

EMMANUEL PLASSERAUD

Université de Picardie Jules Verne

# L'empathie pour les jeunes femmes rebelles dans *Mais ne nous délivrez pas du mal* (Joël Série, 1971) et *Le Bal des folles* (Mélanie Laurent, 2021)

## Résumé

À un demi-siècle de distance, deux films français peuvent être comparés à partir de leur argument narratif, consistant à décrire la rébellion de jeunes femmes contre des formes d'autorité. *Le Bal des folles* (2021), de Mélanie Laurent, raconte comment une jeune bourgeoise voulant s'émanciper est enfermée à la Salpêtrière par son propre père. Elle est sauvée de l'asile de Charcot par une infirmière, qui peu à peu prend soin d'elle. Ce film, caractéristique des revendications féministes contemporaines, peut être comparé à *Mais ne nous délivrez pas du mal*, de Joël Série (1971). On y suit deux adolescentes qui commettent des actes de plus en plus illicites, et dangereux pour elles, au nom de Satan, jusqu'à se suicider quand elles risquent de se retrouver emprisonnées pour meurtre. La prise en compte du contexte culturel et de production des films, de certains procédés narratifs et de leurs réceptions spectatorielle permettent d'analyser les différentes stratégies empathiques.

**Mots-clés :** empathie, identification, étude de réception, contexte historique, narratologie

## Abstract

Half a century apart, two French films can be compared on the basis of their narrative argument, which consists in describing the rebellion of young women

against forms of authority. *Le Bal des folles* (2021), by Mélanie Laurent, shows how a young bourgeois wanting to emancipate herself is locked in the Salpêtrière hospital by her own father. She is saved from Charcot's asylum by a nurse, who gradually takes care of her. This film, characteristic of contemporary feminist claims, can be compared to *Mais ne nous délivrez pas du mal*, by Joël Séria (1971). It follows two teenage girls who commit increasingly illicit and dangerous acts in the name of Satan, until they commit suicide when they risk being imprisoned for murder. The consideration of the cultural and production context of these films, of their narrative processes and of their spectatorial reception make it possible to analyze their different empathetic strategies.

**Keywords:** empathy, identification, reception studies, historical background, narratology

L'empathie a fait son entrée dans la théorie du cinéma durant les années 1950, quelques décennies après l'*Einfühlung* de Wilhelm Worringer. Elle a d'abord été utilisée dans les recherches sur la réception filmique, centre d'intérêt principal de l'Institut de Filmologie. On la trouve, souvent en lien avec la notion d'identification, chez son fondateur, Gilbert Cohen-Séat, le psychologue Michotte Van den Berck, ou encore Serge Lebovici, qui compare l'empathie filmique à un transfert psychanalytique (1949-50, 56). Ce qui n'est alors pas encore une critique le devient dans les années 1970, où l'empathie spectatorielle est considérée par le courant d'études sémio-psychanalytiques, arrimé à une idéologie marxiste-brechtienne, comme le résultat de l'aliénation du spectateur aux récits illusoires produits par le cinéma narratif dominant. Mais à partir du milieu des années 1990, la perspective cognitiviste, qui s'est élaborée aux États-Unis dans une hostilité déclarée à la Grande Théorie sémio-psychanalytique, s'ouvre à l'étude des émotions et réhabilite la notion d'empathie. Elle la précise, distinguant, comme le fait Alex Neill, les émotions empathiques (sentir avec autrui) et sympathiques (sentir pour autrui) (1996, 175-194). Elle en fait l'une des expériences fondamentales de l'espèce humaine, ayant contribué à sa survie, même si, pour Torben Grodal, les pastiches, parodies et comédies, en nous permettant de rire du malheur des autres, ont aussi pour fonction de nous éviter d'être constamment en empathie avec autrui, ce qui serait nuisible à notre espèce (1997, 197-208). L'empathie n'est pas seulement un phénomène psychologique, et la néo-phénoménologie des *embo-*

*died spectatorship studies* a aussi décrit l'empathie musculaire qui envahit le corps du spectateur devant les images filmiques, oscillant, pour Jennifer Barker, « entre différence et similarité, proximité et distance » (2009, 75). Il s'opèrera une « innervation mimétique », dont Anne Rutherford considère qu'elle tient plus à la mise en scène qu'à l'empathie avec les personnages, à laquelle on la limite parfois (2006). Enfin, dans les années 2000, la découverte controversée des neurones miroirs a semblé pouvoir être extrapolée à la situation spectatorielle, offrant un substrat neurologique au phénomène d'empathie, hypothèse proposée notamment par Emmanuelle Glon (2011). Dans le même temps, la réhabilitation néo-humaniste de l'empathie, après les décennies structuralistes, est mise à contribution, à propos du cinéma d'Eisenstein, par Georges Didi-Huberman (2016) ou par David Lengyel (2015), qui l'étudie chez Andréï Tarkovski, Béla Tarr et Woody Allen.

