

Université de Tartu  
Institut des langues et des cultures étrangères  
Département d'études romanes

Johanna Poll  
*LE MÉPRIS DE JEAN-LUC GODARD :*  
LES RELATIONS DE POUVOIR ENTRE LES PERSONNAGES  
Mémoire de licence

Sous la direction de Tanel Lepsoo, PhD

Tartu 2024

## Table des matières

<i>Introduction</i> .....	3
<i>1. Camille, Paul et la voiture rouge</i> .....	5
1.1 La scène .....	5
1.2 Analyse foucaldienne des dynamiques de pouvoir.....	7
1.3 Théorie du dispositif dans son contexte .....	11
<i>2. La perruque</i> .....	14
2.1 La scène .....	14
2.2 Interrogation des relations de pouvoir.....	17
2.3 Signification symbolique et subjectivité .....	20
<i>3. La fin</i> .....	22
3.1 La scène .....	22
3.2 Dynamiques et contrôle du pouvoir .....	25
3.3 Fonction narrative et structures dispositives .....	26
<i>Conclusion</i> .....	29
<i>Bibliographie</i> .....	32
<i>Résumé</i> .....	33

## Introduction

Jean-Luc Godard, cinéaste franco-suisse, est associé au mouvement de la Nouvelle Vague. Cette affiliation est illustrée par son film *Le mépris* (1963), dans lequel il explore de manière captivante la caractérisation des personnages et offre une interprétation novatrice du roman *Il disprezzo* (1954) d'Alberto Moravia.

Après le visionnage du film et la lecture du livre, il est évident que les œuvres de Moravia et de Godard ne peuvent être directement comparées, car elles racontent des histoires différentes. Bien que Godard ait conservé les personnages et les événements du livre, il les a réarrangés afin de modifier les perspectives et l'évolution narrative de chaque personnage ainsi que le récit général.

Les personnages principaux du film sont Paul et Camille, le couple marié et Jeremy Prokosch, producteur de films. L'intrigue du film tourne autour d'une offre d'emploi que le producteur fait à Paul, qui consiste à écrire un scénario pour une adaptation de *l'Odyssée* d'Homère. À partir d'un moment où cela peut paraître très inattendu, la relation entre Paul et Camille commence à se pourrir. Cependant, au fur et à mesure que l'histoire se déroule, nous pouvons voir de nombreux éléments qui montrent les soi-disant problèmes dans la relation. Par ailleurs, une analyse des relations entre les personnages et de leurs déficiences révèle un changement dans la société où les normes relationnelles patriarcales ne s'appliquent plus de la même manière qu'auparavant.

Pour nous, à chaque visionnage du film, de nouveaux éléments narratifs et subtilités émergent, révélant des strates supplémentaires d'intrigue. L'évolution du personnage de Camille est particulièrement captivante, passant d'une épouse relativement effacée à une femme affirmant sa propre voix. Cette transformation a eu un impact significatif sur son mari, qui a par la suite perdu son emprise sur elle. Parallèlement, le personnage de Jeremy Prokosch occupe une place prépondérante dans chaque scène et conversation. Même lorsqu'il est physiquement absent, sa présence persiste en filigrane, influençant les interactions entre les autres personnages.

En analysant chaque personnage de manière individuelle, un schéma d'actions émerge, chacune visant ultimement à atteindre un objectif déterminé. Les motivations sous-jacentes ne sont pas toujours immédiatement évidentes au moment où les actions sont entreprises, mais elles convergent pour former un ensemble cohérent, tout en étant

influencées par les actions des autres protagonistes. Ces réflexions nous ont amenés à considérer les travaux de Michel Foucault sur le pouvoir, en particulier ses ouvrages « Le sujet et le pouvoir » et « Surveiller et punir ». Les essais mentionnés se concentrent principalement sur les manifestations du pouvoir au sein des interactions interpersonnelles, ainsi que sur les modalités de son exercice et de son impact sur les individus.

Ce mémoire est structuré en trois parties principales, chaque partie étant basée sur une scène du film. Les parties principales comportent une description de la scène et deux sous-parties : l'une analyse la scène à travers les théories de Foucault, et l'autre examine comment les actions des personnages illustrent l'idée d'exercer un pouvoir sur autrui. Cette approche méthodologique permettra de mettre en lumière les dynamiques de pouvoir présentes dans le film et d'approfondir notre compréhension des relations complexes entre les personnages mais aussi de montrer la lumière sur la façon dont on peut voir les relations d'un point de vue sociétal.

# 1. Camille, Paul et la voiture rouge

## 1.1 La scène

(00 :21 :43 – 00 :24 :12)

Cette scène se trouve au début du film (1963). Sur l'écran, nous avons un plan taille de Fritz Lang (qui est également joué par Lang lui-même) en angle normal. Lang dans le plan est dans le champ et réagit à un espace hors-champ. Le plan se transforme en une vue de ce que voit le personnage de Lang. L'angle de la scène reste normal. Lang regarde au loin et voit Paul appuyé contre un mur extérieur du bâtiment et Camille, qui descend les escaliers plus loin. Camille court vers Paul en criant son nom par la même occasion. Paul commence également à s'approcher à Camille. Camille sursaute au bruit d'un véhicule à moteur et M. Prokosch roule vite devant elle avec sa voiture rouge.

Camille rejoint Paul et ils s'embrassent. Puis ils se dirigent vers la voiture et Paul présente sa femme au producteur, M. Prokosch. Le producteur serre la main de Camille en regardant vers le ciel, sans prêter attention à la femme qu'il a devant lui. Le plan change à nouveau et on voit Fritz Lang se diriger vers la voiture. Camille et Paul se déplacent vers Lang depuis la dernière image et se retrouvent dans la nouvelle. Paul présente Camille et Fritz Lang. Ils changent quelques mots. Le plan ne change pas mais la caméra se met à bouger avec Camille lorsqu'elle se retourne vers la voiture rouge où M. Prokosch est toujours assis. Elle commence à caresser la voiture et passe devant le siège du conducteur. La caméra suit toujours Camille alors qu'elle se rapproche à la caméra afin que le plan passe du plan taille au plan rapproché et que le spectateur puisse voir sa réaction immédiate. M. Prokosch a appelé Francesca, la traductrice, puis touche doucement le bras de Camille et lui propose

M. Prokosch : Let's have a drink at my home. Yes, or no?

Camille : (En riant) Je ne sais pas.

M. Prokosch : Mais vous le savez parfaitement.

Camille : Moi ? Paul !

Paul : Oui, je prendrais bien un verre.

Il est important de mentionner que Francesca traduit les conversations en raison des différentes langues parlées par les personnages. M. Prokosch est américain et parle

anglais, mais il utilise parfois des mots ou des phrases françaises dans ses discours. Paul et Camille sont Français et ne parlent que cette langue. Francesca, quant à elle, est italienne et peut parler toutes les langues présentes dans le film (français, anglais, italien et allemand). Ainsi, les conversations ne sont pas directes, il y a toujours quelqu'un entre les interlocuteurs.

Puis Fritz Lang s'en va et laisse les autres aller boire un verre. Il y a quelques secondes où la caméra est concentrée sur Paul, et nous voyons qu'il regarde M. Prokosch, puis sa femme et encore une fois M. Prokosch. Ensuite, l'image se tourne vers la voiture où M. Prokosch est toujours assis, Francesca se tient du côté du conducteur et Camille est en face. Camille regarde son mari avec beaucoup d'amour et elle a un doux sourire sur le visage. Elle dit : « Alors on y va, si tu veux ». Elle commence à s'approcher de son mari, et au même moment M. Prokosch ouvre la porte passagère, et Camille reste coincée derrière.

Nous voyons que Camille devient instantanément confuse quant à ce qui se passe, surtout lorsque M. Prokosch lui nettoie le siège et lui dit : « Get in, s'il vous plait ! ». Paul se tient maintenant à côté de la porte du conducteur et M. Prokosch lui dit : « Paul, you won't be comfortable back here, so why don't you take a taxi ? » Lorsque Francesca commence à traduire, Paul dit rapidement : « Bon, bon d'accord, d'accord ». Sa voix le dit comme s'il était un peu irrité. M. Prokosch propose alors de revenir le chercher, mais Paul dit qu'il prendra le taxi.

Paul se dirige vers sa femme et Camille lui dit qu'ils pourraient prendre un taxi ensemble. À mon avis, elle dit cela de la même manière qu'un petit enfant qui demande quelque chose. Ses mains sont jointes sur la portière de la voiture, ses doigts se touchent anxieusement, et sa voix laisse quelque peu entendre à Paul qu'elle ne veut pas accompagner le producteur et lui demande de venir en taxi. En fond sonore, on entend M. Prokosch dire « Come on, let's go, » et Francesca dire « Décidez-vous ! ». Paul dit à Camille « Allez, vas-y », et nous pouvons voir que Camille a le sentiment d'être trahie par son mari.



