

Chambre poétique

Enfermement et libération des personnages féminins dans
le décor de la chambre

Mémoire de fin d'études

Zoé Spahis

Les femmes sont restées dans leurs maisons pendant des milliers d'années, si bien qu'à présent les murs mêmes sont imprégnés de leur force créatrice.

Virginia Woolf

Le rapport à l'intérieur, au foyer, s'est créé sur un paradoxe car il représente à la fois un lieu de contrainte, et un lieu de sécurité, un lieu personnel et parfois le seul espace dans lequel les femmes pouvaient évoluer librement, voire exercer une forme de contrôle. Beaucoup de femmes bourgeoises étaient ainsi traditionnellement confinées au foyer mais après 1850, elles deviennent plus instruites, et aménagent leur intérieur pour en faire un lieu de réception domestique important.

Le foyer devient ainsi leur territoire de liberté car elles ont le pouvoir de décider à quoi ressemble ce foyer. Ne pouvant sortir dans des clubs ou des bars, elles commencent à tenir salon dans leur intérieur, et y créent un lieu de rencontre et de socialisation.

En parallèle de ce déplacement de la contrainte du foyer, dans un milieu bourgeois, la chambre à coucher offre un lieu à soi, qui pourtant renferme aussi les paradoxes de cette assignation intérieure.

Michelle Perrot dit que *La chambre est une boîte, réelle et imaginaire. Quatre murs, plafond, plancher, porte, fenêtre structurent sa matérialité. Ses dimensions, sa forme, son décor varient selon les époques et les milieux sociaux. Sa clôture, tel un sacrement, protège l'intimité du groupe, du couple ou de la personne. D'où l'importance majeure de la porte et de sa clé, et des rideaux, ces voiles du temple. La chambre protège ; soi, ses pensées, ses lettres, ses meubles, ses objets. Rempart, elle repousse l'intrus, Refuge, elle accueille. Resserre elle accumule. (...) On peut tout embrasser du regard dans ces modèles réduits du monde.*¹

La chambre propose ainsi une concentration des intérieurs et des conflits qui s'y déroulent, car elle enferme autant qu'elle permet l'émancipation, loin du regard des autres, en proposant enfin un espace à soi, qui permet de construire son image et son identité hors des normes, elle permet aussi de s'extraire des obligations familiales, liées aux espaces communs.

En offrant cette échappatoire, la chambre peut alors permettre, peut-être, la naissance de la créativité de celle qui l'occupe.

Pénétrer dans une chambre, c'est ainsi lire la personne qui y habite. C'est le lieu du sommeil et donc du moment où elle sera le plus vulnérable mais aussi un espace qui permet l'expression de ses goûts, de ses obsessions et de ses angoisses.

Un espace de protection autant qu'un espace d'expression. Certain.e.s ont besoin d'habiter un espace minimaliste et très ordonné, d'autres ont besoin d'une accumulation pour concorder avec leurs pensées intrusives.

1 Histoire de chambres, Michelle Perrot, Editions du Seuil, 2009

Ma propre chambre a par exemple toujours été un espace rempli d'objets, de souvenirs et de photos, pour combler une angoisse du vide et du silence qui m'habite et je sais que certain.e.s ne s'y sentent pas bien car aucun espace n'est laissé inoccupé. Pourtant, je ne peux habiter autrement un espace, j'ai besoin de foisonnement et d'accumulation pour m'y sentir bien.

En constatant cela, on peut donc évidemment voir à quel point le décor d'une chambre est utile dans un film pour permettre de définir un personnage. Un salon peut être un lieu de partage d'une famille mais la chambre est censée être le lieu de la singularité, de l'intimité de celle qui y habite. En un coup d'oeil, il nous permet de comprendre le milieu social et la personnalité de celle qui y dort. Cette pièce peut aussi être le lieu du dévoilement, lié toujours à l'intimité de son occupant.e. Les choses que l'on cache aux autres peuvent y être révélées, peuvent se lire dans le décor car l'espace est construit pour la personne qui l'occupe.

