



HAL
open science

De la symétrie. Performance cinématographique et expérience du genre à l'aune des hommes-objets du cinéma américain

Jean-Marc Leveratto

► **To cite this version:**

Jean-Marc Leveratto. De la symétrie. Performance cinématographique et expérience du genre à l'aune des hommes-objets du cinéma américain. Genre en séries : cinéma, télévision, médias, 2017, 5, 10.4000/ges.767 . hal-03198913

HAL Id: hal-03198913

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03198913v1>

Submitted on 15 Apr 2021

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.

DE LA SYMÉTRIE PERFORMANCE CINÉMATOGRAPHIQUE ET EXPÉRIENCE DU GENRE À L'AUNE DES HOMMES- OBJETS DU CINÉMA AMÉRICAIN¹

Laurent JULLIER & Jean-Marc LEVERATTO

RÉSUMÉ

L'exploration de l'histoire du spectacle cinématographique sous l'angle de l'homme-objet – du plaisir érotique que peut procurer le physique d'un acteur à tout spectateur, qu'il soit homme ou femme – est d'un grand intérêt méthodologique et épistémologique pour les études cinématographiques. L'homme-objet permet de réintroduire une symétrie, non seulement entre le pouvoir du réalisateur et celui spectateur, mais aussi entre les genres (*gender*), déstabilisant une vision scientifique du cinéma privilégiant le point de vue du cinéphile cultivé et masculin. Il démontre la validité et la nécessité d'une anthropologie symétrique, au sens de Bruno Latour, du spectacle cinématographique, attentive à redonner à l'expérience du spectateur en situation sa fonction dans la détermination du sens du film, au lieu de la déduire du seul examen du texte cinématographique.

MOTS-CLÉS : HOMME-OBJET – HISTOIRE DU CINÉMA – GENRE – ANTHROPOLOGIE SYMÉTRIQUE – AGENTIVITÉ – PLAISIR

ABSTRACT

Exploring the history of the cinema from the standpoint of the « actor as a sex toy » – « homme-objet » in French, i. e. the actor's body as an equal opportunity of erotic pleasure for male and female spectators – is of great interest for Film studies. It goes against the presuppositions that usually guide academic research and limit its validity, due to the priority given to the point of view of a male and purely rational spectator. Practicing a symmetric anthropology (Bruno Latour) of the cinema as a spectacle – in the sense of a situated action – is a means to give back to the ordinary spectator her/his ability to experience and value, with the help of her/his emotions, the various senses of a film. A pluralist vision of the value of a film can thus be opposed to the reduction of this film to a discourse or a text, decoded by an objective gaze.

¹ Cet article présente la problématique scientifique au principe de l'écriture des *Hommes-objets* (Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, Paris, Armand Colin, collection « Albums », 2009), sacrifiée par l'éditeur à des nécessités éditoriales, ce qui émoussait le sens de certains passages.

KEY WORDS : MAN AS A SEX OBJECT – CINEMA HISTORY – GENDER – SYMMETRIC ANTHROPOLOGY – AGENCY – PLEASURE

Laurent Jullier est professeur d'études cinématographiques à l'IECA de l'Université de Lorraine, directeur de recherches à l'IRCAV de la Sorbonne Nouvelle-Paris III. Il a publié de nombreux ouvrages de référence sur l'esthétique du cinéma, envisagé du point de vue de l'investissement cognitif et affectif des spectateurs.

Jean-Marc Leveratto est professeur de sociologie de la culture à l'Université de Lorraine. Ses recherches portent sur l'histoire et d'industrie du spectacle – théâtre et cinéma – appréhendé du point de vue de l'expertise du consommateur.

La vague de l'histoire des représentations qui, au nom de l'histoire culturelle, balaie aujourd'hui les études de cinéma, ne manque pas de soulever des questions épistémologiques de par sa facilité à faire l'économie de l'engagement corporel du spectateur et de ses émotions personnelles. Relire l'histoire du cinéma à l'aune des dominations établies une fois pour toutes est aisé dès lors que l'on se débarrasse de l'incertitude de l'efficacité esthétique et que l'on déduit, pour paraphraser Marx, la conception dominante du plaisir du plaisir du sexe dominant.

La prise en compte de « l'homme-objet », du plaisir érotique que peut procurer, indépendamment de l'efficacité propre du récit, le physique d'un acteur à tout spectateur, homme ou femme, qui se rend sensible à sa présence, permet de réintroduire cette incertitude esthétique, et avec elle, l'agentivité du spectateur, sa capacité à éprouver et à assumer son désir sexuel. Il nous rappelle que le cinéma n'est pas seulement un champ de domination idéologique au sein des rapports de genre, mais aussi un espace de « pratiques de liberté » *via* des « *ars erotica* » visuels et subjectifs.

C'est en cela que l'homme-objet du cinéma nous intéresse : il est un moyen de réintroduire une symétrie, non seulement entre le pouvoir du réalisateur et celui spectateur, mais aussi entre les genres (*gender*). Il permet *de facto* d'approcher le genre en termes de performativité. Il dé-sexualise les grilles de lecture qui postulent une relation naturelle, bi-univoque, entre l'imgo cinématographique et le sexe du spectateur, et d'autant plus qu'elles se veulent critiques du regard masculin. En tant que « fait silencieux », il remet en cause tant l'infériorité que le « modèle misogyne » réserve d'ordinaire au regard féminin, que l'universalité d'un regard masculin hétérosexuel. Comme le rappelle Edward Snow, « critiquer le regard masculin (*male gaze*) pour son hégémonie et son pouvoir de contrôle » sans égards pour la construction de la situation, conduit à « lui accorder précisément la réalité qui lui fait défaut, et donc à nouveau se retrouver les complices de l'ordre des choses même que l'on veut bousculer » (Snow, 1989 : 40).

Un bref rappel de la genèse du spectacle cinématographique, de la naissance du *feature film*, nous permettra, dans un premier temps, de corriger la vision simpliste d'une expérience cinématographique entièrement soumise au « regard masculin ». Le regard féminin a été un facteur déterminant de la construction et de l'évolution du spectacle cinématographique, même si puritanisme et code Hays interdisaient de le satisfaire trop visiblement. Sa satisfaction explicite n'a fait, d'une certaine manière, que mettre en lumière sa secrète présence.

Le passage au parlant et la manière dont la voix a pu contribuer à l'érotisation du corps de l'acteur, avaient déjà, malgré l'attention des censeurs et la prudence commerciale des producteurs, largement ébréché l'omerta pesant sur le plaisir féminin. Émergence explicite de la sexualité féminine – que l'on pense au personnage de Mae West – et irruption de l'altérité ethnique caractérisent ainsi l'âge d'or des studios, confirmant leur solidarité, souvent revendiquée aujourd'hui par les féministes et les mouvements LGBTI.

Dans un troisième temps, nous vérifierons que, l'évolution du public aidant, le type de représentation hollywoodienne théorisé par Laura Mulvey dans les années 1970 faisait déjà partie du passé de l'industrie cinématographique comme de l'expérience du spectateur. C'est ce que constatait déjà Edgar Morin, à la suite des observateurs américains qu'il avait largement pillés pour décrire les stars. De même que l'ingénue féminine laisse la place à la « *good bad girl* », le *bad* signalant son rapport « masculin » à la sexualité, le stéréotype du beau mâle se féminise – disons qu'il se met à circuler *aussi* sous une forme féminisée – dès après la Seconde guerre mondiale. G. L. Mosse attribue cette évolution à « la culture jeune de masse », du cinéma à la *beat generation* en passant par le rock, ce « joyeux déchaînement physique qui eût été vu comme hystérie masculine au siècle précédent » (Mosse, 1997 : 184).

Cette exploration de l'histoire du spectacle cinématographique sous l'angle de l'homme-objet nous permettra, pour conclure, d'exposer les principes d'une anthropologie symétrique du spectacle cinématographique, d'une approche attentive à redonner à l'expérience du spectateur en

situation sa fonction dans la détermination du sens du film, au lieu de la déduire du seul examen du texte cinématographique.

C'est donc à une autre histoire du cinéma – que l'on pourrait appeler, en suivant Bruno Latour (Latour, 1983), une hétérogène² de la représentation cinématographique du genre – que nous convie la prise en compte des hommes-objets. Elle suppose de s'inclure dans l'observation, c'est-à-dire en réalité de reconnaître l'art du spectateur que constitue, tout comme le théâtre, le cinéma. Cette reconnaissance permet de libérer la technique cinématographique de la mission de représentation d'une origine, d'une intentionnalité structurant une fois pour toute le mode de perception de ses produits et suffisant à rendre compte du type de plaisir qu'elle procure.

