europe et dans les Amériques depuis la fin des années 1970<sup>18</sup>, il est possible de relever plusieurs fonctions attribuées aux scènes d'autoérotisme que ce soit par le type d'éducation auquel elles font référence que par les pratiques sexuelles désapprouvées ou acceptées. Nous retiendrons les suivantes.

### **La représentation de l'éveil/utilité collectifs de l'autoérotisme des hommes**

- 6 Il s'agit souvent de scènes de masturbation d'enfants ou d'adolescents révélant le *caractère collectif et social de leur éducation*. Retenons *Cinema paradiso* (Italie, Giuseppe Tornatore, 1988) qui expose la découverte au cinéma de la cambrure dénudée de Brigitte Bardot dans un petit village retiré de la Sicile avec une rangée entière d'écoliers se masturbant sous l'œil réprobateur d'un prêtre. Nous sommes en pleine confirmation de la fonction scopophilique du cinéma dans l'éducation sexuelle des garçons.
- 7 *Les fautes d'orthographe* (France, Jean Jacques Zilbermann, 2003) représente la prétendue *vocation à satisfaire les femmes* sur la durée, en tolérant lamasturbation collective des garçons d'un pensionnat de province, dans un discours qui relève davantage de la rivalité entre hommes que d'une réelle connaissance de ce que le plaisir de la femme peut être et qui



contraste avec la main retenue d'Alice dans son pensionnat pour éviter qu'elle ne se masturbe (France, Catherine Breillat, *Une Vraie jeune fille*, 1976<sup>19</sup>).

- 8 Enfin la *fonction reproductive de l'orgasme des hommes légitime la masturbation* et *Léolo* (Québec, Jean-Claude Lauzon, 1992) attire tout particulièrement notre attention puisque le protagoniste envisage sa conception à partir d'une scène de masturbation de son père avec une tomate sur laquelle serait littéralement et physiquement tombée sa mère dans un marché ; l'occasion d'institutionnaliser le hasard dans la reproduction, celui du plaisir des hommes et de la chute glissante des femmes sur la jouissance de ceux-ci.

### **La représentation de l'autonomie du désir masculin face à l'objet sexuel**

- 9 L'autoérotisme, surtout masculin, s'instaure traditionnellement dans le cinéma comme une manifestation de l'autonomie de la pratique du plaisir chez l'homme et de sa capacité transgressive face à une société hostile<sup>20</sup>. Une autonomie qui est certes une métaphore de son isolement<sup>21</sup> dans une culture où les zones de partage érotiques sont largement contrôlées et orientées par les politiques des États d'autant plus isolantes qu'elles s'exercent sur le corps des femmes. Souvent, l'onanisme des hommes est la marque de l'exercice de leur autorité<sup>22</sup> alors que la masturbation des femmes symbolise la perte de pouvoir dans le rapport sexuel<sup>23</sup>.

### **La représentation répressive de l'éducation sexuelle des femmes**

- 10 Comme dans le cas évoqué du premier film de Breillat, *Une Vraie jeune fille* (1976), *El último verano de la Boyita* (Argentine, Julia Solomonoff, 2009) offre deux scènes de réprimande d'une protagoniste, blâmée pour ses pratiques autoérotiques, démontrant ainsi que l'éducation sociale et familiale véhiculée essentiellement par les femmes institue un ordre social « genré », répressif du plaisir féminin. La répression du plaisir est d'ailleurs assurée par des femmes dans le cercle familial.

### **La représentation du rapport scopophilique de la femme au plaisir (de l'homme)**



- 11 Les femmes apparaissent au cinéma dans une anticipation presque parodique de ce qu'on attend de leur comportement. Dans *Being There* (Al Hasby, 1979), Eve Rand (Shirley MacLaine) tente de séduire Chauncey Gardner (Peter Sellers) qui répond « *I like to watch* » – sous-entendue la télévision –, mais elle va présumer que l'objet du désir visuel de l'homme c'est elle et elle va se prêter à une séance de masturbation pendant qu'il regarde la télévision. Les femmes cautionnent alors l'autoérotisme davantage pour servir le plaisir scopophilique des hommes que le leur.