Ce rapide tour d'horizon montre que l'empathie, dans le cadre des études cinématographiques, possède une histoire qui l'a vue passer par différentes phases, entre association avec l'identification et rejet idéologique, réhabilitation et tentatives de définitions scientifiques. Le concept d'empathie cinématographique possède donc une dimension historique. L'analyse comparative de deux films français appartenant à deux époques bien différentes – le début des années 1970 et le début des années 2020 – permet de saisir cette historicité de la notion d'empathie. Deux films ne suffisent évidemment pas pour représenter ces époques, qui n'ont rien d'homogène. Cependant, le choix du film de Joël Sérié *Mais ne nous délivrez pas du mal* (1971) et du *Bal des folles* de Mélanie Laurent (2021) permet de mettre en lumière les idéologies différentes, voire opposées, qui les sous-tendent, en relation avec la stratégie empathique qu'ils proposent. Cette stratégie sera analysée au moyen d'une analyse comparative conduisant à aborder trois aspects. D'une part, les contextes socio-culturels et de production dans lesquels ces films ont été réalisés ; ensuite, certains procédés narratifs utilisés pour déclencher l'empathie spectatorielle ; enfin, la réception spectatorielle, à partir de témoignages publiés sur le site français Allociné.

## Contextes socio-culturels et de production

D'abord interdit, puis finalement sorti sur les écrans français en 1971, *Mais ne nous délivrez pas du mal* est le premier long-métrage de Joël Sérié. Adolescent rebelle, élevé dans des institutions religieuses qu'il détestait, Sérié est frappé par un

fait divers qui s'est passé dans les années 1950 en Nouvelle-Zélande, où une fille, aidée d'une amie, a tué sa mère. Ayant éprouvé ce même désir de meurtre envers ses parents, il adapte l'histoire à la province française, en écho avec sa propre vie. Le film raconte comment deux adolescentes, vouant leur âme à Satan, décident de faire délibérément le mal, notamment en tentant sexuellement les hommes, jusqu'à ce qu'une de ces scènes de séduction tourne mal et qu'elles soient obligées d'assassiner l'homme qui tente de violer l'une d'entre elles. Par la suite, rattrapées par la police, elles décident de se suicider ensemble. Le CNC refuse d'accorder l'avance sur recette à Séria, prévoyant que le film sera interdit, ce qui l'empêche de trouver un distributeur. Il est donc obligé d'emprunter de l'argent, et s'associe avec un producteur de courts-métrages pour tourner le film sans technicien agréé par le CNC, à l'exception du chef opérateur (Marcel Combes). Il engage Jeanne Goupil, qui deviendra sa compagne, pour jouer l'une des deux héroïnes. En 1968, Roman Polanski avait connu le succès avec *Rosemary's Baby*, déclenchant aux États-Unis une vague de films satanistes de série B, voire Z. La même année, les Rolling Stones chantaient « Sympathy for the Devil », titre phare de leur album *Beggars Banquet*. Satan était dans l'air, ou plutôt, à travers lui, l'envie d'en découdre avec l'idéologie bourgeoise et avec les valeurs catholiques, comme le faisaient déjà des cinéastes confirmés, de Luis Buñuel (*Belle de jour*, 1967) à Pier Paolo Pasolini (*Théorème*, 1968). D'une certaine manière, donc, le film de Séria, bien que produit de façon marginale, s'inscrit dans un discours légitimé : celui de la contre-culture post-68. D'ailleurs, Séria ayant accepté de faire quelques coupures de montage, le film a fini par obtenir un visa et a été sélectionné à Cannes, à la Quinzaine des Réalisateur, ce qui montre qu'il a été accepté par la critique cultivée, qui l'a d'ailleurs généralement bien reçu.

*Le Bal des folles* est la première production française d'Amazon Prime Video, qui l'a diffusé à partir du 17 septembre 2021. C'est le sixième film de Mélanie Laurent, qui a d'abord été connue comme comédienne. Elle joue elle-même un des rôles principaux de son film. Adaptation du roman éponyme de Victoria Mas, fille de la chanteuse Jeanne Mas, ce film est le troisième en quelques années représentant Jean-Martin Charcot et ses patientes « hystériques » de l'hôpital de la Salpêtrière, après *Augustine*, moyen-métrage de Jean-Claude Monot et Jean-Christophe Valtat (2003) et le long-métrage du même nom d'Alice Winocour (2012). À l'époque de #MeToo, le célèbre neurologue de la Belle Époque est devenu l'une des figures honnies de la domination patriarcale, à cause de son sadisme et de ses abus de pouvoir sur ses patientes, qu'il hypnotisait cruellement

lors de ses fameuses leçons du mardi. Contrairement aux films précédents, qui retracent la relation de Charcot avec sa plus célèbre patiente, Augustine, *Le Bal des folles* est une fiction, et non un biopic. Il raconte comment une jeune bourgeoise qui cherche à s'émanciper, notamment grâce à la lecture du *Livre des esprits* d'Allan Kardec, est enfermée sur ordre de son père à la Salpêtrière, où l'infirmière-chef (Geneviève, incarnée par Mélanie Laurent), d'abord froide et autoritaire, va finir par l'aider à s'échapper. Cette dernière aurait comme inspiration l'infirmière ayant réellement dirigé le service des épileptiques et des hystériques de Charcot, Marguerite Bottard. Comme Augustine, elle est une figure de l'ombre de l'histoire officielle, que Mélanie Laurent, actrice-réalisatrice engagée, entend réhabiliter, au détriment de son chef, réduit à son caractère machiste et dépouillé de son aura et de sa postérité scientifique.

