

Élisabeth Lebovici

SIMONE BARBÈS OU LA VERTU



Légende

C'est durant l'été 1979 qu'a lieu le tournage de *Simone Barbès ou la vertu*. Je me le rappelle bien. Ça se passe à Paris, rue de la Gaîté, durant la nuit. Le quartier de Montparnasse n'a rien à voir avec ce qu'il est aujourd'hui. La rue de la Gaîté mélange alors hardiment le monde des théâtres et la scène du trottoir, les sex-shops et le music-hall. La foule des parieurs du Paris mutuel urbain de la rue Vandamme, non loin, s'égaye à heure fixe dans les quatre salles du cinéma porno des Mille-Colonnes (rebaptisé Ciné-Vog dans le film). Celui-ci, autrefois un restaurant ouvrier, jouxte Bobino où se produisent les spectacles des chanteuses et chanteurs «Rive Gauche»: Piaf, Brassens, Barbara, Léo Ferré. C'est là, aux alentours de Bobino, dans «cette cour des miracles» de la rue de la Gaîté que Marie-Claude Treilhou, la réalisatrice, a choisi de filmer *Simone Barbès ou la vertu*. Le tournage est légèrement acrobatique. Il se glisse dans le moment de relâche de la boîte de nuit portugaise nommée «Le Week-End» et dans les interstices de temps laissés vides par le cinéma porno, c'est-à-dire nuitamment, après les dernières séances: «Ça nous obligeait à démonter les décors pour libérer la boîte le week-end, et le cinéma avant la première séance; il fallait que tout soit mobile²», se souvient Bénédicte Beaugé, dont ce sont (presque) les premières expériences en matière de décor. La boîte de nuit sert de cadre à une boîte de nuit et le cinéma porno, à un cinéma porno. L'équipe est minimale. Ayant essuyé un premier refus, le film a reçu l'avance sur recettes. Le budget doit être respecté, Paul Vecchiali, le producteur, y veille: «Tout le monde au turbin» est le leitmotiv de la compagnie de production qu'il a cofondée: Diagonale. La manutention revient ainsi au décorateur aidé par l'aide-maquilleur Mario Fernandes et par Nathalie Cercuel³, l'assistante de production, qui fait également office de figurante, tout comme Nicole Neltner, la chef-maquilleuse qu'on retrouve dansant comme une folle dans la boîte de nuit⁴.

Simone Barbès ou la vertu est le premier film de Marie-Claude Treilhou⁵. Depuis sa rencontre avec Gérard Frot-Coutaz⁶ qui l'assiste sur ce film, et ses «conversations interminables au téléphone⁷» avec Jean-Claude Biette et Jean-Claude Guiguet⁸, cinéastes

exerçant dans l'écurie Diagonale, elle aussi a exercé des métiers multiples dans le domaine du cinéma. Elle a été «régisseuse, seconde assistante, fille de course, attrapant le goût du cinéma et l'audace d'en faire». Elle fut l'assistante de Vecchiali sur *La machine* (1977) et *Corps à cœur* (1978). Elle a été critique, comme Gérard Frot-Coutaz devenu collaborateur de *Cinéma*, la revue de la Fédération française des ciné-clubs. Marie-Claude Treilhou y écrit et fait des interviews pour *Artpress* – la revue d'art que dirige alors Catherine Millet⁹. On revit tout un pan oublié d'histoire ordinaire du cinéma, lorsqu'on regarde la diversité des programmes d'alors, tels qu'ils apparaissent dans les sommaires de la revue. J'ai lu les numéros de *Cinéma 75* et *76*, où figurent les articles de Treilhou. Ils concernent presque toujours des cinématographies dites «autres»: *otros* pour l'Argentine, pour la lutte contre le fascisme, pour le Chili d'Allende, «autres» parce qu'elles parlent de folie, d'apartheid, des milices patronales ou de *La meilleure façon de marcher* (1976), le film de Claude Miller qu'elle ne «dégomme» pas. Dans ses articles, Marie-Claude Treilhou ne laisse rien passer, sauf pour quelques cinéastes: Julio César Ludueña, Jean-Luc Godard, Chantal Akerman qu'elle interviewe, et le couple Jean-Marie Straub-Danièle Huillet. J'aime beaucoup ce qu'elle dit sur leur(s) *Leçons d'histoire* (1972): «Ce n'est plus de l'art c'est de la politique et pourtant c'est bien du cinéma¹⁰.»

