Document généré le 24 avr. 2024 04:26

Cinémas
Revue d'études cinématographiques
Journal of Film Studies

La jouissance du voir dans *Je tu il elle* de Chantal Akerman

Josette Déléas

Volume 8, numéro 3, printemps 1998

Cinélekta 2

URI : https://id.erudit.org/iderudit/024761ar
DOI : https://doi.org/10.7202/024761ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)
1705-6500 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Déléas, J. (1998). La jouissance du voir dans *Je tu il elle* de Chantal Akerman. *Cinémas*, *8*(3), 121–133. https://doi.org/10.7202/024761ar

Résumé de l'article

Cet article traite de la « jouissance du voir » dans le premier long métrage de Chantal Akerman, Je tu il elle. Il entend démontrer comment, dès 1974, la réalisatrice belge faisait oeuvre de pionnière en utilisant des techniques de narration et de monstration destinées à briser l'effet fiction. Elle avait déjà le souci de prévenir toute tentative de fuite des spectatrices et des spectateurs dans une identification aliénante avec les images. Pour que leur regard réapprenne à voir, la cinéaste a très tôt recherché une épistémologie multisensuelle, riche de perspectives multiples où la vue, la vision ne sont pas plus privilégiées que l'ouïe, le toucher, le goût. Elle alertait ainsi le monde qui, 20 ans plus tard, allait dans son aveuglement postmoderne réduire les êtres à n'être plus que des fragments illusoires.

Tous droits réservés © Cinémas, 1998

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

La jouissance du voir dans *Je tu il elle* de Chantal Akerman

Josette Déléas

RÉSUMÉ

Cet article traite de la « jouissance du voir » dans le premier long métrage de Chantal Akerman, *Je tu il elle*. Il entend démontrer comment, dès 1974, la réalisatrice belge faisait œuvre de pionnière en utilisant des techniques de narration et de monstration destinées à briser l'effet fiction. Elle avait déjà le souci de prévenir toute tentative de fuite des spectatrices et des spectateurs dans une identification aliénante avec les images. Pour que leur regard réapprenne à voir, la cinéaste a très tôt recherché une épistémologie multisensuelle, riche de perspectives multiples où la vue, la vision ne sont pas plus privilégiées que l'ouïe, le toucher, le goût. Elle alertait ainsi le monde qui, 20 ans plus tard, allait dans son aveuglement postmoderne réduire les êtres à n'être plus que des fragments illusoires.

ABSTRACT

This article deals with the "joy of seeing" in Chantal Akerman's first feature film, *Je tu il elle*. Its purpose is to demonstrate how, beginning in 1974, the Belgian director's pioneering work used techniques of narration and monstration intended to break down the fiction effect. Akerman was concerned to prevent any attempt at flight by the spectators through an alienated identification with the images. In order to restrain their gaze in a new way of seeing, the filmmaker began very early to develop a multi-sensual epistemology, rich in multiple perspectives, in which sight and vision enjoy no

> precedence over hearing, touch and taste. Thus she alerted us to a world which, in its postmodern blindness twenty years later, would reduce beings to illusory fragments.

En 1965, lorsque Chantal Akerman vit le film de Jean-Luc Godard, *Pierrot le fou*, elle « [...] décida de faire des films le soir même » (cité par Margulies, p. 2 [1]). Inspirée par le plus audacieux cinéaste de la nouvelle vague, la jeune cinéaste belge optait d'emblée pour une esthétique exigeante. Aussi allait-elle, très vite, sans craindre d'être accusée d'un excès de formalisme, se détourner du message à livrer, pour explorer les possibilités visuelles et sonores offertes par le langage cinématographique. Évoquant son premier court métrage, *Saute ma ville* (1968), elle explique :

> Lorsque j'ai réalisé mon premier film [...], je ne m'intéressais ni au style ni à la forme mais à dire quelque chose que j'avais en tête. [...] puis j'ai commencé à penser au style et à la forme, et seulement à eux [...], puis il y a eu des phases [...] comme en peinture. J'ai traversé une phase durant laquelle il m'était inconcevable d'être « figurative » ou « narrative » ; je devais passer par l'abstraction. Maintenant, ayant conquis l'abstrait, je peux opter pour le figuratif ou l'abstrait. Mais ce figuratif ne sera plus jamais le même (cité par Margulies, p. 3).