L'homme-objet, du fait de sa fonction d'objet de plaisir, n'a justement sa place en ce sens ni dans la fiction où il n'est qu'une réalité imaginaire, ni dans le cinéma-vérité où il n'est qu'une utopie. C'est un procédé typique de la littérature artistique sur le cinéma que de ramener ses productions à une origine de la technique cinématographique qui contiendrait, en germe, toutes les œuvres qui vont lui succéder et dont l'histoire du cinéma ne serait que le développement, au sens de la révélation progressive de toutes les possibilités qu'apporte son apparition. Il s'agit d'un monde où, pour paraphraser Herder, la cuisine ne servirait qu'à produire des cuisiniers et le cinéma des auteurs (Herder & Goethe, 1778 : 20-21). Il y a bien plus d'acteurs et donc bien plus d'aléas dans l'histoire du cinéma qu'il n'y en a dans cette philosophie de l'art, pour laquelle tout pourrait se ramener à la quête du mouvement par les frères Lumière ou à la puissance d'imagination d'un Méliès. À commencer par les spectateurs, dont beaucoup d'archives nous rappellent la curiosité qui justifie leur production.

² Cf. Bruno Latour, « Pasteur et Pouchet : hétérogène de l'histoire des sciences », in Michel Serres (dir), *Éléments d'histoire des sciences*, Paris, Bordas, 1983, p. 423-445. L'article met l'accent sur l'intérêt de réintroduire l'histoire intime de la science dans l'histoire officielle.

PRIMITIVISME ET OUBLI DE LA STIMULATION SEXUELLE

C'est parce qu'il nous est impossible de le regarder comme il apparut aux spectateurs de son temps que la vision du cinéma muet nous procure ce sentiment plaisant de naïveté, constitutive du primitivisme. Il conduit à conférer à ce public inaugural la même innocence que celle de l'enfant, oubliant le pervers polymorphe que Freud s'est, aussi, amusé à rappeler aux parents effarés de la bonne bourgeoisie viennoise.

De ce point de vue, la censure qui pèse sur les images est un guide plus sûr pour comprendre la stimulation sexuelle qu'opérait le cinéma muet qu'une supposée naïveté du regard du spectateur des premiers temps, définitivement battue en brèche par la projection des *stag films* – des premiers films pornographiques, réalisés dès l'invention du cinéma pour les amateurs fortunés et les clients des bordels – que les bibliothèques et les cinémathèques se plaisent aujourd'hui à présenter au public sous prétexte d'histoire culturelle³. Que le corps de l'homme-objet – dont le premier exemple de vulgarisation est, pour l'époque du muet, Rudolph Valentino – apparaisse dans le film de fiction offert sur les écrans au grand public comme hors réalité, à l'opposé de l'outil du plaisir mis en scène par le film pornographique, est cohérent avec l'expérience sexuelle qu'il permet aux spectateurs comme aux spectatrices de rêver. Étrange, mystérieux, exotique, le trouble qu'il provoque est inséparable de la confusion des genres qu'il instaure, du fait de la féminité que produit la déssexualisation du corps qu'il représente, supérieurement aimable en même temps que parfaitement neutre. Il peut se permettre d'être un objet, se prêter à cette féminisation, parce qu'il montré comme un être loin de la réalité, inaccessible, en même temps que l'image rend son corps présent et met en valeur son sourire et ses formes. Il fait rêver. L'aura qui l'entoure, l'image de l'aliénation féminine que provoque cet objet de désir est révélatrice d'une vision encore asymétrique des rapports de sexe et d'une définition de l'identité sexuelle encore très normative – strictement hétérosexuelle –, d'une époque où, comme le dit Merleau-Ponty,

³ Avec un grand succès, comme en témoigne l'intérêt des visiteurs pour les extraits de ces films présentés dans les expositions *L'enfer de la bibliothèque. Eros au secret* (« X ») à la Bibliothèque Nationale de France (4-12-2007 au 2-03-2008) ou *Splendeurs et Misères. Images de la prostitution, 1851-1910*, Musée d'Orsay (22-09-2015 au 17-01-2016).

l'homme ne montre pas ordinairement son corps, et lorsqu'il le fait, c'est tantôt avec crainte, tantôt avec l'intention de fasciner ou qu'au contraire l'exposition de son corps va lui livrer autrui sans défense, et c'est alors autrui qui sera réduit en esclavage. La pudeur et l'impudeur prennent donc place dans une dialectique du moi et d'autrui qui est la dialectique du maître et de l'esclave (Merleau-Ponty, 1945 : 194).

Dès le départ, c'est bien le rapport social des sexes en Europe – chrétienne, conservatrice et encore impérialiste – qui donne le cadre de perception de l'homme-objet, ce que le milieu exotique qui renforce sa séduction rend encore plus sensible, en rendant l'homme plus séduisant, du fait de la subversion, du renversement ou du déplacement du rapport qui fait de lui, pour les femmes et les homophiles, un objet érotique.

L'homme-objet surgit ainsi immédiatement aux yeux de quiconque explore, en flâneur, les archives du film ou, en visiteur de musée, l'archéologie du cinéma. Il se dissimule simplement, dans les premiers temps du cinéma, derrière le prétexte de la performance sportive et de la célébration de la force musculaire. Nous pouvons encore découvrir, dans le patrimoine des bandes léguées par le kinéscope, celle consacrée à Eugen Sandow, une expérience visuelle qu'Internet rend aujourd'hui accessible⁴ à quiconque est curieux de découvrir celui que les culturistes contemporains reconnaissent comme le fondateur du body-building. Là encore, le discours sur l'origine d'une discipline que ses passionnés entendent faire reconnaître comme une discipline artistique, conduit à neutraliser l'efficacité érotique des représentations qu'elle propose, pour celui qui se rend sensible à la présence physique de l'artiste⁵.

Si Eugen Sandow peut servir à justifier l'exploration de l'homme-objet au cinéma, ce n'est pas parce qu'il nous révélerait une origine du cinéma, la curiosité que l'homme a toujours portée au corps humain, mais bien plutôt parce l'ironie du cinéma, sa capacité à se mettre en scène et à se

⁴ Voir sur YouTube *Eugene Sandow: The Father of Modern Bodybuilding* : <https://www.youtube.com/watch?v=h3GfJA6RHVI> [consulté le 14 juin 2017].

⁵ De son vrai nom Friedrich Wilhelm Mueller (1867-1925), cet athlète d'origine allemande a acquis une réputation mondiale à la fin du XIX^e siècle par ses démonstrations de force herculéenne, mais aussi par son invention d'une méthode d'entraînement permettant de sculpter son corps à l'image des statues antiques. Il suscitait l'admiration par son esthétique musculaire. Il doit sa célébrité en Amérique au grand impresario américain Florenz Ziegfeld qui l'engagea pour se produire à l'Exposition universelle de Chicago en 1893.

critiquer lui-même, fait immédiatement exploser ce discours convenu. *Le Grand Ziegfeld/The Great Ziegfeld*, de Robert Z. Leonard (1936) mettra ainsi en scène les dames de la bonne société de Chicago, en visite à l'Exposition universelle de 1893, se pressant pour découvrir et s'extasier sur les muscles d'Eugène Sandow, dont Florenz Ziegfeld leur propose de vérifier, en les touchant, la consistance. Le plaisir manifeste que prennent ces représentantes de l'Amérique puritaine à la situation, suffit à rappeler, sur un mode humoristique, les principes de l'anthropologie symétrique : parler d'homme, c'est aussi parler des femmes, et au-delà de tous ceux et celles qui possèdent une sexualité, même si elle est « déviante » ; parler de curiosité, ce n'est pas seulement parler de recherche du savoir, mais aussi de recherche de plaisir. Dans tous les cas, s'intéresser à l'homme-objet c'est s'intéresser à une situation, où se produit une interaction entre des corps dont il faut considérer l'engagement si l'on veut comprendre ce qui se passe, attention ou désintérêt, étonnement ou reconnaissance, plaisir ou déplaisir. C'est l'évolution du contenu affectif et cognitif de cette interaction, du fait du changement de la configuration sociale (la libération des femmes, la tolérance sexuelle) et technique (le savoir-faire des réalisateurs) de la situation qui nous servira à nous orienter dans la caverne d'Ali-Baba des images d'homme que nous offre le patrimoine cinématographique.

