

Année académique 2018-2019, session de septembre

MASTER DE SPÉCIALISATION EN ÉTUDES DE GENRE

LALOY

Pauline

**Les procédés cinématographiques de Su Friedrich :
promesse d'un cinéma d'avant-garde féministe ?**

Promoteur :

ZANONE Damien, UCLouvain

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel et que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance. Je suis consciente que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement constitue un plagiat et que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat comme prévues dans le *Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain* au Chapitre 4, Section 7, article 107 à 114.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude.

Nom, Prénom : Laloy, Pauline

Date : 16 juillet 2019

Signature de l'étudiante :

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Laloy', with a long horizontal stroke extending to the right.

Note de lecture

Le présent travail de recherche s'inscrit dans une épistémologie féministe. De cette manière, la rédaction est à la première personne du singulier et utilise une écriture épicène. De plus, une attention a été portée à ma position en tant que chercheuse ainsi qu'à la manière dont celle-ci pouvait influencer mon travail. Teresa de Lauretis l'évoque dans son texte « Sexual Indifference and Lesbian Representation » :

Cependant, la représentation est liée à l'expérience par des codes qui changent historiquement et touchent de manière significative deux directions : l'écrivain·e a du mal à inscrire l'expérience dans des formes de représentation historiquement disponibles, la ou le lecteur accède à la représentation à travers son propre contexte historique et expérientiel ; chaque lecture est une réécriture du texte, chaque écriture une relecture de l'expérience (de quelqu'un·e).¹

¹ Teresa de Lauretis, « Sexual Indifference and Lesbian Representation », dans *Theatre Journal*, vol.40/n°2, 1988, p. 161 (je traduis)

INTRODUCTION

Le cinéma expérimental ou d'avant-garde

Cinéma *expérimental* ou *avant-gardiste* ? Les deux dénominations recouvrent des idéologies cinématographiques sensiblement identiques. Dès lors, comme le fait Robin Blaetz dans son ouvrage *Women's Experimental Cinema*², j'utiliserai les deux termes de manière indistincte. Ce cinéma se distingue du système commercial et industriel propre à l'entreprise cinématographique et se spécifie en s'inscrivant dans une pratique artistique. Le cinéma expérimental se situe en marge de la culture dominante et se déploie dans une création conjointe de ses propres réseaux de diffusion et de création. L'artiste exerçant dans cette pratique, considérée comme forme artistique à part entière, se charge fréquemment de tous les pans et étapes de son œuvre : la conception du projet, sa réalisation et sa production. Le cinéma expérimental s'inscrit dans une posture qui revendique le travail de la forme comme primordial, favorisant ainsi les recherches et innovations de la « matière ». Dans les films avant-gardistes, une attention particulière est alors consacrée à la forme et va généralement surpasser le contenu. Néanmoins, l'un n'exclut pas l'autre. La forme et le contenu peuvent se confondre et être alors traités simultanément pour leur valeur et leur signification. Cette définition, assez générale, témoigne de la difficulté, réelle, à circonscrire cette pratique artistique.

Le cinéma expérimental, revendiqué comme forme artistique en marge du système, me semble un champ d'étude intéressant en cela qu'il peut proposer des variations aux représentations dominantes portées par le cinéma grand public. Ces différences se marquent par les recherches artistiques qui se centrent sur la forme de l'œuvre. Ainsi, nous pouvons interroger les manières dont les questions de représentation – et de surcroît, de représentation des femmes – peuvent être renouvelées, transformées, par une recherche artistique qui se centre sur le primat des sensations. Il est également intéressant de se pencher sur cette pratique artistique en raison de la présence de réalisatrices. Celles-ci s'inscrivent souvent dans une démarche féministe qui se manifeste notamment dans la production par l'utilisation de pratiques non-hiérarchiques et collaboratives³. Les artistes femmes féministes me semblent mettre en avant des propositions variées, multiples et

² Robin Blaetz (dir.), *Women's Experimental Cinema*, Durham, Duke University Press, 2007

³ *Ibid.*, p. 10

différentes des représentations des femmes. Cela se présentant par l'attention portée aux sensations et la conscience des représentations s'inscrivant dans un cinéma patriarcal⁴.

Robin Blaetz consacre son ouvrage, *Women's Experimental Cinema*, à la mise en avant du travail de quinze femmes cinéastes avant-gardistes. Elle entame son livre en émettant l'idée que « le cinéma expérimental a toujours été un art dans lequel les femmes ont excellé »⁵. Le cinéma expérimental et les femmes : c'est là la circonscription de mon domaine de recherche. Ces deux catégories me semblent dignes d'intérêt mais sont victimes d'une double invisibilisation. En tant que forme artistique en marge, le cinéma expérimental est moins « accessible » au grand public et demeure moins diffusé ; quant à la présence des femmes, il n'est pas à démontrer que leur visibilité est un point sur lequel il faut continuer de travailler. Un des enjeux du présent travail vise ainsi à rendre visible le travail d'une femme cinéaste avant-gardiste qui a participé ou fait l'histoire de ce cinéma, et qui subsiste moins connue du public en raison de la forme même de sa pratique artistique et du fait de son sexe. Mais rendre visible n'est pas suffisant. Je souhaite aller au-delà en interrogeant la manière dont les procédés cinématographiques expérimentaux proposent des modes de représentation divers qui ouvrent, peut-être, un champ des possibles.

Je pense que dans mes premiers films, d'une manière un peu dingue, je réagissais à la fois contre les psychodrames et les films structurels, et que j'essayais de faire quelque chose de différent. Mais la plupart du temps, j'étais juste énervée et pensais, « Certains de ces films sont vraiment ennuyeux, d'autres ont un potentiel mais ils sont vraiment mal conçus et, où sont toutes les femmes ? »⁶

Su Friedrich

Su Friedrich est une cinéaste avant-gardiste américaine, considérée comme une des représentantes majeures du cinéma lesbien. Dès la fin des années 1970, elle s'exprime « à partir du territoire du cinéma expérimental à tendance documentaire »⁷. Ses films témoignent d'une attention portée conjointement à la forme et au contenu. Friedrich combine dans ses œuvres des éléments narratifs, documentaires et expérimentaux, intégrant notamment de la matière

⁴ Pour rappel, le patriarcat est un système social dans lequel les hommes détiennent l'autorité. En tant que pères de famille, les hommes sont considérés comme dépositaires de l'autorité au sein de la famille, et ainsi, de manière étendue, comme autorité au sein de tout système.

⁵ Robin Blaetz (dir.), *ibid.*, p. 1 (je traduis)

⁶ Su Friedrich, cité dans Janet Cutler, « Su Friedrich: Breaking the Rules », dans Robin Blaetz, *op. cit.*, p. 315 (je traduis)

⁷ Raphaël Bassan, « Les documentaires expérimentaux de Su Friedrich », dans *Bref*, issue 110, février-avril 2014, p. 10

autobiographique, pour mettre l'accent sur des thématiques liées à la place des femmes, de la famille et de l'homosexualité dans l'Amérique du Nord contemporaine.

Les œuvres de Friedrich proposent notamment des représentations et des désirs lesbiens, et ainsi, évoquent, de manière plus ou moins explicite, la « possibilité lesbienne »⁸. L'objectif, en étudiant l'œuvre de Friedrich, est de déceler les manières dont les représentations peuvent témoigner de transgressions. Comme le dit Teresa de Lauretis, s'attarder sur les artistes lesbiennes permet de considérer la manière dont elles cherchent à « échapper au genre, à le nier, le transcender ou le performer à l'excès »⁹, et la façon dont elles inscrivent l'érotique dans des modes de représentations cryptiques, allégoriques ou encore réalistes. Pour cela, elles mettent en place « diverses stratégies d'écriture et de lecture du rapport intransitif et pourtant obstiné de la référence au sens, de la chair au langage »¹⁰.

L'hypothèse sous-tendant cette recherche est que Friedrich utilise des modes de démonstration, comme le son, la voix, la narration, ou le corps et la subjectivité, qui illustrent et témoignent de représentations féministes des femmes.

⁸ Judith Mayne, *Framed: Lesbians, Feminists and Media Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, p. 196

⁹ Teresa de Lauretis, art. cité, p. 159 (je traduis)

¹⁰ *Idem* (je traduis)

I. SU FRIEDRICH

1. Biographie

Su Friedrich est née en 1954 à New Haven, dans le Connecticut. Sa mère, Lore Bucher, est d'origine allemande et a vécu en Allemagne durant la période nazie. Son père, Paul Friedrich, est un linguiste et anthropologue américain qui a travaillé comme soldat de l'armée américaine. Ses parents se rencontrent en Allemagne durant la Seconde Guerre mondiale et s'installent aux États-Unis. En 1965, le père de Su Friedrich quitte sa famille.

Friedrich a baigné dans une éducation religieuse, notamment en raison de sa scolarité dans une école tenue par des catholiques. De 1971 à 1972, elle suit des études à l'Université de Chicago, puis au Collège Oberlin de 1972 à 1975, d'où elle sort diplômée en Art et Histoire de l'Art. Depuis 1976, elle vit et travaille à New York. Dès 1978, elle entame la réalisation et la production de courts et longs métrages (vingt-trois films d'une durée variable de dix à soixante-cinq minutes) et, depuis 1998, elle est professeure d'art visuel au Centre des arts créatifs et artistiques de l'Université de Princeton, où elle enseigne la production cinématographique et vidéo¹¹.

Avant de se plonger dans la réalisation, la cinéaste exerce d'abord dans la photographie ainsi qu'en tant qu'artiste graphique à New York. À l'époque, elle travaille également comme militante bénévole dans des organisations féministes, en programmant des projections ou en écrivant pour la revue *Heresis: a Journal of Art and Politics*¹². Elle attribue son entrée dans la réalisation cinématographique aux cours et projections organisées au Millenium Film Workshop. Cette importante institution de production et de projection de films expérimentaux fut créée en 1965 à New York et offre des cours à des prix abordables¹³.

Friedrich appartient à la nouvelle génération de femmes cinéastes expérimentales qui se sont perfectionnées avec les équipements disponibles dans les différents ateliers coopératifs et ont émergé en tant qu'artistes désireuses de faire des films offrant une critique du patriarcat

¹¹ Références bibliographiques issues notamment du site officiel de Su Friedrich : https://www.sufriedrich.com/bio/PDFs%20of%20bio/SF_2_page_bio_2013.pdf

¹² Journal féministe produit et distribué de 1977 à 1993 par le collectif Heresies. Tous les numéros peuvent être téléchargés sur le site suivant : <http://heresiesfilmproject.org/archive/>

¹³ Michael Zryd & Lynn Bell, « Friedrich, Su », dans *Senses of Cinema*, issue 23, décembre 2002

Elle a, comme d'autres à cette période, profité des projections au Millenium Film Workshop et au Collective for Living Cinema¹⁴. Ainsi, dans les années 1980, elle fait partie de ces cinéastes qui réagissent contre les pratiques avant-gardistes dominantes et pensent une nouvelle génération de films d'avant-garde en intégrant notamment une perspective féministe¹⁵.

Friedrich cite les cinéastes suivant·es comme ayant eu de l'influence sur elle : Rainer Werner Fassbinder, Akira Kurosawa, Billy Wilder, Maya Deren, Chantal Akerman, Leslie Thornton, Luis Buñuel, Pier Paolo Pasolini, Marlene Gorris, Ingmar Bergman, Leontine Sagan, Agnes Varda, Buster Keaton, Hollis Frampton, Anne Severson, Abbas Kiarostami, Valie Export, Preston Sturges, Vincent Grenier, Leighton Pierce, Frederick Wiseman, David Lee, Vilgot Sjöman, Jean Rouch, John Marshall, Satyajit Ray, Mike Leigh¹⁶.

2. Œuvres cinématographiques

Hormis un essai sonore en 1978 avec *Hot Waters*, les œuvres de Friedrich sont, jusque 1984, des films silencieux en noir et blanc faits de matière composite. Sa palette cinématographique inclut des plans de diverses sources, même si une grande partie est issue de la cinéaste ou de ses proches. Le matériel est disparate : photographies, films domestiques, extraits de films narratifs, interviews, émissions de télévision ou images originales. Ce matériau constitue et crée un cinéma voguant entre le narratif, le documentaire et l'expérimental. Malgré la richesse et la diversité des séquences et plans, Friedrich parvient à unifier les divers matériaux pour en faire un tout, cohérent et unique.

Son cinéma est qualifié d'« organique » par Raphaël Bassan¹⁷, car la forme s'y mêle au contenu. La matière mélange des sons ambiants, des silences, de la musique classique ou populaire, des mots énoncés oralement ou rayés sur la pellicule, des images ralenties à la tireuse optique ou refilmées. Le contenu évoque des thématiques personnelles, telles que ses interrogations et désirs – par exemple dans *Damned If You Don't* – ou ses rapports familiaux – surtout *Sink or Swim* ou *The Ties That Bind*. Néanmoins, ces propos personnels interrogent de manière étendue le politique. Il en résulte que les limites entre le personnel et le politique, ou

¹⁴ Collectif fondé en 1973 à New York par des étudiants du département cinéma de Harpur College.

¹⁵ Janet Cutler, art. cité, p. 315

¹⁶ *Ibid.*, p. 338

¹⁷ Raphaël Bassan, art. cité, p. 10

l'autobiographique et le social, sont fluides. Friedrich part de son vécu, de ses perceptions et impressions, de ses émotions et interrogations, mais l'ensemble de ses questionnements débouche sur des problèmes sociaux liés à la place des femmes, des familles, des homosexualités ; ces éléments étant toujours ancrés sa réalité, c'est-à-dire les États-Unis d'Amérique. Ses souvenirs se mélangent à la culture populaire et politique, dans un contexte social plus large. Mais le tout résiste continuellement à de simples explications et va ouvrir des lectures diverses, chargées d'ambivalence. Les problèmes et thèmes qu'elle aborde sont chargés et interdépendants tels que le passé et le présent, le personnel et le politique, la vie quotidienne et le rêve. En questionnant ses inquiétudes intimes, en examinant ses propres peurs et ses désirs, elle invite finalement le public à interroger sa propre identité sexuelle, son histoire familiale, son éducation – religieuse ou non – et sa mortalité¹⁸.

Dans sa pratique, Friedrich a considéré que le rejet de films personnels ou structurels n'avait pas pour effet de libérer le cinéma, mais que ça réduisait simplement les options. Selon elle, le problème n'est pas d'éviter le personnel ou le systématique, mais de se réapproprier et redynamiser les précédentes pratiques du film qui étaient critiquées, comme autant de dimensions utiles¹⁹.

Les œuvres sur lesquelles je vais centrer ma recherche sont les suivantes : *The Ties That Bind* (1984, 55'), *Damned If You Don't* (1987, 42'), *Sink or Swim* (1990, 48'), *Hide and Seek* (1996, 65') et *The Odds of Recovery* (2002, 65').

3. Un regard sur sa propre production

Friedrich, en plus de sa production filmographique, a participé à l'écriture d'articles pour différentes revues, notamment *Heresis: a Journal of Art and Politics* et *The Downtown Review*²⁰. Elle s'exprime, à travers des articles sur ses propres films, sur ses projets artistiques, sur le travail d'autres artistes, la réalisation ou les techniques filmiques.

¹⁸ Raphaël Bassan, art. cité, p. 10

¹⁹ Scott MacDonald, « Su Friedrich : *The Ties That Bind* », dans *Avant-Garde Film: Motion Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 103

²⁰ Voir Annexe 2 pour ses publications.