### La représentation du besoin d'autonomie sexuelle de la femme

- 12 Parfois la masturbation des femmes s'apprécie comme un repli sur soi après la défaite amoureuse et l'échec de la conquête de l'autre plus que comme un véritable acte d'autonomie sexuelle. Aussi bien chez David Lynch (*Mulholland Drive*) que chez Lucrecia Martel (*La Niña Santa*), c'est la mise en scène de la masturbation comme *échec* des femmes qui prévaut. Parfois, c'est la *dépendance amoureuse* qui la justifie, tel que nous le montre *Postcoitum. Animal Triste* (Brigitte Rouan, 1997).
- 13 Enfin un topique sexuel en matière d'autoérotisme traverse le cinéma occidental : celui de la *nécessaire jouissance* de la femme confrontée à une mère castratrice, sacrificielle et frigide. En France, Catherine Breillat a longtemps défrayé la chronique dans la mise en scène du désir de la femme et fait partie des réalisatrices qui ont tenté de rompre l'obscénité de la pensée pornographique<sup>24</sup> en imposant un regard survalorisé de l'éveil sensuel afin de le « dés-obscéniser ». Aux États-Unis, une autre fille initie sa mère à des pratiques autoérotiques, dans *Pleasantville* (Gary Ross, 1999), et ramène ainsi la couleur à l'écran, nous rappelant que les femmes ont longtemps vécu en noir et blanc. Ces deux exemples sont représentatifs d'une considération générationnelle entre les pionnières de ladite libération sexuelle, et les pratiquantes héritières de cette époque en quête d'autosatisfaction. Le récent *Black Swan* (Darren Aronofsky, 2011) nous révèle l'éducation d'une ballerine par une mère isolée, sacrifiée et infantilisante, qui la rend d'une exigence d'ascète, perfectionniste et frigide, au point que de la découverte de son corps et d'un certain laisser-aller requis par son chorégraphe dépendront sa performance et sa survie<sup>25</sup>.



## Le spectre de la jouissance dans le cinéma argentin contemporain

- 14 Gardons ces fonctions saillantes de l'onanisme à l'esprit, et tournons notre regard sur trois scènes qui occuperont notre analyse, extraites de trois films parus en 2010 et couvrant une période qui va de la fin de la dictature militaire argentine à nos jours. Ces trois scènes traversent différentes strates sociales et oscillent entre un paysage urbain et provincial, permettant ainsi de tracer des points communs et de divergence tant dans le traitement filmique que narratif d'un thème que certains préfèrent qualifier de « secret des femmes ». Ces trois exemples seront extraits de deux longs métrages : *Mirada invisible* (2010) de Diego Lerman et *Cerro Bayo* (2010) de Victoria Galardi, ainsi que d'un court-métrage de 11 minutes, en compétition à Cannes en 2010 pour le prix du Jury du court-métrage : *Rosa* (2010) de Monica Lairana<sup>26</sup>.
- 15 Dans le tout dernier film de Diego Lerman, *Mirada invisible*<sup>27</sup>, qui se déroule à la fin de la dictature militaire (1982) au Lycée national de Buenos Aires où les futures classes dirigeantes du pays sont formées sous la direction de M. Biasutto (Omar Nuñez<sup>28</sup>), un surveillant en chef va gagner la complicité de la jeune surveillante Marita (Julieta Zylberberg<sup>29</sup>). Il la soumet à son désir de contrôle : devenir l'œil qui voit tout mais qui échappe au regard des autres, « l'œil invisible ». Néanmoins, et comme l'indique déjà l'affiche du film, ce regard ne sera pas invisible à la caméra de Lerman, dont la vigilance voyeuriste explore l'éveil de la sexualité de ce personnage dans un univers aussi austère que les valeurs qu'il prétend incarner. Ce voyeurisme filmique crée une tension dramatique parallèle à la montée du plaisir chez la protagoniste, apparemment très éloignée de toute réalité politique ou charnelle tant elle incarne à elle seule la rigueur et l'ordre. Le scénario se développe pourtant en quatre temps, suivant le mode opératoire répressif du gouvernement en vigueur : 1. Discipline, 2. Censure, 3. Contrôle et 4. Répression et dénouement. Mais on y trouve aussi entremêlés les quatre temps du développement de la réponse sexuelle humaine, selon le modèle de Masters Johnson<sup>30</sup> : 1. Désir, 2. Excitation, 3. Plateau, et 4. Résolution, durant lesquels la montée du désir des deux protagonistes atteint un dénouement des plus surprenants, la rencontre d'Éros et de Thanatos. Ces quatre phases<sup>31</sup> sont d'autant plus marquées qu'elles se basent essentiellement sur la montée du désir chez



une protagoniste anodine qui, comme tant d'autres personnes anodines, fut responsable du fonctionnement de l'appareil répressif politique mis en place<sup>32</sup> et dont la sexualité demeure instinctive, primitivement animale, car abusivement inhibée par la morale. Le plaisir de la femme dans cet environnement est d'autant plus transgressif qu'il s'inscrit dans un ordre où le plaisir n'a pas de place. La masturbation scopophilique de Marita, sans que le spectateur n'assiste à son orgasme, devient ainsi un point de fuite, et donc de chute vertigineuse qui renversera l'ordre établi. Il s'ensuivra le viol par M. Biasutto et l'assassinat par Marita de son bourreau.

