



ÉCRIRE L'HISTOIRE DU HARCÈLEMENT SEXUEL LES MOTS POUR LE DIRE



DIRECTION

Armel Dubois-Nayt
Réjane Hamus-Vallée

WEBINAIRE AVISA

(Historiciser le harcèlement sexuel)
2020-2021



11

ÉCRIRE L'HISTOIRE DU HARCÈLEMENT SEXUEL

Les mots pour le dire

WEBINAIRE AVISA

(Historiciser le harcèlement sexuel)
2020-2021

DIRECTION

Armel Dubois-Nayt
Réjane Hamus-Vallée





©MSH Paris-Saclay Éditions, Université Paris-Saclay, 2023.

4, avenue des Sciences, 91190 Gif-sur-Yvette

www.msh-paris-saclay.fr

Collection « Actes »

ISSN 2800-7891



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Pour plus d'informations : <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

ISBN 978-2-9590898-0-0

Le paradoxe d'*Emmanuelle*, femme « libérée » ou femme harcelée ?

Anna FILIPIAK

RÉSUMÉ

Quasiment improvisé par une équipe d'amateurs largement dépassée par les événements, le film *Emmanuelle* (1974) de Just Jaeckin est aussi une imposture en ce qui concerne la représentation des personnages féminins – mystification d'autant plus criante que son succès planétaire inédit lui permet, paradoxalement, de passer inaperçue. Car le premier *soft porn* français, numéro 1 au box-office de l'année 1974 en France (avec presque 9 millions d'entrées), recèle bien des ambiguïtés, à commencer par celle de son message. S'il a véhiculé un fantasme planétaire d'une femme libérée, le film apparaît cependant, à y regarder de plus près, comme une vaste entreprise de réappropriation machiste d'une sexualité féminine désormais livrée à la lumière du jour. Dans cet article, nous nous proposons de revenir sur ce film qui a marqué son époque pour devenir symbole même de la révolution sexuelle, mais qui a laissé inaperçu le thème du harcèlement. *Emmanuelle* reste un cas d'école d'un double discours qui prend comme appât le prétexte de la libération des femmes pour pourtant nier cette dernière dans le film. La « libération » du personnage féminin menée sous la houlette de mentors masculins est ainsi marquée par la violence et l'humiliation, pour le bon plaisir du public de l'époque.

MOTS-CLÉS : soumission, sexisme, patriarcat, libération sexuelle, scandale

Le début des années 1970 en France est marqué par deux phénomènes de société qui affectent en profondeur les dynamiques genrées sur le grand écran : d'un côté la révolution sexuelle héritée de Mai 68 dénude et sexualise les corps, de l'autre la renaissance du mouvement féministe influence toute une série de lois votées en faveur des femmes dès 1972. Ce féminisme militant se heurte à la « machine à fantasmes » (pour citer Françoise

Audé, 1981 : 5) qu'est le cinéma, criant à la mystification et dénonçant la récupération du corps de la femme à des fins d'asservissement sexuel ou de gain commercial, tout en défendant en même temps la liberté d'en disposer librement. Miroir des problématiques sociales de son temps, le cinéma français de l'époque fonctionne comme une caisse de résonance de cette guerre des sexes qui prend le corps féminin comme otage et enjeu. En témoigne la vague de films à scandale amorcée par *Le Dernier Tango à Paris* (Bertolucci, 1972) et suivie par les films comme *La Grande Bouffe* (Ferreri, 1973) ou encore *Les Valseuses* (Blier, 1974). Alors que ces films abolissent les tabous et reflètent une société en pleine mutation, le traitement patriarcal que leurs réalisateurs réservent aux femmes se place souvent en porte-à-faux de la modernité réclamée – la transgression sexuelle, loin d'aller de pair avec la redistribution des rôles, couvre, au contraire, une misogynie et une violence souvent proportionnelles au degré de libération sexuelle présentée dans les films.

Pour illustrer ce phénomène, le présent article propose de faire une étude de cas à partir du film *Emmanuelle* de Just Jaeckin (1974), premier *soft porn* français (film érotique avec des scènes sexuelles simulées) destiné au grand public, sorti le 26 juin 1974. L'aspect scandaleux de ce film (tiré d'un roman érotique célèbre publié en 1959 par Emmanuelle Arsan¹) lui vaut rapidement un triomphe populaire sans précédent : vu par près de 9 millions spectateurs en France et plus de 45 millions dans le monde, il est classé numéro 1 au box-office de l'année 1974 et restera plus de 10 ans à l'affiche à Paris. Ce film, catalyseur de la libération sexuelle en France et à l'étranger, recèle néanmoins bien des ambiguïtés, à commencer par celle de son message : s'il a véhiculé le fantasme planétaire de la femme libérée, le film apparaît, à y regarder de plus près, comme une vaste entreprise de réappropriation machiste d'une sexualité féminine désormais livrée à la lumière du jour. Car si l'histoire présente les aventures sexuelles et la recherche assidue de plaisir d'une femme de diplomate français à Bangkok, elle donne surtout à voir une initiation très surprenante pour l'époque, car marquée par l'agression et la soumission – l'asservissement du corps féminin y étant d'autant plus pernicieux qu'il est consenti au terme d'un

