

**ENS DE LYON**

Département des Arts

Section Études Cinématographiques

Maxime ANTOINE

**KEN RUSSELL : UNE RELECTURE KITSCH DU CINÉMA DE  
GENRE ?**

2012-2014

Sous la direction de Dario Marchiori



**ENS DE LYON**

Département des Arts

Section Études Cinématographiques

Maxime ANTOINE

**KEN RUSSELL : UNE RELECTURE KITSCH DU CINÉMA DE  
GENRE ?**

2012-2014

Sous la direction de Dario Marchiori

## Sommaire

Introduction .....	5
1. L'érotisme et le kitsch : des individus dans la tourmente. ....	11
1.1 Définitions et revue rapide de l'érotisme dans les films de Ken Russell.....	11
1.2 Le sexe à la marge : entre onirisme kitsch et transgression des mœurs .....	15
1.2.1 Onirisme et kitsch érotique : des dispositifs de mise en scène variés mais des figures récurrentes. ....	15
1.2.2 La vie intime du personnage : un érotisme en marge du récit.....	22
1.2.3 Le kitsch au service d'une représentation de sexualités alternatives ou réprouvées.....	23
1.3 Une étude de cas : les multiples facettes de l'érotisme dans <i>Women in Love</i> (1969). ....	25
1.3.1 Sensualité et retour à la nature : la représentation de la sphère intime et du discours érotique de Rupert Birkin. ....	26
1.3.2 Une vision pessimiste et tourmentée des relations homme-femme.....	29
1.3.3 Le sous-texte homo-érotique du film : les troubles et tourments de Gerald.....	33
2. Le kitsch historique : une rencontre inévitable ?.....	38
2.1 Définitions et enjeux .....	38
2.2 Une étude de cas : <i>Les Diables</i> (1971) .....	40
2.2.1 Le <i>decorum</i> kitsch .....	41
2.2.2 Un film baroque plutôt que kitsch ? .....	46
2.2.3 Le kitsch historique dans les années 1970 : comparaison avec <i>Le Joueur de flûte</i> (Jacques Demy, 1972) .....	49
2.3 Des lieux de tournage de prédilection : un effet d'aplanissement du réel représenté .....	53
3. Ken Russell et le <i>biopic</i> : une vision unique du genre ?.....	56
3.1 Une figure de prédilection : le compositeur .....	57
3.1.1 Eléments biographiques et filmographiques.....	57
3.1.2 Tchaïkovski, Mahler, Liszt : trois compositeurs pour trois interprétations du genre ....	59
3.2 Deux visions de la création : faux <i>biopic</i> et <i>biopic</i> masqué .....	63
3.2.1 Le cas <i>Tommy</i> .....	64
3.2.2 <i>Mort à Venise</i> face à <i>Mahler</i> .....	65
4. Conclusion.....	67
Bibliographie .....	69
Publications de et sur Ken Russell .....	69
Textes imprimés .....	69
Articles en ligne.....	69
Filmographie .....	71
Corpus principal .....	71

Corpus secondaire .....	74
Films de Ken Russell.....	74
Autres films .....	76
Documents iconographiques .....	78

## Introduction

Ken Russell, cinéaste britannique né en 1927, n'est pas pour ainsi dire un réalisateur en odeur de sainteté auprès de la critique française, de quelque bord qu'elle soit. Si quelques-uns de ses films furent relativement bien accueillis lors de leur sortie dans les années 1970<sup>1</sup>, l'heure de gloire du cinéaste, la décennie suivante fut une longue traversée du désert qui ne prit fin qu'avec son récent décès, le 27 novembre 2011. Quelques brefs articles sont alors parus pour saluer la mémoire d'un cinéaste "hystérique", "extravagant", dont les films sont aujourd'hui "à peine regardable[s]"<sup>2</sup>. C'est dire si sa mort aura conduit à un regain d'intérêt ou d'estime envers son œuvre dans notre pays. Et la critique universitaire n'y change rien : aucun livre de fond n'a été écrit en français sur le réalisateur, qui semble totalement oublié. Tout juste a-t-il un bref droit de cité dans des anthologies du cinéma britannique qui passent rapidement sur son cas. Ainsi tout concourt-il à faire de Ken Russell un simple phénomène passager dans le cinéma britannique des années 1970, un aimable trublion, un bouffon grandiloquent et farfelu, un peu obsédé sans doute. Pourtant, dans son pays natal et outre-Atlantique, Ken Russell connaît une relativement durable popularité et son œuvre constitue le sujet de quelques ouvrages universitaires. L'homme a par ailleurs lui-même fourni quelques écrits au sujet de sa vie et de son métier. L'existence d'une bibliographie consistante à son sujet n'empêche cependant pas le discrédit qui pèse sur une bonne partie de son œuvre auprès de la critique et de la presse spécialisée. Que les articles soient contemporains des films<sup>3</sup> ou bien plus récents<sup>4</sup>, les reproches sont alors sensiblement les mêmes : outrance, style ampoulé, mauvais goût, érotisme vulgaire... Une partie de ce vocabulaire se retrouve d'ailleurs dans le titre même des ouvrages universitaires dédiés au cinéaste, mais cette fois présenté de manière méliorative ou plus neutre : on parle alors de "frénésie"<sup>5</sup>, de "maniérisme"<sup>6</sup>. Mais le contexte dans lequel se produit le cinéma de Ken Russell - du moins la partie de son œuvre qui nous intéresse ici - n'est pas étranger à de tels qualificatifs. Russell, né en 1927, débute sa carrière en tant que photographe dans les années 1950, officiant en tant que paparazzi avant l'heure

---

1 Par exemple : Dempsey, Michael, *Film Quarterly*, "The World of Ken Russell", Vol. 25, No. 3, Spring 1972, pp. 13-25(disponible ici)

2 Anonyme, Next Cinéma, *Libération*, "Ken Russell est décédé", 28/11/11 (disponible ici)

3 Rapporté par Michael Dempsey, dans *Film Quarterly*, op. cit.

4 Smith, Graham, *The Daily Mail Online*, "Ken Russell, controversial film director of *Women in Love* and *The Devils*, dies at 84", 28/11/11 (disponible ici)

5 Lanza Joseph, *Phallic Frenzy : Ken Russell and His Films*, London, Aurum, 2008

6 Flanagan, Kevin M., op. dir., Ken Russell, *Reviewing England's Last Mannerist*, Lanham, Scarecrow Press, 2009

pour l'équivalent actuel de tabloïds anglais. Au tournant des années 1960, il décide de se lancer dans le cinéma et entame une longue et fructueuse collaboration avec la BBC, pour laquelle il va diriger un grand nombre de documentaires sur des compositeurs de musique classique, tels que Prokofiev, Elgar, Bartók ou Debussy<sup>7</sup>, et qui vont lui faire un nom. Son premier long métrage de cinéma, *French Dressing*, sort en 1964 et comporte une musique signée George Delerue. Son suivant, *A Billion Dollar Brain*, est un film de commande réalisé pour honorer son contrat avec le producteur Harry Saltzman, en attendant de lui laisser libre cours à son imagination pour *Love (Women in Love)*, une adaptation de D.H. Lawrence qui lui vaudra une nomination à l'Oscar du meilleur réalisateur, un Golden Globe et diverses récompenses pour Glenda Jackson, dont l'Oscar de la meilleure actrice. Russell entame donc les années 1970 avec une certaine popularité publique et critique, et la décennie lui sera propice pour développer son style personnel dans des films qui seront souvent controversés, à l'image de l'énorme scandale que provoquera *Les Diables (The Devils)* en 1971. Les films qu'il réalise entre 1969 et 1977 portent ainsi la marque d'un style volontiers qualifié de baroque ou de kitsch par ses détracteurs comme par ses admirateurs, et qui ne recule pas devant une certaine démesure, souvent licencieuse.

Avec le recul, on s'aperçoit que Russell n'est pas non plus un cas isolé de cinéaste outrancier ou à l'esthétique "baroque" dans les années 1970. Un film comme *Tommy* (1975) est tout à fait contemporain des délirants *The Rocky Horror Picture Show*<sup>8</sup> et *Phantom of the Paradise*<sup>9</sup>. Pourtant ces deux films ont accédé à un statut de films cultes également appréciés de la critique, qui rejette toujours en bloc l'extravagance de l'opéra rock de Russell. Plus largement, des noms reviennent régulièrement lorsque l'on se pose la question d'un cinéma kitsch ou maniériste sur cette même décennie : Jacques Demy<sup>10</sup> en France, mais aussi certains films de Federico Fellini<sup>11</sup> ou ceux de Franco Zeffirelli<sup>12</sup> en Italie. Sans trop chercher à savoir lesquels de ces cinéastes et de ces films sont bien accueillis ou non et pourquoi, remarquons simplement que Demy et Fellini ne sont aujourd'hui pas considérés avec le même dédain que Zeffirelli et Ken Russell. Néanmoins, qualifier de manière péjorative quelque chose de "kitsch" dans les années 1970, et même encore aujourd'hui, n'est pas étonnant. Ces critiques s'inscrivent dans un contexte général plus large de la critique littéraire où le terme de kitsch,

---

<sup>7</sup> Respectivement *Prokofiev* (1961), *Elgar* (1962), *Bartok* (1964), *The Debussy Film* (1965)

<sup>8</sup> Jim Sharman, *The Rocky Horror Picture Show* (1975)

<sup>9</sup> Brian De Palma, *Phantom of the Paradise* (1974)

<sup>10</sup> Jacques Demy, *Le Joueur de flûte (The Pied Piper)*, 1972

<sup>11</sup> Federico Fellini, *Fellini Roma (Roma)*, 1972

<sup>12</sup> Franco Zeffirelli, *Jésus de Nazareth (Jesus of Nazareth)*, mini-série pour la TV, 1977

qui apparaît au XIXe siècle, devient un objet d'étude de la pensée esthétique moderne puis postmoderne. Dans son ouvrage *L'Empire du kitsch*<sup>13</sup>, Valérie Arrault rappelle brièvement l'évolution de la perception du phénomène "kitsch" par les intellectuels et par la critique, et son constat est sans appel :

"[...] la question est non plus de statuer sur la qualité, l'originalité, la stéréotypie, la fonctionnalité, l'inutilité des objets kitsch, mais de s'interroger sur ce comportement et sa fonction dans le mouvement général de l'histoire et d'évaluer son poids négatif ou positif dans le champ du jugement de goût, pour autant que celui-ci participe de l'esprit du temps reflétant et affectant le monde. Or, sur ce thème, de Gillo Dorfles à Abraham Moles, d'Hermann Broch à Milan Kundera, de Clement Greenberg à Jean Baudrillard, d'Umberto Eco à Eva Le Grand, tous s'accordent, avec leurs particularités méthodologiques respectives, pour rejoindre le point de vue de l'École de Francfort fustigeant impitoyablement le kitsch dès les années 1930. Les causes de cet ostracisme sont énoncées par tous avec une unanimité sans faille et sans temps mort. Si on les résume, le kitsch est aux yeux de tous un état d'esprit jugé décadent, l'envers de l'art vrai, une corruption dangereuse de la civilisation et il convient de l'en tenir écarté dans l'exil le plus marginal. Pour tout dire : il est inauthentique."<sup>14</sup>

On peut tirer plusieurs choses de ces propos : on remarque tout d'abord que le kitsch s'applique à des objets dont on peut faire un inventaire et énumérer les qualités. On remarque également que le kitsch a rapport au jugement de goût, donc à l'esthétique dont il est une mouvance, une incarnation possible, en d'autres mots une mode. Enfin, on observe que cette mode kitsch est unanimement rejetée par la critique dès son apparition et sa diffusion. On comprend dès lors pourquoi la critique de cinéma serait réfractaire face à un cinéma qui serait qualifiable de kitsch, si tant est que l'on puisse en définir un. Les raisons évoquées de cet opprobre jeté sur le kitsch sont également révélatrices et utiles, car elles constituent une définition en creux de ce qu'est le kitsch, à savoir un culte du faux, du factice qui ne serait pas compatible avec la vérité de l'art. Un tel point de vue sur le kitsch est donc de mise dès les années 1930 mais les auteurs cités par Arrault sont pour la plupart contemporains des films de Ken Russel. Abraham Moles<sup>15</sup> comme Gillo Dorfles<sup>16</sup> font ainsi des inventaires d'objets kitsch dans leurs ouvrages respectifs. Pas étonnant donc que si le kitsch est à la mode à ce moment là, on en retrouve une trace visible dans le cinéma de l'époque. Pour mieux cerner ce qu'est le kitsch et tenter de le détacher de la simple énumération d'objets kitsch afin de constituer une éventuelle esthétique du kitsch applicable au cinéma de Ken Russell, il nous faut considérer quelques définitions liminaires du terme. Dans l'essai de Jean Duvignaud

---

<sup>13</sup> Arrault, Valérie, *L'Empire du Kitsch*, Paris, Klincksieck, 2010

<sup>14</sup> *Ibid*, pp. 9-10.

<sup>15</sup> Moles, Abraham, *Psychologie du kitsch*, Paris, Denoël, 1977

<sup>16</sup> Dorfles, Gillo, *Le Kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût*, Paul Alexandre (trad.), Paris, Bruxelles, Presses Universitaires de France, Editions Complexe, 1978

intitulé *B.-K. Baroque et Kitsch, Imaginaires de rupture*<sup>17</sup>, on trouve en ouverture de la partie dédiée au kitsch la définition suivante :

"Kitsch, comme baroque, un terme de dédain. Le mot apparaît, à la fin du siècle dernier, en Europe centrale quand l'industrialisation esquisse une redistribution des bénéfices de la production: les salariés achètent quelque bribe d'une culture à laquelle, jusque-là, ils n'ont pris aucune part. Les amateurs éclairés, les connaisseurs font la grimace : ces gens se paient de la pacotille, de mauvaises copies de copies du "grand art", et se laissent séduire par une musique dégradée, une peinture perversie et les facilités commerciales du "tape-à-l'œil"."<sup>18</sup>

On retrouve dans cette définition l'opposition entre une mode, une tendance populaire du kitsch, et le rejet par une élite intellectuelle de cette tendance. On y trouve aussi plus d'informations quant aux origines historiques et sociales d'un tel mouvement. Le kitsch serait ainsi constitué d'une forme imitative et amoindrie de l'art, par des processus de reproduction à échelle industrielle, de miniaturisation, bref, partout ce qui permettrait à l'art de "descendre" littéralement chez les individus et de devenir culture, terme ici entendu comme péjoratif. Valérie Arrault y voit ainsi :

"un assemblage de copies, une combinaison de stéréotypes tendant à la personnalisation des usages, conçus pour être essentiellement le reflet d'une personnalité, qu'Abraham Moles appelle le "libre arbitre esthétique"."<sup>19</sup>

Mais outre cet aspect factice et intimement matériel car lié à des objets, elle en appelle aussi à s'éloigner de ces supports, de ces "formes clairement repérées" pour saisir un "esprit kitsch"<sup>20</sup>, autrement dit une esthétique kitsch, ou comme le formule lui-même Abraham Moles :

"le kitsch précède et outrepassé ces supports, c'est un état d'esprit, qui, éventuellement, se cristallise dans les objets."<sup>21</sup>

Il emploie également l'expression "art de vivre". On peut alors se demander pourquoi le kitsch semble-t-il difficilement dissociable de ces objets, de cette production industrielle et de ces mécanismes de copie et de reproduction. C'est en fait lié au contexte global artistique et critique. L'avènement du phénomène kitsch, et non son apparition, bien antérieure, mais plutôt sa diffusion et son étalage à tous les niveaux de la société, de la création et de la production industrielle a lieu en pleine période postmoderniste. C'est ce qu'explique Fredric Jameson dans son ouvrage sur le postmodernisme<sup>22</sup>. Si l'élite intellectuelle du début des années 1970 tombe à bras raccourcis sur le kitsch, c'est parce que ce sont principalement des écrivains

---

<sup>17</sup> Duvignaud, Jean, *B.-K. Baroque et Kitsch, Imaginaires de rupture*, Arles, Actes Sud, 1987

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 63

<sup>19</sup> Arrault, Valérie, *op. cit.* p.8

<sup>20</sup> *Ibid*, p.9

<sup>21</sup> *Ibid*, p.9

rattachés au courant de pensée du modernisme. Valérie Arrault montre ainsi que malgré l'existence de ces points de vue négatifs, le kitsch devient à mesure du temps un phénomène ancré dans la société, accepté et même toléré. Grâce à des artistes comme Jeff Koons, il devient même un courant important dans l'art contemporain, voire le plus important.

Ainsi au moment où sortent les films de Ken Russell, la transition entre modernisme et postmodernisme n'est pas encore tout à fait effectuée et des films que l'on peut associer à l'un des deux courants se côtoient, par exemple en Italie avec les films d'Antonioni, cinéaste considéré comme un des fers de lance de la modernité, et ceux de Zeffirelli ou de Fellini (à partir des années 1970) qui sont plutôt dans une esthétique postmoderne. Le kitsch, en tant que phénomène postmoderne, est comme l'explique Jean Duvignaud, un "imaginaire de rupture", au même titre que le baroque, qui est en quelque sorte son cousin éloigné. Il procède d'une abolition des frontières temporelles et aime investir le passé avec les couleurs ou les objets du présent, et vice-versa. Les frontières entre bon et mauvais goût sont également obsolètes dans le kitsch, qui brasse art noble et art populaire. C'est ce que font une bonne partie des films de Ken Russell, en particulier ceux réalisés entre 1969 et 1977 : ils s'intéressent tous à des relations entre passé et présent, qu'ils soient des films historiques ou en costume, ou des *biopics*, c'est-à-dire des biographies de personnalités, ici d'artistes et de compositeurs en particulier. Seul *Tommy* échappe à ce modèle car c'est une adaptation d'un opéra-rock au sujet contemporain. Il est néanmoins intéressant de le rapprocher des *biopics* de compositeurs de Ken Russell, en particulier de *Lisztomania*, réalisé la même année et à l'esthétique similaire. Cette fascination pour la reconstitution du passé ou pour des figures artistiques tutélaires chez le cinéaste nous permet de nous poser la double question du cinéma de genre et du kitsch. Il sera ainsi question de savoir si Ken Russell met au point une esthétique kitsch du film de genre, décliné en trois versants que sont respectivement le film érotique, le film historique et le *biopic*. Cette présentation permet de nous intéresser tout d'abord à la dimension individuelle qui est intrinsèque au genre érotique, qui concerne avant tout des interactions physiques entre des corps, des êtres humains, puis d'envisager une dimension plus collective à travers la notion de film historique. Le *biopic* quant à lui fait la synthèse entre ces deux mouvements puisqu'il traite du destin singulier d'un individu important d'un point de vue historique. À chaque étape de notre réflexion, nous définirons la notion de genre qui est entendue pour chaque genre de films, puis nous réfléchirons aux idées

---

<sup>22</sup> Jameson, Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Nevoltry, Florence (trad.), Paris, Beaux-arts de Paris, 2007

du kitsch qui sont concernées par une telle notion du genre, afin de voir comment celles-ci peuvent s'incarner ou non dans l'œuvre de Ken Russell. Nous nous appuyerons en particulier sur six films du réalisateur : *Love* (1969) pour le film érotique en particulier, *Les Diables* (1971) pour le film historique, *The Music Lovers* (1970), *Mahler* (1974), *Lisztomania* (1975) et *Tommy* (1975) pour le *biopic*.

# 1. L'érotisme et le kitsch : des individus dans la tourmente.

## 1.1 Définitions et revue rapide de l'érotisme dans les films de Ken Russell

Ken Russell n'a pas réalisé de film que l'on puisse qualifier de film érotique en tant que tel. En tant que genre, le film érotique est le plus souvent associé à un schéma narratif et cinématographique du type de celui d'*Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974), à savoir une succession de jeux sexuels "soft", c'est-à-dire sans pénétration montrée de manière explicite entre un personnage central, de préférence féminin, car la nudité féminine est mieux tolérée à l'écran, et une galerie d'autres personnages, parfois des deux sexes. Par extension, on peut associer le terme d'érotique à des films de genres divers et variés dont certaines scènes, récurrentes ou particulièrement crues et explicites (notamment des actes sexuels non simulés) sont érotiques (ou pornographiques dans les cas les plus extrêmes). Ces films-là sont comme accidentellement érotiques, et l'érotisme ou la sexualité n'en sont pas le sujet. On parlera alors plutôt d'une dimension érotique que d'un film érotique.

Chez Ken Russell, la question du genre érotique est plus difficile à trancher. Si à priori il n'a pas réalisé de film érotique au sens canonique du terme, l'érotisme est fréquent dans ses films et la sexualité de ses personnages est parfois au cœur de l'intrigue. Pour nous aider à y voir plus clair sur la dimension érotique des films de Ken Russell, on peut s'intéresser à une distinction classique faite entre deux couples : le dévoilement / désir et le montré / obscène. Pour Vincent Pinel<sup>23</sup>, cette distinction, bien qu'effective, constitue simplement deux versants d'un grand genre érotique, qui inclut la pornographie. Il note à ce sujet qu'aux États-Unis et dans le monde anglophone, le terme de *pornographic* est équivalent à notre *érotique* et que la distinction entre porno et érotique réside justement dans cette dichotomie dévoilement et monstration, par le biais d'une nomenclature *soft* et *hard*. En revanche, Steven Bernas, dans sa présentation à l'ouvrage d'Estelle Bayon *Le cinéma obscène*<sup>24</sup>, utilise cette opposition entre dévoilé et montré pour distinguer l'érotisme de la pornographie. Sa réflexion sur l'obscène, qui selon lui relève plutôt de la pornographie ou du désir de viol (le dévoilement par la force) dans une perspective de condamnation morale de la nudité par la tradition religieuse, et plus particulièrement judéo-chrétienne, est pertinente pour approcher l'érotisme chez Ken Russell :

---

<sup>23</sup> Pinel, Vincent, *Genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2009

<sup>24</sup> Bayon, Estelle, *Le cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007 p.13

en effet, nous verrons qu'il ne s'agit pas simplement d'une représentation du nu ou de la sexualité qui s'apparente au kitsch, mais qu'une partie de la dimension érotique de son cinéma a justement trait à l'obscène. La question sera alors de savoir s'il y a matière à penser un obscène kitsch de l'érotisme russellien. Enfin, Raphaëlle Moine aborde l'érotisme en tant que genre via la classification en niveaux de différenciation de Jean-Marie Schaeffer. Le cinéma érotique se caractériserait par sa fonction perlocutoire, c'est-à-dire par l'effet qu'il est censé produire sur son spectateur, à savoir l'excitation sexuelle<sup>25</sup>.

On a donc un tableau à peu près clair de ce qu'est le cinéma érotique. Nous écarterons la fonction perlocutoire de ce genre de films puisqu'elle ne paraît pas pertinente au vu des films de Ken Russell : seuls deux longs-métrages semblent relever vaguement de ce type catégorisation, à savoir *Crimes of Passion (Les jours et les nuits de China Blue, 1984)* et *Whore (La Putain, 1991)*. Le premier est un thriller érotique, sous-genre hérité du thriller hitchcockien et popularisé dès la fin des années 1970 par Brian de Palma notamment, par exemple avec *Dressed to Kill (Pulsions, 1980)*. On y voit ainsi Anthony Perkins jouer un ecclésiastique plus ou moins schizophrène et pervers sexuel harceler Kathleen Turner dans le double rôle d'une femme à la tête d'un empire industriel le jour qui la nuit se prostitue et devient une maîtresse sado-maso. Les séquences où on la voit s'adonner à cette activité sont très explicite, notamment celle où elle attache et maltraite un policier, qui frise la pornographie et aborde de manière frontale des tabous du cinéma non pornographique tels que le bondage, le fétichisme et le sadisme. On peut ainsi gager qu'un tel film, de par son appartenance à un sous-genre "érotique" du film de genre thriller, ait partiellement une fonction perlocutoire, même si la nature des rapports sexuels présentés va plutôt à l'encontre des schémas classiques de l'érotisme et de la pornographie phallo-centrés.<sup>26</sup> Quant à *La Putain*, il s'agit d'un essai au croisement de la fiction et du documentaire sur la vie quotidienne des prostituées, mettant en scène la propre femme de Ken Russell à l'époque. Là encore, la dimension perlocutoire du film est ambiguë, puisque le potentiel d'excitation érotique généré par un tel sujet est contrebalancé par la noirceur et le cynisme du tableau.

Les films de Ken Russell sur lesquels nous allons nous pencher plus en détail sont ainsi érotiques pour certaines de leurs scènes plus que pour leur propos général. *Women In Love* aurait pu être un film très licencieux, mais il aborde de manière plus subtile et variée la question de la vie amoureuse et sexuelle de ses personnages. *The Music Lovers*, certes en

---

<sup>25</sup> Moine, Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008 p.21

<sup>26</sup> Bayon, Estelle, *op. cit.* p.12

partie centré autour des histoires d'amours désastreuses de Tchaïkovski, est ponctué de scènes grivoises ou oniriques à connotation sexuelle, tout comme *Mahler* ou *Lisztomania*, mais ces trois films développent leur propre imaginaire érotique. Enfin, *Les Diables* est un film particulièrement explicite, qui fut d'ailleurs longtemps interdit aux mineurs même en France et dont certaines scènes ont été censurées pour leur caractère pornographique dans un contexte religieux. Les violences faites aux femmes dans ce film, et d'une manière plus générale au corps humain dans ce qu'il est souillé ou détruit, en tout cas exposé, font de l'érotisme particulièrement morbide de ce film un spectacle et sans doute une réflexion sur la notion d'obscénité telle que dépeinte dans l'ouvrage d'Estelle Bayon<sup>27</sup>. Il est d'ailleurs étonnant qu'il ne soit fait nulle part référence à ce film dans le livre, notamment dans son Historique de la censure cinématographique, placé en appendice à la fin de l'ouvrage<sup>28</sup>.