Figure 1. *Le Mépris* (00 :23 :56)

Sur la première figure nous voyons que Camille s’assoit dans la voiture sans la retirer ses yeux de Paul. Paul ferme la porte et sort le plan. M. Prokosch fait du bruit avec le moteur, démarre lentement tout en observant ce que fait Camille. Elle est figée et regarde devant elle avec un regard vitreux. Puis soudain M. Prokosch accélère, Camille prend peur, tourne la tête et appelle Paul. Dans le plan suivant, nous pouvons voir Paul courir à travers les ruines et crier à Camille. Fin de notre scène.

## 1.2 Analyse foucauldienne des dynamiques de pouvoir

Michel Foucault dans son essai « Le sujet et le pouvoir » offre une perspective sur les dynamiques du pouvoir au sein des structures sociales. Il soutient que le pouvoir opère à travers des mécanismes complexes de discipline, de surveillance et de normalisation qui façonnent les subjectivités et les comportements individuels (Foucault 1975 : 135–230). Foucault souligne que les relations de pouvoir ne doivent pas nécessairement provenir d’institutions gouvernementales plus grandes ; à son avis, elles se produisent tout le temps autour de nous, cela se produit encore et encore dans notre pratique quotidienne (Puumeister 2018 : 17).

Nous n’allons pas parler de la relation de pouvoir entre les institutions et les gens, car selon Foucault c’est le genre de relation que l’on peut décrire comme un pouvoir sur les choses, et Foucault appelle cela capacité (Foucault 1982 : 233). Nous parlons d’un pouvoir que le nous retrouvons dans les relations entre individus et de la manière dont ces structures relationnelles fonctionnent dans la société et à l’époque données.

Et si on demande à Foucault en quoi consistent les spécificités des relations de pouvoir entre des individus, il répond :

L'exercice du pouvoir n'est pas simplement une relation entre des « partenaires », individuels ou collectifs ; c'est un mode d'action de certains sur certains autres. Ce qui veut dire, bien sûr, qu'il n'y a pas quelque chose comme le pouvoir, ou du pouvoir qui existerait globalement, massivement ou à l'état diffus, concentré ou distribué : il n'y a de pouvoir qu'exercé par les « uns » sur les « autres » ; le pouvoir n'existe qu'en acte, même si bien entendu il s'inscrit dans un champ de possibilité épars s'appuyant sur des structures permanentes. (Ibid., p. 236)

Cela dit, nous pouvons voir que dans notre scène, chaque personnage a sa propre histoire et ses propres motivations selon la façon dont il agit. La question que nous pouvons nous poser est : quelles informations connaissons-nous sur nos protagonistes et qui déterminent leur comportement ?

Tout d'abord, abordons le motif de l'action de M. Prokosch dans cette scène. C'est un Américain qui a beaucoup d'argent. Il a un bagage culturel totalement différent à celui des autres personnages. Selon lui, on peut tout acheter avec de l'argent. Par exemple, lorsque Fritz Lang dit : « Finally you get the feel of Greek culture », Prokosch répond : « Whenever I hear the word « culture » I bring out my chequebook », et Prokosch écrit le chèque sur le dos de Francesca. Lang répond à cela « some years ago, some horrible years ago... les hitlériens disaient « revolver » au lieu de carnet de chèques ». Prokosch tend le chèque à Paul et dit : « I wanna hear now, yes or no, if you're going to rewrite that stuff ? » et Paul met le chèque dans sa poche. La référence à la Seconde Guerre mondiale montre comment Prokosch montre sa puissance avec l'argent (Paige 2004: 19).

L'argent est la clé pour exercer le pouvoir sur les gens. Il exerce un contrôle sur les autres personnages grâce à cela et à sa capacité de dicter les termes de la production cinématographique. Néanmoins, M. Prokosch a besoin d'un scénariste pour son film. Il sait que Paul a épousé une très belle femme dont il doit prendre soin. Avant cette scène, M. Prokosch a remis un chèque à Paul et Paul l'accepte. Dans une scène que nous n'avons pas abordée dans ce travail, il y a eu un moment où Paul, Francesca et M. Prokosch sont entrés dans la salle de projection. Ils ont eu une conversation où M. Prokosch a affirmé qu'il savait avec certitude que Paul allait accepter le travail. Paul voulait connaître la réponse et M. Prokosch a répondu que c'est parce que Paul a besoin



d'argent. À quoi Paul demande comment il le sait ? M. Prokosch répond : « Someone told me you have a very beautiful wife. » Paul ne dit rien et ils entrent dans le bâtiment, dans la salle de projection. C'est pourquoi M. Prokosch provoque Paul avec cette scène de voiture, pour montrer à Paul qu'il a un pouvoir financier sur lui ; la voiture n'en est qu'un symbole.

Sur cette situation décrite, Paul a décidé d'accepter l'offre d'écrire le scénario du film. Maintenant, ce que Prokosch doit faire, c'est montrer à Paul qu'il possède le pouvoir sur lui. Nous pouvons aller même un peu plus loin. Paul a besoin d'argent pour prendre soin de Camille, M. Prokosch a de l'argent. Malgré l'acceptation préalable du poste par Paul, Prokosch se comporte comme s'il devait rappeler à Paul sa position. Ou plus précisément, Prokosch a besoin que Paul pense que c'est la seule façon d'obtenir suffisamment d'argent, cependant, en réalité, il dispose également d'autres alternatives. Pourquoi ? Il est possible que Prokosch ait effectivement un besoin plus pressant de Paul que Paul n'a besoin de lui. Ou alors, Prokosch pourrait être motivé par le désir de posséder la belle épouse de Paul et cherche à le lui montrer. Quelle que soit la raison sous-jacente, les actions de Prokosch influent sur Paul, l'amenant à prendre des décisions qui favorisent la réalisation des objectifs de Prokosch.

Foucault explique dans son texte que l'on peut exercer un pouvoir sur quelqu'un uniquement lorsque le sujet (une personne soumise au pouvoir) a la liberté de choisir. En d'autres termes, si le sujet a d'autres opportunités d'agir, il n'est pas obligé d'obéir à l'exécuteur du pouvoir (Foucault 1982 : 300). Dans ce cas précis, l'exécuteur est Prokosch et le sujet est Paul. Ce qu'il fait en s'exhibant avec sa belle et chère décapotable rouge.

Comme dit ci-dessus, Paul a une femme trophée dont il veut prendre soin. Pourquoi avons-nous attribué ce rôle à Camille ? Nous sommes en présence de deux conclusions distinctes. Tout d'abord, le fait que Paul s'apprête à écrire le scénario de l'adaptation de l'Odyssée d'Homère. La femme d'Ulysse est Pénélope, l'épouse parfaite de la Grecque antique (Lopate 2002), décrite comme « la compagne du mari, la gardienne de la maison et celle qui pratique les vertus définies par son mari » (O'Neal 1993 : 118). Dans les années 1960, lorsque le film se déroule, les femmes n'étaient pas encore pleinement intégrées au marché du travail. La responsabilité des hommes était d'apporter de la nourriture à la table, ils étaient aussi dominants dans la politique,

l'industrie et différents domaines d'emploi. Le travail des femmes consistait de s'occuper de la maison et des autres qui avaient besoin d'aide. (Land 1979 : 73–75) Nous établissons ainsi un parallèle entre Pénélope et Camille.

La deuxième conclusion peut être celle qui se concentre sur Brigitte Bardot, qui incarne Camille, est la femme de son époque. Simone de Beauvoir l'a décrite comme un spécimen parfait de son temps, décrivant en détail ses formes corporelles, la manière dont ses cheveux tombent et la forme de ses lèvres (Beauvoir 1962 : 14). Certains peuvent même dire qu'elle était la femme fatale de son époque. Cela serait également applicable dans notre cas. Dans « Brigitte Bardot et le syndrome Lolita », Simone de Beauvoir met en évidence les déclarations de Roger Vadim et de Brigitte Bardot, selon lesquelles, lorsque Brigitte est dans le film, elle ne joue pas un rôle, elle est simplement elle-même. De cette manière, elle était elle-même Camille, le plaisir et la malédiction pour nos personnages masculins Paul Javal et Jeremy Prokosch.

