

en estrase devant son *Clarté*<sup>31</sup>. Qu'il lui enlève le bâillon par la suite ne change pas grand-chose, vu que Marie est quasiment privée de parole en général et que, de toute façon, comme elle le dit elle-même : « je crois que mon corps ne m'appartient pas. C'est un appendice anonyme<sup>32</sup>. »

La scène soi-disant SM, « sulfureuse » pour le cinéma grand public, est en fait filmée pour sa valeur parabolique, esthétique, et transcendante, sans le moindre jeu de rôles et sans aucune inversion de genre ou des rapports de pouvoir. Sans parler du fait que Breillat prive son héroïne d'une possibilité verbale, celle de consentir ou de manifester son désir d'arrêter (par un geste, vu qu'elle est gaguée par « la grosse balle rouge qui occupait l'espace de sa bouche »). La possibilité d'agir « SM » de Marie se voit donc réduite à néant. Le *top*<sup>33</sup>, c'est bien Robert, et les filles sont toujours inter-dites dans les films de Breillat au sens que donnait Lucrèce à ce terme. Mieux encore, elles ont toujours besoin de la voix off de Breillat et le viol est leur nature : « la seule possibilité d'amour pour les femmes passe par le viol<sup>34</sup>, nous dit Marie dans *Romance*.

Et de fait, la direction d'acteur (l'anne par excellence du cinéma d'auteur français issu de la tradition moderniste<sup>35</sup>) est également décrite comme une aventure non consensuelle volontiers sexualisée. C'est le combat de l'auteur contre les acteurs, pour ne pas dire le viol des acteurs, qui les conduira à se transcender et à renforcer l'identité de l'artiste et leur vérité.

31. *Ibid.*, p. 57.

32. *Ibid.*, p. 55.

33. *Top* désigne le parrenaire actif, celui qui contrôle le *bottom* ou le *sub*.

34. *Op. cit.*, p. 47.

35. Depuis Louis Delluc, le père de la cinéphilie française, c'est la mise en scène qui devient le critère discriminant de ce qui fait un bon film. Sur le kidnapping du cinéma dans le genre moderniste opéré par Delluc, voir l'analyse de Noël Burch : « mais si depuis l'aubert au moins, le modernisme a besoin de la culture de masse comme repoussoir, avec la découverte par les élites du cinéma, tout un pan naissant de cette culture va se trouver adoubié par le modernisme en plein essor. Aux alentours de 1912, le jeune Louis Delluc, comme d'autres intellectuels de son âge, comme sa compagne chaudiériste Eva Francis, s'occupe de volontiers : au cinéma, au café conc', au Chat Noir. Tous diffèrent de l'écaille-morue de la génération précédente, d'un poète argotique et acrobatisant comme Jean Richépin par exemple, l'apollinisme de la vision de Delluc va se précéder dans les chroniques qu'il tennacra à partir de 1916, à ce qui est en passe de devenir l'art de masse par excellence. Delluc célèbre en fait les valeurs les plus « avancées » de celle-ci. Il a beau se moquer gentiment de l'étiquette « Septième art » de son ami Carnaud, lui aussi cherchera à enlever le cinéma sous la bannière de l'esthétique, à l'intégrer de force dans les canons de l'Art noble ». *De la beauté des lettres*, *op. cit.*, p. 11.