Mais le premier texte de Marie-Claude Treilhou dans *Cinéma* concerne la «machinerie bourgeoise» du cinéma porno; non pas celle des films, plutôt celle du «dispositif¹¹», qui englobe l'espace de la salle et de leur projection: «[C'est celui] de la cachette, de la honte, de l'humiliation: si on n'est pas riche, c'est qu'on n'en est pas capable, on ne l'a pas mérité et on en vient, lentement, insidieusement, à faire douter des vertus de son phallus de pauvre¹²», écrit-elle. Marie-Claude Treilhou se réfère à Frantz Fanon et sa *Bataille du voile*¹³ avec le dévoilement des femmes algériennes imposé par la domination coloniale française. Marie-Claude Treilhou est ouvrière dans un cinéma porno. Pour gagner sa vie. *Simone Barbès ou la vertu* est l'histoire d'une

ouvreuse dans un cinéma porno, qui se passe dans celui où Treilhou travaille (et tourne). La protagoniste principale, Ingrid Bourgoïn, dont c'est aussi le premier film, est ouvreuse dans le même cinéma. En tandem avec Marie-Claude dans la vie, en tandem avec Martine dans le film. L'histoire, ici se restreint à une nuit, ou plutôt à trois moments dans une nuit, qui composent la structure quasi théâtrale du film, juxtaposant trois huis clos. Le premier a lieu dans le hall du cinéma porno, entre les portes vitrées de l'entrée, après la caisse, et les portes battantes des salles, qu'on ne voit jamais. C'est dans ce «sas» que Simone Barbès-Ingrid Bourgoïn rejoint sa collègue (jouée par Martine Simonet). Installées sur deux chaises autour d'une petite table, se levant à l'occasion, elles discutent, fument, mangent un sandwich, boivent un guignolet, vaporisent du désodorisant dans les salles. Elles parlent éventuellement aux clients du cinéma qu'elles sont chargées de mener de la caisse à la salle, saluent et écoutent les habitués, rabrouent ceux qui donnent un pourboire lamentable, ou ceux qui, insatisfaits, tentent de resquiller, et ne s'en laissent pas conter par les homophobes ou les machos. Écartant tout mépris et tout jugement, ce petit théâtre a lieu sous le «regard» d'une paire et d'un trio d'yeux énormes en néons jaunes et blancs, qui ont été plaqués aux murs en moquette couleur caca d'oie ornant le hall. Le chef-opérateur, Jean-Yves Escoffier¹⁴, dont c'est le premier film, a demandé cet éclairage supplémentaire des néons pour avoir une meilleure lumière. Treilhou n'a pas refusé.

Dans la seconde séquence mise en mouvement par une série de travellings, Simone Barbès pénètre dans une boîte de nuit lesbienne. Ce «cabaret féminin», avec numéros de chant et acrobaties d'«amazonnes» exécutées par le duo des Voltigeuses, est aussi un attrape-gogos destiné à délester des clients de leurs billets de banque. Simone vient y attendre son amie, qu'on devine entraîneuse: appelée à s'occuper d'un couple très chouchouté par Jackie, l'une des sous-maîtresses des lieux, elle diffère son départ en demandant que Simone l'appelle plus tard. Simone traîne, Jackie essaye de lui fourguer une cuisinière, l'orchestre féminin joue, une chanteuse de rock s'agit en chantant ses rimes

interlopes, les clients regardent, blasés, les filles dansent et flirtent, un homme est tué, Simone se lasse, c'est le videur, elle se casse. La troisième séquence a lieu dans une Volvo. Simone prend le volant, que lui cède un homme plus âgé qu'elle, portant la moustache, le smoking et l'écharpe blanche (il s'agit de Michel Delahaye). Ils roulent, se «font du cinéma», se racontent des histoires jusqu'à ce que tombe le masque. Inversion des normes de genre: il pleure silencieusement, il touche sa moustache, il la regarde partir. Elle s'éloigne sur le Canal Saint-Denis, au petit jour sale. Cette séquence a été tournée en deux nuits, et, Marie-Claude Treilhou le signale, un miracle est survenu au moment final du récit: l'éclairage public s'est arrêté, puisque c'est la règle municipale, à 6 heures pile. Un effet extérieur, non attendu, participe ainsi du sens de la séquence enregistrée et de la méthode de Marie-Claude Treilhou: «Filmer des choses vécues. J'avais un scénario très précis des trois parties bâties autour de ma vie nocturne, de mon boulot, du fait d'être tout le temps du côté des coulisses.»