Si l'apparition de Rudolph Valentino, qui n'était jusqu'alors qu'un jeune figurant prometteur, dans *Le Cheik* (1921), fait partie de la légende du cinéma, c'est parce que l'action nous fait assister à sa métamorphose. Sous nos yeux, l'objet exotique tout à la fois fascinant et repoussant (la figure énigmatique affiche, lorsque l'héroïne tombe en son pouvoir, le sourire grimaçant de l'Arabe sûr de sa force et apparemment décidé à prendre sans son consentement l'héroïne prisonnière pour épouse) se transforme en la figure sympathique, puis désarmante, attirante enfin, de l'homme viril mais tendre, de l'homme qui dissimule sa sensibilité (il est amoureux fou de l'héroïne). Ce vrai homme tendre ne peut être qu'un fils de l'Europe (le Cheik est en fait un enfant d'un couple d'Européens, égaré dans le désert et recueilli, à la mort de ses parents, par un cheik qui en a fait son héritier). Le moment de la métamorphose est celui où l'héroïne l'a entendu chanter – il vient de lire la lettre de Raoul de Saint-Hubert (Adolphe Menjou) qui lui

annonce son arrivée. Elle entre dans la tente, elle s'arrête, il se tourne vers elle et se dirige vers elle en souriant. Un franc sourire que confirme, après l'intertitre «Je chante toujours quand je suis heureux», un gros plan du visage rayonnant. L'image de l'homme à la fois viril et tendre se cristallise alors définitivement, la révélation de sa véritable identité dissipe le côté trouble du personnage, et le gros plan du visage du jeune Cheik blessé et encore inconscient, avec son bandeau blanc autour du front, puis réveillé et souriant à l'héroïne, l'offre à l'admiration du public. D'un public mixte, aussi au plan de sa composition sexuelle que des préférences sexuelles de ses membres. C'est ce que nous rappelle le succès de cet autre homme-objet de l'époque du muet, Douglas Fairbanks.

Le Voleur de Bagdad/The Thief of Bagdad (1924) : le titre signale à lui seul ce qui fait de l'amour un rapt, et du corps de son héros un moyen de fascination, de parade sexuelle (il séduit immédiatement la princesse lorsqu'elle aperçoit le souriant *lazzarone* du haut de son balcon) incarne cette possibilité offerte de rêver l'expérience sexuelle, au nom même des valeurs fondatrices de la société américaine. «Le bonheur est quelque chose qui se conquiert», nous disent les étoiles du ciel qui brillent sur Bagdad dans l'ouverture du film, et la célébration d'Allah qu'exige le mode d'expression fleuri de la féerie orientale y acquiert l'accent pragmatique de la devise du dollar «*In God We Trust*». Les incroyables décors de William Cameron Menzies, le mélange du «film de splendeur» et du «film d'action»⁶, permettent de mettre en valeur le corps d'éphèbe musclé de Douglas Fairbanks, le torse nu, aux muscles dessinés, fins et déliés, ses fesses moulées par le pantalon aux jambes flottantes et aux larges taches de couleurs, qui semble un clin d'œil au costume du Faune de Nijinsky.

Du gros plan d'ouverture de l'action sur le héros dormant, apparemment, à poings fermés sur le muret de la fontaine qui lui permet de voler leur bourse à tous ceux qui viennent s'y désaltérer, jusqu'au moment où il entre à la mosquée pour confesser son amour pour la princesse, l'écran offre un véritable festival de poses, souvent chorégraphiques. Suivre les

⁶ Selon la catégorisation défendue par Vachel Lindsay en 1915, cf. «L'art du cinéma» (1915), 1922, in Vachel Lindsay, *De la caverne à la pyramide (Écrits sur le cinéma, 1914-1925)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 2000, p. 37. Cette catégorisation est commentée dans Laurent Jullier & Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand-Colin, 2010, p. 56-57.

évolutions de Fairbanks avec la même attention que l'on porte à celle du danseur, c'est surprendre parfois un regard ambigu – le plan qui nous le montre de dos, face à la grille du palais, dans une posture où la courbure du corps valorise sa musculature et souligne la raie de son pantalon entre les fesses – et des postures efféminées – telle celle où, rentré subrepticement dans le palais, et sous prétexte de se dissimuler en se plaquant contre le mur, il écarte les bras et tourne la tête vers l'arrière tout en les gardant en pleine extension. « *Ingratiating as ever* » (« tout sucre et tout miel, comme jamais »), c'est ainsi qu'un dictionnaire spécialisé qualifie Fairbanks dans *Le Voleur de Bagdad* (Maltin, 2005 : 567). Le voir aujourd'hui offrir sa présence comme une friandise au spectateur confirme la nécessité de prendre en compte « les interactions entre les corps disséminés dans le public et ceux présents sur la scène ou sur l'écran » (Gerstner, 2006 : 165) et de tenir compte de la manière dont certains spectateurs ont pu, comme le souligne Daniel Cornell, « mobiliser leurs sexualités pour subvertir la matrice hétérosexuelle à travers laquelle Hollywood codifie ses récits » (Cornell, 1998 : 76).

L'attrance érotique produite par Douglas Fairbanks est, pour Cornell, une dimension incontournable de ces deux « *star vehicles* » que sont *The Thief of Bagdad* (1924) and *The Black Pirate* (1926), l'occasion de deux apparitions mémorables de cet acteur. L'action de *The Black Pirate*, et notamment l'attaque spectaculaire du bateau par le héros solitaire, prêtait particulièrement à l'esthétisation de la puissance d'un corps athlétique, musclé et bronzé. Nul besoin, pour autant de réserver ce type de « *cinematic pleasures* » à ceux que Daniel Cornell appelle les « *queer spectators* », les « *gay, lesbian, and bisexual viewers* ». Pourquoi priver le spectateur hétérosexuel d'un plaisir qu'il peut comprendre intuitivement, dès lors que

un spectacle a pour moi une signification sexuelle non pas quand je me représente, même confusément, son rapport aux organes sexuels ou aux états de plaisirs, mais quand il existe pour mon corps, pour cette puissance toujours prête à nouer les stimuli donnés en une situation érotique et à y ajuster une conduite sexuelle. (Merleau-Ponty, 1945 : 183)

Une préférence sexuelle arrêtée n'interdit pas d'éprouver le caractère érotique de certains stimuli, dans le cadre du contact avec le corps d'autrui

qu'autorise le cinéma, en tant que spectacle vivant. Tout récit audiovisuel a, en effet, « besoin de quelqu'un pour l'animer, quelqu'un qui s'engage à le faire vivre en peuplant ses ellipses de désirs et de réflexions » (Jullier & Leveratto, 2008 : 7). Le cinéma reste le lieu où chacun peut, dans son intimité, explorer sa sexualité, à l'écran et pas seulement dans les toilettes, comme le revendique Renaud Camus dans *Tricks*⁷. Il peut y découvrir d'autres sexualités à travers son attirance imprévisible pour d'autres corps, comme il peut s'y faire surprendre par la beauté d'autres races. La relation de sympathie et les rapports de collaboration qu'ont entretenus au XX^e siècle, selon certains spécialistes des *cultural studies*, l'esthétique *queer* et l'esthétique « *African American* » nous rappellent ainsi la manière dont le cinéma a pu contribuer, dans une Europe encore raciste, à faire désirer d'autres corps que celui de l'homme blanc et du mâle dominant.

LE GRAIN DE LA VOIX ET LA MAGIE DE L'ALTÉRITÉ

Dans le film de King Vidor, *Alleluiah/Hallelujah!* (1929), le corps de Daniel L. Haynes illustre bien cette dimension du plaisir invisible, et pourtant partagé, qui caractérise l'homme-objet. Il n'est qu'à le regarder interprétant *End of the Road* ou effectuant pour accompagner son sermon sur le train qui mène les pêcheurs en enfer le fameux pas immobile, le *shuffle*, pour retrouver le plaisir procuré par son apparition. De la même manière que l'humour immigré dont Charles Musser souligne conjointement le caractère réservé du plaisir qu'il procure – il n'est immédiatement compréhensible que par des familiers –, mais aussi son caractère partagé par tous les publics cosmopolites qui participent à la même vie culturelle urbaine. Ce plaisir peut s'éprouver dès lors qu'on prend appui sur son « expérience vitale » personnelle (Musser, 1991 : 70). La séduction exercée par l'homme noir est d'autant plus sensible à tous, noirs comme blancs, qu'il a été exclu de l'écran pendant toute la première partie de l'histoire du cinéma et de son exploitation commerciale. Dans la mesure où le procédé parlant a permis de prendre la mesure de l'efficacité esthétique de cette

⁷ Renaud Camus, *Tricks*, Paris, P.O.L., 1998. L'auteur y tient la chronique des rapports sexuels brefs et sans lendemain, de ses « coups » (tricks) avec des étrangers rencontrés lors de séances de cinéma.

présence, selon un mécanisme bien démontré par Merleau-Ponty⁸, l'émotion suscitée par le corps de l'homme noir à l'écran est renforcée par le son de sa voix, la force de son chant. C'est ainsi que pour certains intellectuels noirs, le son du cinéma contribuera à réparer la caricature visuelle du noir (Gerstner, 2006 : 199).