Il y a ainsi indéniablement une part d'érotisme dans le cinéma de Ken Russell - c'est d'ailleurs une des dimensions de son cinéma les plus commentées et étudiées, en témoigne par exemple l'ouvrage de Joseph Lanza, *Phallic Frenzy : Ken Russell and his films*, dont la principale question est de montrer l'articulation entre la biographie du cinéaste, et notamment tout ce qui est lié à ses émois sexuels et amoureux, avec la dimension fortement licencieuse de son œuvre. La question est de savoir si cet érotisme peut être considéré comme kitsch et pourquoi. Le kitsch et l'érotisme semblent en effet partager une certaine affinité, comme en témoigne la section entière consacrée à l'érotisme et à la pornographie dans *Les Chefs d'œuvre du kitsch*, de Jacques Sternberg<sup>29</sup>, sorte de catalogue de l'iconographie kitsch depuis son apparition. À feuilleter l'ouvrage, on remarque bien vite que l'érotisme kitsch est bien souvent caractérisé par un sens du *decorum* surchargé, par une foule d'accessoires renvoyant à un passé révolu : éventails, paravents, femmes outrageusement fardées, voilages dissimulant à peine les parties génitales, poses théâtrales. Le kitsch érotique ressemble à une parodie ou un détournement grossier de la peinture maniériste ou rococo - un autre terme voisin de kitsch, tant dans sa perception que dans goût d'un certain faste<sup>30</sup>. Le critique cinéma britannique Raymond Durnat, un défenseur de Russell, déclare d'ailleurs à son sujet :

"Peut-être pouvons-nous parler de jeux avec le réel qui poussent au maniérisme. Peut-être n'est qu'un maniérisme renversé. Schématiquement, la peinture maniériste s'est élancée hors du cadre dans une sorte d'illusionnisme vigoureux qui tout à la fois s'affirmait et se défaisait lui-même de manière paradoxale. Mais les cinéastes maniéristes

---

<sup>27</sup> *Ibid.* p.12

<sup>28</sup> *Ibid.* pp. 267-285

<sup>29</sup> Sternberg, Jacques (dir.), *Les Chefs-d'œuvre du kitsch*, Paris, Ed. Planète, 1971

<sup>30</sup> Duvignaud, Jean, B.-K. *Baroque et Kitsch, Imaginaires de rupture*, Arles, Actes Sud, 1987

partent de l'image animée "réaliste" à la source du cinéma sombre et sans cadre, et ensuite en font des choses irréalistes."<sup>31</sup>

Et Kevin M. Flanagan, qui rapporte les propos de Durgnat dans son ouvrage *Ken Russell, Re-viewing England's Last Mannerist*, de poursuivre :

"Une manière productive de réfléchir à la vie créative de Ken Russell est de le considérer comme un artiste britannique dans la tradition des maniéristes italiens. Comme le suggère Raymond Durgnat, de tous les réalisateurs britanniques en activité à la fin des années 1970, "peut-être Ken Russell est-il celui qui a le plus vaillamment élaboré une confusion jubilatoire entre réalité conforme à la convention photographique, réalité mentale, symbolisme visuel, sensation physique et esthétique; le mouvement symboliste est de nouveau en marche." Russell tire un grand profit de l'imaginaire visuel des traditions artistiques révolues, et tandis que son travail a été qualifié à tour de bras de "baroque" et de "romantique", de "décadent" et (en comptant Durgnat) de "symboliste", peut-être que "maniériste" est un point de départ tout aussi valable que les autres."<sup>32</sup>

On voit dans ces deux citations le lien qui est établi entre un courant pictural - le maniérisme - et l'œuvre de Ken Russell. On remarque aussi le côté fourre-tout des comparatifs habituellement appliqués à son cinéma, puisque se côtoient allègrement maniérisme, baroque et romantique, et même symbolisme ! Peu importe la précision du mouvement, puisque après tout Russell ne vise pas directement un style pictural précis, mais seulement l'inspiration vers une esthétique attachée à un passé, à un temps révolu.

Par ailleurs, Valérie Arrault<sup>33</sup> donne elle aussi quelques clés d'un autre aspect du kitsch érotique, lorsqu'elle fait référence aux œuvres de Pierre et Gilles ou de Jeff Koons. Les premiers se sont illustrés pour leurs portraits photographiques souvent dénudés d'hommes et de femmes, dans des environnements surchargés de fleurs et d'objets aux couleurs rutilantes. Une sorte de mise en application à la photographie de certains éléments de la peinture rococo, justement. Koons lui, est autant connu pour son travail de plasticien résolument kitsch de par l'abolition qu'il fait entre un art "noble" ou classique et des œuvres résolument tournées vers la culture populaire, notamment lors de sa célèbre exposition au château de Versailles<sup>34</sup>. C'est

---

<sup>31</sup> "Perhaps we can talk of games with reality which amount to Mannerism. Perhaps it's an inverted Mannerism. Schematically, Mannerist painting lunged out from the frame in a sort of strenuous illusionism that asserted and undid itself in a paradoxical fashion. But cinemannerists start from "realistic" photo-movement within the dark and frameless cinema, and then go on to unrealistic things." in Flanagan, Kevin M. *op. cit.* xiii

<sup>32</sup> "One productive way of thinking about Ken Russell's creative life is as a British artist in the tradition of the Italian Mannerists. As Raymond Durgnat suggests, of all the British filmmakers working by the tail end of the 1970s, "perhaps Ken Russell has most boldly confected a jubilant confusion of photographic-convention reality, mental reality, visual symbol, physical sensation, and aesthetic ; the Symbolist movement rides again." Russell greatly benefits from the visual imagination of past artistic traditions, and while his work has endlessly been called "Baroque" and "Romantic", "Decadent" and (to add Durgnat) "Symbolist", perhaps "Mannerist" is as good a place as any to start." in *Ibid.* xiii

<sup>33</sup> Arrault, Valérie, *op. cit.*

<sup>34</sup> Koons, Jeff, *Koons Versailles*, 17 œuvres et installations, Versailles, 2009.

toutefois un autre aspect de sa carrière artistique qui nous intéresse ici, puisque Koons est également connu pour une série de photographies et d'installations correspondantes à caractère pornographique le mettant en scène ainsi que sa compagne dans des postures très explicites (pénétrations, éjaculations, etc.) au milieu d'un *decorum* saturé d'objets également présents chez Pierre et Gilles : fleurs, papillons, tentures, draps satinés... Le contenu de ce *decorum* importe moins que l'aspect mis en scène de la représentation de l'acte sexuel ou du corps nu. Si le kitsch est une affaire de décalage ou de superposition entre deux univers temporellement ou esthétiquement incompatibles, alors le kitsch érotique peut notamment résider dans l'incursion d'une scène érotique dans un milieu qui ne s'y prête à priori pas. Il s'agit donc d'observer les mises en scène du corps nu ou érotisé dans les films de Ken Russell pour débusquer le kitsch au sein de réalisations peut-être plus "sérieuses".

## **1.2 Le sexe à la marge : entre onirisme kitsch et transgression des mœurs**

Une bonne partie des sexualités montrées ou évoquées dans les films de Ken Russell se situent en marge, que ce soit dans la rupture entre le réel et le fantasmé (au sein de la diégèse), ou plus simplement parce que les scènes érotiques constituent des sortes de digressions ou de parenthèses avec le reste du récit, parce que les personnages y révèlent des facettes insoupçonnées de leur personnalité, des déviances ou des comportements peu communs et moralement réprouvés. Trois façons d'aborder cette idée de la sexualité marginale dans le cinéma de Ken Russell : les scènes érotiques oniriques ou indécidables qui jalonnent ses films, les scènes qui relèvent de la vie intime d'un personnage, sortes de parenthèses pour pénétrer dans sa vie privée et où le personnage est ramené à un corps désirant et désiré, et enfin les scènes qui dépeignent des relations hors du commun, des sexualités alternatives ou taboues - et le lien entre l'existence de telles scènes et le contexte social de la création de ces films.

### **1.2.1 Onirisme et kitsch érotique : des dispositifs de mise en scène variés mais des figures récurrentes.**

Les scènes oniriques, rêvées ou dont le statut vis-à-vis de la diégèse du film est difficilement décidable sont légion dans le cinéma de Ken Russell. Mais si prises dans leur ensemble elles constituent une somme cohérente de fantasmes réitérés, elles ne sont pour autant pas chacune des redites des précédentes et s'intègrent toutes à leur manière dans le film et dans la narration à laquelle elles participent. Dans *The Music Lovers*, Richard Chamberlain, qui joue le compositeur Piotr Ilitch Tchaïkovski, est sujet à plusieurs délires où il confond

rêve et réalité. La première séquence dans le film à entremêler les temporalités se déroule lors de l'exécution de son *Concerto pour piano n°1* (8" - 22"40') : un montage alterné particulièrement syncopé présente alors les souvenirs que fait émerger au sein de quelques membres de l'auditoire la musique du compositeur. On voit ainsi le compositeur en compagnie de sa sœur et de quelques membres de sa famille lors de vacances à la campagne en guise d'illustration au deuxième mouvement du concerto, plus lent. Les plans qui précèdent ces flashbacks - un sur le visage du compositeur, en nage, à la fin de l'exécution du premier mouvement, puis plusieurs sur le visage de sa sœur, rendent difficile l'attribution du flashback à un personnage précis : il s'agit plutôt d'un souvenir commun, puisque comme elle l'explique très bien par la suite, sa sœur retrouve dans la musique l'atmosphère de ces vacances en famille, qui auraient été l'inspiration pour la composition dudit mouvement. Les scènes sont donc supposées avoir été vécues, même si quelques indices dans leur reconstitution laissent planer un doute raisonnable : tout le monde est vêtu de blanc, le décor est d'un bucolique idéalisé et virginal (paysans joyeux, cygnes dans un point d'eau, personnages qui dansent). On est plus dans une réinvention du souvenir par la musique. De même, celle qui sera la future femme du compositeur, Nina, se trouve dans l'assistance, et un passage particulièrement vif au piano lui inspire des scènes cette fois-ci clairement rêvées où elle batifole avec un soldat en réalité également spectateur du concerto et assis juste devant elle. Durant toute la séquence, qui est un condensé assez étendu du concerto, on alterne ainsi entre les visions inspirées par la musique à ces divers personnages. La confusion entre différentes temporalités mais aussi entre rêve et réalité est ainsi posée comme un moteur de la narration du récit. On aperçoit par exemple l'amant du compositeur lors de la dernière scène "souvenir", alors que cette scène a peu de chances de s'être réellement produite. Pour le moment, point d'érotisme flagrant, même si les différents personnages autour desquels s'organise la mise en scène sont justement ceux envers lesquels le compositeur développe un éros - qui sera spécifique pour chacun d'entre eux : sa sœur (et à travers elle, sa mère), sa future femme, son amant, et sa future mécène qui assiste depuis le balcon au concert. Mais la première séquence où l'érotisme vient empreindre fortement une de ces visions survient quelques minutes plus tard dans le film (26"30 - 30"10'), lorsque, le soir venu, Tchaïkovski ne parvient à composer dans la tranquillité puisque son hôte donne une réception dans la maison où il occupe une chambre. La voix d'une chanteuse, que l'on entend depuis quelques instants en amorce, éveille un souvenir violent chez le compositeur qui est saisi d'une sorte d'hallucination. Comme dans un rêve, il ouvre la porte et traverse les appartements où dansent les convives, qu'il bouscule. Survient alors un plan que l'on suppose situé dans une pièce à l'étage, au même moment : une jolie jeune femme chante

et est accompagnée d'un petit garçon au piano. Autour d'eux, quelques notables en tenue de soirée écoutent silencieusement, en cercle. Les bords du cadre sont exagérément flous, comme pour figurer des fantômes en lieu et place de vrais êtres humains. On retrouve alors le compositeur déambulant dans la maison et qui interroge à voix haute "Maman ?". On comprend alors que c'était une vision subjective provoquée par la voix de cette femme toujours invisible, qui apparemment chante une chanson populaire de son enfance que sa mère lui avait auparavant chantée. Il ouvre une autre porte sur une pièce d'où émerge, comme dans un rêve, de la fumée. C'est en fait de la vapeur d'eau et il tombe nez à nez avec une jeune femme prenant son bain, nue. La vision se transforme alors subitement en cauchemar puisqu'il ne voit pas la jeune femme telle qu'elle est mais à la place un visage grimaçant, à la chair morte et rongée par la maladie. Nous sommes alors projetés dans un autre souvenir, celui de la maladie qui emporta sa mère, le choléra, et des bains que lui prescrivirent des médecins. Devant l'hystérie du compositeur qui se saisit de la jeune femme et la terrorise, ses amis viennent et l'emmènent. Le plan suivant le montre alité, soigné par sa sœur, alors qu'il revient sur ces événements. Cette courte scène d'hallucination est révélatrice d'un premier dispositif de l'incursion du rêve dans les films de Ken Russell, celui de la porosité. Le rêve ne surgit pas de nulle part, il est appelé par les circonstances et le réel devient propice à l'onirisme : ici c'est la voix de la femme, puis la vapeur, ou encore le rôle symbolique joué par les portes. La séquence est fortement connotée par un contenu psychanalytique puisque le personnage est obsédé par sa mère et par la disparition brutale de celle-ci, et cette évocation se teinte d'un érotisme morbide de la chair nue, crument dévoilée et rongée par la maladie. L'érotisme de cette brève séquence n'est pas en soi kitsch, mais la lourdeur du dispositif, chargé de symboles, peut-être qualifiée de kitsch. Deux autres séquences similaires émaillent le film : la première est celle de la nuit de noces de Tchaïkovski et de Nina à bord d'un train. Annoncée par le dialogue qui précède et en totale rupture stylistique avec les séquences qui l'entourent, elle acquiert un statut indéfinissable puisque semble se dérouler dans la réalité tout en étant montrée comme un moment particulièrement cauchemardesque. Enfin, les dernières scènes du film et notamment celle, totalement onirique, de *l'Ouverture solennelle 1812* (1"43' - 1"47'), poursuivent cette recherche d'un récit construit en parallèle sur un mode "réaliste" et sur un mode onirique. On y voit ainsi toutes les figures qui ont hanté la vie affective et sexuelle du compositeur qui viennent le narguer et le tourmenter, et qui tentent de le tuer à coups de canon. Ils sont emportés par une bourrasque alors que débarque une foule en liesse pour célébrer le talent du compositeur. Ce dernier décapite alors à coups de canon ses amants, sa sœur, son ancienne mécène mais Nina résiste. La séquence s'achève sur la pose triomphale de

Tchaïkovski statufié. Cette séquence muette où la musique de *l'Ouverture* prend le relais sur le dialogue fonctionne sur un mode purement symbolique : le compositeur renonce à ses amours contrariées pour accéder enfin à une certaine notoriété, et son frère Modeste est présenté comme celui qui tire les ficelles de ce revirement de carrière. La mise à mort symbolique de ces figures signifie que le compositeur a enfin coupé les ponts avec elles, le canon étant un objet dans lequel on retrouve à la fois une dimension phallique (donc castratrice, associée à des personnages féminins - ou même à son amant), et un orifice circulaire, figure plutôt associée à l'idée du sexe féminin. La survie ironique de Nina est ensuite expliquée dans les ultimes séquences (1"47' - 1"58'), qui montrent en parallèle l'internement et la folie de cette dernière avec la mort du compositeur qui vient d'achever sa *Symphonie n°6 dite "Pathétique"* et qui éructe, à l'agonie, qu'il tenait réellement à Nina. En trois plans similaires, le cinéaste fait ainsi le lien entre les destinées de trois personnages : la mère du compositeur, Nina et enfin Tchaïkovski lui-même. En effet on les voit tous trois à un moment donné du film traînés par des personnages qui les emmènent, et la caméra les filme de dos, s'attardant sur leurs pieds qui glissent, inertes, sur le sol. Le compositeur connaît ainsi une fin similaire à celle de sa mère, qui l'a tant traumatisé, tandis que sa mort est comparée à la folie irréversible dans laquelle a sombré son épouse. Il est surprenant que pour un film dont le principal sujet est la vie amoureuse de son personnage principal, l'érotisme n'occupe en fin de compte que quelques scènes clés : il est peu mâtiné d'onirisme ici.

En revanche, on peut difficilement en dire autant des deux autres *biopics* de compositeurs qu'a réalisés pour le cinéma Ken Russell : *Mahler* comme *Lisztomania* contiennent tous deux des séquences dont le caractère onirique ou fantasmé est manifeste, et où l'érotisme est omniprésent, voire à la source du rêve. Un motif récurrent apparaît d'ailleurs dans ces séquences, et il est également présent dans une scène de *Music Lovers* et dans une de *Tommy*, ainsi que plus généralement dans son cinéma. Il s'agit d'un motif circulaire, qui peut soit se manifester par l'incursion d'objets de cette forme, soit apparaître via des orifices ou des sortes de vortex, symbolisant l'organe sexuel féminin. Dans *Mahler*, il s'agit d'une des nombreuses séquences oniriques du film (55'- 1"01'), qui est construit suivant un principe d'alternance entre *flashbacks* et visions fantasmées de la part du vieux compositeur mourant, à bord d'un train pour Vienne. Mahler est enfermé vivant dans un cercueil par son épouse Alma, aidée de Max, personnage symbolisant ses amants et suiveurs<sup>35</sup>, accompagné de quelques sbires, tous habillés en SS. Le cercueil est vitré, ainsi le compositeur voit-il l'outrage qu'il

<sup>35</sup> W. Verrone, "Fact, Fiction, Fever, Fantasy: Ken Russell's *Mahler* and the Bio-Film", in K. M. Flanagan (éd), *Ken Russell, Re-Viewing England's Last Mannerist*, Plymouth, Scarecrow Press, 2009, pp. 145, 146.

subit. Alma danse sur le cercueil puis il est incinéré. La deuxième partie de la séquence est une sorte de ballet à la fois lyrique et grotesque, où Alma danse dans ses positions lascives et suggestives autour de portraits et de sculptures de son mari, entourée de Max et de ses sbires. La séquence se conclut sur un mouvement de caméra vers l'avant, visant l'intérieur du pavillon d'un gramophone que chevauche la veuve<sup>36</sup>. La musique est de Mahler, il s'agit principalement d'extraits de la 5<sup>e</sup> *Symphonie*<sup>37</sup> et de la *Première Symphonie*<sup>38</sup>. Dans *Lisztomania*, la séquence qui nous intéresse (41"- 47") concerne le pacte entre Franz Liszt et la Princesse Wittgenstein. Il pénètre littéralement dans un entrejambe en baudruche, est aspiré par un conduit - sorte de vagin géant et fantasmé - atterrit dans une salle décorée de phallus géants, obtient une monumentale érection vénérée par plusieurs succubes dansants et chantants avant de se faire couper ce pénis monstrueux par une guillotine actionnée par la Princesse Wittgenstein<sup>39</sup>. La séquence est chantée et dansée, il s'agit d'arrangements libres par Rick Wakeman de mélodies de Liszt<sup>40</sup>. Le dernier moment qui nous intéresse est tiré de *Tommy* (1975). Ce film étant une comédie musicale, il convient de désigner ce moment comme le numéro "The Acid Queen", performé par la chanteuse et actrice Tina Turner. C'est une séquence épousant la version longue du morceau, créée pour le film, en trois parties<sup>41</sup>. Tommy est amené par son beau-père dans une maison close où il est introduit à la Reine Acide, une gitane supposée le déniaiser. L'acte sexuel qui est censé avoir lieu est représenté à l'écran par une séquence psychédélique où Tommy est enfermé dans une sorte de sarcophage futuriste tournant sur lui-même, drogué et sujet à des hallucinations. Son beau-père le récupère ensuite, en état de choc, et l'arrache littéralement des griffes de la gitane. La séquence est évidemment chantée mais comporte un long passage instrumental. Il s'agit d'une version pour le film de la chanson éponyme du concept-album *Tommy*, du groupe The Who. Nous évoquerons plus tard la séquence de *Music Lovers*, qui présente également un motif de vortex lorsque Nina retire sa robe en spirales<sup>42</sup>. On retrouve ainsi dans ces quatre séquences des motifs récurrents qui participent de la poétique érotique de Ken Russell. L'écran est ainsi souvent divisé ou éclaté comme un kaléidoscope : on trouve un effet miroir dans le passage de

---

<sup>36</sup> Cf Fig. 1

<sup>37</sup> G. Mahler, *Symphonie n° 1 en ré majeur, "Titan"*, extraits du 3<sup>e</sup> mouvement.

<sup>38</sup> G. Mahler, *Symphonie n° 5 en do dièse majeur*, extraits du 1<sup>er</sup> mouvement.

<sup>39</sup> Cf Fig. 3

<sup>40</sup> R. Wakeman, *Lisztomania*, 1975. Chansons "Orpheus Song" et "Hell", d'après *Orpheus* de Franz Liszt, paroles de Jonathan Benson, chant de Roger Daltrey.

<sup>41</sup> The Who, *Tommy, Original Soundtrack Recording*, 1975, "The Acid Queen", chant de Tina Turner. La version du disque est plus courte que celle du film, et elle diffère également de celle présente sur l'album originel des Who.

<sup>42</sup> Cf Fig. 2

*Tommy* où Tina Turner et son reflet dansent symétriquement autour du sarcophage; dans *Mahler* une valse entre Max et Alma est filmée avec un effet kaléidoscopique puis l'image est séparée en trois panneaux montrant tous Alma dans la même position, dansant sur un buste à l'effigie de son mari. Autre motif similaire, celui de la surimpression - qui est une forme altérée de division de l'écran puisque plusieurs écrans sont projetés simultanément - que l'on retrouve dans l'extrait de *Tommy* : la Reine Acide est à divers reprises superposée au sarcophage. Cet écran multiple et éclaté apparaît ici comme un des moyens de la mise en scène de Ken Russell pour rendre le caractère onirique ou cauchemardesque, en tout cas hallucinatoire, de ces moments. Autre procédé proche dans *The Music Lovers* : la scène n'est pas rêvée mais tourne au désastre ou au cauchemar. Pour traduire ce délire et cette répulsion vécue par les amants, Russell opte pour un montage donnant une impression de continuité. Quelques plans sont plutôt longs et très mobiles, la caméra effectuant de rapides panoramiques d'un personnage à l'autre ou d'une partie du corps vers une autre. Quant aux coupures, elles procèdent soit de raccords dans l'axe et le mouvement (notamment sur le visage et les yeux exorbités de Tchaïkovski), soit de plus classiques champs / contrechamps, notamment entre la robe à spirales d'Antonia et la réaction provoquée chez le compositeur par ce geste obscène. La contiguïté de l'espace, l'éclairage incertain et le mouvement de balancier continu du décor, des personnages et de la caméra achèvent de faire de cette scène un moment de profond malaise, proche de la nausée et du vertige, et le rapprochent ainsi des autres séquences fantasmées discutées ici. Concernant le motif circulaire ou du vortex, il prend diverses formes, toutes présentes dans la séquence de *Lisztomania*. Ce sont d'une part des objets de forme circulaire : ici des cadrans, des chandeliers, des lustres. Dans *Mahler* ce sont les yeux, les lunettes ou les pavillons des instruments à cuivres. D'autre part la figure du cercle se retrouve dans les déplacements des personnages qui tournent sur eux-mêmes - dans les quatre extraits cette fois-ci -, effectuent une valse ou une ébauche de valse (dans *The Music Lovers* et *Mahler*) ou une ronde (*Mahler*, *Lisztomania*). Ce sont aussi les cercles décrits par la caméra, qui tourne autour de ses personnages ou épouse le point de vue d'un personnage tournant sur lui-même - là encore, les quatre extraits concordent. Il pourrait paraître anodin de relever ces détails s'ils n'appartenaient pas à un système qui semble vouloir s'exhiber de manière presque provocatrice : dans les quatre extraits on peut en effet désigner une figure circulaire pour ainsi dire suprême, à savoir un orifice, ou plutôt un vortex<sup>43</sup> qui tend à aspirer ou à avaler un personnage ou la caméra. La séquence de *Lisztomania* s'ouvre

---

<sup>43</sup> Cette figure omniprésente du vortex dans les films de Ken Russell trouve un écho dans le sujet du film *Savage Messiah* (1972), le biopic qu'il consacre à Henri Gaudier-Brzeska, sculpteur français pionnier du vorticisme.

ainsi sur ce motif : le compositeur est happé par l'entrejambe en baudruche gigantesque de la Princesse Wittgenstein et il glisse dans un toboggan qui évoque explicitement son vagin. À la fin de la séquence, son pénis démesuré est conduit vers un autre orifice circulaire, celui de la guillotine qui va le castrer, derrière laquelle la même Princesse exhibe son entrejambe. Dans *Tommy*, on retrouve l'entrejambe de Tina Turner (un plan en contreplongée à la fin de la séquence qui semble suggérer que le sarcophage n'était qu'une métonymie de l'acte sexuel) et l'orifice omniprésent est cette fois une bouche grande ouverte, celle de Tommy hébété, mais surtout celle de la Reine Acide qui "gobe" même le sarcophage via une surimpression. Dans *The Music Lovers*, le motif que l'on retrouve dans *Lisztomania* est ébauché par la robe à spirales d'Antonia, que celle-ci déploie vers son mari et dans laquelle la caméra s'engouffre. Le vêtement se fait ici prolongement métaphorique du corps de la femme. Enfin, dans *Mahler*, un vortex ouvre et clôt la séquence : c'est tout d'abord le pavillon de la trompette qui entame l'introduction de la *5<sup>e</sup> Symphonie* de Mahler, puis le pavillon démesuré du gramophone sur lequel a grimpé Alma et dans lequel s'engouffre également la caméra. Là encore, l'objet devient métaphore ou prolongement du corps. Notons également la présence dans l'extrait de la bouche grande ouverte du compositeur, impuissant devant son supplice, autre béance circulaire partagée par plusieurs des extraits étudiés<sup>44</sup>. Si la métaphore sexuelle paraît évidente, il faut en préciser les contours : la figure du vortex est à relier à une puissance de destruction, un appel du vide qui vient contrebalancer au moins dans *The Music Lovers*, *Mahler* et *Lisztomania* la puissance créatrice de l'artiste. Associer cette puissance de destruction à un élément charnel et féminin contribue à un imaginaire érotique global de l'impuissance (*The Music Lovers*, *Tommy*), de la castration (*Lisztomania*) ou du complexe d'infériorité et de la jalousie (*Mahler*). On obtient donc une mise en scène de l'érotisme qui privilégie à plusieurs reprises un onirisme fétichiste (car centré sur des objets et des parties du corps bien précises, même symboliques). Cet imaginaire-là, ce goût de la rupture de ton, du sexe mis en scène comme un spectacle sophistiqué n'est pas sans un certain penchant pour le mauvais-goût ou le grotesque. On peut donc raisonnablement attester d'un érotisme kitsch pour ces quelques scènes fantasmées, à la marge du réel de la diégèse.

---

<sup>44</sup> Rappelons au passage que l'acteur qui joue Mahler, Robert Powell, joue également le père de Tommy, que l'on aperçoit bouche bée dans la séquence dont il est question, tandis que Roger Daltrey joue Tommy et Franz Liszt et présente ce même motif de bouche grande ouverte dans les deux séquences.