¹ Pour la référence complète, voir : Arsan, [1959] 2013.

long enseignement mené sous la houlette d'un mentor masculin. Loin de paraître une femme « libérée », sujet de sa propre destinée, Emmanuelle y est présentée au contraire comme une femme harcelée, objet d'une « poursuite incessante qui fait subir des désagréments physiques »² de la part des personnages masculins qui l'entourent. Le film de Just Jaeckin présente ainsi un paradoxe, celui de l'éducation à l'obéissance et de l'apologie de la violence dans une époque qui ne cesse de revendiquer l'émancipation des esprits et des corps.

« La leçon d'homme » ou l'imposture d'une « libération » menée sous haute surveillance masculine

Malgré un titre qui met en relief et donne de l'importance à la trajectoire du personnage féminin, le canevas narratif du film reste néanmoins patriarcal. *Emmanuelle* est un film érotique avec un personnage féminin non menaçant (jeune, naïf, docile, innocent) qui reprend un leitmotiv galvaudé depuis le XVIII^e siècle, celui de l'initiation à la sexualité et à l'amour d'une ingénue libertine (présente par exemple chez le personnage d'Eugénie dans *La philosophie dans le boudoir* de Sade [1795] ou encore chez celui de Cécile de Volanges dans les *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos [1782]). Cependant, contrairement à l'idée reçue, Emmanuelle, 19 ans dans l'histoire, subit plus qu'elle ne choisit son initiation – elle est le réceptacle des fantasmes de son entourage, du désir des autres (aussi bien des hommes que de femmes), et plus objet que sujet de son propre désir. Même dans la célèbre scène d'avion qui l'emmène chez son mari à Bangkok, où Emmanuelle s'adonne à des relations sexuelles avec différents passagers du vol, elle agit de son plein gré, mais non de sa propre initiative. En effet, elle ne fait que répondre au désir des hommes, comme le suppose l'imbrication des regards masculins pluriels posés sur elle : le premier homme regarde Emmanuelle tout en lui faisant l'amour, alors qu'un autre homme les observe depuis sa place. Il s'agit là d'un exemple flagrant de ce que Laura Mulvey (1975) a appelé le regard masculin (« *male gaze* ») posé

² Définition du terme de harcèlement par le Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL).

sur une femme qui se donne en spectacle (« *woman as spectacle* ») pour le plaisir visuel des personnages, mais aussi du spectateur.

La même passivité concerne la formation sexuelle du personnage. Alors que le seul penchant véritable d'Emmanuelle dans le film est de nature homosexuelle et concerne le personnage de Bee, avec laquelle elle vit une courte idylle bucolique, cet amour non réciproque ne dure qu'un temps limité. La situation est vite reprise en main par le mari d'Emmanuelle, qui la confie à un libertin aguerri, Mario, pour parachever son éducation. Cautionnée par le mari (qui nomme Mario « professeur ») et réalisée sous la houlette d'un mentor masculin plus âgé qui s'apparente ici au patriarche (Mario est joué dans le film par Alain Cuny, âgé alors de 65 ans), l'initiation d'Emmanuelle est ainsi orchestrée par des hommes pour la soumettre et la former aux attentes de leur désir. Alain Cuny, symboliquement le premier à apparaître dans le générique, juste avant le nom de Sylvia Kristel, va aussi guider constamment la jeune femme tout au long du film, la poussant à dépasser ses limites, parfois contre sa volonté. En même temps qu'elle est favorisée, la disponibilité sexuelle du personnage féminin est ainsi jugulée et canalisée – il s'agit de la dominer et de la réassigner à sa place. Dans cette perspective, il n'est pas inutile de rappeler que le premier volet du livre d'Emmanuelle Arsan dont est inspiré le film s'intitule précisément « La leçon d'homme ». Le chapitre le plus long de cette partie du roman (78 pages dans l'édition de La Musardine ; voir Arsan, [1959] 2013), celui où Mario enseigne à Emmanuelle sa philosophie, est emblématiquement intitulé « La Loi ». Dans le film, la leçon d'homme sera double : elle consiste pour le personnage féminin à accepter toutes les épreuves qualifiantes menées sous l'égide de Mario en vue de devenir « femme » et à être continuellement sexuellement disponible dans une trajectoire initiatique qui s'avère sans répit (« Qu'attendez-vous encore de moi ? » demande Emmanuelle à Mario à la fin). L'héroïne ne fait qu'obéir à un itinéraire tout tracé pour elle, sans possibilité de choix. Le rite de passage se fait en quatre étapes : après avoir été exhibée par Mario à un marin ivre inconnu, Emmanuelle est emmenée contre son gré dans une fumerie d'opium, où elle est violée par un homme thaïlandais. S'ensuit une troisième scène sexuelle, cette fois-ci déjà consentie, dans une cabane qui abrite un match boxe thaï. Le personnage féminin y devient la récompense publique du vainqueur, encore dégoulinant de sueur. La dernière séquence, qui marque l'aboutissement symbolique de cette initiation, a lieu dans l'appartement de