16 Lerman flirte donc avec l'obscénité de toute moralité excessive et comme nous le rappelle Brigitte Lahaie, rien de plus ambivalent et obscène au regard que la masturbation<sup>33</sup>. Le point de fuite du contrôle réside pour Lerman dans cet intervalle de jouissance qui transmet une vision largement déployée sur l'onanisme, du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, et qui révèle « la persistance des répercussions psychologiques et fantasmatiques d'un discours même périmé se répercutant jusqu'au sommet de l'élite la plus éduquée<sup>34</sup> » et qui consistait à croire que la masturbation portait une atteinte morale et physique aux individus, et donc par extension, aux nations<sup>35</sup>. Les tenants de l'ordre à Buenos Aires en étaient encore accablés en 1982 selon Lerman<sup>36</sup>.

17 Dans *Cerro Bayo*, l'enfermement initial d'une grand-mère de 81 ans, Juana Keller, qui tente de mettre fin à ses jours par le gaz dans un petit village de Patagonie, sans que l'on sache vraiment pourquoi, donne lieu aux représentations des préoccupations vitales de toute une filiation de femmes sur trois générations : ses deux filles, dont l'une est hantée par ses problèmes d'argent et l'héritage à toucher, pendant que l'autre, sacrifiée, prend en charge la survie d'une mère suicidaire dans le coma, laissant la gestion de son patrimoine à son mari. Enfin vient sa petite fille, qui exprime ses difficultés à jouir avec son frère et un jeune militaire de passage. Victoria Galardi n'en est pas à sa première rencontre avec les désirs et plaisirs des femmes. Déjà dans *Amorosa Soledad* (2008) avec la même actrice, Inés Efrón, ou dans *Puertas adentro* (2007), elle avait tenté d'explorer la solitude amoureuse des femmes et la relation à l'autre comme construction imaginaire. Elle cesse de tergiverser dans *Cerro Bayo* et passe à l'acte, un acte de parole, puisque de la jouissance dépendrait son expression verbale, dans une performance



filmique qui oppose la tentative initiale de suicide<sup>37</sup> inexpliquée à l'expression finale par la petite fille de ses troubles sexuels. Ce film articule la difficulté qu'ont les femmes à jouir de la vie autant que de leur corps, occupées par l'entreprise familiale (la fille au chevet de sa mère), le capitalisme (la vente du patrimoine familial) et la construction sociale de leur désir (un concours de beauté). Galardi soutient, comme le fit Gayle Rubin à sa façon, que le féminisme doit « appeler à une révolution de la parenté<sup>38</sup> » pour surmonter « l'une des plus grandes escroqueries de tous les temps » : le marché aux femmes<sup>39</sup>. Elle ose ainsi l'impensable, soit l'inédit cinématographique, loin d'une représentation figurative mais bien discursive : l'implication fraternelle d'un homme dans la jouissance de la femme (son propre frère dans le film), qu'elle investit de la responsabilité d'assistant pour l'aider à jouir. Galardi corrobore ainsi le fait que « les femmes qui vivent dans des cultures favorables au plaisir féminin ont plus de chance de connaître l'orgasme<sup>40</sup> » même si ces cultures se situent rarement du côté des grandes civilisations occidentales ou orientales pour les ethnologues, mais bien plutôt du côté « des cultures beaucoup plus réduites, souvent insulaires<sup>41</sup> ». Le film se déroule d'ailleurs dans un microcosme rural isolé autour d'un lac qui témoigne aussi bien du suicide de la grand-mère que des ébats amoureux de la petite-fille. Ce n'est certes pas un cas d'insularité, mais le site géographique choisi n'est pas le jeu du hasard non plus car, faut-il le rappeler, comme la petite fille sur le point de découvrir l'orgasme, rendu visible au spectateur, Cerro Bayo est un volcan actif en sommeil. Enfin, rappelons aussi que l'orgasme tant attendu avec le jeune militaire ne se produira qu'à la mort de la grand-mère. Avec trois générations pour un orgasme (rendu de surcroît à un jeune militaire dans un geste métaphorique de réconciliation nationale), Galardi nous rappelle que l'histoire de l'Argentine n'aura pas été des plus hédonistes avec le corps des femmes.