### 1.2.2 La vie intime du personnage : un érotisme en marge du récit.

Étant donné que l'érotisme ne se cantonne pas à des scènes complètement délirantes où au caractère onirique dans le cinéma de Ken Russell, il peut être intéressant de s'y pencher, afin de voir si on peut aussi parler de kitsch pour ces scènes-là. La notion de marge est ici peut-être plus problématique, voire moins pertinente : il faut l'entendre dans le sens où le cinéma de Ken Russell n'est pas intrinsèquement érotique, les séquences qui le sont apparaissent comme des cellules closes par rapport au reste du récit, souvent en rupture de ton avec le reste du film qui les inclut. Une séquence en particulier correspond particulièrement à cette idée. Il s'agit dans *Music Lovers* de la nuit de noces entre Nina et Tchaïkovski (58" - 1'01"). Elle est probablement vécue par les personnages dans le film, et constitue un des points de départ du conflit affectif qui oppose les deux époux dans le film, puisque l'impuissance du compositeur, le dégoût que lui inspire le sexe féminin, pousseront Nina à se donner compulsivement à une foule d'amants. Ce point d'inflexion du récit, qui survient environ à la moitié du film, est mis en scène d'une manière très différente du reste du film. Là où le cinéaste nous installait dans le confort de mouvements de caméras amples, sinueux mais stables, notamment dans l'ouverture du film, très fluide, il met subitement en place un dispositif de mise en scène presque cauchemardesque. La séquence est en huis clos dans le wagon privé du couple, un espace étroit où il y a tout juste la place de se déplacer. Le train roule et le wagon tangue, et la caméra elle-même semble en proie à des ondulations frénétiques. L'éclairage est vacillant, le jeu des comédiens outré et grimaçant. La séquence est muette mais la fin du premier mouvement de la *Symphonie n° 6* recouvre littéralement l'image. Le sous-titre de cette symphonie, dite "Pathétique", justifie ici son emploi quelque peu anachronique puisqu'elle ne sera composée que quelques mois avant la mort du compositeur, des années plus tard. La séquence est donc terriblement tourmentée, et l'effet d'accumulation d'une musique totalement empathique, qui préside même à la lecture de l'image (la séquence serait simplement grotesque sans le son), d'un jeu très théâtral, d'un montage fondé sur des ruptures et des sautes, traduisent avec un certain mimétisme le caractère cauchemardesque et traumatisant d'une telle scène telle qu'elle est vécue par ses protagonistes. Manifestement ivres, lorsqu'ils décident de "consommer" leur mariage, on devine l'hésitation du compositeur et l'envie de Nina, ôtant sa robe à spirales qui semble vouloir engloutir le compositeur dans ses profondeurs. L'idée d'un vagin ainsi figuré a quelque chose de fou, de grotesque, mais l'effet produit est percutant et on comprend le dégoût de celui que l'on suppose alors plutôt homosexuel. La suite de la séquence est encore plus folle et

démesurée puisque Tchaïkovski assiste, debout et impuissant, à une sorte de crise étrange de Nina, entre inconscience et épilepsie, allongée et nue sur le sol du wagon, ballotée violemment par les mouvements du train. La nudité de la femme est frontale, crue, son corps est blanchâtre et peu désirable dans les circonstances précises de la scène : on est du point de vue du compositeur. L'érotisme est donc ici morbide et coupé de sa composante de désir, le corps est réduit à sa simple vérité de chair flasque, presque désincarnée. La séquence s'arrête aussi brutalement qu'elle avait commencé, par une ellipse conséquente qui nous amène dans le salon de la maison du compositeur, où Nina, apparemment remise, danse. La nuit de noce est donc un moment délibérément conçu comme une parenthèse sur un événement crucial mais désastreux de la vie intime de deux personnages. Plus généralement, il y a tout un jeu dans le film entre ce qui, dans la vie sexuelle de Tchaïkovski, relève du public et du privé. Il s'affiche avec ses amants auprès de sa famille, par exemple au début du film, mais son homosexualité n'est qu'une rumeur. La seule fois où on le voit explicitement sur le point d'avoir une relation sexuelle est donc un moment en marge du reste du récit, qui repose sur des dispositifs de mise en scène spécifiques. D'une certaine manière, l'érotisme est ici du domaine du privé pour les personnages, ce qui n'empêche pas que la manière dont il est montré relève du kitsch, par son outrance, sa frénésie, son irréalisme. De même dans *Mahler*, où l'essentiel de la narration revient sur la relation conflictuelle entre Alma et son époux, que ce soit pour les scènes au présent (dans le train), ou lors de *flashbacks* ou de visions fantasmées. Une partie du personnage semble ainsi définie par sa vie intime et érotique, que le film fait affleurer dans plusieurs séquences qui apparaissent comme autant de moments mis à la marge du récit ou qui s'en distinguent formellement.

### **1.2.3 Le kitsch au service d'une représentation de sexualités alternatives ou réprouvées.**

Une chose qui frappe à la vision de pratiquement n'importe quel film de Ken Russell où il y a des scènes érotiques plus ou moins explicites est la nature des rapports qui y sont montrés. Son cinéma pourrait presque être perçu comme un catalogue des pratiques sexuelles considérées comme déviantes, marginales ou moralement réprouvées. *Women in Love* est ainsi le premier film de fiction à bénéficier d'une large diffusion où l'on peut voir deux hommes entièrement nus s'adonner à un jeu fortement connoté érotiquement. En l'occurrence il s'agit d'une séance improvisée de lutte gréco-romaine devant un feu de cheminée entre Oliver Reed et Alan Bates. Nous reviendrons sur le caractère homo-érotique de cette scène. De même dans *Music Lovers*, qui aborde frontalement l'homosexualité de Tchaïkovski, même

si aucune scène explicite ne le montre avec son amant - on les voit simplement tous les deux dans un lit, à moitié dénudés, au début du film. Dans ce même film, Nina affiche une sexualité débridée et des comportements dangereux qui la pousseront à sa perte, tandis que Von Meck, la mécène, construit un érotique tout platonicien autour de son protégé, qui culmine dans la séquence où elle s'allonge à ses côtés lorsqu'il est inconscient. Le désir fortement marqué d'interdit qu'elle éprouve à ce moment s'apparente à une forme de nécrophilie ou plus simplement de somnophilie, la paraphilie qui consiste à tirer du plaisir ou de l'excitation de personnes inconscientes ou endormies. La tonalité de la séquence, ainsi que les décors et la gestuelle de l'actrice Izabella Telezynska rappellent par ailleurs le mélange de merveilleux et de fantastiques de films plus anciens comme *la Belle et la bête* (Cocteau, 1946) ou certains films de vampires comme la série des *Dracula* de la Hammer.

De même, on peut voir dans *Tommy* une référence explicite à des pratiques sadiques lors de la séquence du cousin Kevin ou encore à l'inceste lorsque Tommy est confié à un oncle libidineux. La séquence avec Tina Turner est quant à elle située dans un hôtel de passe et utilise une imagerie fétichiste ainsi que l'utilisation de drogues. Ken Russell franchit un pas dans l'érotisme scandaleux avec *Crimes of Passion* puisqu'on y voit Kathleen Turner dans des situations de domination sexuelle et de jeux sado-maso, où encore dans *Le Repaire du Ver Blanc* (1988), lorsque Amanda Donohoe tue un adolescent niais après avoir pratiqué sur lui une fellation. Toute la séquence est d'ailleurs construite comme une parodie de film pornographique avec la séduction (par la femme et non par l'homme) tirée d'une situation à priori ordinaire, l'autostop, et des dialogues lourds de double sens. Enfin, Joseph Lanza rapporte dans son livre des scènes d'ondinisme associées à un milieu carcéral dans *Valentino* (1977). *Mahler* comme *Lisztomania* créent par moments un érotisme mâtiné d'imagerie nazie, ce qui n'est peut-être pas du meilleur goût, mais que l'on peut rapprocher de certaines productions des années 1970 regroupées sous les qualificatifs génériques de "nazisploitation" ou de "nazi porn", un sous-genre de la "sexploitation". De tels films, ouvertement érotiques, jouaient sur la sulfureuse rencontre entre un univers érotique et sexuel plutôt marginal ou extrême et un arrière-plan diégétique faisant référence au nazisme et à ses codes (vestimentaires, hiérarchiques notamment), créant un système de représentation où l'esthétique nazie devenait un fétiche sexuel. On peut notamment citer le film de Liliana Cavani *Portier de nuit* (1973)<sup>45</sup>, ou des exemples relevant plus directement de cette

---

<sup>45</sup> L. Cavani, *Portier de nuit (Il Portiere di notte)*, 1973

"nazisploitation", telle que la série des Ilsa, démarrée en 1975 avec *Ilsa, la louve des SS* de Don Edmons<sup>46</sup>.

Quant aux *Diabes*, c'est peut-être pour Ken Russell le sommet de l'obscénité et de la provocation, en tout cas son plus gros scandale. On y voit des viols, des scènes saphiques, des membres du clergé s'adonner à tous types de perversions sexuelles, des pénétrations avec un crucifix, et une scène fantasmée où Vanessa Redgrave lèche les stigmates sur le corps du Christ. En parallèle de ces nombreux outrages faits à la chair, une épidémie de peste dans la ville permet au film d'alterner ces séquences quasi pornographiques avec des scènes d'agonie et de charnier où les corps disloqués et pourrissants font écho à ceux, malmenés, des femmes violées ou en proie à l'hystérie sexuelle.

Toutes ces séquences, et la grande diversité des pratiques qui y sont montrées, sont marquées soit par un kitsch provenant de l'outrance avec laquelle sont présentés les faits, soit par un kitsch plutôt associé au décorum et au maniérisme des décors et de la mise en scène. Ainsi, qu'il soit dans un extrême ou dans l'autre, on peut interpréter l'imaginaire érotique de Ken Russell comme étant de toute façon kitsch. Il parvient même à créer un kitsch de l'obscène et du repoussant, là où on associe plutôt la notion à ce que Kundera appelle "la négation de la merde"<sup>47</sup>.

### **1.3 Une étude de cas : les multiples facettes de l'érotisme dans *Women in Love* (1969).**

*Women in Love* est le troisième long métrage de cinéma réalisé par Ken Russell, le cinquième si on inclut ses téléfilms. C'est également son plus grand succès critique puisque le film lui vaut l'unique nomination à l'Oscar du meilleur réalisateur de sa carrière, ainsi qu'un Oscar de la meilleure actrice pour Glenda Jackson. Lorsqu'il réalise ce film, Russell a le vent en poupe et dispose d'un des budgets les plus confortables de sa carrière. Comme son titre français l'indique, il s'agit d'une adaptation d'un des romans les plus célèbres de D.H. Lawrence. C'est donc un film à caractère historique, en costumes, genre que réinvestira le cinéaste dès *Les Diabes*, mais c'est également l'adaptation d'un texte sulfureux qui fut l'objet d'un énorme scandale au moment de sa parution. En effet, le roman de Lawrence a été censuré en Grande-Bretagne lors de sa publication, et l'auteur dut en remanier plusieurs passages avant de pouvoir le publier. Souvent qualifié d'obscène ou de pornographique, il raconte le

---

<sup>46</sup> D. Edmons, *Ilsa, la louve des SS (Ilsa, She Wolf of the SS)*, 1975

<sup>47</sup> Kundera, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, 1984.

destin de deux sœurs, Gudrun et Ursula, dans l'Angleterre rurale des années 1920, en plein essor industriel. Les deux sœurs fréquentent la grande bourgeoisie locale et ont des aventures sentimentales et sexuelles avec Rupert Birkin, pourtant marié à Hermione, et Gerald, qui se montre pour sa part fasciné et troublé par son ami Rupert. Le roman, en grande partie consacré aux portraits psychologiques de ces quatre êtres amoureux ou tourmentés, traite donc de thèmes aussi variés que l'adultère, la sexualité en général et l'homosexualité latente d'un de ses personnages, thèmes qui dans les années 1920 étaient bien sûr tabous, mais qui demeuraient relativement sensibles dans le cinéma grand public de la fin des années 1960. C'est donc à la fois en tant qu'adaptation fidèle d'un roman au caractère fortement érotique et en tant que film présentant un discours et des images explicites sur le sujet que nous analyserons les différentes facettes de l'érotisme dans *Women in Love*.

### **1.3.1 Sensualité et retour à la nature : la représentation de la sphère intime et du discours érotique de Rupert Birkin.**

Le personnage de Rupert Birkin, joué dans le film par Alan Bates, dévoile à de nombreuses reprises ses conceptions du discours amoureux et érotique. Il fait ainsi part de ses positions sur le mariage, sur la monogamie, la fidélité, ou la vie sexuelle dans le couple. Sa rencontre avec Ursula est une des premières séquences du film. Cette dernière est institutrice et donne un cours de botanique à ses élèves, cours dont l'objet est un type d'inflorescence appelé chaton (*catkin* en anglais). Rupert interrompt le discours de la jeune femme et entame avec elle un dialogue truffé de sous-entendus sexuels reposant sur des figures d'analogies avec la forme phallique de ces inflorescences et la présence d'éléments mâles et d'éléments femelles. La scène est alors à nouveau perturbée par l'arrivée d'Hermione, épouse de Rupert, qui devine son petit jeu et montre des signes de jalousie et d'agacement ostensibles. Par cette brève présentation du trio amoureux Ursula - Rupert - Hermione, on comprend que les personnages se connaissent déjà et que leurs relations sont posées comme un point de départ. On remarque également que l'élément érotique de la séquence repose sur le langage et sur une association à l'élément végétal.

Cette association est réitérée à de nombreuses reprises par la suite lorsqu'il s'agit du personnage de Rupert et de son attirance pour Ursula. Dans une autre séquence tirée du début du film, tous les personnages principaux sont attablés en extérieur pour déjeuner. À l'exception de Gerald et d'Ursula qui portent des couleurs vives (brun et orange), tous sont vêtus de blancs ou dans des tons clairs; la table et les chaises sont également blanches.

Profitant de ce qu'Hermione coupe une figue avec un couteau, Rupert improvise un discours poétique sur l'art de consommer ce fruit, discours dans un premier temps à l'érotisme suggéré, puis parfaitement explicite. Tout en poursuivant, il se saisit d'une figue qu'il dévore de manière grossière, contrastant ainsi les manières raffinées de son épouse. Le montage de la scène crée une tension et dirige la lecture érotique du discours de Rupert. Il est d'abord montré dans le même plan qu'Hermione au début de son discours, puis le cadre se resserre autour de lui et de chacun des personnages : seuls le jeune couple de mariés ainsi que Gudrun et Gerald sont cadrés ensemble, tandis qu'Hermione n'apparaît qu'en plan serré, isolée. Quant à Ursula, si elle est cadrée également en plan serré, Rupert fait régulièrement irruption dans le champ depuis le bord droit du cadre, adressant son discours en particulier à elle. Le jeu sur la rapidité de l'enchaînement des différents plans organise la circulation des émotions entre les personnages : gêne ou amusement pour Gudrun et Gerald ou pour les jeunes mariés, silence des trois autres convives qui regardent et attendent, jalousie et agacement d'Hermione, concupiscence de Rupert qui envahit l'espace alloué à Ursula. Si la scène est absente du roman, le discours sur la figue est repris pratiquement mot pour mot d'un poème de D.H. Lawrence<sup>48</sup>. En "inventant" cette scène, Ken Russell ne fait qu'étoffer dans son film l'analogie entre nature et érotisme associée au personnage de Rupert Birkin. Le choix d'un poème de D.H. Lawrence est une volonté de ne pas trahir le roman et ses thématiques, en puisant dans le reste de l'œuvre de l'écrivain. La scène à l'école autour des chatons est quant à elle bien tirée du roman. Dans ces deux scènes, le parallèle entre les organes génitaux humains et notamment féminins est non seulement établi avec des végétaux, mais avec des organes sexuels de végétaux (pistils, étamines, fruits). C'est, dans le roman comme dans le film, un détour astucieux pour évoquer explicitement la sexualité sans verser dans la pornographie. Plus loin, après une scène de dispute dans les bois où Ursula se montre presque hystérique, elle revient vers lui après avoir jeté leurs alliances à ses pieds et lui présente une fleur : "See what a flower I found you."<sup>49</sup>. On peut interpréter cette fleur comme un symbole tant de paix ramenée au sein du couple que comme une métaphore sexuelle de la femme offrant (de nouveau) son sexe à son amant.

Ce rapport à la nature en tant qu'espace propice à l'expression de la sensualité et de l'érotisme pour Rupert trouve d'autres manifestations dans le film. Après une dispute avec Hermione, il s'enfuit, blessé à la tête, dans les bois et commence à se déshabiller. Le reste de

---

<sup>48</sup> Lawrence, D.H., "Fig", in *The Cambridge Edition of the Works of D.H. Lawrence, The Poems*, Vol. I, Pollnitz, Christopher (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 232-233

<sup>49</sup> "Regarde la belle fleur que je tai cueillie." (71')

la séquence le montre entièrement nu, dans la forêt, se frottant aux troncs des arbres, à leurs branches ou se roulant dans les épis de blé. La nudité des personnages masculins - et dans une moins mesure féminins - et fréquente dans ce film, qui est souvent rapporté comme étant le premier long-métrage de cinéma à être distribué en salles montrant un homme entièrement nu avec son sexe au repos.<sup>50</sup> Mais hors cette scène restée célèbre de lutte japonaise devant un feu de cheminée, et sur laquelle nous reviendrons, les scènes de nu du personnage de Rupert sont exclusivement en extérieur, et plus précisément dans la nature. Il consomme ainsi charnellement sa passion pour Ursula dans le parc de la propriété où à lieu la fête organisée par la famille de Gerald, et toute la séquence est marquée par ailleurs d'un érotisme ambivalent : les hommes ou les jeunes mariés se baignent volontiers nus dans le lac artificiel, et pendant que les nouveaux amants font l'amour dans le parc, les mariés se noient. L'utilisation du montage alterné rend la séquence particulièrement agitée et dramatique : les amants sont filmés par une caméra aux mouvements frénétiques et tournoyants, la musique de Georges Delerue s'emballe et épouse une tonalité tragique et tourmentée, et les corps enlacés des amants après l'amour sont comparés à ceux des noyés, retrouvés après que le lac a été vidé de ses eaux<sup>52</sup>. Cette vision étonnamment crue et morbide participe d'une thématique héritée du roman qui voit le mariage comme quelque chose de plutôt néfaste. Cette thématique participait au caractère sulfureux du roman, le film y fait référence également : la mort des jeunes époux, le divorce inévitable de Rupert et Hermione, la scène des alliances jetées au sol, ou encore l'impossible union de Gudrun et Gerald. Cependant, le couple formé par Rupert et Ursula semble accéder à une forme de bonheur conjugal. Le sujet de leur dispute forestière est justement la vie sexuelle jugée dépravée et perverse par Ursula d'Hermione et de celui qui est alors encore son époux, montrant les réticences de celle-ci à s'unir à Rupert. Mais suite à leur réconciliation, une nouvelle scène d'amour entre les deux personnages prend place en pleine nature, sur une tonalité cette fois bien plus idyllique et apaisée. L'image est curieusement renversée à 90° et les deux amants progressent comme en dansant l'un vers l'autre, nus dans ce qui semble être un champ de fleurs hautes, de graminées et de petits conifères (les mêmes que ceux auxquels se frottait plus tôt Rupert lors de sa course effrénée dans les bois). Leurs étreintes sont filmées au ralenti, avec un léger effet de flou et la scène est muette, uniquement accompagnée de la musique de Georges Delerue, cette fois sur un tempo plus lent et lié, d'une tonalité lyrique où dominant les cordes. Cette stylisation particulière de la scène - et

---

<sup>50</sup> *Directing Film*, op. cit. p91

<sup>51</sup> Vermilye, Jerry, *The Great British Films*, New-York, Citadel Press, 1978

<sup>52</sup> Cf Fig. 4 et Fig. 5

notamment ce renversement vertical de l'image - a quelque chose d'assez kitsch en ce qu'elle semble plus onirique que vécue par les personnages, et qu'elle est montrée de manière totalement idéalisée et bucolique, comme symbole de la promesse de leur amour éternel et de leur fidélité, amour "naturel" en quelque sorte puisque sacralisé dans un environnement naturel. Cette harmonie entre l'homme et la nature, où celle-ci a des vertus presque magiques, du moins apaisantes, est un motif récurrent chez Ken Russell, comme le signale Paul Sutton dans son essai *Ken Russell at the BBC, 1959-1970*<sup>53</sup>.

### **1.3.2 Une vision pessimiste et tourmentée des relations homme-femme.**

Comme nous l'expliquions précédemment, le film *Women in Love* hérite du roman de D.H. Lawrence une série d'oppositions thématiques : la nature contre l'industrialisation, l'amour contre le mariage notamment. De ces oppositions découle donc un portrait plus pessimiste de la relation houleuse entre Gudrun et Gerald que celui de la relation entre Rupert et Ursula. Dans la scène qui précède la séquence de la figue, Gudrun explique que son nom est lié à la notion de péché. Cette précision n'est pas explicitée dans le roman, c'est un ajout du scénario qui n'est donc pas anodin. Le personnage qu'incarne Glenda Jackson est en effet celui qui a le parcours psychologique et émotionnel - charnel même - le plus complexe du film. Gudrun est sculptrice, artiste. Elle n'appartient donc pas vraiment à la même logique de classe qui hiérarchise les autres personnages, où Rupert et Gerald sont deux notables, l'un de la fonction publique, et l'autre un industriel. En tant qu'artiste, elle fréquente des milieux aisés, cette même bourgeoisie donc, sans y appartenir pour autant, elle est en quelque sorte hors classe, tandis qu'Ursula, institutrice, serait d'une classe moyenne, plus prestigieuse que les anonymes mineurs que l'on croise à plusieurs reprises, mais moins que la bourgeoisie. Une des séquences finales du film, dans les Alpes suisses, explicite ce rapport de classes complexes. La rencontre avec Loerke un sculpteur allemand, visiblement bisexuel, conduit à une discussion entre les deux personnages, où celui-ci mentionne la condition sociale difficile des artistes, qui endurent parfois la misère tout en fréquentant de hauts milieux. C'est cette différence de statut social qui est un des obstacles majeurs à la stabilité de la relation entre Gudrun et Gerald. La rudesse et le matérialisme de ce dernier s'opposent à la sensibilité d'artiste de Gudrun. Les deux personnages sont montrés comme ayant des pulsions destructrices ou des comportements dangereux : Gerald lorsqu'il maltraite un cheval devant le passage d'un train en pleine campagne, semble-t-il pour provoquer Gudrun et Ursula qui

---

<sup>53</sup> Flanagan, Kevin. *op.cit.*, p.9

passaient par là, et Gudrun lorsqu'elle danse, comme prise d'une étrange transe, devant un troupeau de bœufs en pleine forêt, ou encore lorsqu'elle s'enfonce dans les bas fonds de la ville minière avoisinante, se mêlant, hautaine, à la foule qui la provoque sexuellement et menace même de la violer, n'était-ce l'intervention de Gerald qui sort justement d'un pub en bonne compagnie. Le film se fait plus cru et trivial lorsqu'il s'intéresse à ces deux personnages, séparément ou conjointement. La séquence des bas-fonds montre des couples s'enlacer dans un tunnel, le même tunnel, cette fois-ci désert, où s'enlaceront à leur tour Gudrun et Gerald plus tard dans le film. Les filles qui accompagnent Gerald lorsqu'il sauve Gudrun d'un probable viol sont de petite vertu, lourdement et vulgairement fardées. Les mineurs qui haranguent Gudrun un peu plus tôt sont tous sales, et contrastent avec le jaune ocre de son habit. Leurs avances sont obscènes. Mais le comportement de Gudrun est ambivalent. Elle semble à la fois fascinée, amusée et repoussée par ce spectacle et cette obscénité. Elle sourit à plusieurs reprises, après avoir été grossièrement abordée par deux mineurs se lavant dans un baquet d'eau, et lorsqu'elle fait à son tour des avances à un autre mineur, passablement ivre, probablement par provocation. Elle revendique alors vouloir se vautrer dans la chair nue et suintante, et se renseigne ironiquement sur la musculature des cuisses de son interlocuteur, alors que les deux personnages passent devant un étal de boucherie.

La seule véritable scène d'amour entre Gudrun et Gerald est également sous le signe de l'obscénité et d'une certaine violence psychologique. Le principe de mise en scène est similaire à celui de la séquence où Rupert et Ursula consomment leur amour dans le parc : caméra à l'épaule, musique dramatique et agitée de Delerue - c'est d'ailleurs à très peu de choses près le même morceau. Mais le contexte est différent, c'est une scène domestique, qui se déroule chez Gudrun, dans son propre lit. La scène qui précède la séquence montre Gerald, le soir suivant l'enterrement de son père malade, comme mû soudainement par un désir sauvage et irrépressible de se rendre, furtivement, chez Gudrun. On le voit fracasser un verre dans sa cheminée puis traverser les jardins de sa propriété, piétiner les fleurs sur la tombe de son père pour prendre une poignée de boue. Ce comportement étrange, erratique, ainsi que les notes inquiétantes de la musique de Delerue qui l'accompagnent, créent une atmosphère curieusement morbide précédant l'acte sexuel. Après avoir réveillé Gudrun, le visage de Gerald est comme fermé, impassible, déterminé mais visiblement peu enjoué, comme si la perspective de coucher avec elle était plus douloureuse qu'autre chose. L'acte est filmé en un plan-séquence, entrecoupé de visions de la mère de Gerald qui rit de manière hystérique à

l'enterrement de son mari. Le plan se termine sur un fondu au noir des deux amants. C'est encore une fois la musique de Delerue, particulièrement oppressante, ainsi que les mouvements de la caméra portée et le jeu des acteurs qui semble évoquer plus la souffrance que le plaisir, qui confère à cette scène un caractère étonnamment morbide et pessimiste. Le lendemain matin, après qu'elle a congédié Gerald, un plan en plongée sur Gudrun, seule sous les draps de son lit, la montre pensive alors qu'elle se recroqueville sur elle-même et que la caméra effectue un lent zoom sur son visage. Cette petite ponctuation précise la psychologie du personnage à cet instant précis : le statut de sa relation avec Gerald est incertain, et la nuit passée en sa compagnie la laisse dubitative.

