



● ● ● ● Pervers au masculin

1

Les voyeurs et les exhibitionnistes

Le pervers emblématique, dans l'imaginaire populaire, est le *voyeur*. Un voyeur est un personnage, la plupart du temps masculin, qui assiste, pour sa satisfaction et sans être vu, à une scène généralement érotique, ce qui est une situation fréquemment vécue par le spectateur de cinéma : le rapprochement entre spectateur d'images en mouvement et voyeur a donc été fait très tôt. Si le Cinématographe Lumière projette des « vues » de plein air sur un grand écran, l'appareil qui l'a précédé, le Kinéscope d'Edison, dans les années 1880-1890, permettait à un spectateur individuel d'observer des petites scènes grivoises à travers deux viseurs, préfigurant le dispositif des *peep-shows* modernes.

Jusqu'en 1910, le cinéma primitif est riche en situations clairement voyeuristes : *Ce que je vois de mon sixième* (Pathé, 1903) montre un voyeur qui, à l'aide d'une lunette d'approche, observe un couple s'enlaçant près d'une fenêtre. Dans *Un coup d'œil par étage* (Pathé, 1904), un portier d'immeuble distribue le courrier en jetant un coup d'œil par le trou de la serrure de chaque appartement.

Trente ans plus tard, Josef von Sternberg décrit la folie du grand-duc Pierre de Russie (Sam Jaffe) qui observe sa femme (Marlene Dietrich) en perçant les cloisons à l'aide d'un vilebrequin (*L'Impératrice rouge*, 1934). Tous les films « *gore* », représentant des pervers sexuels



L'Homme qui aimait les femmes (François Truffaut, 1977). Bertrand Morane (Charles Denner) aime de manière obsessionnelle leurs jambes : « Les jambes des femmes, écrit-il, sont des compas qui arpentent en tous sens le globe terrestre, lui donnant son équilibre et son harmonie. »

reprennent cette situation. On y perce des trous avec des vilebrequins, des perceuses et d'autres objets perforants pour venir y poser son œil et « mater ».

L'œuvre entière de François Truffaut est inscrite sous le signe du voyeurisme, depuis les jeunes garçons des *Mistons* (1958), qui observent les baisers d'un couple d'amoureux (Bernadette Lafont et Gérard Blain), jusqu'à Bertrand Morane (Charles Denner), *L'Homme qui aimait les femmes* (1977), qui aimait surtout voir leurs jambes en contre-plongée, comme un spectateur de cinéma assis dans son fauteuil : le film se présente comme la véritable psychanalyse d'un cas qu'on pourrait appeler, sur le modèle freudien, « L'Homme aux jambes », puisque telle est l'obsession majeure du héros.

Sa frénésie amoureuse évoque la quête d'un objet perdu, qui toujours se dérobe, et dont seul un jeu savant de substitutions lui permet de masquer le manque. « L'ombre d'une mère inaccessible plane sur le film », comme nous le rappelle Anne Gillain (*Le Secret perdu*, Hatier, 1991, p. 254). Le film ne contient aucune scène sexuelle ; l'instant érotique est, pour Bertrand, celui où



Les jambes de quelques-unes des femmes observées par Bertrand Morane, exposées sous la forme d'un éventail afin de pouvoir s'en délecter par un regard circulaire et en quelque sorte les effeuiller comme les pétales d'une fleur.

ses yeux se fixent sur des jambes en mouvement, selon une mise en scène inlassablement répétée du scénario de la séduction maternelle.

Dans *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock (*Rear Window*, 1954), un reporter photographe, L. B. Jeffries (James Stewart), immobilisé par un plâtre à la jambe, tue le temps en observant au téléobjectif ses voisins d'en face. Il acquiert peu à peu la certitude que l'un de ceux-ci a tué sa femme et s'est débarrassé du cadavre préalablement découpé en l'emportant dans une malle. La situation du héros – immobilité, voyeurisme, attente passionnée et passive – et le fait que la caméra adopte presque constamment son point de vue, permettent de voir le film comme une métaphore du cinéma en général et de la relation du spectateur à l'écran. Comme Jeffries, il est rivé à son fauteuil, immobile, et regarde avec lui les

*La situation du voyeur
est fréquemment vécue
par le spectateur de cinéma*





Cette affiche publicitaire de *Fenêtre sur cour* (Alfred Hitchcock, 1954) met en valeur deux aspects du personnage qu'incarne James Stewart, son infirmité avec son fauteuil de paralytique, sa jambe plâtrée bien dressée, dans le prolongement de son corps, et son appareil photo qu'il entoure de ses mains en le braquant.



Nr 220

1.561400

déplacements des occupants des appartements, de l'autre côté de la cour de l'immeuble.

L'immense téléobjectif que ne cesse de manipuler le personnage est la reprise de la lunette d'observation des voyeurs du cinéma primitif. Jeffries se délecte d'ailleurs à épier les mouvements du corps d'une danseuse. Le personnage est caractérisé par un surinvestissement de la pulsion scopique. Son plaisir, c'est de voir sans être vu. Sa jambe brisée marque son impuissance, et le peu d'entrain qu'il manifeste envers les sollicitations érotiques de sa belle et élégante fiancée Lisa Fremont (Grace Kelly) va dans le même sens. Son désir est intégralement mobilisé par l'acte de voir.