Les trois séquences composant *Simone Barbès ou la vertu* sont à l'opposé d'un jeune cinéma français qu'on dit déjà nombriliste et psychologisant, petit-bourgeois et très blanc. D'ailleurs *Simone Barbès* ne ressemble à rien, une notion qui visse le film à la revendication farouche d'originalité que manifestent Vecchiali et sa bande de Diagonale. La revendication s'étend aussi aux non-professionnel-le-s dont s'entoure Treilhou, y compris Ingrid Bourgoïn. Certes Martine Simonet (co-ouvreuse dans le film) a déjà joué dans quelques films – *Les Enfants du placard* de Benoît Jacquot (1976), *Le Théâtre des matières* de Jean-Claude Biette (1977), *Les Belles Manières* de Jean-Claude Guiguet (1978)¹⁵. Silhouette immense et longiligne, visage émacié de revenant, Michel Delahaye fait aussi l'acteur, des Straub-Huillet à Jean Yanne en passant par Jean Rollin, Jacques Demy et bien sûr Diagonale. Mais cette activité de Michel Delahaye est aussi la conséquence de sa rupture avec *Les Cahiers du cinéma*, dont il était l'un des critiques réguliers. Delahaye est l'ethnologue d'un cinéma structuré autour de «mondes clos», un



Légende

savant des identités régionales et de l'histoire des peuples autochtones. Il a manifesté son complet «désaccord théorique et idéologique» en 1971 avec le virage maoïste que prennent *Les Cahiers du cinéma*, où l'«empêchement» de son «attitude bourgeoise» est alors dénoncé. Il est l'un de ces «originiaux», que Treilhou recherche. On trouve dans *Simone Barbès ou la vertu* aussi bien la chauffeuse de taxi qu'elle affectionne, que l'écrivain de cinéma Noël Simsolo dans le rôle du réalisateur belge de porno venant vérifier la projection de son film et analyser la sociologie de son public. Le compositeur de musique de films Raymond Lefèvre y joue un conteur d'histoires drôles un peu lourdingue, essayant de divertir les ouvreuses qu'il traite familièrement. Bénédicte Beaugé est un inquiétant voyeur, niché dans les encoignures. Pascal Bonitzer, alors critique aux *Cahiers*, est l'un des clients spectraux de la boîte de nuit, Élisabeth Ayala, critique-ciné à *Libération*, une entraînée en mal de clients, qui s'ennuie avec moi au bar de la boîte, dans laquelle Elli Medeiros, en robe de latex rouge, surgit. Parisienne d'origine uruguayenne, Elli Medeiros fait alors partie du groupe punk rock mythique des Stinky Toys. Josse, rockeuse dans *Simone Barbès* et qui chante «Je suis une Nana-Mec», est membre du groupe Douze Degrés cinq, qui fait parfois la première partie des Stinky Toys. Denise Farchy et Paulette Bouvet, qui sont des personnages récurrents du cinéma Diagonale, y figurent en couple lesbien «butch-femme⁶». Dans cette boîte de nuit au décor où s'accumulent la paillette et le lamé – «montés sur des panneaux qui se cassaient la gueule», selon Beaugé – plus d'un amant et d'une amante ont, semble-t-il, été enrôlés. Le barman qui récite du Racine est un «ex» de Vecchiali, les clientes du cabaret qui se déchaînent sur la piste sont des copines de boîte que Marie-Claude Treilhou a rameutées depuis Toulouse, comme elle a fait venir l'orchestre féminin du cabaret Le Monocle. Le «troupe⁷» en smoking blanc est formé d'Henriette à la batterie, Matho au chant, à l'accordéon et aux congos ainsi que leur jeune protégée, France, pianiste. Sonia Saviange joue la femme du légionnaire qui se traîne aux pieds de celui-ci dans la rue de la Gaîté; elle porte avec elle la mémoire de