En 1990, un article de Su Friedrich est publié dans le *Millenium Film Journal*, « Does the Radical Content Deserve Radical Form? »²¹, qui reprend une intervention faite par Friedrich lors du second festival new-yorkais du film expérimental lesbien et gay²². L'introduction de ce texte, écrite par l'équipe organisatrice du festival, est intéressante en cela qu'elle donne des définitions de ce que sont les films expérimentaux, lesbiens ou gays. Ces définitions peuvent éclairer la présence des œuvres de Friedrich dans cette catégorie. Les films sélectionnés et considérés comme lesbiens et gays doivent mettre en évidence une « présence gay »²³, qu'il s'agisse d'une relation, évidente ou non, ou d'une position critique ou distincte de l'hégémonie hétérosexuelle. Cette définition est à retenir concernant les questions de représentations qui seront interrogées plus tardivement dans ce travail, liées notamment à la « possibilité lesbienne » évoquée par Judith Mayne. Les films considérés comme expérimentaux ou avant-gardistes envisagent le film comme un support philosophique et esthétique et non pas comme un simple divertissement. De cette manière, « le film reste une forme d'art essentiellement et principalement visuelle qui n'impose pas une histoire ou une ligne narrative simple, et qui explore la lumière, la chimie, les objectifs, l'épaisseur, et toute la notion physique d'avant-garde gay »²⁴. Le reste de l'article concerne le point de vue de Friedrich sur la radicalité ou non de ses films. La question qu'elle se pose, dans ses films, concerne sa volonté d'être la plus véridique possible. Et concernant la radicalité, elle écrit ceci :

Mais je ne peux tout simplement pas respecter un slogan tel que « un contenu radical exige une forme radicale » car c'est trop oppressant et abstrait. Je ne pense pas que quiconque s'assied pour travailler afin d'être radical ; on travaille afin de dire ce qu'il en est de vivre. Mettre une prescription sur cette entreprise est un moyen sûr d'étouffer ou de discréditer la plupart des voix et d'ignorer le fait qu'il y ait tellement de voix différentes dans le monde. Je suis sûre que nous pouvons en apprendre davantage en respectant chaque voix en tant que voix individuelle (bien sûr je parle de voix relativement indépendantes, et non celles de Hollywood), plutôt que d'essayer de nous assurer que nous parlons tous et toutes la même langue.²⁵

Friedrich pose un regard réflexif sur ses films et cela se manifeste dans d'autres de ses écrits. Dans son article « It Takes Two, Baby »²⁶, la cinéaste évoque le fait qu'il faille deux entités pour que les films vivent : la personne qui produit le film et celle qui le regarde, l'une ne pouvant exister sans l'autre. « Mes films ne vivront pas si vous ne les voyez pas et vous ne

²¹ Su Friedrich, « Does Radical Content Deserve Radical Form? », dans *Millenium Film Journal*, n°22, 1989-1990, pp. 118-123

²² Festival qui a eu lieu du 13 au 18 septembre 1988, à Millenium.

²³ Il semble que dans le texte, la dénomination « gay » englobe tant les lesbiennes que les gays.

²⁴ Su Friedrich, art. cité, p. 118 (je traduis)

²⁵ *Ibid.*, p. 123 (je traduis)

²⁶ Su Friedrich, « It Takes Two, Baby », dans *Millenium Film Journal*, février 2003

les verriez pas si je ne les réalisais pas, et ainsi de suite. »²⁷ Mais ce qui compte aussi, c'est le premier public de ses films : un groupe d'amis qui passent des heures à lui dire ce qu'elles et ils ont vu. Elle évoque la possibilité de retravailler ses films suite aux différentes suggestions et conclut sur la nécessité d'une dualité pour rendre un rêve possible. Ce qui m'intéresse dans ce texte, c'est la manière dont Friedrich évoque ses inquiétudes et craintes face à une œuvre qu'elle produit et surtout suite aux remarques et suggestions qu'elle reçoit. Une certaine sincérité se fait sentir dans son texte, face à la difficulté de se rendre compte que son film répond ou non à ses attentes. Si elle perçoit un de ses films comme logique, révélateur et complexe, son public pourra le trouver déroutant, prudent et cliché. La possibilité de s'ouvrir aux remarques des autres renvoie notamment à un refus d'une position dominante. Cette réflexivité permanente permet une forme d'ambivalence dans le regard qu'elle porte ou que le public peut porter sur ses films. L'ambivalence me semblant être une des clés pour permettre de dépasser une compréhension hégémonique et unique.

Friedrich a continuellement une approche réflexive sur ses propres œuvres. Dans l'article « Seeing (through) Red »²⁸, elle fait part d'un regard porté *a posteriori* sur un de ses films. Elle y reprend le script de son film *Seeing Red* et y ajoute des annotations. Elle débute son article avec une introduction exprimant l'émergence de l'idée de cette œuvre. Après avoir fait plusieurs films autobiographiques, elle pensait avoir fait le tour. Néanmoins, lorsque sa compagne lui fit remarquer qu'elle avait l'air souffrante et qu'elle devrait envisager d'en faire une vidéo, elle se mit devant sa caméra et parla, en disant ce qu'elle avait envie ou besoin de dire sans savoir ce qui allait en résulter. Se mettre face à la caméra et parler de soi, ou de ce qui nous entoure, ressemble à un journal filmé et témoigne d'une réflexivité. L'article dont il est question ici renforce ce retour à soi dès lors qu'elle examine ses réflexions spontanées. Cet essai lui permet ainsi de poser les questions qu'elle a constamment à l'esprit pour chacun de ses films :

Chacun a sa propre version de chaque expérience, alors à qui appartient la version la plus exacte ? La personne qui narre ne peut-elle jamais décrire des expériences qu'elle a partagées avec d'autres sans créer d'énormes lacunes, faussetés ou erreurs, grossières ou minimes ? Comment ne pas créer un faux environnement dès qu'on allume une caméra ou un microphone ? Et la question qui reste sans réponse : mon récit de ma propre vie a-t-il une valeur pour une autre personne que moi ?²⁹

²⁷ Su Friedrich, « It Takes Two, Baby », art. cité, (je traduis)

²⁸ Su Friedrich, « Seeing (through) Red », dans David Lazar (dir.) *Truth in Nonfiction*, Iowa City, University of Iowa Press, 2008, pp. 152-162

²⁹ *Ibid.*, pp. 152-153 (je traduis)

Le contenu des écrits de Friedrich est digne d'intérêt, tout comme la manière dont elle les met à disposition. Il y a là une volonté de rendre visible. Tous les articles qu'elle a écrits sont disponibles et accessibles sur son site internet³⁰ et il en est de même pour tous les scripts de ses films. Cette pratique rejoint le regret évoqué par la cinéaste que son travail ainsi que celui d'autres cinéastes avant-gardistes ne soient pas plus largement vus et dépassent rarement les cercles universitaires³¹. Elle a souhaité y remédier, notamment en transférant son œuvre sur DVD. Sa volonté est de rendre accessibles et visibles les travaux portant sur la forme et le sujet ; de cette manière, elle souhaite « contribuer à élever le niveau de la culture »³².

³⁰ <http://www.sufriedrich.com>

³¹ Janet Cutler, art. cité, p. 333

³² *Idem* (je traduis)

II. LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE DE FRIEDRICH

1. Expérimentations, documentaires et narrations

Les films de Friedrich sont expérimentaux dans leur forme, ce qui ne les empêche pas de s'appuyer sur une narration. Les genres filmiques sont associés, donnant à ses œuvres des formes hybrides alliant l'avant-garde, le documentaire et les modes narratifs. Le travail formel en fait incontestablement des films expérimentaux, le contenu autobiographique les lie à du documentaire et la dimension narrative se retrouve inévitablement dans le fait qu'une histoire est racontée. Sa production cinématographique n'est, finalement, pas réductible à un seul genre.

La narration est un élément essentiel dans ses œuvres dès lors que chaque film raconte, d'une manière ou d'une autre, une histoire. Cette dimension narrative est entièrement assumée par Friedrich qui se prononce sur ce sujet :

Je devais me creuser la tête pour comprendre pourquoi je résistais constamment à réaliser un documentaire normal. Ou même un film expérimental « normal ». Si je pense au film expérimental en tant que genre, il y a toujours quelque chose à son sujet qui, à mon avis, diffère de mon propre travail. Peut-être que *Gently Down the Stream* rentre dans cette catégorie, mais une fois qu'on regarde *The Ties That Bind* ou *Damned If You Don't*, ou même *Rules of the Road*, ce n'est pas le cas... Je pense qu'il y a quelque chose de plus purement visuel dans les films expérimentaux. Ils ne sont pas tellement motivés par la narration. Mon travail a toujours été guidé par une sorte de narration, alors je ne sais pas. Je fais juste ce que je fais.³³

La dimension narrative de ses films permet d'atteindre une meilleure accessibilité, ce qui peut être considéré comme plutôt inhabituel pour des films expérimentaux. La narration est probablement ce qui permet à Friedrich d'allier ses intérêts : proposer des œuvres touchant les questions de forme et de sujet, tout en étant intelligibles.

Son œuvre la plus narrative est incontestablement *Hide and Seek*. Ce film narre l'éveil sexuel de Lou, la protagoniste (possiblement lesbienne) âgée de douze ans, entrecoupé d'entretiens avec des lesbiennes adultes qui évoquent leurs propres souvenirs de puberté : leurs premières expériences sexuelles, leurs possibles désirs pour des garçons, leurs coups de foudre pour leurs professeures. Mais bien que le film décrive des situations typiques pour une jeune fille (Lou avec ses amies qui découvrent leur corps, partagent des moments d'amitiés intimes, rêvent de leur futur, dansent, jouent) avec un point de vue lesbien, la position et l'œuvre finale

³³ Janet Cutler, art. cité, p. 332 (je traduis)

évitent la rhétorique du documentaire conventionnel. Le documentaire se mêle à un aspect narratif fictionnel et par cela même déborde de sa forme initiale. Toute la partie du film concernant Lou est une fiction. Outre cette double perspective – la fiction de Lou et les souvenirs des femmes – le film est construit avec divers matériaux qui allient eux aussi le documentaire et la fiction, rendant la limite entre ces derniers plutôt floue. Le film contient donc des séquences qui suivent Lou dans son quotidien, des entretiens de femmes lesbiennes sur leur jeunesse, des séquences d'un film d'éducation sexuelle des années 50, des plans d'animaux en Afrique (issus du film fictionnel *Simba* de 1955) et des photographies des lesbiennes quand elles étaient enfants – dont deux de Friedrich. *Hide and Seek* est alors moins journalistique qu'impressionniste, représentant des impressions plutôt qu'une réalité unique, et les idées qui en émergent jaillissent de la mémoire par phénomène d'association de souvenirs.

La construction du film est double – Lou et les entretiens – mais il n'est pas évident de savoir quelle partie porte l'autre. Si nous pouvons croire que le film narre l'éveil sexuel de Lou, le tout entrecoupé d'entretiens de lesbienne, il serait plus juste de croiser ces narrations. En effet, les commentaires et anecdotes des lesbiennes nourrissent la trame narrative de Lou et les deux structures narratives s'entremêlent. Par exemple, les femmes



Lou et deux amis qui jouent près de la rivière

Hide and Seek

racontent la manière dont elles pouvaient se considérer comme des garçons manqués – certaines oui, d'autres non – et en parallèle avec ce récit, Lou est montré jouant avec deux garçons. Lorsqu'une femme évoque, à la suite de ce qui précède, qu'elle était troublée par les changements physiques de son corps – l'apparition de seins et des menstruations –, l'histoire de Lou fait écho à ces propos. Alors qu'elle était avec les garçons, elle s'en va brusquement, rentre chez elle, va dans sa salle de bain, se déshabille et fait couler de l'eau sur son short et sa culotte qu'elle place dans la baignoire. Sa sœur entre ensuite dans la pièce et lui montre les protections hygiéniques. Les récits des femmes alimentent l'intrigue inhérente au personnage de Lou, et Lou illustre, représente, les anecdotes qu'elles racontent.

Damned If You Don't est également un des films de Friedrich à avoir une portée narrative évidente. Tout comme *Hide and Seek*, il revêt une part fictionnelle et sa narration principale s'enchevêtre avec d'autres. Au début du film, une femme s'endort en regardant la diffusion télévisuelle de *Black Narcissus*, mélodrame de Michael Powell et Emeric Pressburger de 1947, relatant l'établissement d'une congrégation de religieuses sur les contreforts de



Image de *Black Narcissus* comme elle apparaît dans *Damned If You Don't*

l'Himalaya. Friedrich montre des scènes de ce film en insistant sur les séquences qui représentent les tensions entre la « bonne » sœur, la « mauvaise » sœur, et M. Dean – l'objet de leur désir. Elle façonne le film afin de mettre l'accent sur la tension sexuelle entre les femmes, et l'homme, du film. Mais Friedrich ne se contente pas de reprendre les séquences de ce film, de les monter et de les intégrer dans sa propre réalisation, elle filme la diffusion sur un écran, ce qui donne à l'image une matérialité manifeste : des bandes horizontales de défilement de l'image ainsi qu'un grain lié à l'image sur support télévisuel. La cinéaste a également fait le choix de filmer en noir et blanc, plutôt que de laisser les couleurs originelles du film.

D'autres séquences s'ajoutent à celles de *Black Narcissus*, notamment des images de religieuses filmées dans la rue, ainsi que de baleines, cygnes et serpents de mer qui ondulent sensuellement. Mais l'aspect narratif du film est porté par la présence de la femme vue au début, qui va rencontrer à plusieurs reprises une jeune bonne sœur. Une forme de désir est palpable entre ces deux protagonistes, qui va s'exprimer et s'éprouver à la fin de *Damned If You Don't*. Les deux femmes se retrouvent, l'« autre » femme enlève lentement et presque cérémonieusement les multiples couches de l'habit de la religieuse jusqu'à ce que celle-ci soit complètement nue. Dans cette intimité, les deux femmes s'embrassent et s'enlacent. Une narration est mise en évidence et progresse vers un aboutissement : une passion amoureuse traduite par une représentation érotique du corps des femmes filmées, qui traite aussi des difficultés à « parvenir à une libération érotique »³⁴. Ce film est donc une narration mais qui, tout comme dans *Hide and Seek*, mêle divers récits. Cette multiplicité



La sœur et « l'autre femme » qui la déshabille

Damned If You Don't

³⁴ Janet Cutler, art. cité, p. 325 (je traduis)

s'exprime par l'utilisation de voix multiples. Celles-ci correspondent aux différentes histoires qui s'entremêlent et se nourrissent mutuellement. Cependant cela n'est pas diffus mais propose un tout cohérent présentant tout de même de multiples réflexions. Ces voix seront analysées dans la partie suivante.