### **Procédés narratifs**

Les contextes socio-culturels et de production rendent évident tout ce qui oppose les deux films. Au niveau manifeste de leur narration aussi, cette opposition est patente, entre le caractère transgressif du film de Séria et le côté politiquement correct de celui de Mélanie Laurent, le regard masculin porté par Séria sur ses jeunes héroïnes filmées en jupes courtes, sous-vêtements et robes transparentes, ou même partiellement nues, et le regard féminin compatissant de Mélanie Laurent envers les femmes, qu'elles soient victimes ou même bourreaux. Toutefois, ces films peuvent être comparés à trois niveaux, à partir desquels peuvent être étudiés les moyens utilisés dans chaque cas pour obtenir une réaction empathique de la part des spectateurs.

Il y a d'abord la présentation des héroïnes, et les objets symboliques qui les accompagnent. Ce sont les mêmes, puisqu'aussi bien Anne, dans le film de Séria, qu'Eugénie, dans celui de Laurent, sont, dès les premières séquences où elles apparaissent, associées aux miroirs et à la flamme. Toutefois, la signification de ces objets est différente dans chaque cas. Le film de Séria s'ouvre sur le plan trompeur d'un cierge brûlant dans une église, duquel on s'approche au moyen d'un zoom avant. Trompeur, comme le sont ces deux adolescentes, qui ne cessent de mentir à leurs parents, et de profiter de leur air innocent, duquel elles jouent. Si la flamme est religieuse, les messes qu'elles organisent sont noires, et dédiées à Satan. Le feu, qui les accompagne tout au long du film, et qu'elles déclenchent autour d'elles,

est destructeur. « Fire walk with me », pourrait-on dire à leur égard, en empruntant l'expression au film de David Lynch, *Twin Peaks* (1992), qui décrit aussi la vie d'une jeune femme (Laura Palmer) vouant sa vie au mal. Anne, l'héroïne principale, fume dans sa chambre, torture son chat devant un feu de cheminée. Plus tard, accompagnée de Lore, elles explorent, à l'aide d'un chandelier, la chambre où dort le palefrenier, où elles empoisonnent un à un ses oiseaux chéris. Avec des torches, elles brûlent le grenier d'un paysan simple d'esprit, puis ses meules de foin. Des cierges font partie de la messe noire qu'elles organisent pour vouer leur vie à Satan. Elles allument un feu de cheminée lorsqu'elles recueillent l'automobiliste qui tente ensuite de violer Lore, et qu'elles tuent. Enfin, leur suicide consiste en une immolation devant le public du spectacle scolaire où elles se produisent, après une récitation du poème de Baudelaire « La Mort des amants », tiré des *Fleurs du mal*, où les cœurs des amants sont comparés à de vastes flambeaux. Le film s'achève d'ailleurs sur les flammes qui se répandent dans la salle de spectacle. Quant au miroir, il est un symbole de vanité, de narcissisme, voire de luxure. Au début du film, Anne, cachée sous ses draps dans le dortoir de son pensionnat religieux, en utilise un petit pour se maquiller avec du rouge à lèvre, tout en feignant le plaisir buccal. De retour chez ses parents, c'est celui de sa penderie qui lui permet de se mirer, lorsqu'elle enlève par deux fois ses vêtements pour se retrouver en sous-vêtements, embrassant son propre reflet. Victor Sjöström avait déjà montré une jeune femme admirant son reflet, au début de *La Lettre écarlate* (1924), dans un contexte religieux austère proscrivant la vanité féminine, que combattait aussi l'héroïne (incarnée par Lilian Gish). Sans faire explicitement référence à ce film, on retrouve dans *Mais ne nous délivrez pas du mal* le thème d'une religion contre-nature, symbolisée par l'éternuement du prêtre, qui se mouche lorsqu'il prononce un réquisitoire contre la luxure, ce qui rappelle le fidèle atteint d'allergie qui éternue dans le temple protestant filmé par Sjöström.