Car si Breillat ne s'identifie pas comme féministe et a peur des identifications masculines (« je suis une fille », réaffirme-t-elle souvent), sa masculinité sadique d'artiste est une nécessité : « on fait le film avec les acteurs, mais c'est un acte de possession. Le metteur en scène est peut-être castrateur, mais c'est normal pour qu'il y ait une possession [...]. Bien sûr qu'ensuite, les acteurs peuvent dire qu'ils ont fait des choses qu'ils ne voulaient pas faire. Mais ils les ont faites dans un état de grâce<sup>36</sup>. » S'il y a quelque chose qui relève du régime pornographique moderne et du régime de production de « la vérité du sexe » (au sens foucauldien du terme) qui va avec dans certains films de Breillat, ce n'est pas dans l'instrumentalisation des hardeurs pour les scènes dites explicites comme ce fut le cas dans *Romance*. Il faudrait plutôt aller voir du côté de cette reprise d'un motif constant du porno de base, celui de la confession involontaire par le viol, très bien analysé par Linda Williams<sup>37</sup>. Qu'il s'agisse des scènes de viols dans le film ou de la direction d'acteur comme viol (voir *Sex is Comedy* sorti en 2002), c'est toujours le même refrain : « se » laisser forcer, « se » perdre, s'abandonner contre son gré apporte un supplément de vérité et d'extase pour la réalisatrice et le spectateur à l'insu des acteurs.

### Le haut modernisme français

Ces conceptions peu réjouissantes des genres (féminité et masculinité), du cinéma et de l'art ne méritent d'être infligées à personne – surtout pour commencer un livre ! – si elles ne participaient pas d'un modernisme français plus général et très pratiqué, abondamment commenté dans la critique culturelle anglo-saxonne. Évidemment, les ouvrages concernés d'un Williams ou d'un Jameson n'ont pas été traduits en français. Dommage, car cette politique de l'auteur autarcique et colérique, universel plutôt que populaire, fait partie de l'artillerie lourde du modernisme français : « l'ère artiste, c'est justement dire : « je suis singulier... » » « Il ne s'agit plus d'être populaire mais universel. Et moi, je préfère être universelle que populaire<sup>38</sup>, tonne Breillat... dans les médias. L'une

36. *Corps amoureux*, *op. cit.*, p. 175.

37. Dans *Hardcore, Power, Pleasure and the « femmy of the visible »*, Los Angeles, Berkeley, University of California Press, 1989.

38. *Corps amoureux*, *op. cit.*, p. 81.

des meilleures critiques de ce dispositif esthétique moderniste dépolitisé sans sans doute celle de Noël Burch, critique de cinéma marxiste et culturaliste, un Américain venu s'installer à Paris dans les années 1950 pour fuir l'Amérique « imbécile » et vivre la grande époque formaliste et expérimentale de l'art avec un grand A, s'imprégner de « la haute culture moderniste » des Webers, Stan Brakhage, d'un Robbe-Grillet ou de *Tel Quel*. Jusqu'à ce que, las de boudier l'ensemble de ses plaisirs, il admette que tout cela l'emmyait profondément et participait finalement d'une culture masculiniste élitiste insupportable : « Je me souviens comme si c'était hier du retour dans ma patrie adoptive, à temps pour voir introduire Jack Lang là où nous attendions Jack Rallière, mais aussi pour me précipiter à l'Action Lalayette et découvrir un après-midi de juin que les films de Straub/Huillet me faisaient chier et m'avaient toujours fait chier quoique j'en eusse dit à mes étudiants<sup>39</sup>. » Par la suite, Burch prend sa carte au PC, devient féministe, et acquiert la nationalité française. Il compte parmi l'un des principaux traducteurs des études culturelles en France, qu'il a enseignées à l'université de Lille. Il se consacre désormais à l'analyse du cinéma populaire et à ses propres films.

En tant que témoin, complice puis « victime » et repenti magnifique de cette politique de l'artiste/acteur transcendantal, Burch a magistralement décrypté ce qu'il appelle le « haut modernisme français » et dont participent aussi bien Catherine Breillat qu'Hélène Cixous, Catherine Miller et beaucoup d'autres, y compris chez de très jeunes prétendants auteurs, les tenants du titre masculin n'étant pas en reste. Ce modernisme imprègne profondément la culture et la politique de notre pays parce qu'il n'a pas subi les assauts politique et culturel des féministes et plus généralement des études culturelles (qu'elles soient britanniques ou états-uniennes) mais aussi bien du post-marxisme, jacobinien par

39. Je reprends dans ce texte la définition « américaine » du haut modernisme adaptée de Noël Burch : « Aux États-Unis en revanche, le mot s'emploie couramment depuis au moins les années 1950 (*Patriotic Review*) mais surtout à partir des années 1950 sous la plume de ceux qui vont livrer bataille contre le *high modernism*, le « modernisme noble ». Dans ce contexte, le suffixe « isme » signifie clairement que le modernisme est une idéologie et non une simple conséquence mécanique du temps qui passe, vision organique implicite dans la « modernité baudelaire » », in *De la beauté des lettres*, op. cit., p. 15.