Dans les films dits expérimentaux de Friedrich, la forme narrative est un élément prégnant. La cinéaste l'énonce elle-même, elle a toujours été guidée par une forme de narration. La question de la narration a été traitée par de Lauretis dans son chapitre « Strategies of Coherence. Narrative Cinema, Feminist Poetics, and Yvonne Rainer »³⁵. De Lauretis met en avant le fait que le projet commun du cinéma radical, indépendant ou avant-gardiste des années soixante et septante était « la destruction du plaisir narratif et visuel »³⁶. Mais la théoricienne propose que les films féministes ne soient pas contre la narration, mais justement narratifs, c'est-à-dire constitués en un récit. Ce récit devrait alors travailler à représenter le désir féminin que Hollywood « a classiquement représenté comme le pouvoir condamné du fétiche »³⁷, tout en se penchant aussi sur les représentations de la duplicité des scénarios et les contradictions spécifiques du sujet féminin qu'ils contiennent. Selon de Lauretis, l'intrigue, le récit et la narrativité sont des mécanismes de cohérence. Il demeure une attirance et une suspicion envers la narrativité, mais selon elle, la narrativité, la « poétique du récit » représente un enjeu de taille :

le récit et la narrativité, en raison de leur capacité à inscrire le désir et à diriger, soutenir ou saper l'identification (dans tous les sens du terme), constituent des mécanismes à utiliser de manière stratégique et tactique dans l'effort de construire d'autres formes de cohérence, de changer les termes de la représentation, de produire les conditions de représentabilité d'un autre sujet social – et genre³⁸.

De Lauretis émet l'idée que l'attrait de la narration réside dans la possibilité de raconter son histoire et dès lors, de parler en tant que sujet du discours. Ce qui signifie aussi être écouté, se voir accorder la paternité³⁹ et l'auteur-ité sur l'histoire – de Lauretis utilise ici la dénomination « author-ity ». Ce qui est important de considérer, ce n'est pas que ce soit des

³⁵ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Londres, Macmillan, 1987, pp. 107-126

³⁶ *Ibid.*, p. 108 (je traduis)

³⁷ *Idem* (je traduis)

³⁸ *Ibid.*, p. 109 (je traduis)

³⁹ Je tiens à ajouter une note concernant l'utilisation de ce terme qui correspond le plus au terme anglais « authorship ». En français, il semble que ce soit le seul mot qui connote cette idée d'être l'auteur·e de l'œuvre. Il me semble néanmoins gênant dès lors qu'il exprime, par sa forme-même, la domination masculine. Le terme « maternité » ne me semble pas non plus être une solution, dès lors que ça recouvre déjà des réflexions et englobe d'autres domaines. J'aspire à un terme plus neutre qui m'a semblé manquant.

femmes qui racontent des histoires – et en écrivent – car cela, elles le font depuis plusieurs centaines d’années, mais le fait qu’elles le fassent « avec peu ou pas d’autorité, avec des contraintes sévères quant au genre, au support et à l’adresse »⁴⁰. Finalement, elle considère qu’il y a une forme d’urgence dans la narration pour que le travail effectué dans ce sens « devienne de plus en plus conscient et explicitement féministe »⁴¹.

Ainsi, grâce à leur simple revendication de narrativité, les films de Friedrich proposent une approche féministe. Mais ces films dépassent la catégorisation dans le champ du récit et sont bien plus multiformes que cela. Elle propose, d’une certaine manière, un décalage par rapport aux catégories, et c’est cela aussi qui permet de sortir d’une lecture hégémonique et unilatérale. La fluidité et l’hybridité du langage formel des œuvres de la cinéaste permettent des représentations multiples qui ne sont pas contraintes de correspondre à l’une ou l’autre forme. Les codes sont explosés et s’entremêlent.

2. L’incarnation et la désincarnation des voix féminines

Les formes hybrides des œuvres de Friedrich travaillent diverses matières visuelles mais également sonores. Le travail du son et de la voix est très prégnant, et apparaît comme un élément à analyser dans une perspective féministe. Cette voix, dans le cinéma expérimental, se distingue de la place généralement attribuée aux voix des femmes dans le cinéma classique hollywoodien. C’est une des réflexions mises en place par Kaja Silverman qui interroge et analyse, dans son ouvrage *The Acoustic Mirror: the Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, la place de la voix dans le cinéma. Elle tend à démontrer que la différence sexuelle présente dans le cinéma est tout autant l’effet du régime sonore que du régime visuel⁴².

Dans le cinéma classique hollywoodien, les hommes et les femmes parlent, mais leur position par rapport au discours diffère. Les sujets masculins sont producteurs du discours, ils ont la possibilité de le faire avancer. Par contre, les sujets féminins parlent – d’ailleurs parlent beaucoup – mais leurs paroles sont discréditées. Les femmes ne sont pas productrices de leur propre parole et leur participation à la création du discours est quasiment inexistante. La

⁴⁰ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender*, op. cit., p. 113 (je traduis)

⁴¹ *Idem* (je traduis)

⁴² Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: the Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1988, p.viii

différence de parole qui se manifeste entre les sujets masculins et féminins s'exprime au niveau de la thématique mais également au niveau formel. Silverman s'attarde par exemple sur la question de la narration en lien avec la diégèse. Le sujet masculin va posséder *tous* les pouvoirs narratifs en cela qu'il peut avoir la parole *dans* la diégèse mais également *hors* de celle-ci, en voix off. Le personnage féminin, quant à lui, n'a de pouvoir sur la parole dans aucun de ces deux lieux. Selon Silverman, ce système hiérarchique est maintenu par le fait de la synchronisation de la voix qui enferme les femmes dans une situation subalterne. L'indissociabilité entre le corps et la voix repose sur un principe de contrôle et de domination : la voix contrôle le corps, le corps contrôle la voix. La synchronisation freine les capacités de la voix et du corps à introduire de l'hétérogénéité ou à permettre une transgression.

Dans le cinéma classique hollywoodien, les femmes sont des corps. Elles doivent donc être vues et entendues. Pour Silverman, afin de sortir de cette représentation, il faudrait que les femmes puissent acquérir le pouvoir de parler et, partant, qu'elles aient une autorité discursive. De cette manière, les femmes devraient pouvoir être entendues sans être vues. Ce serait une des solutions afin de démonter la hiérarchie inhérente à la différence des sexes. Cette proposition concerne tout le projet de son texte « Disembodying the female voice » dans lequel Silverman émet l'idée que les voix féminines coexistent avec leur corps féminin au prix de leur appauvrissement et de leur piège. C'est pour cela que ces voix doivent s'éloigner de la fixité visuelle et, peut-être surtout, des contraintes de la synchronisation⁴³.

Les propositions théoriques de Silverman sont à mettre en parallèle avec les films de Friedrich qui atteignent ce pouvoir discursif par les femmes ainsi que la désincarnation des voix féminines. La désincarnation se manifeste notamment par le procédé de la voix off. Silverman parle de la voix off⁴⁴ comme une « voix d'en haut » qui « parle d'une position de connaissance supérieure et qui se superpose à la diégèse »⁴⁵. Dans le cinéma classique hollywoodien, cette voix est presque exclusivement masculine. Dans le cinéma expérimental et de surcroît dans celui de Friedrich, cette voix off – féminine et quelquefois masculine – va se manifester. Sa présence témoigne de la désincarnation des voix féminines et dès lors, d'une forme de pouvoir repris par les sujets féminins. La spécificité de la voix off est que sa source est maintenue dans

⁴³ Kaja Silverman, *op. cit.*, p. 141

⁴⁴ Je précise qu'il s'agit ici de la voix off dans la traduction du terme anglais « voice-over », c'est-à-dire que la voix appartient à quelqu'un qui est hors de la diégèse.

⁴⁵ Kaja Silverman, *op. cit.*, p. 48 (je traduis)

un endroit inaccessible à la caméra et aux sujets regardants. Elle a cela de privilégié qu'« *elle transcende le corps* »⁴⁶ et se situe à une place qui est résolument autre ; autre et indéterminable. De plus, dans la mesure où la voix off affirme son indépendance de la piste visuelle, elle se présente comme une forme énonciatrice.

Dans *The Ties That Bind*, la voix off est celle de Lore, la mère de Friedrich. L'intérêt de la voix off dans ce film est qu'elle se trouve hors de la diégèse tout en étant à l'intérieur. L'histoire est celle des souvenirs de Lore, racontée par cette dernière. Lore apparaît, à plusieurs reprises, à l'écran mais sa voix n'est jamais synchronisée avec son image. Ainsi des images sont associées aux paroles, sans synchronisation et même parfois sans être forcément en adéquation avec l'histoire racontée. La particularité de l'expérimentation dans ce film est la difficulté de déterminer la source de la voix. En tant que voix off, sa source est forcément dans un ailleurs, indéfinissable ; sauf qu'en ce cas-ci, cette voix est celle de Lore, qui apparaît à l'écran, et dont la source est alors manifeste. Selon Silverman, cette ambiguïté est en faveur de la dissonance et de la dislocation, qui permet de répondre à la problématique de l'assignation



Mots grattés sur la pellicule

The Ties That Bind

corporelle. Outre la voix off, une autre forme de parole se manifeste dans ce film : la voix de Friedrich. Celle-ci est incontestablement présente mais à la fois totalement absente. La réalisatrice pose des questions à sa mère, réagit à ses réponses, donne son avis, s'interroge elle-même, mais elle n'émet aucun son. Ses interventions n'apparaissent que visuellement par le procédé de grattage de mots à même la pellicule : des lettres blanches sur fond noir. Cette technique transgresse l'incarnation d'une voix d'une manière peut-être supérieure tant elle n'est pas sonore. Selon Friedrich, cela permet de renvoyer à soi-même car « tu entends ta propre voix quand tu lis »⁴⁷. Intégrer du langage, au-delà d'une voix, permet d'ajouter une autre facette et un outil qui peut interroger, plier ou renforcer des significations des schémas diaristiques ou poétiques⁴⁸. Ainsi, ce dialogue indirect entre Friedrich et sa mère Lore pourrait témoigner, comme l'évoque Silverman, d'une réticence de la part de la réalisatrice à activer pleinement sa

⁴⁶ Kaja Silverman, *op. cit.*, p. 49, en italique dans le texte (je traduis)

⁴⁷ Janet Cutler, art. cité, pp. 319-320 (je traduis)

⁴⁸ *Ibid.*, p. 336

propre subjectivité dans ce discours⁴⁹. Ce qui peut être pris d'une certaine manière comme une stratégie de la part de Friedrich qui consisterait en une appropriation de son œuvre par le public. Tout comme elle l'évoque avec la possibilité d'être renvoyé à soi-même par le processus de lecture plutôt que de l'ouïe.

D'une position visuellement présente par l'écrit et sonorement invisible, Friedrich apparaît, dans *Sink or Swim*, à quelques reprises par sa présence corporelle et de manière sonore via une brève intervention. Le film, narré par la voix d'une jeune fille, est une suite d'histoires vécues par Friedrich, en lien avec son père. La voix narrative représente plus incontestablement une voix off, désincarnée, se situant dans un au-delà indéfinissable et possédant une connaissance supérieure. Néanmoins, cette catégorisation n'est pas si restreinte. La voix de la jeune fille parle de l'histoire de Friedrich en utilisant la troisième personne du singulier. Cette voix n'est donc pas directement rattachée à la cinéaste. Cependant, en tant que voix d'enfant, narrant les souvenirs de Friedrich, d'enfance et de jeunesse, nous ne pouvons nier une certaine volonté d'attribuer cette voix à une personnification de Friedrich. Mais la narration de l'expérience de la protagoniste à la troisième personne établit sans nul doute une distance. Alors que ces souvenirs sont bien ceux de Friedrich, utiliser ce procédé, ce recul, permet d'intégrer cette autobiographie dans une entité plus large, capable de toucher le public.

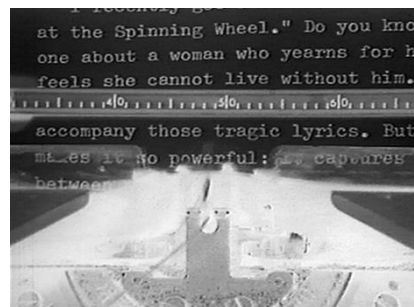
Le son, dans *Sink or Swim*, est rarement en accord avec l'image. La voix off raconte des souvenirs, mais ce qui est montré n'est pas souvent en correspondance. Ce qui permet, comme l'exprime si bien Friedrich, une réflexion :

Dans *Sink or Swim*, certaines histoires sont illustrées avec des images sans aucun rapport, comme celle de mon père écrivant un poème et les images de moi mettant des roses dans un vase, et à d'autres moments, il existe une correspondance plus directe, comme l'histoire de mon journal intime combiné aux images d'écolier·es catholiques, images que j'ai utilisées parce qu'étant enfant je fréquentais l'école catholique. Mais je voulais consciemment que *Sink or Swim* inclue des correspondances directes et indirectes. Je voulais donner à l'imaginaire une marge de manœuvre et non pas seulement lui fournir des illustrations de la narration.⁵⁰

⁴⁹ Kaja Silverman, *op. cit.*, p. 166

⁵⁰ Janet Cutler, art. cité, p. 324 (je traduis)

Deux séquences de ce film ont attiré mon attention relativement au son et à cette question de correspondance, il s'agit des séquences intitulées « Kinship » et « Ghosts ». « Kinship » montre des images de paysage prises d'un avion, ainsi qu'un paysage de désert avec une femme seule, et également deux femmes nues prenant une douche ensemble. Le son qui accompagne cette séquence est une musique de Schubert, « Gretchen am Spinnrade ». C'est la première fois que Friedrich utilise une musique dans ses films. La séquence « Ghosts » montre, quant à elle, en plan rapproché, une machine à écrire, en image négative, et le texte qui est en train d'y être écrit. Il s'agit de Friedrich qui décrit comment sa mère, après que le père les ait quittées, écoutait inlassablement des lieds de Schubert, et notamment, un, qu'elle aimait particulièrement, « Gretchen am Spinnrade ». Voici une partie de ce qui en est dit :



Le texte qui s'écrit sur la machine à écrire

Sink or Swim

J'ai enfin obtenu la traduction du lied « La jeune fille au rouet ». Le connais-tu ? C'est celui à propos d'une femme qui se languit de son amant absent, et s'aperçoit qu'elle ne peut vivre sans lui. C'est si étrange d'avoir une mélodie si extatique qui accompagne un texte si tragique. Mais c'est peut-être cela qui le rend si fort : il incarne parfaitement le conflit entre mémoire et présent.

Cette séquence est intéressante car il s'agit de la seule où le son est synchronisé à l'image, il s'agit du bruit de la machine à écrire. Le public participe à l'écriture de la lettre, visuellement et également de manière sonore, et comme pour *The Ties That Bind*, la position active du public qui doit lire la lettre permet de renvoyer à une part de soi. Cette réflexion demandée aux spectateurs et spectatrices est renforcée par les correspondances entre les images et les sons qui ne sont pas forcément limpides mais qui peuvent le devenir en faisant des liens entre les différentes séquences.

L'épilogue du film, qui survient après la dernière section et un noir, est la comptine de l'alphabet, chantée en canon par Friedrich. L'image montre un film de famille où se trouve Friedrich enfant en maillot de bain. La chanson est chantée six fois. À mesure que le canon s'amplifie, l'image de Friedrich est multipliée et se superpose, tout comme le son. Le procédé de la démultiplication de l'image et du son permet une désincarnation, renforcée par la facticité du procédé. De plus, la voix présente est une voix off mais qui témoigne d'une certaine ambivalence. La voix off n'a pas de corps, sauf qu'elle en a un, c'est le corps de Friedrich, que l'on voit à l'écran, mais ce corps est celui d'un enfant, or c'est Friedrich adulte qui chante la

chanson. Une corrélation existe entre les deux mais qui est perméable. L'ambiguïté est d'autant plus présente qu'il s'agit d'une voix d'adulte chantant une comptine enfantine.