Femmes-Femmes (1974), le film de Paul Vecchiali (son frère), qui lui valut les louanges dithyrambiques de Pasolini et son embauche dans le dernier film de celui-ci, *Salò ou les 120 journées de Sodome* (1975)¹⁸. Il y a aussi un perroquet vivant, présence que j'associe librement à l'installation de Marcel Broodthaers, *Ne dites pas que je ne l'ai pas dit*. *Le Perroquet* (1974). Sans compter les noctambules: Louella Interim, Tina Aumont, Maria Schneider qui passent sur le tournage presque toutes les nuits. Au total, une foule indisciplinée. «Oui, c'était un événement "effarant" d'un point de vue social avec des croisements inouïs. Je suis restée comme ça», commente Marie-Claude Treilhou. «Je suis à la fois une personne de la campagne du XIX^e siècle et du monde hyper-bourgeois. Le film est un reflet de mes trajectoires. J'ai rassemblé toutes les figures qui m'en imposaient par leur originalité – une notion en train de disparaître, comme ont disparu la plupart des accents régionaux. Tous ces personnages de ma vie ne pouvaient parler que d'une certaine façon, la leur.»

Simone Barbès ou la Vertu, qui les relie, met aussi en avant une paradoxale inconsistance de ces liens au sein de la chorégraphie sociale ou du théâtre de marionnettes qui les fait se mouvoir dans la vie: «Ici, on ne joue pas *Autant en emporte le vent*», dit Simone, réaliste. Dans le circuit marchand du sexe, l'anomie sociale est marquée par celle des genres. Peut-être faut-il rappeler d'abord à quel point les hommes sont majoritaires dans le monde du cinéma, y compris celui de la fin des années 1970. Et ils le sont restés: les polémiques à Cannes sur l'absence de réalisatrices femmes dans la compétition en témoignent. Les femmes réalisatrices, même durant les «années-mouvement¹⁹», sont comptées²⁰. Il est pour moi symptomatique de constater que ce sont deux femmes qui signent les articles élogieux sur *Simone Barbès ou la vertu*, lors de sa sortie en 1980 (même s'il a été ardemment défendu par des hommes): Mireille Amiel, pour *Cinéma 80*²¹, remarque «l'une des héroïnes de cinéma les plus libres», Danièle Dubroux, pour les *Cahiers du cinéma*²², voit en Simone Barbès «plus qu'un nouveau genre de femme, une nouvelle nature de femme». Cependant,

Marie-Claude Treilhou n'appartient pas au mouvement féministe, qui, en 1979-1980, se déchire d'ailleurs, tiraillé entre mouvances, groupuscules, et trahisons. Treilhou revendique pour sa part les influences de Yasujiro Ozu et de Jacques Tati. Sans rivaliser avec l'extraordinaire bande sonore du *Playtime*²³ de Tati, *Simone Barbès* joue aussi avec la spatialisation du son, notamment dans le cadre du cinéma porno: on ne voit rien de ce qui se passe dans les salles, laissées hors-champ. C'est seulement lorsqu'une porte s'ouvre qu'on perçoit cris, gémissements et accompagnement disco de l'action, qui se tait à nouveau lorsque le battant de la porte se referme, ne prêtant aucunement au voyeurisme – dans cette partie du film, le spectateur le plus cinéphile est d'ailleurs un non-voyant! Avec ces trois séquences hors de proportion, le découpage de *Simone Barbès ou la vertu* se rapproche également de *Playtime*, et sa chorégraphie virtuose et cumulative des tâches ordinaires. La façon de filmer, dépouillée et statique, l'attention à la personne dans sa trivialité, «le décor tranché, minimal» d'Ozu ont été les «soutiens», comme Marie-Claude Treilhou le dit encore, du tournage de *Simone Barbès ou la vertu*. On assiste à la fin des années 1970 à un «phénomène Ozu», découvert en France quinze ans après sa mort. *Voyage à Tokyo* (1953) est son premier film à connaître une sortie commerciale en France, en 1978, avant *Bonjour* (1959) ou *Le Goût du saké* (1962). Le cinéma d'Ozu est une «description volontaire et complète des faits du quotidien», où il n'existe ni temps faibles, ni temps forts, où toute intrigue est vaine, où «l'inconsistance des personnages est un atout», comme cette magnifique réplique entre deux jeunes femmes du *Voyage à Tokyo*: «La vie n'est-elle pas décevante? Oui, elle l'est²⁴.»