La principale motivation de Paul en écrivant le scénario et en agissant selon les souhaits de Prokosch est d'en tirer un profit financier pour subvenir à ses besoins et prendre soin de sa femme. Paul vient d'acheter un nouvel appartement et a besoin d'argent pour le payer. Mais en même temps, Paul, dans son cœur, est davantage attiré par l'écriture pour le théâtre que pour des films commerciaux, financés par un producteur dont le seul objectif est de tirer de l'argent.

Camille est dans cette scène toujours très amoureuse de son mari et ne veut rien d'autre que sa protection et son amour en retour. Camille n'est pas issue d'une famille aisée. Avant d'épouser Paul, elle était dactylographe. Nous savons qu'au cours des deux premières années de leur mariage, ils ont vécu dans un studio et n'ont emménagé que récemment dans un appartement spacieux.

Concluons ce que nous savons déjà. Prokosch a engagé Paul pour écrire le nouveau scénario de l'adaptation d'*Odyssée*. Paul a accepté le poste parce qu'il a besoin d'argent pour payer le nouvel appartement, ce qu'il a acheté pour lui et sa femme, afin qu'ils n'aient pas à vivre dans un hôtel. Camille est une partenaire aimante pour Paul.

Maintenant, si nous suivons Foucault et voyons comment le pouvoir opère entre nos personnages, nous pouvons voir que Prokosch incarne une forme de pouvoir panoptique. Foucault fait ici référence au concept de Jeremy Bentham. Le panoptique

de Bentham est une conception architecturale théorique pour une prison qui comporte une tour d'observation centrale entourée de cellules disposées selon une disposition circulaire ou radiale. L'essentiel est que toutes les cellules sont toujours visibles par le gardien de la tour, mais les détenus ne savent pas s'ils sont surveillés ou non. (Foucault 1975 : 201–203) Ce qui rend les détenus prudents sur la façon dont ils agissent.

Jeremy Prokosch a créé un concept similaire autour de lui. Avant de proposer à Paul le poste de scénariste, il dit à Paul qu'il sait qu'il a une belle femme et que l'argent qu'il gagnerait en écrivant le scénario lui serait très bénéfique. Dans la scène automobile, Prokosch vérifie si Paul est sous sa paume. Il voit une opportunité d'approcher sa femme et l'invite donc chez lui pour prendre un verre. Camille se soumet à son mari et lui demande d'abord son avis. Dans cette scène, Paul se voit déjà renoncer à sa soi-disant liberté (en acceptant le chèque comme avance pour son travail) et agit selon les goûts de Prokosch. Prokosch obtient ce qu'il veut et Camille se rend chez lui dans sa voiture. Paul les suit en taxi. Selon la théorie du panoptisme, Paul doit faire attention à la façon dont il agit face aux ruses de Prokosch, car Paul ne veut pas perdre son emploi. Ceci est une brève description de la façon dont une dynamique de pouvoir est présentée dans ce film.

### 1.3 Théorie du dispositif dans son contexte

Selon le Larousse, le mot « dispositif » signifie « ensemble de pièces constituant un mécanisme, un appareil, une machine quelconque ». Le dispositif repose sur la logique d'un réseau. La définition de Foucault est la suivante :

Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est premièrement, un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit, aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments. (Foucault 1994 : 299)

Chaque action que nous entreprenons est basée sur un système, c'est pourquoi nous faisons les choses comme nous le faisons. Mais encore une fois, nous ne cherchons pas la raison pour laquelle quelque chose est fait mais les mécanismes. Notre idée s'aligne sur l'événementialisation, laquelle idée est précisément de Foucault :

L'événementialisation consiste à retrouver les connexions, les rencontres, les appuis, les blocages, les jeux de force, les stratégies, etc., qui ont, à un moment donné, formé ce qui ensuite va fonctionner comme évidence, universalité, nécessité. (Foucault 1980: 23)

Pour ainsi dire, notre mission ici est d'analyser les relations de pouvoir entre nos trois personnages. Pour voir quelles actions auraient pu déterminer l'issue de l'histoire. Quel mouvement, regard ou dire les mènent jusqu'au bout. Par exemple, la façon dont Prokosch utilise sa position de pouvoir en tant que producteur pour influencer les actions de Paul et Camille, en leur proposant de prendre un verre chez lui ; comment Paul a répondu à Camille lorsqu'elle lui a demandé son avis sur le fait d'aller boire un verre chez Prokosch. Ou quand Prokosch a insisté, Camille est allée avec sa voiture. La liste des questions pourrait s'allonger. Prenons le point de vue de Camille, il y a quelque chose que nous pouvons voir dans ses yeux lorsque Paul lui dit « Allez, vas-y » (*voir figure 1*). À partir de ce moment nous voyons que Camille commence à remettre en question sa relation avec Paul et le mépris, comme indique le titre du film, s'installe. Comme l'a décrit Phillip Lopate, Camille est convaincue que Paul permet à Prokosch de flirter librement avec elle (Lopate 2002). Avant cela Camille a caressé la voiture de Prokosch depuis le côté conducteur, où Prokosch était également assis. Puis Camille fut surprise lorsque Prokosch lui demanda prendre un verre chez lui. Et un peu plus tard, elle fut dérangée par le fait qu'elle devait s'y rendre assise à côté de Prokosch, sans son mari.

Dans ce contexte, on peut dire que Camille a d'abord manifesté son intérêt pour la belle voiture. Cela a montré à Prokosch que Camille aime les belles choses. Il prend cela comme une demande et flirte avec Camille. Lorsqu'il donne l'autorisation de se rendre chez Prokosch, Prokosch prend plus de courage pour aller plus loin et insiste pour que Camille l'accompagne en voiture. Paul aurait été d'accord pour s'asseoir sur la banquette arrière, mais comme Prokosch a dit qu'il ne serait pas à l'aise là-bas, Paul a eu le pressentiment que ses réponses détermineraient sa relation future avec Prokosch. Paul remet donc, au sens figuré, sa femme entre les mains de Prokosch et les suivit en taxi. Pour comprendre le sens de l'acte de Paul remettant sa femme entre les mains de Prokosch, il convient de donner un bref aperçu de la fin. Finalement, le comportement de Camille est visiblement répugnant envers Paul ; elle joue avec ses sentiments de Paul en embrassant Prokosch et lui fait savoir activement qu'elle ne l'aime plus. Finalement, elle décide de quitter Capri et Paul pour aller à Rome avec Prokosch. Dans la troisième

scène que nous allons décrire, nous voyons Camille et Prokosch dans la même voiture rouge que dans notre première scène. La voiture est symbolique car, au début, Paul respectait les règles de Prokosch, et à la fin, il s'est battu contre cette même épreuve qu'il acceptait au début.

En regardant cette scène, nous pouvons nous demander comment Paul n'a pas réalisé que Camille voulait y aller avec lui. Postérieurement, nous pouvons ajouter l'hypothèse que cette scène était comme ça uniquement parce qu'il y avait un personnage comme M. Prokosch. Mais pourquoi son apparence amènerait-elle Camille à mépriser Paul ?

Revenons à la notion selon laquelle chaque action engendre une inertie pour la suivante, mais toutes l'ensemble, elles créent un système qui conduit à un résultat. Dans notre cas, c'est le mépris que Camille commence à avoir envers Paul. Il est probable qu'il n'existe pas de raison concrète pour l'émergence du ressentiment. Cependant, comme mentionné précédemment, chaque geste, chaque expression et chaque regard peuvent influencer les pensées, les sentiments et les actions ultérieurs de l'autre interlocuteur. En considérant cela, malgré les efforts de Camille pour obtenir ce qu'elle souhaite, les réponses distinctes mais cumulatives de Prokosch et de Paul ont suscité quelque chose en Camille, que ce soit un sentiment d'injustice, de trahison, de tristesse ou d'autres émotions. Cela l'a placée dans une position de sujet qui conduit au ressentiment.

## 2. La perruque

### 2.1 La scène

(00 :39 :09-00 :44 :57)

Nous avons le plan de demi-ensemble. Pendant un bref instant, le cadre est divisé en deux espaces distincts (*voir figure 2*) : l'un occupé par Paul, l'autre par Camille. Ces deux espaces sont séparés par un mur, centré au milieu du plan. Cette composition visuelle préfigure symboliquement la future division dans la relation entre Camille et Paul. D'un côté, nous avons le salon avec un canapé rouge et une statue de femme. De l'autre côté, se trouve Camille debout dans le couloir de tout son corps. « Je me suis acheté un truc, ce matin, tu vas me dire ce que tu en penses. » dit Camille. Ensuite, Paul se déplace vers l'espace où se tenait Camille et elle sort à son tour le plan, Paul s'arrête devant la porte. Le plan change et montre Camille dans la chambre, debout, enfilant une perruque noire. En arrière-plan, nous pouvons entendre Paul demander « Quelle truc ? ». Paul répète sa question et entre dans la chambre en enlevant son pantalon. Camille se cache derrière la porte et dit avec un sourire aux lèvres : « Ne regarde pas, tu vas voir, » Paul demande : « Tu as envie d'aller à Capri ? » en jetant son pantalon sur le lit, puis quitte la pièce. Camille grimpe sur le lit et cherche une robe dans une valise du côté opposé du lit, la caméra se recadre au gré des mouvements de Camille. Nous entendons Paul dire « Camille » et elle répondre « Oui, quoi ? ». Paul répète encore sa question si Camille veut ou non aller à Capri.