Mario et consiste en une scène de triolisme. Emmanuelle y est placée entre Mario et un autre homme, littéralement emprisonnée sous le poids d'un désir masculin multiple. Cette scène finale, intégralement réécrite par l'acteur Alain Cuny et le scénariste Jean-Louis Richard, est présentée comme une scène de libération alors qu'elle prône, au contraire, la soumission du personnage féminin. Sylvia Kristel le raconte en ces termes :

C'est presque la fin et c'est un problème. Just ne sait pas comment conclure le film. Comment terminer une histoire sans histoire ? Il est décidé que je ferai l'amour avec deux hommes. Ce sera le signe de l'émancipation d'Emmanuelle, de sa maturité, de son abandon définitif à la luxure non coupable qui n'aurait pas de fin... J'accepte la scène, présentée par Just comme un aboutissement métaphysique. (Kristel, 2012 : 176)

Tout au long de son apprentissage, Emmanuelle devient ainsi un objet d'échange entre les hommes de différentes générations et de différents milieux, ce qui scelle la domination de la communauté masculine. Point important, Emmanuelle doit appartenir à une collectivité plutôt qu'à un seul homme. En témoignent les scènes publiques dans la deuxième partie du film, notamment celle du combat de boxe, où l'héroïne, placée au centre de la cérémonie, est offerte en offrande et en pâture à une multiplicité de regards masculins. L'obéissance est soulignée ici par le jeu des regards : alors qu'elle est violemment possédée par le joueur de boxe, Emmanuelle lance par deux fois des regards éloquents à Mario, son mentor. Le motif du harcèlement apparaît en filigrane dans le retour bien rythmé de ces diverses séquences sexuelles plus ou moins dégradantes, filmées souvent dans des espaces clos qui s'opposent aux plans d'ensemble de l'idylle naturelle vécue avec Bee. Paradoxalement, au fur et à mesure que l'histoire progresse, l'expérience de la soumission est non seulement acceptée, mais même revendiquée par le personnage comme un passage obligé pour devenir « femme ».

Le résultat de cette initiation aboutit à la naissance d'une nouvelle Emmanuelle qui émerge à la fin du film, sorte de Galatée³ moderne façonnée par et pour l'homme dans une logique paternaliste et réactionnaire

³ Selon le mythe antique, Pygmalion, sculpteur de Chypre, tombe amoureux de sa statue, Galatée. Il demande alors à Aphrodite de lui accorder une femme à l'image de sa statue et la déesse finit par l'animer.

– ce n’est aucunement un hasard si un homme (Mario) lui apprend l’art de la séduction (« il ne faut jamais tout donner à un seul homme »). Obéissant à ce qu’on lui demande, Emmanuelle va aller jusqu’à intégrer et intérioriser le discours masculin – ce mimétisme est signifié à travers le jeu des voix, la voix off d’Emmanuelle parlant en même temps que celle de Mario et répétant ses paroles. La fin du film, qui constitue l’aboutissement de l’apprentissage dispensé par Mario, se place sous le signe de la transfiguration et de la renaissance. Métamorphose où la chrysalide devient papillon, et où l’enfant espiègle et ingénue devient « prostituée », et fière de l’être. Le film se termine ainsi par un curieux manifeste de la nouvelle femme troublant de superficialité : « Je suis fière comme le premier jour où mon sang a coulé, et je déteste les cons. Oui je suis femme. » Les étapes vers ce présumé accès à la féminité sont symboliquement marquées par l’utilisation du maquillage fort, à double reprise dans le film (à chaque fois en lien avec les séquences où apparaît Mario) et par un changement vestimentaire. Cette autre Emmanuelle, dont la naissance est stylistiquement marquée à travers le seul fondu enchaîné du film, est, ni plus ni moins, une cocotte dans un accoutrement de fausses plumes. La femme est donc celle qui jouit sans entraves devant le regard des hommes, une Ève future façonnée pour le plaisir d’un collectif masculin. La chanson de Pierre Bachelet⁴ qui suit renchérit sur cette idée, en la résumant de la sorte : « Tu es en somme / Devant les hommes / Comme un soupir / Sur leur désir. »

Ainsi, loin de proposer une voie d’émancipation progressiste, le film dispense au contraire une magistrale leçon de dressage à la loi masculine, qui présage déjà la dialectique du maître et de l’esclave poussée à l’extrême l’année suivante par Just Jaeckin (1975) dans *Histoire d’O*. Le pouvoir patriarcal est ainsi préservé, d’autant plus que l’initiation d’Emmanuelle a un prix, et non des moindres.