40. *Ibid.*, p. 10.

exemple. Dans son *De la beauté des lettres*<sup>41</sup>, Burch raconte son parcours critique et politico-sexuel et explique très bien pourquoi « les femmes dotées d'une conscience de sexe n'ont que faire du haut modernisme » et de ses prétentions exceptionnalistes. Cette conception de l'art nous vient tout droit de l'esthétique kantienne, de même que la revendication de la sacro-sainte « autonomie » de l'œuvre d'art. Burch n'est pas le premier à faire le lien entre Kant, l'esthétique, le transcendantal et l'apologie de l'autonomie de l'œuvre d'art. Mais il est pionnier dans son décryptage culturaliste et personnel du modernisme à la française, d'autant qu'il maîtrise parfaitement les manifestations de l'aventure moderniste dans son ensemble, en Angleterre et aux États-Unis, dans la littérature comme dans la musique et le cinéma. Il lui revient d'avoir analysé les rapports entre le modernisme à la française (dont les premières manifestations sont littéraires), la cinéphilie savante d'après-guerre – que le monde nous envie – et le cinéma tout court. Le modernisme français irrigue la conception française de l'art (pour l'art), pour ne pas dire de l'art officiel subventionné. Si elles existaient – et on le souhaite –, les *French cultural studies* ne pourraient faire l'économie de l'analyse de son influence et de ses métamorphoses. D'autant que loin de se contenter de privilégier une conception de l'art et de l'artiste sur laquelle nous allons revenir, le haut modernisme renvoie aussi à une conception genrée des publics et à une mécanique verrouillée de la relation entre art et genres.

### La France berceau du modernisme

La France invente le modernisme dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : c'est une évidence : le modernisme, ce sont des Français de sexe masculin qui l'ont fondé : Gautier, Baudelaire, Flaubert<sup>42</sup>. Comme le rappelle Burch, les histoires de l'art officielles mettent plutôt Flaubert ou Baudelaire en avant, histoire d'amoindrir la brutalité de cette véritable politique culturelle. Pour Burch, la doctrine est formulée dans sa radicalité par Théophile Gautier dans son *Mademoiselle de Maupin* (1834) : « en raison des connotations politiques et morales de l'élitisme culturel, assumé sans vergogne par Gautier avec son « art pour l'art »,

41. *Ibid.*, p. 32.

42. *Ibid.*, p. 16.

les Français préférèrent se référer à la « modernité » de Baudelaire qui offre l'avantage de dissimuler la morgue des élites derrière le mouvement implacable de l'Histoire (quoi de plus naturel que la modernité?)<sup>43</sup>. De fait, Gautier affirme sans complexes sa définition de l'art pour l'art qui va de pair avec un élitisme sans vergogne, une « protection virile » masculiniste, un mépris affiché pour les masses et donc les publics populaires incultes. Rien d'étonnant donc à ce qu'une bonne partie de la préface de *Mademoiselle de Maspin* soit consacrée à vilipender la presse populaire qui énerve, au sens qu'à le terme au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui dévirilise et « défloré » les sujets à notre place : « la lecture des journaux empêche qu'il y ait de vrais savants et de vrais artistes ; c'est comme une pollution quotidienne qui vous fait arriver énérvé et sans forces sur la couche des ruines<sup>44</sup>, ces filles dures et difficiles qui veulent des amants vigoureux et tout neufs. Le journal tue le livre, comme le livre a tué l'architecture, comme l'aristocratie a tué le courage et la force musculaire [...] Ils nous ôtent la virginité de tout<sup>45</sup>. » Ces virginités réservées que seraient les Muses ne sont pas faites pour être livrées à la culture populaire dont Gautier craint le pouvoir dévirilisant qu'elle pourrait avoir sur lui. On retrouve en sous-texte la collusion moderniste entre féminité légalisée et masses populaires féminisées.