Figure 2. *Le Mépris* (00:39:09)

Nous avons le plan de Camille assise sur le lit, les jambes sous elle, la tête légèrement inclinée vers l'avant et les mains devant sur le lit, soutenant son équilibre. Son visage

est plutôt triste, tout comme sa voix lorsqu'elle répond : « Je ne dis pas non, mais je ne dis pas oui non plus ». En fond sonore commence la lecture du « thème de Camille » de Georges Delerue. Paul lui répond avec optimisme « Si, ça fera des vacances ». Camille se lève du lit et quitte la pièce, tout en exprimant son désarroi et en soulignant qu'elle n'a même pas été invitée. Elle se dirige vers le salon et, face à l'incompréhension de Paul, elle répète ses paroles en expliquant plus en détail « Il t'a invité, toi et pas moi ». Camille se dirige vers un couloir et se vérifie avec la perruque du miroir. Quelques instants passent et alors seulement Paul lui répond « Pas du tout, on était invités tous les deux ».

Camille ne répond pas mais se dirige vers la salle de bain. La caméra suit Camille jusqu'à ce qu'elle atteigne le montant de la porte, puis le plan est exactement le même qu'au début lorsque le mur divisait l'espace en deux. Mais maintenant qu'ils sont tous les deux du même côté. Camille se positionne de manière gracieuse pour montrer à Paul sa perruque. Le plan change, Paul est assis dans la baignoire en train de fumer un cigare, Camille est accroupie à côté de la baignoire et demande à Paul :

Camille : Regarde, ça me va bien, non ?

Paul : Non, je te préfère avec les cheveux blonds.

Camille : Moi, je te préfère sans chapeau et sans cigare.

Paul : C'est pour faire comme Dean Martin dans « Some Came Running ».

Camille : Oh là là, je me marre.

Dans la séquence suivante, Camille tente d'expliquer à Paul qu'il ne perçoit pas les choses au-delà de leur apparence superficielle, utilisant l'exemple d'une histoire impliquant un marchand, un homme et un tapis volant. Face à l'incapacité de Paul à saisir le sens de son explication, Camille abandonne ses efforts. Elle affiche alors une expression de gaieté apparente et commence à dresser la table pour le dîner. Les deux personnages sont positionnés sur le côté droite de l'écran, Camille étant à l'arrière-plan et Paul au premier plan, recouvert d'un tissu qui le fait ressembler à une statue grecque antique. Paul initie une conversation au sujet du comportement de Camille, le qualifiant de bizarre. Camille ne répond pas directement à la question de Paul, mais élude en affirmant qu'elle s'est simplement contentée de dire qu'il était un âne, sans ajouter davantage. Camille va au bain.

Pendant ce temps, Camille sort de la salle de bain, drapée d'une serviette rouge. La situation dégénère rapidement. Dans ce plan, Camille et Paul sont positionnés sur le côté gauche de l'écran. Camille vient de dire à Paul qu'elle ne veut pas aller à Capri parce qu'il est un âne. En réponse, Paul fait un pas vers Camille et la gifle de la main gauche. Paul se tient devant Camille lorsque celle-ci tourne la tête face vers un mur. Camille la tourne légèrement vers la gauche, donc sur la photo, on voit le côté gauche de son visage. Lorsqu'elle commence à parler, sa voix semble à la fois calme et effrayée.

Camille : Tu me fais peur, Paul. D'ailleurs ce n'est pas la première fois.

Paul répond d'une voix chauffée à blanc : Tu n'avais qu'à me répondre ? Pourquoi n'as-tu pas répondu au lieu de rester là ? Ah, pourquoi je me suis marié avec un dactylo de 28 ans ?

Camille : C'est vrai. Je te demande pardon.

Paul : Moi aussi.

Peu de temps après, la scène continue avec Camille et Paul se disputant à propos d'aller à Capri. À un moment donné, Camille décide de dire à Paul qu'à partir de ce jour, elle dormira sur le canapé car, apparemment, elle ne peut pas dormir avec la fenêtre ouverte. A un moment, Paul décide de partager sa peur que Camille ne l'aime plus. S'ensuit une longue scène où Paul décide de ne pas écrire le scénario, Camille tente de convaincre Paul qu'elle l'aime toujours et qu'il devrait faire le scénario. En quelques moments après, elle admet qu'elle ne l'aime pas et le méprise même.

Quelque part entre s'en prendre l'un à l'autre et Camille assurant qu'elle aime toujours Paul, il y a un moment où nous avons le même cadre qu'au début mais maintenant Paul est du côté du salon et Camille est de l'autre côté se dirigeant vers la caméra jusqu'à ce qu'elle sorte du cadre, n'ayant qu'une couverture qui la recouvre. Paul se met en ordre lorsqu'il demande à Camille « pourquoi tu ne veux plus qu'on fasse l'amour ? ». Camille rentre dans le cadre en se dirigeant vers le canapé, puis s'allonge dessus et dit à Paul « très bien, allons-y, mais vite » et dévoile son corps de la couverture. S'ensuit un montage inversé d'époques où tout allait bien entre nos mariés, un flash-back. En fond sonore, on entend une voix off, Paul et Camille parlent alternativement de la situation dans laquelle ils se trouvent dans la scène.

Paul : J'avais souvent pensé que Camille pouvait me quitter. J'y pensais comme à une catastrophe possible. Maintenant j'étais en pleine catastrophe.



Camille : Autrefois, tout se passait comme dans un nuage d'inconscience, de complicité ravie. Tout s'accomplissait avec une inadvertance rapide, folle et enchantée. Je me retrouvais dans les bras de Paul sans presque me souvenir de ce qui s'était passé.

Paul : Maintenant, cette inadvertance c'était totalement d'absent chez Camille, et donc chez moi. Pourrais-je même observer ses gestes d'un regard froid comme elle, sans doute, pourrait à son tour regarder les miens ?

Le flash-back se termine. Paul s'approche de Camille, la couvre avec la couverture et lui dit « Sois pas comme ça ». Camille demande « Comment est-ce que je suis ». « Tu sais le très bien, » répond Paul. Camille se lève du canapé, commence à s'éloigner, revient vers Paul et dit « C'est ta faute », et s'éloigne. Ces deux séquences révèlent la dynamique relationnelle entre Paul et Camille.

## 2.2 Interrogation des relations de pouvoir

Lopate a qualifié cette scène de « tour de force of psychological realism » (ibid.), qui montre combien de couches cette scène comporte et à quel point il faut être concentré pour suivre les changements dans la dynamique relationnelle. Dans la scène ci-dessus, on montre comment l'action de l'un détermine la réponse de l'autre.

Le terme de « pouvoir » désigne des relations entre « partenaires » (et par là je ne pense pas à un système de jeu, mais simplement, et en restant pour l'instant dans la plus grande généralité, à un ensemble d'actions qui s'induisent et se répondent les unes les autres). (Foucault, 1982, p. 233).

« Un ensemble d'actions qui s'induisent et se répondent les unes les autres », caractérise parfaitement notre scène choisie car chaque interaction entre Paul et Camille change la dynamique de leur relation. Cela commence avec Paul demandant constamment à Camille si elle veut aller à Capri et pourquoi elle ne veut pas y aller. Camille donne à Paul des réponses sur Capri qui ne disent clairement pas ce qui la dérange réellement. Par exemple, elle dit : « Au fait, je n'ai pas été invitée. Il t'a invité, » alors qu'en réalité, ils ont tous les deux été invités par Prokosch. Puis quand Camille lui montre sa perruque à Paul, sa réaction n'est pas qui plaît à Camille. Il dit « Non, je te préfère avec les cheveux blonds », et Camille lui répond qu'elle le préfère sans chapeau ni cigarette.