Comme nous le disions précédemment, c'est toute une conception du mariage qui est en jeu ici, cet acte étant établi comme la finalité d'une relation amoureuse, ce que le roman comme le film remettent en question. Nous avons déjà évoqué la mort des jeunes mariés, superposée à l'acte sexuel entre Rupert et Ursula - acte avant et durant lequel cette dernière réclamait l'amour de Rupert, lui demandant expressément de lui dire qui l'aime. Il y a aussi le mariage - et en filigrane le divorce - de Rupert avec Hermione. Leur relation est ambiguë, Hermione étant volontiers présentée comme jalouse, imbuë d'elle-même, voire grotesque ou ridicule. Son numéro de danse et de pantomime au début du film se mue en farce érotique lorsque les hommes qui y assistent décident de le tourner en dérision, et elle est accusée à deux fois par deux fois de pornographie et d'obscénité, tout d'abord par Rupert lors d'une dispute après le numéro de danse où il critique son désir de tout contrôler et son manque de spontanéité et de sensualité, une seconde fois par Ursula lorsque celle-ci se dispute avec Rupert dans les bois. Cette supposée obscénité d'Hermione est peu montrée dans le film puisqu'elle n'y est présente que dans le premier tiers. Tout au plus la voit-on lécher le téton de Rupert au début du film, et lâcher un "My ass !" qui tranche brutalement avec sa prétention à une certaine sophistication (abondamment tournée en dérision à la fois par les autres personnages et par la mise en scène). Par ailleurs, le mariage et les conceptions qu'en ont les différents personnages sont au centre de deux scènes consécutives du film. Tout d'abord une conversation entre Gerald et Rupert. Le premier se demande s'il ne devrait pas épouser Gudrun, ce que lui déconseille le second. Rupert expose alors sa propre conception du mariage. Il commence par affirmer qu'il y a des mariages de toutes sortes. Il déclare ensuite que l'idée du mariage à l'ancienne ou traditionnelle le répugne, mais qu'il croit cependant à une union durable entre un homme et une femme. Plus intéressant et subversif, il revendique alors l'idée d'une relation parfaite entre deux hommes, qui soit tout aussi valable et importante

que le mariage. Cette scène se passe bien après la confrontation physique entre les deux hommes lors d'une séance de lutte japonaise, qui semble avoir eu pour effet de calmer (ou de refouler) le trouble que ressentait Gerald à l'égard de Rupert. À ce moment précis donc, la position que tient Rupert ravive un souvenir douloureux à Gerald et explique en partie pourquoi il se place à ce point en opposition ou en incompréhension face au discours de son ami. La mise en scène est remarquablement symbolique lors de cet échange : les deux hommes sont dans une pièce garnie de miroirs. Dans un premier temps, Gerald est assis à son bureau pendant que Rupert est assis sur un fauteuil. Un plan large les montre dans le reflet d'un grand miroir, dos à dos. Puis, un plan plus serré montre le reflet de Rupert au premier plan, déformé par une fissure dans la glace, et celui de Gerald au second plan, qui l'observe. Ensuite, un plan de Rupert le montre accoudé à un rebord surplombé d'un miroir, dans lequel se reflète aussi une statue. Le reflet du visage de Gerald est visible entre le reflet de cette statue et celui de Rupert. Lorsque Gerald se lève et rejoint Rupert, les deux se retrouvent dans un couloir où deux miroirs se font face et où leurs reflets se déploient à l'infini. Puis, par un effet de champ / contrechamp, on voit tour à tour Rupert et son reflet, de face, séparés par Gerald de dos, puis Gerald et son reflet, de face, séparés par Rupert de dos, et enfin Rupert et son reflet de face, puis un gros plan sur le visage de Gerald, puis de nouveau Rupert et son reflet<sup>54</sup>. Cette construction autour de reflets<sup>54</sup> et cette progression par le montage de la scène agit en commentaire du discours de Rupert et du désaccord de Gerald. Dans la première partie de la séquence, Rupert est le plus souvent au premier plan, puisqu'il mène la discussion en exposant ses théories. Quelques plans de coupe donnent un contrechamp direct et montrent le visage de Gerald lui posant ou une question ou réagissant à ses propos. Leur position initiale renseigne sur leur désaccord de principe : on sait à ce stade que leurs conceptions sur la nature des relations homme-femme sont opposées. Les plans où Rupert semble encadrer le reflet de Gerald peuvent suggérer plusieurs choses : soit qu'il a l'ascendant sur lui, soit qu'il occupe toutes les pensées (désir refoulé) de Gerald. Cette lecture est précisée dans la dernière partie de la séquence, où Gerald, initialement à jeu égal avec Rupert (deux plans "en miroir" construits de la même façon dans le champ et le contrechamp), est ensuite éjecté littéralement du champ : Rupert se retrouve seul avec son reflet et Gerald seul tout court, comme pour signifier tant leur désaccord que la position de supériorité de Rupert sur Gerald. De plus, ce moment de la scène correspond à celui où Rupert développe son idée d'une relation entre deux hommes qui soit aussi parfaite et forte qu'un mariage. Les jeux de reflets en faveur de Rupert

---

<sup>54</sup> Cf Fig. 6 et Fig. 7

traduisent alors aussi le désir refoulé de Gerald pour son ami, et le caractère utopique et impossible d'une telle relation. Quant au plan où les reflets se répètent à l'infini, il est constitué de deux temps. Dans un premier temps, Rupert est derrière Gerald, son reflet enferme donc celui de Gerald, il le domine comme il occupe ses pensées. C'est à ce moment-là qu'il se déplace à ses côtés, créant un reflet à l'infini, et qu'il énonce cette idée de relation parfaite entre deux hommes. Les reflets font alors écho à l'ambiguïté ravivée de leur relation et semblent donner durant un bref instant raison à l'hypothèse de Rupert, qui sera ensuite niée par le champ / contrechamp. D'une certaine manière, alors qu'au début du film c'est le personnage de Gerald qui était troublé par celui de Rupert, la relation semble ici s'inverser. Gerald refoule pour de bon ce penchant tandis que Rupert vante les mérites d'une telle relation - probablement platonique.

Vient ensuite un bref échange entre Rupert et Ursula, après qu'ils ont convenu de se marier. Ursula demande si Gudrun ne va pas en faire autant avec Gerald, ce à quoi Rupert répond que non, car Gudrun est faite pour être une maîtresse, et Gerald un amant, soulignant par là à la fois l'incompatibilité de ces deux êtres et leur instabilité respective. Ursula demande alors si les hommes n'ont d'autres choix que d'être soit amant soit époux, ce que confirme Rupert, à moitié amusé. L'échange se termine alors que qu'Ursula réclame tendrement et avec complicité un amant en Rupert et non un époux. Cette demande est à prendre comme un trait d'humour puisque les deux personnages ont alors décidé de se marier, toutefois elle renseigne également sur la nature de leur union et sur la validité sentimentale - et sexuelle - de leur futur mariage. Le leur est le seul qui vaille et qui ne soit pas un simulacre (Hermione et Rupert), une tragédie annoncée (les deux jeunes époux qui périssent au début du film) ou une impasse (les amours avortées de Gerald et Gudrun).

### **1.3.3 Le sous-texte homo-érotique du film : les troubles et tourments de Gerald.**

La dernière facette importante de l'érotisme dans l'adaptation par Ken Russell du roman de D.H. Lawrence est le caractère homo-érotique suggéré par le cheminement psychologique du personnage de Gerald. Nous venons d'évoquer la manière dont il refoulait ce désir que l'on sent palpable dans tout le premier tiers du film, et la vision platonique qu'avait son ami d'une telle relation. Mais vers le début du film, Gerald déclare qu'une femme ne pourrait jamais lui suffire. Cette phrase est ambiguë, car si son personnage est celui d'un amant-né comme le dit à un moment donné Rupert, et qu'il collectionne les conquêtes féminines - rendant par là sa relation avec Gudrun chaotique, elle peut aussi supposer qu'il est

également attiré par les hommes. Certains plans de son visage, notamment lors de la séquence de la figue, peuvent être interprétés comme des signes du trouble que produit sur lui Rupert. Cette attirance douloureuse et latente que l'on devine et qui n'est pas absente du roman, seulement un peu moins explicitée, culmine lors de la fameuse scène de lutte japonaise. La séquence du film réunit en fait - en inversant leur ordre - le contenu de deux des chapitres du roman. Dans le chapitre XVI, intitulé "Man to Man", Rupert et Gerald décident de sceller leur amitié par un pacte de sang, comme dans la tradition des chevaliers teutoniques. La séance de lutte figure quant à elle dans le chapitre XX, intitulé "Gladiatorial". Dans le film en revanche, les deux personnages décident de se battre puis de faire un pacte de sang. En adaptant ainsi le matériau littéraire d'origine, Russell gagne en concision tout en conservant la cohérence thématique de l'œuvre. Dans le roman, l'ambiguïté de la relation et le caractère érotique du combat sont traduits par un vocabulaire équivoque utilisé pour décrire les gestes du combat et la carnation changeante des personnages. Le texte évoque ainsi le fait que Gerald rougit quand Rupert le touche, que ce dernier semble le "pénétrer", ou que Gerald lui est soumis.<sup>55</sup> Dans le film, le jeu sur les carnations est rendu par l'éclairage et la photographie de la scène, tout en lumière tamisée et rougeoyante, celle du feu de cheminée et des bougies, qui confère une atmosphère sensuelle à la scène et crée des jeux d'ombres et de volumes sur les membres des deux hommes. Quant au vocabulaire connoté du roman, il se traduit ici par les positions adoptées par les personnages et le double-entendre des dialogues. Il s'agit bien d'un combat, mais tout prête à penser que c'est une métaphore de l'acte sexuel. Il est tout d'abord ritualisé, puisque Gerald ferme la porte du salon à clé et définit l'espace de jeu en dégageant une peau de bête qui trônait devant la cheminée. Ensuite, la position de Rupert au début de la scène, lorsqu'il lance l'idée du combat, peut apparaître comme lascive ou tentatrice : il est allongé sur la peau de bête, à la merci du regard de Gerald. L'objet de leur dialogue est parfois flou : Gerald mentionne une bêtise qu'il serait capable de faire s'il ne se contrôlait pas, tandis que Rupert lui répond "Pourquoi ne pas la faire ?". Bien sûr, la nudité totale des deux personnages renforce le caractère érotique du combat, de même que les positions et étreintes qu'ils enchaînent. La musique démarre en cours de combat pour accompagner un climax où

---

<sup>55</sup>Lawrence, D.H., *Women in Love* (1920), London, Penguin Books, 1995, p.270 : "*So the two men entwined and wrestled with each other, working nearer and nearer. Both were white and clear, but Gerald flushed smart red where he was touched, and Birkin remained white and tense. He seemed to penetrate into Gerald's more solid, more diffuse bulk, to interfuse his body through the body of the other, as if to bring it subtly into subjection, always seizing with some rapid necromantic fore-knowledge every motion of the other flesh, converting and counteracting it, playing upon the limbs and trunk of Gerald like some hard wind. It was as if Birkin's whole physical intelligence interpenetrated into Gerald's body, as if his fine, sublimated energy entered into the flesh of the fuller man, like some potency, casting a fine net, a prison, through the muscles into the very depths of Gerald's physical being.*".

l'étreinte se fait particulièrement suggestive, Gerald semblant sur le point d'embrasser Rupert puis posant sa tête sur son torse avant de s'effondrer avec lui sur le sol. Le plan en plongée qui suit et les présente haletants, en sueur, nus et l'un contre l'autre suggère également la situation de deux amants juste après l'amour. Dans cette séquence, le désir contradictoire de Gerald pour Rupert se concrétise physiquement, et le combat entre les deux hommes s'apparente à une manière d'y succomber métaphoriquement et de le régler, du moins temporairement, en le refoulant. Pour Rupert, c'est une illustration avant l'heure de sa conception de ce qu'on pourrait appeler une amitié virile. On ne peut dire avec certitude s'il est conscient ou non de l'attraction qu'il exerce sur Gerald et s'il en joue, ou s'il est simplement fidèle à lui-même et de bonne foi; après tout, c'est lui qui suggère l'idée du combat et qui en ordonne le rituel (déshabillage, manière de procéder).

Dans la dernière partie du film, ce sous-texte homo-érotique resurgit d'une manière inattendue avec l'arrivée du personnage de Loerke, joué par l'acteur Vladek Sheybal, un habitué de Ken Russell. Loerke est présenté comme un personnage aux penchants homosexuels voire bisexuels, de manière assez explicite. Il est en compagnie d'un amant, jeune et blond, qu'on voit d'ailleurs allongé dans un lit, probablement nu sous les draps, lors d'une scène où il montre à Gudrun ses œuvres d'artistes. Le fait que ces deux personnages soient amants est montré d'une manière naturelle, sans pour autant l'explicitier par une scène d'amour. Pour autant, le personnage de Loerke n'est pas stigmatisé ou montré comme déviant, et son orientation sexuelle a une autre fonction, celle de compromettre définitivement la relation entre Gudrun et Gerald. Dès le soir de leur arrivée dans le chalet, lors d'un petit bal qui a lieu entre tous les occupants, le couple est observé par le regard intrigué de Loerke et de son amant. Le jeune homme invite Gudrun à danser, piquant au vif Loerke qui le bouscule et se moque de lui. Plus tard, lors d'une scène de luge, les deux hommes observent de nouveau Gudrun et Gerald et Loerke part d'un grand éclat de rire sarcastique devant eux. Il développe peu après devant Gudrun et Ursula sa conception de l'art et sa répugnance pour la notion d'amour, conception que rejette Ursula mais qui semble fasciner Gudrun. Suite à cet échange, cette dernière interroge Gerald sur la nature de ses sentiments. Il confesse ne jamais l'avoir aimée - il le faisait plus tôt à Rupert qui lui l'assurait une nouvelle fois de son amour fraternel - mais consent à lui dire qu'il l'aimera pour toujours. Cet échange contradictoire, et cynique, est l'aveu de faiblesse de Gerald, mais il témoigne aussi du chemin qu'ont fait les conceptions de Loerke dans l'esprit de Gudrun. Suit une scène de sexe particulièrement âpre et violente, qui fonctionne comme un présage pour la tentative de meurtre que Gerald fera le lendemain

sur Gudrun, suite à une nouvelle provocation de cette dernière. Peu après, Gerald meurt de froid après s'être enfui dans les montagnes enneigées. Le rôle de Loerke agit ainsi en forme de révélateur : sa présence, ses discours, notamment celui où il évoque "des jeux d'initiations", "sensuels" plutôt que du sport, font resurgir les désirs refoulés de Gerald et font définitivement prendre conscience à Gudrun de l'impossibilité réciproque de leur amour. Le film reste ambigu quant à savoir si Loerke et son amant ont perçu les penchants ou non de Gerald, car tout procède par jeux de regards et allusions discrètes. Le départ de Rupert pour Vérone et le renouvellement de son amour chaste pour Gerald est un déclencheur de plus. Sa virilité est mise à mal, il haït celle qu'il devrait aimer et transforme son désir sexuel en violence puis en pulsion de mort, qu'il retourne finalement vers lui. On pourrait ainsi interpréter le parcours psychologique de Gerald comme celui d'un refoulement impossible du désir homosexuel - alors inavouable - qui conduit à une issue fatale. Comme le montre Barbara Mennel dans son livre *Le Cinéma Queer*<sup>56</sup>, une telle trajectoire est un lieu commun du cinéma gay et lesbien. On la retrouve dès les débuts du cinéma *queer* dans l'Allemagne de la République de Weimar, notamment dans ce que l'auteur désigne sous le nom de documentaires militants.<sup>57</sup> La fin tragique du personnage homosexuel est autant réaliste compte tenu de la situation des homosexuels à l'époque qu'un ressort dramatique pour sensibiliser le public de l'époque à la souffrance de cette minorité. Plus tard, un chapitre est consacré au cinéma *queer* hollywoodien dans les années cinquante et soixante, dans la période qui précède les émeutes de Stonewall et le militantisme camp ou trash des films des années soixante-dix. L'idée mise en avant dans ce chapitre est celle d'une homosexualité secrète car prohibée par le code Hays, mais néanmoins implicite et structurelle.<sup>58</sup> On pourrait en dire autant de l'homosexualité latente de Gerald dans *Women in Love*, qui sans être l'objet du récit ni un élément totalement explicite, en module une partie des rebondissements.

Ainsi, si cette œuvre n'est peut-être pas la plus représentative de l'imaginaire érotique volontiers débridé et débordant de Ken Russell, elle est celle qui permet de prendre du recul face à cette question et de nuancer la portée kitsch de la dimension érotique de son cinéma. S'il est d'une part indéniable que certains de ses aspects le sont, notamment dans une certaine "frénésie", pour reprendre le terme employé par Joseph Lanza dans son ouvrage, le cinéma de Ken Russell aborde également l'érotisme d'une manière moderne et frontale dans le contexte de la production cinématographique de l'époque : ses effets de mise en scène et son utilisation

---

<sup>56</sup> Mennel, Barbara, *Le Cinéma queer*, Jean Pouvelle (trad.), Paris, L'Arche, 2013.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 23-30

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 51-59

récurrente de symboles explicites sont peut-être kitsch, mais sa vision personnelle de déviances ou de fétichismes rarement présents au premier plan dans le cinéma de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix sont tout à fait typiques, de même que ses propositions plus extrêmes des années quatre-vingt qui flirtent avec la pornographie mais réinvestissent le cinéma bis d'horreur ou de *sexploitation*. Réduire son érotisme au rang d'une forme d'ornementation kitsch serait en quelque sorte trahir la portée de son cinéma, qui incarnait à sa manière une libération des mœurs et des idées à partir de la fin des années soixante.

## 2. Le kitsch historique : une rencontre inévitable ?

La relecture par le kitsch du genre, ou plutôt du registre érotique, est une des composantes essentielles du cinéma de Ken Russell. Mais ce n'est ni le seul genre abordé par le cinéaste, qui a investi pratiquement tous les genres "majeurs" du cinéma contemporain (avec une prédilection particulière pour le film musical, le *biopic*, mais aussi l'horreur et la science-fiction, ou encore le genre historique dont il sera ici question), ni donc le seul genre revisité à l'aura d'une certaine idée du kitsch. Objet d'étude toujours aussi difficile à cerner et à circonscrire avec précision, justement parce qu'il réunit une grande diversité de procédés, qu'il prend de nombreuses formes et de représentations différentes et que l'étiquette de "kitsch" peut-être apposée à des œuvres profondément différentes, le kitsch semble pourtant rencontrer dans le genre historique un terrain particulièrement favorable d'expression, notamment dans le cinéma des années 1970.

### 2.1 Définitions et enjeux

Notre réflexion sur kitsch et histoire sera ici principalement éclairée par deux ouvrages. Le premier est un court essai de Jean Duvignaud, intitulé *B.-K., Baroque et Kitsch, Imaginaires de rupture*<sup>59</sup>, qui effectue un rapprochement précieux entre les notions de kitsch et de baroque. Le second est un ouvrage théorique plus général consacré à l'histoire au cinéma, il s'agit de *L'Histoire au cinéma, le passé retrouvé* de Jean-Loup Bourget<sup>60</sup>. Mais un rapide coup d'œil sur deux livres consacrés à la notion de genre nous éclaire de définitions préliminaires et pratiques. Dans l'introduction des quelques pages de son livre consacrées au film historique, Vincent Pinel déclare :

"Avec le recul du temps, tous les films deviennent "historiques", c'est-à-dire des objets d'Histoire. Pour autant, ce ne sont pas des films historiques au sens où on l'entendra ici : des films de fiction donc l'action se déroule dans un passé recomposé. Le film historique, ainsi défini, ne constitue pas un genre au sens étroit du terme mais un vaste domaine qui recouvre, en tout ou partie, la plupart des grands genres de l'écran, tout particulièrement le western et le film de genre."<sup>61</sup>

Ainsi, et contrairement au genre érotique qui, pris au sens strict recouvre un corpus plus étroit et défini, le genre historique se présente comme une énorme catégorie cinématographique, un genre pour ainsi dire matriciel et comportant de nombreuses subdivisions suffisamment

---

<sup>59</sup> Duvignaud, Jean, *op. cit.*

<sup>60</sup> Bourget, Jean-Loup, *L'Histoire au cinéma, le passé retrouvé*, Evreux, Gallimard, 1992

<sup>61</sup> Pinel, Vincent, *op. cit.*, p.120

importantes pour être elles-mêmes considérées comme des genres. Si tous les films de Ken Russell dont il est ici question sont devenus "historiques" ou objets d'Histoire car réalisés à une époque maintenant bien révolue, un certain nombre d'entre eux le sont également car ils reconstituent un passé donné et que cette reconstitution est un des enjeux esthétiques ou narratifs de ces films. *The Boy Friend* se déroule dans les années 1920 dont est tirée la comédie musicale que le film adapte. *Women in Love* ou *The Rainbow*<sup>62</sup> se déroulent quant à eux au début du XXe siècle, tout comme les œuvres de D.H. Lawrence dont ils sont adaptés. Le premier appartient au genre de la comédie musicale, voire même du *backstage musical*, les deux suivants sont des adaptations littéraires qui deviennent des films historiques parce que de la précision de la reconstitution dépendent en partie la réussite et la fidélité de l'adaptation. Quant aux *biopics* qu'il a réalisés, ils font se rejoindre petite et grande Histoire et sont par essence des films historiques. Raphaëlle Moine, dans *Les genres du cinéma*<sup>63</sup>, revient sur la difficulté à adopter un modèle de classification générique des films qui ne soit pas sans inconvénients. On peut ainsi classer les films en genre suivant des éléments structurels et narratifs, sémantiques ou syntaxiques, ou bien selon la fonction des films ou suivant des logiques historiques et culturelles (écoles et mouvements par exemple). Le cas du film historique est particulièrement complexe étant donnée l'ampleur de ce que le terme recouvre. On notera ainsi que le genre historique est en quelque sorte spongieux ou malléable car très propice aux mélanges des genres, et afin d'utiliser des outils d'analyse clairs et précis, l'aspect sur lequel nous placerons l'accent dans notre acception du genre historique sera celui de la reconstitution, de la représentation d'un passé déterminé dans un film. C'est dans la ou les formes que prendront cette représentation du passé que nous trouverons le geste "kitsch" ou non de la relecture du genre par Ken Russell.

Par ailleurs, la lecture de l'ouvrage de Jean-Loup Bourget, qui est un tour d'horizon chronologique des principales tendances du film historique des débuts du cinéma aux années 1980, met en lumière un autre fait à prendre en compte : l'idée que le contexte de production de l'œuvre, qu'il soit par exemple politique ou artistique, conditionne en partie la vision de l'Histoire que le film véhicule. Il illustre notamment cette idée avec des considérations sur la dimension nationaliste des péplums italiens des années 1910 comme *Cabiria*<sup>64</sup>, ou encore sur l'évolution des représentations d'un même sujet (par exemple Jeanne d'Arc ou Elizabeth Ière)

---

<sup>62</sup> Russell, Ken, *The Rainbow*, 1989.

<sup>63</sup> Moine, Raphaëlle, *op. cit.*

<sup>64</sup> Pastrone, Giovanni, *Cabiria*, 1914

à travers le temps et en fonction de l'origine géographique des films<sup>65</sup>. De tels éléments sont donc à garder à l'esprit vis-à-vis des films de Ken Russell, dont les films étudiés dans ce chapitre sont produits entre la fin des années 1960 et le milieu des années 1970, période marquée par une certaine liberté, esthétique comme politique, envers l'Histoire.

## 2.2 Une étude de cas : *Les Diables* (1971)

Curieusement, Ken Russell ne revendiquait pas tant dans *Les Diables* un film historique qu'un film politique, déclarant ainsi "My most, indeed my only, political film."<sup>66</sup> La volonté était de placer l'accent sur la manière dont il interprétait un fait historique avéré et abondamment commenté (de Jules Michelet à Aldous Huxley<sup>67</sup>, en passant par Michel de Certeau<sup>68</sup>, pour ne citer qu'eux) au travers de son film et d'une représentation à l'esthétique unique du Poitou français du XVIIe siècle. *Les Diables* raconte l'histoire dite des possédées de Loudun ou des démons de Loudun, un célèbre et sinistre fait divers qui se déroula dans la ville fortifiée de Loudun dans le Poitou, dans la France du XVIIe siècle, plus précisément entre 1630 et 1637. Le curé Urbain Grandier, figure d'opposition à Richelieu et à sa politique religieuse de Contre-Réforme fut mêlé à une affaire de possession démoniaque dans le couvent des Ursulines, accusé de sorcellerie et condamné au bûcher en 1634. Ainsi, si le film est indéniablement un film historique par son cadre temporel et géographique ainsi que par la nature de son récit (les luttes de pouvoir entre Richelieu et Urbain Grandier sur fond de guerres de religion, d'épidémie de peste et d'exorcismes), il est également une adaptation littéraire, d'un roman historique d'Aldous Huxley ainsi que d'une pièce de théâtre de John Whiting<sup>69</sup>. Il est enfin une nouvelle interprétation de cet événement historique, de tonalité féroce et satirique, d'une grande violence et d'un érotisme mâtiné de religion, de mort et de folie. Comme le résume le critique Mark Kermode<sup>70</sup>, la version des faits que choisit d'illustrer Ken Russell est celle la plus communément admise par les historiens aujourd'hui, à savoir que l'affaire de possession démoniaque a été ourdie par les intrigants de Richelieu pour faire tomber Grandier et avec lui la ville de Loudun et ses fortifications. C'est pourquoi, malgré l'ampleur quasi inédite et la singularité de la reconstitution historique, malgré la débauche de

---

<sup>65</sup> Bourget, Jean-Loup, *op. cit.* pp.93-105

<sup>66</sup> "Mon film le plus politique, en vérité le seul.", propos rapportés par Kermode, Mark, "The Devils", in fascicule de l'édition DVD de *The Devils*, BFI, 2012, p.1

<sup>67</sup> Huxley, Aldous, *The Devils of Loudon*, 1952

<sup>68</sup> Kermode, Mark, *op. cit.*, p.2

<sup>69</sup> *Ibid*, p.3

<sup>70</sup> *Ibid*, p.2

violence et de scènes à la limite de la pornographie ou du blasphème, le cinéaste revendiquait plus l'argument politique que l'argument historique, simple point de départ au projet.

### 2.2.1 Le *decorum kitsch*

Qu'est-ce qui pourrait être qualifié raisonnablement de kitsch dans *Les Diables* ? C'est la question qu'il convient de se poser face à un film dont la richesse, tant thématique que formelle, n'a peut-être pas d'égal dans la filmographie du cinéaste - d'aucuns diraient dans le cinéma anglais d'après-guerre.<sup>71</sup> Ce qui frappe avant tout dans ce film, c'est la singularité de sa direction artistique, c'est-à-dire de ses décors, signés Derek Jarman, des costumes de Shirley Russell, épouse du réalisateur et créditée à ce poste sur tous ses longs métrages sauf un<sup>72</sup> jusque *Valentino*, après quoi ils divorcèrent, mais aussi des éclairages et de la photographie très soignée de David Watkin. Enfin, les maquillages ou plus généralement la supervision artistique<sup>73</sup> du film participent également de ce qu'on pourrait appeler ici un *decorum kitsch*. En effet, d'un point de vue du déroulement factuel, le film reste fidèle aux récits historiques d'une part, et au roman d'Aldous Huxley de l'autre, il se permet simplement des effets d'exagération et de grossissement autour de certains personnages, notamment dans la première partie où il fait de Grandier un homme collectionnant les conquêtes (pour mieux mettre en valeur sa révélation spirituelle et sa chute).

Le livret de l'édition DVD du film qu'a supervisée le British Film Institute en 2012 est une source de renseignements précieuse autour du contexte de création, de tournage et de diffusion du film. Un article de Sam Ashby<sup>74</sup>, journaliste et rédacteur en chef de la revue spécialisée *Little Joe*<sup>75</sup>, revient notamment en détails sur les décors du film. Ils sont signés Derek Jarman<sup>76</sup>, alors tout jeune artiste et décorateur pour plusieurs pièces de théâtre. Ce dernier rencontre par hasard une amie de Ken Russell qui décide de les présenter, et le cinéaste engage immédiatement Jarman pour réaliser les décors des *Diables*. C'est la première fois que Derek Jarman crée un décor pour un film<sup>77</sup>, et l'ampleur de la tâche est démesurée puisqu'il doit reconstituer une ville médiévale fortifiée complète. C'est tout simplement le plus

---

<sup>71</sup> *Ibid*, pp.4-5

<sup>72</sup> Information disponible sur la page Imdb de Shirley Russell, [ici](#)

<sup>73</sup> Direction artistique qui est l'œuvre de Robert Cartwright, qui a également travaillé avec David Lynch sur *Elephant Man* (1980).