⁴ Bachelet Pierre, 1974. « Emmanuelle Song », in *Emmanuelle. Bande originale du film de Just Jaeckin*, Barclay 80.545.

**« Tu me pares comme pour un sacrifice » :
une initiation marquée par l'humiliation et la violence**

En réalité, la libération d'Emmanuelle est une initiation qui passe par une dégradation proportionnelle au degré de transgression effectué par son personnage. Comme elle le pressent, ces étapes sont un « sacrifice » qui s'apparente à un rituel : « tu me pares comme pour un sacrifice », dit Emmanuelle à son mari juste avant de partir avec Mario. L'apprentissage du personnage féminin s'avère être un chemin semé d'embûches, où le thème de l'agression scande le film au même titre que celui du harcèlement. C'est ainsi que l'épisode du viol d'Emmanuelle dans la fumerie d'opium fonctionne en écho et en doublon avec la première scène de viol au début du film, celui de la servante thaïlandaise par un autre domestique. Ces scènes de panique, où la femme est assimilée à une bête traquée, sont filmées avec les mêmes techniques : des mouvements de caméra rapides et instables, des plans très courts et rapprochés sur les visages des victimes, emprisonnées dans le cadre comme dans la scène. Les prises de vue deviennent à la fois accélérées et floues, mimant la confusion du personnage féminin alors que l'alternance des champs/contrechamps souligne la tension des regards et des rapports entre les protagonistes. À chaque fois, le motif de l'agression est mis en relief par le même thème musical : la musique, suave et enjouée tout le long des autres séquences, mime alors la prédation en devenant inquiétante. Le tempo s'accélère et paraît vite oppressant. Si l'on revient à l'épisode de la fumerie d'opium, l'aspect menaçant de la séquence commence justement par une modulation au niveau de la bande sonore, où les cymbales et le tambour installent une atmosphère inquiétante de rite inconnu. La tension est palpable et Emmanuelle souhaite partir. Dès le début, la séquence est faite contre son gré et installe un climat de danger. L'inquiétude monte à travers un jeu de regards de plus en plus rapprochés entre l'homme thaï, Emmanuelle et Mario. La musique devient alors plus trépidante, impulsive et psychédélique. Emmanuelle se débat, pleure et crie, pour finalement être terrassée, tout cela sous le regard calme et satisfait de Mario. Un autre motif récurrent de cette trajectoire étant celui, symbolique, de la mise à terre. Les élucubrations érotiques enseignées par ce dernier contrastent avec la réalité vécue et s'avèrent finalement être un viol sinistre mené avec brutalité, prise

féroce par un corps brut dans un environnement sordide. Cependant, l'ancrage exotique de ces scènes de dégradation sexuelle attribuées avant tout à des autochtones préserve paradoxalement le blason du patriarce blanc. La déresponsabilisation du personnage masculin continue à l'aide du montage, puisque la séquence qui suit le viol est, par contraste, tournée dans le calme de la nuit, où l'on voit Emmanuelle se blottir contre Mario, comme si la scène d'avant n'avait jamais eu lieu.

Sylvia Kristel se plaignait d'ailleurs de la présence de l'épisode du viol dans le film, ne comprenant pas son utilité. Car, de par un effet de mimétisme et de porosité de limites entre la fiction et la réalité, la même violence se poursuit sur le plateau du tournage. Comme elle le confesse dans son autobiographie beaucoup plus tard (Kristel, 2012), le filmage de cette scène problématique avait constitué un véritable traumatisme pour l'actrice. La jeune femme de 21 ans, pour qui c'était le premier rôle, avait pratiquement été agressée par le non-professionnel embauché pour jouer la scène :

Aujourd'hui, je serai violée. Je déteste cette scène. La violence, la contrainte physique me font fuir. Mon partenaire n'est pas professionnel. C'est un beau jeune homme autochtone choisi pour son corps ciselé. Il semble ne rien comprendre. [...]

– Il n'a pas compris la scène ! dis-je. Cela ne va pas !

– Ne t'en fais pas, la scène est simple, il a très bien compris. C'est du cinéma, ma chérie. On y va ! [...]