Leurs conversations sur scène sont très sarcastiques et s'excluent mutuellement. Foucault a dit :

Sans doute communiquer, c'est toujours une certaine manière d'agir sur l'autre ou les autres. Mais la production et la mise en circulation d'éléments signifiants peuvent bien avoir pour objectif ou pour conséquences des effets de pouvoir, ceux-ci ne sont pas simplement un aspect de celles-là. [---] Les rapports de communication impliquent des activités finalisées .... et, sur le seul fait qu'ils modifient le champ informatif des partenaires, ils induisent des effets de pouvoir. (ibid., p. 233–234)

Dans cette scène, l'interaction entre Camille et Paul révèle une volonté de la part de Camille de blesser Paul par ses paroles et son comportement. Elle admet même avoir exprimé délibérément des propos blessants en réaction à la douleur qu'elle ressentait à cause des actions de Paul. Bien qu'elle ne précise pas explicitement les actions de Paul qui l'ont blessée, on peut supposer qu'elles incluent le moment où il l'a giflée ainsi que la situation de la voiture.

En supposant que Camille veut délibérément être impolie avec Paul, nous pouvons dire que Camille dans la scène commence à jouer avec les sentiments de Paul. Par jouer, nous entendons le flou de ses actions. Par exemple, elle veut dormir seule dans le salon, ce qui donne à Paul une raison très facile à résoudre. Dans les échanges entre Camille et Paul concernant le voyage à Capri, les réponses de Camille semblent être teintées de recherches, suggérant une quête de solutions à des problèmes apparemment mineurs et aisément résolubles. De plus, lorsque Paul évoque l'éventualité de ne pas écrire le scénario, motivé par la conviction que Camille ne l'aime pas, Camille adopte une attitude diamétralement opposée en réfutant tout ce qu'elle avait précédemment exprimé. Elle affirme, en réalité, son amour pour Paul ainsi que son appréciation de l'appartement qu'ils partagent actuellement. Pour une raison quelconque, elle ne veut pas se séparer de Paul et hésite d'abord à admettre qu'elle a cessé de l'aimer et que le ressentiment a pris le dessus sur ses sentiments à son égard. En fait, elle demande à Paul ce qu'il ferait si elle ne l'aimait plus, et Paul répond qu'alors il ne ferait pas le scénario et qu'ils vendraient l'appartement. À quoi Camille lui a dit qu'elle l'aimait, et il est stupide de penser qu'elle ne l'aime pas (1963) (1 :00 :10). Mais quand elle le lui avoue enfin, ses sentiments et son opinion ne changent pas. Presque jusqu'à la fin de la scène, Camille saute entre « aimer » et « ne pas aimer » Paul. Ce dernier, elle ne l'admet qu'à la fin de la scène.

Au cours de cette séquence, Paul cherche à sonder les sentiments de Camille et cherche une réponse directe de sa part. Cependant, Camille ne réagit pas de manière aussi

directe, ce qui suscite de l'incertitude chez Paul. La situation empire, Paul aggrave également la situation parce qu'il pense tellement que Camille ne l'aime plus et ne peut pas décider d'écrire ou non le scénario. Donc, dans un certain sens, Paul ne peut même pas se contrôler parce qu'il ne sait pas qui il est et ce qu'il veut en fin de compte. Nous arrivons ici à la question centrale lorsque nous parlons de relations de pouvoir : qui nous sommes, que voyons-nous en nous-mêmes et que voulons-nous faire de tout cela, nous. (Foucault 1982 : 227)

Retournons au début de la séquence où Camille présente à Paul sa perruque noire. Pour Camille, cette perruque noire aurait pu symboliser la position de Pénélope comme décrit ci-dessus. Plutôt que de complimenter sa femme, Paul la déprécie, puis laisse Prokosch l'emmener avec lui. Nous pouvons se demander si cette scène était un moment où Camille testait Paul pour voir s'il admirait sa femme plutôt que de la prendre pour acquise. Il semble que, en n'aimant pas l'apparence de Camille, Paul voulait montrer à Camille qu'il est le mari et qu'il décide comment les choses se passent.

Ce sont là quelques exemples illustrant la remise en question des relations de pouvoir dans cette scène. D'une part, Camille démontre à Paul qu'elle est capable de jouer des jeux et de faire preuve d'esprit vif, affirmant ainsi son pouvoir sur son intellect. D'autre part, Paul affirme son autorité en exprimant son opinion, et surtout, il exerce un pouvoir physique (par la giflé) sur Camille.

Dans cette scène complexe, chaque échange entre Paul et Camille révèle une lutte subtile pour le contrôle et la domination, illustrant ainsi les dynamiques de pouvoir à l'œuvre dans leur relation. Les mots et les actions de chacun sont révélateurs des tentatives de manipulation et de résistance qui éclairent la nature complexe de leur lien. Le pouvoir se manifeste par des jeux d'esprit et des manipulations émotionnelles, mais aussi, par des actes physiques soulignant ainsi la profondeur des tensions entre eux. En fin de compte, cette scène met en lumière les enjeux fondamentaux de l'identité et du désir au cœur des relations humaines, comme le souligne la citation de Foucault, invitant à une réflexion plus profonde sur la nature du pouvoir et la communication par laquelle ce dernier se révèle.

### 2.3 Signification symbolique et subjectivité

Dans notre deuxième scène, nous n'avons que deux personnages, Paul et Camille. Nous avons déjà décrit leurs actions et leurs manières d'interagir les uns avec les autres. Le symbolisme et la subjectivité apparaissent de plusieurs manières dans la scène ci-dessus.

Le symbolisme et la subjectivité se manifestent de diverses manières dans la scène précitée. L'un des éléments clés du symbolisme réside dans la manière dont les séquences cinématographiques sont composées et agencées. Pour le réalisateur, la sélection d'un angle de vue pour une scène n'est jamais arbitraire ; elle est toujours motivée par une raison précise. Au début de la scène, nous assistons à un échange entre les deux personnages alors qu'ils se trouvent dans des espaces séparés de la pièce, symbolisant peut-être la distance émotionnelle qui les sépare. C'est aussi probablement la raison de la froideur de leur discours. L'acte posé par Camille consistant à revêtir une perruque noire peut être interprété comme un écho déjà soulevée par la figure de Pénélope dans *l'Odyssée*. Cependant, il peut également être considéré comme la métamorphose de Camille, passant d'une épouse soignée à une femme affranchie capable de prendre ses propres décisions.

Par le terme « subjectivité », nous entendons la condition d'être subordonné à une autorité et de se soumettre à celle-ci. Il implique que quelqu'un se persuade qu'il doit agir conformément à la volonté d'un supérieur hiérarchique.

La façon dont Camille répond aux questions de Paul en étant bref, froid et même méprisant montre que Camille ne veut plus être une épouse parfaite. Elle fait ce qu'elle veut. Par conséquent, dans cette scène, il ne semble pas que Camille considère l'intrusion de Paul comme quelque chose qu'elle doit accepter. Ce n'est que plus tard, lorsqu'elle traite Paul d'âne, que Paul se brise et montre son pouvoir physique sur elle, continuant à lui rappeler qu'elle est plus jeune que lui. Camille s'excuse, admettant la supériorité de son mari et sa propre infériorité.

Enfin, la dernière séquence de la scène, où Camille se dévoile sur le canapé et où des flashbacks de moments heureux du passé sont juxtaposés avec les voix off de Paul et Camille exprimant leurs pensées intérieures, ajoute une dimension supplémentaire à la symbolique de la scène. Ces fragments révèlent le pouvoir que Camille et Paul exercent

l'un sur l'autre. La peur de Paul que Camille la quitte et comprend que le moment est maintenant venu et l'appelle une catastrophe. Camille décrit leur vie dans un nuage où tout ce qui était mauvais était réconforté par Paul et où le monde réel semblait ne pas exister.

La notion de pouvoir, telle que conceptualisée par Foucault, dépasse les simples manifestations de contrôle ou de domination. Elle englobe plutôt un ensemble d'actions et de réactions qui s'induisent et se répondent mutuellement, créant ainsi un système complexe de relations. Dans la scène étudiée, chaque échange entre Paul et Camille illustre cette idée, montrant comment leurs paroles et leurs actions s'influencent et se renforcent mutuellement.

La dissonance émotionnelle nous montre la codépendance émotionnelle entre Camille et Paul. Elle se révèle à travers l'énonciation, à travers le discours. Ils sont en duel les uns contre les autres ; aucun d'eux n'a une certaine position de pouvoir. Cela change tout au long de la scène et c'est là aussi que naît le conflit, de l'ambiguïté du résultat recherché.