<sup>74</sup> Ashby, Sam, "Imagining Loudun : The Devils and Derek Jarman", in fascicule de l'édition DVD de *The Devils*, BFI, 2012, p.15

<sup>75</sup> *Little Joe* est une revue consacrée au cinéma et à la culture queer.

<sup>76</sup> Derek Jarman, 1942-2004, fut d'abord décorateur pour le théâtre, puis le cinéma, avant de lui-même devenir un important cinéaste lié à la culture *queer*.

<sup>77</sup> Ashby, Sam, *op. cit.* p.16

grand chantier des studios de cinéma Pinewood depuis le *Cléopâtre* de Joseph Mankiewicz<sup>78</sup>. Mais plus que l'aspect monumental du chantier, ce sont surtout les inspirations du décorateur qui sont intéressantes ici. Ce dernier revendique une influence du style architectural néo-classique, et notamment de trois architectes et graveurs : Ledoux, Boullée et Piranesi<sup>79</sup>. Il ne s'arrête pas là, évoquant également le style monumental des décors du cinéma muet, citant notamment ceux de *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer<sup>80</sup>, également blancs; ou encore se disant être inspirés par les travaux, plus récents, de Maurits Cornelis Escher<sup>81</sup>. Ce bouillon d'influences est visible à l'écran lorsque l'on contemple les immenses murailles de briques blanches dont les jointures noires créent un motif quasi hypnotique<sup>82</sup>. Si les formes géométriques dessinées par les angles et perspectives de la ville, ainsi que les nombreuses arches disséminées dans le couvent par exemple renvoient directement aux travaux de Ledoux ou Boullée<sup>83</sup>, l'aspect volontiers labyrinthique ou surchargé de machines et de mécanismes étranges de certains intérieurs (par exemple le lieu où se retrouvent les conspirateurs, ou encore la cathédrale) évoque plutôt la série des prisons imaginaires de Piranesi<sup>84</sup> ou les dessins et gravures d'Escher. Le caractère anachronique des travaux d'Escher est assez évident, mais même l'inspiration néo-classique n'a a priori rien à faire dans un film prenant place dans le XVIIIe siècle français. En effet les trois artistes néo-classiques auxquels se réfère Jarman ont tous vécu au XVIIIe siècle, et le mouvement néo-classique dans les arts est également postérieur aux événements décrits dans le film - qui se déroule même légèrement avant l'époque classique française, que l'on situe généralement dans la deuxième moitié du XVIIe. Cet anachronisme flagrant est totalement délibéré de la part du décorateur comme du cinéaste<sup>85</sup>, il remplit plusieurs fonctions. La première est de donner à l'ambiance du film l'idée d'un "viol dans les toilettes publiques", pour reprendre une expression que Huxley utilisait à propos de son roman et que Ken Russell réutilise à propos de son film<sup>86</sup>. Une autre interprétation fait référence à la couleur blanche des décors, qui serait une métaphore ironique de la pureté "de surface" de l'Église, et qui participerait dans le film de la dénonciation de

---

<sup>78</sup> *Ibid*, p.15

<sup>79</sup> Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), architecte français; Etienne-Louis Boullée (1728-1799), architecte français; Giovanni Battista Piranesi, dit Le Piranèse (1720-1778), graveur et architecte italien. *Ibid*, pp.15-16

<sup>80</sup> Dreyer, Carl Theodor, *La Passion de Jeanne d'Arc*, 1927, *Ibid*, *id*.

<sup>81</sup> Maurits Cornelis Escher (1898-1972), artiste néerlandais, *Ibid*, *id*.

<sup>82</sup> Cf Fig. 9 et 10

<sup>83</sup> Cf Fig. 11 et Fig. 13

<sup>84</sup> Cf Fig. 12

<sup>85</sup> Ashby, Sam, *op. cit.*, pp.16-17

<sup>86</sup> "rape in a public lavatory", *Ibid*, *id*.

l'hypocrisie religieuse au service du pouvoir.<sup>87</sup> Enfin, un journaliste du *Times*, John Russell Taylor, commente en 1984 le caractère avant-gardiste et postmoderne des décors de Jarman :

"The Devils in particular amazes at a distance of thirteen years by its unblinking use of Post Modern [sic] settings at a time when the architectural movement had hardly even begun to define itself."<sup>88</sup>

Cette mention d'un caractère postmoderne des décors du film, et par extension du film lui-même, est cruciale. Outre l'aspect anachronique d'un point de vue architectural de tels décors dans un récit installé au XVIIe siècle, c'est surtout le rapport postmoderne à l'Histoire que révèle ce choix artistique. Or, comme nous le définissons plus tôt, le kitsch est par essence lié au postmodernisme, il semble tantôt s'y fondre et tantôt l'englober en abolissant les frontières géographiques, temporelles et sociales et esthétiques dans son processus de création artistique. C'est un kitsch ici ô combien sérieux et même grave vu le sujet du film, mais le geste d'aplanissement est bien là. Plus encore, c'est même ce geste qui met l'accent sur la dimension politique intemporelle du film, comme le souligne Ashby :

"[...] the sets render the audience unable to picture these hideous events in some pictorial late medieval or now-forgotten early modern past. In other words, the cruelty and inhumanity cannot be easily assimilated to a remote period that we feel we have now left behind."<sup>89</sup>

L'hétérogénéité temporelle et architecturale que renvoie le film déplace l'accent non pas sur la reconstitution historique, qui devient une toile de fond somptueuse, mais sur la violence des actes commis par les personnages, et sur leur résonance possible avec d'autres événements plus récents ou contemporains. C'est en partie la raison pour laquelle Jarman estime que Russell n'a pas suffisamment mis ses décors en valeur<sup>90</sup>, puisque ceux-ci servaient en réalité à renforcer son propre discours. Jarman a par ailleurs tourné sa propre version, expérimentale, des *Diabls*, dans un court métrage en 8mm, *The Devils at the Elgin* (1974)<sup>91</sup>, tourné pendant une projection du film dans un cinéma américain. Il s'agit d'un remontage du film à partir des rushes obtenus en filmant l'écran de la salle qui diffusait le film.

Il existe encore au moins deux raisons pour lesquelles les décors du film sont ceux que l'on connaît, et elles nuancent quelque peu les précédentes. La première est une question de budget : réaliser un décor réaliste du XVIIe siècle aurait coûté énormément d'argent, et le

---

<sup>87</sup> *Ibid, id.*

<sup>88</sup> *Ibid, id.*

<sup>89</sup> *Ibid, id.*

<sup>90</sup> *Ibid*, p.17

<sup>91</sup> Jarman, Derek, *The Devils at the Elgin*, 1974. The Elgin Theater est le nom d'un cinéma de la 8e Avenue à New York célèbre pour ses séances de minuit, et pour avoir notamment diffusé le film d'Alejandro Jodorowsky, *El Topo* (1970) durant plusieurs années. *Ibid, id.*

blanc était la couleur la moins chère pour les décors en plâtre briqueté des studios Pinewood.<sup>92</sup> Enfin, comme le souligne Jean-Loup Bourget, certains décors de films historiques, notamment ceux situés au Moyen-âge, paraissent moins réalistes qu'ils ne sont historiquement proches de la réalité, il mentionne ainsi *Perceval le Gallois* (1978) d'Eric Rohmer<sup>93</sup>, et son interprétation féerique de l'Histoire médiévale, tirée des miniatures religieuses. Dans son chapitre "Témoignages et documents", il rapporte les propos de Léon Barsaq :

"Pendant l'occupation, quelques films importants furent tournés, malgré les difficultés de toutes sortes : *Les Visiteurs du soir* (1942) de Marcel Carné, une féerie dramatique, située au Moyen-âge; le château tout neuf et blanc, surprit malgré la logique qui avait guidé les décorateurs, G. Wakhevitch et A. Trauner."<sup>94</sup>

S'il est ici question du film de Marcel Carné, c'est bien la mention de l'aspect neuf et blanc du château qui nous intéresse. En effet, si le spectateur, du moins celui du Vieux Continent, est habitué à voir des châteaux ternis et abîmés par le temps, ils ont été neufs autrefois, et suivant le matériau de construction certains ont tout à fait pu être d'une blancheur immaculée. La vision de tels châteaux dans des films est ainsi tout à la fois surprenante car inhabituelle, mais logique d'un point de vue historique. Les décors de Derek Jarman sont donc atypiques parce que d'un style architectural postérieur à celui des événements dépeints, mais cohérents d'un point de vue historique sur d'autres points. La démarche est kitsch, postmoderne, mais pas dénuée de logique.

Le reste de la direction artistique du film participe également de ce geste de relecture kitsch et orientée de l'Histoire, mais cette fois avec plus de libertés envers une représentation logique de l'Histoire. Les costumes de Shirley Russell par exemple jouent sur les effets de camouflage et de contraste avec les décors épurés de Jarman. Le noir et le blanc dominent pour les personnages religieux, avec une tenue rouge vif pour le cardinal de Richelieu ou pour le Roi. Jusque-là, rien d'extraordinaire. En revanche, si l'on prête attention à certaines coupes des vêtements, aux types de tissus parfois utilisés ou tout simplement aux accessoires confiés à certains personnages, on s'aperçoit que le film s'autorise quelques fantaisies, si l'on compare les personnages ayant existé à leurs portraits notamment. Les deux exemples les plus flagrants sont le roi Louis XIII, et le Père Barre qui pratique les exorcismes dans le film. Le premier est évidemment un personnage historique, le second semble un condensé de différents individus, notamment de Jean-Joseph Surin, qui historiquement est intervenu auprès du couvent des

---

<sup>92</sup> *Ibid*, p.16

<sup>93</sup> Bourget, Jean-Loup, *op. cit.*, pp.67, 138

<sup>94</sup> *Ibid*, p. 138

Ursulines après le procès et l'exécution d'Urbain Grandier. On note donc un écart entre le déroulé officiel des faits et la version de Ken Russell. Néanmoins, ces deux personnages et la manière dont ils sont représentés dans le film est intéressante. Louis XIII est un roi connu pour sa religiosité et sa tolérance envers les protestants, à l'inverse de Richelieu qui lui les combattait. Dans le film, le roi, que joue avec beaucoup de frivolité Graham Armitage, semble plus ambigu. Une scène en particulier le montre se laisser distraitemment convaincre de laisser Richelieu agir comme bon lui semble pour régler l'hérésie protestante, à la condition de ne pas toucher à Grandier et aux fortifications de Loudun. Historiquement, cette promesse du roi est attestée, c'est d'ailleurs l'obstacle aux vellétés de Richelieu et la raison pour laquelle, dans une interprétation politique de l'affaire, cette histoire de possession est montée de toutes pièces. Dans cette scène donc, Louis XIII se divertit en tuant au pistolet des protestants déguisés en oiseaux. Sa supposée tolérance est donc questionnée de manière ironique par le film. Plus encore, la scène d'ouverture le présente, travesti et lourdement fardé, exécuter un ballet ou une féerie dansée de sa composition, entouré de ses favoris. Dans tout le film, Louis XIII est présenté comme un roi frivole, efféminé et ouvertement homosexuel. Historiquement, la sexualité du roi est sujette à débat et il est communément admis qu'ils était probablement bisexuel, bien que ses relations homosexuelles avec ses favoris masculins ne soient pas clairement prouvées. Le film choisit donc de trancher et de montrer le roi systématiquement très maquillé et habillé de manière grandiloquente. Le fait qu'il ne soit qu'un personnage secondaire et assez éloigné du nœud de l'intrigue, malgré une séquence où il se déplace à Loudun pour voir de ses yeux les possédées - et révéler la gigantesque farce dont il s'agit, n'est pas étranger avec les libertés historiques prises à son encontre. Il devient ainsi un personnage parmi d'autres dans la galerie de déviants, de marginaux ou tout simplement d'homosexuels que Ken Russell aura fait vivre devant sa caméra. Le Père Barre en revanche, que joue Michael Gothard, est un choix bien plus radical. Le personnage, on l'a dit, ne semble pas correspondre à un seul individu ayant réellement existé mais effectue une synthèse de plusieurs personnages pour devenir le prêtre chargé des exorcismes à Loudun. Gothard le joue de manière particulièrement outrée et excessive, dans un style diamétralement opposé à celui d'Oliver Reed qui joue Grandier avec plus de retenue et de nuances. Mais c'est surtout sa tenue vestimentaire qui retient l'attention, outre son jeu délibérément grotesque et théâtral. Bracelets de force, gants blancs froncés de noir et brodés d'une croix chrétienne de style gothique, lunettes à monture ronde, chapelet exubérant... Son attirail et même sa coupe de cheveux sont purement anachroniques et renvoient plus à ceux qu'un musicien de rock comme Russell en filmera dans *Tommy* ou, avec le même geste kitsch et anachronique, dans

*Lisztomania*. Élément frondeur dont le but est clairement de convaincre les sœurs et en particulier Jeanne de leur possession satanique, les scènes d'exorcisme ou de prêche où il intervient s'apparentent à des trances et reproduisent une gestuelle qui fait également penser à celle d'une *rockstar*. C'est particulièrement visible lorsqu'il fait chanter les sœurs avec l'aide de Lauberdemont (Dudley Sutton), sous la menace d'une exécution sommaire, en les exhortant à jouer les possédées et les démentes. Lorsqu'il se mêle à leur foule hystérique, il s'apparente au musicien qui se fait aduler par un public déchaîné, exactement comme Roger Daltrey le fera en incarnant Franz Liszt quatre ans plus tard dans *Lisztomania*. Cette séquence est par ailleurs immédiatement suivie dans le film par celle, une des plus controversées et censurées dans les versions courtes du film, de l'immense scène de folie et de possession hystérique dans la cathédrale, filmée comme une orgie grotesque et obscène. Parmi les autres éléments qui participent également de cette ambiance clinique souhaitée par le cinéaste et de ce geste de relecture kitsch de l'Histoire, citons enfin rapidement le maquillage de Georgina Hale, qui joue Philippe<sup>95</sup>, la fille du notable que Grandier met enceinte au début du film, ou encore le mobilier et certains décors particulièrement originaux, comme la bibliothèque de Richelieu, la sorte de fauteuil à roulettes avec lequel il se déplace ou encore des chaises particulièrement modernes aperçues dans la scène où Sœur Jeanne est soumise à la question et à un premier exorcisme.

Tous ces éléments dans le film contribuent à ce qu'on peut considérer comme une relecture kitsch du film historique, par leur caractère anachronique, théâtral ou simplement grotesque, qui accentue la portée satirique et politique du discours que met en place Ken Russell.

### **2.2.2 Un film baroque plutôt que kitsch ?**

La lecture de l'essai que Jean Duvignaud consacre aux notions de baroque et de kitsch est particulièrement éclairante pour comprendre le geste artistique qu'effectue Ken Russell lorsqu'il réalise *Les Diables*. L'essai est composé de deux grandes parties, l'une consacrée à la notion de baroque, l'autre à celle de kitsch, ainsi que de brefs chapitres introductifs, intercalaires ou conclusifs. Duvignaud rapproche les deux notions de la sorte :

"On dirait que, par deux fois, à des époques différentes, à la frontière entre deux univers, entre deux cultures bouleversées par des mutations internes, le hasard suscite d'insolites créations. Comme elles dérangent la calme évolution des arts et troublent

---

<sup>95</sup> Le prénom au masculin est attesté dans la noblesse médiévale, en anglais Philippa, traduit Philippe en français. Mais dans le film les personnages disent bien Philippe en anglais, sans doute par convention.

l'imagination, on les nomme, avec dérision, "Baroque" ou "Kitsch". Ce ne sont pas des styles, mais les effets figuratifs de l'inquiétude de créateurs dispersés au moment où certains sentent que tremble le plancher de la barque commune."<sup>96</sup>

Ces deux notions sont donc ce que Duvignaud désigne dans le sous-titre de son essai "des imaginaires de rupture". Baroque comme kitsch sont les termes quasi équivalents à travers les siècles pour qualifier la création artistique dans un contexte socio-historique bouleversé. Le baroque correspond à la période qui court de la Renaissance au XVIIIe siècle en Europe et dans le Nouveau Monde conquis par les Espagnols, tandis que le kitsch est l'affaire du XXe siècle postmoderne est d'après-guerre, deux moments où la représentation du monde et la conscience qu'en ont les hommes est particulièrement fragile et bouleversée. Or, *Les Diables* est un film réalisé pendant la période que l'on qualifierait de "kitsch" en suivant Duvignaud, et se déroulant dans celle qui serait appelée "baroque". Il y a donc un phénomène de rencontre de deux esthétiques partageant certaines logiques à l'œuvre dans le film. Par un effet de vases communicants, il y a du kitsch qui se déverse dans un univers baroque, et sans doute réciproquement, au point qu'il convient de se poser la question de savoir si *Les Diables* n'est pas un film baroque plutôt que kitsch.

Dans la partie de l'essai consacrée au baroque, l'auteur revient longuement sur la place de la religion dans cette esthétique. L'époque baroque correspond à une "cassure" temporelle, un changement de perspective dû à des bouleversements majeurs : invention de l'imprimerie, découverte des Amériques, théories de Copernic et de Galilée, mais aussi différents courants de pensée théologiques et politiques religieuses : Réforme, Contre-Réforme, ou encore anglicanisme, calvinisme et luthérianisme. Le rapport de l'art baroque à la religion est largement commenté, par exemple lorsqu'il décrit la sensualité de l'art baroque dans son évocation de scènes bibliques.

"[...] la sainte Thérèse en extase du Bernin paraît jouir dans son abandon de l'étreinte d'un amant muet et absent. [...] Dans la Descente de Croix, Rubens enlace le corps du Christ, nu, peut-être sensuel au-delà de la mort, à la chaleureuse tristesse de femmes vêtues."<sup>97</sup>

L'érotisme virulent du film de Ken Russell ne sort donc pas du néant, il est peut-être tout simplement une interprétation - un peu radicale - de l'art baroque. Duvignaud poursuit :

"[...] il arrive que la liturgie chrétienne se mêle avec l'onirisme, parfois érotique"<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> Duvignaud, Jean, *op. cit.*, p.5

<sup>97</sup> *Ibid.*, pp.36-38

<sup>98</sup> *Ibid.*, p.47

Difficile ici de ne pas songer aux visions de Sœur Jeanne léchant les stigmates du Christ personnifié en Urbain Grandier. Et une telle sexualisation de personnages religieux ne pourrait au fond qu'être une représentation vivante, animée, de la sensualité des icônes, des sculptures et des peintures de l'art baroque. Duvignaud s'attarde également sur les rapports entre baroque, clergé et ce qu'il désigne par l'expression de "débauche somptuaire"<sup>99</sup>. L'Église s'enrichit et l'art religieux qu'elle commande aux peintres et sculpteurs doit célébrer ce faste, comme pour souligner de manière contradictoire le caractère éphémère des ornements devant la transcendance et l'éternité du divin :

"L'exubérance figurative et somptuaire du baroque suggère avec le Tout-Puissant une relation d'échange mystique."<sup>100</sup>

Dans le film, on retrouve ce faste dans les tenues et accessoires arborés par Richelieu et le Père Barre, et ce qui nous paraissait dans un premier temps une simple ornementation anachronique pour l'un, trouve finalement un écho dans l'art baroque, simplement actualisé par un fétichisme vestimentaire où le baroque se mue en kitsch. Toutefois, ce "délire baroque" comme l'appelle l'auteur, se développe essentiellement en Italie et en Espagne, mais la France semble un peu plus réticente à cette esthétique :

"On a refusé au Bernin le droit de construire la façade du Louvre, mais non à son disciple le père Méneestrier qui théâtralise les funérailles de Turenne ou celles du Grand Condé. Une mode qui lui survit, comme si les funérailles étaient une des rares traces du génie baroque en pays classique français - un rempart contre le néant."<sup>101</sup>

En effet le film montre-t-il Loudun comme une ville fortifiée relativement terne, étrangère aux effervescences baroques de la cour, qui font leur irruption à l'intérieur des fortifications en même temps que Richelieu et ses émissaires. Toutefois surgit ici une autre idée importante pour comprendre le traitement baroque du film, celle de la théâtralité. Mise en scène de la mort, comme dans le procès puis dans le bûcher de Grandier à la fin du film, deux grands moments de mascarade et de débauche sonore et visuelle. Lors de son procès, Grandier est seul sur scène, dominé par ses futurs bourreaux tous masqués et entouré de ses accusateurs et d'un public qui le hue, le raille et le conspuie comme s'il était sur les planches d'une pièce de théâtre. Quant à sa mise à mort, elle est mise en scène de manière similaire, avec une foule venue nombreuse sur la place publique et sur des balcons ou gradins, spectatrice et complice d'un spectacle dont elle sait pourtant la part de fabrication. Grandier se traîne misérablement sur les planches qui le mènent à sa mort, fendant la foule comme le font aujourd'hui certaines

---

<sup>99</sup> *Ibid, id.*

<sup>100</sup> *Ibid, id.*

<sup>101</sup> *Ibid, p.50*

avancées de scène dans le public de grands spectacles ou de concerts de rock, pendant que sur le côté se déroule une farce ou pantomime dans un décor extravagant figurant un monstre, la gueule ouverte. Plus généralement, le film illustre merveilleusement à de nombreuses reprises ce que Duvignaud résume simplement :

"Théâtre, oui. Mais qu'est-ce qui n'est pas théâtre pour le délire baroque ?"<sup>102</sup>

*Les Diables* s'ouvre sur une représentation théâtre que donne Louis XIII à la cour, représentation par ailleurs marquée d'une esthétique typiquement baroque. De nombreuses scènes du film sont filmées comme des représentations ou des mises en scène, des mascarades : l'exorcisme de Sœur Jeanne se fait devant un public confiné derrière des barrières, les sœurs s'adonnent à des jeux de rôle dans leur intimité, Grandier lui-même se met en scène dans sa cathédrale lors des confessions, puis viennent bien sûr la grande orgie de possédées donnée en spectacle pour le roi qui vient masqué, le faux procès de Grandier ou sa mise au bûcher. Les scènes se démultiplient et l'espace devient espace de jeu, tout simplement car le baroque qui préside à ces mises en scène se complait particulièrement dans les effets d'emboîtement, de gigognes ou de mises en abyme : les comploteurs qui montent de toutes pièces cette affaire de possession entraînent dans leur jeu les personnages qui deviennent tous, de gré ou de force, complice de cette farce tragique qu'est le film. L'esprit baroque voulant que le monde soit une scène<sup>103</sup> est ici pleinement réalisé et justifie les afféteries et les excès de la mise en scène ou de la direction artistiques, qui ne rendent que d'autant plus visible et explicité le caractère factice des accusations portées contre Grandier. Une nouvelle fois, le maquillage outrancier de Georgina Hale ou de Graham Armitage, le jeu outré de Michael Gothard ne sont que des manifestations visibles de ce dispositif général de jeu dans le jeu, de théâtre dans le cinéma, de baroque dans le kitsch. En faisant se rejoindre dans son film les deux ruptures temporelles et esthétiques que constituent le kitsch et le baroque, Ken Russell colore ces deux notions d'une teinte nouvelle, accédant à un kitsch sérieux, grave, où le mauvais goût qu'on associe généralement à ce dernier devient un artifice de rhétorique au service d'un discours cohérent.

### **2.2.3 Le kitsch historique dans les années 1970 : comparaison avec *Le Joueur de flûte* (Jacques Demy, 1972)**

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.34

<sup>103</sup> "All the world's a stage", in Shakespeare, William, *As You Like It*, (II, VII), 1599.