Le jeune violeur se défait de son vêtement qui l'entrave et se rue sur moi comme on va au combat. Il empoigne ma taille et remonte ma robe. Il abaisse mes dessous et place son sexe dur, en butée contre mon corps ferme. Je hurle, je suffoque, je repousse cet homme avec une force qui le surprend. J'arrache mes mains des autres. Je pleure, je crie :

– Coupez ! Arrêtez ! Arrêtez ! (Kristel, 2012 : 170)

Même si, en l'occurrence, la scène figure bel et bien dans le scénario, l'épisode fait nécessairement penser à la scène du beurre⁵ du *Dernier Tango à Paris* de

⁵ Cette scène est l'une des plus controversées du film, à l'origine même de son scandale. Il s'agit d'une séquence où Paul (personnage principal du film) se sert du beurre pour sodomiser Jeanne contre sa volonté. La scène a donné lieu à un nouveau scandale en

Bertolucci (1972) quelques années avant. Si, cette fois-ci, il ne s'agit pas d'un piège volontairement préparé par le metteur en scène (même si Just Jaeckin affirme plus tard sa culpabilité au regard de la violence de cette « prise »), le manque de professionnalisme des acteurs amène à un résultat tout aussi dérangent, un viol fictif devenant de fait un viol quasi-réel, légitimé par le cadre professionnel du tournage. Le chef opérateur Richard Suzuki éprouve lui aussi un malaise en se souvenant de cette scène : « C'était plus difficile de toucher au texte car cette fois Jean-Louis Richard n'était pas loin. Il fallait tourner cette espèce de viol, c'était écrit, alors on l'a fait. » (cité par Godin, 2005 : 85). Fait intéressant, l'épisode du viol – une des étapes du chemin initiatique vers la jouissance – ne figure pas dans le canevas original du livre d'Emmanuelle Arsan, ([1959] 2013) et a été créé de toutes pièces par le scénariste, Jean-Louis Richard (tout comme la scène de la femme fumant une cigarette avec son vagin). Paradoxalement, le résultat est donc plus misogynne que le roman initial sorti en 1959.

De fait, le film montre l'histoire d'un abus atténué par une caméra lumineuse, qui filme avec glamour les *cocktail parties* à l'ambassade au même titre que les corps sensuels, détrônant ainsi un autre versant de l'histoire, plus sombre, pourtant bien réel. Cela explique peut-être l'aveuglement généralisé face au harcèlement présent dans le film, bagatellisé aussi bien par le personnage féminin au niveau de la diégèse que par le public au niveau de la réception du film.

Le paradoxe d'un harcèlement passé inaperçu

Fait curieux, ce film potentiellement scandaleux n'a pourtant pas fait de vagues à sa sortie et a, au contraire, emporté l'adhésion d'un vaste public. Seules les instances de censure et quelques critiques ont souligné les rapports sexistes mis en place par le film. Dès l'étape de la précensure, *Emmanuelle* est d'ailleurs menacé d'interdiction aux mineurs de moins de 18 ans. Le rapport de la sous-commission de contrôle des films cinématographiques

2016 après l'aveu de Bertolucci disant qu'elle ne figurait pas dans le scénario initial. Pas au courant de la situation, l'actrice Maria Schneider a été piégée au moment de la prise de vue, répondant au désir du réalisateur de filmer les larmes de la vraie femme, et non de l'actrice.

du 23 avril 1974 pointe le « caractère malsain » du film et le statut de femme-objet du personnage principal, pour en demander, ni plus, ni moins, l'interdiction totale : « Femme-objet jusqu'à la souffrance, toute volonté abolie, elle se laissera, à travers une gradation d'expériences érotiques, savant dosage de brutalités, de positions insolites et de raffinements guider par Mario vers un nirvana où le plaisir, sans frontières, est roi. » L'avis est entériné le 2 mai 1974 en séance plénière de la Commission, qui fustige le « message de recherche voluptueuse et cruelle », avec des scènes mettant en « cause le respect dû à la personne humaine ». Le film parviendra finalement à sortir suite aux âpres négociations de son producteur, Yves Rousset-Rouard, mais surtout grâce à un concours de circonstances historiques liées à l'élection de Valéry Giscard d'Estaing, dont une des promesses de campagne était précisément l'abolition de la censure.