### 3. La fin

#### 3.1 La scène

(01 :30 :21 – 01 :39 :48)

Avant la scène, Paul a vu Camille embrasser M. Prokosch et dit ensuite à M. Prokosch qu'il ne veut plus écrire le scénario car il le ferait alors uniquement pour l'argent. Il dit qu'il est écrivain de théâtre et non scénariste.

La scène se déroule dans la villa de M. Prokosch sur l'île de Capri. Le premier plan de la scène est filmé en plongée, on voit d'en haut les escaliers de la villa qui mènent au toit. Cela commence avec Paul appelant Camille et montant les escaliers du toit de l'immeuble. Le plan change, Paul atteint le toit et trouve Camille sur le toit en train de bronzer sur le ventre, entièrement nue, avec seulement un livre couvrant ses fesses. Il interrompt Camille en prononçant son nom, mais Camille ne réagit pas. Puis il ajoute : « c'est moi, Paul ». Camille lève la tête et le pied droit du genou, enfile ses lunettes de soleil et regarde Paul. Paul dit : « Il y a cinq minutes au moins que je te regarde, j'ai l'impression de te voir pour la première fois ». Camille enlève à nouveau ses lunettes de soleil et pose sa tête sur sa main. Donnant l'impression qu'elle ne peut pas s'occuper de Paul pour le moment. Paul demande alors : « Je peux rester ou ça t'ennuie ? » Camille répond d'une voix apathique : « Reste, si tu veux ». Paul prend place à côté de Camille, les jambes devant lui. Il baisse la tête et met ses mains autour de ses jambes. Puis regarde Camille et tend la main vers le livre qui couvre les fesses de Camille. Il regarde le livre et demande à Camille.

Paul : Pourquoi tu n'as rien dit tout à l'heure ?

Camille : Je ne te comprends pas. Tu m'as toujours dit que tu aimais beaucoup ce scénario. Maintenant tu racontes au producteur que tu le fais uniquement pour l'argent et ton idéal c'est d'écrire pour le théâtre. Il n'est pas idiot, il va réfléchir et la prochaine fois, il ne te demandera pas à toi. C'est drôle que tu ne comprennes pas une chose si simple.

Pendant que Camille prononce son discours, la caméra est braquée sur elle. Elle a des lunettes de soleil sur les yeux, mais le reste de son visage donne l'impression qu'elle est au courant de ses actions et de ses paroles. Sa voix semble fatiguée. Parfois, elle tourne la tête de l'autre côté puis regarde à nouveau Paul. À la fin, elle enlève ses lunettes et ajoute : « D'ailleurs, je suis sûr que tu le feras quand même. » Paul répond

rapidement « non, » mais Camille assure quand même qu'il le fera. Camille dit deux fois « je te connais » avec la voix et le visage qu'elle le connaît vraiment bien.

Le plan change pour Paul, et il reprend la conversation pour savoir s'il doit ou non écrire le scénario. Il lui explique que s'il le fait, c'est pour Camille, et alors il lui vient l'idée que c'est à elle de décider s'il doit le faire ou non. Camille le rejette et dit qu'il est très malin de dire cela car après, il peut reprocher à Camille sa faute. Paul repousse, disant qu'il veut réellement qu'elle décide. Camille abandonne et dit « Bien, fais ce scénario. Tu as signé un contrat, tu me fatigues ». Durant cette discussion, Camille s'est levée, a enfilé son peignoir jaune et traverse le cadre.

Et Paul marchant derrière elle et disant : Je t'ai vue, quand il t'a embrassé.

Camille : Je sais.

Nous les voyons sortir du toit pendant que Paul demande à Camille pourquoi elle ne l'aime plus. Pour réponse, elle obtient « C'est la vie ». Suit une question de Paul « Pourquoi est-ce que tu me méprises ? ». Camille se retourne brusquement et dit : « Ça, je ne te le dirai jamais, même si je devais mourir. » La caméra suit les personnages, et on les voit en contre-plongée ; Camille dévale les escaliers du toit et Paul la suit. Quelque chose à partir de ce moment déclenche Paul, et il court vers elle, lui saisit violemment le cou et lui dit :

Paul : Dis-le-moi ou je te fais mal !

Camille le repousse en disant : Mais pourquoi tu veux me faire mal en plus ?

Paul : Parce que je veux savoir pourquoi tu me méprises. C'est insensé tout même. Je ne sais pas pourquoi tu veux que j'accepte quand même.

Camille : Parce qu'on a besoin de cet argent pour payer l'appartement. Je ne recommence à être un dactylo.

Paul : Je ne vais pas accepter après ce qui s'est passé. Évidemment, alors, tu me méprises.



Figure 3. *Le Mépris* (01 :34 :47)

Le plan change ; on les voit descendre les escaliers et arriver en bas. Camille est un peu en avance sur Paul, elle s'éloigne de lui, mais il continue de la suivre. Ils descendent de la falaise et pendant ce temps ils dialoguent où Camille révèle qu'elle n'aime plus Paul et refuse son contact, exprimant son mépris pour lui malgré ses tentatives de la faire changer d'avis. Paul implore une explication, mais Camille insiste sur le fait qu'il est trop tard, affirmant qu'il est la raison de son dédain. Nous pouvons voir cela dans la troisième figure, Camille dit à Paul qu'elle ne peut plus l'aimer parce qu'il n'est pas un homme. Paul répond qu'elle a commencé à lui en vouloir à cause de la première scène dans laquelle il encourageait Camille à accompagner Prokosch. Paul tente de justifier ses actions, évoquant des malentendus, mais Camille reste résolue dans sa colère et refuse de lui pardonner. Finalement, Camille décide de rester tandis qu'elle encourage Paul à partir, malgré son insistance pour rester avec elle.

Camille entre dans l'eau, et Paul reste à la barre. Bientôt, il s'assoit et s'endort. À son réveil, Camille a quitté l'île avec Prokosch. Nous entendons la voix de Camille qui lit la lettre qu'elle a laissée à Paul. Cela dit, comme Paul ne voulait pas partir, c'est elle qui doit le faire. Elle a dit qu'elle pourrait se rendre à Rome avec Jeremy Prokosch, le producteur et qu'elle vivrait seule dans un hôtel. Elle termine la lettre par « Je t'embrasse. Adieu ! Camille ».

La scène suivante montre Camille et Prokosch arrivant à une station-service dans la voiture rouge vif de Prokosch. Celui également de notre première scène. Il laisse le garçon d'essence faire le plein de la voiture. Entre-temps, il a une petite conversation avec Camille, lui demandant ce qu'elle fera à Rome, et Camille répond qu'elle sera



dactylographe. Prokosch marche un peu plus loin, arrive à la voiture avec une fleur à la main et demande à Camille en français : « Qu'est-que tu penses...moi ? ». Camille répond : « Montez dans votre Alpha, Roméo, on verra ça après. » Puis ils remontent dans la voiture et commencent à conduire. En fond sonore, nous entendons le bruit de la voiture, et à l'écran, nous voyons la dernière partie de ce que Camille a écrit à Paul. Au mot « Adieu », nous entendons l'accident de voiture. Ensuite, la caméra revient sur Camille et Prokosch. Tous deux sont morts dans la voiture rouge qui a percuté un gros camion.

### 3.2 Dynamiques et contrôle du pouvoir

En parlant des spécificités des relations de pouvoir, Foucault souligne qu'une meilleure façon de comprendre ce concept est peut-être de réfléchir au terme « conduire ». Il écrit :

La « conduite » est à la fois l'acte de « mener » les autres (selon des mécanismes de coercition plus ou moins stricts) et la manière de se comporter dans un champ plus ou moins ouvert de possibilités. L'exercice du pouvoir consiste à « conduire des conduites » et à aménager la probabilité. (Foucault 1982 : 237)

En bref, le concept de « conduite » dans les relations de pouvoir signifie diriger le comportement et les actions de quelqu'un, gouverner de manière apolitique. De là on revient au fait qu'on ne peut pas faire preuve de pouvoir sur une autre personne quand celle-ci n'a pas la liberté de choisir d'être « conduite ». Cela soulève la question fondamentale selon laquelle il est impossible d'exercer un pouvoir sur autrui lorsque cette dernière ne dispose pas de la liberté de consentir à être « dirigée ». Lorsqu'une personne est contrainte de se soumettre à une autre, cela relève de l'esclavage, dépourvu de tout pouvoir réel sur l'individu assujetti. (ibid.)