Le film historique n'est pas forcément le genre le plus populaire de la fin des années soixante à la fin des années soixante-dix. L'explosion d'un cinéma dit de la modernité en Europe et les débuts du Nouvel Hollywood aux États-Unis ont mis au goût du jour les sujets d'inspiration contemporaine, et les films historiques ou *epic films*, bien trop coûteux, ne sont plus légion. Néanmoins quelques cinéastes importants choisissent ce moment pour livrer leur version personnelle de l'Histoire, dans des œuvres qui confrontent souvent le genre à de nouvelles perspectives et représentations. L'exemple de Ken Russell n'est donc pas isolé et peut-être comparé à celui de certains de ses contemporains. Le rapprochement entre Ken Russell et Federico Fellini a d'ailleurs été fait à plusieurs reprises, tant par les cinéastes eux-mêmes que par les critiques. Paul Sutton rapporte notamment l'anecdote suivante :

"It's more than unlikely that Fellini or Ken Russell ever saw the other's first films; like all artists their visions are too singular and true to rely on outside influence. [...] when the two filmmakers were at their peak, they met at Cinecitta, in a rainstorm, beneath umbrellas. Fellini, stepping from a black limousine, greeted the honored guest with "Maestro, you won't know me, but they call me the Italian Ken Russell.""<sup>104</sup>

L'anecdote, aussi amusante qu'inconséquente, révèle néanmoins plusieurs choses : la notoriété de Ken Russell au début des années 1970, ainsi que les similarités perçues entre son cinéma et celui du maître italien qui jouit aujourd'hui d'une postérité plus solide que celle de Russell. Les raisons qui ont fait qu'avec le temps ce dernier a sombré dans un relatif oubli et que son cinéma n'a jamais été apprécié comme celui de son homologue italien sont probablement nombreuses et variées, mais ne nous intéressent guère. C'est cependant un autre cinéaste et un de ses films en particulier qui vont à présent attirer notre attention : Jacques Demy, cinéaste français célèbre pour ses comédies musicales comme *Les Parapluies de Cherbourg* (1964)<sup>105</sup>, Palme d'or à Cannes, ou encore *Les Demoiselles de Rochefort* (1967)<sup>106</sup>, a en effet réalisé en 1972, soit un an après *Les Diables*, un film présentant de nombreuses similitudes avec ce dernier, intitulé *Le Joueur de flûte*<sup>107</sup>. Cette adaptation du conte des frères Grimm, lui-même tiré d'une légende médiévale allemande, se déroule dans l'Allemagne du XIV<sup>e</sup> siècle, durant une épidémie de peste et en pleine Inquisition. L'histoire met en scène, outre le traditionnel joueur de flûte qui se venge sur les citadins ingrats en emmenant avec lui les enfants de la cité, un personnage de magicien alchimiste, Mélius, qui cherche une réponse scientifique, médicale à l'épidémie de peste. Il se heurte à l'obscurantisme du clergé et à la cupidité des notables de la ville qui ne pensent qu'à construire une cathédrale immense ou à obtenir de l'or

---

<sup>104</sup> Sutton, Paul, *op. cit.*, p.6

<sup>105</sup> Demy, Jacques, *Les Parapluies de Cherbourg*, 1964

<sup>106</sup> Demy, Jacques, *Les Demoiselles de Rochefort*, 1967

<sup>107</sup> Demy, Jacques, *Le Joueur de flûte* (The Pied Piper), 1972

par le biais de l'alchimie, et finit jugé et brûlé pour sorcellerie. Il y a donc un parallèle direct dans le scénario des deux films avec cette trajectoire tragique d'un personnage associé à un culte dissident (Grandier parce qu'il protège les protestants, Mélius parce qu'il est juif), qui se retrouve pris dans les arcades du clergé et de la haute société (Richelieu et les différents notables de Loudun d'un côté, l'évêque, le maire et le baron de l'autre) avant de finir tous deux sur le bûcher. Au-delà de ces ressemblances scénaristiques, les deux films partagent un rapport à l'Histoire que l'on peut qualifier de kitsch. Dans le cas du film de Jacques Demy, il faut tout d'abord s'intéresser au reste de sa filmographie. Outre les deux comédies musicales au succès public et critique international que nous avons citées, il réalise en 1970 *Peau d'âne*<sup>108</sup>, sa version très personnelle du conte de Perrault, qui mêle dans un geste créatif particulièrement singulier des références au cinéma muet, aux films de Jean Cocteau, de Disney ou au pop art. Demy revient alors d'un voyage aux Etats-Unis, où il réalise *Model Shop*<sup>109</sup>, et s'inspire de ce qu'il y a vu pour sa version moderne du conte classique. Le merveilleux le plus habituel y côtoie donc des fulgurances dignes du *Magicien d'Oz*<sup>110</sup>. On y peint des châteaux et leurs occupants en bleu, un hélicoptère dépose la fée au mariage de sa filleule. C'est dire si le qualificatif de kitsch a sa place dans ce film. Cependant, *Peau d'âne* est un relatif échec à sa sortie, ce qui oblige Demy à s'expatrier au Royaume-Uni pour réaliser son *Joueur de flûte*, qui est en fait une commande visant à faire du chanteur populaire Donovan une star de cinéma. Le cinéaste honore son contrat mais effectue un pas de côté en recentrant le film non plus sur le joueur de flûte, qui est un personnage secondaire, mais sur le destin tragique d'un alchimiste juif accusé de sorcellerie. On pourrait objecter que le film n'appartient pas au genre historique car il s'agit d'un conte. Néanmoins, Jean-Loup Bourget élargit le genre à un corpus de films relevant du merveilleux ou du fantastique, et ne prenant pas place dans des temps et des lieux avérés historiquement :

"Plusieurs de ces traits sont combinés dans *l'heroic fantasy*, qui est la forme contemporaine et populaire du merveilleux épique. Conan le Barbare (1981) de John Milius en est le type : l'action est située dans des temps extrêmement reculés, a-historiques, mais costumes et coutumes rappelles les péplums barbares."<sup>111</sup>

Il en va de même pour le film de Demy, qui reconstitue un Moyen-âge d'invention en usant des codes et des outils du film historique traditionnel. On retrouve ainsi les costumes rouges des inquisiteurs qui rappellent la robe de cardinal de Richelieu, entre autres indices strictement formels. Car les deux films, s'ils partagent les motifs de l'Inquisition et de

<sup>108</sup> Demy, Jacques, *Peau d'âne*, 1970

<sup>109</sup> Demy, Jacques, *Model Shop*, 1969

<sup>110</sup> Fleming, Victor, *The Wizard of Oz*, 1939

<sup>111</sup> Bourget, Jean-Loup, *op. cit.*, p.33

l'épidémie de peste, se déroulent en deux lieux et deux temps différents. Presque trois cents ans séparent les deux histoires et le film de Demy est médiéval quand celui de Russell concerne l'époque moderne. Pas de logique baroque pour infuser dans le kitsch du film de Demy donc, mais on retrouve quelques similarités. Les costumes, s'ils s'efforcent de coller aux représentations artistiques de l'époque, ont des couleurs rutilantes qui tranchent vivement avec le terne aspect des murailles de la ville (on observe ici un choix différent vis-à-vis des décors du film, moins étonnants pour le spectateur), et rappellent les icônes bariolées du Moyen-âge. Le théâtre n'est pas non plus absent puisque lors du banquet de mariage, une représentation d'un mystère est mise en scène. La démarche de Demy rejoint ainsi en quelque sorte celle de Ken Russell en ce qu'elle ne cherche pas un réalisme mais puise sa source dans l'art de l'époque à laquelle se déroulent les événements du film; de plus, en déplaçant le sujet du conte vers un plaidoyer contre le racisme et l'obscurantisme, il rejoint le discours politique des *Diablos*, même s'il n'en atteint pas la même intensité. En effet, le film de Jacques Demy s'adresse à un public familial voire jeune et est parsemé de chansons folk de Donovan. La scène du bûcher est ainsi beaucoup plus courte et moins explicite que le supplice final dans le film de Ken Russell, et l'issue même du conte (le joueur de flûte charme les enfants et les noie comme il l'avait fait pour les rats) adoucie, puisque les enfants sont simplement emmenés par le musicien vers des horizons plus joyeux, comme le suggère l'effet de *flare* du soleil couchant dans le dernier plan où ils apparaissent. Le kitsch du film de Demy ressort donc dans la transposition avec les moyens du cinéma des conventions esthétiques de l'art médiéval, ainsi que par l'artificialité revendiquée des décors, des costumes et des intermèdes musicaux ou théâtraux qui jalonnent le film.

Comme tous les genres au cinéma, le film historique dépend de son contexte de création et des tendances esthétiques de l'époque ou du pays où il est réalisé. Les contemporains de Ken Russell sont nombreux à avoir traité l'Histoire sur un mode qui nous paraît aujourd'hui kitsch - et qui l'était probablement déjà à l'époque. Plus généralement, le genre même du film historique parce qu'il suppose le geste paradoxal de reconstituer un passé révolu et donc d'interpréter une réalité qui n'est plus semble particulièrement convenir au pouvoir de création et à l'imaginaire du kitsch. Le péplum et son style volontiers monumental de pacotille (prenons par exemple les décors en polystyrène de *Samson et Dalila* de Cecil B. DeMille<sup>112</sup>) est fécond en exemples de films kitsch, qu'ils le soient délibérément ou par un

---

<sup>112</sup> DeMille, Cecil B., *Samson and Delilah*, 1949

effet presque pervers inhérent au genre. Fellini fait ainsi de son *Satyricon*<sup>113</sup> un quasi manifeste du mauvais goût, grâce auquel il met en parallèle la décadence de l'Empire romain et celle de la société qui lui est contemporaine, tandis que Tinto Brass ou Derek Jarman se complaisent dans un érotisme tapageur, homo-érotique et suranné dans *Caligula*<sup>114</sup> ou *Sebastiane*<sup>115</sup>.

### 2.3 Des lieux de tournage de prédilection : un effet d'aplanissement du réel représenté

Si l'on se penche sur les lieux de tournage des différents films de Ken Russell, et en particulier de certains de ses courts et moyens métrages pour la BBC et de ses longs métrages de la première moitié des années soixante-dix, on remarque que certains emplacements reviennent presque systématiquement. Un coup d'œil sur les fiches techniques ou les génériques de *Women in Love* et des *Diables* nous apprend que les deux films ont été en partie tournés dans le comté de Northumberland, *Women in Love* et le *Repaire du ver blanc* partagent quant à eux le Derbyshire. Mais ce sont deux autres régions précises du Royaume-Uni qui sont le plus souvent citées pour avoir obtenu les faveurs cinématographiques et sentimentales du cinéaste :

"For his next film, he did what he liked to do most of all - make a film in his favorite part of his favorite country - the New Forest in Hampshire. The forest, which begins about six miles west of his birthplace in Southampton, would become the first port of call when looking for locations for his feature films. *The Music Lovers* was filmed here; *Tommy* and *The Boy Friend* were made within thirty miles of the forest boundary."<sup>116</sup>

On apprend ici l'attachement du cinéaste à ce lieu où il a en partie grandi. Il possédait une maison là-bas, qui a brûlé en 2005, et a donc tourné une partie de ses films les plus connus dans cet endroit. Notons rapidement que *The Music Lovers* et *The Boy Friend* sont tous deux des films que l'on peut qualifier d'historiques, le premier se déroulant dans la Russie du XIXe siècle, le second dans l'Angleterre des années 1920. Un autre lieu a largement été mis à profit dans les films du cinéaste, comme le rappelle également Paul Sutton :

"[...] in tracing the places where Dante Rossetti lived and worked, he found the rural paradise that is the English Lake District. He bought a house there, started a second family there, and shot at least one scene there in most of his subsequent films."<sup>117</sup>

---

<sup>113</sup> Fellini, Federico, *Satyricon*, 1969

<sup>114</sup> Brass, Tinto, *Caligula*, 1979

<sup>115</sup> Jarman, Derek, *Sebastiane*, 1976; le film a la particularité d'avoir été tourné en latin.

<sup>116</sup> Sutton, Paul, op. cit., p.8

<sup>117</sup> *Ibid*, p.21

Outre *The Boy Friend*, *Song of Summer*<sup>118</sup> ou *Tommy*, c'est surtout *Mahler* qui a été en grande partie tourné là-bas<sup>119</sup>. Que tirer de ces informations ? Tout simplement que le spectateur un peu attentif qui aura vu plusieurs de ces films pourra plus ou moins consciemment faire le lien entre ces différentes histoires qui se déroulent toutes en des endroits et des époques différentes, mais qui à l'écran partagent étrangement des décors naturels similaires. Cela procède de ce qu'on pourrait appeler un effet d'aplanissement du réel représenté. Dans le cas de *Mahler* ou de *The Music Lovers*, qui sont des films présentant des événements supposés comme s'était réellement déroulés, l'homogénéité du décor avec celui de films qui sont de "pures" fictions comme *The Boy Friend* ou *Tommy* produit un effet paradoxal de vraisemblance et d'artificialité. Vraisemblance parce que la familiarité des lieux place le spectateur dans une sorte de confort propice à l'immersion dans le film, artificialité parce qu'avec un peu de recul il réalise que c'est impossible que de telles histoires partagent la même toile de fond géographique. La topographie limitée des films vient ici nier la démarche de reconstitution historique et fait des films du cinéaste un corpus géographiquement cohérent, mais historiquement kitsch par accident. Les effets d'intertextualité plus ou moins volontaires entre les films de Russell sont ici véhiculés par le même décor naturel, comme par exemple lors de la féerie pastorale dans *The Boy Friend*, qui reprend exactement les mêmes lieux de tournage que des scènes de *The Music Lovers*. Un raisonnement similaire peut-être appliqué pour des scènes qui se font écho à travers des films ne partageant pourtant pas l'époque ou le lieu de leurs histoires : c'est le cas avec les scènes d'amour que nous détaillons dans *Women in Love* et la nuit de nocé à bord du train dans *The Music Lovers*, qui est d'ailleurs directement et verbalement évoquée à la fin du film via le personnage de Loerke. Cette connivence entre un cinéaste qui annonçait peut-être déjà un futur projet cinématographique et son public est un autre effet de distanciation par rapport à la cohérence historique du film, alors ramené au présent de sa création et à son statut d'œuvre fictive. C'est une autre manière de penser la relecture kitsch du genre historique, en rappelant la nature par essence artificielle de cette récréation. Contrairement à l'Art noble et intouchable qui prétend à l'éternité, le kitsch est conscient des raccourcis qu'il entreprend dans son rapport au réel et à sa représentation, il expose les coutures du réel et de sa mise en scène.<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> Russell, Ken, *Song of Summer*, 1968

<sup>119</sup> Verrone, William, *op.cit.*, p.144

<sup>120</sup> Voir par exemple Duvignaud, Jean, *op. cit.*, p79 et sa notion de contrefaçon. Le kitsch assume ce que l'art de "bon goût" tentait de dissimuler, son caractère nécessairement imitatif d'un réel impossible à représenter tel quel.

Ainsi la manière dont Ken Russell aborde le genre du film historique semble-t-elle irrémédiablement marquée du sceau du kitsch, celui qui s'affranchit du respect de la chronologie et effectue des rapprochements entre des époques distantes de plusieurs siècles, celui qui se place dans un étrange jeu de miroirs avec son cousin le baroque, ou celui qui replace en un seul lieu bien identifié des espace-temps pourtant distincts. Plus généralement, le cas de Ken Russell n'étant pas isolé à l'époque où les films étudiés furent réalisés, il semblerait que le genre historique soit particulièrement propice pour l'expression kitsch de la sensibilité artistique des cinéastes, et que la rencontre entre ces deux univers soit inévitable, par un effet pervers et paradoxal qui veuille que toute représentation au cinéma -et peut-être pas seulement au cinéma - d'un passé révolu ne soit pas exempte d'un certain kitsch, car trop dépendante du présent au cours duquel ce passé est reconstitué. Et plus le passé que l'on veut dépeindre est éloigné, étranger à ce présent de récréation, plus l'étrangeté de la représentation sera sujette à une relecture kitsch.

### 3. Ken Russell et le *biopic* : une vision unique du genre ?

Le genre cinématographique pour lequel Ken Russell est le plus connu et auquel il a consacré le plus grand nombre de courts, moyens et longs métrages est le *biopic*, c'est-à-dire la biographie filmée d'une personnalité historique, politique, ou artistique notamment. Vincent Pinel résume bien la complexité générique du *biopic* lorsqu'il en donne la définition (sous le nom de film biographique)<sup>121</sup> :

"Un film biographique consacre l'essentiel de son propos à l'évocation d'un personnage célèbre ou exemplaire dont l'existence est avérée par l'Histoire ou par l'actualité. Sous l'angle de la fiction (voir aussi \*Documentaire), le film biographique est un sous-genre à la croisée de plusieurs grands genres du cinéma : le \*drame, le \*mélodrame, le \*film d'aventures, la \*comédie, le \*film noir, le \*western, le \*péplum et surtout le \*film historique avec lequel il entretient des relations étroites."<sup>122</sup>

L'ouvrage de Pinel est un dictionnaire, d'où le renvoi à d'autres entrées pour montrer la flexibilité générique du film biographique. L'important à retenir de sa définition liminaire, c'est la dimension par essence historique du *biopic*. Ken Russell n'invente pas le genre, loin s'en faut, car celui-ci existe depuis les débuts du cinéma : il concerne alors le plus souvent la vie filmée et mise en images de souverains célèbres. Hollywood s'empare du genre dès les années 1930 avec une série de films aux titres explicites comme *La Vie d'Emile Zola*<sup>123</sup> ou *La Vie de Louis Pasteur*<sup>124</sup>. Il existe bien entendu autant de manières de faire un *biopic* que de sujets potentiels, et les règles du genre sont élastiques. Certains choisissent de raconter la vie de la naissance à la mort de leur personnage<sup>125</sup>, d'autres se concentrent sur un épisode précis de leur vie<sup>126</sup>, et enfin certains élaborent des structures narratives plus complexes, parodiques, documentaires<sup>127</sup> ou morcelées<sup>128</sup>.

Ce qui nous intéresse particulièrement dans le choix du genre *biopic* par Ken Russell, c'est la manière dont il synthétise deux des grandes thématiques de son œuvre, la veine intime consacrée à l'étude psychologique de ses personnages et de leur vie sentimentale et sexuelle, que nous développons dans notre chapitre consacré à l'érotisme chez Ken Russell, et la veine historique, qui mettait en marche un geste de relecture kitsch du genre. Le *biopic*, en ce qu'il concerne tant l'histoire intime de la vie de son personnage principal et la grande Histoire puisque ce personnage est célèbre et donc partie intégrante de l'Histoire, réunit ses deux aspects. Il convient donc de nous efforcer de distinguer quelles sont les spécificités du *biopic*

---

<sup>121</sup> *Biopic* est le terme anglo-saxon, équivalant à *bio film*, son emploi en français s'est généralisé depuis le regain du genre dans le cinéma américain dès les années 1990.

<sup>122</sup> Pinel, Vincent, *op. cit.*, p.37

tel que le conçoit Ken Russell, et de voir comment le kitsch qui caractérise une partie de son cinéma se retrouve dans sa vision du genre.

### 3.1 Une figure de prédilection : le compositeur

Dans sa carrière, Ken Russell a réalisé cinq longs-métrages de cinéma relevant du genre *biopic*, et un grand nombre de ses courts, moyens et longs-métrages pour la BBC sont également apparentés plus ou moins directement au genre. Mais le point commun de toutes ces œuvres est le type de personnalité dont elles racontent la vie : tous sont des artistes, qu'ils soient danseurs<sup>129</sup>, photographes<sup>130</sup>, peintres<sup>131</sup>, poètes<sup>132</sup>, sculpteur<sup>133</sup>, comédien<sup>134</sup> ou bien sûr, et c'est cette dernière catégorie dont nous allons parler désormais, compositeurs. Les raisons de cette fascination quasi exclusive pour la vie des créateurs et des artistes, et en particulier celle des compositeurs de musique savante, ont des origines essentiellement biographiques.

#### 3.1.1 Éléments biographiques et filmographiques

Le parcours artistique et professionnel de Ken Russell est une donnée utile pour mieux comprendre une partie de son cinéma. Il a été photographe avant d'être engagé par la BBC pour signer des programmes d'abord courts puis de plus grande ampleur au sein du programme dédié aux arts appelé *Monitor*<sup>135</sup>. Mais il a également été danseur de ballet ou vendeur dans une galerie d'art. Toutes ces différentes étapes artistiques et professionnelles sont plus amplement détaillées par Paul Sutton dans son essai *Ken Russell at the BBC, 1959-1970*<sup>136</sup>. Il décrit ainsi chacune des œuvres réalisées par Russell pour la BBC en établissant si besoin les liens entre leur sujet ou certains de leurs intervenants et des éléments biographiques du réalisateur. Concernant ses longs-métrages, savoir qu'il a été danseur explique notamment

---

<sup>123</sup> Dieterle, William, *The Life of Emile Zola (La Vie d'Emile Zola)*, 1937

<sup>124</sup> Dieterle, William, *The Story of Louis Pasteur (La Vie de Louis Pasteur)*, 1936

<sup>125</sup> Par exemple Dahan, Olivier, *La Môme*, (2007)

<sup>126</sup> Par exemple Curtis, Simon, *My Week With Marilyn*, 2001

<sup>127</sup> Par exemple Allen, Woody, *Zelig*, 1983; le film est un faux *biopic* documentaire

<sup>128</sup> Par exemple Haynes, Todd, *I'm Not There*, 2007, qui raconte la vie de Bob Dylan avec 8 acteurs et actrices différents dans le rôle titre.

<sup>129</sup> *Isadora Duncan : the Biggest Dancer in the World*, 1966, BBC

<sup>130</sup> *Watch the Birdie*, 1963, BBC, sur le photographe David Hurn

<sup>131</sup> *Scottish Painters*, 1959, BBC

<sup>132</sup> *John Betjeman, A Poet in London*, 1959, BBC

<sup>133</sup> *Savage Messiah (Le Messie Sauvage)*, 1972, sur Henri Gaudier-Brzeska

<sup>134</sup> *Valentino*, 1977, sur Rudolph Valentino

<sup>135</sup> Russel, Ken, *op. cit.*, pp. 6-10

<sup>136</sup> Sutton, Paul, *op. cit.*, pp. 3-23

pourquoi la danse et le théâtre sont des motifs omniprésents de son cinéma : théâtre dans *Les Diables*, danse dans plusieurs séquences de *Music Lovers*, *Women in Love*, *Mahler* ou encore *Lisztomania*, et la réunion de ces deux éléments dans *The Boy Friend*, puisque c'est un *backstage musical*.

Le *biopic* consacré à la vie et l'œuvre d'un artiste est un sous-genre fécond du *biopic*, c'est même devenu aujourd'hui le modèle le plus fréquent du genre, comme le rappelle Raphaëlle Moine :

"De même, les *biopics* [...] reviennent en force depuis les années 1990 sur les écrans dans une formule qui privilégie les stars du divertissement au détriment des grands hommes (ou grandes femmes) consacrés par la culture savante et/ou officielle"<sup>137</sup>

En quelque sorte, en choisissant de jeter son dévolu sur des figures de compositeurs de musique savante, Ken Russell occupe une place d'intermédiaire dans l'évolution d'un genre qui privilégiait dans un premier temps des figures historiques ou politiques (scientifiques, souverains, militaires) et qui aujourd'hui se concentre sur des chanteurs ou acteurs célèbres. Notons toutefois que son dernier *biopic*, *Valentino*, est déjà dédié à la vie de l'acteur du cinéma muet Rudolph Valentino<sup>138</sup>.

Si le *biopic* n'a pas totalement disparu des écrans à l'époque où Ken Russell réalise ses films, il est cependant un des seuls cinéastes, si ce n'est le seul, à réaliser avec cette régularité des films biographiques, qui plus est consacrés pour la plupart à des compositeurs. Pour la BBC il réalise ainsi des films sur Prokofiev<sup>139</sup>, Elgar<sup>140</sup>, Bartók<sup>141</sup>, Debussy<sup>142</sup>, Delius<sup>143</sup> et Richard Strauss<sup>144</sup>, ainsi qu'un portrait de son contemporain Georges Delerue qui compose la bande-son de plusieurs de ses films.<sup>145</sup> Pour le cinéma, trois longs-métrages seront consacrés respectivement à Tchaïkovski<sup>146</sup>, Mahler<sup>147</sup> et Liszt<sup>148</sup>. Enfin, précisons qu'après avoir délaissé ce genre au cinéma avec *Valentino*, Ken Russell poursuivra son exploration de la vie

---

<sup>137</sup> Moine, Raphaëlle, *op. cit.* p 147

<sup>138</sup> Rudolph Valentino (1895-1926), auquel un premier *biopic* a été consacré en 1951 par Lewis Allen.

<sup>139</sup> *Prokofiev : Portrait of Soviet Composer*, 1961, BBC

<sup>140</sup> *Elgar*, 1962, BBC

<sup>141</sup> *Béla Bartók*, 1964, BBC

<sup>142</sup> *The Debussy Film*, 1965, BBC

<sup>143</sup> *Song of Summer*, 1968, BBC

<sup>144</sup> *Dance of the Seven Veils*, 1970, BBC; objet d'une grosse polémique le film n'a été diffusé qu'une fois et est depuis interdit de diffusion par les ayants-droits de Richard Strauss. Il annonce les portraits à charge de Wagner dans *Mahler* ou *Lisztomania*.

<sup>145</sup> *Don't Shoot the Composer*, 1966, BBC. Delerue a travaillé avec Russell sur *French Dressing* (1964) et *Women in Love* (1969)

<sup>146</sup> *The Music Lovers (La Symphonie Pathétique)*, 1971

<sup>147</sup> *Mahler*, 1974

<sup>148</sup> *Lisztomania*, 1975

intime et en partie fantasmée de quelques compositeurs dans des romans historiques et érotiques consacrés à Brahms ou encore Beethoven<sup>149</sup>.

### 3.1.2 Tchaïkovski, Mahler, Liszt : trois compositeurs pour trois interprétations du genre

Avec *The Music Lovers*, puis *Mahler* et *Lisztomania*, Ken Russell poursuit son travail engagé à la BBC sur les biographies filmées de grands compositeurs. Désormais un cinéaste reconnu, il dispose de plus de moyens ainsi que d'une marge de manœuvre plus libre dans la création de ses visions très personnelles de la vie de ces trois compositeurs. Néanmoins, ces trois films sont chacun très différents les uns des autres tant d'un strict point de vue formel que dans leur approche générale du *biopic*. Ils ont tous trois été discutés dans ces pages plus ou moins brièvement, et nous allons les reprendre chronologiquement afin d'en pointer les similarités et les différences majeures.

Le *biopic* que Ken Russell consacre à Tchaïkovski, *The Music Lovers*, est son quatrième long métrage de cinéma et son premier film du genre pour le cinéma. L'anecdote racontant la manière dont le cinéaste a vendu l'idée de son film aux producteurs de United Artists est fréquemment rapportée :

"But at the mention of the word Tchaikovsky, their faces fell. 'What's it about? they asked mournfully.

'It's about a homosexual who falls in love with a nymphomaniac', I said. Without another word they gave me the money."<sup>150</sup>

Ce résumé cinglant du film n'est tout compte fait pas si éloigné de la réalité. *The Music Lovers* appartient à la catégorie de *biopic* qui se concentre sur un aspect particulier de la vie de l'artiste et qui ne raconte pas cette vie de sa naissance à sa mort. En l'occurrence, le film raconte surtout les affres sentimentales du compositeur, sa liaison homosexuelle, ses relations avec sa famille et en particulier sa sœur, son mariage houleux et sa relation ambiguë et platonique avec sa mécène. Si la composition de quelques œuvres clés comme son *Concerto pour piano n°1*, sa *Symphonie n°6* ou encore son ballet *Le Lac des Cygnes* est montrée dans le film en lien avec son évolution psychologique et ses débâcles sentimentales, sa musique est principalement utilisée pour illustrer les séquences phares du film, par exemple la nuit de noce

---

<sup>149</sup> Russell, Ken, *Brahms Confidential / Beethoven Gets Laid*, Peter Owen Publishers, 2007

<sup>150</sup> Russell, Ken, *Directing Film*, p.12

mouvementée dans le train ou encore la séquence reposant sur *l'Ouverture 1812* à la fin du film. Le pitch que donne Russell de son film traduit d'ailleurs cette volonté de placer l'accent sur l'individu qui souffre plus que sur la vie et l'œuvre d'un génie, et l'acte de création dans le film, s'il est présent de loin en loin, est généralement montré comme intimement lié à l'état d'âme du personnage. Côté mise en scène et motifs typiques du cinéma de Ken Russell, le film reste globalement plus sage et linéaire que les deux autres *biopics* de compositeurs qui suivront. L'histoire est principalement traitée chronologiquement, avec quelques flash back ou séquences à caractère hallucinatoire ou cauchemardesque concernant la mère défunte du compositeur. On retrouve donc cette marque de fabrique du cinéaste consistant à créer des cassures diégétiques par des scènes oniriques, et la musique du compositeur est abondamment utilisée dans ces séquences pour illustrer les images et créer des effets de correspondance, par exemple le galop des chevaux que le montage fait coïncider avec le rythme effréné de certains développements du premier *Concerto*. On retrouve également des scènes dansées, les décors naturels de la New Forest et des acteurs récurrents du cinéaste comme Glenda Jackson qui joue l'épouse du compositeur, Max Adrian dans le rôle de son maître Nikolai Rubinstein, et Christopher Gable qui joue son amant, le comte Chilouvsy. C'est en revanche le seul rôle de Richard Chamberlain pour Ken Russell, dont ce n'était pas le premier choix.<sup>151</sup> Les faits biographiques que relatent le film sont en grande partie tirés de la correspondance de la baronne Von Meck, la mécène du compositeur, ainsi que du livre de Catherine Drinker Bowen consacré à cette relation<sup>152</sup>.