Avec la désynchronisation, par la voix off, « la voix féminine est multipliée de telle manière qu'il est impossible de la rattacher à un ancrage corporel spécifique »⁵¹. Cette multiplication dont parle Silverman est manifeste dans le film *Damned If You Don't* où les voix off sont diverses, multiples et à aucun moment rattachées à un corps (à l'exception d'un très court instant lors d'une des séquences de *Black Narcissus*). Cette multiplication des voix est aussi une manière de répondre à la problématique de l'assignation corporelle. Dans *Damned If You Don't*, la voix off n'a pas de corrélation physique. De plus, il y a une certaine complexité dans les différentes bandes sonores. Le film est fait de dix voix différentes et commence dans le silence complet, avant qu'une première voix off se fasse entendre : une voix de femme (Martina Siebert) qui raconte le film *Black Narcissus*. Cette voix se fera entendre à plusieurs reprises durant le film, poursuivant la narration du film de fiction. Survient, justement dans cette fiction, la seule voix synchronisée qui se manifeste dans l'œuvre, appartenant à la « bonne » religieuse et s'adressant à M. Dean : « Si vous avez une lueur de décence en vous, vous ne reviendrez plus près de nous ! » Juste après cette séquence, la voix off qui narrait le film depuis le début poursuit mais une distance intervient. Alors que l'image devient noire, elle dit « Et bien, qui va le chanter ? Je vais dire "il commence à chanter" et puis tu chantes, d'accord ? » Une voix off masculine se fait alors entendre, semblant être celle d'un jeune homme, qui répond « D'accord ». L'image revient à celle de *Black Narcissus* et lorsque la narratrice termine de répéter « Il commence à chanter », le jeune homme chante, d'une manière peu sûre et en rigolant :

No, I won't be a nun
No, I shall not be a nun
For I am so fond of pleasure
I cannot be a nun⁵²

Le décalage dans cette séquence se fait à un double niveau. Tout d'abord, l'intervention de la discussion entre ces deux voix met en exergue le processus de création de la voix et permet d'avancer l'idée selon laquelle la voix off est factice. Un processus de recherche, de création est nécessaire, même dans une forme de spontanéité. Une voix n'est jamais extérieure et sans

⁵¹ Kaja Silverman, *op. cit.*, p. 141 (je traduis)

⁵² Je traduis : « Non, je ne serai pas une sœur. Non, je ne serai pas une sœur. J'aime tellement le plaisir. Je ne peux pas être une sœur. »

enveloppe corporelle. Il y a une rupture avec l'idée de « suprématie » inhérente à la voix off comme connaissance supérieure, surplombante. Et c'est d'ailleurs cela, le second niveau de décalage. L'intervention de la voix off féminine, qui commande la voix off masculine, pourrait se définir comme supérieure dans la hiérarchie et présente alors un reversement des places et rôles ; bien que l'objectif ne soit pas de reprendre la première place dans la hiérarchie. Ceci est accentué par le manque d'assurance de la voix off masculine. Le chant se fait avec une voix tremblante, entrecoupée de rires gênés. Néanmoins, cette position fragilisée est contrebalancée par l'intervention d'une autre voix off masculine qui survient quelques minutes après cette première. Il s'agit de la voix d'un homme plus âgé, qui reprend le même chant mais avec une aisance et une fermeté, et qui conclut son chant par quelques rires machiavéliques. Cette voix, celle de M. Dean, intervient à la fin d'une séquence de *Black Narcissus* lorsque la « méchante » sœur pousse la « bonne » par-dessus le ravin ; l'image se poursuit sur l'« autre » femme, endormie sur son lit. Le silence reprend place et survient l'image d'un serpent d'eau en mouvement – évocation et peut-être moyen de renforcer le « j'aime tellement le plaisir » de la chanson.

Le film possède également d'autres voix féminines. Il y a notamment l'intervention, à plusieurs reprises, de commentaires d'une femme (Makea McDonald) qui évoque ses souvenirs avec les bonnes sœurs, son éducation catholique et ses diverses attirances pour les sœurs qu'elle a rencontrées dans son parcours. Ces commentaires, sans y être directement liés, semblent faire écho à la jeunesse même de Friedrich qui a également eu une éducation catholique. Deux autres voix, et même une troisième, interviennent dans le film et évoquent l'histoire de Sœur Benedetta relatée par Judith C. Brown dans son livre *Immodest Acts – The life of a lesbian nun in Renaissance Italy* paru en 1986⁵³. Une première voix off (Amy Sillman) ne fait que dire une introduction présentant brièvement Sœur Benedetta ainsi que préciser que ce qui suit est une partie du témoignage de Sœur Crivelli, qui était impliquée dans le scandale autour de Sœur Benedetta relatif aux enquêtes sur ses prétendues mauvaises conduites avec d'autres sœurs. Ensuite, le témoignage de Sœur Crivelli est narré par une seconde voix off (Cathy Quinlan) qui entame la lecture mais la suspend en disant qu'elle s'est blessé l'orteil. Elle poursuit la lecture qui est ensuite interrompue par la voix de Friedrich qui lui fait un commentaire sur la manière de prononcer sa phrase, qu'elle aimerait plus interrogative ; et toutes les deux en discutent. Se retrouve de nouveau ici le processus créatif. Comme lors du chant « I won't be a nun », la place

⁵³ Ce livre sera traduit en 1987 sous le titre *Sœur Benedetta, entre sainte et lesbienne*.

est laissée à la spontanéité de la création. Il ne s'agit pas d'une voix off surplombante mais une voix témoin du moment présent et imprévu. Le dialogue qui s'échange est ce qui intéresse. Celui-ci permet une mise à distance, ou bien une immersion, et se présente comme le témoin de l'expérimentation. Lors de cet échange, les images sont variées et montrent notamment des images de sœurs dans la rue, l'« autre femme » sur son matelas, puis qui plante des fleurs. Il y a une multiplicité de voix qui se mêle à une multiplicité d'images.

Deux dernières voix se font entendre dans *Damned If You Don't*. Lorsque la jeune bonne sœur est dans une église, seule, nous entendons un prêtre proférer son sermon à son assemblée de fidèles. Cette séquence présente une forme de décalage car elle pourrait représenter une mise à distance, ou alors un procédé factice d'immersion. La sonorité donne l'impression d'une foule de fidèles répétant les paroles de la voix surplombante d'un prêtre, figure masculine d'autorité. Mais les images montrent une église presque vide : la jeune sœur et deux femmes qui allument une bougie. Cette première sera rejointe par l'« autre » femme, qui, s'approchant d'elle, fera fuir la jeune sœur. La sonorité convient à l'image dans une église, mais dénote par son manque de réalisme : une église vide, une assemblée de catholiques. Cette construction me semble évoquer une forme d'ambivalence, ou du moins un décalage qui peut nous permettre de nous interroger sur les cérémonies religieuses, leur place dans notre vie ainsi que le discours qui y est tenu. Enfin, la dernière voix que l'on entend, et il s'agit littéralement de la dernière qui se fait entendre à la fin du film, est la voix de Patti Smith qui chante *Break It Up*. La chanson débute en même temps que le noir, après que les deux femmes se soient retrouvées, embrassées, enlacées – cette séquence se déroulant dans le silence complet. Le noir persiste pendant les premières paroles de la chanson et lors du premier « Break It Up » du refrain, débute le générique, qui se termine, par un fondu sonore de la chanson, ainsi qu'un « AMEN. » qui conclut le générique. Terminer par la figure artistique de Patti Smith dont la voix a une portée significative ne semble pas sans concordance dans ce film qui donne, justement, une place particulière aux sonorités vocales.

La multiplication des matériaux filmiques, des corps et des voix est également, selon Silverman, une manière de remettre en cause le concept de mémoire ainsi que celui de personnage⁵⁴. Par exemple, les souvenirs et anecdotes racontées sont celles de Makea McDonald, mais font écho à l'histoire de Friedrich. La mémoire est diverse et multiple et

⁵⁴ Kaja Silverman, *op. cit.*, p. 168

s'ancrer moins dans une forme intouchable. Quant au concept de personnage, il est présent dans le film de manière incarnée et désincarnée et c'est notamment cela qui permet de le questionner. Il y a d'une part une désincarnation totale par la présence de voix off qui ne sont pas personnifiées mais également une incarnation indubitable par les corps des deux femmes protagonistes de l'histoire. Les corps sont visibles et on ne les entend jamais parler. Néanmoins, ces corps sont actifs et surpassent le cadre restrictif des femmes comme objets de regard. La subjectivité féminine, ainsi que la « possibilité lesbienne » me semble annihiler l'objectification. J'y reviendrai dans la dernière partie.

Hide and Seek propose un travail de la voix qui peut sembler moins expérimental : dans les parties fictionnelles, les voix sont synchronisées, et lors des entretiens documentaires, les voix sont souvent en voix off mais très rapidement rattachées visuellement à leur détentrice. Il y a également dans ce film quelques – rares – voix off masculines qui sont issues de séquences de films d'éducation que Friedrich utilise. Ces voix off masculines sont peu présentes mais témoignent d'un reliquat de position patriarcale concernant le savoir, d'autant que c'est en lien avec un film sur l'éducation sexuelle. Mais leur discours est contrebalancé par les images qui montrent Lou et ses amies en classe, et également par la présence multiple et en quantité de voix féminines. Ces dernières se font entendre par le procédé plus traditionnel de la voix off reliée au corps ou voix synchronisée. Mais c'est la multiplicité qui intéresse car elle renvoie à la multitude de souvenirs évoqués qui s'entrecroisent entre les différentes protagonistes et intervenantes. Il y a incarnation des voix mais la portée de celle-ci est multiple. Notamment pour les anecdotes racontées, elles sont multiples, issues de femmes différentes mais leur singularité et pluralité se mélange tant leurs discours peuvent se confondre. Il ne s'agit pas d'annihiler l'identité des personnes mais de montrer que la réalité de leur expérience est quelquefois commune. Ce qui permet d'ailleurs d'associer leurs discours à l'histoire de Lou. Je peux de cette manière faire un lien ici avec les démarches féministes qui visent à prendre l'expérience et le vécu (notamment des femmes) comme source de connaissance. La pensée étant qu'il est pertinent de conférer de l'autorité à l'expérience des femmes⁵⁵.

Dans une séquence de *Hide and Seek*, un procédé narratif propre à Friedrich apparaît de manière unique : les mots grattés sur la pellicule. Lou arrive en classe, en retard, elle s'installe. Madame Rivera termine d'expliquer quelque chose aux élèves, et Lou, ne comprenant pas, se

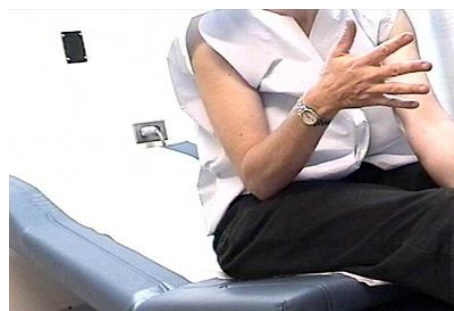
⁵⁵ Artemisa Flores Espínola, « Subjectivité et connaissance : réflexions sur les épistémologies du “point de vue” », dans *Cahiers du Genre*, n°53, 2012, p. 107

retourne vers sa camarade de classe pour lui demander ce qu'il se passe : elle a annoncé à la classe qu'elle allait se marier. La classe reprend, Lou se propose pour aller faire le diagramme d'une phrase au tableau. À l'instant où sa craie se pose sur le tableau pour écrire, l'écran devient noir et apparaissent les mots « Je ne me marierai jamais ». Le grattage des mots sur la pellicule rappelle la craie qui trace des mots sur le tableau. Les deux gestes et résultats sont analogues. Néanmoins, l'écriture sur la pellicule, est celle de Friedrich, et sur le tableau, celle de Lou. Il est cependant manifeste que ce qui se lit sur la pellicule est comme une retranscription de la pensée de Lou. Cependant, la manifestation de la réflexion de Lou pourrait dépasser la circonscription à sa personne pour atteindre peut-être Friedrich, voire les autres intervenantes de ce film. Ce passage peut se lire comme un témoin d'une voix ou pensée multiple.

Dans *The Odds of Recovery*, on suit la réalisatrice qui tourne sa caméra sur elle-même pour retracer son parcours dans les hôpitaux alors qu'elle souhaite échapper à une énième opération chirurgicale. Dans ce film, les multiples voix off sont présentes. Diverses voix se rapportent à différents discours ; leur source n'est pas toujours identifiable, bien que parfois clairement représentable. Trois éléments discursifs principaux sont à l'œuvre dans le film à travers ces diverses voix : des voix off de lecture de textes médicaux, livres et rapports des salles d'opération ; des intertitres ; des discours en direct et synchronisés que Friedrich énonce à la caméra, ou des dialogues qu'elle a avec les différentes personnes qu'elle rencontre – du corps médical ou autre. Les voix off sont variées et énoncées par des personnes dont on ne situe pas l'origine. La lecture de textes médicaux se fait par une voix off féminine, un ouvrage écrit par un homme est lu par une voix off masculine ou féminine si l'ouvrage est d'une femme. Les différentes lectures des rapports des salles d'opération se font eux, chaque fois par Friedrich qui lit des éléments se rapportant à elle mais énoncés à la troisième personne du singulier. Se retrouve ici le procédé de la troisième personne mais exprimé cette fois-ci par Friedrich elle-même, alors que dans *Sink or Swim*, il s'agissait d'une autre personne. Sa voix intervient donc dans ces lectures et lors des discours directs. Mais sa présence est également éminente dans les intertitres qui expriment plutôt ses réflexions et sa pensée, dans un processus de retour sur ce qui lui est arrivé, et qui parlent à la première personne du singulier. Sa pensée est écrite. Friedrich apparaît à l'écran, on voit ses pensées écrites, et on l'entend parler. Elle s'adresse souvent à une tierce personne, mais ses adresses se font également, et à plusieurs reprises, à la caméra. C'est notamment le cas lorsqu'elle se trouve dans une salle de l'hôpital et doit se déshabiller pour porter la chemise en papier recommandé pour les examens médicaux. Elle énonce sa pensée à voix haute, donc à elle-même mais aussi au public :

Habillez-vous, déshabillez-vous, habillez-vous, déshabillez-vous, mangez votre repas, attendez, déshabillez-vous de nouveau, je lui parlerai, je vous parlerai, nous nous parlerons... Je suis sûre que vous en avez assez de me voir me changer, alors je vais le faire rapidement... Maintenant c'est bleu. Parfois c'est rose, parfois c'est bleu... Elle a appelé ça une veste. Ça comporte... vous voyez ça ? Ça a du ruban adhésif pour qu'on puisse coller les parties ensemble. Vous voyez ? Une veste !

Il y a dans cette intervention, qui présente une certaine lassitude face à la situation, une adresse à elle-même mais aussi à celles et ceux qui la regardent. Un autre passage du film montre Friedrich face caméra en plan rapproché, épaules dévêtues et torse nu. Elle se trouve dans sa salle de bain et évoque le fait qu'elle souhaite que ses allées et venues à l'hôpital cessent. Il y a ici une vraie adresse aux spectateurs et spectatrices mais qui témoigne aussi d'une adresse à elle-même, sorte de journal intime. C'est un moment fort où la présence de Friedrich est affirmée. Sa voix, présente de manière multiple pendant le film, ne se rapporte pas toujours à un corps et quand c'est le cas, c'est souvent un corps fractionné, en mouvement, sans visage. Cette séquence présente également un corps fractionné mais dans un plan fixe, où elle ne bouge pas et où le regard est effectif vers la caméra, de manière frontale. Une forme de pouvoir sur la parole est certaine, bien que le contenu témoigne d'une forme de « passivité » face à la situation médicale qui est la sienne. Néanmoins, sa présence témoigne d'une force.