Simone Barbès est dans le film, la seule à posséder un nom. Les autres s'appellent Martine, juste un prénom, ou une fonction: le dragueur, le cinéphile, une lesbienne, la femme crampon. Ce sont des gens qui passent. Seule Simone Barbès, détachée des autres, est ce personnage qui circule la nuit jusqu'à plus d'une heure, qui va son chemin avec détermination, qui ne vit pas d'un homme, ne s'appuie pas sur un homme, ne compte

pas sur un homme, y compris pour son plaisir, et dont la sexualité n'est pas obligatoirement hétérosexuelle. Témoin, cet échange dans le cinéma entre les deux ouvreuses: «Vous êtes toutes pareilles», dit Simone Barbès à Martine, «t'es bien le genre à te faire épouser. Échangiste dans dix ans. Vous prendrez l'air au porno.» Abordant les situations qui viennent à elle avec disponibilité, gouaille et gentillesse, elle ne se laisse jamais faire. Et surtout, elle semble complètement imperméable à ce qu'on pourrait désigner comme la domination masculine. En ce sens, Simone Barbès épouse la pensée de l'émancipation des «idéologies de la révolte», comme le fait entre 1975 et 1981, la revue *Les Révoltes logiques*²⁵. Contre l'idée que l'analyse, le dévoilement ou la déconstruction des rouages de l'oppression suffirait à lever la domination, la pensée du groupe de recherche créé à l'Université de Vincennes s'attache à retrouver partout dans l'histoire, des sujets qui pensent. Il s'agit, suivant Jacques Rancière, de «montrer comment, à un certain moment, de petits groupes d'ouvriers avaient été saisis par des mots et des pensées impensables, comment ils avaient essayé de rompre avec la culture de leur classe comme classe sociale produite par une certaine société. Il y a beaucoup de savoir-faire, de modes d'être et de jouissances qui se sont diffusés dans des couches populaires supposées traditionnelles et ont produit des transformations assez radicales de leur mode d'adhésion à leur condition²⁶». C'est ce cinéma d'émancipation que le personnage de Simone Barbès incarne, un personnage doté d'une «liberté sans bonheur mais avec dignité²⁷». Pour mener sa vie, elle a sa parole: «Je vais au bout de la rue, ça dépendra de la lune». Sa poésie intérieure, on n'a pas à la connaître. Elle n'a pas à nous en faire part.

La puissance narrative de *Simone Barbès ou la vertu* ne raconte pas seulement un ou des personnages, mais aussi des lieux «que d'habitude on cache et qu'on voit mal: les lieux vus, déplacés (au sens propre et au figuré)²⁸». La première séquence du triptyque ancre dans le concret la transformation opérée par la machine industrielle du porno «grand public», qui s'est installée au début des années 1970 en France. En 1974, l'industrie



Légende

du cinéma porno a fait vingt-quatre millions d'entrées. Mais dès 1975 la taxation des films «classés X», précipités dans un circuit de distribution restreint, les confine dans un «sous-genre» en marge du cinéma. C'est ce circuit qu'éclaire *Simone Barbès*. La cassette VHS, le DVD, le «porno du samedi soir» à la télé et surtout la réalité virtuelle et son contenu *hardcore* sur le net auront raison des salles spécialisées. *Simone Barbès* offre un point de vue presque ethnographique sur la circulation physique des corps dans la salle du cinéma: les corps féminins (et payés) des ouvreuses; les corps masculins (et payants) des spectateurs furtifs, pris en sandwich entre les yeux de néon du décor, et les nôtres, qui regardent le film de Marie-Claude Treilhou. Cette question du regard est à considérer en corrélation avec la parution en 1975²⁹ de l'article légendaire de Laura Mulvey, «Plaisir visuel et cinéma narratif». Il décrit le cinéma hollywoodien *mainstream* comme adressé exclusivement à un spectateur mâle, légitimé dans sa fascination, son fétichisme et son voyeurisme parce qu'il n'est jamais regardé, ni par la caméra, ni par les acteur-ri-ce-s.