Le *biopic* de compositeur suivant, *Mahler*, est comme son nom l'indique dédié à Gustav Mahler. Cette fois, la structure du film et son dispositif narratif sont plus complexes et plus fouillés. Le point de départ, le présent de la diégèse, se situe en 1911 dans le train qui amène le compositeur, très malade, de Paris à Vienne. La biographie se construit en une série de flash back et de visions rêvées qui remontent cette fois de la plus jeune enfance de Mahler jusqu'à la mort de sa fille aînée. C'est donc tout à la fois un *biopic* plus traditionnel puisque toute la vie du compositeur est retracée, et un film épousant une structure quasi psychanalytique puisque souvenirs et rêves tendent à se confondre. Ce qui est ici au centre du film est désormais l'acte de création et de composition, puisque les scènes de l'enfance illustrent le désir du jeune Mahler d'écrire sa propre musique et de ne pas faire simplement carrière comme pianiste, et que de nombreux moments le montrent en train de composer dans

---

<sup>151</sup> Russel, Ken, *op.cit.* 58-60 : il souhaitait initialement confier le rôle à Alan Bates, qui jouait déjà dans *Women in Love*

<sup>152</sup> Drinker Bower, Catherine, *Beloved Friend : the Story of Tchaikovsky and Nadejna Von Meck*, Greenwood Press, 1976

sa cabane au bord du lac, prenant inspiration dans la nature et les sons environnants. La musique du film, principalement symphonique, et cette fois-ci utilisée pour montrer comment une inspiration, comme le son d'une cloche ou du vent, devient un motif, une phrase musicale. Les dialogues placent à plusieurs reprises l'accent sur la signification et l'interprétation de la musique du compositeur, par exemple au sujet de sa 9<sup>e</sup> Symphonie, présentée par une passagère du train comme une œuvre sur la mort, alors que le compositeur y voit lui un adieu à l'amour. La toile de fond du récit est d'ailleurs la détérioration de ses rapports avec son épouse Alma et les ambitions contrariées de compositrice de cette dernière. Un des derniers épisodes du film est consacré à la composition des *Kindertotenlieder* (*Chants sur la mort des enfants*), dont la composition coïncide avec le décès de la fille aînée du couple. En revanche, les séquences oniriques se font plus nombreuses que dans le film précédent, et sont illustrées de la même manière : principalement muette, et illustrées de morceaux choisis dans le répertoire du compositeur. Le film s'ouvre ainsi sur des extraits du premier mouvement de la *Symphonie n°3* et l'on voit une silhouette essayer de s'extirper d'un cocon blanc au milieu de rochers dont l'un a le visage du compositeur. Plus tard, le compositeur a une vision où Alma semble guetter sa mort et le suit telle une ombre dans un manoir bondé d'admirateurs. Encore plus tard il s'imagine mort dans une cérémonie funèbre étrange et dansée au son de la *Trauermarsch* de la *Symphonie n°5*. Ces trois séquences illustrent principalement l'angoisse du compositeur face à sa relation de plus en plus complexe avec Alma, dont il a réprimé, soi-disant pour la protéger - les désirs de composition (première séquence), qui serait ensuite devenue jalouse et comploteuse (deuxième rêve), et qui enfin le trompe avec un officier et se réjouit de son décès (troisième rêve). On note encore l'importance de la danse et de la théâtralité dans ces épisodes oniriques. Enfin, une séquence en particulier distingue *Mahler de The Music Lovers* et semble annoncer le style délirant de *Lisztomania* : l'épisode de la conversion au catholicisme du compositeur, avéré d'un point de vue biographique, est figuré dans le film par une séquence à part, en forme de court métrage. Cette séquence est dans un premier temps une parodie des films muets dans le style des *Nibelungen* de Fritz Lang : des cartons scandent les différentes actions, qui font un rapprochement entre la conversion de Mahler et les épreuves de Sigfried dans les *Nibelungen*. Ce choix n'est pas anodin, puisque la conversion a pour but de convaincre Cosima Wagner, veuve du compositeur et présentée comme antisémite farouche, de la bonne foi de Mahler. Richard Wagner est entre autres célèbre pour sa tétralogie opératique dédiée au mythe des Nibelungen. Cette forme parodique et outrageusement grotesque (Cosima est un mélange de walkyrie et de nazie, le dragon que tue Sigfried / Mahler est en fait un porc qu'il doit manger), est un raccourci ingénieux du

cinéaste qui brasse ainsi les références au cinéma qui a marqué son enfance, à son aversion pour l'antisémitisme de Wagner et sans doute pour sa musique, dont il pastiche l'air célèbre de la Walkyrie. Plus encore, la dernière partie de la séquence de la conversion est chantée, annoncée par un carton vantant l'arrivée des "Talkies", ou films parlants. Cette séquence, malgré son imagerie douteuse rapprochant la musique de Wagner des idéaux nazis<sup>153</sup>, est sans doute le geste artistique le plus fort et le plus original du film.

Enfin, *Lisztomania* est probablement le plus déjanté des trois *biopics* de compositeurs que signe pour le cinéma Ken Russell. Le rôle-titre est confié à Roger Daltrey, le chanteur du groupe The Who avec lequel le cinéaste venait d'adapter l'opéra-rock *Tommy*. Là où les deux films précédents, s'ils prenaient des libertés narratives avec la réalité biographique en agrémentant le récit de séquences oniriques issues de l'imagination des personnages et donc purement spéculatives, restaient assez fidèles à l'Histoire en se basant sur des récits biographiques et des correspondances, *Lisztomania* quant à lui reprend l'esthétique outrageusement pop-rock de *Tommy* et l'applique à un *biopic* de compositeur romantique, selon l'idée que Franz Liszt était en quelque sorte l'ancêtre des rock stars en ce qu'il déchaînait les foules et les passions. Si l'on retrouve bien des personnages historiques qu'a fréquentés le musicien virtuose et compositeur, comme sa mécène et compagne la princesse de Wittgenstein ou encore Richard Wagner, le film multiplie les anachronismes (une scène en coulisses au début du film où se pressent des compositeurs divers et variés, dont certains que n'a pas pu fréquenter Liszt de son vivant) et les représentations farfelues, dont la plus emblématique est sans doute celle de Wagner en vampire nazi. Ajoutons enfin que le film se conclut sur des images de vaisseau spatial piloté par Franz Liszt, ou qu'une séquence dansée et chantée plus tôt dans le film présente la princesse de Wittgenstein comme une sorte de succube castratrice voulant couper le pénis démesuré du jeune compositeur. Dans ce film plus que dans les autres, la précision biographique est relayée au second plan et illustrée souvent de manière métaphorique ou détournée, par exemple pour sa relation entre admiration et jalousie avec Wagner ou les déboires de sa vie sentimentale et de sa libido hyperactive, et même la musique de Franz Liszt n'est plus utilisée directement, mais recomposée et réorchestrée par le musicien du groupe de rock progressif Yes, Rick Wakeman. C'est une démarche artistique totalement différente et profondément originale, qui rapproche plus le film de son prédécesseur direct *Tommy* que du *biopic* conventionnel.

---

<sup>153</sup> Il est vrai que la musique de Mahler fut interdite par le régime nazi, tandis que celle de Wagner était louée, mais ces deux compositeurs étaient morts depuis longtemps à ce moment-là.

Ces trois films, et la progression qu'ils marquent vers une approche de plus en plus déstructurée et singulière du genre du *biopic* illustrent le style unique de Ken Russell qui se réapproprie un genre à sa manière. Le kitsch, déjà présent dans *The Music Lovers* via les séquences oniriques, s'exprime pleinement et de manière totalement décomplexée et revendiquée dans *Lisztomania*. Il s'agit alors, dans ces trois films, d'une réunion du kitsch érotique et du kitsch historique tel quel nous les développons plus tôt dans notre réflexion, mais apparaît également ce que l'on serait tenté d'appeler un syncrétisme kitsch qui ne se limite pas qu'aux *biopics* du cinéaste mais se retrouve dans de nombreux autres de ses films. Ce syncrétisme est la volonté bien affirmée chez le cinéaste de mélanger non seulement genres et registres, mais aussi disciplines. Omniprésence de la danse, de la pantomime et du théâtre, séquences oniriques utilisées comme tremplins pour la mise en scène de ces autres disciplines artistiques dans des films dont ce n'est pas le sujet principal, références au cinéma muet, aux premières comédies musicales (tant dans *Mahler* que dans *The Boy Friend*, qui évoque Busby Berkeley<sup>154</sup>), amour de la série B ou Z que le cinéaste investit massivement dans les années 1980, mais qui affleurerait déjà dans *Tommy* et *Lisztomania*. Vu sous cet angle, son style extrêmement varié s'apparente à un cinéma méta-discursif de la mise en scène des autres disciplines, comme s'il visait un "art total", à la manière d'un Wagner qu'il n'a pourtant cessé de moquer. L'artificialité et la théâtralité des décors, du jeu de ses comédiens, de la frontalité de la mise en scène de ces nombreux numéros musicaux qui jalonnent son œuvre sont ainsi la manifestation la plus évidente et la plus flamboyante de ce kitsch syncrétique qui trouve son expression la plus complète dans les *biopics* de compositeurs, particulièrement propices à ce mélange de disciplines artistiques en ce qu'ils permettent la rencontre du cinéma, de la musique, de la danse et des différents arts de la scène.

### 3.2 Deux visions de la création : faux *biopic* et *biopic* masqué

Il reste deux cas à évoquer pour en quelque sorte boucler la boucle au sujet de la relecture kitsch du *biopic* par Ken Russell. On l'a vu, le genre est particulièrement propice pour l'expression de l'imaginaire le plus fou et le plus inventif de ce cinéaste mélomane et cultivé, amoureux des arts en général. Mais si l'on redonne au kitsch son sulfureux parfum théorique de contrefaçon, de pacotille<sup>155</sup>, cette étiquette infâme qui semble le bannir des yeux de nombre de théoriciens et de critiques, et que semble revendiquer, lui, Ken Russell, on peut établir une nouvelle grille de lecture de son cinéma et de certains de ses films. Marqué de

---

<sup>154</sup> Cf Fig. 17

<sup>155</sup> Duvignaud, Jean, *op. cit.*, p.79

l'emblème, du sceau du kitsch, on peut qualifier un de ses films de faux *biopic*, tandis que l'autre, dont la nature de film biographique ne dissimule pas, fait explicitement référence à un film d'un autre cinéaste qui serait en fait un *biopic* masqué. Le kitsch est alors un masque, une posture derrière laquelle se réfugie le cinéaste pour mettre en branle son récit.

### 3.2.1 Le cas *Tommy*

Le film de Ken Russell que nous frapperons de cette appellation de faux *biopic* est *Tommy*, son adaptation pop et délirante de l'opéra-rock du groupe The Who. Qu'il soit ici bien clair que le film n'est pas, ne se veut pas un *biopic*. Il est une pure fiction et ne prétend pas à se faire passer pour ce qu'il n'est pas. Néanmoins on peut en quelque sorte s'amuser à observer les similarités entre ce film et *Lisztomania* qui lui succède, et analyser comme cette fiction s'apparente en plusieurs points à un *biopic* d'un personnage imaginaire. Première observation, *Tommy* est réalisé entre quatre autres vrais *biopics* : *Le Messie Sauvage* en 1972, *Mahler* en 1974, puis *Lisztomania* en 1975 et *Valentino* en 1977. Jamais dans sa carrière Ken Russell n'aura réalisé autant de films de ce genre en si peu de temps et consécutivement, il est donc à priori compréhensible que le seul de ces films qui ne soit pas un *biopic* au sens strict en présente certains aspects. Par ailleurs, le sous-genre du faux *biopic*, tout comme celui du faux documentaire, existe bel et bien et n'est pas le seul fait de nos élucubrations sur Ken Russell. Citons ne serait-ce que Woody Allen et son *Zelig* (1983) ou encore le faux documentaire *Spinal Tap*<sup>156</sup> de Rob Reiner, consacré à un groupe de rock monté de toutes pièces mais faisant référence à des dizaines de groupes bel et bien existants. Ces deux films sont légèrement postérieurs à *Tommy*, et les exemples de faux *biopics*, rares à cette époque, ont aujourd'hui tendance à se multiplier.

*Tommy*, conformément à l'opéra-rock dont il est tiré, le double album *Tommy* de The Who, sorti en 1969, raconte l'histoire d'un jeune garçon frappé de mutisme, de surdité et de cécité, après qu'il a surpris sa mère dans les bras d'un autre que son père - décédé durant la Seconde Guerre Mondiale. Récit de l'enfance peu heureuse de celui que des parents peu scrupuleux laissent entre les mains de proches désaxés (un cousin sadique, un oncle libidineux), le film évolue ensuite vers une parabole religieuse et politique en partie satirique, lorsque Tommy se révèle très doué pour le flipper. Il devient une star et une sorte de gourou christique et retrouve également ses facultés sensorielles. D'un strict point de vue scénaristique, la trajectoire du personnage pourrait être celle d'une célébrité quelconque, un

---

<sup>156</sup> Reiner, Rob, *Spinal Tap*, 1984

chanteur ou un sportif par exemple, de son enfance malheureuse à sa célébrité et les inconvénients de celle-ci, en passant par sa révélation, l'évolution de ses relations familiales, etc. Ce qui brouille ici le jeu de la fiction et du style du *biopic*, c'est la proximité du film avec le reste du cinéma de Ken Russell. Rétrospectivement, que Roger Daltrey ait joué à la fois le premier rôle dans *Tommy* et dans *Lisztomania* crée un effet d'aplanissement fictionnel ou de distanciation, en plaçant les deux films sur un même niveau alors que l'un est un *biopic* et l'autre non. La présence au casting de nombreux acteurs amis et habitués du cinéaste, Oliver Reed en tête, n'aide pas à faire la distinction non plus. En outre, le film partage un univers et un imaginaire que l'on trouve dans les autres *biopics* du cinéaste : érotisme débridé, rôle prépondérant de la musique, ici rock, séquences oniriques, artificialité des décors et jeu outré des comédiens. Tout comme *The Music Lovers* et *Mahler* dans leurs séquences les plus originales ou *Lisztomania* dans son ensemble, *Tommy* se présente plus comme un spectacle polyvalent que comme un simple film, effectuant la même synthèse entre les différents arts que les autres films de Ken Russell. C'est précisément ce recours kitsch à un syncrétisme artistique qui tend à favoriser la lecture de *Tommy* comme celle d'un faux *biopic* perdu entre de vrais films biographiques.

### 3.2.2 *Mort à Venise face à Mahler*

Il y a à présent une dernière variation sur thème du faux et de la contrefaçon que le genre du *biopic* nous permet d'aborder. *Mahler*, *biopic* que l'on serait tenté de qualifier de sérieux pour la rigueur de sa structure avant que le film ne cède la place à un imaginaire psychanalytique un brin plus déluré, fait directement référence au *Mort à Venise* de Luchino Visconti. La séquence incriminée est au début du film, avant que le train dans lequel se trouve le compositeur ne quitte la gare. Il regarde un enfant blond, vêtu d'une vareuse et d'un chapeau de marin, jouer nonchalamment sous les yeux d'un homme mûr portant la moustache et les lunettes<sup>157</sup>. Pendant toute la scène, on peut entendre l'Adagietto de la *Symphonie n°5* de Mahler. Ce morceau est le *leitmotiv* du film de Visconti, qui sort en 1971, soit trois ans avant le *Mahler* de Ken Russell, et qui raconte la fascination d'un compositeur vieillissant, Gaston Von Aschenbach, pour un jeune garçon à la beauté évanescence, sur fond d'une épidémie de choléra en 1911 à Venise. Le film est tiré d'une nouvelle de l'écrivain allemand Thomas Mann, et le personnage du vieux compositeur est librement inspiré de Gustav Mahler. Dans la nouvelle, la parenté entre le personnage, qui est écrivain et non compositeur, est

---

<sup>157</sup> Cf Fig. 16

communément établie par la fascination et l'admiration que Mann portait pour Mahler, et parce que la nouvelle se déroule en 1911, année de la mort de ce dernier. Toutefois, le film de Visconti effectue des modifications du texte qui accentuent cette parenté : l'écrivain devient compositeur, et un extrait célèbre de sa musique accompagne tout le film. C'est d'ailleurs grâce au film de Visconti que Mahler, tombé en désuétude, redevient un compositeur de premier plan, lui qui fut plus apprécié de son vivant pour ses qualités de directeur et de chef d'orchestre. Le clin d'œil de Ken Russell n'est donc pas anodin : au moment de la sortie du film, *Mort à Venise* est déjà considéré par la critique comme un grand film et la séquence de la gare est si explicite qu'elle ne peut passer inaperçue. Plus qu'un simple clin d'œil, la référence semble vouloir exposer le caractère biographique inassumé du film de Visconti, qui serait un passage fantasmé de la vie du compositeur (alors que la nouvelle de Mann était de sensibilité autobiographique). Par ailleurs, elle enrichit également la compréhension du film de Russell, qui, en se plaçant en quelque sorte sous la figure tutélaire du film de Visconti, accentue également son propre dispositif : *Mort à Venise* est une contemplation mélancolique sur l'amour, la mort et les rapports que ces notions entretiennent avec la création, et le *Mahler* de Russell reprend ces thématiques à son propre compte sur un plan onirique et psychanalytique.<sup>158</sup> Le procédé intertextuel n'est pas vraiment subtil et l'humour d'une telle référence semble assumé par le film, c'est pourquoi on peut affirmer que ce n'est qu'une nouvelle manifestation, roublarde, du kitsch syncrétique de Ken Russell, qui semble vouloir étendre à un corpus étranger au sien le sceau de la contrefaçon. *Mort à Venise* n'est pas un *biopic* de Mahler, mais le film de Ken Russell semble vouloir nous faire penser qu'il y a dans *Mort à Venise* une part de film biographique qui tait son nom.

---

<sup>158</sup> Verrone, William, *op.cit.*, p.141

## 4. Conclusion

Kitsch érotique, kitsch historique, kitsch syncrétique. Le concept se démultiplie et semble pouvoir s'appliquer jusque dans les moindres recoins de l'œuvre de Ken Russell. Il faut néanmoins se montrer un peu prudent en tenant compte de l'avertissement que lance Valérie Arrault dans son œuvre dédiée au kitsch. Fruit de son époque et rejeton indissociable du postmodernisme, le kitsch est si omniprésent et polymorphe qu'on serait tenté de le voir partout. Il est dans la duplication, la falsification, la copie, la réplique à l'infini de figures tantôt identiques (les reproductions d'œuvres et autres colifichets), tantôt sans cesse renouvelées (puisant toujours plus loin dans le temps ou l'espace des nouvelles sources à son appétit de syncrétisme). En faisant de cette esthétique une composante essentielle de son cinéma, Ken Russell s'est forgé un style unique et reconnaissable puisant sa force et son originalité dans une volonté presque forcenée, en tout cas visiblement sincère, de rendre hommage dans tous ses films à l'art tel qu'il l'aime et le conçoit, c'est-à-dire vivant, sans cesse en représentation, piochant tour à tour dans le cinéma muet, la comédie musicale, les arts dramatiques, la peinture ou l'art baroque pour créer et recomposer ses propres visions d'artiste. Les constantes esthétiques, thématiques ou même individuelles de ses films, dont plusieurs partagent de nombreux interprètes, ont aidé à asseoir sa filmographie comme un corpus cohérent et pourtant très diversifié du point de vue du genre des films réalisés. À la manière d'un Stanley Kubrick dont Paul Sutton pointe la parenté cinématographique à plusieurs reprises<sup>159</sup>, Ken Russell s'est essayé à presque tous les genres principaux du cinéma : horreur, science-fiction, comédie musicale, adaptation littéraire, film historique, *biopic*. Les deux cinéastes, aussi grand soient l'écart de considération dont ils jouissent aujourd'hui, partagent d'ailleurs un goût certain pour la musique et les rapports dynamiques que celle-ci entretient avec le montage et les images animées. Mais plus que Stanley Kubrick dont le style parfois pourtant non dénué de baroque ou de kitsch est somme toute assez différent de celui de Russell, ce sont d'autres cinéastes britanniques auxquels on peut penser comme une relève digne de son talent et de son esthétique dès le milieu des années 1970, époque où Russell était alors à son apogée artistique. Il a en effet lancé Derek Jarman dans le cinéma par l'intermédiaire de leur collaboration sur *Les Diables* ou *Le Messie Sauvage*, et celui-ci est rapidement devenu un cinéaste anglais important à la démarche très personnelle et aux sujets souvent historiques abordés de manière radicale et dans une esthétique souvent qualifiée de

---

<sup>159</sup> Sutton, Paul, *op. cit.*, p17-18

*queer*, dont il fut l'un des représentants majeurs. À ses côtés, Peter Greenaway et ses films très sophistiqués et complexes mettant l'art au cœur de leur intrigue, puisant dans les techniques de la peinture ou du théâtre pour réaliser des œuvres parfois composites, du célèbre *Meurtre dans un jardin anglais* qui rappelle un peu *Les Diables*, au plus récent et très théâtral *Goltzius et la compagnie du pélican*, fait office de figure proche par son intransigeance esthétique et sa propension à l'érotisme et à l'obscénité les plus débridées. Greenaway, bien que réalisateur reconnu et admiré, est comme Russell une figure controversée et ses films sont aussi souvent qualifiés de baroques ou de kitsch.

Replacer ainsi Ken Russell dans son époque et dans le contexte de création de ses films permet de le placer comme un précurseur tout à la fois d'un certain cinéma anglais indépendant, loin des productions classiques qui ravivent le genre historique à la flamme de ce qu'on appellera le *heritage film*<sup>160</sup> dans les années 1980, et pourquoi pas d'un cinéma *queer* britannique qui serait le chaînon manquant entre les productions américaines expérimentales des années 1960 et 1970 (par exemple celles d'un Kenneth Anger), et le cinéma *queer* plus grand public qui se fera jour à partir des années 1980 et de l'épidémie de SIDA. Quoi qu'il en soit, et au-delà de ces quelques pistes lancées brièvement, un approfondissement de l'étude de la filmographie de Ken Russell permettrait, selon la période et les films choisis, de mieux saisir la spécificité de son cinéma qui fait de lui un auteur à part entière, et qui ne reposerait pas que sur la dimension kitsch de ses films. Un regard sur son corpus de films pour la BBC affinerait l'analyse de son approche du genre *biopic*; ses premières réalisations au style amateur et ses ultimes tentatives télévisuelles ou vidéo<sup>161</sup> constitueraient par ailleurs un pendant intéressant à des films plus achevés comme il en fut question ici, et préciseraient sans doute la définition du kitsch syncrétique que nous avons développée au cours de notre réflexion.

---

<sup>160</sup> Moine, Raphaëlle, op.cit., pp.168-169

<sup>161</sup> Voir l'essai de Hoyle, Brian, *In Defense of the Amateur*, in Flanagan, Kevin, op.cit., pp. 40-62

## Bibliographie

### Publications de et sur Ken Russell

#### Textes imprimés

Baxter, John, *An Appalling Talent : Ken Russell*, London, M. Joseph, 1973

Flanagan, Kevin M., op. dir., *Ken Russell, Reviewing England's Last Mannerist*, Lanham, Scarecrow Press, 2009

Lanza Joseph, *Phallic Frenzy : Ken Russell and His Films*, London, Aurum, 2008

Russell, Ken, *A British Picture : an Autobiography*, London, Southbank Pub, 2008

Russell, Ken, *Beethoven Confidential / Brahms Gets Laid*, London, Chester Springs, PA, Peter Owen, cop. 2007

Russell, Ken, *Directing Film : the Director's Art from Script to Cutting Room*, Washington D.C., Brassey's, 2001

#### Articles en ligne

Anonyme, Next Cinéma, *Libération*, "Ken Russell est décédé", 28/11/11 (disponible [ici](#))

Anonyme, *Magill's Survey of Cinema*, 1995 (disponible [ici](#))

Care, Ross, *Film Quaterly*, "Review : Lisztomania", Vol. 31, No. 3, Spring 1978, pp. 55-61 (disponible [ici](#))

Dempsey, Michael, *Film Quaterly*, "The World of Ken Russell", Vol. 25, No. 3, Spring 1972, pp. 13-25 (disponible [ici](#))

Dempsey, Michael, *Film Quaterly*, "Ken Russell, Again", Vol. 31, No. 2, Winter 1977-1978, pp. 19-24 (disponible [ici](#))

Smith, Graham, *The Daily Mail Online*, "Ken Russell, controversial film director of Women in Love and The Devils, dies at 84", 28/11/11 (disponible [ici](#))

#### Ouvrages théoriques

Arrault, Valérie, *L'Empire du Kitsch*, Paris, Klincksieck, 2010

Baqué, Dominique, *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Ed. du Regard, 2002

- Bayon, Estelle, *Le cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007
- Bourget, Jean-Loup, *L'Histoire au cinéma, le passé retrouvé*, Evreux, Gallimard, 1992
- Duvignaud, Jean, *B.-K. Baroque et Kitsch, Imaginaires de rupture*, Arles, Actes Sud, 1987
- Fontanel, Rémi (dir.), *Biopic, de la réalité à la fiction*, Condé-sur-Noireau, C. Corlet, 2011
- Jameson, Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Nevoltry, Florence (trad.), Paris, Beaux-arts de Paris, 2007
- Lo Duca, Joseph-Marie, *L'Érotisme au cinéma II*, Paris, J.J. Pauvert, 1960
- Mayné, Gilles, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, Paris, Descartes & Cie, 2001
- Mennel, Barbara, *Le Cinéma queer*, Pouvelle, Jean (trad.), Paris, L'Arche, 2013
- Moine, Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008
- Pinel, Vincent, *Genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2009
- Sternberg, Jacques (dir.), *Les Chefs-d'œuvre du kitsch*, Paris, Ed. Planète, 1971
- Vermilye, Jerry, *The Great British Films*, New-York, Citadel Press, 1978

### **Ouvrages de fiction**

- Lawrence, D.H., "Fig", in *The Cambridge Edition of the Works of D.H. Lawrence, The Poems*, Vol. I, Pollnitz, Christopher (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2013
- Lawrence, D.H., *Women in Love* (1920), London, Penguin Books, 1995

## Filmographie

### Corpus principal

#### *Love*

**Titre original** : *Women in Love*      **Année** : 1969      **Réalisation** : Ken Russell  
**Origine** : Royaume-Uni      **Scénario** : Larry Kramer, d'après le roman de D.H. Lawrence  
**Langue** : Anglais      **Format** : 1,85:1      **Son** : Mono  
**Couleurs**      **Durée** : 131 minutes      **Budget** : \$1 250 000

**Acteurs principaux** : Alan Bates, Oliver Reed, Glenda Jackson, Jennie Linden

**Musique** : Georges Delerue      **Photo** : Billy Williams      **Montage** : Michael Bradsell

**Direction artistique** : Kenneth Jones      **Costumes** : Shirley Russell

**Synopsis** : L'adaptation du roman éponyme de D.H. Lawrence. Deux sœurs indépendantes ont des aventures avec deux bourgeois dans l'Angleterre industrielle des années 1920.

**Dinstitutions** : Oscar 1970 de la meilleure actrice (Glenda Jackson), nomination à l'Oscar du Meilleur réalisateur et du Meilleur film.