Outre l'*African American*, le parlant promeut deux autres types d'homme-objet en puissance, le dandy et le séducteur à l'accent étranger. Si le dandy ne chante pas, sa séduction est inséparable de la parole qui s'accompagne chez lui d'arrogance et de provocation. Faire de la flânerie un moyen de parade sexuelle et du costume de ville une arme de séduction, c'est substituer la conquête sexuelle par l'exposition de sa personne à la conquête sexuelle par la démonstration de sa force au combat singulier et par la prestance du costume militaire. C'est ce que rappelle le Brummel interprété par Charles Laughton. La morgue et l'agressivité du dandy sont donc bien une manière de se protéger, comme le signale l'attitude d'Oscar Wilde, du soupçon de féminité que suscite l'effort de se rendre désirable. Faire les yeux doux n'est pas, il est vrai, le propre du « *tough guy* ». Mais l'homme séduisant, après tout, dans une société urbaine où le corps est un moyen de communication, est celui qui sait se faire désirer. Et lorsque le cinéma triomphe, nulle société n'a connu une telle urbanisation que la société américaine.

Ce n'est pas une raison pour en exagérer les effets sur les personnes. *Oncle Sam* de Victorien Sardou, l'une des premières pièces de théâtre françaises qui met en scène des jeunes filles américaines, n'hésite pas, pour faire rire, à les présenter comme des personnes qui gardent en toute occasion la tête froide vis-à-vis du beau sexe. Attentives uniquement à la situation financière des jeunes célibataires français qui leur sont présentés, elles supputent par avance le profit qu'elles peuvent retirer d'un divorce. Créée en 1873 à New York, la pièce est un bide retentissant. Un demi-siècle plus tard, le succès remporté par les « jeunes premiers » français en Amérique confirme rétrospectivement la méconnaissance de la réalité des

⁸ « L'expérience de la qualité est celle d'un certain mode de mouvement ou d'une conduite [...] le cinéma parlant n'ajoute pas seulement au spectacle un accompagnement sonore [...] les sens se traduisent l'un l'autre sans avoir besoin d'un interprète », Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 271.

mœurs américaines reprochée à Victorien Sardou. Malgré l'accès massif des femmes au monde du travail observable dans les grandes villes américaines, et leur conquête du droit au divorce, les jeunes filles américaines n'oublient pas d'être sentimentales et de se laisser emporter par le charme des jeunes hommes qu'elles rencontrent, à l'écran comme dans la vie.

Dans l'appel du corps à l'écran, un détail emporte très vite l'adhésion. Celui des yeux noirs exprimant la *terribilità* du désir sexuel est depuis Rudolf Valentino bien établi. Mais la beauté du mâle exotique s'enrichit avec l'apparition réussie de Maurice Chevalier aux côtés de Jeannette MacDonald, dans *Love Parade* (1929) du charme de l'accent français. Il fixe avec son accent accusé, sa voix mélodieuse et son charme « gaulois » (le pire « pince-fesses » qu'elle ait jamais rencontré, selon sa partenaire) l'attrait authentique du « *gallant French monsieur* » dont Adophe Menjou monopolisait l'emploi dans le film muet. Au-delà de la sensualité de certaines voix – le velouté de celle de Charles Boyer en fait un tombeur de charme qui se métamorphose dans *Elle et lui* (1939) en amoureux romantique –, l'accent français désigne un attrait érotique qui peut être aussi bien mondain que « canaille », une sexualité mièvre ou brutale, à l'image de celle incarnée par le même Boyer dans *Liliom* de Fritz Lang (1934), où buveur et joueur, il giflait sa femme. L'homme-objet exotique rend son « anormalité » rassurante et attirante par l'intermédiaire des personnages qu'il incarne, et par le plaisir qu'il apporte de ne pas se sentir complètement sexuellement correct. Resitué dans le contexte de sa consommation mondiale, en fait de la consommation locale du cinéma mondial qui caractérise le loisir cinématographique, le sex-appeal masculin est renforcé par l'inquiétante étrangeté que lui confère son extériorité linguistique, qui justifie que l'on scrute sa présence physique.

« MÈMETÉ » SEXUELLE

Selon G. L. Mosse, l'idéal masculin occidental tel qu'il est encore vivace de nos jours, a été inventé par la bourgeoisie à la fin du XVIII^e siècle, un temps où « la société désorientée par les changements qu'elle subissait se cherchait des symboles » (Mosse, 1997 : 12 et. Sq). Contemporaine de la

physiognomonie, elle ne tarde pas à s'accompagner de l'idée selon laquelle un œil exercé peut se fonder sur les apparences d'un homme pour poser un diagnostic sur ce qu'il est au fond de lui.

Les situations réitérées de l'âme produisent dans toutes les parties du visage, disait J. K. Lavater en 1781, des expressions permanentes, belles ou laides. [Par conséquent], plus il y a de perfection morale, plus il y a de beauté. Plus il y a de corruption morale, plus il y a de laideur. (Lavater, 1998 : 55)

La virilité, basée sur l'aspiration à l'ordre social donc exprimée par la maîtrise de soi, a d'abord été construite en opposition non pas aux stéréotypes féminins, comme on pourrait le croire, mais à des contretypes comme l'étranger, le juif, le noir, aux traits « manquant de netteté ». Puis, notamment en France et en Italie, elle a pris aussi pour contretypes l'efféminé et l'hermaphrodite (Mosse, 1997 : 15, 51, 66).

L'hétéro-normativité s'y ajoute : comme le remarque Steve Neale, la société patriarcale prohibe le voyeurisme impliquant des corps masculins, car il connote l'homosexualité. Lorsque l'exposition de tels corps a tout de même lieu, elle doit se faire sous le sceau du fétichisme, par exemple dans le cadre de rituels sadomasochistes (bagarres, tortures) dont le cinéma se montre très tôt friand. On trouve néanmoins, après-guerre, des corps masculins exposés à la contemplation dans le cinéma *mainstream* – en général sous protection générique, comme dans le cas de la comédie musicale (Neale, 1983 : 284, 286). Ce sont donc les années 1950 de Hollywood, explique Steven Cohan dans son ouvrage sur les *beefcakes* de Hollywood, ces beaux morceaux si appétissants qu'on en mangerait⁹, qui ont rompu avec la différenciation du regard suivant le genre. Ce que n'a pas vu, à l'époque, Laura Mulvey, pour qui la « capacité à être regardé » (*to-be-look-at-ness*) ne ressort que du corps de la star féminine (Cohan, 1997 : 165).

Mais les débuts sont timides. Quand des hommes sont exhibés sans excuses au sein d'une romance, poursuit Cohan, il y a de fortes chances pour qu'il s'agisse de séducteurs usant de leurs mâles appâts pour manipuler les femmes. Souvent aussi ce sont des étrangers (Yul Brynner, Louis

⁹ Cf. note 10.

Jourdan, Ricardo Montalban...), car Hollywood participe à la construction du mythe de l'Américain sexuellement innocent (Cohan, 1997 : 182). L'un des lieux communs de la construction de ce mythe est la scène où le mari apprend qu'il va être père ; chez les acteurs, c'est à qui jouera la stupéfaction la plus ahurie, comme si le personnage s'apercevait qu'il a gagné à la loterie sans avoir acheté de ticket. Le champion, à ce petit jeu, est Dick York – il faut dire que son rôle de benêt, ainsi que le genre de la *sitcom* dans lequel il s'inscrit, l'y disposent – qui interprète le mari de *Ma sorcière bien-aimée* (*Bewitched*, la série télé créée en 1964) ; Samantha lui annonce la nouvelle alors qu'il se sert un verre de lait (comme un petit garçon), et sa réaction donne lieu à l'un de ces *slowburn gags* (gags à retardement) chers à l'humour anglo-saxon : il a le temps de continuer à bavarder, de commencer à boire, enfin il lâche le verre qui s'écrase à terre. « Quoi !? ». C'est tout un *Zeitgeist* du « grand enfant » américain qui se dévoile là, d'autant que la femme en face dispose de multiples pouvoirs (c'est une sorcière).

