Document generated on 06/02/2025 7:43 p.m.

Liberté

Miroir, miroir

Daniel Letendre

Number 311, Spring 2016

URI: https://id.erudit.org/iderudit/80456ac

See table of contents

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)
1923-0915 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Letendre, D. (2016). Review of [Miroir, miroir]. *Liberté*, (311), 54–55.

Tous droits réservés © Daniel Letendre, 2016

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Miroir, miroir

Frances Farmer et Eva Ionesco, brisées par leur image.

DANIEL LETENDRE

Pour m'aider dans la petite recherche que je mène en vue de la rédaction de cette critique, Google me propose la lecture d'une recension, parue dans le magazine *Elle France,* du roman que Mathieu Larnaudie a consacré à l'actrice Frances Farmer et, plus largement, à ce moment où le cinéma américain se développe en industrie culturelle et aveugle de ses projecteurs le public qui l'engraisse. On y cite une libraire, Paris 17e : « C'est une très belle histoire de femme, à la personnalité atypique. Et en filigrane, une réflexion presque politique sur l'image. » On y est.

MATHIEU LARNAUDIE
Notre désir est sans remède
Actes Sud, 2015, 240 p.

SIMON LIBERATI
Eva
Stock, 2015, 274 p.

Beaucoup de choses clochent dans ces deux petites phrases. D'abord l'adéquation entre la « belle histoire de femme » et le caractère atypique de son personnage. Parce que les femmes ordinaires, on aime moins. Mais un autre élément de cette phrase me chicote encore davantage que son sexisme latent ; c'est toute la charge *précisément politique* que contient cette description, et surtout ce « presque », cet adverbe euphémisant et bien-pensant qui cherche à éviter à tout prix le dissensus définitoire du mot-qu'il-ne-faut-surtout-pas-prononcer : POLITIQUE.

Plus encore que tous les préjugés et stéréotypes reconduits par la libraire, l'idée de la littérature et plus largement de la culture qui est suggérée par cet adverbe, c'est-à-dire une culture reléguée au consensus et à la redite, à l'atténuation d'elle-même comme force vive, est paradoxalement au cœur de la réflexion proposée par Larnaudie dans son investigation de la figure, sur et hors de l'écran, qu'a été Frances Farmer. Par l'entremise de la biographie de cette actrice américaine des années 1930, Larnaudie refait l'histoire de la naissance du cinéma hollywoodien, le « bras armé » de l'imaginaire étatsunien, « nombre, technique et […] argent faits représentation afin d'accompagner la nouvelle hégémonie américaine […], reflet et point d'orgue » de cette Amérique nouvellement maîtresse du monde.

En somme, la libraire du *Elle France* est victime de ce que dénonce Larnaudie en suivant Farmer pas à pas : le rabaissement de la culture au statut de reproduction de figures imposées, l'aplatissement du discours artistique et sa soumission à une idéologie qui l'empêchent de constituer un contre-discours autonome. Pour le dire autrement, Mathieu Larnaudie fait la démonstration, en prenant la vie de Frances Farmer comme allégorie, de l'aliénation de la société devant la toute-puissance et la dimension politique de l'industrie culturelle, et des modèles et images avec lesquels le public entretient un rapport, il faut le rappeler, auto-érotique.

Cette question de la relation au modèle et à l'image permet d'ailleurs de relier le roman de Mathieu Larnaudie au texte que Simon Liberati a consacré à sa femme : Eva Ionesco. Le notoire noceur refait l'histoire de la longue attente qui a ramené vers lui celle qui, de quatre à douze ans, s'est dénudée devant l'appareil photo de sa célèbre mère, Irina Ionesco, lors de séances de pose qui avaient tout de la pédopornographie. De manière très habile, Liberati entrelace les différentes représentations, parsemées au fil de sa vie, de cette *Eva*-modèle – qu'il distingue de l'Eva réelle par les italiques – à la relation qu'Eva Ionesco entretient avec sa propre image, tant celle construite par sa mère que celle qu'elle aperçoit tous les jours dans les innombrables miroirs dont elle a habillé les murs de leur maison.

De cette scission entre le réel et son double, de l'écart à la fois mince et infranchissable entre le « nous » du spectateur, qui apparaît à quelques reprises chez Larnaudie, et celle qui est regardée et se trouve donc exclue du groupe dont elle est pourtant la représentation idéalisée, surgit la question qui occupe les deux écrivains : que choisit-on comme modèle, comme image de soi en tant que communauté ? Et cette première interrogation mène inévitablement à son corollaire : comment traite-t-on ce modèle, cette image fantasmée de nous-mêmes ? Quel sort lui réserve-t-on lorsqu'elle ne fait plus notre affaire, lorsqu'elle sort du cadre ?

Bien que ces romans appartiennent au genre biographique, l'un et l'autre suivront la trace moins de la vie de Frances Farmer et d'Eva Ionesco que celle du rapport entre les femmes réelles et les images construites autour d'elles, avec ou sans leur consentement. Surtout, les deux écrivains fouillent ce moment où le reflet se brouille, où le modèle ne se reconnaît plus dans le moule qu'on a tiré de sa silhouette. Pour Frances Farmer, ce moment trouve sa réalisation lors de

son altercation avec un policier, puis de son internement en asile psychiatrique pour troubles mentaux. Pour Eva Ionesco, la séparation avec sa mère et son placement sous la protection des services sociaux signent la dissociation, jamais complètement achevée, entre *Eva* et Eva.