La vision d'auteure d'Akerman s'inscrit donc dans une oscillation constante entre figuration et abstraction, entre ce qui s'affirme et ce qui se dérobe.

La question qui dès lors se pose est la suivante : que finissent par éprouver spectatrices et spectateurs, tandis qu'elles / ils consentent à se soumettre au mouvement constant de flux et de reflux entre le dit et le non-dit ? Pour y répondre, nous retiendrons le premier long métrage de Chantal Akerman, *Je tu il elle*, réalisé en 1974. Il nous importe, en effet, de découvrir si, très tôt dans sa carrière, en filmant des personnages mutants aux subjectivités protéiformes évoquées par le titre du film, la cinéaste parvenait à affirmer le style qui, aujourd'hui, fait d'elle une auteure incontestée.

***Je tu il elle* de Chantal Akerman (1974)**

Le film se divise en trois parties que la cinéaste nomme : « [...] le temps de la subjectivité, le temps de l'autre ou Reportage et le temps de la relation » (cité par Margulies, p. 236). La première est consacrée aux activités du personnage principal (interprété par Akerman elle-même, et désormais nommé Chantal). La jeune femme, enfermée dans sa chambre, demeure immobile, change son matelas de place à plusieurs reprises, écrit, mange insatiablement du sucre en poudre, regarde dehors par sa porte-fenêtre ou fixe la caméra. En voix *over*, elle commente les images, mais il y a un net décalage entre elles et la bande sonore. Dans la deuxième partie, l'univers fermé de la chambre s'entrouvre

momentanément. Chantal quitte son univers clos ; la caméra s'attarde sur la porte qui demeure ouverte, avant de retrouver, à la faveur d'une plongée, la jeune femme perdue à droite dans le champ. Elle attend le routier qui la prendra en auto-stop. L'espace se referme alors. Au plan d'ensemble de l'autoroute succède le plan rapproché de la cabine exiguë du camion. L'univers social des camionneurs se dessine, par touches intermittentes, tandis que le véhicule se déplace dans leur monde transitoire, s'arrête dans les restaurants et dans les bars où ils se reposent. La voix *over* disparaît presque entièrement au profit du silence et de deux monologues au cours desquels le chauffeur évoque, en détails, sa vie domestique et sexuelle. Enfin, la dernière partie débute avec l'arrivée de Chantal chez son ancienne maîtresse. Cette dernière lui demande de ne pas rester, la nourrit. Puis une longue scène d'amour les réunit avant le départ de Chantal.

Ce film de 90 minutes n'est composé que de 50 plans précédés du titre et suivis du générique. En utilisant de façon systématique et répétée des plans longs et fixes, à l'exception de brefs mouvements de caméra pour recadrer, pour réintroduire le personnage dans le champ, Akerman entend dynamiter ses images. Sous la pression de la durée, celles-ci se désagrègent en leurs composantes pour se reconstituer ensuite. Comme le déclarait la cinéaste, en justifiant la démarche de son documentaire structural, *Hôtel Monterey* (1972) : « Quand vous regardez une image pendant une seconde vous saisissez l'information, « c'est un corridor ». Mais au bout d'un instant vous oubliez le corridor pour ne voir que du jaune, du rouge, des lignes : et puis le corridor réapparaît » (citée dans Margulies, p. 43).

Cette « mise en scène de l'apparition-disparition », que Barthes nomme et qualifie de séduisante (p. 19), est clairement établie dès les quatre premiers plans-séquences du film. Chantal, de dos, puis de face, est figée dans une immobilité quasi absolue comme les objets qui l'entourent. Seules sa tête et ses paupières bougeront imperceptiblement dans le quatrième plan. Lui faisant face, spectateurs et spectatrices voient alors s'accomplir l'irrésistible intermittence, tandis que l'image-temps s'étire, interminablement... Ils / elles peuvent assister, fasciné(e)s, aux métamorphoses abstraites de cette femme qui, assise à une table,

se tient la tête ou pose allongée sur son lit, soumise au regard fixe et insistant d'une caméra, un regard qui devient celui des spectateurs.