- 18 Enfin notre troisième exemple, *Rosa*, s'éloigne de la représentation du plaisir chez la femme de la bourgeoisie rurale pour rejoindre un milieu moins aisé. Ce court-métrage de Monica Lairana met en scène une femme autrefois mère de famille, mariée avec des enfants, qui se retrouve désormais seule à 58 ans, à vivre dans un petit appartement. Le court-métrage s'ouvre sur une scène de masturbation d'une femme vêtue, dans une posture semblable à celle de la modèle dénudée de l'*Origine*



*du monde* de Courbet, la caméra éloignée dans un premier temps de son visage. Mais aucune pulsion voyeuriste ne saurait être satisfaite par ce corps inerte, volontairement dés-érotisé par la caméra, autant dans la présentation d'un corps peu gracieux que dans l'austérité de sa tenue vestimentaire. La présentation du personnage nous propulse vers une aventure passagère laissant le spectateur pantois face à l'inexorable solitude de cette femme. Deux scènes se répètent, semblables l'une à l'autre, puisqu'on la voit fumer après les deux actes sexuels qui encadrent cette histoire. Ces deux scènes où elle fume, seule, juxtaposent une femme sexuellement mieux servie par elle-même que par un bavard inconnu. Monica Lairana a signalé qu'après ce film viendrait d'ailleurs un premier long-métrage sur la violence sexuelle infligée aux femmes<sup>42</sup>. Il ressort de ce film un malaise double : le premier, formel, au travers d'un regard de femme où l'homme est caricaturé et objectivé comme a pu l'être la femme dans le cinéma, c'est-à-dire dépersonnalisé et dévalorisé (prises de vue dorsales, manque d'identification faciale du personnage masculin et anonymat tout au long du film). Le second est thématique, davantage porté sur l'inexorable solitude de Rosa.

19 Briggs nous rappelle que le cinéma des années 1920 et la popularité d'un des premiers sex-symbols masculins, Rudolph Valentino, poussa l'expérimentation cinématographique à le représenter en tant que « bon violeur » dans *The Cheik* (1921), une vision orientaliste de la domination sexuelle de la femme par l'homme, celle-ci finissant par tomber amoureuse du premier des deux violeurs la convoitant et à qui elle s'était donnée<sup>43</sup>. Pour Lariana, c'est Rosa qui choisit son partenaire occasionnel, sans aucun intérêt à le garder à demeure. Elle est, contrairement à Diana Mayo dans *The Cheik*, affranchie de toute dépendance sexuelle. Pour Rosa, rien de plus éloigné qu'une chevauchée vers un conte de fées avec le dernier des métrosexuels gominés ! Rosa assume sa sexualité seule, grâce à ou malgré sa solitude, et indépendamment de son âge, de son paraître, ou même de toute attente spectatorielle. Quatre générations séparent ces deux films et l'imaginaire sexuel de la femme. Il semble que l'on puisse aujourd'hui déceler autre chose que des désirs de domination sexuelle chez celle-ci.

20 Dans ces trois exemples, nous sommes face à une nouveauté, un acte de performance filmique qui met en scène la jouissance de la femme par le biais de la masturbation (réalisée ou évoquée) dans des espaces et milieux sociaux différents (explicite dans le



lycée de l'élite argentine de Buenos Aires, implicite avec la petite fille d'une famille bourgeoise de province de Patagonie, et en premier gros plan dans le petit appartement urbain de Rosa), à des périodes différentes qui remontent de la fin de la dictature à nos jours. Pour chacun de ces réalisateurs, l'autosatisfaction de la femme sert à démontrer comment le renversement de l'ordre institué passe obligatoirement par une expérience sexuelle libératrice, induite par une pratique de la masturbation.