Friedrich dans le cabinet d'un médecin

The Odds of Recovery

Silverman évoque ce procédé de la voix comme force, et elle le relate en mobilisant Platon et Hélène Cixous : l'identification de la voix avec la proximité de l'ici et maintenant⁵⁶. Cette tradition métaphysique définit la parole comme l'essence même de la présence. Et alors, lorsque la voix est identifiée à la présence, elle dispose du pouvoir de placer non seulement des sons, mais également une signification dans l'ici et maintenant. De cette manière, il semble que « la fiction de l'authenticité des sons cinématographiques favorise alors la croyance non seulement en la présence, mais en la présence de soi »⁵⁷. Cette présence, et de surcroît, cette présence de soi, me semble pertinente dans ce film, et d'autant plus dans cette séquence. La voix permet la présence, renforcée par sa présence effective, d'autant qu'elles s'inscrivent dans une forme différente de la fiction.

⁵⁶ Kaja Silverman, *op. cit.*, p. 43

⁵⁷ *Idem* (je traduis)

Les multiples voix off qui surviennent dans les films de Friedrich sont finalement autobiographiques et révélatrices. Le degré de réflexivité est élevé, tout en permettant une exploration des relations entre le personnel et le social. Néanmoins, comme le souligne Silverman, l'utilisation diverse des voix féminines, qui peuvent alors interroger la subjectivité féminine, ne peut être possible sans une certaine distance avec l'image⁵⁸. Et c'est tout ce que met en place Friedrich, notamment lorsqu'elle ne fait pas correspondre les images avec ce qui est relaté. Cette distance, qui permet aussi de désincarner les voix féminines, est présente également grâce à l'utilisation fréquente du silence. Friedrich n'hésite pas à y avoir recours, de telle manière qu'on peut se demander si son film sonore est ponctué de silence ou si, inversement, son film silencieux est ponctué de quelques voix. Recourir au silence est, pour Silverman, un autre dispositif afin de déloger la voix féminine de l'image féminine. Le silence frustre « le transfert automatique de signifiant d'image en son »⁵⁹. De plus, le fait d'avoir de vrais silences lorsqu'il n'y a pas de voix off donne à la parole une certaine valeur. Quand elle est énoncée, la voix a une importance, elle compte, ça compte. Ainsi, « la voix féminine a une portée conceptuelle et discursive énorme une fois qu'elle est libérée de son enfermement claustral dans le corps féminin »⁶⁰ ; ce qui permet de s'exprimer sur une plus large étendue de sujets tels que la frustration, le désir homosexuel, la peur ou la maladie.

Le langage cinématographique utilisé par Friedrich dans l'emploi de formes variées pose des questions quant à la représentabilité des femmes de deux manières. À la fois, la question de la représentabilité en tant qu'images est interrogée, mais également ses statuts en tant que narratrice et en tant que sujet. Les discours des femmes sont incarnés par des voix différentes : la narration ne fait pas figure d'autorité et il n'y a pas d'apogée ou de résolution. De plus, concernant la notion de présence, une ambiguïté est à l'œuvre, permettant notamment d'explorer la représentabilité et les images. Cette présence est constamment liée à la figure d'auteure de Friedrich. De Lauretis parle de cette ambiguïté liée à la notion de présence⁶¹ – pour le film *Born in flames* de Lizzie Borden – qui est effective dans les films de Friedrich. Ses œuvres peuvent mettre en scène, de manière logique, le fait que Friedrich n'est pas là, alors qu'elle l'est. Si sa présence n'est pas effective visuellement, elle est néanmoins inscrite au

⁵⁸ Kaja Silverman, *op. cit.*, p. 165

⁵⁹ *Idem.* (je traduis)

⁶⁰ *Ibid.*, p. 186 (je traduis)

⁶¹ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender*, *op. cit.*, p. 123-124 (je traduis)

travers d'effets métonymiques de la voix, d'images diverses (cinématographiques, vidéos, photographiques) et de discours divers (domestique, publique, sexuel, théorique).

III. LA SUBJECTIVITÉ COMME POINT D'ANCRAGE ET DE QUESTIONNEMENT SOCIAL

1. L'autobiographie, la réflexivité, l'auteure

Les films de Friedrich sont tous autobiographiques mais incorporent des dimensions et critiques sociales ou culturelles. La cinéaste en est consciente et est même considérée comme productrice d'une « nouvelle autobiographie » car elle « comprend [...] que son histoire personnelle est impliquée dans des formations sociales et des processus historiques plus vastes »⁶².

Kaja Silverman dans son chapitre « The Female Authorial Voice » évoque la nécessité de parler de la voix des femmes auteures. Pour cela, il faudrait créer un espace où les voix féminines pourraient être entendues comme lieu où se construit le sujet auteur, et dépasser le lieu où « le manque masculin est désavoué »⁶³. De cette manière, il semblerait que pouvoir parler des voix des femmes auteures permettrait de retracer les lignes du désir et de la subjectivité. Revendiquer la paternité auctoriale des œuvres et leur dimension autobiographique serait alors une solution pour la possibilité du sujet. Mais de toute évidence, les cinéastes sont considérés comme les auteur·es des œuvres qui portent leur nom, dès lors, ces œuvres contiennent des sons, images, motifs, configurations formelles, « qui constituent l'équivalent cinématographique des repères linguistiques à travers lesquels la subjectivité est activée »⁶⁴. La relation entre l'image cinématographique de la ou du cinéaste et la personne réelle est basée sur une similitude, ce que Silverman désigne la représentation iconique⁶⁵. Néanmoins, cette similitude est généralement confondue avec ce qu'elle désigne réellement. Silverman évoque une fusion présente du sujet auteur avec l'intérieur et l'extérieur de son texte. Cette erreur de reconnaissance se présente comme une forme d'idéalisation narcissique, considérant que la ou le cinéaste se parle comme le point d'origine textuelle absolue⁶⁶. Il est certain que la subjectivité est inhérente à la personne qui réalise son film, d'autant si elle se place comme figure d'auteur·e, mais faire référence à une origine absolue met en avant une manière de concevoir

⁶² Catherine Russell, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Durham, Duke University Press Books, 1999, cité dans Janet Cutler, art.cité, p. 314

⁶³ Kaja Silverman, *op. cit.*, p. 188 (je traduis)

⁶⁴ *Ibid.*, p. 212 (je traduis)

⁶⁵ *Ibid.*, p. 213

⁶⁶ *Idem*

et lire le film qui est hiérarchique, avec un savoir dominant incombant au public. Ce qui n'est pas du tout le cas ici, et c'est d'ailleurs, je l'ai déjà souligné, tout le questionnement de Friedrich. La position réflexive consistant à se demander comment, en parlant de ce qui me touche, je peux atteindre des questionnements plus larges et atteindre le public, témoigne d'une distance vis-à-vis de cette idéalisation narcissique.

Les films de Friedrich évoquent ses émotions et son histoire, et la dimension autobiographique de ceux-ci est incontestable. C'est aussi cela qui crée la force de ses films. Ses autobiographies mettent en avant des thématiques et des sous-textes qui lui sont propres, qui sont liés à son vécu et englobent des émotions, des peurs, des désirs. À ce sujet, elle s'exprime en évoquant un exercice qui lui avait été prescrit lors d'un cours de réalisation suivi au Millenium : écrire les dix choses qui étaient les plus importantes pour elle. La dernière chose qu'elle écrivit sur la liste fut la peur. Sa réflexion fut alors « D'accord. C'est ça mon truc – la peur »⁶⁷. Il s'agit d'une émotion qui peut d'ailleurs nous donner une clé de lecture pour ses œuvres – la peur des serpents de mer, la peur de la maladie,... Mais comme évoqué pour son œuvre générale, cette part autobiographique déteint sur des considérations sociales et touche le public. Friedrich explore et expose ses propres peurs dans son travail, tout en exhortant les autres à adopter un regard neuf et critique sur elles-mêmes et eux-mêmes⁶⁸.

Mes films essaieront toujours de faire face aux problèmes et inviteront les autres à faire de même. Ils montreront mes échecs, ou du moins mon impression de n'avoir pas complètement réalisé mes désirs. *Sink or Swim* montre à quel point je voulais vraiment avoir un bon père et que je n'ai pas eu. [...] Donc mes films partent d'un sentiment de faiblesse et vont au-delà. C'est à travers mes films que je peux en parler.⁶⁹

Aux émotions, peur, et échecs s'ajoutent également son éducation. Dans *Damned If You Don't*, son enfance dans la tradition catholique émerge par un des sous-textes du film qui est celui de la tension entre un catholicisme répressif et l'expression du désir lesbien – évocation du conflit existant entre le puissant vœu de chasteté et l'irrésistible attrait de la sexualité.

Cette part personnelle se déploie de plus en plus dans ses films et devient significative – jusqu'à devenir extrêmement manifeste dans *The Odds of Recovery* – à mesure qu'elle apparaît progressivement devant la caméra. Sa présence s'effectue tout d'abord de manière effective par

⁶⁷ Janet Cutler, art. cité, p. 315 (je traduis)

⁶⁸ *Ibid.*, p. 334

⁶⁹ *Idem* (je traduis)

ses écrits grattés à même la pellicule dans *The Ties That Bind*. Dans *Damned If You Don't*, nous entendons sa voix alors qu'elle discute avec ses diverses voix off. Dans *Sink or Swim*, les anecdotes autobiographiques sont narrées par la voix d'une jeune fille et Friedrich chante la comptine à la fin du film. Elle apparaît – enfin – à l'écran dans *Sink or Swim* lors de la séquence « Bigamy ». Plusieurs plans montrent Friedrich à l'écran, assise sur son fauteuil, dans sa baignoire, allongée sur son lit, et enfin, s'installant à son bureau où se trouve une machine à écrire. La voix off est toujours celle de la jeune fille. Le souvenir relaté n'est plus celui d'une petite fille, mais d'une jeune femme – ce que Friedrich est à cet instant à l'écran. La fin de la narration, en même temps qu'énoncée, est écrite par Friedrich sur la machine à écrire. Le son disparaît et laisse place au silence. Se produit ici une correspondance entre le son et l'image mais avec une insistance sur la place du langage. Une répétition des mots est à l'œuvre, sous une forme différente. À cela s'ajoute la mise en scène de Friedrich dans une forme proche du documentaire, comme artiste à l'œuvre de sa création. Cet élément était déjà présent dans *Damned If You Don't* lors des interventions de Friedrich qui montraient le processus de création de la narration. C'était sonore alors que cela se manifeste ici visuellement. La présence de Friedrich se poursuit dans le reste de ses films. Dans *Hide and Seek*, des photographies d'elle enfant apparaissent à l'écran et elle joue également l'enseignante dans la classe. Et finalement, dans *The Odds of Recovery*, Friedrich s'affiche et même s'affirme comme la protagoniste, narrant le film, et faisant de son histoire médicale le sujet même de son récit, en tournant la caméra sur elle-même.

The Odds of Recovery apparaît donc comme pleinement autobiographique et revient sur le parcours médical de Friedrich et les problèmes qui y ont été liés. Elle évoque les multiples opérations qu'elle a subies en vingt ans de maladie, les différents états par lesquels elle est passée durant ces années, ainsi que la possibilité de parvenir enfin à une vie plus heureuse, ne

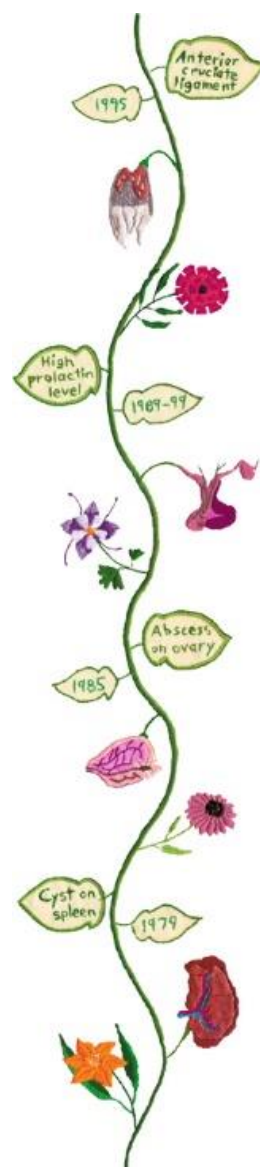


Friedrich qui accroche ses radios médicales sur sa terrasse

The Odds of Recovery

la vivant plus comme personne malade, mais en bonne santé. Elle rend compte de la frustration, de l'ennui et des désagréments des relations avec le personnel médical, tout en décrivant le réseau complexe d'émotions qui accompagne tout problème médical. Elle évoque également des questions de désirs et de sexualité liées à sa baisse de libido, produite certainement pas ses problèmes médicaux mais pour lesquels les médecins ne lui apportent pas d'aide. Au-delà du sujet intime du film – qui témoigne aussi de mises à nu de

ses émotions –, les divers plans montrent cette intimité ancrée dans sa vie personnelle. C'est le cas notamment pour les images de Friedrich exposant son corps meurtri par les diverses opérations : un corps malade, nu, ou à moitié, qui présente des cicatrices et qui est vieillissant. Plusieurs séquences comportent les interactions de Friedrich avec le personnel médical mais d'autres la montrent aussi dans divers de ses gestes quotidiens, une manière d'inscrire son parcours médical dans sa vie. Ceux-ci la présentent sur sa terrasse en train de jardiner, préparant un plat de gambas ou une infusion de plantes recommandée par un acupuncteur qu'elle a consulté, lisant des manuels de santé, et faisant de la broderie. Vers la fin du film, s'entrevoit une forme de soulagement, de libération face à ces complications médicales. Cela est illustré par une séquence d'un groupe d'amies rassemblé pour un barbecue, les images étant accompagnées par une musique jazz entraînante. Ce présage d'une forme de délivrance survient suite à la consultation d'un autre médecin qui indique à Friedrich qu'elle ne doit pas s'inquiéter. Après la séquence du barbecue, une autre la montre se rendant chez son endocrinologue. Lors de cette rencontre émerge la question de la ménopause dont la pensée de Friedrich à ce sujet se manifeste par l'apparition d'un intertitre : « Oh, pas la ménopause... ». Le film se termine avec trois matières : la voix off de Friedrich et de son endocrinologue ; des intertitres qui expliquent la marche à suivre pour repoter des pousses de tomates ; des plans de Friedrich effectuant ce procédé, et qui récolte ces légumes. Le générique de fin présente également divers matériaux : des intertitres avec le générique, entrecoupés par des plans de la broderie, avec un fond musical appelé « I'm not in the mood », reprenant des parties de dialogue du film, mis en musique, mixé, réverbéré – le titre faisant allusion à un des ouvrages que Friedrich demande à une librairie, ce livre dont le sous-titre est « Ce que chaque femme devrait savoir pour augmenter sa libido ».