#### *Music Lovers - La symphonie pathétique*

**Titre original** : *The Music Lovers*      **Année** : 1970      **Réalisation** : Ken Russell  
**Origine** : Royaume-Uni      **Scénario** : Melvyn Bragg, d'après Catherine Bowen  
**Langue** : Anglais      **Format** : 2,35:1      **Son** : Mono  
**Couleurs**      **Durée** : 123 minutes      **Budget** : £1 600 000

**Acteurs principaux** : Richard Chamberlain, Glenda Jackson, Max Adrian, Christopher Gable, Kenneth COLley, Izabella Telezynska

**Musique** : Piotr Ilitch Tchaïkovski, dir. André Previn.      **Photo** : Douglas Slocombe

**Montage** : Michael Bradsell      **Direction artistique** : Michael Knight

**Costumes** : Shirley Russell

**Synopsis** : La vie amoureuse tourmentée du compositeur Piotr Ilitch Tchaïkovski, de sa rencontre avec Mme Von Meck jusqu'à sa mort.

## *Les Diables*

**Titre original :** *The Devils*                      **Année :** 1971                      **Réalisation :** Ken Russell  
**Origine :** Royaume-Uni                      **Scénario :** Ken Russell, d'après John Whiting et Aldous Huxley  
**Langue :** Anglais                      **Format :** 2,35:1                      **Son :** Mono  
**NB et couleurs**                      **Durée :** 117 (durector's cut)  
**Acteurs principaux :** Oliver Reed, Vanessa Redgrave, Dudley Sutton, Max Adrian, Gemma Jones, Georgina Hale  
**Musique :** Peter Maxwell Davies                      **Photo :** David Watkin                      **Montage :** Michael Bradsell  
**Décors :** Derej Jarman                      **Direction artistique :** Robert Cartwright  
**Costumes :** Shirley Russell

**Synopsis :** L'affaire des possédées de Loudun, au XVIIe siècle. La vie dissolue d'Urbain Grandier, un ecclésiastique gouverneur de la ville forte de Loudun, et le complot mené par Richelieu pour conduire à sa perte.

## *Mahler*

**Titre original :** *Mahler*                      **Année :** 1974                      **Réalisation :** Ken Russell  
**Origine :** Royaume-Uni                      **Scénario :** Ken Russell  
**Langue :** Anglais                      **Format :** 1,85:1                      **Son :** Mono  
**Couleurs**                      **Durée :** 115 minutes  
**Acteurs principaux :** Robert Powell, Georgina Hale, Lee Montague, Miriam Karlin, Rosalie Crutchley, Gary Rich  
**Musique :** Gustav Mahler, dir. Bernard Haitink                      **Photo :** Dick Bush  
**Montage :** Michael Bradsell                      **Direction artistique :** Ian Whittaker  
**Costumes :** Shirley Russell

**Synopsis :** Les derniers instants de la vie du compositeur Gustav Mahler, à bord d'un train pour Vienne, en 1911. Il se souvient des événements qui ont marqué sa vie.

## *Tommy*

**Titre original :** *Tommy*                      **Année :** 1975                      **Réalisation :** Ken Russell  
**Origine :** Royaume-Uni                      **Scénario :** Ken Russell, d'après Pete Townshend et l'album de  
The Who  
**Langue :** Anglais                      **Format :** 1,85:1                      **Son :** Dolby  
**Couleurs**                      **Durée :** 111 minutes                      **Budget :** \$5 000 000  
**Acteurs principaux :** Roger Daltrey, Oliver Reed, Ann-Margret, Elton John, Tina Turner, Eric Clapton, Keith Moon, Jack Nicholson, Robert Powell, Paul Nicholas  
**Musique :** The Who                      **Photo :** Dick Bush, Robin Lehman, Ronnie Taylor  
**Montage :** Stuart Baird                      **Direction artistique :** Jon Clark **Costumes :** Shirley Russell  
**Synopsis :** Adaptation de l'opéra-rock Tommy, de The Who. Un jeune homme sourd, muet et aveugle devient un champion de flipper puis un nouveau messie.

## *Lisztomania*

**Titre original :** *Lisztomania*                      **Année :** 1975                      **Réalisation :** Ken Russell  
**Origine :** Royaume-Uni                      **Scénario :** Ken Russell  
**Langue :** Anglais                      **Format :** 2,35:1                      **Son :** Dolby  
**Couleurs**                      **Durée :** 103 minutes  
**Acteurs principaux :** Roger Daltrey, Paul Nicholas, Sara Kestelman, Ringo Starr, Rick Wakeman, Veronica Quilligan  
**Musique :** Rick Wakeman, d'après Franz Liszt                      **Photo :** Peter Suschitzky  
**Montage :** Stuart Baird                      **Décors :** Philipp Harrison                      **Costumes :** Shirley Russell  
**Synopsis :** Une vision délirante de la vie et du succès du musicien et compositeur Franz Liszt.

## Corpus secondaire

### Films de Ken Russell

*The Boy Friend*, 1971, Royaume-Uni, Couleurs, Mono, 2,35:1, 35mm, 108 minutes (version US). **Scénario** : Ken Russell, d'après Sandy Wilson. **Musique** : Peter Maxwell Davies; **Photo** : David Watkin; **Montage** : Michael Bradsell; **Direction artistique** : Tony Walton; **Costumes** : Shirley Russell; **Production** : Ken Russell.

*Le Messie Sauvage (Savage Messiah)*, 1972, Royaume-Uni, Couleurs, Mono, 1,78:1, 35mm, 103 minutes. **Scénario** : Christopher Logue, d'après H.S. Ede; **Musique** : Michael Garrett; **Photo** : Dick Bush; **Montage** : Michael Bradsell; **Direction artistique** : George Lack; **Costumes** : Shirley Russell; **Production** : Ken Russell.

*Valentino*, 1977, Royaume-Uni, États-Unis, Couleurs, Dolby, 1,85:1, 128 minutes. **Scénario** : Ken Russell, Mardik Martin, d'après Brad Steiger, Chaw Mank; **Musique** : Stanley Black, Ferde Grofé Sr.; **Photo** : Peter Suschitzky; **Montage** : Stuart Baird; **Direction artistique** : Philipp Harrison; **Costumes** : Shirley Russell; **Production** : Irwin Winkler.

*Les jours et les nuits de China Blue (Crimes of Passion)*, 1984, États-Unis, Couleurs, Mono, 1,85:1, 112 minutes (director's cut). **Scénario** : Barry Sandler; **Photo** : Dick Bush; **Montage** : Brian Tagg; **Direction artistique** : Stephen Marsh; **Production** : Barry Sandler.

*Le Repaire du ver blanc (The Lair of the White Worm)*, 1988, Royaume-Uni, Couleurs, Dolby, 1,85:1, 93 minutes. **Scénario** : Ken Russell, d'après Bram Stoker; **Musique** : Stanislas Syrewicz; **Photo** : Dick Bush; **Montage** : Peter Davies; **Direction artistique** : John Ralph; **Costumes** : Michael Jeffery; **Production** : Ken Russell.

*La Putain (Whore)*, 1991, États-Unis, Royaume-Uni, Couleurs, Dolby, 85 minutes (director's cut). **Scénario** : Ken Russell, d'après David Hines; **Musique** : Michael Gibbs; **Photo** : Amir

Mokri; **Montage** : Brian Tagg; **Direction artistique** : Naomi Shohan; **Costumes** : Leonard Pollack; **Production** : Dan Ireland.

## Autres films

**Cavani, Liliana, *Portier de nuit (Il Portiere di notte)*, 1974, Italie, Couleurs, 1,85:1, Mono, 118 minutes. Scénario : Liliana Cavani; Musique : Daniele Paris; Photographie : Alfio Contini; Montage : Franco Arcalli; Costumes : Piero Tosi; Production : Esa De Simone, Robert Gordon Edwards.**

**Demy, Jacques, *Le Joueur de flûte (The Pied Piper)*, 1972, Royaume-Uni, États-Unis, Couleurs, 86 minutes. Scénario : Andrew Birkin, Jacques Demy, Mark Peploe; Musique : Donovan; Décors : Assheton Gorton; Costumes : Vangy Harrison; Photo : Peter Suschitzky; Son : Tony Jackson; Montage : John Trumper; Production : Sagittarius Productions.**

**De Palma, Brian, *Phantom of the Paradise*, 1974, États-Unis, Couleurs, Stéréo, 92 minutes. Scénario : Brian De Palma, Musique : Paul Williams; Photo : Larry Pizer; Montage : Paul Hirsch; Maquillage : John Chambers; Production : Edward R. Pressman.**

**Fellini, Federico, *Fellini Roma (Roma)*, 1972, Italie, France, Couleurs, 35mm, 1,85:1, Mono, 119 minutes. Scénario : Federico Fellini, Bernardino Zapponi; Direction artistique : Danilo Donati; Décors : Federico Fellini, Danilo Donati; Costumes : Danilo Donati; Photo : Giuseppe Rotunno; Son : Renato Cadueri; Montage : Ruggero Mstroianni; Musique : Nino Rota; Production : Turi Vasile.**

**Sharman, Jim, *The Rocky Horror Picture Show*, 1975, États-Unis, Couleurs, 1,85:1, Mono, 35mm, 96 minutes. Scénario : Jim Sharman, Richard O'Brien; Musique : Richard O'Brien; Direction musicale : Richard Hartley; Chorégraphie : David Toguri; Direction artistique : Terry Ackland-Snow; Décors : Dick Frift; Costumes : Sue Blane, Richard Pointing, Gillial Dods; Maquillage : Pierre La Roche, Peter Robb-King; Photo : Peter Suschitzky; Montage : Graeme Clifford; Production : Twentieth Century Fox.**

**Visconti, Luchino, *Mort à Venise (Morte a Venezia)*, 1971, Italie, France, Couleurs, 35mm, 132 minutes. Scénario : Luchino Visconti, Nicola Badalucco, d'après Thomas Mann; Photo :**

Pasquale De Santis; **Musique** : Gustav Mahler, Modeste Moussorgski, Ludwig Van Beethoven, Franz Lehar; **Décors** : Ferdinando Scarfiotti; **Costumes** : Piero Tosi; **Montage** : Ruggero Mastroianni; **Production** : Luchino Visconti.

## Documents iconographiques



Fig. 1 : un exemple de vortex dans *Mahler*, 1974.

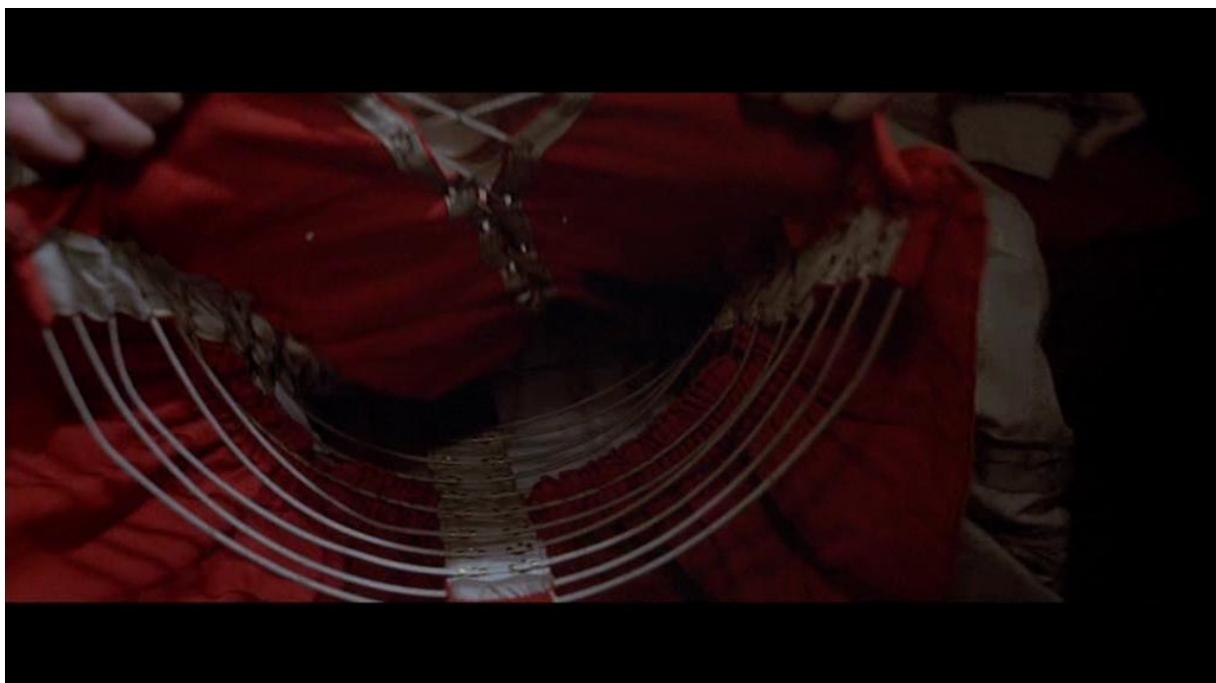


Fig. 2 : un exemple de vortex dans *The Music Lovers*, 1971

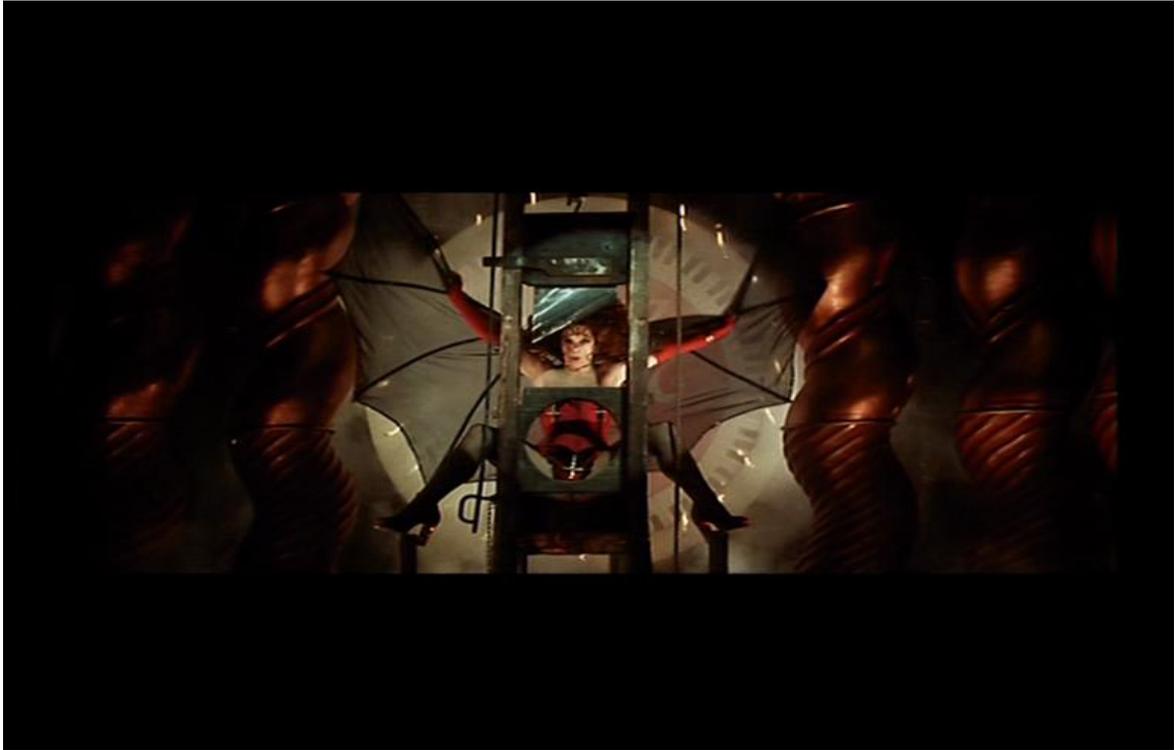


Fig. 3 : un exemple de vortex dans *Lisztomania*, 1975



Fig. 4 : Les amants noyés, *Women in Love*, 1969



Fig. 5 : La passion consommée, *Women in Love*, 1969



Fig. 6 : Jeu de miroirs, *Women in Love*, 1969



Fig. 7 : Jeu de miroirs, *Women in Love*, 1969



Fig. 8 : Théâtre baroque, *Les Diables*, 1971

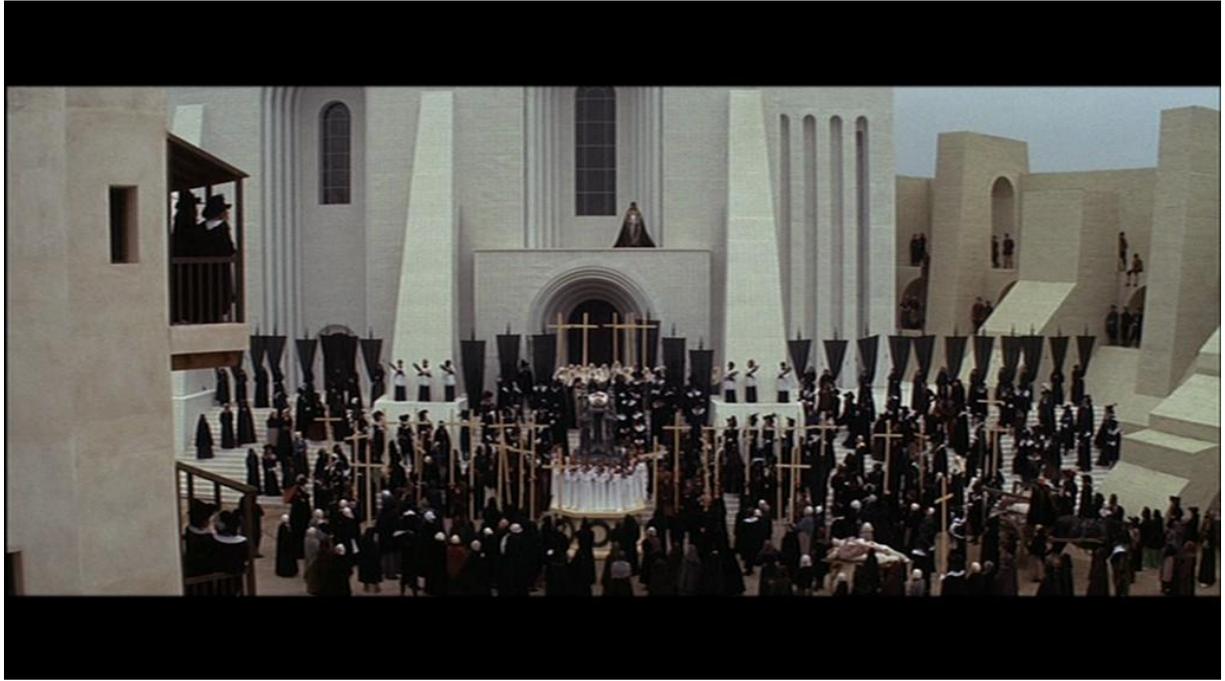


Fig. 9 : Les décors de Derek Jarman, *Les Diables*, 1971



Fig. 10 : Les décors de Derek Jarman, *Les Diables*, 1971

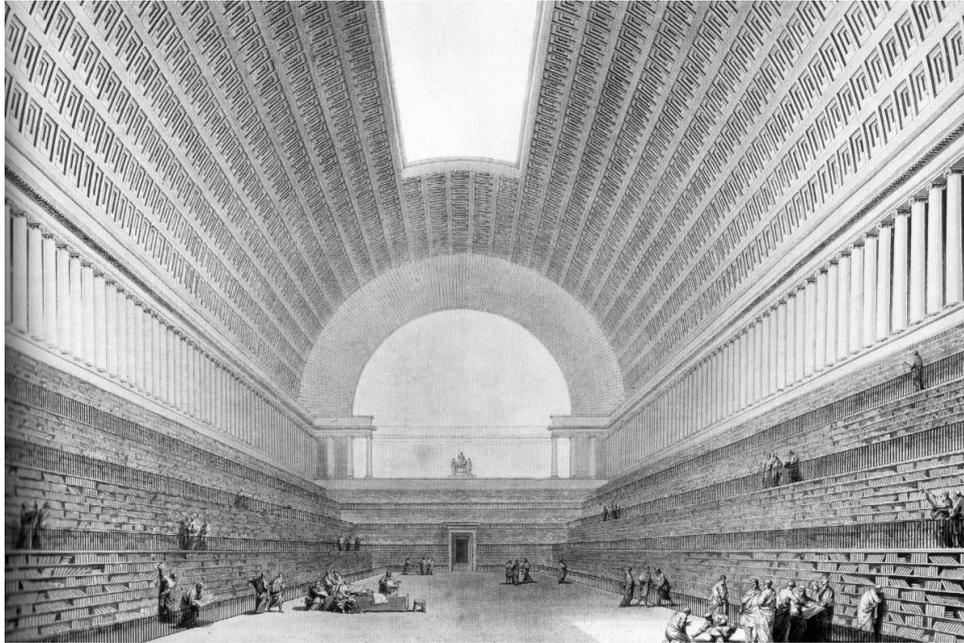


Fig. 11 : Etienne-Louis Boullée, *Second projet pour la Bibliothèque Royale*, 1786

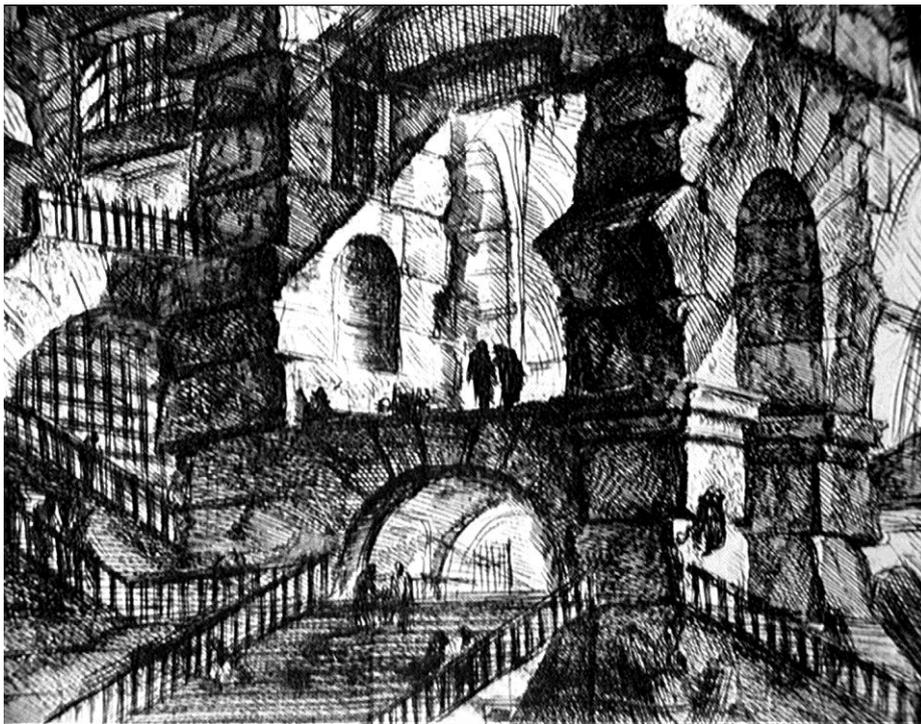


Fig. 12 : Le Piranèse, *Prisons imaginaires*, Planche XIV "L'Arche Gothique" (détail), 1761



Fig. 13 : Claude-Nicolas Ledoux, exemple de dessin préparatoire.



Fig. 14 : Oliver Reed au bûcher, *Les Diables*, 1971



Fig. 15 : Michael Hordern au bûcher, *The Pied Piper*, 1972



Fig. 16 : Un clin d'œil à *Mort à Venise*, *Mahler*, 1974

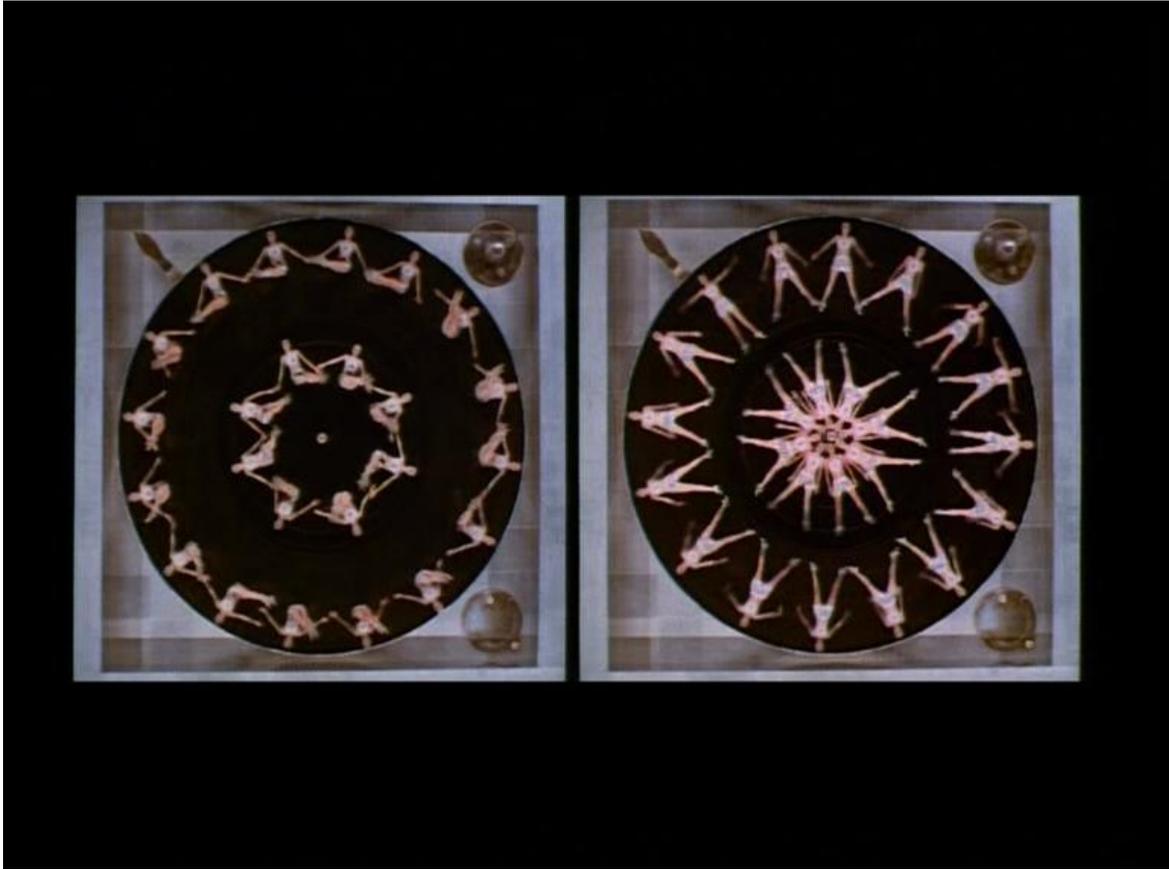


Fig. 17 : Hommage à Busby Berkeley dans *The Boy Friend*, 1971