Surtout, la presse vient médiatiser la relation de l'artiste et du public alors que Gautier souhaiterait que celle-ci reste monarchique, analogue aux rapports qu'entretenaient le roi et le peuple : « les journaux sont des espèces de courtiers ou de maquignons qui s'interposent entre les artistes et le public, entre le roi et le peuple<sup>46</sup>. » Cette médiation s'interpose notamment parce qu'elle propose une lecture, celle des critiques qui entame la solitude de l'œuvre autonome. Il n'est guère étonnant que Gautier imagine demander à Louis-Philippe d'éradiquer la presse mais aussi très drôle de le voir désirer contrôler une industrie culturelle

43. *Ibid.*, p. 34.

44. Sur la muse comme figure féminine imposée et garante de la réputation binaire des genres, voir « Le génie et la muse », in Geneviève Fraisse, *Le Contratisme des sexes*, Paris, PUF, 2001, Éditions Le Bord de l'eau, 2010, p. 190-203. Pour une invasion de ce schéma moderniste à donner des succès américaines à Théophile Gautier, voir également l'analyse du couple Shelley (Mary et Percy) dans le même chapitre.

45. Préface à *Mademoiselle de Maspin, double amour*, Bruxelles, Société belge de librairie, 1837, p. 65.

46. *Ibid.*, p. 64.

naissant : la publicité. Ainsi, il ne déplairait pas au jeune France de voir la foule, flanquée de gardes municipaux, se jeter sur *Mademoiselle de Maspin* comme sur le dernier I-Phone, grâce à des techniques marketing temporelles qui ringardiseraient le slot ouvert par Sony pour se procurer les images post-mortem de Michael Jackson avec *This is it* :

J'ai imaginé un moyen très ingénieux de remplacer les annonces.

Si dès la mise en vente de ce glorieux roman, mon gracieux romanique a supprimé les journaux [...] le grand jour arrivé, vingt-quatre crieurs à cheval, aux livrées de Renduel, avec son adresse sur le dos et sur la poitrine, portant en main une banquette où serait brodé des deux côtés le titre du roman, précéderait chacun d'un tambourineur et d'un timbalier, parcourront la ville et s'arrêteront à toutes les places et à tous les carrefours, cireront à haute et intelligible voix : « c'est aujourd'hui et non hier ou demain que l'on meurt en venant l'admirable [...] le divin et plus que divin roman du très célèbre Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maspin*, que l'Europe, et même les autres parties du monde, et la Polynésie attendent si impatiemment depuis un an et plus, il s'en vend cinq cent à la minute, et les éditions se succèdent de demi-heure en demi-heure ; on est déjà à la dix-neuvième. Un piquet de gardes municipaux est à la porte du magasin, contient la foule et prévient tous les désordres<sup>47</sup>.

Gautier inaugure ce sentiment d'ambivalence très français à l'égard des industries culturelles et dont on retrouve des traces jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle. Pourtant, le fantasme secret des Breillat et des Gautier et de tant d'autres n'est-il pas d'avoir la même forme de succès qu'Harry Potter ?

Le problème est qu'il leur faudrait alors divorcer de leurs valeurs et de leurs auteurs modernistes favorisés : Gautier, Flaubert, Baudelaire, Goncourt, Zola, Proust... Huysen, pour sa part, y inclut Marinetti, Ernest Jünger, Wdycham Lewis, Céline, Marx, Nietzsche, Freud, les ripages d'Adorno et d'Horkheimer, Baudrillard. Et j'ajouterais : Barthes, Ricardou, Brisseau, des Antoine de Baecque et des Breillat, des Millet, des Nimier (Marie), des Jeanne de Berg, etc. Car tel qu'en lui-même l'éternité ne le change pas, du moins tel serait son désir, l'artiste et l'esthétique modernistes purs et durs se caractérisent selon Huysen<sup>48</sup>

47. *Ibid.*, p. 67-68.