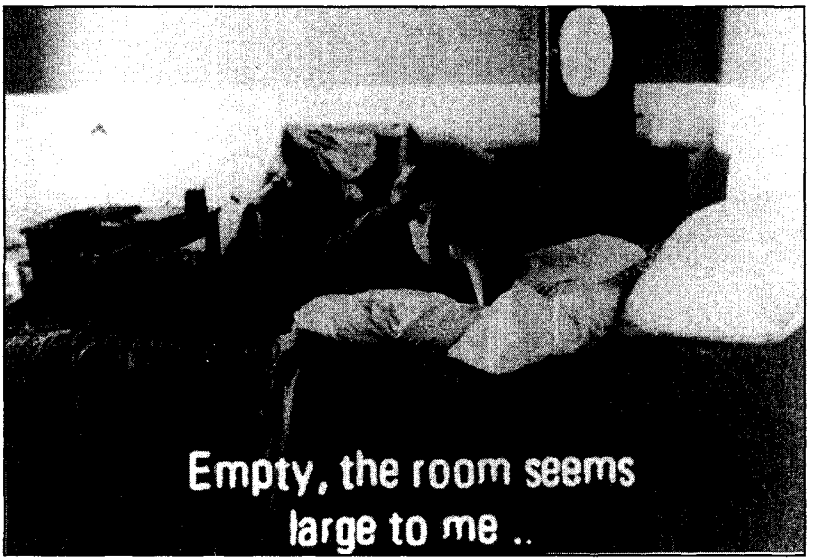
Dès le neuvième plan, la cinéaste joue non seulement avec la durée, mais aussi avec l'éclairage afin que son personnage, dans un premier temps nettement circonscrit, s'estompe jusqu'à devenir parfois forme sombre, imprécise, indéfinissable, tandis que s'affrontent dans le champ l'ombre et la lumière.

Ce contraste riche d'abstraction, tout comme la recherche délibérée d'une éloquente stylisation, se retrouveront dans les deuxième et troisième parties, mais dans les neufs premiers plans-séquences, ils finissent par s'abîmer quatre fois dans les fréquents fondus au noir qui, au moins à trois reprises, s'éternisent. Ainsi, le premier plan-séquence, infiniment long, se dissout graduellement dans l'écran noir qui demeurera très longtemps vide. Seuls l'habiteront brièvement l'aboiement d'un chien puis, plus tard, la voix de Chantal qui, évoquant les murs de sa chambre, précise : « Je les ai repeints en vert, le deuxième jour. » Grâce à la bande sonore, spectatrices et spectateurs peuvent donc, s'ils ou si elles le souhaitent, mettre en scène des images choisies au gré des caprices de leur imaginaire. Puis, dans l'incessant mouvement de flux et de reflux entre apparition et disparition, entre abstraction et figuration, des images ressurgissent. Chantal, parfaitement immobile, est assise à une table au fond du champ, tandis qu'au plan suivant, elle pose allongée sur son lit. Lorsque sa tête et ses yeux bougent, imperceptiblement, ils annoncent discrètement le plan suivant où, pour la première fois, elle se déplace dans le champ, le quitte, bientôt rejointe par la caméra. Mais la jeune femme finit par s'asseoir à gauche dans le champ, où elle n'est bientôt plus qu'une sombre silhouette qui progressivement disparaît dans les ténèbres de l'écran. La surface obscure, seulement traversée par les sons d'invisibles voitures, redevient l'espace-gouffre où peut pleinement s'accomplir « l'évanouissement » provoqué, dit Barthes, par la jouissance du voir (p. 33). Cette jouissance rappelle la jouissance du texte littéraire, définie dans *Le Plaisir du texte*. Elle est provoquée par le texte filmique « [...] qui met en état de perte, [...] qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui) » (p. 25-26).