Les réticences de la censure ne trouvent pas d'écho du côté du public, qui adhère au tour de passe-passe proposé par le réalisateur. Pour mieux vendre son film, Just Jaeckin utilise en effet un double argument esthétique (corps lisses et beaux, qualité de la photographie) et sentimental (l'intrigue inclut une trame amoureuse proche d'un roman à l'eau de rose), rassurant Sylvia Kristel au même titre qu'il va apaiser ses futures spectatrices. Le réalisateur refuse l'étiquette de pornographe en faveur d'un érotisme mondain qu'il se complaît à démocratiser : « J'ai toujours considéré qu'*Emmanuelle* a été le succès que l'on sait car c'est un film de pudeur. Tout est filmé au travers de tulles, dans des clairs-obscur, sublimé...C'est un film visible par tout le monde. » (cité par Godin, 2005 : 17). Il va même plus loin en se positionnant désormais en réaction face à la vulgaire vague de films pornographiques qui est en train de submerger la France et affirme avoir inventé un concept nouveau, la sensualité, basé sur l'amour des femmes, la beauté du corps et les fantasmes des femmes. Le scénariste Jean-Louis Richard avance le même argument, qu'il sait vendeur : « Mon idée, c'était de faire un film porno qu'on irait voir en famille. C'est ce qui s'est passé : personne n'avait honte en allant voir *Emmanuelle*. Ce n'est jamais arrivé pour un film de genre. C'est quasiment un concept de pub. » (cité par Godin, 2005 : 98). Un autre paradoxe du film réside ainsi dans sa double intention contradictoire – d'une part, choquer par l'audace d'un sujet et scénario érotiques, d'autre part, rassurer par l'esthétisme et la suavité de la mise en

scène afin de démocratiser une thématique taboue. Grâce à son ancrage BCBG⁶, *Emmanuelle* réussira à faire sortir la sexualité de la honte des salles obscures pour la faire triompher au grand jour, en plein cœur des Champs-Élysées, dans un cinéma nommé par un heureux hasard le Triomphe. Il s'agit là d'un film « sensuel » (pour utiliser l'adjectif préféré par le réalisateur), destiné à être vu par tout le monde, y compris les femmes.

Finalement, ultime ironie du sort, ce film élégant, en décalage par rapport aux autres films érotiques de l'époque comme le souhaitait Yves Rousset-Rouard, va pouvoir triompher grâce à l'adhésion populaire du public féminin. L'inclusion des femmes permise par une sexualité feutrée va donner une assise sociale au film et le propulser sur le devant de la scène, sans que ces dernières y voient se profiler en sourdine la négation de leur propre être. Au contraire, elles y verraient un appel à la libre disposition de soi et un droit au plaisir enfin accordé. Dans une interview accordée à Tony Crowley et François Jouffa (1989 : 30), Sylvia Kristel partage l'idée qu'il s'agit d'un film apprécié par les femmes, idée relayée par la monteuse Claudine Bouché (choisie elle-même en tant que femme par Yves Rousset-Rouard pour répondre aux attentes du public féminin) : « C'est le seul film ce genre que les hommes pouvaient aller voir avec leur femme. » (citée par Godin, 2005 : 98). La deuxième mystification, au-delà de celle du personnage de fiction, est donc celle du public féminin : le film serait ainsi *women friendly*. Les spectatrices, flattées de leur nouvelle liberté et d'être acceptée aux côtés des hommes dans le cercle jusqu'alors très sexuellement sélectif des adeptes de l'érotisme, ne s'offusquent pas devant le spectacle d'une nudité esthétique et épurée, et peuvent s'identifier à cette jeune héroïne qui, finalement, ne semble pas non plus traumatisée outre mesure par la violence de son initiation. Même Françoise Giroud, secrétaire d'État chargée de la condition féminine entre juillet 1974 et août 1976, n'y voit aucun mal : « L'immensité du succès d'*Emmanuelle* avait suscité ma curiosité et je ne l'ai pas reçu comme un spectacle répugnant, vulgaire. Il y avait plutôt un côté licencieux, un côté bergère. » (citée par Rousset-Rouard, 1979 : 70).

⁶ Bon chic bon genre.

Force est de constater que, dans l’imaginaire populaire, le film reste le symbole de la révolution sexuelle et Emmanuelle, celui de la femme « libérée » (l’utilisation du passif confortant notre analyse antérieure). Selon Marc Godin, le film va « marquer une date dans l’évolution des mœurs, dans la représentation du corps féminin à l’écran. Dans l’inconscient collectif, *Emmanuelle* va symboliser le sexe dissocié de l’amour, la liberté de disposer de son corps, de jouir sans entraves. » (Godin, 2005 : 8). Pour le sexologue André Corman, cette libération s’accompagnerait même d’un renversement de statut de la femme, qui, d’objet, devient sujet :

Et puis arrive ce film dont le héros est une femme, ce qui est fondamental. Et surtout, la sexualité va être montrée sous un jour positif, comme une image de liberté. C’est l’avènement d’une nouvelle femme qui commence à dire : « j’ai des désirs sexuels. » Elle les exprime. À l’époque, la femme était considérée comme un objet sexuel. On n’a jamais revu un film pareil. (cité par Godin, 2005 : 17)

Sylvia Kristel se réjouit elle-même d’avoir pu contribuer à faire avancer la société en termes de sexualité :

Je crois également qu’*Emmanuelle* a fait évoluer les mentalités et concouru à promouvoir la liberté sexuelle. D’ailleurs, je ne compte plus le nombre de spectateurs qui m’ont assuré que j’avais été d’une grande aide dans leur vie sexuelle. *Emmanuelle* fait partie de l’histoire (du cinéma) des années 70 : je suis fière de ce film. (citée par Godin, 2005 : 6)

André Corman souligne également que, sous l’influence du film, le fait de se libérer sexuellement va devenir un critère de « branchitude » (cité par Godin, 2005 : 17) et que le film influence les comportements des gens. De son côté, la sociologue Malka Marcovich raconte dans son livre à quel point *Emmanuelle* a eu une influence majeure sur la création de l’image de la femme libérée suivie par les jeunes de l’époque (Marcovich, 2018 : 123).