Dans les «films à caractère pornographique» qui s'adressent aux fantasmes des hommes identifiés comme hétérosexuels, il y a presque toujours une scène de «lesbiennes». C'est un peu la même mythologie que désigne le cabaret où se rend Simone. Il est adapté librement du *Monocle*, vestige de l'entre-deux-guerres – le photographe Brassai y cueillit «ses» lesbiennes, vers 1932. La boîte n'en est qu'une survivance à la fin des années 1970, et d'ailleurs, elle fermera ses portes³⁰. Car c'est, pourrait-on dire, une boîte d'avant Stonewall³¹ avant ce vaste mouvement de sortie du placard, où il faut dire, en public, son orientation sexuelle. Non que le film retrouve le placard. Mais qu'il s'agisse du cinéma porno ou de la boîte de nuit – ou de la voiture du dragueur nocturne – *Simone Barbès ou la vertu* sème les indices de sexualités non-conventionnelles, floues et «interlopes», où les amours ne sont pas toujours désintéressées, avec un goût du jeu, y compris du jeu de rôles – entre une femme masculine et une femme féminine, par exemple –, que les historien-ne-s américain-e-s ont mis en avant comme une forme *queer*, anticipatoire de la libération LGBT³².

Je me souviens du bouleversant et joyeux dîner de fin de tournage de *Simone Barbès*. Les trois femmes de l'orchestre du *Monocle* y jouèrent toute la nuit dans «la ruelle» du 33 rue Danton au Kremlin-Bicêtre au sud de Paris: «Il faut que tu parles de la ruelle», m'a-t-on dit. C'est elle, également, que décrit le critique Mathieu Orléan³³, dans l'ouvrage qu'il a consacré à Paul Vecchiali. «La ruelle», c'est la maison de celui-ci, son studio à domicile. Pavillon de banlieue et *Factory*, c'est aussi la machine de scène des réalisateur-ri-ce-s de Diagonale, cette entreprise qu'un trio, Paul Vecchiali, la cinéaste Cécile Clairval et le traiteur Pierre Belleau ont fondée en 1976. Jusqu'en 1998, Diagonale comprend une entreprise de traiteur (tournages, mariages) et une société de production, bientôt de distribution, pour des films «obliques»: ceux de Biette, Guiguet, Treilhou, Frot-Coutaz, Simsolo, Davila. Comme chez Warhol, Diagonale possède ses comédien-ne-s récurrent-e-s: Françoise Lebrun, Michel Delahaye, Tony Marshall, Sonia Saviange, Hélène Surgère, Nicolas Silberg, Jean-Christophe Bouvet, Paulette Bouvet, Denise Farchy, Marianne Basler, Micheline Presle, Danielle Darrieux. Ses films se tournent parfois même en «jumeaux» avec un tournage le matin et un tournage l'après-midi! D'autres mettent bout à bout des courts-métrages (*L'Archipel des amours*, 1983). De Diagonale, Vecchiali se refuse à être le patron; il se glisse parfois dans le rôle du monteur (celui de *Simone Barbès*, en l'occurrence). Il est surtout celui qui «s'occupe des comptes». Il se tient pour responsable de l'économie des films, considérés chacun comme «un territoire et aucun territoire ne doit empiéter sur l'autre». Il se considère comme un excellent gestionnaire: «C'est important quand on tient à son indépendance³⁴.» Le «cash» du traiteur paye de façon continue, le cinéma plus sporadiquement. Et tous les trois mois, tout le monde se réunit pour une fête dans la ruelle. On rit beaucoup. Selon Serge Daney, qui évoque Diagonale lors de sa première incursion dans l'émission *Le Masque et la Plume* – en 1980, à la sortie de *Simone Barbès* –, Vecchiali est alors considéré comme «le meilleur producteur français. Non seulement tous les films sont “assez bons” mais en plus, ils reprennent un

matériau, le travaillent, l'affinent, ils font ce que le cinéma français n'arrive plus à faire: travailler les matières. Ils ont la volonté, non seulement de citer le vieux cinéma – le cinéma francophone de l'entre-deux-guerres – mais de le refaire³⁵».