La jouissance pure qu'Akerman favorise dans ses « tableaux », ce plaisir de regarder qui supplante le plaisir de regarder un objet, débouche sur une expérience que des théoriciennes italiennes ont décrite comme quelque chose de quasi mystique, plus proche de la contemplation extatique que de la possession, de l'érotisme (Bruno et Nadotti, p. 33-34).

Comme le remarque Ruby Rich, « [...] chez Chantal Akerman, ce qui nous est le plus précieux, c'est son décodage des conventions cinématographiques oppressantes et son invention des nouveaux codes d'une vision non voyeuse » (p. 33). Il y a tout d'abord, dans l'audacieuse longueur de la plupart des plans et leur persistante fixité, la volonté très nette de contraindre le public à prendre conscience de la durée de chaque plan, de l'absence de mouvement de caméra. Les prises de vue sont ainsi mises à nu et le spectateur, mis en éveil, dépossédé de son désir de possession tandis qu'il surprend la caméra en flagrant délit de s'emparer de l'image pour la retenir captive.

Dès le premier plan, en apparaissant le dos tourné à l'objectif, la cinéaste affiche clairement sa volonté de se dérober à notre regard chosifiant. Refus d'autant plus ferme que le personnage incarné par la cinéaste est ici distant, et le demeurera dans l'ensemble du film. Elle est filmée en plan moyen, ou d'ensemble, et, lorsque la caméra se rapproche, ce sont les jeux d'éclairage qui souvent la soustraient à l'emprise de l'œil de la caméra. Seul le routier sera parfois vu de plus près puisqu'il est, dans la deuxième partie intitulée, rappelons-le, « le temps du reportage », nettement placé sous le signe de la surveillance qui caractérise, Michel Foucault le démontrera éloquemment, la nature panoptique de notre société contemporaine. Selon le philosophe, il faut remonter au XIX^e^ siècle, à la naissance du journalisme, pour découvrir l'origine de cette obsession du voir et de l'entendre. En voulant que Chantal observe les moindres gestes de son compagnon de route, qu'elle écoute attentivement ses longs monologues, Akerman annonce, en les illustrant de façon précise, les propos tenus par Foucault, six ans après la sortie du film, dans *Power / Knowledge*. C'est « [...] le journalisme, cette invention capitale du XIX^e^ siècle qui a rendu évident [...] le caractère utopique de ce [...] regard. [C'est] le rêve d'une



***Je tu il elle* de Chantal Akerman (1974)**

société transparente, visible et lisible dans chacune de ses parties, le rêve qu'il ne subsiste plus aucune zone d'ombre» (cité par Denzin, p. 190).

Comme le précise Norman Denzin, inspiré par la réflexion du philosophe, tout regard qui surveille est un regard chargé d'un «[...] pouvoir intériorisé, un regard qui dévoile le privé pour le rendre public» (p. 190). Akerman le confirme dans une scène entièrement filmée en gros plan, où le personnage qu'elle incarne observe le routier occupé à conduire. Sa tête, furtivement cadrée de dos et plongée dans l'obscurité, sort rapidement du champ, afin que soient privilégiés l'épaule et le cou du chauffeur, qui, eux, sont bien éclairés. Tout en se dérobant au regard de la caméra pour se cacher dans le hors-champ, Chantal avoue en voix *over*: «Large et belle sa grosse tête de cheveux roux.» Le temps s'écoule alors, interminable, sur l'homme désiré et désirable parce que fragmenté, qui finit par se frotter la nuque, longuement, comme pour effacer l'empreinte du regard qui le scrute dans sa vulnérabilité. La fragmentation, dénoncée par le geste protecteur, ne débouche donc pas sur le plaisir fétichiste qu'elle procure toujours dans le cinéma commercial. Enfin, dans

la scène d'amour entre Chantal et sa compagne, les deux amantes sont filmées en plan moyen et en plan d'ensemble par une caméra qui, immobile, refuse de les découper en appétissants morceaux, comme elle s'empresserait de le faire dans un film pornographique.