La « mêmété » sexuelle (*sexual sameness*, c'est-à-dire égalité de pouvoir et de traitement) se manifeste d'abord par l'abandon progressif, tout au long des années 1950, du traitement spécial (à base de filtres de flou artistique et d'éclairage non croisé) réservé aux gros plans du visage des stars féminines (Raimondo-Souto, 2006 : 104-105). Quand John F. Seitz, le chef opérateur de *Sunset Boulevard* (Billy Wilder 1950), y a recours lors des gros plans sur Norma, la star oubliée, c'est déjà pour souligner qu'elle appartient à un style de cinéma révolu. *Beefcakes* et *cheesecakes* se retrouvent alors à égalité¹⁰. Pas forcément dans les mêmes films, d'ailleurs : voir par exemple les couples de *La Blonde et moi* (*The Girl Can't Help It*, Frank Tashlin, 1956) et de *Confidences sur l'oreiller* (*Pillow Talk*, Michael Gordon, 1959), où seul un des deux membres est traité, depuis le stade du casting jusqu'au cadrage en passant par le scénario, comme un *cheesecake* (Jayne Mansfield) ou un *beefcake* (Rock

¹⁰ On dirait en français « beaux morceaux » pour les garçons et « belles plantes » pour les filles. Spécialités étasuniennes, le *beefcake* est une sorte de tourte et le *cheesecake* un gâteau à base de fromage frais et de fruits (l'anglais sexe davantage que le français, en associant le salé au masculin et le sucré au féminin, tandis que « beau morceau » peut aussi se dire d'une fille). Le recours à ces comparaisons gastronomiques, des deux côtés de l'Atlantique, connote une certaine *gourmandise du regard* de quiconque se délecte à regarder de jolis corps (« on en mangerait » ; « j'en ferais bien mon quatre heures », etc.).

Hudson), l'autre faisant le gentil garçon (Tom Ewell) ou la chic fille (Doris Day) au *sex appeal* peu spectaculaire.

La symétrie s'étend même au genre : de la même façon que la fulgurante montée en popularité d'Audrey Hepburn « démode les seins » (une boutade de Billy Wilder), les films des Majors des années 1950 se peuplent de stars masculines quelque peu dépourvues des attributs les plus voyants de la masculinité (taille, poids, carrure...). La liste est ainsi longue des acteurs américains *baby-faced*, comme Audie Murphy,

ce petit garçon qui jouait des rôles d'homme après avoir été le *GI* le plus décoré de la Seconde Guerre mondiale (...) Il faisait mec, c'est certain (*to be manly*), mais aussi, définitivement, garçonnet (*boyish*). Il était réputé tirer sur les miroirs, chez lui, avec le revolver qu'il cachait sous son oreiller¹¹. (Clum, 2002 : XXIV-XXVII)

Alan Ladd conviendrait aussi :

Il y avait de la douceur physique et de la sérénité chez lui ; ni coupable ni innocent, suggérant qu'aucune expérience ne pouvait le toucher vraiment, il constituait un objet esthétique en synthétisant le rôle-type du patriarche et celui du jeune protégé. Quand il ôte sa chemise dans *Shane*, la caméra apprécie son petit corps qu'elle transforme en objet spectaculaire de plaisir d'une façon dont John Wayne ou Gary Cooper n'ont jamais été regardés (Clum, 2002 : 81).

La différence est grande avec le cinéma français de la même époque, qui offre certes de belles plantes au regard (BB au premier chef), mais pas vraiment de corps masculins sexy. C'est que « le séducteur français a toujours plus d'esprit que de chair¹² » (Cadars, 1982 : 213).

Attention, cependant, à ne pas exagérer l'égalité de traitement artistique américaine. D'abord parce qu'elle ne concerne pas l'orientation sexuelle : « Hollywood travaille à réifier le rêve d'*Hétérotopia* » (Dixon, 2003 :

¹¹ Remarquons que Frank Sinatra n'y avait pas réussi : un dessin animé de Tex Avery moquait sa petite carrure (*Little tinker*, en 1948), et il n'est devenu une star de cinéma qu'en travaillant à interpréter des rôles de durs (à partir du bien-nommé *Tant qu'il y aura des hommes*, en 1953).

¹² La star française masculine, poursuit Cadars sans rire, ne peut rivaliser avec ses homologues américains, ni même avec Massimo Girotti dans *Ossessione*, car « au jeu de l'amour, il est avéré que l'homme n'a pas à être un objet de désir, puisque c'est lui qui est censé choisir » (*ibid.*).

4), ignorant ou diabolisant les homosexuel.le.s, ou au mieux leur offrant en filigrane, sous forme de sous-textes à décoder ou de passages qu'on ne qualifie pas encore de *queerizables*, un peu de matière à rêver entre les lignes¹³. Quant aux hommes qui s'objectifient parce qu'ils se travestissent (et non parce qu'ils tombent la chemise pour se battre), si l'on pouvait encore en voir couramment dans l'entre-deux-guerres (par exemple Julian Eltinge, donnant la réplique habillé en femme à Rudolph Valentino dans *The Isle of Love*, Fred J. Balshofer 1922), ils ne survivent pas à la Seconde Guerre mondiale, hors du cadre comique (comme les gags fonctionnant sur la *persona* particulière de Cary Grant – c'est bien parce que c'est lui qu'avant-guerre, Susan déclare à trois reprises : « Oh vous êtes tellement joli sans lunettes », dans *L'Impossible Monsieur Bébé* (*Bringing up Baby*, Howard Hawks 1938), sans écouter un traître mot de ce qu'il dit – comportement équivalent à celui de Bogart ôtant d'autorité ses lunettes à la jolie libraire du *Grand Sommeil* (*The Big Sleep*, du même Hawks en 1946).

En outre, puisque l'on parle des biais de domination, la *sexual sameness* ne laisse pas seulement intact l'hétéropouvoir, mais aussi l'aphrodisme, c'est-à-dire la préférence accordée aux belles personnes (Jullier, 2004 : 139). Hollywood pratique ainsi le *physical typecasting*, sans pitié pour les acteurs spécialisés dans les rôles de *sissies* (Edward Everett Norton, Eric Blore, Franklin Pangborn, Grady Sutton, George K. Arthur) ou de « gros asexués » (Fatty Arbuckle, John Bunny, Lou Costello, John Belushi, Chris Farley, John Candy), « souvent, pour ces derniers, avec des résultats désastreux pour leur santé » (Dixon, 2003 : 43, 59). Le *beau mec* a toujours l'avantage, même sur un rival bien plus riche et plus cultivé (*Picnic*, Joshua Logan 1955).

De plus, cette égalité de traitement n'est pas acquise une fois pour toutes, et demeure susceptible d'être remise en cause, même dans des films d'apparence plus progressiste. Dans *Le Dernier Tango à Paris*, Maria Schneider est vue nue, pas Brando ; pour Margaret Walters, Bertolucci s'identifie à Brando, donc il ne le déshabille pas, c'est la fille qu'il veut (Walters, 1983 : 299). L'inégalité de traitement est souvent si ancrée dans les habitudes, dit

¹³ Voir des exemples de ces passages dans le documentaire *The Celluloid Closet* (Rob Epstein & Jeffrey Friedman 1995) d'après le livre éponyme de Vito Russo en 1981.

Peter Lehman, qu'elle provoque même des contradictions scénaristiques : ainsi dans le futur où se passe *Robocop*, garçons et filles partagent le même vestiaire, c'est pourquoi la jeune policière seins nus du début ne s'attire aucun regard ; en revanche, c'est à cause d'un coup d'œil sur le pénis du truand que la partenaire du futur Robocop se fait désarmer et que toute la mécanique du récit s'enclenche (Lehman, 1993 : 123-124).

L'idée de performance masculine consciente changera un peu la donne. Dennis Bingham s'oppose lui aussi à Laura Mulvey : certains acteurs s'affichent sciemment en objets, montrent que leur masculinité est un acte et leur identification au phallus une illusion, par exemple Jack Nicholson, dont « le jeu conscient de lui-même pointe la conformité aux normes masculines comme une mascarade » (Bingham, 1994 : 5, 9, 10). Quand un acteur s'amuse à faire l'objet ou, simplement, met une ostentation à performer le mâle qui indique la mise en place d'un jeu, il n'est plus la « victime » du scénario ni de la mise en scène qui le collaient, à son corps défendant, en position de beau morceau. Il en va ainsi parfois des biceps et des abdos spectaculaires qui ne servent à rien d'autre qu'à performer leur propre existence, et pas à soulever des charges ni même à se battre¹⁴. Ce n'est pas de la distanciation brechtienne, inutile de convoquer ce concept, mais plutôt de l'ironie cool... Ajoutons-y la « réaction » hollywoodienne aux critiques féministes dirigées contre l'exploitation par les médias des « femmes-objets » et nous obtenons le phénomène actuel : le cinéma étasunien *mainstream* montre désormais bien plus de peaux (et notamment de fesses) masculines que féminines.

DE LA NORMALISATION DE L'ARS EROTICA

Ce que l'évolution de l'homme-objet au cinéma nous donne à voir, c'est la généralisation de cet « état fluide » de la civilisation théorisé par Norbert Elias, le processus modérateur qui résulte, selon lui, de la prise de conscience des contraintes excessives imposées aux individus par le processus de civilisation. Par exemple le tabou de l'abstinence prolongée

¹⁴ Sur l'équivalence entre l'obligation de beauté et l'obligation de force, voir Laurent Jullier (2015), « L'arc et l'escarpin. De la lisibilité de la différence sexuelle », *Communication* (Laval, Québec), vol. 33, n° 1 [en ligne] <http://communication.revues.org/5194#tocfrom1n1>

imposée aux filles avant le mariage, est « l'un de ces tabous excessifs et donc barbares que le mouvement civilisateur corrige actuellement ». Du même coup, l'état fluide de la civilisation ne signifie pas la disparition des contraintes, mais leur redéfinition. En effet « l'augmentation du pouvoir des femmes impose des contraintes aux hommes : un type de relations nouvelles entre les sexes est en train de se créer »¹⁵ (Elias, 1977 : 443).