Une sale histoire de Jean Eustache (1977) est le récit d'un pur acte de voyeurisme pervers. Un narrateur raconte à des jeunes femmes qui l'écoutent, accrochées

à ses lèvres, les stratagèmes d'un voyeur qui passe son temps à « mater » les sexes de femmes, à travers un trou ou bien sous la porte des toilettes publiques d'un café. La perversion du dispositif proposé par Eustache repose sur l'écoute d'un récit oral, très détaillé, qui permet au cinéaste de substituer à la pulsion scopique (le plaisir de voir) le plaisir provoqué par la pulsion invocante (le plaisir de l'écoute). Le spectateur ne voit rien, mais il imagine à partir du discours, comme c'était le cas dans *Persona* d'Ingmar Bergman (1966), lors de la confession de l'infirmière. Cette perversité est démultipliée par la répétition obsessionnelle du récit, énoncé une première fois par l'acteur Michael Lonsdale, puis repris mot par mot par le narrateur initial (Jean-Noël Picq).

Un film récent de Michael Haneke, *Caché* (2005) met au centre de son propos le dispositif voyeuriste et pose la question du « qui filme les images ? », et « qui les regarde ? ». On y voit un journaliste littéraire de la télévision, Georges (Daniel Auteuil), marié à Anne (Juliette Binoche), qui travaille dans une maison d'édition. Ils

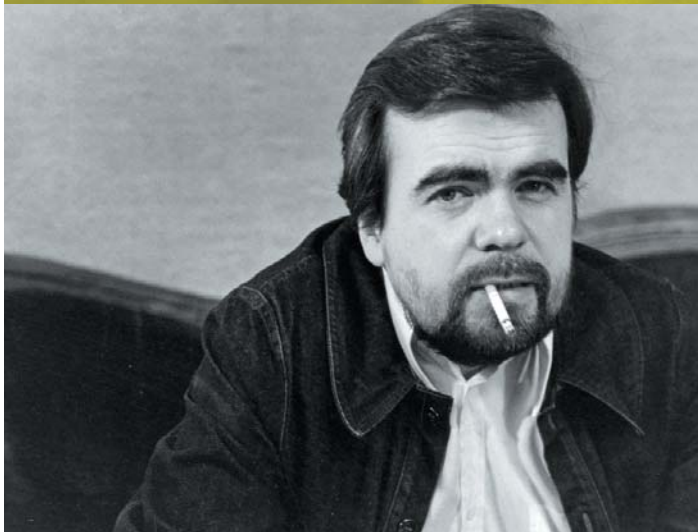
Cette photo de plateau souligne le plaisir du voyeur en action. Jeffries a le sourire aux lèvres, car il observe les gestes de la danseuse et sa silhouette bien dessinée. Le téléobjectif est posé sur son genou et il met au point par un geste de la main pour mieux discerner les formes du corps féminin.

habitent dans une maison d'un quartier cossu de Paris, la Butte-aux-Cailles. Les murs du salon sont couverts de livres et de cassettes. Ils reçoivent d'abord une cassette vidéo, qui est un plan fixe de la façade de leur maison, vue du trottoir d'en face. Le cadrage et la durée sont ceux d'une caméra de surveillance, immobile et sans limite de temps. Le couple va recevoir d'autres cassettes anonymes, accompagnées de dessins d'enfants morbides. Les autres envois concernent une grande ferme où Georges a passé son enfance, une rue et un immeuble populaire de banlieue, puis un appartement dans cet immeuble, où habite un homme d'origine algérienne que Georges a connu dans son enfance. C'est tout le film qui repose sur un dispositif pervers piégeant

les personnages dont l'intimité est constamment battue en brèche (cf. *Lost Highway*, 1997, de David Lynch).

Les images de la caméra cachée supposent un regard de voyeur tout-puissant, invisible, à la vision panoptique. Sa puissance intrusive est produite par son anonymat et son invisibilité, même si l'épilogue du film ouvre la voie à plusieurs pistes interprétatives : ces images ont été captées par les fils respectifs et complices de Georges et de Majid, son ancien compagnon d'enfance. À la perversion de Georges enfant, qui manipule son ami et ses parents pour rester seul chez lui, répond celle des images de la vidéo-surveillance. Ces images sont produites par le regard de la vengeance implacable des fils qui demandent des comptes à la génération des pères.

*Les images de la caméra cachée
supposent un regard de voyeur tout-puissant,
invisible, à la vision panoptique*



Dans *Une sale histoire* (1977), Jean Eustache filme un narrateur, ici Michael Lonsdale, qui raconte une anecdote particulièrement scatologique, la description méticuleuse d'un voyeur observant le sexe des femmes, à travers un trou fait dans une porte de toilettes publiques. Ce récit est évidemment une métaphore de la position du spectateur de cinéma, voyeur de fictions moins scabreuses, mais tout aussi perverses.



Caché (Michael Haneke, 2005). Georges et Anne sont constamment suspendus à leur téléphone portable. Ils sont cernés par un mur de livres qu'ils ne liront jamais. L'écran de la télévision, qu'ils ne regardent pas, trône dans leur salon pour signifier leur indifférence vis-à-vis de l'actualité internationale. Leur angoisse est provoquée par l'absence de leur fils qui n'est pas revenu chez lui ce soir-là.