Les personnages ne sont donc ni regardés de près, ni fractionnés. Enfin, il leur arrive également, et souvent dans le cas de Chantal, de regarder la caméra, le visage vidé de toute expression. Le regard à la caméra provoque ici d'autant plus la distanciation recherchée qu'il se veut absolument neutre. Comme Marc Vernet le rappelle, la thèse traditionnelle veut que ce regard à la caméra soit « l'interdit majeur », « le refoulé du cinéma narratif » puisqu'il a « [...] pour double effet de dévoiler l'instance d'énonciation dans le film et de dénoncer le voyeurisme du spectateur, mettant brutalement en communication l'espace de production du film avec l'espace de réception, la salle de cinéma, en faisant entre-deux disparaître l'effet fiction » (p. 9).

Il est une scène où le regard à la caméra signale, par ailleurs, la fusion entre la *persona* fictive d'Akerman et son rôle de réalisatrice occupée à filmer. Il s'agit du plan-séquence où, dissimulée dans le hors-champ, Chantal masturbe le routier qui, après avoir éjaculé, regarde brièvement et, avec une certaine gêne, la caméra. Cette confusion entre personnage et auteure en appelle une autre, celle des personnages sujets et objets. Que ce soit dans la scène d'amour entre les deux femmes, ou lorsque Chantal observe le routier, la position des personnages n'est pas clairement marquée. Dans la deuxième partie, par exemple, le chauffeur, bien que regardé, n'en est pas pour autant toujours réduit au rôle d'objet, soit parce qu'il occupe la position énonciative, lorsqu'il évoque longuement sa vie, soit parce qu'il regarde à son tour Chantal ou la caméra, c'est-à-dire Chantal / Akerman qui à la fois l'accompagne et le filme. Cette séparation entre la femme sujet-narrateur et objet, entre personnage, auteure et actrice, axe sur lequel pivote tout le film, est certes révélatrice d'un indéniable narcissisme, mais elle souligne surtout le refus d'Akerman de situer clairement Chantal, tout autant d'ailleurs que ses autres personnages. Si les pronoms « je », « tu », « il », « elle » indiquent qu'ils sont tous sujets,

lorsqu'ils sont désignés par le « tu », le « il » et le « elle », ils endossent la dualité sujet / objet puisqu'ils sont alors interpellés ou observés. Enfin, en incarnant une femme bisexuelle, Akerman entend ne pas enfermer son personnage principal dans une identité sexuelle fixe.

La cinéaste a donc mis tout en œuvre pour « [...] faire vaciller les assises psychologiques » (Barthes, p. 25-26) des spectatrices et des spectateurs. Tandis que se dérobe une subjectivité indécise, apparaît une figure insaisissable, semblable à la « quatrième personne » que définit Gilles Deleuze dans *Logique du sens*. Interprétant le sens accordé à ces termes par le critique Jean Narboni dans son article, « La quatrième personne (*Je tu il elle*) », Melissa McMahon explique qu'ils désignent sans doute « [...] cet espace indécidable du corps et de ses actes — qualités de la personne qui ne sont attribuables ni au sujet de l'action ni à un objet impersonnel d'observation, affectant ainsi la notion de singularité » (p. 27).

Il n'est pas plus aisé de déterminer quels sentiments animent Chantal. Judith Mayne remarque justement que, dans la première partie, les mouvements de Chantal traduisent une nature contemplative, lorsqu'ils sont rares et retenus, et obsessive, lorsqu'elle mange impulsivement du sucre. « La scène suggère à la fois calme et tourment, solitude paisible et turbulence, [d'où ici, comme dans le reste du film] le caractère troublant, [la sensation] que le film est déchiré entre des sentiments et émotions qui s'opposent » (p. 127). Cette oscillation entre paix et tumulte est illustrée dans la composition des plans, qui alterne entre symétrie et asymétrie, entre équilibre et déséquilibre.

L'espace instable du discours filmique reflète l'espace aux contours très flous de l'univers diégétique. À aucun moment ne sont donnés des repères précis pour situer la chambre de Chantal, l'appartement de son amie, le pays traversé par le routier. Il est européen, mais les programmes entendus à la radio ou le film diffusé par la télévision, dans la scène du restaurant, sont américains. Les pistes spatiales sont donc brouillées, tout comme l'est la piste temporelle.