21 En ce sens l'exigence d'autonomie sexuelle rentre en conflit avec le pouvoir (qu'il soit politique, sexuel ou social) et s'absout de la moralité patriarcale propre à chaque contexte. Autant pour Lerman, Galardi, que pour Lairana, l'ordre institué ne peut changer que si la femme assume la pleine jouissance de son corps. Contrairement aux croyances freudiennes qui considéraient que la masturbation était une régression sexuelle chez la femme, l'Argentine, qui demeure l'un des pays les plus influencés par la psychanalyse, en démonte les dérives. Le cinéma argentin revalorise l'onanisme des femmes, au travers de questionnements déjà soulevés au temps de Freud par Margaret Sanger à Brooklyn, Marie Stopes à Londres et Théodor Van de Velde en Hollande, avant les années 1930. Malheureusement, ces questionnements n'avaient pas pu outrepasser l'aura du freudisme<sup>44</sup> qui servait le patriarcat dans son déploiement capitaliste du marché des femmes<sup>45</sup>. Marie Langer, psychanalyste viennoise ayant émigré en Argentine, révélait après la guerre toutes les contradictions de l'importation de la psychanalyse freudienne en matière d'interprétation de la jouissance des femmes sans pour autant arriver à se positionner contre son précurseur<sup>46</sup>. Voilà que le cinéma s'en accorde désormais une licence filmique.

22 Le critique américain Joe Bob Briggs s'est bien rendu compte que certains films très érotiques ont été conçus aux États-Unis pendant les périodes les plus répressives<sup>47</sup>. En Amérique latine, la rhétorique érotique des romans patriotiques fut décrite par Doris Sommer comme appartenant à une tradition positiviste dans laquelle le projet national rimait avec désir hétérosexuel productif<sup>48</sup>. Les romans littéraires fondamentaux et fondateurs de l'ordre sexué de la nation ou « ficciones fundacionales » ont produit l'inverse du cinéma qui, comme le démontre Julianne Burton-Carvajal, s'est édifié, lui, sur une représentation de caractéristiques non fondatrices au travers de mises en scène de personnages et de situations aberrantes (viol, prostitution,



stérilisation) mises en relief comme des excroissances embryonnaires du projet patriarcal national<sup>49</sup>. Il n'est donc pas surprenant que, dans l'évocation sans cesse renouvelée des périodes particulièrement troubles de l'histoire de l'Argentine, surgisse la possibilité à la fois de questionner les limites de l'autoritarisme patriarcal sur les corps (dont les pratiques sexuelles ne sont qu'un versant), la biopolitique, ainsi que les responsabilités des coupables, dans une seconde génération de réalisateurs ultérieurs à la dictature, alors que la reconnaissance de la responsabilité d'une population consentante devient enfin plus acceptable.

23 Pour Galardi et Lairana, la masturbation apparaît donc comme un moyen de se connaître et de s'assouvir soi-même dans le plaisir ; elle est ainsi un mode d'individuation sexuelle de la femme, certainement plus narcissique que scopophilique. Dans ces deux cas, l'onanisme demeure une voie de la connaissance et du bien-être. Chez Galardi, en déterritorialisant le discours du plaisir hors du couple, elle ne s'en inscrit pas moins dans un projet de réconciliation nationale impliquant la cellule familiale. Ceci est un changement qui nous semble radical aussi bien pour la représentation de la femme, qui rompt définitivement avec l'image de la vamp hollywoodienne, que concernant sa place dans le plaisir sexuel, beaucoup plus désaxé et instable que les scènes de passions des années 1930 et 1940 auraient pu le laisser présager, sans prôner pour autant l'hédonisme de la mouvance porno punk dite postféministe. Ces cinéastes n'en établissent pas moins pour autant une zone de résistance réelle au contrôle biopolitique.

24 Un constat s'impose donc : la mise en scène de l'autoérotisme dans le cinéma de fiction argentin contemporain n'est ni le fruit du hasard, ni la manifestation d'une exploitation commerciale de l'érotisme des femmes, pas encore du moins. La pionnière du cinéma argentin du XXI<sup>e</sup> siècle, Lucrecia Martel, l'avait déjà annoncé dans son court-métrage *Rey muerto* (1995) : le plaisir de la femme hors du mariage bouleverse celui-ci et justifie pour cela même des politiques libidinales sacrificielles pour la femme, en vue de maintenir « l'idéologie domestique [...] possible qu'en raison de la vertu morale intrinsèque et de la quiétude de la femme<sup>50</sup> ».

25 Cette nouvelle perception du plaisir des femmes reste très certainement l'avènement de la mise en scène de constructions de subjectivités encore titubantes sur ce qui revient de droit



pourtant : une jouissance qui s'oppose à des éducations sociales et familiales où le sacrifice demeure prioritaire. La jouissance, qui dans le discours juridique renvoie certes à la notion d'usufruit, de profit et de possession de l'objet approprié, ainsi qu'à une tension entre droit et morale, prohibitions et devoirs<sup>51</sup>, serait enfin en voie (au moins au cinéma) de devenir autre chose que celle du plaisir visuel de l'autre<sup>52</sup>, où l'objet sexuel du désir est presque toujours le trophée de héros masculins<sup>53</sup>. Les trois cinéastes nous rappellent aussi combien nous sommes encore dépendant(e)s du dire pour jouir, mais que voir pourrait bien devenir une autre façon de s'éduquer au plaisir de soi et sortir ainsi de la domination sexuelle de cultures largement sacrificielles pour les femmes.