Cet état fluide de la civilisation désigne de façon positive la « modernité liquide » stigmatisée par Zygmunt Bauman, la disparition de « sociétés solides », aux normes bien établies, au profit de sociétés dans lesquels les individus doivent trouver par eux-mêmes leurs propres normes et leurs moyens de réalisation personnels, et deviennent, pour ainsi dire, prisonniers de leur liberté. La dissolution esthétique de la figure de l'homme-objet, sa fragmentation visuelle (les mille avatars dans lesquels il est susceptible de s'incarner), son ambivalence axiologique (entre l'ironie du surhomme nietzschéen et l'opacité stupide du *sex-toy*) exprime cette liquidité. Signifie-t-elle, pour autant, une liquidation de la domination masculine ?

David Riesman avait déjà, dans *La Foule solitaire*, signalé le rôle des industries culturelles dans ce qu'il désignait, dans son vocabulaire, comme le passage de la personnalité « close » (« *inner-directed* ») à la personnalité « ouverte » (« *outer-directed* »¹⁶). Le passage, aurait dit Deleuze, de la morale à l'éthique :

La morale se présente comme un ensemble de règles contraignantes d'un type spécial, qui consiste à juger des actions et des intentions en les rapportant à des valeurs transcendantes (c'est bien, c'est mal) : l'éthique est un ensemble de règles facultatives qui évaluent ce que nous faisons, ce que nous disons, d'après le mode d'existence que cela implique. On dit ceci, on fait cela : quel mode d'existence cela implique-t-il ? Il y a des choses qu'on ne peut faire ou dire qu'à force de bassesse d'âme, de vie haineuse ou de vengeance contre la vie. Parfois un geste ou un mot suffisent. Ce sont les

¹⁵ Sur l'évolution de l'emploi des femmes sous l'effet du processus de civilisation du spectacle, cf. Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La dispute, 2006.

¹⁶ David Riesman, *Anatomie de la société moderne. La foule solitaire* (1948), Paris, Arthaud, 1964. Il observe un changement historique dans les conditions de formation du caractère des individus du fait du rôle joué par l'industrie culturelle dans l'éducation familiale. Le passage de l'intro-détermination à l'extro-détermination se traduit par la naissance d'un consommateur cultivé, qui ne se satisfait pas de modèles de comportements pré-établis mais se « rend sensible aux opinions et aux désirs d'autrui » (p. 146).

styles de vie, toujours impliqués, qui nous constituent comme tels ou tels.
(Deleuze, 1990 : 137-138)

Le diagnostic de Riesman posait déjà la question de l'intérêt et des limites de l'utilisation de la consommation culturelle et de ses produits comme témoin de l'évolution d'une société, comme document pour évaluer le progrès de la « conscience européenne »¹⁷ (Hazard, 1994). Utiliser cette formulation philosophique de Paul Hazard permet de réintroduire la prise en compte de l'aspect affectif et des conséquences éthiques de ce que l'histoire culturelle ou la sociologie de la culture risquent de réduire à des représentations collectives dont l'étude se suffirait à elle-même.

Ce dont la figure cinématographique contemporaine de l'homme-objet témoigne, c'est incontestablement une évolution au plan de la conduite ordinaire de la vie, le souci des individus de réussir leur vie personnelle. Bref, la progressive généralisation de l'idée de « technologie de soi »¹⁸ en même temps que l'intériorisation d'une contrainte de réflexivité qui nous rend attentifs aux limites de cette attitude « technologique » et « égoïste », nous rappelle de façon permanente notre responsabilité vis-à-vis d'autrui, vivant (la bioéthique et le choix du sexe de l'enfant) ou mort (le devoir de mémoire et le traitement cinématographique de la Shoah).

Si la formulation de « l'homme-objet » nous séduit immédiatement, c'est qu'elle exprime de façon amusante, du fait de son incongruité vis-à-vis des classifications qui nous sont familières, cette évolution de l'« habitus occidental » (Elias, 1977). À l'image de la classification fantaisiste des animaux proposée par Borgès¹⁹, elle nous invite à réfléchir à « l'expérience nue de l'ordre et de ses modes d'être », à la manière, selon Foucault, dont

¹⁷ Publié en 1935, l'ouvrage analyse la transformation de la mentalité collective donne naissance aux idées et aux valeurs qui constituent le fondement de l'Europe moderne.

¹⁸ Sous ce terme, Foucault désigne « les procédures, comme il en existe sans doute dans toute civilisation, qui sont proposées ou prescrites aux individus pour fixer leur identité, la maintenir ou la transformer en fonction d'un certain nombre de fins, et cela grâce à des rapports de maîtrise de soi sur soi ou de connaissance de soi par soi », Michel Foucault, *Dits et écrits*, T. IV, Paris, Gallimard, 1994, p. 213.

¹⁹ « Les animaux se divisent en : a) appartenant à l'empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochon de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poil de chameau, l) et cætera, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches », in Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 7.

s'éprouve de manière critique les « codes ordinateurs » d'une certaine culture, à cette expérience de l'ordre « antérieure aux mots, aux perceptions, aux gestes qui sont censés alors la traduire » (Foucault, 1969 : 7). Puisque, comme le dit Humpty Dumpty, pour savoir ce que les mots signifient, « la question est de savoir qui sera le maître, un point c'est tout ! »²⁰, c'est bien d'abord la femme qui reste l'esclave du plaisir de l'homme. Et, sans doute, le caractère séduisant de l'expression de l'homme-objet est qu'elle nous redonne conscience, à la fois de présence du regard féminin dont le cinéma retient, en creux, l'empreinte, et de la revendication silencieuse, mais non honteuse, d'une sexualité féminine, d'un droit au plaisir et à la maîtrise du plaisir symétrique à celui de l'homme. Bref, c'est un programme politique qu'enferme le geste de prendre au sérieux cet « homme-objet », et de ne pas hésiter à montrer sa « vulgarité ». En effet, pour reprendre les mots de Bourdieu²¹,

contre le discours qui [...] comme Racine ne parlait pas de vaches mais de génisses, ne peut parler du Smig ou des maillots de corps de la classe ouvrière, mais seulement du « mode de production » et du « prolétariat » ou des « rôles » et des « attitudes » de la « *lower middle class* », il ne suffit pas de démontrer ; il faut montrer, des objets et même des personnes, faire toucher du doigt...

la réalité, en l'occurrence, de l'ordre sexuel et du plaisir de le subvertir.

Mais la promotion de ce plaisir nous confronte, en tant que spectateurs, au même questionnement éthique que celui que suscite sa dénégation. Le risque est grand, en effet, de sacrifier au commentaire savant de la technique cinématographique et du déploiement des figures de la sexualité, les réactions affectives et psychologiques propres à chacun dont l'événement cinématographique est l'occasion et qui excèdent le cadre de la représentation cinématographique. Elles s'ancrent, en effet, en deçà de

²⁰ Humpty Dumpty est un personnage en forme d'œuf qui apparaît dans nombre de comptines britanniques, ainsi que dans *De l'autre côté du miroir*. Dans cette suite d'*Alice* écrite par Lewis Carroll (*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, 1871), il commence par dire à Alice que les mots signifient ce qu'il lui plaît qu'ils signifient, et quand Alice suggère qu'il n'a pas le droit de procéder ainsi, il poursuit avec la réponse citée (« *'The question is,' said Humpty Dumpty, 'which is to be master – that's all'* »). Texte en accès libre : <http://www.gutenberg.org/ebooks/12> [consulté le 14 juin 2017].

²¹ Il s'agit d'un extrait de la quatrième de couverture de la première édition de *La Distinction*, Paris, Minuit, 1979.

l'événement cinématographique, dans cette expérience de l'ordre dont nous parle Foucault. Comme on l'a vu, passée la surprise initiale, l'homme-objet se révèle être une dimension normale du spectacle cinématographique, et même offrir une manière originale de mesurer l'efficacité de la technique cinématographique et son évolution historique. Bref, il importe de se rappeler que le spectacle artistique reste un jeu, au sens fort que lui confère l'anthropologie, d'une activité constitutive de notre humanité, un jeu qui n'est pas conditionné par l'évolution profonde des mœurs, mais y contribue. Si l'étude de l'échange cinématographique fait légitimement partie, depuis Kracauer, de la sociologie de la culture²², il semble injustifiable et dangereux de sacrifier la fonction ludique du cinéma à la pratique de la sociologie critique, et d'imposer du même coup aux réalisateurs cette mission.