48. Voir notamment son *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Post-modernism*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1986 et l'article « Mass Culture as

par leur désengagement du social et du politique, un invoisement dans le langage pour le langage (le style flaubertien, le génie de la langue), un refet des modes classiques de la représentation (du réalisme, de la vraisemblance et de la *mimesis* en général), un sens du goût (par opposition au vulgaire). Son rejet de l'expression de la subjectivité au profit d'une adoration de l'objectivité qui inspire la science, sa rationalité, son masculinisme et sa misogynie, son goût pour la difficulté, voire l'expérimentation, conduisent souvent l'artiste moderniste à investir dans l'illisibilité. Autonome dans son art et sa démarche, fort de ses performances, il n'a que faire de la masse, *a fortiori* des cultures de masse. L'une de ses principales préoccupations consiste même à ne pas se faire contaminer par elles. C'est que son art ne se vend pas comme des McDonald, la meilleure manière de le prouver étant sans aucun doute de faire un art inconsommable : en cultivant l'abstraction, en imposant les rigueurs de l'expérimentation ou en se vouant au formalisme scientifique.

### Modernisme et masculinisme

Rationnel et anti-sentimental, virtuose du Symbolique, souverain autonome en son propre royaume, en l'autre compris, l'artiste moderniste parfait ne peut être qu'un homme étou masculin. D'ailleurs, tous ses attributs « de nature » ont été construits contre l'image repoussoir de la féminité des femmes bien sûr, et *a fortiori* des femmes aux prétentions artistiques, mais aussi contre tout ce qui est gené féminin : les masses populaires, les foules du XIX<sup>e</sup> siècle, les lectrices de roman populaires mais également les lecteurs « passifs » et autres consommateurs, téléspectateurs, les foules sentimentales amateurs de « mélo » ou des *Feux de l'Amour* au XX<sup>e</sup> siècle. C'est tout le mérite d'Huyssen d'avoir démontré que le modernisme est une conception genrée et asymétrique de la culture. La féminité et la culture de masse, mais aussi la féminité de la culture de masse, sont « l'autre de la modernité » et ce « à l'âge du socialisme naissant et du premier important mouvement de femmes en Europe<sup>49</sup>. » [...] « L'affectation du

woman: modernism's Other » (p. 44-63). Trad. Fr. de Noël Burch : « Féminité de la culture de masse, l'autre de la modernité », in Geneviève Sellier et Eliane Viennot (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différences des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 47-75. Huyssen est l'une des références en matière de critique du modernisme avec Burch, Jameson et Williams.

49. « Féminité de la culture de masse, l'autre de la modernité », *ibid.*, p. 50.

genre féminin à une culture de masse jugée inférieure va de pair dans le modernisme avec l'émergence d'une mythique masculine<sup>50</sup> « à la traîne ou en rupture volontaire avec le bourgeois fustigé par l'écrivain rebelle ou bohème » dans une société où la masculinité s'identifie à l'action, l'entreprise et le progrès<sup>51</sup>. Et Huyssen de rappeler la froide distance qu'entre-tient Flaubert à l'égard d'une Emma Bovary friande de romans populaires (une littérature inférieure) ; la dénonciation du faux roman par les Goncourt en faveur de « la clinique de l'amour » ; comment Hawthorne vilipendie « cette maudite racaille de femmes-scribouillards<sup>52</sup> » c'est-à-dire toute femme qui se mêle de littérature. La « maîtresse moderniste » pourrait être complétée pendant des pages et des pages. Ce que fait d'ailleurs très bien Burch en y intégrant malicieusement Bob Wilson, T.S. Eliot, le jeune Yeats, un Joyce, beaucoup d'écrivains fascistes ou très nationalistes, Pound, Céline, Drieu, Blanchot, Barthes, Rebatut<sup>53</sup>, Brassillach, Péguy mais aussi un Louis Delluc et des Jacques Rossier, des Jean Eustache, des Robbe Grillet<sup>54</sup> sans oublier Derrida<sup>55</sup> et le cinéma des frères Cohen et de Tarantino.