- 26 Le nomadisme postmoderne n'est pas sans conséquence sur ces nouveaux discours filmiques. Si l'on en croit Brune et Ferroul, pour qui le statut de la femme s'était dégradé avec la sédentarisation post-Néolithique<sup>54</sup>, le nomadisme individualiste propre aux sociétés postmodernes serait-il en phase de réaménager des modèles comportementaux renouvelés face à ce grand territoire universel qu'est le plaisir ? Si le cinéma nous a appris à embrasser, à toucher, et à aimer, pendant plus d'un siècle<sup>55</sup>, l'heure semble être venue pour le cinéma de montrer enfin aux femmes comment se réconcilier avec leurs spectres d'une jouissance réprimée, déniée et refusée à des corps longtemps traités comme un « moindre mâle<sup>56</sup> ».

## Notes

1. Lesbien, gay, bisexuel et transsexuel.
2. BRUNE E., FERROUL Y., *Le secret des femmes : Voyage au cœur du plaisir et de la jouissance*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 55-57.
3. Le terme est employé ici au sens juridique, non pas d'acquiescement d'une faute (celle de la jouissance), mais du classement sans suite au manque de preuve de jouissance.
4. BRUNE E., FERROUL Y., *op. cit.*, p. 27.
5. LENNG G., *Erotisme et cinéma*, Paris, La Musardine, 1998, p. 25.
6. FOUCAULT M., *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1998, p. 20.
7. LAQUEUR T., *Le sexe en solitaire. Contribution à l'histoire culturelle de la sexualité*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, p. 15.



8. *Ibid.*, p. 13.

9. Ce titre rend hommage au brillant essai de Laura Kipnis, « Adultery » sous-titré « A spectre is haunting the nation – the spectre of adultery » qui repensait la monogamie contractuelle à l'heure des dérives politiciennes à propos des jugements moraux portés sur les pratiques sexuelles aux États-Unis d'Amérique sous la présidence de Bill Clinton, KIPNIS L., « Adultery », *Critical Inquiry* 21.2, 1998, p. 289-327.

10. Scène qui précède la plus encore célèbre réplique du scénario rédigé par Norah Ephron, prononcée par la propre mère de Reiner : « *I'll have what she is having.* »

11. Cf. FARELLY B., FARELLY P., *There's something about Mary*, 1988.

12. Cf. ROSEN M., *Popcorn Venus: Women, Movies, and the American Dream*, New York, Coward, McCann & Geoghegan, 1973, et HASKELL M., *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in Movies*, Chicago, University of Chicago Press, 1974.

13. ERENS P., « Introduction », P. ERENS (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

14. La scopophilie, ou pulsion scopique, étant selon Freud une pulsion sexuelle passant par le regard, indépendante donc des zones érogènes où l'individu soumet l'autre comme objet de plaisir à son regard. Le plaisir serait donc un plaisir actif qui s'exprime dans le fait de regarder.

15. MULVEY L., « Visual Pleasure and Narrative Cinema », R. WARHOLD-DOWN, D. PRICE HERNDL (ed.), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1997 (1975).

16. Lors du colloque sur le genre qui s'est tenu à Beaubourg à l'occasion de l'exposition *elles@centrepompidou* en 2010, Éric Fassin montre comment l'impossibilité de se conformer à une norme hétérosexuelle jaillit, avec le temps, dans ce contrat.

17. Long-métrage présenté en compétition à la 23<sup>e</sup> édition des Rencontres cinémas d'Amérique latine de Toulouse (mars 2010), également en compétition officielle à Rotterdam (2011).