Le point de vue anthropologique qui réintroduit l'observateur dans l'observation, et le spectateur dans le spectacle, offre une manière de traiter la responsabilité du spectateur d'une manière plus sereine. En imposant d'en passer toujours par l'évaluation que l'individu effectue en situation de la qualité des films qui circulent, il permet de dépasser la dichotomie entre technique cinématographique et contexte social, et de prendre en compte la capacité des acteurs à relativiser leur propre jugement. Prendre en compte les situations d'échange que cristallise l'événement cinématographique permet du même coup d'ancrer la représentation artistique dans le contexte social par l'intermédiaire du spectateur lui-même, et non de faire de cet ancrage une réalité « objective », échappant à sa conscience comme à la volonté de l'artiste. Prendre en compte l'expérience du spectateur permet ainsi de comprendre que la revendication de l'autonomie artistique d'une représentation peut aussi servir, dans certains cas, à justifier sa contribution active à la réduction d'une injustice.

L'analyse par Reva Wolf de l'affaire suscitée par l'exposition à la Corcoran Gallery de Washington de photographies « obscènes » – des nus d'hommes noirs mettant en valeur leur pénis – de Robert Mapplethorpe, en apporte un bel exemple. Que l'œuvre de Mapplethorpe fasse partie, selon

²² Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Paris, Flammarion, Champs, 1987. Kracauer y utilise les films allemands des années 1930 pour dégager « ces lois profondes de la mentalité collective qui se ramifient plus ou moins sous la dimension consciente » (p. 6-7).

les termes de Foucault, du « discours sur la sexualité » échappe ainsi, selon elle, à Art Wallis, un historien d'art qui regrette que la défense de l'avocat, dans l'affaire Mapplethorpe, ait consisté à démontrer la qualité artistique des photographies obscènes de l'auteur sans jamais faire allusion à leur contenu, contribuant ainsi à renforcer le fossé entre le spécialiste d'art contemporain et le grand public. Pour Reda Wolf, la fin justifiait le moyen utilisé par l'avocat. Dans la mesure où « la représentation visuelle ne représente pas un discours, mais nous engage dans un discours », le formalisme esthétique a été converti par l'avocat en une arme politique, permettant à un discours de contourner la censure, alors que ce formalisme est généralement utilisé pour imposer une censure. Cette attitude est conforme, selon elle, avec la thèse de Foucault selon laquelle l'enjeu de « la représentation n'est pas tant ce qui est montré que qui est autorisé à regarder quoi avec quels effets », la nécessité donc de prendre en considération l'ancrage que chaque spectateur va faire de la représentation dans son expérience personnelle du rapport de sexes (Wolf, 1998 ; Leveratto, 2004).

Cette critique de la critique est particulièrement exemplaire puisqu'elle nous rappelle que l'expérience propre du spectateur ne se laisse pas réduire à l'expertise juridique ou technique, que cette dernière soit « historique », « sociologique » ou « artistique ». Peu importe, en effet, l'interprétation de la signification sexuelle d'un « discours » (qu'il soit porté par l'écrit ou l'image) dès lors qu'il offre l'occasion d'éprouver personnellement son rapport à la sexualité.

Franz Boas rappelle, dans *Primitive Art*, l'impossibilité d'introduire une séparation rigide entre le « producteur » et le « consommateur » d'art, du fait de la fonction de médiation technique que l'échange artistique confère au corps. En effet, « les sensations musculaires, visuelles et auditives sont les matériaux qui nous procurent un plaisir esthétique et qui sont utilisés dans l'activité artistique » (Boas, 1955 : 10). De ce point de vue, l'importance du cinéma vient, pour Erwin Panofsky, de ce qu'il « a redynamisé les liens entre production et consommation artistiques, lesquels, sont [...] plus que ténus, pour ne pas dire rompus dans de nombreuses disciplines artistiques ». Enracinant le cinéma dans « le pur plaisir de voir les choses bouger » et non dans « un quelconque intérêt esthétique pour la

représentation formelle d'un sujet », celui-ci rappelait que « c'est avec des choses et des personnes réelles, pas avec une matière neutre, que le cinéma [travaille] » (Panofsky, 1996 : 138). C'est cette emprise des corps qu'illustre l'homme-objet du cinéma. La réaffirmation de cette emprise échappe au physicaliste dès lors que le spectateur n'est pas réduit à un objet technique, mais redevient une personne qui éprouve des émotions, possède un « moi privé » qui agit dans l'expérience esthétique et un sens commun (au sens kantien) qui permet de le relativiser. Comme Thierry de Duve le relève, faire dépendre, à la suite de Greenberg, la « distanciation vis-à-vis du moi privé » comme critère de qualification artistique d'un jugement de la seule habitude professionnelle revient tout simplement à s'arroger, en tant que critique ou en tant qu'artiste, « le privilège de mieux représenter l'espèce » (De Duve, 1996 : 104). Il en va de même du sociologue censé être préservé, par le fait qu'il est rompu aux « techniques de rupture », des réactions affectives des hommes ordinaires, ou de l'historien de l'art auquel son œil permet de ramener des impressions esthétiques à des aspects formels et à la réalisation d'une intentionnalité invisible pour le néophyte.

Bref, entre la récusation politique de tout rapport de l'art à la représentation et la construction savante de représentations collectives censées orienter les individus sans qu'ils s'en rendent compte, persiste cette « région médiane » dont parlait Foucault et où chacun peut faire par devers soi l'expérience nue de l'ordre. Ceci s'impose d'autant plus lorsqu'on étudie le spectacle cinématographique, c'est-à-dire une forme de loisir artistique accessible à tous et à toutes, à la différence de loisirs longtemps réservés exclusivement ou prioritairement aux classes supérieures. Cette dimension « universelle » (au sens d'un ustensile) du loisir cinématographique a pu caractériser brièvement, on le sait, dans certains lieux et à certains moments, d'autres formes de loisir théâtral ou musical (le théâtre élisabéthain à Londres, l'opéra baroque à Venise, le théâtre du boulevard du XIX^e siècle). Mais il revient au cinéma de l'avoir établi définitivement, et de devenir par là-même, une incarnation exemplaire du loisir artistique moderne, dans une perspective utopique (le loisir « populaire » par excellence) ou réactionnaire (le parangon du divertissement de « masse »).

Considérée comme un titre de gloire, cette « modernité » du cinéma a malheureusement justifié l'exagération conjointe de son pouvoir de séduction et de son incommensurabilité avec l'industrie théâtrale qui l'a précédé. Il suffit pourtant de rétablir cette continuité en adoptant le point de vue du spectateur pour prendre la juste mesure de la figure cinématographique contemporaine de l'homme-objet. Comme le montrent les études sur l'emploi de travesti – masculin et féminin – dans les théâtres du XIX^e siècle, la stabilisation et la normalisation de ces emplois sont inséparables de la constitution du public moderne des spectacles. Qu'il s'agisse de l'emploi de travesti féminin (Viginie Dejazet en France, Vesta Tilley en Grande Bretagne (Leveratto, 2006)) ou de travesti masculin (Malcom Scott en Grande Bretagne) (Senelick, 1993), le processus de professionnalisation de ces emplois participe à la conquête progressive d'un droit à l'expression de sexualités jusqu'alors condamnées à la clandestinité, du fait de l'intégration de leurs acteurs dans l'espace public où ils deviennent des stars et où leur capacité à changer de sexe est admirée.

L'adoption de cette perspective peut nous aider, du même coup, à penser les enjeux du plaisir procuré par l'homme-objet d'une façon différente de celle qui le réduit, quels que soient ses avatars, à un moyen de reproduction de la domination masculine (dès lors que ces figures n'affectent pas la réalité des rapports sociaux de sexe).

La figure du cyborg proposée par Donna Haraway (2009) et revendiquée par les défenseurs des *queer studies*, constitue une forme contemporaine d'affirmation publique du plaisir intime que procurait à certains spectateurs le travesti masculin ou féminin du XIX^e siècle. Elle permet, pour ses promoteurs, d'éviter la naturalisation de « la domination masculine » qui caractérise un certain féminisme « celui qui continue de réserver la technologie aux hommes, celui qui oublie que la masculinité est elle aussi construite, donc déconstructible. Mieux vaut être un cyborg qu'une déesse : tel est le *motto* du manifeste cyborg pour dire que La femme, à l'instar de Dieu, est bien morte. Il s'agit en fait de contrer le sujet femme qui s'approprie la domination masculine en la figeant et passe par là même d'autres formes d'oppression sous silence, en proposant un renouvellement des formes de subjectivation » (Bourcier, 2003). Dans la définition qu'en

donne Donna Haraway et qu'elle voudrait voir substituer à celle de femme, le cyborg est celui qui transgresse les frontières et les binarismes de la pensée officielle, binarisme homme/femme mais aussi animal/machine, nature/technique, etc. Il correspond à une subjectivité toujours bâtarde résultant d'une fusion non stabilisée d'autres niveaux d'identité. Bref, de même que le « *post-ethnicism* » défendu par certains philosophes américains²³, il importe, pour ce « post-féminisme » de soutenir et de rendre visible la multiplicité de formes de subjectivation viables, une multiplicité qui ne se laisse pas réduire à des oppositions binaires et à des hiérarchies immuables.