De plus, comme le dit Jean-Pierre Berthomé, *Au-delà de ses fonctions strictement informatives ou utilitaires, le décor témoigne d'une volonté de produire du sens en enrichissant le film de qualités difficilement analysables parce que relevant de la psychologie de la perception.*²

Le décor permet ainsi de renforcer une sensation créée par le scénario et le jeu d'acteur, sans que cela soit toujours conscientisé par le spectateur. Le décor est en effet un élément central de l'image d'un film mais s'efface pour être le théâtre de la narration, et venir ainsi en soutien de ce qui s'y déroule. L'architecture et l'ameublement du lieu participent ainsi à contraindre ou libérer un personnage.

La chambre permet selon moi de concentrer l'idée d'un enfermement parce qu'elle est un lieu de paradoxe, la violence dans le lieu de l'intimité, l'abandon au moment du sommeil, la respiration dans un espace clos. Et c'est justement dans ce lieu de paradoxes que l'on lit différentes formes d'enfermement, pas seulement littéral. Certaines femmes sont ainsi enfermées dans une position sociale à tenir aux yeux de la société et de leur famille, dans une relation avec des déséquilibres ou des violences qui les empêchent de partir, dans une ville qu'elles ne peuvent quitter seules, dans un internement forcé auquel elles ne peuvent se soustraire. La liberté de mouvement supposée ne permet ainsi pas forcément l'émancipation et c'est aussi cette nuance qui m'intéresse ici.

J'ai choisi d'apposer l'adjectif poétique au mot chambre, que l'on peut définir par le fait d'être empreint de poésie, dans l'expression artistique, dans un domaine autre que littéraire ou bien d'être capable de sentir, d'exprimer, la beauté des choses ; qui a des affinités, des dispositions pour la poésie; d'être éloigné du réel, des événements, des choses terre-à-terre.

Ce mot de poétique me permet d'ajouter une dimension non réaliste à mon approche de la chambre, et d'ainsi étudier comment le point de vue d'un personnage, de celle qui y habite modifie la vision d'un espace et d'un événement. Le mot poétique contient une notion de sensibilité, d'intimité qui permet, selon moi de mieux définir notre rapport personnel à nos chambres.

Ce mot poétique est également lié au travail que j'ai effectué pour mon TFE, pour lequel j'ai pris comme inspiration des poèmes de la poétesse française Claude de Burine. J'ai voulu dans mon film utiliser les poèmes comme pensées de mon personnage, une pensée libre à l'interprétation du spectateur, qui donne des indices sur un état mental mais qui renvoie chacun à ses propres sentiments. C'est ce qui m'intéresse aussi dans la poésie, comment nous pouvons ressentir des émotions, nous rattacher à des images énoncées, et que chaque perception soit différente. Cette idée est liée à de nombreuses formes d'art mais fonctionne très bien selon moi avec le décor car la poésie nous permet d'associer des images à un état mental, de la même façon que le décor représente un espace mental, ou une personnalité.

Le film que j'ai écrit pour mon travail de fin d'étude reprend la même structure que le mémoire que je vais développer ici. C'est un cheminement de l'enfermement à la libération, pour étudier la manière dont un espace enfermement peut mener à la création, à cause de la nécessité de s'évader, d'affirmer une appartenance à ce lieu ou le besoin de créer comme seul moyen de s'exprimer.

Dans ce mémoire, j'ai choisi d'étudier des films qui parlent seulement de la période contemporaine, depuis le début du XXe siècle, car cela m'intéresse de voir comment des schémas d'enfermement et de contrôle ont perduré à une époque où l'émancipation des femmes a évolué et que celles-ci ont acquis plus de droits sociaux. Alors que certains diraient que l'égalité est acquise, on peut voir que des oppressions subsistent encore fortement, de manière plus insidieuse désormais, et que le retour à des schémas familiaux traditionnels prônés par certains interrogent le rapport au foyer. Je n'évoquerai cependant pas la façon dont la chambre est maintenant de plus en plus, grâce à internet et aux réseaux sociaux, un espace de connexion avec le monde, qui permet à beaucoup de s'évader tout en restant dans un espace clos, ou qui ajoute de nouvelles injonctions et de violences dans l'intimité.