Dans notre troisième scène, le pouvoir est contesté et exercé à travers diverses interactions entre Paul et Camille. D'abord, Paul confronte Camille à propos de son baiser avec M. Prokosch, affichant son mal-être et tentant d'affirmer son autorité dans leur relation. Cependant, la réponse apathique de Camille et son refus de répondre aux demandes de Paul indiquent une résistance à ses tentatives de contrôle. Camille ne se laisse plus soumettre par Paul. Cependant, d'une certaine manière, elle se laisse influencer par le comportement de Paul pour qu'elle prenne enfin la décision de le

quitter et de prendre sa vie en main. Et Paul, laisse les provocations de Camille lui rentrer dans la tête. Il se soumet donc à l'influence de tout ce que dit Camille.

Au fur et à mesure que la conversation se déroule, les deux personnages se disputent le pouvoir de différentes manières. Paul cherche à comprendre les motivations de Camille et à retrouver son affection, tandis que Camille maintient un sentiment d'autonomie et d'indépendance, refusant de révéler ses véritables sentiments et intentions. L'agression physique de Paul envers Camille, lui saisissant le cou dans un moment de frustration, illustre un exercice de pouvoir plus manifeste, même s'il ne parvient finalement pas à susciter la réponse souhaitée.

Tout au long de la scène, la dynamique de pouvoir entre Paul et Camille fluctue, aucun des deux personnages ne dominant pleinement l'autre. La décision de Camille de partir avec M. Prokosch signifie une affirmation finale de son libre arbitre et de son contrôle sur son propre destin, malgré les tentatives de Paul pour la persuader du contraire. La conclusion tragique de la scène, avec la mort de Camille et M. Prokosch dans un accident de voiture, souligne les conséquences des luttes de pouvoir et l'incapacité à concilier des désirs et des motivations contradictoires.

Cette scène présente une forme d'abandon de pouvoir lorsque Paul veut que Camille décide pour lui d'écrire ou non le scénario. En retour, Camille répond en décidant à sa place de l'écrire et de finalement prendre le pouvoir sur sa vie en main et de quitter l'île de Capri et Paul.

### 3.3 Fonction narrative et structures dispositives

Cette scène est cruciale pour le développement narratif du film, car elle révèle les tensions et les conflits sous-jacents entre les personnages principaux, ainsi que les dynamiques de pouvoir qui les animent. Le récit de la scène est transmis par diverses structures de dispositifs, par exemple l'espace dans lequel la scène est filmée. C'est à l'extérieur, sur le toit de la villa où ils séjournent. C'est un espace sans frontières. L'espace donne aux deux personnages une totale liberté de mouvement et de sortie à tout moment. Néanmoins, en même temps, tout cet espace rend les personnages totalement vulnérables car ils n'ont plus d'endroit où se cacher.

Cette scène se révèle être une source de multiples révélations. Tout d'abord, elle met en lumière la confusion de Camille quant aux motivations de Paul pour écrire le scénario. Paul admet que la seule raison qui le pousserait à l'écrire serait pour elle et pour payer leur nouvel appartement. Il accorde même à Camille le pouvoir de décider s'il doit écrire le scénario. Finalement, après avoir exprimé sincèrement son opinion sur les actions de Paul, elle conclut qu'il devrait entreprendre cette tâche. À ce moment précis, persiste un sentiment d'espoir quant à la possibilité que Camille demeure auprès de Paul dans leur maison, stimulée par son encouragement à accomplir ce travail. Toutefois, lorsque Paul confronte ensuite Camille au sujet de son baiser avec Prokosch, les choses commencent à se détériorer.

La confrontation de Paul est suivie par son intense envie de savoir pourquoi Camille le méprise. Camille refuse de révéler la vraie raison et Paul répond en menaçant de la blesser si elle ne le fait pas. Camille n'obéit pas, jusqu'à ce qu'elle soit frustrée par la cohérence de Paul et lui dise qu'elle ne l'aime pas à cause de lui, qu'il n'est pas un homme. Elle fait ainsi référence à l'indécision de Paul et aux moments où Paul ne soutenait pas les préférences de Camille mais celles de Prokosch.

L'ambivalence de Paul est également manifestée par son comportement ultérieur dans la scène, où, après avoir exprimé le désir de quitter l'île, il change rapidement d'avis dès que Camille refuse de l'accompagner. Malgré ses sentiments blessés et son échec à sauver leur relation. Cette décision constitue un retournement de situation qui témoigne de la complexité des émotions de Paul et de son attachement à Camille.

Lorsque Camille part avec M. Prokosch, on se souvient de la première scène avec la décapotable rouge. Un parallèle significatif est établi avec la première scène impliquant la voiture décapotable rouge. Initialement, alors qu'elle est encore éprise de Paul, elle refuse de s'asseoir aux côtés de Prokosch. Cependant, qu'à la fin, elle l'accompagne volontairement. Dans cette partie de notre scène, nous avons une tension dramatique, qui se révèle dans le fait que Camille laisse Paul avec ainsi que par la structure scénaristique qui juxtapose l'image de Camille et Prokosch à la station-service avec les pensées intérieures de Camille, révélant qu'elle est partie pour Paul.

L'ironie dramatique de cette scène est présentée par Camille lorsqu'elle dit à Prokosch de monter dans son « Roméo ». De son côté, sans en avoir elle-même conscience, elle

fait référence à une histoire d'amour tragique « Roméo et Juliette », qui se termine tragiquement tout comme l'histoire de Camille et Paul. La révélation ultime de l'échec de la relation entre Paul et Camille, symbolisée par leur séparation physique et émotionnelle. Cette scène met également fin à la dynamique de pouvoir entre les personnages.

## Conclusion

La structure que nous avons établie au commencement de notre étude s'étend chronologiquement de l'ouverture à la clôture du film, englobant ainsi sa séquence narrative centrale. Nous avons identifié trois scènes pivotales : la première, initiale, où la situation semble encore sous contrôle ; la seconde, médiane, marquée par l'émergence de nouvelles émotions et pensées chez les personnages ; enfin, la dernière, où les protagonistes parviennent à clarifier leur position et sont disposés à poursuivre leur vie, bien que cette conclusion soit tragiquement interrompue pour certains par un accident fatal.

Les conclusions principales tirées de cette étude révèlent que le film choisi ne se limite pas à relater l'échec d'un mariage, mais met en lumière des dynamiques de pouvoir complexes qui dévoilent les véritables identités, désirs et aspirations des personnages. Nous avons constaté que la première scène présentait le pouvoir de la finance. Prokosch avait beaucoup plus d'argent que Paul, et il l'a montré à Paul et Camille avec ce comportement. La deuxième scène nous a montré le pouvoir de l'expression et comment leur état émotionnel les a conduits à la situation suivante. La troisième scène consistait davantage à abandonner le pouvoir, du moins de la part de Paul, et en même temps à prendre le pouvoir sur soi-même. Cette dernière nous ramène à la grande question que pose Foucault à propos des relations de pouvoir : qui sommes-nous ? Dans la dernière scène, Camille décide de se mettre à chercher la réponse à la question lorsqu'elle décide de quitter Paul.

Il est apparu évident, en premier lieu, que presque tous les personnages évoqués étaient, d'une manière ou d'une autre, assujettis à autrui. Cette dynamique était particulièrement perceptible entre Camille et Paul, ainsi qu'entre Paul et Prokosch, et inversement. Les interactions se matérialisaient principalement à travers les échanges verbaux, englobant les intonations, les expressions faciales, les choix lexicaux, entre autres. Outre les dialogues, les actions, les regards, les gestes, voire les actes de violence physique, participaient également à ces échanges.

De surcroît, il est possible d'observer que le mariage tendu entre Paul et Camille illustre la désintégration des valeurs traditionnelles ainsi que des liens interpersonnels. Cette dynamique ne se limite pas uniquement aux relations complexes et difficiles entre les

personnages, mais constitue également un reflet des changements sociétaux en cours. Cette idée est particulièrement mise en lumière dans la scène de la « perruque ». Paul manifeste son désaccord avec la perruque de Camille, arguant qu'elle ne correspond pas à la « norme » établie. Cette perruque symbolise en réalité un mouvement de résistance à l'égard du système patriarcal, où l'homme occupe une position de dominance. Il convient de souligner que ce mouvement ne relève pas du féminisme traditionnel, puisque Camille conserve son blond naturel, qui, à l'époque, était considéré comme l'incarnation de l'idéal féminin, incarné notamment par Brigitte Bardot.

En plus de l'examen des mécanismes du pouvoir, notre analyse a mis en évidence de nombreux éléments symboliques dans le film qui ont enrichi notre compréhension à la lumière de la théorie de Foucault. Parmi ces éléments, le plus évident est la prospérité financière de Prokosch, symbolisée par sa voiture décapotable rouge et son statut de producteur cinématographique. Un autre aspect, plus abstrait, réside dans les décors et les espaces utilisés pour deux des scènes finales, qui reflètent et soulignent les évolutions relationnelles survenues tout au long du récit. Par cette mise en parallèle entre le début et la fin du film, Godard souligne les transformations survenues dans chaque relation, offrant ainsi une réflexion sur l'évolution des dynamiques de pouvoir.