Dans *Le Bal des folles*, Eugénie est souvent associée à la flamme des bougies. Certes, il s'agit d'un accessoire d'époque, puisque le film se déroule en 1885, avant que l'électricité ne s'impose dans les foyers. Mais la flamme a aussi une dimension symbolique, avec une valeur inverse à celle du film de Séria. Ce n'est pas le feu destructeur, mais la flamme de la spiritualité qui accompagne Eugénie. Au début du film, alors qu'elle passe devant une fenêtre, pourtant fermée, la flamme vacille. Eugénie s'arrête, est prise d'une attaque hystérique, et se met à pleurer. On comprend, par un dialogue avec son frère Théophile, qu'elle communique avec les esprits. Plus précisément, elle est de plus en plus envahie par eux. Par

la suite, une séquence la montre avec une bougie, qui s'éteint, l'obligeant à en rallumer une autre. Action quotidienne, sans doute, mais aussi significative de son parcours, qui se caractérise par un épisode douloureux où elle doit survivre à l'ombre de la Salpêtrière, mais après lequel elle ressort avec « une nouvelle âme ». Il y a aussi des feux de cheminée, toujours considérés pour leur côté chaleureux. C'est devant l'un d'eux qu'Eugénie lit *Le Livre des esprits*, la bible du Spiritisme, ce que fait aussi, plus tard dans le film, l'infirmière-chef, à la lueur d'une bougie. C'est aussi devant un feu de cheminée et des bougies que Théophile reçoit la lettre de cette dernière, qui l'invite à se rendre au bal des folles pour faire sortir sa sœur de la Salpêtrière en cachette, comme si la réunion de ces flammes précédait celle des êtres. En ce qui concerne les miroirs, ils sont omniprésents au début du film, dans la maison familiale. Ils semblent entourer Eugénie, non pour exciter sa coquetterie, mais en liaison avec ses crises. La première, en effet, la précipite devant un miroir, devant lequel elle se passe de l'eau sur le visage pour reprendre ses esprits. Le miroir a ici la fonction d'indiquer le processus de dissociation psychique à l'œuvre lors de ces crises, qu'elle parvient petit à petit à maîtriser et à transformer en communications médiumniques efficaces, ce qui la sauve d'ailleurs à la Salpêtrière.

La présentation des héroïnes, avec leurs accessoires symboliques identiques mais à signification opposée, induit des régimes identificatoires différents. Anne, destructrice, vaniteuse, et qui revendique son appartenance au royaume du mal, est un personnage avec lequel l'empathie est problématique. En revanche, Eugénie, angélique et tourmentée, est située délibérément du côté du bien, dans une position victimaire mais aussi héroïque, puisqu'elle lutte pour s'en sortir : l'empathie avec elle est visiblement recherchée. Toutefois, ces personnages ne sont pas seuls dans leur destinée. Il faut aussi prendre en compte, dans les deux cas, le procédé de dédoublement du rôle de l'héroïne. En effet, Anne ne va pas sans Lore, dans le film de Séria, de même qu'Eugénie partage le rôle d'héroïne avec l'infirmière-chef dans *Le Bal des folles*. Dans *Mais ne nous délivrez pas du mal*, la relation entre Anne et Lore est assez trouble. Elles se lisent des textes érotiques et se déclarent malheureuses quand elles sont séparées, au point où elles se suicident pour rester unies dans la mort, puisque la découverte de leur crime risque de les éloigner l'une de l'autre. Anne, détentrice de la voix off qui accompagne le récit, avoue son désir pour Lore. Mais ce désir demeure platonique, bien que la sexualité fasse partie de leur vie, au moins sous la forme de la concupiscence qu'elles repèrent chez les hommes (et les religieuses de leur couvent), et mettent à l'épreuve

par leur exhibitionnisme et leurs provocations. L'association entre la sexualité, la féminité et le mal est ancienne. Exacerbée lors de la chasse aux sorcières des seizeième et dix-septième siècles, elle a été dénoncée dans les années 1970 par les théoriciennes féministes, mais aussi dans *De la Séduction* (1979) de Jean Baudrillard. Par ailleurs, complices dans le mal, Anne et Lore ne sont pas égales. Anne est en effet l'instigatrice de la plupart de leurs méfaits. Tentatrice, elle attire son amie Lore, plus craintive et réservée, vers le mal. Là encore, cette position n'est pas sans poser problème pour l'instauration d'une relation empathique avec le spectateur, dans la mesure où cela octroie à Anne une position d'apprentie prêtresse de secte satanique poussant son amie plus naïve au crime. Elle jette même Lore dans des situations scabreuses, si bien qu'elle manque d'être violée par un paysan, puis par l'automobiliste. C'est aussi son idée, dont elle dissimule d'abord la conclusion tragique, que de se suicider ensemble pour éviter la séparation.