La reconnaissance des injustices résultant de l'incorporation de stigmates (race, classe et genre) impose ainsi au chercheur d'éviter, en reconnaissant la prolifération des situations et des identités sexuelles inédites (lesbiennes, transgenres, etc.) revendiquées par les individus, la confiscation de la parole et l'invisibilisation des sujets concernés par le plaisir cinématographique. Appréhendée sous cet angle, on peut sans aucun doute affirmer que la figure cinématographique contemporaine de l'homme-objet rend compte tout à la fois de la normalisation, grâce au cinéma, d'un *Ars Erotica* longtemps obliéré par la *Scientia Sexualis*, ainsi que des efforts individuels et collectifs pour faire reconnaître la visibilité dans l'espace public de nouvelles formes d'identités sexuelles, autrefois récusées comme anormales. Elle nous montre que la meilleure manière d'expertiser le plaisir procuré par l'homme-objet repose sur notre capacité à admettre des plaisirs seconds au regard de celui procuré par le sens du film. Mais que c'est aussi le sens du cinéma que d'établir la signification vitale de ces plaisirs dès lors qu'ils apportent à autrui une confirmation positive et chaleureuse de leur singularité.

BIBLIOGRAPHIE

BINGHAM Dennis (1994), Introduction à *Acting Male, Masculinities in the Films of James Stewart, Jack Nicholson, and Clint Eastwood*, Rutgers University Press, New

²³ Sur l'émergence et le sens de cette notion de « post-ethnicité », cf. Jean-François Véran, « La dialectique de l'ethnicité : support des uns, contrainte des autres » in Vincent Caradec, Danilo Martuccelli, *Matériaux pour une sociologie de l'individu. Perspectives et débats*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, 2005, p. 74-95.

Brunswick.

- BOAS Franz (1955), *Primitive art*, New York, Dover Publications.
- BOURCIER Marie-Hélène (2003), « La fin de la domination (masculine). Pouvoir des genres, féminismes et post-féminisme queer », *Multitudes*, 2003/2, n° 12, p. 69-80.
- BOURDIEU Pierre (1979), *La Distinction*, Paris, Minuit.
- CADARS Pierre (1982), *Les Séducteurs du Cinéma français (1928-1958)*, Paris, H. Veyrier.
- CAMUS Renaud (1998), *Tricks*, Paris, P.O.L.
- CLUM John M. (2002), *He's All Man : Learning Masculinity, Gayness, and Love from American Movies*, New York, Palgrave.
- COHAN Steven (1997), *Masked Men : Masculinity and the Movies in the Fifties*, Bloomington, Indiana University Press.
- CORNELL Daniel (1998), « Stealing the spectacle : gay audiences and the queering of Douglas Fairbanks's body », *Velvet Light Trap*, n° 42, Fall 1998.
- DE DUVE Thierry (1996), *Clément Greenberg entre les lignes*, Paris, Éditions Dis Voir.
- DELEUZE Gilles (1990), *Pourparlers*, Paris, Minuit.
- DIXON Wheeler W. (2003), *Straight : Constructions of Heterosexuality in the Cinema*, State Univ. of New York Press.
- ELIAS Norbert (1977), *La Civilisation des mœurs*, Paris, Le livre de poche.
- FOUCAULT Michel (1994), *Dits et écrits*, T. IV, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT Michel (1969), *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- GERSTNER David A. (2006), *Manly Arts. Masculinity and Nation in Early American Cinema*, Duke University Press.
- HARAWAY Donna (2009), *Des singes, des cyborgs et des femmes : La réinvention de la nature*, Arles, Actes Sud.
- HAZARD Paul (1994), *La Crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Le livre de Poche.
- HERDER Johann Gottfried von et Johann Wolfgang von GOETHE (1778), *Le Tombeau de Winckelman*, Nice, J. Chambon.
- JULLIER Laurent (2004), *Hollywood et la difficulté d'aimer*, Paris, Stock.
- JULLIER Laurent (2015), « L'arc et l'escarpin. De la lisibilité de la différence sexuelle », *Communication* (Laval, Québec), vol. 33, n° 1 [en ligne] <http://communication.revues.org/5194#tocfrom1n1>.
- JULLIER Laurent et Jean-Marc LEVERATTO (2008), *La Leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, Paris, Vrin.
- JULLIER Laurent et Jean-Marc LEVERATTO (2009), *Les Hommes-objets au cinéma*, Paris, Armand Colin.
- JULLIER Laurent et Jean-Marc LEVERATTO (2010), *Cinéphiles et cinéphilies*, Paris, Armand-Colin.
- KRACAUER Siegfried (1987), *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Paris, Flammarion, Champs.

- LATOURET Bruno (1983), « Pasteur et Pouchet : hétérogénéité de l'histoire des sciences », dans Michel SERRES (dir.), *Éléments d'histoire des sciences*, Paris, Bordas, p. 423-445.
- LAVATER Johann K. (1998), *La Physiognomonie, ou l'Art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie*, Lausanne, rééd. L'âge d'homme.
- LEHMAN Peter (1993), *Running Scared, Masculinity and the Representation of the Male Body*, Temple University Press, Philadelphia.
- LEVERATTO Jean-Marc (2006), *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La dispute.
- LEVERATTO Jean-Marc (2004), « L'œuvre de Michel Foucault et la sociologie de la réception : profession, émotion et expertise », *Le Portique*, n° 13-14, p. 23-42 [en ligne] <https://leportique.revues.org/601?lang=en>.
- LEVERATTO Jean-Marc (2006), « Le sexe en scène. L'emploi de travesti féminin dans le théâtre français du XIX^e siècle », dans Isabelle MOINDROT (dir.) *Le Spectaculaire dans les arts de la scène*, Paris, CNRS éditions, p. 271-279.
- LINDSAY Vachel (2000), *De la caverne à la pyramide (Écrits sur le cinéma, 1914-1925)*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- MALTIN Leonard (2005), *Classic Movie Guide*, New York, Penguin.
- MERLEAU-PONTY Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- MOSSE Georges L. (1997), *L'Image de l'homme : l'invention de la virilité moderne*, Paris, Abbeville.
- MUSSER Charles (1991), « Ethnicity, Role-Playing and American Film Comedy : From *Chinese Laundry Scene* to *Whoopie* (1894-1930) », dans Lester D. FRIEDMAN (ed.), *Unspeakable images. Ethnicity and the American Cinema*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, p. 39-81.
- NEALE Steve (1983), « Masculinity as Spectacle : Reflections on Men and Mainstream Cinema », *Screen*, repris dans M. MERCK (dir.) (1992) *The Sexual Subject : A Screen Reader in Sexuality*, London, Routledge.
- PANOFSKY Erwin (1996 [1947]), « Style et matière du septième art », *Questions de style*, Paris, Gallimard.
- RAIMONDO-SOUTO H. Mario (2006), *Motion Picture Photography. A History, 1891-1960*, Jefferson & London, MacFarland & Company.
- RIESMAN David (1964), *Anatomie de la société moderne. La foule solitaire* (1948), Paris, Arthaud.
- SENELICK Laurence (1993), « Boys and Girls Together. Subcultural origins of glamour drag and male impersonation on the Nineteenth Century stage », dans Lesley FERRIS (dir.), *Crossing the Stage. Controversies on Cross-Dressing*, London and New York, Routledge, p. 96-106.
- SNOW Edward (1989), « Theorizing the Male Gaze : Some Problems », *Representations*, n° 25, Winter 1989.
- VÉRAN Jean-François (2005), « La dialectique de l'ethnicité : support des uns, contrainte des autres », dans Vincent CARADEC et Danilo MARTUCELLI, *Matériaux pour une sociologie de l'individu. Perspectives et débats*, Paris, Presses universitaires du Septentrion, p. 74-95.
- WALTERS Margaret (1983), *The Nude Male : A New Perspective*, New York, Paddington Press Ltd.

WOLF Reva (1998), « The uses of Foucault's *The History of Sexuality* in the visual arts », *Philosophy Today*, Spring 1998.