Comment le harcèlement, pourtant récurrent dans le film, est-il passé à ce point inaperçu ? Peut-être parce que le public de l’époque, lui-même ambivalent, se cachait derrière l’ambivalence d’un réalisateur puritain, qui, par-delà un frisson de transgression, ne cherchait pas à remettre en question un ordre bourgeois et sexiste (*Emmanuelle* est et reste mariée). L’ambiguïté même du

film (érotique, mais adressé à un public très large, choquant et brutal, mais en même temps rassurant et raffiné) va le protéger des accusations misogynes et constituer un passeport vers la réussite, le dosage d'ingrédients contradictoires, qui vont de la brutalité bestiale au romantisme fleur bleue des jeunes adolescentes, brouillant subtilement les pistes interprétatives. D'autant plus que les scènes misogynes du film sont souvent liées à un contexte exotique, Emmanuelle se faisant violenter par des autochtones. La brutalité est ainsi mise sur le compte de la Thaïlande, dans un effet de distanciation, où l'inquiétude est avant tout liée à la nature « exotique » d'un pays qui ne partage pas les normes de la culture européenne. Le sexisme rejoint ainsi ici un alibi racial, puisque la violence provient d'un personnage extérieur à l'histoire, alors que l'instigateur reste tout de même le patriarche blanc. Tout comme pour *Les Valseuses* (Blier, 1974), la popularité du film repose aussi sur son registre léger : loin de la morbidité et de la gravité du *Dernier Tango à Paris* (Bertolucci, 1972), la sexualité est associée ici à un climat d'insouciance heureuse, dans un vert paradis d'amours à peine enfantines. La spontanéité des corps est donnée à voir dans un cadre bucolique et exotique, sinon onirique, tout cela accompagné d'une musique suave et mièvre, qui renforce le tableau lumineux d'un monde ludique et libre. La nudité des corps est atténuée par leur aspect esthétique et un décor donnant tous les gages d'un érotisme de luxe, chic et glamour qui, allié à l'exotisme, constitue une véritable invitation au voyage. Le film bénéficie ainsi de la convergence de plusieurs facteurs, où l'esprit d'une époque rencontre un contexte politique favorable à l'émancipation des femmes pour se cristalliser dans le corps nu de Sylvia Kristel.

Fait curieux, à l'issue du tournage du film, Sylvia Kristel continuera de subir dans la vie réelle un harcèlement lié à la célébrité de son personnage. Propulsée en quelques mois sur le devant de la scène internationale, l'actrice affirme avoir connu à Paris une popularité bienveillante, quoiqu'invasive : « À Paris, il m'était difficile de me promener dans la rue ou de faire mes courses. Les gens me reconnaissaient. C'étaient des "Bonjour Emmanuelle !" incessants. Mais avec bienveillance. » (citée par Godin, 2005 : 53). Quelques années plus tard, ce sont les mêmes marques de bienveillance qui vont la pousser à s'installer à Los Angeles, à la recherche de plus d'anonymat : elle confiera dans son autobiographie qu'en France, elle avait « l'impression de vivre dans une vitrine » (Kristel, 2012).

Conclusion

En conclusion, quasiment improvisé par une équipe d'amateurs largement dépassée par les événements, *Emmanuelle* de Just Jaeckin (1974) est aussi une imposture en ce qui concerne la représentation des personnages féminins – mystification, d'autant plus criante que son succès planétaire inédit lui permet, paradoxalement, de passer inaperçue. Analyser *Emmanuelle* s'apparente ainsi à déconstruire un faux mythe d'un film qui a marqué son époque, mais qui a laissé inaperçu les thèmes du harcèlement sexuel et de la violence misogyne pour devenir un symbole même de la révolution sexuelle.

Si la bande-annonce du film promet au spectateur « la plus longue caresse du cinéma français », une étude plus poussée des scènes de violence montre que le film caresse davantage le fantasme de la suprématie masculine que le corps féminin. Le thème de la libération de la femme, utilisé pour créer le scandale et attirer les foules, semble néanmoins désamorcé de manière systématique dans l'histoire. Ni transgressif, ni intellectuel, *Emmanuelle* reste un cas d'école d'un double discours qui prend comme appât le prétexte de la libération des femmes pour nier cette dernière dans le film. Seules les instances de la censure, quelques journalistes et les associations féministes ont souligné le vrai impact sexiste d'*Emmanuelle*, qui n'a été perçu ni par le personnage principal au niveau de l'histoire, ni par le public (même féminin) dans la vie réelle. Il n'en reste pas moins que la relecture de ce film culte des années 1970 à l'ère post-Weinstein recèle quelques surprises.