Dans *Le Bal des folles*, la relation entre Eugénie et Geneviève est fondamentale pour l'instauration de la relation empathique. En effet, Geneviève passe d'une indifférence froide et dure à l'égard de la nouvelle pensionnaire de la Salpêtrière à une empathie pour elle, qui l'amène à la sauver. Les deux personnages apparaissent d'ailleurs avec un même procédé de mise en scène ostentatoire, consistant à les cadrer d'abord de dos avant que l'on puisse apercevoir leur visage. Comme si les femmes devaient forcément passer par une phase de négation de leur individualité, dont elles doivent s'extraire pour avoir droit à un gros plan de face, c'est-à-dire pour qu'elles puissent exprimer leur individualité, ce qui passe aussi par la libération de leur chevelure (comme d'ailleurs dans *La Lettre écarlate* de Sjöström). L'empathie de Geneviève pour Eugénie ne se déclenche toutefois pas toute seule. Elle provient de deux raisons : d'abord, parce qu'Eugénie communique avec sa défunte sœur, grâce à ses talents de médium, et donc donne de l'espoir à Geneviève ; ensuite parce que Geneviève est obligée de la laisser aux mains d'une infirmière sadique (Jeanne), qui la tient enfermée dans un cachot de la Salpêtrière. Mais le film laisse présager la même métamorphose empathique, puisqu'Eugénie, toujours grâce à ses facultés médiumniques, comprend que si Jeanne est si cruelle, c'est qu'elle a elle-même subi une tragédie, sa mère ayant tué son fils. Elle reçoit en effet un message de cette dernière, où elle pardonne à Jeanne de l'avoir fait interner pour se venger. Dès lors, le processus empathique semble toujours pouvoir se déclencher du côté des personnages féminins. Si tout est fait pour que l'on éprouve de l'empathie pour Eugénie, du fait de sa destinée tragique, ce sentiment se répercute sur Geneviève, qui se sacrifie pour elle et finit

par prendre sa place (ce que la mise en scène initiale de leur présentation de dos annonce), devenant à son tour une des « folles » de la Salpêtrière (et dès lors vêtue d'une chemise blanche, qui remplace le vêtement sombre qu'elle portait en tant qu'infirmière-chef sous les ordres de Charcot). Mais aussi, *in fine*, ce sentiment empathique pourrait même naître pour Jeanne, dont la cruauté sadique est explicable, si ce n'est excusable, du fait de son traumatisme. Mais pour cela, il faut poser sur ces femmes le regard empreint de bienveillance spirituelle d'Eugénie de Cléry, au nom prédestiné (l'Impératrice Eugénie étant une des premières adeptes du spiritisme en France, Cléry évoquant la clarté), tout en acceptant le côté *deus ex machina* de ces révélations médiumniques.

L'empathie, enfin, dépend des antagonistes qui se dressent face aux héroïnes. Dans les deux cas, ce sont des représentants de la société bourgeoise ou aristocrate, celle de la Belle Époque et du début des années 1970. Aristocratie et bourgeoisie sont caractérisées, dans *Mais ne nous délivrez pas du mal*, par leur fidélité à la religion catholique, entre les messes du dimanche et le pensionnat religieux où les jeunes filles sont envoyées. Mais cette religiosité apparente est vue comme hypocrite ; elle cache l'existence de désirs sexuels qui parviennent à se manifester. Séria, qui n'a pas suivi d'école de cinéma et n'a pas été critique de films, cite Buñuel parmi les cinéastes qu'il connaissait. Il partage avec lui cette critique de l'hypocrisie religieuse à l'égard de la sexualité, dont il se moque dans la scène où Anne imagine le prêtre nu en chaire, tandis qu'il fait un discours contre la luxure, ou encore lorsqu'il dévoile le désir homosexuel régnant entre deux religieuses, et le plaisir pris par le confesseur à l'audition du récit de cette scène par Anne. Par ailleurs, il se dégage de la vie aristocratique (famille d'Anne, qui vit dans un château) et bourgeoise (famille de Lore) une sensation d'ennui profond, que Séria décrit en montrant les activités quotidiennes des parents : jeux de carte, lecture du journal, dîners en silence, tricot, jardinage, etc. C'est pour échapper à cet ennui, et pour révéler, justement, le désir qui sourd malgré les conventions sociales (comme avec l'automobiliste, homme marié qui se dit amoureux de sa femme, mais qui se jette sur Lore), que les deux jeunes filles se vouent au mal. Elles ne s'en prennent d'ailleurs pas qu'aux hommes de leur classe sociale, puisqu'elles dénoncent les sœurs qui s'embrassent et aguichent aussi les paysans. Elles montrent ainsi combien les hommes ne peuvent réfréner leur désir sexuel, même quand ils s'attaquent à des filles bien plus jeunes qu'eux, ce qui pose la question de leur responsabilité vis-à-vis des jeunes filles, quand bien même elles se comportent à leur égard comme des tentatrices. Au-delà de la critique de l'aristocratie et de la bourgeoisie, le film