### Exceptionnalisme du modernisme français

Au niveau de sa signification et des relations avec les publics qu'elle présuppose, cette conception de l'art relève du privilège de « classe » ou de la « fraction<sup>56</sup> » intellectuelle, celle masculiniste française du Nouveau

50. *ibid.*, p. 56.

51. *ibid.*, p. 48.

52. *ibid.*, p. 56.

53. « Rebatut, sous le pseudonyme de François Vinucuil, sera avec Jacques Audoubert, le plus prestigieux critique de cinéma de l'Occupation, dans *Je Suis Partout* mais aussi dans *L'Écran*, un quotidien de grand usage », *De la beauté des lettres*, op. cit., p. 26.

54. « Le rêve de Flaubert, « un livre sur rien, un livre sans attaches extérieures et qui tiendrait par la seule force interne de son style » se réalise, entre autres exemples, après la Seconde Guerre mondiale avec le Nouveau Roman. Flaubert ironisait sur la littérature de genre annonce le privilège noir aussi ironique qu'accrodera Robbe Grillet aux « stéréotypes lavés », *ibid.*, p. 10.

55. Burch critique avec justesse un Derrida qui « incarne la posture antiformaliste » de Rousseau, qui ne veut pas lâcher la *mimesis* « et dont la critique du « logocentrisme » a tenu le rôle que l'on sait dans la légitimation des avant-gardes hermétiques », *ibid.*, p. 6.

56. Désignation proposée par Raymond Williams pour désigner des groupes sociaux

Roman à *Tel Quel*, celle où se retrouvent un Bataille et un Klossowski qui vont valoriser un art pour l'art dépolinisé, souvent illisible mais toujours transgressif, et véhiculer des représentations de la féminité qui ne sont pas si éloignées de celles de Breilhat. On pourrait objecter que Breilhat travaille le cinéma, média populaire par excellence ou en tout cas peu susceptible de participer du mépris de la culture de masse. Ce serait sans compter avec les hiérarchies marquées qui existent dans le cinéma français, sa constante volonté à se démarquer de son « parent pauvre », la télévision, la non artistique à la vocation bêtement pédagogique (enfin, en France). Breilhat se rattacha sans ambiguïté au cinéma d'auteur, à ce « septième art » dont a péniblement accouché le père du cinéma d'auteur et de la cinéphilie qu'est Louis Delluc : « Je préfère me cantonner au Septième art », « ce qui est vrai pour tous les arts l'est évidemment pour le Septième<sup>57</sup> ». Et comme le montre brillamment Burch, c'est bien à la faveur d'un « détournement moderniste<sup>58</sup> » qu'un Delluc, qui méprise le succès reconstruit par le feuilletton de Feuillade (*Judex*), parvient à donner ses lettres de noblesse artistiques à un certain cinéma :

si donc, de sa place d'homme cultivé, Louis Delluc prétend s'intéresser de plain-pied à ces productions populaires, son projet consiste non à réconcilier culture d'élite et culture de masse — ce futur projet post-moderniste — mais tout simplement à annexer pour le modernisme ce nouvel art de masse, à créer un espace de délectation privilégié par-dessus la tête de son véritable destinataire socio-économique, le grand public. Et reconstruire ainsi la supériorité de sa caste<sup>59</sup>.

57. *Romans*, op. cit., p. 8-9.  
58. Voir note supra n°35 sur l'annexion de cet art de masse et populaire qui est le cinéma par Delluc. Pour Burch, le « détournement moderniste » est une double trahison car il « détourne » de sa fonction « le détournement », qui fut une technique surréaliste, valable à ses yeux en ce que le surréaliste n'a jamais abandonné sa vocation sociale et politique à la différence du haut modernisme par exemple.