18. Liste des films mentionnés dans cette étude : AL HASBY, *Being There* (1979). ARCAND D., *Le déclin de l'empire américain* (1986). ARONOFSKY D., *Black Swan* (2011). BAUMBACH N., *The Squid and the Whale* (2005). BREILLAT C., *Une Vraie jeune fille* (1976). FARRELLY B. et P., *There's something about Mary* (1998). FERRARA A. *Bad lieutenant*, (1992). GALARDI V., *Puertas adentro* (2007). GALARDI V., *Amorosa soledad* (2008). GALARDI V., *Cerro Bayo* (2010). LAIRANA M., *Rosa* (2010). LAUZON J.-C., *Léolo* (1992). LERMAN D., *Mirada invisible* (2010). LYNCH D., *Mulholland Drive* (2001). MARTEL L., *Rey muerto* (1995). MARTEL L., *Nina santa* (2004). MENIS M. V., *Camara Oscura* (2007). MILLER E., *Vete más lejos Alicia* (2010). REINER R., *When Harry met Sally* (1989). ROSS G., *Pleasantville* (1999). ROUAN B., *Post coitum, Animal triste* (1997). SOLOMONOFF J., *El último verano de la Boyita* (2009). TORNATORE G.,



*Cinema paradiso* (1988). ZILBERMANN J. J., *Les fautes d'orthographe* (2003).

19. Les critiques retiennent surtout la première scène de masturbation du film avec une cuiller, alors que sur le plan symbolique l'écriture de son nom dans le miroir après la scène réprimée de masturbation est bien plus signifiante.

20. Cf. *The Squid and the Whale* (BAUMBACH N., 2005).

21. Nous pourrions illustrer cette fonction de la mise en scène des pratiques autoérotiques dans les propos du réalisateur, producteur et scénariste Guillermo Arriaga qui déclare « *I'm not saying masturbation is the best way to spend your time. What I'm saying is masturbation is a metaphor for isolation* », [\[http://blogs.dallasobserver.com/unfairpark/2009/02/guillermo\\_arriaga\\_on\\_cinema\\_ar.php\]](http://blogs.dallasobserver.com/unfairpark/2009/02/guillermo_arriaga_on_cinema_ar.php).

22. Cf. *Bad lieutenant* (FERRARA A., 1992).

23. Cf. *Mulholland Drive* (LYNCH D., 2001) ou *La niña santa* (MARTEL L., 2004).

24. Cf. Interview de Catherine Breillat dans *Les mutantes* (Virginie Despentes, 2009).

25. Cette ultime fonction n'est d'ailleurs pas encore complètement assumée même par les jeunes générations. Lors d'une interview sur MTV Movies, l'actrice Nathalie Portman a confirmé son dégoût pour cette scène de masturbation qui « la faisait souffrir à l'idée de la voir avec ses parents assis auprès d'elle ». Cf. [\[http://www.associatedcontent.com/article/6081432/natalie\\_portman\\_masturbation\\_scene.html\]](http://www.associatedcontent.com/article/6081432/natalie_portman_masturbation_scene.html)

26. Actrice dans *Cielito lindo* (Argentine, Maria Victoria Menis, 2005).

27. Inspiré du roman intitulé *Ciencias morales* de Martín Kohan (prix Herralde, 2007) qui décrit (pendant la guerre des Malouines) la dégradation du système répressif à partir du point de vue de María Teresa, jeune préceptrice du *Colegio Nacional* de Buenos Aires.

28. Acteur primé au 19<sup>e</sup> festival de Biarritz, en octobre 2010, pour sa talentueuse interprétation dans ce film.

29. Actrice également récompensée au même festival de Biarritz pour les mêmes raisons que son partenaire dans un rôle bien différent de ceux qu'elle avait interprétés jusqu'alors.

30. W. Howell Masters(1915-2001) et V. Johnson (1925), pionniers de la sexologie.

31. 1. Désir (présentation des personnages dans un univers ultra aseptisé d'où débordent des libidos inhibées, contraste des plans rapprochés sur les corps et des plans panoramiques sur les espaces, contraste aussi des jeux de lumière bipolarisés dans l'environnement bitumé du Lycée), 2. Excitation (Marita découvre l'éveil de son désir pour l'un des étudiants de la classe qu'elle



surveillance pendant que M. Biasutto s'éprend d'elle), 3. Plateau (masturbation de Maria et passage à l'acte de M. Biasutto avec une relâche de la tension sexuelle/filmique dans le huis clos des toilettes du lycée), et 4. Résolution gratifiante pour les deux protagonistes qui ont succombé à leurs désirs respectifs, ayant fait loi (viol de Marita et assassinat de M. Biasutto) juste avant le collapse de la dictature dans l'annonce de la guerre des Malouines, dont le spectateur connaît le dénouement.