Diagonale et ses films portent en étendard une notion de la «famille», dont les liens – amicaux, complices, solidaires, critiques – sont tout aussi concrets, réels et authentiques (mais beaucoup plus inventifs) que le modèle de famille nucléaire hétérosexuelle instituée en norme par l'État et l'Église. Cette famille alternative qui se compose ici – du moins je l'espère – devant nos yeux, ne se laisse pas formaliser facilement, parce qu'elle ne se distingue pas vraiment ni de l'amitié, ni du collectif. Lorsque l'épidémie du VIH/Sida va brutalement extraire les personnes porteuses du virus de leur famille et les exclure d'une société hétéronormée apeurée par des corps supposément toxiques, cette famille-là aura un rôle crucial. *Simone Barbès ou la vertu* la montre à l'œuvre.

Elisabeth Lebovici / critique et historienne de l'art

1 La plupart des propos rapportés proviennent d'entretiens réalisés par l'auteur avec Marie-Claude Treilhou, Bénédicte Beaugé et Nicole Neltner en juillet 2016. Il faut ajouter que nombre des protagonistes de ce tournage ont disparu; beaucoup ont été touché-e-s par l'épidémie du VIH/Sida.

3 Nathalie Cercuel se fera connaître comme costumière.

4 Nicole Neltner, ancienne étudiante de l'Ensad qui travaille alors au magazine *Façade*, a été maquilleuse sur plusieurs tournages de Diagonale, ainsi que pour Ingrid Caven lors de son pas-

sage au Pigall's en 1978. Elle a fait sa carrière au sein de l'agence Mafia, devenue Wolkoff et Arnaudin.

5
Filmographie: *Simone Barbès ou la vertu*, 1980; *Lourdes l'hiver*, 1981 (repris dans *L'Archipel des amours*, une production Diagonale, 1983); *Les Contes modernes. Au sujet de l'enfance*, 1982; *Il était une fois la télé*, 1986; *L'Âne qui a bu la lune*, 1988; *Le Jour des rois*, 1991; *Un petit cas de conscience*, 2002; *Les Métamorphoses du charnu*, 2005; *Couleurs d'orchestre*, 2008; *Il était une fois la télé. 30 ans après*, 2015.

6
Gérard Frot-Coutaz (1951-1992). Ancien étudiant de l'IDHEC, puis de HEC, dont il a animé le ciné-club. Critique, scénariste, acteur, assistant-réalisateur de Blain, Téchiné, Vecchiali, Guiguet, Cozarinsky, Biette, il a réalisé *Jeux d'ombre*, 1980; *Le Goutier de Josette*, 1983; *Beau temps mais orageux en fin de journée*, 1985; *Après après-demain*, 1989...

7
Cinéaste, critique, acteur, assistant de Pasolini, Jean-Claude Biette (1942-2003) réalise sept films dont *Le Théâtre des matières*, 1977; *Loin de Manhattan*, 1980; *Le Champignon des Carpathes*, 1990; *Le Complexe de Toulon*, 1995; *Salimbank*, 2003. Il est le cofondateur de la revue *Trafic* en 1991.

8
Cinéaste, critique, acteur. Jean-Claude Guiguet (1948-2005) a réalisé *Les Belles Manières*, 1977; *Le Mirage* 1991; *Les Passagers*, 1995.

9
Sous le nom de Marie-Claude de Rouilhan.

10
Marie-Claude Treilhou, «Leçons d'histoire», *Cinéma 75*, n°203, 1975.

11
Jean-Louis Baudry, «Le dispositif», *Communications*, n°1, 1975, p. 56-72.

12
Marie-Claude Treilhou, «La machinerie fonctionnelle à fond», *Cinéma 75*, n°201-202, 1975, p. 105.

13
Frantz Fanon, «L'Algérie se dévoile», Œuvres, La Découverte, Paris, 2011, p. 274.

14
Jean-Yves Escoffier (1950-2003) a travaillé ensuite avec Agnès Varda, Jean-François Stévenin, Coline Serreau, Leos Carax. Il a également travaillé à Hollywood avec Scorsese, Harmony Korine, Gus van Sant et bien d'autres.