de Séria aborde le problème du conflit entre générations, qui avait explosé lors de la révolte étudiante de Mai 68. Anne et Lore lisent Lautréamont, Baudelaire et Laforgue, auteurs décadents que Séria lisait lui-même lorsqu'il était adolescent. Ils les engagent à se livrer à Satan, pour une vie « par-delà bien et mal », selon le mot de Nietzsche, philosophe très apprécié des penseurs post-structuralistes français des années 1960-70, de Gilles Deleuze à Michel Foucault. Cette rébellion de la jeunesse contre leurs aînés était alors le terrain sur lequel Séria pouvait le plus compter pour déclencher un phénomène d'empathie avec ses héroïnes. Mais, là encore, cette empathie demeure ambiguë, car si dénoncer l'hypocrisie religieuse de l'aristocratie et de la bourgeoisie faisait écho à la critique générale contre les classes sociales dominantes, le fait que les jeunes filles s'attaquent aussi aux paysans, en se moquant de leur idiotie, pourrait sembler moins excusable. Cela montre, d'une part, que le désir masculin libidineux pour les jeunes filles se situe au-delà de la division entre classes sociales et, d'autre part, que la *praxis* du mal n'a pas de limite, car sinon il ne serait pas le mal absolu auquel aspirent les deux jeunes filles. Aussi, l'empathie proposée par le film va-t-il à un mode de vie transgressif, à une forme d'éternelle adolescence rebelle pour laquelle la liberté ne souffre d'aucune contrainte morale, jusqu'à s'arroger le droit de pratiquer le mal absolu (tuer), sans compromis avec le monde des adultes.

Mélanie Laurent critique aussi la grande bourgeoisie de la Belle Époque. Mais sa critique concerne surtout sa dimension patriarcale. En effet, c'est la domination masculine qui est l'objet principal de sa critique, y compris sous la forme de la soumission de certaines femmes à cette domination, qui fait d'elles des complices provisoires. Dans son film, les hommes sont presque tous représentés de manière négative, à commencer par le père de l'héroïne, qui l'enferme à la Salpêtrière parce que son indépendance risque de perturber sa carrière, en profitant du fait qu'elle entend des voix, donc qu'elle peut être diagnostiquée comme folle. Charcot, ensuite, constitue une seconde figure autoritaire, non seulement à l'égard d'Eugénie, mais surtout par les ordres qu'il donne aux femmes qui le secondent, Geneviève en premier lieu, et Jeanne. Son assistant, Jules, est un coureur qui abuse sexuellement de ses patientes en leur faisant espérer le mariage. Seul le frère d'Eugénie, Théophile, aide sa sœur à s'enfuir, même si c'est surtout Geneviève qui se sacrifie pour organiser sa fuite. Mais ce personnage, montré comme étant le seul vraiment proche d'Eugénie dans sa famille, participe tout de même, par crainte de son père, à son emprisonnement à la Salpêtrière. Dans ce film, la sexualité est peu présente, comme en témoigne la scène où Eugénie prête

plus attention au *Livre des esprits*, que lit un jeune homme dans un café, qu'à celui-ci, alors qu'il croit pouvoir en profiter pour la séduire. Lorsqu'elle est évoquée, elle possède une valeur négative sous ses formes hétérosexuelles (sadisme de Charcot et des spectateurs qui observent une patiente sous hypnose se caresser et faire une crise, abus sexuels de Jules), et positive sous sa forme homosexuelle (Eugénie sourit en apercevant son frère embrassant un autre homme). À la place, une sororité qui n'a plus rien de l'ambiguïté de la relation entre Anne et Lore est mise en valeur. En ce sens, le film ne fait pas seulement le portrait de la Belle Époque ; il s'inscrit aussi dans la lignée des films contemporains faisant l'éloge des formes d'amitié, d'entraide et d'empathie entre femmes, envisagées comme nécessaires pour lutter contre la domination patriarcale, mais impliquant une prise de conscience de la part de toutes les femmes. C'est d'ailleurs un thème que Mélanie Laurent a repris, de façon plus légère, dans son dernier film, *Voleuses* (2023). *Le Bal des folles* distribue inégalement cette prise de conscience entre Eugénie (consciente dès le départ de la nécessité pour les femmes de s'instruire et de s'exprimer), Geneviève (qui passe d'une soumission admirative à Charcot à une rébellion contre son ordre, provoquée par la naissance de cette empathie féminine pour Eugénie) et Jeanne (dont on devine, lorsqu'elle craque après la révélation d'Eugénie sur le pardon accordé par sa mère *post-mortem*, que sa bonté pourrait renaître, mais qui demeure sous le joug de Charcot, puisqu'elle est encore à ses côtés quand Eugénie s'enfuit). Dans cette manipulation du contexte historique pour parvenir à glisser l'idéologie féministe contemporaine issue du mouvement #MeToo, le film de Mélanie Laurent a tendance à proposer une vision binaire des rapports hommes / femmes, où les hommes sont tous mauvais s'ils sont hétérosexuels (et faibles s'ils sont homosexuels) et les femmes toutes victimes, mais capables de prise de conscience, vision quelque peu simplificatrice qui entache sa portée empathique, notamment pour un spectateur masculin.