Dans les deux cas, ce point de rupture est présenté comme une révolte contre le bourreau. Ni Irina Ionesco, qui louait sa fille à des amis cinéastes ou photographes et l'habillait de manière extravagante pour l'envoyer à l'école, ni le policier qui arrête Farmer sur la route ou encore les producteurs de la Paramount la prêtant aux autres studios ne sont directement visés. Ce serait plutôt la lumière qui est mise en cause, celle qui expose et métamorphose en objet de l'imaginaire ceux et celles qui se trouvent sous ses rayons. Cette lumière « n'exauce pas les corps [mais] les massacre », comme l'écrit Larnaudie, elle est un « couteau […] tungstène 500 w » dont le tranchant a entamé l'enfance de la petite Eva dénudée sous la lentille photographique. Cette même lumière que craignent les autorités américaines de l'époque de Farmer parce qu'elle permettrait à l'armée japonaise de repérer la côte californienne prend en charge la transformation du réel en rêve, elle s'impose par le cinéma, la télévision et les écrans toujours plus grands, toujours plus clairs juchés sur les immeubles des grands centres-villes du monde. En somme, elle est notre bourreau à tous, mais un bourreau qui tue non pas d'une descente de guillotine ou d'un coup d'épée bien placé, mais par la caresse et le charme, en endormant sa victime.

Frances Farmer et Eva Ionesco ont refusé, pourtant, le sommeil. Et c'est ce qui ne leur sera pardonné qu'après une bonne dose d'humiliation et d'autodestruction. Le parcours de l'une et de l'autre n'a jamais été harmonieusement accordé à l'idéal du modèle américain ou français : Farmer a gagné, à dix-huit ans, un concours de rédaction avec un texte intitulé « God Dies », puis elle passe à Hollywood après un voyage en Russie ; elle joue ensuite dans les productions des « communistes » du Group Theater avant de rencontrer le policier qui la fera sortir de ses gonds. Les photos de la jeune Eva nue, bien que dégoûtant une certaine frange de la population française, ont tout de même procuré à sa mère une immense reconnaissance artistique et symbolique, au point où la jeune Eva est apparue nue en couverture du *Spiegel,* le *Time* allemand, avant d'être arrêtée par la police new-yorkaise, à treize ans, dans les toilettes du Studio 54. Ces trajectoires révèlent, par leur inadéquation même avec l'image parfaite de la star américaine ou de la fillette asexuée, l'étrange dialectique de la déviation et de la reprise qu'une société inflige aux modèles qu'elle élit et, donc, à son imaginaire.

Les figures de Frances Farmer et d'Eva Ionesco interrogent la norme, la limite que le modèle ne doit pas dépasser pour être intégré à l'imaginaire. Simon Liberati fait toutefois la preuve que les règles qui régissent l'apparition et la propagation d'une image outrepassent la simple propagande des magnats de l'industrie culturelle et des politiques, ou encore l'esprit tordu d'une mère et des cercles artistiques. L'image est un fait à la fois social et historique :

> il fallut les femmes-enfants des années 1950-60 et […] les nymphettes des années 1970, chantées par Serge Gainsbourg […], il fallut la mode retro, il fallut la libéralité sans lendemain des mœurs […], l'influence sadienne de la dernière exposition surréaliste et les avancées techniques des Japonais […] pour que ce phénomène unique qui eut pour nom *Eva* se produise et soit célébré.

L'image est donc un phénomène de culture, elle est la cristallisation d'un moment à la fois technologique, fantasmatique et moral dans laquelle une société reconnaît à la fois son identité et ses penchants inconscients. Briser l'image est donc une atteinte directe à l'intégrité de l'idéal social et de sa représentation. Pour cela, Frances Farmer a été enfermée, violée et avilie par le personnel de l'asile et par des militaires de retour d'Europe ; Eva Ionesco a été reléguée aux seconds rôles dans des films de plus ou moins haut niveau, à être une *Eva* de moindre importance. Or quand un modèle est ainsi honni, rejeté, humilié, c'est toute une société qui s'inflige un pareil traitement, qui reconfigure le cadre de son idéal et de sa représentation par une forme de masochisme sublimé passant par la destruction des images par lesquelles elle se donne à voir à elle-même. Ou plutôt par les images qu'on lui enfonce dans le crâne.

Que choisit-on comme modèle, comme image de soi en tant que communauté ?

> — Regarde les images, dit Clifford Odets à Frances Farmer, son amante. [S]ur tous les murs, à toutes les hauteurs, sur les portes, les poteaux, partout, des images : notre regard est surchargé d'images.
>
> — Peut-être alors que le seul moyen d'échapper aux images, c'est d'être dans l'image ?

La libraire du 17e arrondissement parisien n'avait donc pas tout faux en usant du « presque ». En fait, elle ne peut pas vraiment avoir tort parce qu'elle fait elle-même, comme nous tous, à des degrés divers, partie de l'image. Elle subit l'aliénation d'une industrie culturelle qui transforme ses « clients », ses « consommateurs » souvent bien involontaires en « images de l'image ». Si bien que la distinction entre réel et fiction, entre le moule et le modèle n'est plus très nette. C'est ce retournement de l'ordre des choses que Frances Farmer, en répondant à son amant, n'avait alors pas compris et qu'elle apprendra à ses dépens : nous sommes déjà dans l'image, dans toutes les images accrochées aux murs, diffusées à la télévision et dans les salles de cinéma. Car ces images sont comme les miroirs installés par Eva Ionesco dans chaque pièce de sa maison : le remède – bien peu efficace, il faut en convenir – à une existence dont le sentiment s'est détérioré du fait même de sa démultiplication dans autant de représentations. Le chien se mord la queue et il se regarde tourner, et tourner… L