Broderie de l'histoire chirurgicale de Friedrich
The Odds of Recovery

Ce qui m'intéresse dans ces séquences, c'est la mise en avant de la présence, tout au long du parcours de Friedrich, des fleurs et des plantes. Tout le film est nourri par des plans de Friedrich qui s'occupe de ses plantes en pots mais aussi qui est en train de broder son parcours médical – une liane sur laquelle ont poussé des fleurs mais également les organes qui ont été

touchés par la maladie. Au début du film, Friedrich évoque le jardinage comme quelque chose qu'elle a appris en emménageant avec sa compagne. Elle le nomme comme une forme de distraction. Ceci peut être lu de différentes manières mais il me semble que l'investissement de Friedrich pour ses plantes peut témoigner d'une forme de remède, si non, d'adoucissement dans ce qu'elle traverse. Cela peut également faire écho à une certaine forme de retour à la vie, illustrée dans la possibilité de s'occuper de plantes, comme éléments vivants. La voir couper les tiges mortes, s'occuper de petites pousses renvoie, d'une certaine manière, à la possibilité de prendre soin d'elle-même.

En utilisant divers procédés filmiques, il me semble que Friedrich arrive à proposer des films qui parlent au-delà d'elle-même, invitant le public, à partir de ses propres réflexions, à réfléchir sur sa propre histoire. Il est cependant évident qu'une dimension autobiographique est présente dans ses films, qui est d'ailleurs accentuée par le fait que la cinéaste elle-même apparaisse dans ses films – de manière plus ou moins forte. Cette présence renforce, selon Judith Mayne, l'importance de la qualité d'auteure féminine⁷⁰.

2. La parenté comme mémoire familiale et fondatrice de l'individu

La notion auto-biographique est également manifeste dans les deux films qui parlent des parents de Friedrich, *The Ties That Bind* et *Sink or Swim*. J'utilise la dénomination *auto-biographique* car il s'agit de souvenirs liés à la cinéaste, mais également des événements vécus par ses parents. Il y a dans ces films une mise en évidence de l'importance du passé, représentée par l'utilisation de matériaux disparates qui, d'une manière ou d'une autre, révèlent la mémoire. Mais dans les deux films, cette mémoire diffère. Dans *The Ties That Bind*, il s'agit plutôt des souvenirs de la mère, alors que dans *Sink or Swim*, il s'agit des souvenirs de la réalisatrice, à l'égard de son père.

La structure de *Sink or Swim* se présente en vingt-six séquences, chacune correspondant à une lettre de l'alphabet qui est énoncé à l'envers. Le film débute donc par la « fin », le Z, mais également par le début car cette lettre est associée au mot zygote. Les images montrent des spermatozoïdes, un ovule, un fœtus ; témoins d'une origine. Mais la structure du film n'est pas forcément linéaire et ne va pas uniquement d'un point « Z » à un point « A ». Le A correspond

⁷⁰ Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1990, p. 89

aux mots Athéna, Atalante, Aphrodite, des déesses qui sont évoquées dans le film, notamment Athéna dans la séquence « Zygote ». Cette dernière séquence évoque le souvenir de Friedrich lorsqu'elle se rend au lac de New Hampshire avec des ami·es – lac où elle allait avec son père en été. Ce lac est évoqué dans la séquence « Realism » où est notamment raconté le souvenir de son apprentissage de la nage : son père lui a expliqué les gestes puis l'a jeté dans une piscine. Par ailleurs, cette séquence illustre très clairement le titre du film, « sink or swim », « coule ou nage ». Lors de la séquence « Athena / Atalanta / Aphrodite », le souvenir est celui de cette femme (Friedrich) qui, chaque fois qu'elle retournait à ce lac, essayait de le traverser à la nage comme le faisait son père. Néanmoins, au milieu du lac, elle pensait aux serpents aquatiques venimeux dont son père lui parlait – dans « Realism » – lui disant qu'ils vivent dans des nids au fond des lacs, se précipitent à la surface lorsqu'une personne passe à la nage pour la couvrir de morsures empoisonnées. Ces serpents demeurent une préoccupation pour Friedrich, qui les évoque de nouveau dans « Athena / Atalanta / Aphrodite », alors bien qu'elle sait qu'ils vivent dans un autre État, « mais une leçon de géographie ne suffisait pas à reconforter la fille » comme elle le dit dans « Realism ». La dernière séquence témoigne du cheminement effectué par la protagoniste, mais montre aussi que les événements se lient et se construisent en interdépendance. L'association de ces deux parties me permet de mettre en avant la constante réflexivité à l'œuvre dans ce film qui va, vient et revient sur les événements et les souvenirs qui construisent notre identité. Ainsi, le film explore des histoires d'enfance, dans une forme de libération ou de douleur, en permettant également de penser les manières dont les identités sont formées par les effets de l'enfance et de l'adolescence. Quant à la structure alphabétique du film, il sert, selon Mayne, un double objectif. Le père de Friedrich était un linguiste et un anthropologue, de cette manière, utiliser l'alphabet a du sens en tant que dispositif structurel et comme référence à son occupation. En plus, l'alphabet rappelle une expérience enfantine qui est de réciter les lettres de l'alphabet en rythme.

Dans le film *The Ties That Bind*, Friedrich interroge sa mère sur sa vie en Allemagne en période nazie et après la guerre, durant l'occupation américaine. Comme déjà évoqué, les interventions de Friedrich ne sont pas orales mais grattées sur la pellicule, et c'est la voix de Lore, sa mère, qui est entendue. Le film dresse un portrait plutôt sympathique de Lore, néanmoins il arrive que les questions de Friedrich ou ses réflexions soient plus difficiles ou provocantes – comme lorsque Lore évoque le fait que les Allemand·es de tous les jours ne savaient pas à propos du massacre systématique du peuple juif et que Friedrich semble y émettre un doute. Les plans représentant Lore la montrent dans son salon, au travail, se baignant,

« suggérant une tentative de capturer les rythmes de la vie quotidienne et la façon dont le passé vit avec un individu dans les routines les plus banales »⁷¹. Ces séquences de gestes ordinaires permettent aussi de montrer l'importance de la vie quotidienne, comme élément fondateur de notre identité et de nos réflexions. Il ne faut pas nécessairement voir l'individu effectuer des actes exceptionnels car l'ordinaire nous forge, et c'est aussi ce sur quoi le film insiste. Plusieurs images montrent aussi Lore se baignant dans un lac. Cet élément s'inscrit dans les rituels de vie de Lore. Cependant, Mayne met en avant le fait qu'on peut déceler, dans cette lecture, quelque chose de plus. Selon elle, les séquences de baignade pourraient être « un symbole complexe de paix et de lutte, ainsi qu'une figure de l'admiration de la fille pour la mère – son corps athlétique, son autonomie, son propre désir de nager à contre-courant du courant nazi allemand »⁷². L'eau et la baignade se retrouvent également dans *Sink or Swim* qui comportent, d'une certaine manière, la même double signification complexe et ambivalente : une représentation de paix et de lutte. Dans le langage symbolique, l'eau a plusieurs représentations. Elle demeure, néanmoins, comme un élément plutôt féminin, et sa substance offre « *un type d'intimité* »⁷³. L'eau est également le lieu d'une profonde maternité permettant une naissance continue⁷⁴. Mais en devenant violence, l'eau change de sexe et devient masculine⁷⁵. Ce langage symbolique est intéressant à rapprocher avec les deux films qui mettent en scène les parents de Friedrich. La présence de l'eau dans *The Ties That Bind* n'évoque pas de violence et met plutôt en évidence une forme de sérénité. Cette dernière est accordée à Lore après son expérience de vie dans une Allemagne nazie. L'eau est comme le symbole de la renaissance, de la vie possible. Elle est liée à la mère dans cette représentation de l'eau comme maternité. L'eau présente dans *Sink or Swim* témoigne, quant à elle, plutôt de l'autre versant de la symbolique : la violence, associée au masculin. Dans les œuvres de la cinéaste, l'eau exprime une ambivalence symbolique qui s'associe à la différence des sexes et aux parents de Friedrich. L'eau est aussi présente dans *Damned If You Don't*. Dans ce film, il est intéressant de considérer l'eau comme élément féminin qui, pour Friedrich, signifie une forme de désir. La représentation des femmes peut se lire dans la présence de l'eau et évoquer également les possibilités lesbiennes. Cela témoigne, dans ce cas aussi, d'une ambivalence de lutte et de paix. La lutte se trouve dans ce désir existant dans une société au demeurant hétérosexuelle, et la paix dans l'abandon à ce désir.

⁷¹ Judith Mayne, *Framed: Lesbians, Feminists and Media Culture*, op. cit., p. 199 (je traduis)

⁷² *Idem* (je traduis)

⁷³ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Éditions Corti, 1942, p. 16, en italique dans le texte

⁷⁴ *Ibid.*, p. 26

⁷⁵ *Ibid.*, p. 27

L'eau apparaît donc comme forme hybride qui, en tant qu'élément fluide, oscille entre des opposés.

L'accent mis sur la parenté dans les films de Friedrich, de surcroît dans *The Ties That Bind*, *Sink or Swim* et même dans *Hide and Seek*, permet de questionner l'institution familiale. Le questionnement s'oriente aussi vers les institutions du genre ou de l'hétérosexualité, ainsi que leur perpétuation ou au contraire leur bouleversement. Comme le dit Mayne, cela explore les manières dont

les identités lesbiennes sont façonnées par les forces de la famille et les manières dont les lesbiennes recherchent de nouvelles définitions des relations, cartographiant souvent les schémas de la vie familiale sur de nouvelles formes qui ressemblent et s'écartent de leurs structures plus conventionnelles⁷⁶.

Ainsi, les souvenirs d'enfance et d'adolescence qui « ouvrent également des voies permettant de comprendre comment les différentes composantes du passé permettent l'émergence d'identités lesbiennes »⁷⁷ témoignent de l'importance de l'autobiographie et de l'histoire familiale.

⁷⁶ Judith Mayne, *Framed: Lesbians, Feminists and Media Culture*, op. cit., p. 201 (je traduis)

⁷⁷ *Idem* (je traduis)

IV. UN NOUVEAU LANGAGE FÉMINISTE

1. Le désir

Au début des années 1970, les études de genre réfléchissent sur le cinéma. Le principal corpus étudié est le cinéma classique hollywoodien et l'attention est portée sur la position des femmes dans ce cinéma. Figure de proue de ces théories, Laura Mulvey écrit son texte « Visual Pleasure and Narrative Cinema » en 1975. Mulvey constate qu'au cinéma, la femme est un objet du désir, un plaisir visuel pour les hommes. Elle met notamment en avant deux mécanismes cruciaux à l'œuvre dans les films : le voyeurisme et l'identification. Au terme de son développement, Mulvey propose une solution pour s'affranchir de ces mécanismes et positions hiérarchiques. Il faudrait dépasser le cadre d'un cinéma narratif en faveur d'un cinéma alternatif qui « transcende les formes usées et oppressives, et qui ose braver les conventions normales du plaisir cinématique afin de concevoir un nouveau langage pour le désir »⁷⁸. Mulvey pose alors la question de l'expression notamment par une « esthétique féminine », un « nouveau langage du désir ». Elle propose la destruction du plaisir narratif et visuel, l'objectif étant de sortir de l'objectification de la femme afin d'atteindre le sujet. Comme le dit Teresa de Lauretis, « les questions d'identification, de définition de soi, de modes ou de possibilité même de s'envisager comme sujet, sont des questions fondamentales pour le féminisme »⁷⁹.

Ce nouveau langage du désir est possible, selon Mayne, par les cinéastes femmes qui se réapproprient le désir et sa représentation. Mayne l'évoque dans son ouvrage *The Woman at the Keyhole*⁸⁰, dans lequel elle interroge la manière dont les réalisatrices ont tenté de réinventer le cinéma comme forme narrative et visuelle. Cette démarche leur a permis de proposer des reformulations et des dispositifs cinématographiques qui renouvellent le film, la représentation du désir féminin et des points de vue féminins.

Pour contrer l'objectification des femmes au cinéma, les fantasmes doivent être libérés, ainsi le cinéma féminin va pouvoir se pencher sur le traitement du désir. Mais, ce désir et la présence d'érotisme vont se manifester d'une manière différente. Il ne s'agira pas d'une

⁷⁸ Laura Mulvey « Plaisir visuel et cinéma narratif », dans Ginette Vincendeau (dir.), *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, Condé-sur-Noireau, Charles Corlet, coll. « CinémAction », 1993, p. 18

⁷⁹ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender*, op. cit., p. 130 (je traduis)

⁸⁰ Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole*, op. cit., p. 1

expression de l'ordre du plaisir ou de la jouissance telle que cela a été défini pour les femmes, mais plutôt quelque chose qui relève de la reconnaissance. De Lauretis parle de cela en pointant le fait que l'espace textuel s'étend au public, dans ses dimensions érotiques et critiques, non pas en en le cajolant, le sollicitant ou le séduisant, mais il s'adresse à lui, lui parle, lui fait de la place⁸¹. De cette manière, elle pense que

ces films ne me mettent pas à la place de la spectatrice, ne m'assignent pas un rôle, une image de soi, une position dans le langage ou le désir. Au lieu de cela, ils font une place à ce que je vais appeler moi, sachant que je ne le sais pas, et « me » donnent un espace pour essayer de savoir, de voir, de comprendre. Autrement dit, en s'adressant à moi en tant qu'une femme, ils ne me lient pas ou ne me nomment pas Femme.⁸²

La place de la spectatrice, ainsi que du sujet, est plus libre. Et la multiplicité des voix permet aux sujets de s'extraire de la position d'objet du regard comme plaisir visuel pour le regard masculin. Dans *Damned If You Don't*, le désir s'exprime mais l'objectification ne se présente pas dès lors que des voix apparaissent mais ne sont jamais reliées aux corps des deux protagonistes principales. La scène finale du film, scène érotique, ne les pose pas comme objet de regard ancré dans un plaisir masculin dès lors que, par les différents procédés à l'œuvre dans le film, une subjectivité féminine est présente et annihile l'objectification. D'autant plus qu'elle s'accompagne d'un silence. La désincarnation complète des voix dans ce film et la présence des corps silencieux, permettent la possibilité du désir. Outre le désir qui se manifeste et se conclut à la fin du film entre les deux protagonistes de l'histoire – la jeune sœur et l'autre femme – d'autres images expriment et appuient cette aspiration. Je pense ici à la séquence qui montre la jeune sœur dans un aquarium, observant « les mouvements luxuriants et sensuels des baleines »⁸³. Mayne considère que ces baleines, et leur danse, évoquent une forme de sensualité et qu'une joie pure émane de leurs mouvements et de leurs corps. Cette scène, observée par la jeune sœur, serait une manière visuelle de rappeler à celle-ci son propre désir. Mayne ajoute « on nous fait comprendre que ce qui a peut-être été conçu comme un moment d'évasion pour la religieuse de son attrait lesbien devient plutôt une scène d'identification et de plaisir »⁸⁴. Deux autres animaux sont filmés et



La sœur et « l'autre femme » dans la scène finale

Damned If You Don't

⁸¹ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender*, op. cit., p. 142

⁸² *Idem* (je traduis)

⁸³ Judith Mayne, *Framed: Lesbians, Feminists and Media Culture*, op. cit., p. 200 (je traduis)

⁸⁴ *Idem* (je traduis)

montrés à l'écran : un cygne et un serpent aquatique. Tous les deux apparaissent sur – ou dans – l'eau, et peuvent être perçus comme représentants les deux femmes ; la religieuse serait le cygne et la femme par laquelle elle est attirée, le serpent d'eau. Le cygne, comme signe de blancheur, de pureté, renvoie assez facilement à la religieuse. Mais la lecture peut aller au-delà, car le cygne évoque également le vilain petit canard devenu majestueux. Le serpent, quant à lui, peut faire penser à la tentation. C'est le cas dans l'iconographie chrétienne – qui est intéressante à prendre en considération étant donné le caractère prégnant de la religion dans ce film et dans la vie de Friedrich – où le serpent apparaît dans le récit d'Adam et Ève comme symbole de la tentation, du mal, du péché. Le serpent est donc l'ennemi du paradis, donc un principe de désordre, mais qui est également « porteur de vie »⁸⁵. Sans vouloir m'attarder sur les représentations et symboliques de ces deux animaux, il me semble intéressant de les mettre en évidence. Tous deux se relient de manière assez manifeste aux deux personnages et sont des animaux dont la signification n'est pas unilatérale. Leur portée significative est emprunte d'ambivalence, voire d'ambiguïté.