15
Ces deux derniers films ont été produits par Diagonale, et chacun a mis la main à la pâte: Frot-Coutaz, par exemple, assistant de Biette, a écrit le scénario du film de Guiguet.

16
Le couple «butch-fem(me)»: deux termes qualifiant d'une part des femmes qui empruntent les codes du masculin, le pantalon, font des métiers d'hommes et de l'autre, les femmes qui parodient, de la même façon les codes du féminin.

17
Couple à trois.

18
En compagnie d'Hélène Surgère, la «star» emblématique du cinéma de Vecchiali.

19
L'après 1970, année zéro de la libération des femmes, en référence à l'ouvrage de Françoise Picq, *Libération des femmes. Les années-mouvement*, Seuil, Paris, 1993.

20
Dans le domaine francophone, il y a notamment Chantal Akerman, Agnès Varda, Marguerite Duras, Jackie Reynal, Sara Maldorot, Jocelyne Saab, Nelly Kaplan, Yannick Bellon, Coline Serreau, Liliane de Kermadec ou Christine Pascal. Et puis, il y a le cinéma militant de Carole Roussopoulos, Delphine Seyrig et des «Insoumuses» comme celui, performatif, de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki – sans oublier les coréalisatrices Anne Marie Miéville, ou Marceline Lorian.

21
Mireille Amiel, *Cinéma 80*, n°254, 1980, p. 76.

22
Danièle Dubroux, *Cahiers du Cinéma*, n°309, 1980, p. 41-42.

23
Sorti en 1967, *Playtime* ressort dans une troisième version en 1979.

24
Donald Richie, *Ozu*, Éditions Lettre du blanc, Genève, 1980, p. 59-72.

25
Les Révoltes logiques, seize numéros entre 1975-1981. Collectif de rédaction composé de Jean Borreil, Geneviève Fraisse, Jacques Rancière, Pierre Saint-Germain, Michel Souletie, Patrick Vauday, Patrice Vermeren, rejoints par Arlette Farge, Danièle Rancière... Le manifeste fondateur de la revue, avec sa question, *Quelle mémoire aurons-nous?*, s'inscrit dans l'horizon d'une mémoire populaire, une archive de parole, de figures, de lieux singuliers.

26
Jacques Rancière, *Sciences Humaines*, n°198, <www.scienceshumaines.com>, 2008.

27
Mireille Amiel, *Cinéma 80*, op. cit.

28
Danièle Dubroux, *Cahiers du Cinéma*, op. cit.

29
Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, n°16, 1975.

30
Elle rouvre dans les années 1980, rebaptisée le Lolita puis le New Monocle.

31
Le Stonewall Inn était le nom d'un bar gay de Greenwich Village à New York, où une rafle de la police, au petit matin du 28 juin 1969, déclencha des émeutes. Durant six jours, des gays, des lesbiennes, des trans et des drag-queen de couleur s'opposèrent aux forces de l'ordre. Après les émeutes de la cafétéria Compton à San Francisco (1966), ces événements sont devenus l'emblème des mouvements revendicatifs LGBT aux États-Unis et dans le monde.

32
C'est l'un des arguments d'Elizabeth Lapovsky Kennedy et Madeline D. Davis, *Boots of Leather, Slippers of Gold. The History of a Lesbian Community*, Routledge, New York/Londres, 1993.

33
Matthieu Orléan et Paul Vecchiali, *La Maison cinéma*, Éditions de l'Œil, Montreuil, 2011.

34
Paul Vecchiali, «À voix nue: L'expérience Diagonale», extraits cités par Lucile Commeaux, France-Culture, émission du 23 juin 2016. Et aussi, Frédéric Strauss, «Comment survivre dans le cinéma», *Paul Vecchiali*, *Télérama*, 2015.

35
Serge Daney, *Le Masque et la plume*, France Inter, émission du 13 avril 1980.



Légende