59. Burch, *De la beauté des lettres*, op. cit., p. 12.

l'élitisme moderniste impacte donc la production de l'art noble mais aussi sa réception. Du moins, il essaye. Et ça marche encore dans la France du XX<sup>e</sup> siècle. Burch s'en étonne en des termes williamsiens : « comment s'articule l'histoire de telle ou telle formation sociale à celle de son « modernisme ? Comment se fait-il que dans les années 1960, au moment même où la pensée française « la plus avancée » (*Tel Quel*, *Art Press*) célèbre « courageusement » des artistes américains consacrés Outre-Atlantique depuis plus d'une décennie, grande déjà là-bas une révolte contre ce qui est clairement perçu comme son art officiel, élitiste et conservateur<sup>60</sup> ? » Et qu'au cours des années 1970, alors même que le modernisme s'institutionnalise sans opposition en France, des pays comme l'Allemagne, l'Angleterre et d'abord les États-Unis vont tout se développer « une forte méfiance, idéologique et radicale à son égard ».

La réponse à ces questions est en partie dans la patiente résignation que fait Burch de la manière dont s'impose la culture cinématographique française à partir de 1945, l'intégration du septième art dans l'art, grâce à la mise en place d'une machine énonciative surplombante entre producteur, critique et destinataires éclairés (voir l'imagination publicitaire débridée de Théophile Gautier). Godard a pu débarquer avec son art : il a été d'autant mieux reçu que l'esthétique moderniste, déjà en bonne place sous Pompidou, devient définitivement l'art officiel avec l'arrivée de la gauche au pouvoir dans les années 1980<sup>61</sup>. Avec une casuistique culturelle qui reprend toujours les mêmes ingrédients : diabolisation de la télévision (« l'opium des masses »), volonté apparente d'éduquer et de cultiver les masses en résistant à l'américanisation de la société française (sauf en cas de labellisation : Hitchcock élevé au statut d'auteur par *Les Cahiers du cinéma*). Élitiste et conservatrice, la politique culturelle française vient d'en haut. Elle reste élitiste et ne cessera de financer les arts qui ne concernent que la seule minorité autorisée en France<sup>62</sup>.

60. *Ibid.*, p. 14-15. C'est moi qui souligne.

61. « À la fin des années 1970, « la nouvelle trahison des clercs » aura un effet non négligeable dans les arts et les lettres. Déjà sous la présidence de Pompidou (et le règne de Michel Guy à la culture), le haut modernisme était en passe de devenir art officiel [...]. Le tournant politique de 1978-80 [...] coïncide avec la banalisation définitive du haut modernisme comme politique officielle d'un État depuis toujours champion du monde de la protection de la culture », *ibid.*, p. 13.

62. Burch évoque « les contre-révolutions que feignent d'ignorer aussi bien la social-démocrate que la droite des milieux d'affaires dite républicaine. Comme par exemple,

À tous les niveaux, la France a bel et bien raté son tournant culturaliste, à la différence d'une Angleterre qui, face à « la menace culturelle américaine », a négocié dès 1957 (avec Hoggart par exemple), des conceptions de la culture plus sociologiques, plus diverses, plus politiques, moins élitistes qui ont débouché sur des études culturelles faites par des matérialistes marxistes critiques dont il faut croire qu'ils étaient vraiment « à gauche ». Il n'est pas trop tard pour débousquer et critiquer le modernisme français qui est un véritable exceptionnalisme culturel et politique et qui est loin de ne brider que les artistes. Il est urgent de mettre à nu ce canon moderniste français érigé qui a dépolitisé avec une rare efficacité la culture et les cultures. Nous touchons là un point nodal de l'identité culturelle française. La durabilité du modernisme et de ses archaïsmes (esthétisme, élitisme, masculinisme, haine du populaire et des différences, arrogance universaliste) est fonction de l'absence de contestations qui ont eu lieu ailleurs dès les années 1960 : les féministes et les études féministes, les *cultural studies* et un rapport intelligent aux industries culturelles et aux évolutions technologiques. C'est ce que nous allons voir dans le second volet de ce chapitre ; auparavant, voyons comment le modernisme français n'est jamais mieux servi que par celles qu'il exclut.