Ce film peut être considéré comme le plus explicite quant à la manifestation du désir lesbien car son récit est clairement lesbien. Mais le désir est aussi présent dans d'autres films, de manière plus ou moins manifeste. Celui-ci s'insère dans une ambivalence créée par la « possibilité lesbienne ».

2. La possibilité lesbienne

La possibilité lesbienne est une dénomination utilisée par Mayne pour évoquer le fait que les films ne présentent pas de manière triomphale des identités lesbiennes mais affirment plutôt des possibilités de ces identités lesbiennes⁸⁶. La présence lesbienne peut être évidente ou pas, le récit, lesbien ou pas ; l'importance demeurant la possible proposition d'une position distincte, voire critique, de l'hégémonie hétérosexuelle. La volonté est de s'extraire d'un discours dominant, non en le remplaçant par un autre, mais en laissant les diverses lectures et ambiguïtés possibles.



Deux femmes sous la douche

Sink or Swim

⁸⁵ Elie G. Humbert, « La symbolique du serpent », dans *Cahiers Jungiens de Psychanalyse*, n°72, 1992

⁸⁶ Judith Mayne, *Framed: Lesbians, Feminists and Media Culture*, op. cit., p. 210



Femme dans le désert

Sink or Swim

Les films de Friedrich sont emprunts d'ambiguïté ou d'ambivalence dans leur proposition de possibilité lesbienne qui se révèle de manière plus ou moins claire. Dans la séquence, « Kinship » de *Sink or Swim*, des images montrent deux femmes nues : l'une se trouve sous la douche, la deuxième vient la retrouver, elles s'enlacent. Ces images peuvent sembler explicitement lesbiennes, néanmoins, elles s'inscrivent dans un tout qui ne l'est pas.

La musique jouée pendant la séquence, « Gretchen am Spinnrade », évoque l'attente désespérée et solitaire d'un amour. Les images montrent pourtant un couple de femmes. Mais ce ne sont pas les seules images de la séquence. Une femme se trouve seule dans le désert, cette solitude faisait plus frontalement référence à la musique de Schubert. La conjonction des deux permet une lecture alliant l'attente solitaire de l'amour, celui-ci pouvant être représenté par le couple. Ainsi, ces images de femmes ne semblent pas empreintes de doute, mais, comme le souligne Mayne, elles demeurent ambiguës en cela qu'elles ne sont pas ancrées dans un récit lesbien spécifique.

Les éléments figuratifs qui évoquent également des instants de possibilité lesbienne sont, et cela est pointé par Mayne, les images de corps et d'eau. Ceux-ci sont des éléments porteurs d'une ambivalence dans leur lecture, et d'autant plus en regard de la production de Friedrich. Concernant l'eau, celle-ci peut être perçue comme élément de paix ou de lutte, de désir ou de crainte. Dans *Damned If You Don't*, les images des baleines et leurs mouvements dans l'eau évoquent le désir ; tout comme le fait le serpent d'eau qui ondule sensuellement. Dans ce film, le récit est plus explicitement lesbien, mais ces images mettent en avant une possibilité, sans que cela soit forcément éclatant. Il me semble que le serpent d'eau évoque cette possibilité lesbienne. C'est intéressant à mettre en parallèle avec le film *Sink or Swim* dans lequel le serpent d'eau est une figure qui inspire la crainte. Néanmoins, cela peut aussi se rapporter à une possibilité lesbienne, inscrite dans une tradition hégémonique hétérosexuelle, qui attire mais inspire la crainte. À la fin de *Sink or Swim*, quand le souvenir est évoqué de ce retour à ce lac pour y nager, il y a, de manière latente, la menace des serpents d'eau, mais en même temps une forme d'attraction pour eux. La voix off énonce ceci : « Peut-être que les serpents d'eau vont me sortir de ma misère. Ou peut-être que je vais me noyer en faisant ça. » Comme le dit Mayne, « la natation incarne la force de se mouvoir contre le courant, ainsi que la possibilité de tomber

dans l'abîme, de sombrer »⁸⁷. Les évocations de l'eau sont ambiguës et se lient aussi à un rapport au corps qui comporte cette ambivalence liée à la possibilité lesbienne. Par exemple, dans *The Odds of Recovery*, le corps de Friedrich est visible, c'est un corps qui comporte des cicatrices, un corps « malade », aussi vieillissant. Néanmoins, c'est un corps qui s'inscrit dans une réalité lesbienne. Le récit de ce film n'est pas lesbien, mais l'histoire se situe dans la réalité de Friedrich qui est celle d'une femme vivant avec sa compagne et qui, d'ailleurs évoque ses désirs sexuels, ou plutôt la perte de ceux-ci. Quant à *Hide and Seek*, il raconte l'histoire de Lou et de son évolution, sans que ce soit nécessairement lesbien. Néanmoins, situer cette histoire dans les récits d'identités lesbiennes racontées par celles-ci donne au film la possibilité de retracer le récit d'un désir lesbien⁸⁸.

La représentation des lesbiennes à l'écran, en tant que représentation en soi, témoigne d'une ambiguïté, surtout si nous la mettons en parallèle avec le mécanisme de voyeurisme mis en évidence par Mulvey. Cette représentation comporte une forme contradictoire, car l'érotisme lesbien présente un attrait en tant que projections de fantasme, et en même temps, il défie le modèle « équilibré » de l'hétérosexualité symétrique. Mais c'est justement là qu'intervient aussi toute l'importance de la dimension de la « possibilité lesbienne », car en mettant en représentations des images qui évoquent, de manière plus ou moins évidente une forme d'homosexualité, cela ne rentre pas complètement dans le schème d'images lesbiennes nourrissant de potentiels fantasmes. L'ambiguïté fait que ce cloisonnement fantasmatique hétérosexuel est dépassé. Comme le dit Mayne, le lesbianisme peut être posé comme une projection de fantasmes, mais aussi comme un autre registre du désir⁸⁹. Elle parle de simultanéité dans la reconnaissance et le refus. La représentation des lesbiennes ouvre, selon Mayne, des espaces et des hypothèses de contemplation pour les femmes qui regardent, désirent ou aiment d'autres femmes⁹⁰. De plus, cette possibilité lesbienne présente des normes et des transgressions par la présence latente du désir lesbien. Ainsi, le fait que l'intérêt se porte moins sur les représentations affirmatives de l'expérience lesbienne, mais plutôt sur les explorations de l'ambivalence et de la pression simultanée du lesbianisme, permet des polarités d'agentivité et de genre⁹¹. Selon Judith Mayne, la présence et l'importance de femmes, en tant que communautés, dans des liens d'amitié, ou je dirais même dans des relations amoureuses,

⁸⁷ Judith Mayne, *Framed: Lesbians, Feminists and Media Culture*, op. cit., p. 210 (je traduis)

⁸⁸ *Ibid.*, p. 193 (je traduis)

⁸⁹ Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole*, op. cit., p. 154

⁹⁰ Judith Mayne, *Framed: Lesbians, Feminists and Media Culture*, op. cit., p. 210

⁹¹ Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole*, op. cit., p. 125

« peuvent constituer une pression exercée contre les rituels de l'initiation hétérosexuelle, mais ne leur sont pas nécessairement opposées »⁹².

Judith Mayne parle des films de Friedrich comme « de belles et émouvantes évocations des complexités du désir lesbien et des représentations lesbiennes »⁹³, sans que ses films ne soient forcément lesbiens. Le travail de Friedrich « offre simultanément une exploration soutenue du désir lesbien et de l'ambivalence, et ses films explorent les manières variées et complexes de comprendre le cinéma en termes lesbiens »⁹⁴.

3. L'ambivalence

Judith Mayne mobilise le terme ambivalence – et même ambiguïté – dans ses ouvrages *The Woman at the Keyhole* et *Framed: Lesbians, Feminists and Media Culture*. Cette notion représente pour elle la possibilité de mettre en avant des représentations ambivalentes qui vont encourager la conversation et le dialogue, plutôt que de s'arrêter sur l'hégémonie et l'autorité. L'objectif est de déceler les conflits, les contradictions. Ceux-ci sont présents dans les scénarios lesbiens qui représentent des formes de tensions et de pressions exercées contre les hypothèses hétérosexuelles écrasantes, et celles d'une volonté d'une autre représentation du désir⁹⁵. Ou comme le dit Monique Wittig, « l'homosexualité est le désir pour une personne de son propre sexe. Mais c'est aussi le désir pour quelque chose d'autre qui n'est pas connoté. Ce désir est une résistance à la norme »⁹⁶.

Cette ambivalence est produite par les intentions de Friedrich et ses procédés cinématographiques, qui créent de la surprise et de la profondeur à ses films. L'ambivalence se joue également dans la forme lors des associations entre les images et le son. Les plans visuels et sonores qui se suivent et fonctionnent ensemble, ou non, constituent des possibilités ainsi que des failles. Dans *Damned If You Don't*, s'ajoutent et s'inscrivent aux formes variées, des tensions multiformes entre l'érotisme et la répression, le plaisir et la culpabilité. L'ambivalence

⁹² Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole*, op. cit., p. 113 (je traduis)

⁹³ Judith Mayne, *Framed: Lesbians, Feminists and Media Culture*, op. cit., p. 193 (je traduis)

⁹⁴ *Ibid.*, p. 194 (je traduis)

⁹⁵ Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole*, op. cit., p. 122

⁹⁶ Monique Wittig, « Paradigm », cité dans Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole*, op. cit., p. 122 (je traduis)

ici consiste en « un conflit entre le déni ou l'affrontement des peurs, la répression ou l'expression de la sexualité »⁹⁷.

L'ambivalence permet une inscription hors de données qualifiées d'objectives se plaçant au sommet d'une hiérarchie, et valant comme vérité absolue. Ainsi, Janet Cutler dit que les œuvres de Friedrich ne sont jamais doctrinaires. Elle laisse une possibilité à la réflexion. Par exemple, pour *Damned If You Don't*, si elle a entamé le film avec l'intention de lancer une attaque envers l'Église Catholique, elle s'est finalement trouvée émue par les tentatives de l'Église de convaincre les individus de mener une vie morale.

Et particulièrement maintenant que nous vivons dans ce monde sans lois (même si je ne suis évidemment pas d'accord avec beaucoup des idées du catholicisme, ou de toute autre religion organisée, et je pense qu'elles ont tort sur plusieurs points), je pense que nous avons tous besoin d'une sorte de boussole morale. Et dans la mesure où je la possède et où j'ai interagi avec lorsque j'étais assise à l'église (je suis peut-être en désaccord avec ce qui était dit, mais c'était en processus), je pense qu'il y a quelque chose pour moi dans cela.⁹⁸

Cette déclaration de Friedrich témoigne des tensions et des possibilités liées à des fluctuations sur un chemin – de vie – qui ne serait pas déterminé définitivement. Ceci rejoint ses déclarations lorsqu'elle évoque son intimidation face aux personnes qui affirment des positions radicales telles que, « les relations lesbiennes sont meilleures que les hétérosexuelles », « les femmes meilleures que les hommes », etc⁹⁹. Il en est de même pour les traditions qu'elle considère comme plus fructueuses si nous les analysons et travaillons avec, en gardant les bons côtés de celles-ci, plutôt qu'en les jetant complètement dans le but d'être une radicale pure. Elle s'extrait donc d'une pensée hégémonique et se nourrit de ce qui l'entoure, même si elle n'est pas forcément en accord avec celles-ci.

Sink or Swim révèle aussi une approche ambivalente, inhérente au sujet même du film, le père de Friedrich. Initialement, son intention tendait vers une dénonciation du comportement de son père, mais comme pour *Damned If You Don't*, Friedrich a abandonné l'approche unilatérale. La complexité de l'entrelacement entre les sons et les images illustre une relation nuancée et à plusieurs facettes entre le passé et le présent, le reportage et la poésie. Selon Mayne, ce film est une entière réflexion sur l'ambivalence ; tout d'abord sur l'ambivalence de

⁹⁷ Janet Cutler, art. cité, p. 317 (je traduis)

⁹⁸ *Ibid.*, p. 336 (je traduis)

⁹⁹ Su Friedrich, « Does Radical Content Deserve Radical Form ? », art. cité, p. 118

la relation de la fille à son père, mais également sur « l’ambiguïté de l’image en tant qu’écran de contemplation »¹⁰⁰. Mayne poursuit sur le travail de Friedrich,

la représentation lesbienne dans le travail de Friedrich est liée à une préoccupation d’ambivalence et les images qui reviennent dans ses films – la nageuse, l’écran, la disjonction entre le texte écrit et l’image – ouvrent des espaces de contemplation, de réflexion sur la spécificité du désir lesbien et sur l’impossibilité de lier/fixer ce désir à une image ou à un récit spécifique.¹⁰¹

La notion d’ambivalence permet, comme évoqué précédemment, d’avoir une ouverture sur les représentations et permet de dépasser une lecture hégémonique, surplombante, et, somme toute, patriarcale. Cette ambivalence permet une perception des sujets, des identités, des représentations comme multiples, offrant quelquefois des profusions de confusions. Différentes formes d’ambivalence sont présentes dans les films de Friedrich, que ce soit au niveau de la voix, des images, des liens entre les images et le son, des formes autobiographiques et sociales, ou des représentations des possibilités lesbiennes. Ces dernières, en s’inscrivant hors du contrat social hétérosexuel, donnent lieu à des représentations différentes. Mais là encore, il ne convient pas de s’opposer à celles-ci. L’objectif est de voir, par exemple, comment une construction d’identité lesbienne peut se faire dans des schèmes environnants étant normés hétérosexuellement. Néanmoins, selon Mayne, les questions d’ambiguïté et d’ambivalence liées aux explorations des représentations lesbiennes au cinéma sont délicates. Il s’agit de définir la manière d’aborder ces questions d’ambiguïté, alors que des raisons politiques, culturelles et artistiques existent pour éviter cette ambiguïté même et sortir de l’invisibilité lesbienne.

L’ambivalence reste présente, dans une forme ambiguë également pour la représentation des désirs entre femmes. Comme le dit de Lauretis, « dans l’acte même d’assumer et de parler de la position de sujet, une femme pourrait à la fois reconnaître la femme comme sujet et comme objet du désir féminin »¹⁰². De Lauretis approfondit cette pensée relativement aux films expérimentaux qui contiennent cette part de narrativité. Le travail divers sur les images et le discours fait que le public n’avance pas dans une cohérence régulée d’une narration maîtresse, où la Femme est inscrite dans une image fermée et encadrée, en tant que spectacle et objet d’un regard dominant. De la même manière, il ne s’agit pas d’un regard de femme ou d’une compréhension féministe du sujet féminin dans l’histoire de la féminité. Il semble apparaître

¹⁰⁰ Judith Mayne, *Framed: Lesbians, Feminists and Media Culture*, op. cit., p. 202 (je traduis)

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 208 (je traduis)

¹⁰² Teresa de Lauretis, « Sexual Indifference and Lesbian Representation », art. cité, p. 155 (je traduis)

plutôt une forme de contradiction et de cohérence auto-subversive du sujet féminin. Les films construisent des termes et des conditions de possibilités filmiques qui permettent aux spectateurs et spectatrices (surtout) de (se) poser des questions, « même si cela nie la certitude d'une réponse »¹⁰³. La sortie d'une lecture maîtresse et dominée, voire dominante, permet une ambivalence et de cette manière, permet aussi une adresse plus « juste » aux spectatrices. De Lauretis le précise ainsi, « en déconstruisant l'espace narratif, le film construit un espace critique dans lequel on m'adresse précisément en tant que femme »¹⁰⁴.