Références bibliographiques

- AUDÉ Françoise, 1981. *Ciné-modèles, cinéma d'elles. Situations des femmes dans le cinéma français (1956-1979)*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- ARSAN Emmanuelle, [1959] 2013. *Emmanuelle*, Paris, La Musardine.
- CHODERLOS DE LACLOS Pierre-Ambroise-François, 1782. *Les liaisons dangereuses. Ou lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres*, Amsterdam/Paris, Durand-Neveu.

- CRAWLEY Tony & JOUFFA François, 1989. *Entre deux censures. Le cinéma érotique de 1973 à 1976*, Paris, Ramsay.
- GODIN Marc, 2005. *Pleins feux sur... Emmanuelle*, Paris, Horizon illimité.
- KRISTEL Sylvia, 2012. *Nue*, Paris, Le Cherche Midi.
- MARCOVICH Malka, 2018. *L'autre héritage de 68 : la face cachée de la révolution sexuelle*, Paris, Albin Michel.
- MULVEY Laura, 1975. « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 16 (3), p. 6-18, <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.
- ROUSSET-ROUARD Yves, 1979. *Profession : producteur*, Paris, Calmann-Lévy.
- SADE Donatien Alphonse François de, 1795. *La philosophie dans le boudoir*, Paris, Bibliothèque pour les curieux.

Références filmographiques

- BERTOLUCCI Bernardo, 1972. *Ultimo tango a Parigi* [*Le Dernier Tango à Paris*], Produzioni Europee Associati & Les Artistes Associés, Italie & France, 125 minutes.
- FERRERI Marco, 1973. *La grande abbuffata* [*La Grande Bouffé*], Mara Films, Films 66 & Capitolina Produzioni Cinematografiche, Italie & France, 130 minutes.
- BLIER Bertrand, 1974. *Les Valseuses*, Compagnie Artistique de Productions & d'Adaptations Cinématographiques, Uranus Productions France & S. N. Prodis, France, 118 minutes.
- JAECKIN Just, 1974. *Emmanuelle*, Trinacra Films & Orphée Productions, France, 90 minutes.
- JAECKIN Just, 1975. *The Story of O* [*Histoire d'O*], France & Allemagne, Yang Films, S.N. Prodis, A.D.Creation, Terra-Filmkunst GmbH, 112 minutes.

ÉCRIRE L'HISTOIRE DU HARCÈLEMENT SEXUEL

LES MOTS POUR LE DIRE

Depuis 2017 et l'affaire Weinstein, la parole des femmes semble se libérer devant les violences qu'elles subissent. Pour bien comprendre la singularité de l'ère post-Weinstein, il apparaît nécessaire de considérer le harcèlement sexuel comme un phénomène historique ayant connu des occurrences antérieures à la post-modernité. Telle est la dynamique générale du projet AVISA dans lequel s'inscrit ce premier ouvrage, partant du constat que l'histoire du harcèlement sexuel reste à écrire.

Car si le terme même semble surtout mis en lumière depuis la fin du XX^e siècle, au gré des lois s'adaptant peu à peu aux évolutions apparentes de la société, certains comportements tels que des contacts physiques non consentis ou des comportements verbaux à caractère sexuel ne sont pas nouveaux et se retrouvent dans de nombreux documents. Comment rendre compte du « harcèlement sexuel », qui n'est d'ailleurs pas tout à fait la même chose que le droit de cuissage, quand il n'existe pas de terme usité à l'époque étudiée pour le nommer, sans risquer de tomber dans une forme d'anachronisme ?

Pour répondre à cette question, ces actes comportent des contributions de disciplines différentes (histoire, littérature, sociologie, études cinématographiques...) exploitant une diversité de sources (archives, nouvelles, manuels, procès, films...), de périodes (du XIV^e au XXI^e siècle) et de zones géographiques (France, Italie, Angleterre, États-Unis...). Cette approche comparatiste met à jour des schémas récurrents, que ce soit dans les relations de genre et de classe, dans les conséquences pour les victimes, dans les stratégies des femmes face à ce type d'agissement ainsi que dans celles de leurs auteurs. Les contributions se répondent, se croisent et s'enrichissent pour mieux cerner les contours de cette histoire. Voir comment le harcèlement sexuel est représenté et évoqué avant Weinstein permet de mieux comprendre la nature et les mécanismes d'une expression de la domination masculine à travers les siècles.