### Portrait de Breillat en artiste moderniste donc

Le cinéma peut donc tout à fait servir le projet moderniste et d'ailleurs nombreux sont ceux mais aussi celles – et c'est là le comble de l'inculture féministe française – qui s'y jettent à corps perdu. Breillat est de ces femmes antiféministes qui donnent l'impression de ne toujours pas avoir compris à quel point la conception moderniste et française du cinéma qu'elles promeuvent ne veut pas d'elles. Ce qui explique peut-être sa violence misogyne à l'égard des femmes et des actrices, son identification artiste masculiniste et sa violence univoque à l'égard des hommes (qui en prennent de plus en plus pour leur grade dans ses films). Cette lecture permettrait de donner un autre sens à des

celle qui consiste à faire lisancer en priorité et au nom de la collectivité nationale, des activités artistiques (comme « cinéma d'auteur » des années 1990) qui ne concernent qu'une infime minorité », *ibid.*, p. 13.

affirmations sentencieuses dont on peine à croire qu'il faille les prendre au premier degré. Par exemple, lorsque, toujours dans la scène de la « maison de rendez-vous » et non le « bordel » ou la « partouze », la réalisatrice fait dire à la pauvre Caroline Ducey qui se fait mettre à l'aveugle : « parce qu'une femme pour laquelle on bande, c'est qu'on veut l'enfiler. Vouloir enfiler une femme, c'est la mépriser. L'amour des femmes et des hommes est impossible<sup>63</sup> ». Gageons que la guerre des sexes qui se joue dans les propos de Breillat n'est pas celle, « immémoriale » de l'incommunicabilité de ces deux mondes différents que sont l'Homme et la Femme ou Mars et Vénus... mais date de l'entreprise moderniste genrée et datée qui n'est en rien une fatalité mais à laquelle Breillat donne encore sa vie et son discours pour être consacrée artiste reconnue par ses pairs masculins.

Le modernisme et son corrélat l'art universel-personnel continuent de fasciner la République des Lettres françaises et l'académisme cinématographique dont la Femis a produit de beaux spécimens avec la bande à Desplechin. On a vu qu'au-delà de la diversité de ses manifestations, ce sont les mêmes ficelles qui permettent de se distinguer. Avec des œuvres hautement subversives mais incompréhensibles ou métaphysiques creuses : chez Breillat, la métaphysique de l'impenétrabilité des sexes paradoxalement révélée par une vision coïtale répétée, univoque et violente du rapport sexuel. En maintenant un lien absolu entre langage littéraire et cinéma. D'où ces films tirés d'adaptation littéraire de grandes œuvres, les films verbeux de Rohmer où l'on parle à la plage comme dans *L'Astrée* ! La propension de Breillat à faire œuvre d'écrivain<sup>64</sup> pour adapter ses propres œuvres qu'elle ne considère pas comme de vulgaires scénarios ou à adapter Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, connétable des lettres, disciple de Joseph de Maistre, monarchiste catholique réactionnaire (au sens de contre-révolutionnaire), participe de cet impératif littéraire. L'ultramontain est aussi un dandy, ce qui

63. *Ressources*, op. cit., p. 66.

64. Il y a même eu Minou Drouot chez la cinéaste qui se targue d'avoir écrit son premier roman à dix-sept ans et d'avoir connu sa première censure à dix-huit ! : « La jeune fille est ma figure morale préférée. Je lui ai consacré mon premier livre, *L'Homme facile*, quand j'avais dix-sept ans (et qui avait fait d'ailleurs l'objet d'une singulière interdiction aux moins de dix-huit ans) », *in Ressources*, texte de la conférence de Tébécan, op. cit., p. 15.