32. Dans l'entretien que Martin Kohan a fait pour Cuentomilibro.com, le romancier qui inspira le scénario précise à ce sujet : « *Me parece que esas figuras anodinas, apedadísimas, sin ninguna iniciativa, puro acatamiento, puro sentido del deber y, en ese sentido, pura moralidad, son las que en gran medida explican que la maquinaria represiva funcione. Funciona porque están esos otros de mayor importancia, pero no funcionaría sin estos engranajes aparentemente insignificantes y, al mismo tiempo, imprescindibles* », COVELO D., *Martin Kohan En Cuentomilibro.Com*, avril 2008, en ligne : [<http://www.cuentomilibro.com/ciencias-morales/12>].

33. HUMBERT P., PALAZZOLO J, LAHAIE B., « Préface », *Petite Histoire De La Masturbation*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 10.

34. *Ibid.*, p. 12.

35. *Ibid.*, p. 14.

36. Il reste notoire néanmoins que la promiscuité sexuelle se manifeste à l'intérieur de l'école parmi les enfants de l'élite argentine et en ce sens ce film peut aussi être une lecture plus classique de l'antagonisme des pratiques sexuelles d'une haute bourgeoisie, beaucoup plus « progressiste » que celle de leurs serviteurs voyeuristes incarnés par la préceptrice et le directeur de l'école. C'est une façon indirecte de condamner les bastions du maintien de l'ordre comme ayant été coupables, car en définitive ils le sont (lui de viol et elle de meurtre) de par l'invisibilité de leurs instincts les plus naturels, mais aussi les plus réprimés.

37. Le suicide chez la femme qui perd le contrôle et qui lâche prise se répand comme topique filmique comme le démontre *5 días sin Nora* (Mexique, CHENILLO M., 2009) où la sexualité occupe une place centrale dans le dénouement final. Dans ce film-ci, l'adultère de la grand-mère est révélé par une photographie justifiant l'acte suicidaire.

38. RUBIN G., *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, trad. C. Broqua, F. Bolter, N.-C. Mathieu et R. Mesli, Rostom Mesli (ed.), Paris, EPEL, 2010, p. 70.

39. *Ibid.*, p. 72.

40. *Ibid.*, p. 39.

41. *Ibid.*, p. 45.



42. GOMES A., *Interview: Monica Lairana – Director of Rosa (Short Film Competition)*, 2010, interview, disponible :

[<http://www.ioncinema.com/news/id/5112>], 27 décembre 2010.

43. BRIGGS J. B., *Profoundly Erotic: Sexy Movies That Changed History*, New York, Universe, 2005.
44. BRUNE E., FERROUL Y., *op. cit.*, p. 60-61.
45. RUBIN G., *op. cit.*, p. 72.
46. LANGER M., *Maternidad y sexo : estudio sicoanalítico y psicossomático*, 4<sup>e</sup> éd., Buenos Aires, Editorial Paidós, 1976.
47. BRIGGS J. B., *op. cit.*, p. 9.
48. SOMMER D., *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley, University of California Press, 1991.
49. BURTON-CARVAJAL J., « Regarding Rape. Fictions of Origin and Film Spectatorship », J. KING, A. M. LÓPEZ et M. ALVARADO (ed.), *Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas*, London, British Film Institute, 1993, p. 260.
50. LAQUEUR T., *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard, 2010, p. 3.
51. BRAUSTEIN N. A., *El goce : un concepto lacaniano*, 2006, 7<sup>e</sup> éd., Buenos Aires, Siglo veintiuno, 1990, p. 18.
52. MULVEY L., *op. cit.*
53. HOOKS, n. d.
54. BRUNE E., FERROUL Y., *op. cit.*, p. 25.
55. BRIGGS J. B., *op. cit.*, p. 9.
56. Expression que j'emprunte à LAQUEUR T., *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, p. 10.

## Auteur

***Irma Velez***

**CRIMIC, ESPE de l'Académie de Paris – université de Paris Sorbonne**

© Presses universitaires de Rennes, 2015

Conditions d'utilisation : <http://www.openedition.org/6540>

## Référence électronique du chapitre



VELEZ, Irma. *Un spectre hante la femme dans le cinéma argentin contemporain : le spectre de la jouissance* In : *Entre jouissance et tabous* :

*Les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans les Amériques* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015 (généré le 18 avril 2022). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/41628>>. ISBN : 9782753552814. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.41628>.

### **Référence électronique du livre**

GUENNEC, Mariannick (dir.). *Entre jouissance et tabous : Les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans les Amériques*. Nouvelle édition [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015 (généré le 18 avril 2022). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/41566>>. ISBN : 9782753552814. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.41566>.

Compatible avec Zotero