Dans notre troisième scène, Camille assume une position d'autorité sur Paul et Prokosch, soulignant son libre arbitre et son indépendance. Sa décision de quitter Paul et d'entreprendre un voyage à Rome symbolise son rejet des rôles de genre traditionnels et son affirmation de l'autonomie personnelle. Ce choix est significatif pour ses implications sur sa relation avec Paul et pour son utilisation stratégique de Prokosch. Malgré les tentatives de Prokosch pour affirmer son contrôle sur Camille, en témoigne sa présence persistante et son désir d'intimité physique, Camille reste émotionnellement distante et maintient son pouvoir sur lui. Sa remarque ludique à propos de « Alfa Romeo » sert de rappel subtil mais pointu de son autonomie et de son libre arbitre dans la détermination du cours de leur interaction. Ainsi, dans cette scène charnière, Camille apparaît comme une figure qui remet en question les dynamiques de pouvoir établies, affirmant sa propre action et son autonomie pour façonner son destin.

La dernière scène conclut notre parcours d'explication des relations de pouvoir entre les personnages. Camille est un bon exemple de la théorie de Foucault selon laquelle il

est possible d'exercer un pouvoir sur quelqu'un. La théorie dit que pour y parvenir, le sujet doit laisser cela se produire, et s'il le fait, il est possible qu'il ne soit pas conscient de qui il est et de son objectif. Parce que s'il savait ces choses, le sujet n'obéirait pas à l'exécuteur du pouvoir.

Par ailleurs, une comparaison entre le film et le roman de Moravia susciterait un intérêt particulier. En étudiant la manière dont l'intervention de Godard pour restructurer l'ordre des séquences a altéré le récit original du roman, nous pouvons évaluer la divergence de perception entre les lecteurs et les spectateurs à l'égard de ces deux récits. D'un point de vue plus subjectif, une exploration des théories du regard serait pertinente, notamment une analyse des regards échangés entre les personnages, leur interprétation variée, et la manière dont un regard peut témoigner de l'exercice du pouvoir.

## Bibliographie

BEAUVOIR, Simone de 1962. Brigitte Bardot and the Lolita Syndrome. First Four Square Edition. The New English Library Ltd.

FOUCAULT, Michel 1975. Surveiller et punir: Naissance de la prison. Éditions Gallimard.

FOUCAULT, Michel 1980. Table ronde du 20 mai 1978. – Dits et écrits 1954-1988, IV 1980-1988. Éditions Gallimard, p.20–34.

FOUCAULT, Michel 1982. Le sujet et le pouvoir. – Dits et écrits 1954-1988. Édition Gallimard 1994 Paris, p.222–243.

FOUCAULT, Michel 1994. Dits et écrits: 1954-1988. III, 1976-1979. Éditions Gallimard.

LOPATE, Phillip 2002. Contempt: The Story of a Marriage. <https://www.criterion.com/current/posts/240-contempt-the-story-of-a-marriage>.

PAIGE, Nicholas 2004. Bardot and Godard in 1963 (Historicizing the Postmodern Image). – University of California Press, kd 88, nr 1 (Fall 2004), p.1–25.

PUUMEISTER, Ott 2018. On Biopolitical Subjectivity: Michel Foucault's perspective on biopolitics and its semiotic aspects. Tartu: Tartu University. <https://dspace.ut.ee/server/api/core/bitstreams/8089ffe0-adb8-452c-bba5-ca44d11b5bc9/content>.

GODARD, Jean-Luc 1963. Le Mépris. StudioCanal.



## Résumé

Bakalaureusetöö „Jean-Luc Godard'i „Põlgus“: peategelaste vahelised võimusuhted“ lähtub Michel Foucault arusaamadest, mida ta on väljendund teostes „Subjekt ja võim“ ning „Valvata ja karistada“, analüüsides kolme stseeni Jean-Luc Godard'i filmis „Põlgus“. Töö keskendub peategelaste suhetesse ning eesmärgiks on vaadelda, kuidas avaldub Foucault võimuteooria.

Film räägib abielupaarist, kelleks on Camille ja Paul Javal ning filmiprodutsendist Jeremy Prokoschist. Prokosch pakub Paulile tööd kirjutada Homerose eeposest „Odüsseia“ filmistsenaarium. Paul otsustab töö vastu võtta, kuna tal on vaja maksta uue korteri eest, mille ta on endale ja oma naisele hiljuti ostnud. Kuid pärast Prokoschiga tutvumist hakkab tema suhe naisega halvenema, mis toob kaasa naise põlguse.

Foucault võimuteooria näitab, mida võim endast kujutab ja kuidas ja kas kellegi peal teostub. Foucault jaoks tähistab võim partnerite vahelisi suhteid. Selle avaldumiseks on vaja, et subjektil ehk alluval oleks valikuvabadus, sest kui kellegi peal rakendada „võimu“ ilma, et subjektil oleks valikuvõimalus see vastu võtta, siis ei ole tegemist võimu teostamise vaid orjusega. Töö võtab aluseks Foucault teosest „Valvata ja karista“ panoptismi-teooria, mille keskmeks on võimu avaldumine subjektidele. Panoptismi avaldumiseks on toodud näide vanglast, kus inimesed elavad all maa peal oma piirides ning piiride keskmeks on kõrge torn, mille otsast neid jälgitakse. Et subjektid ise ei tea, mis hetkedel neid jälgitakse, peavad nad seega näitama eeskujulikku käitumist igal hetkel.

Töö on jaotatud kolmeks osaks, igal osal on kolm alapeatükki, mis põhinevad valitud stseenile. Esimene osa uurib filmi alguses olevat stseeni, kus avalduvad kõik kolm peategelast. Stseeni põhjal tuuakse välja Foucault võimuteooria põhiprintsiibid ja selgitatakse lahti Foucault'le omane dispositiiviteooria. Ühtlasi keskendutakse stseenis avalduvale finantsilisele võimule, mida Proksoch Pauli üle rakendab.

Teises peatükis on kirjeldatud filmi keskmeks olevat stseeni Camille ja Pauli vahel. Analüüsi osas seatakse küsimuste alla nende omavaheline suhe. Leitakse, et kuigi toleaeelses ühiskonnas on abielunaine mehe alluvuses, siis Camille vastupidiselt hakkab sellest positsioonist välja tulema, ning astub rohkem Pauli ebameeldivale käitumisele vastu. Paul on sellisest käitumisest kohkunud. Sellest võib järeldada, et

Camille ja Pauli vahelises võimusuhtes hakkab Camille positsioon tõusma. Ta on küll majanduslikult Pauli võimuses, kuid emotsionaalsel tasandil on võim Camille'1 hoopis Pauli üle. Lisaks tuuakse välja stseenis olev sümboolika, mis toetab võimuavaldumist ning ühe inimese poolt teise objektistamist. Stseenis avaldub emotsionaalne võim, mis põhiliselt avaldub tegelaste vahelise diskursuse kaudu.

Kolmas stseen paikneb filmi lõpus. Ka selles stseenis osalevad ainult Camille ja Paul, kuid nende vestluste taustal on alati ka Jeremy Prokosch. Siin analüüsitakse võimu dünaamikat Pauli ja Camille vahel. Paul loovutab oma võimu Camille üle ja Camille võtab selle omakorda vastu, et ise otsuseid teha. Ühtlasi kirjeldatakse Godard'i narratiivilahendusi ning kuidas valitud stseenis on avaldunud erinevad dispositiivi struktuurid. Kokkuvõtteks võib öelda, et Godard'i filmis „Põlgus“ avaldub võimuteooria erinevatel viisidel, millest vaadeldakse kahte, finantsilist võimu ja emotsionaalset võimu. Kolmandas peatükis võib näha, kuhu kahe eelneva võimu rakendamises lõpuks välja jõutakse. Eelkõige näeb seda tegelaste omavahelistes vestlustes ning kuidas nad üksteisega käituvad, kuidas üksteisega vesteldakse, mis moel midagi öeldakse ja kelle soove arvestades tehakse otsuseid.

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, Johanna Poll,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „*Le mépris* de Jean-Luc Godard: Les relations de pouvoir entre les personnages“ mille juhendaja on Tanel Lepsoo, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 4.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

*Johanna Poll*  
**20.05.2024**