Dans la première partie, où la voix *over* est nettement plus utilisée que dans les deux autres, moins bavardes, les disjonctions

entre ce qu'elle révèle et ce qui est vu sur l'écran sont constantes. C'est ainsi, par exemple, que dans le quatrième plan, alors que Chantal dit : « Vide, la pièce est grande je trouve », ses mots recouvrent un espace bien rempli par le lit sur lequel elle pose, la commode, le miroir, le fauteuil, la table... Ces décalages accentuent la mouvance d'un récit filmique qui, dès le premier plan, dès les premières paroles de Chantal, « Et je suis partie », échappe à toute logique référentielle. D'où, et quand est-elle partie ? Nous ne le saurons jamais et, à partir de cette marque initiale et floue d'énonciation, les déictiques (Le troisième jour, Le quatrième jour, Des jours après...), tout comme les pronoms du titre, révéleront leur dysfonctionnement et seront utilisés, non pour ancrer la subjectivité, mais pour en assurer son transfert. Ivone Margulies le démontre savamment dans son ouvrage consacré à l'esthétique de Chantal Akerman, *Nothing Happens*. Selon elle, la représentation radicalement instable de la subjectivité dans le film laisse entrevoir l'émergence d'un être mutant qui traverse la phase liminale, l'état intermédiaire où il se trouve, non pour se découvrir une identité clairement définie, mais pour demeurer un être en devenir constant (p. 111). Lorsque s'achève le dernier plan, sur le lit déserté par Chantal, ce qui demeure, c'est l'image d'une mobilité perpétuelle, mais sans orientation précise. Selon Gilles Deleuze, la nouveauté de Chantal Akerman est de montrer que

> [...] la chaîne des états de corps féminins n'est pas fermée : descendant de la mère ou remontant jusqu'à la mère, elle sert de révélateur aux hommes qui ne font plus que se raconter, [comme dans la scène où le routier se confesse interminablement] et plus profondément à l'environnement qui ne fait plus que se montrer ou s'entendre par la fenêtre d'une chambre. [...] Sur place ou dans l'espace, le corps d'une femme conquiert un étrange nomadisme qui lui fait traverser les âges, les situations, les lieux [...] (p. 255).

Pour traduire la nature insaisissable de *Je tu il elle* que Melissa McMahon décrit comme « [...] un film riche et intense, avec tout le plaisir du toucher sans prise[2] » (p. 138), Akerman utilise, selon Jean Narboni, des effets sonores très éloquents :

> Il s'agit [...] de marquer la frontière du corps et du langage, une turbulence sonore à la limite de la formation des mots, la tangente, en quelque sorte, d'un bruit de fond (lié à la voracité anale-orale) à la parole articulée : craquements, froissements, bruits de succion, bruissements de draps, grattement perceptible sur le papier à lettre, souffles-cris, roucoulements, cornes de brume mugissant des profondeurs du corps, murmures soyeux des peaux qui se frottent l'une contre l'autre ou choc de membres qui se heurtent (cité dans McMahon, p. 139).

L'analyse imagée et précise du critique souligne nettement que Chantal Akerman recherche dans *Je tu il elle* une épistémologie complète dans ses fondements, multisensuelle, riche de perspectives multiples où la vue, la vision ne sont pas plus privilégiées que l'ouïe, le toucher et le goût. Dans *The Cinematic Society*, Norman Denzin conclut que cette approche féminine de la connaissance transcende l'identification masculine et narcissique avec l'autre, pour s'ouvrir à un univers radicalement indéterminé où rien n'est expliqué en termes de cause finale ou ultime. Elle répudie les codes de surveillance et d'exclusion, les codes du regard masculin, pour accueillir l'autre et le moi dans la plénitude de ses nouveaux codes d'appréhension du monde (p. 218).