De Lauretis met également en avant un questionnement « simple » qui permet lui aussi de mobiliser la notion d'ambivalence. Elle pose la question de l'existence d'une esthétique féminine, esthétique qui était notamment évoquée par Mulvey. Selon Silvia Bovenschen, cité par de Lauretis, la réponse à cette question – existe-t-il une esthétique féminine ? – est oui et non. Une esthétique féminine peut être considérée si nous parlons d'une « conscience esthétique et de modes de perception sensoriels »¹⁰⁵, mais non pas s'il s'agit d'une « variante inhabituelle de la production artistique ou une théorie de l'art minutieusement construite »¹⁰⁶. Ceci fait écho à une contradiction spécifique et même peut-être constitutive des mouvements féministes eux-mêmes : la tension, pression double ou traction simultanée dans deux directions opposées ; la positivité de « l'action politique en faveur des femmes en tant que sujets sociaux, et la négativité inhérente à la critique radicale de la culture patriarcale et bourgeoise »¹⁰⁷. De Lauretis conclut sa réflexion avec un paradoxe inhérent à la contradiction des femmes dans la langue et la culture : le fait que les termes utilisés pour parler de la construction du sujet social féminin portent généralement le préfixe « de- » qui mettent en avant « la déconstruction ou la déstructuration, sinon la destruction de la chose même à représenter »¹⁰⁸. On parle alors de « déesthétisation » ou déssexualisation. Ainsi, pourquoi ne pas repenser le cinéma féminin de cette manière, ainsi il semblerait non pas qu'il y ait une « esthétique féminine » mais plutôt une « *déesthétique* féministe »¹⁰⁹.

¹⁰³ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender*, op. cit., p. 124 (je traduis)

¹⁰⁴ *Idem* (je traduis)

¹⁰⁵ Silvia Bovenschen, « Is There a Feminine Aesthetic? », dans *New German Critique*, n°10, 1977, cité dans Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender*, op. cit., p. 127 (je traduis)

¹⁰⁶ *Idem* (je traduis)

¹⁰⁷ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender*, op. cit., p. 127 (je traduis)

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 146 (je traduis)

¹⁰⁹ *Idem* (je traduis) ; de Lauretis utilise le terme *deesthetic*.

CONCLUSION

L'objectif de cette recherche était de déterminer si les procédés cinématographiques mis en place par Su Friedrich ouvraient la voie à un cinéma avant-gardiste féministe. Je pense pouvoir affirmer, à la suite de l'analyse de ces quelques œuvres, que c'est le cas. Les films de Friedrich mettent en avant des représentations de femmes dépassant une image hégémonique fournie par le regard masculin dans un système patriarcal.

Friedrich atteint cette promesse cinématographique féministe par son travail sur la voix. Dans ses films, les femmes ne sont plus uniquement des corps pourvus d'une voix passive, elles sont des sujets, porteuses de discours. L'autorité discursive acquise par les femmes est rendue possible par les différents procédés mis en place sur la voix. Friedrich utilise ainsi abondamment la voix off féminine qui est énoncée à partir de multiples entités. Elle recourt également aux silences et aux intertitres comme éléments énonciateurs. Les voix ainsi désincarnées permettent le dépassement de l'appauvrissement inhérent aux contraintes des voix synchronisées. La multiplication et la désincarnation s'associent avec la diversité de plans montrant des femmes et leur corps. Les voix ne sont pas toujours en relation avec les corps, ce qui oblige le public à poser un acte réflexif lors de son visionnage. La multiplicité des voix permet des représentations – et imaginations – variées. Cela établissant les femmes comme sujets, s'extirpant de la position d'objet du regard qui est à l'œuvre dans l'image comme plaisir visuel masculin.

La notion d'ambivalence, présente dans l'entièreté des œuvres de Friedrich, est aussi une donnée rendant possible un cinéma avant-gardiste féministe. Cette ambivalence se manifeste dans les thèmes même évoqués par Friedrich ou dans ses images. Sa relation au catholicisme en est un exemple, tout comme la figure mainte fois présente de l'eau. Proposer de l'ambivalence se présente comme une posture féministe dès lors que paraît le rejet d'une lecture unilatérale et autoritaire. La place privilégiée est celle de la réflexion et des diverses interprétations. Mais l'ambivalence se révèle également dans les multiples formes de possibilités lesbiennes. Elles se centrent sur l'importance de mettre en avant une position distincte ou critique de l'hégémonie hétérosexuelle, les différenciant d'une représentation d'identités lesbiennes. Ces possibilités rendent alors possibles les représentations de femmes,

du plaisir, ou même du désir, qui s'inscrivent dans une forme de réappropriation féminine, liée à une reconnaissance. Néanmoins, la possibilité lesbienne témoigne à elle-seule d'une ambiguïté. Elle se présente comme une figure de fantasme (hétérosexuel ou non) mais est aussi le témoin d'un autre désir. Le désir lesbien peut alors être le témoin d'un désir pour ce qui dépasse et résiste à la norme. Mais il peut aussi s'affirmer comme le désir pour une personne du même sexe et offrir ainsi des espaces pour que les femmes puissent regarder, désirer ou aimer d'autres femmes.

La multiplicité des voix ainsi que l'ambivalence présentes dans les films de Friedrich se combinent pour offrir un cinéma féministe. En proposant aussi des critiques, parfois sous-jacentes, de l'hégémonie hétérosexuelle, ses films s'extirpent de la norme, tout en jouant avec. Il demeure que nous vivons dans des espaces connotés. Ses films offrent des réflexions et lectures variées qui permettent la possibilité d'une multitude de compréhension mais aussi d'être. La fixité d'une identité déterminée est dépassée. La perception est celle d'une fluidité : cette possibilité de se mouvoir dans les compréhensions et identités. Les multiples images d'eau qu'utilise Friedrich, comme élément en soi proposant des ambivalences, nous invite finalement à déployer cette fluidité de la pensée et de l'être.

ANNEXE 1 : FILMOGRAPHIE DE SU FRIEDRICH

Hot Water – 1978, 12’

Cool Hands, Warm Heart – 1979, 16’

Scar Tissue – 1979, 6’

Gently Down the Stream – 1981, 14’

But No One – 1982, 9’

The Ties That Bind – 1984, 55’

Damned If you Don’t – 1987, 42’

Sink or Swim – 1990, 48’

First Comes Love – 1991, 22’

The Lesbian Avengers Eat Fire Too – 1993, 55’

Rules of the Road – 1993, 31’

Hide and Seek – 1996, 65’

Being Cecilia – 1999, 3’

The Odds of Recovery – 2002, 65’

The Head of a Pin – 2004, 21’

Seeing Red – 2005, 27’

From The Ground Up – 2007, 54’

Conservation 101 – 2010, 6’

Funkytown – 2011, 1’

Practice Makes Perfect – 2012, 10’

Gut Renovation – 2012, 81’

Queen Takes Pawn – 2013, 6’

I Cannot Tell You How I Feel – 2016, 42’

ANNEXE 2 : PUBLICATIONS DE SU FRIEDRICH

« Mea Culpa », dans *Heresis: A Journal of Art and Politics*, vol. 1, n°2, mai 1977

« Letters: On Margareta von Trotta's *The Second Awakening of Christa Klages* », dans *The Downtown Review*, vol. 2, n°1, automne-hiver 1979/80, pp. 42-43

« Sitney on Cornell », dans *The Downtown Review*, vol. 2, n°2, automne-hiver 1979/80

« Bette Gordon's *Empty Suitcases* », dans *The Downtown Review*, vol. 2, n°3, automne 1980, pp. 16-17

« The Dilemma of the One Who Wants Both and Neither But Would prefer to Get On With Her Work Instead of Being Preoccupied With Whether Anyone will ever make love to her right », dans *Heresis: A Journal of Art and Politics*, vol. 3, n°4, 1981

« Jennifer, Where Are You? », dans *The Downtown Review*, vol. 3, n°1 et 2, automne-hiver-printemps, 1981-82, pp. 8-10

« Su Friedrich to Leslie Thornton, Leslie Thornton to Su Friedrich », dans Marjorie KELLER et Mary FILIPPO (dir.), *Idiolects #13: Letters*, mai 1983

« The Ties That Bind », dans *Alles Und Noch Viel Mehr (Kunstmuseum Bern)*, 1985

« Does Radical Content Deserve Radical Form? », dans *Millenium Film Journal*, n°22, hiver-printemps 1989-90, pp. 118-123

« Fit & Trim: A Foolproof Method for Storing Film Trims », dans *The Independent*, July, 1999

« How To Do a Matchback Without Losing Sync & Your Sanity », dans *Release Print*, mars 2003

« It Takes Two, Baby », dans *Millenium Film Journal*, février 2003

« Film Buffs are Film Buffs No Matter Whom They Sleep With », dans Ann CVETKOVICH et Annamarie JAGOSE (dir.), *GLQ: A Journal Of Lesbian And Gay Studies*, Duke University Press, vol. 14, n°1, 2008

« Seeing (through) Red » dans David LAZAR (dir.), *Truth In Nonfiction*, University of Iowa Press, Iowa City, 2008, pp. 152-162

BIBLIOGRAPHIE

Gaston BACHELARD, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Éditions Corti, 1942

Raphaël BASSAN, « Les documentaires expérimentaux de Su Friedrich », dans *Bref*, issue 110, février-avril 2014, pp. 10-11 [En ligne]. URL : https://search.proquest.com/docview/1519431031?accountid=14630&rfr_id=info%3Axri%2Fsid%3Aprim0

Robin BLAETZ (dir.), *Women's Experimental Cinema*, Durham, Duke University Press, 2007

Teresa DE LAURETIS, *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Londres, Macmillan, 1987

Teresa DE LAURETIS, « Sexual Indifference and Lesbian Representation », dans *Theatre Journal*, vol.40/n°2, 1988, pp. 155-177 [En ligne]. URL : <http://www.jstor.org/stable/3207654>

Artemisa FLORES ESPÍNOLA, « Subjectivité et connaissance : réflexions sur les épistémologies du "point de vue" », dans *Cahiers du Genre*, n°53, 2012, pp. 99-120 [En ligne]. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2012-2-page-99-htm>

Su FRIEDRICH, « Does Radical Content Deserve Radical Form? », dans *Millenium Film Journal*, n°22, 1989-1990, pp. 118-123 [En ligne]. URL : http://www.sufriedrich.com/PDFs/PDFs%20of%20Su's%20pieces/SF_Radical_Form_MFJ_1989.pdf

Su FRIEDRICH, « It Takes Two, Baby », dans *Millenium Film Journal*, février 2003 [En ligne]. URL : http://www.sufriedrich.com/PDFs/PDFs%20of%20Su's%20pieces/SF_ItTakesTwo_MILLENNIUMFILMJRNL_2003.pdf

Su FRIEDRICH, « Seeing (through) Red », dans David LAZAR (dir.) *Truth in Nonfiction*, Iowa City, University of Iowa Press, 2008, pp. 152-162 [En ligne]. URL : http://www.sufriedrich.com/PDFs/PDFs%20of%20Su's%20pieces/SF_Seeing_Red_TRUTH_Lazar_2008.pdf

Elie G. HUMBERT, « La symbolique du serpent », dans *Cahiers Jungiens de Psychanalyse*, n°72, 1992

Scott MACDONALD, « Su Friedrich : The Ties That Bind », dans *Avant-Garde Film: Motion Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 102-111

Judith MAYNE, *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1990

Judith MAYNE, *Framed: Lesbians, Feminists and Media Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000

Laura MULVEY « Plaisir visuel et cinéma narratif », dans Ginette VINCENTEAU (dir.), *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, Condé-sur-Noireau, Charles Corlet, coll. « CinémAction », 1993, pp. 17-23

Gilad PAVDA, « Reinventing Lesbian Youth in Su Friedrich's Cinematic Autoqueerography Hide and Seek », dans *Queer Nostalgia in Cinema and Pop Culture*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 2014, pp. 123-138

Kaja SILVERMAN, *The Acoustic Mirror: the Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1988

Michael ZRYD & Lynn BELL, « Friedrich, Su », dans *Senses of Cinema*, issue 23, décembre 2002 [En ligne]. URL : <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/friedrich/>

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	3
Le cinéma expérimental ou d'avant-garde	3
Su Friedrich	4
I. SU FRIEDRICH	6
1. Biographie	6
2. Œuvres cinématographiques	7
3. Un regard sur sa propre production.....	8
II. LE LANGAGE CINÉMATOGRAPHIQUE DE FRIEDRICH.....	12
1. Expérimentations, documentaires et narrations	12
2. L'incarnation et la désincarnation des voix féminines.....	16
III. LA SUBJECTIVITÉ COMME POINT D'ANCRAGE ET DE QUESTIONNEMENT SOCIAL	29
1. L'autobiographie, la réflexivité, l'auteure	29
2. La parenté comme mémoire familiale et fondatrice de l'individu.....	33
IV. UN NOUVEAU LANGAGE FÉMINISTE	37
1. Le désir.....	37
2. La possibilité lesbienne	39
3. L'ambivalence.....	42
CONCLUSION	46
ANNEXE 1 : FILMOGRAPHIE DE SU FRIEDRICH.....	48
ANNEXE 2 : PUBLICATIONS DE SU FRIEDRICH	49
BIBLIOGRAPHIE	51
TABLE DES MATIÈRES	53

RÉSUMÉ

Pauline Laloy, *Les procédés cinématographiques de Su Friedrich : promesse d'un cinéma d'avant-garde féministe*
? Année académique 2018-2019, session d'août. Promoteur : Damien Zanone.

Le cinéma d'avant-garde a vu émerger des cinéastes femmes qui souhaitaient faire des films offrant des critiques du patriarcat et des images qu'il véhiculait. Leur objectif était de proposer des représentations s'extirpant de la femme comme plaisir visuel pour le spectateur masculin.

Su Friedrich s'inscrit dans la vague féministe de ces réalisatrices qui ont proposé des visions hors de la pensée hégémonique patriarcale. Son travail sur la matière mais également sur le contenu de ses œuvres témoigne d'un cinéma d'avant-garde féministe donnant lieu à une ouverture dans les représentations des femmes et de leur désir.

L'objectif de cette recherche est de déterminer les divers procédés cinématographiques utilisés par la réalisatrice qui permettent d'atteindre ces représentations. L'analyse se centre dès lors sur le langage cinématographique qu'elle utilise, ses modes de narration, son inscription autobiographique, et la mise en place d'ambivalences. Son œuvre ouvre la promesse d'un nouveau langage féministe incluant la possibilité de représentation du désir féminin.

MOTS-CLEFS

Su Friedrich ; avant-garde ; féminisme ; réalisatrice ; voix ; ambivalence