## Réception spectatorielle

Qu'en est-il, justement, de la réception spectatorielle de ces films ? Comment l'ambiguïté de l'empathie avec les héroïnes de *Mais ne nous délivrez pas du mal* est-elle perçue aujourd'hui ? Comment la stratégie empathique simplificatrice du *Bal des folles* a-t-elle été reçue ? Le site Allociné recense 26 critiques de spectateurs pour le film de Séria, 125 pour celui de Mélanie Laurent, ce qui est logique

car il est plus récent. *Mais ne nous délivrez pas du mal* obtient une note moyenne correcte de 3,5 sur 5. Pour plusieurs internautes, le film se distingue de productions similaires (genre de la *nunsploitation*, film d'horreur à petit budget, voire film érotique) par son intelligence et son ambiguïté. Le côté dérangeant et audacieux est apprécié, deux spectateurs masculins n'hésitant pas à avouer aussi leur plaisir érotique à la vision du film. Pour certains, le film n'a rien perdu de sa force subversive, mais néanmoins, les critiques négatives témoignent de la déception de spectateurs qui s'attendaient à un film plus sulfureux, et qui se sont ennuyés, n'étant de toute façon pas attirés par ce réalisateur qui cherche surtout, selon eux, à choquer. La dimension anticléricale paraît aujourd'hui datée, les actions des jeunes femmes anodines (tuer des oiseaux, recracher des hosties), même si d'aucuns rappellent qu'à l'époque, le film a été une bouffée d'air frais dans le cinéma français. En grande majorité, les commentaires émanent de spectateurs masculins, dont on peut comprendre qu'ils ne sont pas outrés par cette représentation de jeunes héroïnes partiellement dénudées, et soumises au regard d'un réalisateur masculin. Mais une spectatrice défend aussi le film pour son amoralisme libertaire. Un internaute utilise entre guillemets le terme « pédophile » en parlant des pulsions des personnages masculins vis-à-vis des héroïnes, les guillemets témoignant de son hésitation à utiliser ce qualificatif. Cela lui permet d'expliquer qu'Anne et Lore, de tentatrices, deviennent en fait victimes des hommes, ce qui témoigne de leur fragilité. Plusieurs internautes retiennent du film son éloge anarchiste de l'adolescence rebelle, avec lequel ils se disent en affinité. L'empathie avec les héroïnes est favorisée, pour quelques spectateurs, par le réalisme de la description des adolescentes, même si, pour un internaute pourtant favorable au film, on pouvait attendre plus de profondeur psychologique. Le jeu des actrices est généralement apprécié. Mais pour d'autres, il est difficile de se prendre d'affection pour les protagonistes, à cause de l'ennui qui se dégage du film ou du caractère malsain de ces héroïnes désœuvrées et décervelées.

Avec 3,8 sur 5, *Le Bal des folles* possède une notation moyenne estimable. Cette histoire d'amitié entre femmes emporte beaucoup de spectateurs et de spectatrices, qui la trouvent puissante, touchante, émouvante, bouleversante. Le film est toutefois critiqué par certains internautes pour le côté conventionnel et académique de sa reconstitution historique, et parfois par sa longueur (plus de deux heures) et sa superficialité. Mais ceux qui adressent cette critique manquent de cœur, peut-on lire parfois, preuve que la qualité principale de ce film est l'empathie qu'il provoque. Les actrices (Lou de Laâge en particulier) sont souvent

louées, participant à cette empathie, bien que certains trouvent qu'elles jouent faux. Mélanie Laurent n'est pas une réalisatrice unanimement admirée ; pour beaucoup, ce film plutôt est une bonne surprise. Si la dimension féministe est souvent appréciée, rendant cette représentation historique « nécessaire », certains spectateurs la trouvent trop « politiquement correcte ». Un internaute signale que Charcot a réalisé de nombreuses découvertes scientifiques d'envergure, dont pas un mot n'est dit, qu'il était timide avec les femmes et qu'il s'est marié avec une femme plus âgée que lui. Il estime donc que ce film témoigne de l'inculture de réalisatrices (et d'autrices) misandres, névrosées et issues de familles privilégiées, qui ne connaissent rien à la vie. D'autres spectateurs sont moins virulents, mais regrettent tout de même le manichéisme du film, ou encore le fait que l'héroïne soit dotée de pouvoirs surnaturels, au contraire d'Augustine dans le film d'Alice Winocour. Le film subit d'autres critiques, pour sa représentation de phénomènes surnaturels auxquels on ne croit plus (si bien qu'on ne peut qu'être d'accord avec ceux qui enferment Eugénie), son adaptation du roman (scènes supprimées, casting discutable), ou encore le fait qu'il ne soit pas sorti en salle.

Est-ce le recul du temps qui différencie les réactions des spectateurs ? À rebours de ce que l'on pourrait attendre, *Mais ne nous délivrez pas du mal* suscite à présent peu de commentaires outrés. Il est vrai que ce sont surtout des spectateurs masculins qui se sont exprimés à son sujet, donc qui ont souhaité le voir. De plus, le recul du temps a permis de situer Séria dans l'histoire bis du cinéma, entre la *nunsploitation* et les films érotiques des années 1970, et donc de cadrer la réception du film par des spectateurs connaisseurs de cet auteur marginal. L'ambiguïté de l'empathie pour les héroïnes, proposée par Séria, lui-même en empathie avec elles du fait de sa propre vie, est relevée, mais pas condamnée. Le film est décrit comme dérangeant, mais ne dérange pas tant que cela, puisqu'aucun commentaire ne s'insurge contre ce qui pourrait paraître choquant : l'exhibition de ces jeunes actrices en sous-vêtements, ou la possibilité, dégradante pour l'image des femmes, de décrire leurs personnages comme des « allumeuses » perverses qui n'ont que ce qu'elles méritent à force de tenter les hommes. Il demeure, chez ceux qui apprécient le film, une empathie pour cette jeunesse rebelle, qui s'oppose à leurs aînés et à leur monde étiqueté, parfois en lien nostalgique avec cette époque de contestation générationnelle du début des années 1970. À l'inverse, sans doute parce qu'il est plus récent et moins ambigu, le film de Mélanie Laurent déclenche les passions. Encensé par celles et ceux qui relèvent le caractère nécessaire de ce retour historique rappelant l'oppression dont les femmes ont été victimes