C'est donc en se mesurant à la société du spectacle, à la tyrannie du visuel introduite dans l'Histoire par Léonard de Vinci, cyclope à l'œil protubérant, ancêtre de l'*homo cinematographicus*[3], que Chantal Akerman a réalisé un film qui permet d'éprouver la « jouissance du voir ». Elle est procurée par le texte filmique lorsqu'il fait, tel le texte littéraire, « [...] vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques [du spectateur], la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, [lorsqu'il] met en crise son rapport au langage [du film] » (Barthes, p. 25-26).

Dans *Je tu il elle*, la cinéaste crée un espace-temps instable et transitoire entre le privé et le public, l'intérieur et l'extérieur, le sujet et l'objet, l'auteure et le personnage. Elle maintient alors spectatrices et spectateurs en équilibre précaire, dans un état intermédiaire où rien n'est jamais clairement défini, où les

mutations sont constantes. Elle y parvient en sollicitant tous les sens, réussissant ainsi à embrasser la réalité des choses et des êtres dans leur complexité, à ne pas les maintenir à distance par le regard aliénant et réducteur. Dans ce film, où il ne se passe rien ou si peu de choses, la réalisatrice nous refuse le plaisir du texte filmique, qui, rappelant celui du texte littéraire, « [...] contente, emplit, donne de l'euphorie ; [...] qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture [des images et des sons] » (Barthes, p. 25). Afin de nous priver de ce confort, la cinéaste utilise des techniques de narration et de monstration qui, en provoquant le surgissement de l'énonciation dans l'énoncé, brisent l'effet fiction. Elle prévient ainsi toute tentative de fuite de son public dans l'identification aliénante, afin que son regard réapprenne à voir. En soustrayant, dès 1974, dans *Je tu il elle*, notre œil saturé au pouvoir hypnotique de clichés annihilants, Chantal Akerman a fait œuvre de pionnière. Sa vision, terriblement prophétique, se révèle être aujourd'hui un défi lancé à notre monde postmoderne où les individus, s'ils ne prennent garde, ne seront bientôt plus qu'images, fragments d'êtres illusoires.

Mount Saint Vincent University

NOTES

1 Toutes les citations anglaises contenues dans ce texte ont été traduites ou retraduites par moi.

2 McMahon précise : « Deleuze develops this notion in *Cinema 2* in the idea of the "tacti-sign," with reference to Bresson's films » (« "Fourth Person Singular". Becoming Ordinary and the Void in the Critical Body Filmic », dans Jayamanne Laleen (direction), *Kiss me deadly Feminism and Cinema for the Moment*, Sydney : Power Publications, 1995, p. 146).

3 Jean Collet nomme ainsi le génie italien dans son essai « Caméra » publié dans Jean Collet, Michel Marie, Daniel Percheron, Jean-Paul Simon et Marc Vernet (direction), *Lectures du film* (Paris : Éditions de l'Albatros, 1980, p. 40).

OUVRAGES CITÉS

Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.

Bruno, G. et M. Nadotti (direction). *Off Screen. Women and Film in Italy*. London/New York : Routledge, 1988.

Collet, Jean. « Caméra », dans Jean Collet, Michel Marie, Daniel Percheron, Jean-Paul Simon et Marc Vernet (direction), *Lectures du film*. Paris : Éditions de l'Albatros (1980), p. 37-45.

Deleuze, Gilles. *L'Image-Temps. Cinéma 2*. Paris : Minuit, 1985.

Denzin, Norman K. *The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze*. London : Thousand Oaks, 1995.

Margulies, Ivone. *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham : Duke University Press, 1996.

Mayne, Judith. *The Woman at the Keyhole*. Bloomington / Indianapolis : Indiana University Press, 1990.

McMahon, Melissa. « " Fourth Person Singular ". Becoming Ordinary and the Void in the Critical Body Filmic », dans Laleen Jayamanne (direction), *Kiss me Deadly Feminism & Cinema for the Moment*. Sydney : Power Publications (1995), p. 126-146.

Rich, Ruby B. « In the Name of Feminist Film Criticism », dans Diane Carson, Linda Dittmar et Janice R. Welsh (direction), *Multiple Voices in Film Criticism*. Minneapolis / London : University of Minnesota Press (1994), p. 27-47.

Vernet, Marc. *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma* Paris : Éditions de l'Étoile, 1988.