à la Belle Époque, *Le Bal des folles* est conspué par quelques spectateurs pour qui il représente l'exemple type de la misandrie féministe actuelle, avec les déformations historiques qui l'accompagnent, dont Charcot est la victime toute trouvée. L'empathie que le film cherche ostensiblement à provoquer pour les femmes qui se rebellent contre l'ordre patriarcal, et qui fonctionne sur beaucoup de spectateurs et de spectatrices qui reçoivent le film de manière émotionnelle, se retourne alors contre lui et déclenche non pas l'adhésion mais la colère.

## Conclusion

À cinquante ans d'écart, deux films français, forts différents mais que pourtant certains points communs inattendus permettent de comparer, organisent leur narration et leur réseau métaphorique pour déclencher chez les spectateurs une réception empathique. L'empathie, phénomène reposant sur un fondement anhistorique, psycho-physiologique, possède une composante culturelle que l'étude de ces deux films met en valeur. Les stratégies narratives et figuratives s'inscrivent en effet dans un contexte socioculturel qui les met au service de valeurs dominantes différentes. Au début des années 1970, lorsque Joël Séria a réalisé *Mais ne nous délivrez pas du mal*, la liberté était encore la valeur prépondérante en France, comme dans les pays occidentaux, et sa défense était souvent associée à la valorisation de l'exploration du Mal face à la bien-pensance petite-bourgeoise, notamment du côté des artistes que protégeait, à ce titre, la relative impunité de l'art. Un demi-siècle plus tard, avec le mouvement #MeToo, cette impunité est sous le feu des critiques, au nom d'une nouvelle valeur cardinale : l'égalité. Mélanie Laurent, réalisatrice engagée dans la lutte pour l'égalité entre les genres sexuels par le biais des sujets qu'elle traite et des personnages auxquels elle donne une vie filmique, propose à cet égard une œuvre de réhabilitation où l'empathie va vers les personnages féminins victimes d'abus et dispensatrices du Bien. L'empathie, de nos jours, va à celles et ceux qui luttent pour le Bien, lutte prenant la forme de la défense de l'égalité sous toutes ses formes. *Le Livre des Esprits* d'Allan Kardec, bible d'un mouvement spirite où les femmes avaient trouvé une place centrale, remplace les *Chants de Maldoror* de Lautréamont et les invocations à Satan. Mais le Bien, pas plus que le Mal, n'est universel, et les commentaires critiques des internautes sur *Le Bal des folles* illustrent bien l'opposition entre adhésions enthousiastes et rejets hostiles à l'avènement de cette valeur d'égalité qui anime notre société.

## Bibliographie

- Barker Jennifer (2009) : *The Tactile Eye, Touch and the Cinematic Experience*, Berkeley / Los Angeles : University of California Press.
- Baudrillard Jean (1979) : *De la Séduction*, Paris : Galilée.
- Didi-Huberman Georges (2016) : *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire*, 6, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Glon Emmanuelle (2011) : *Cinéma dans la tête. L'Esthétique du film à la lumière des neurosciences*, Berne : Peter Lang SA / Éditions scientifiques internationales.
- Grodal Torben (1997) : *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, New York : Oxford University Press.
- Laurent Mélanie (réal.) (2021) : *Le Bal des folles* [Film], France : Légende Films (prod.), 122 minutes.
- Lebovici Serge (1949) : « Psychanalyse et cinéma », *Revue internationale de filmologie* 2/5, 49-56.
- Lengyel David (2015) : *Trembler pour l'autre. Pour une éthique du cinéma*, Paris : Palio.
- Neill Alex (1996) : « Empathy and (Film) Fiction », in David Bordwell et Noël Carroll (dir.), *Post-Theory : Reconstructing Film Studies*, Madison : University of Wisconsin Press, 175-194.
- Rutherford Anne (2006) : « *What Makes a Film Thick ?* ». *Cinematic, Affect, Materiality and Mimetic Innervation*, Thèse de Doctorat soutenue à University of Western Sydney.
- Séria Joël (réal.) (1971) : *Mais ne nous délivrez pas du mal* [Film], France : Société Générale de Production (SGP), Les Productions Tanit (prod.), 102 minutes.
- Worringer Wilhelm (2003) : *Abstraction et Einfühlung*, Paris : Klincksieck.