J'ai aussi réduit mon champ d'études au cinéma européen et anglo-saxon car ils montrent des sociétés que je peux plus facilement appréhender, en ayant grandi en France, et que je me sens plus légitime d'analyser.

J'ai essayé au plus possible d'étudier des films réalisés par des femmes, ce qui parfois vient naturellement car beaucoup ont tendance à mettre en scène des personnages féminins forts, ou à montrer des oppressions subies par des femmes.

De plus, il me paraît important de mettre en avant des réalisatrices, car la majorité des films, peintures, romans étudiés au cours de ma scolarité ont été faits par des hommes. Nous savons que cela n'est pas dû au manque de talents des femmes artistes, mais comme le dit Virginia Woolf lorsqu'elle est chargée d'écrire un texte sur la littérature féminine, par le fait que les femmes, du fait de la charge sociale qui leur était imposée, ne pouvait pas consacrer du temps et de l'argent à un travail artistique. Il me paraît donc important, dans un mémoire consacré à la façon dont les femmes peuvent s'émanciper et créer dans un environnement qui paraît au départ hostile à cela, de mettre en avant le travail de réalisatrices, peintres et auteures, même si mes références ne seront pas exclusivement féminines.

Pour étudier le décor de cinéma, il me paraissait impossible de ne pas m'aider de l'analyse picturale et de la littérature, car ces éléments sont source d'inspiration dans la fabrication d'un décor. La représentation des femmes dans leur chambre est un sujet de peinture classique qui a été utilisé par certains pour montrer ce rôle de femme à respecter au sein d'un foyer autant que par d'autres pour détourner ces codes. Ainsi, les femmes peintes de Suzanne Valadon par exemple occupent leur chambre en elle-même et non plus pour se soumettre au regard de l'homme spectateur comme de nombreux tableaux le proposent en peignant des nus de femmes passives.

La représentation en peinture des intérieurs utilise, de la même façon que le décor au cinéma, certains éléments pour montrer un milieu social, provoquer un sentiment, suggérer un drame sous-jacent.

Le tableau de Degas par exemple intitulé *Intérieur - le viol*, utilise la chambre comme théâtre d'un drame et la perspective accentuée de la pièce renforce l'oppression qu'exerce l'agresseur à la porte. Sans l'intitulé de ce tableau, c'est le décor, la position de la femme et l'accentuation des ombres qui nous indiquent le drame qui vient de se produire, et tous ces éléments créent une forte narration chez le spectateur.

De plus, comme le cinéma tire son influence des formes d'arts qui l'ont précédé, et que nous sommes nourris inconsciemment de l'histoire de l'art par toutes les images auxquelles nous avons accès, il me paraît nécessaire de faire un parallèle entre le décor et les peintures qui ont précédé tous les films que j'évoquerai.

Il en est de même pour la littérature, où les décors sont parfois décrits précisément, offerts au lecteur.

Ta chambre est le centre du monde. Cet antre, ce galetas en soupente qui garde à jamais ton odeur, ce lit où tu te glisses seul, cette étagère, ce linoléum, ce plafond dont tu as compté cent fois les fissures, les écailles, les taches, les reliefs, ce lavabo si petit qu'il ressemble à un meuble de poupée, cette fenêtre, ce papier dont tu connais chaque fleurs, chaque tiges, chaque entrelacs, et dont tu es le seul à pouvoir affirmer que, malgré la perfection presque infaillible des procédés d'impressions, ils ne se ressemblent jamais tout à fait, ces journaux que tu as lu et relus, que tu liras et reliras encore, cette glace fêlée qui n'a jamais réfléchi que ton visage morcelé en trois portions de surfaces inégales, légèrement superposables, que l'habitude te permet presque d'ignorer, oubliant l'ébauche d'un oeil frontal, le nez fendu, la bouche perpétuellement tordue, pour ne retenir qu'une zébrure (...) ainsi commence et finit ton royaume.³

Dans *Un homme qui dort* de Georges Perec, la chambre dans laquelle s'enferme peu à peu le personnage y est décrite autant en termes de disposition qu'en termes de sensation de l'homme qui y habite, et c'est aussi cette question que j'ai envie d'explorer ici.

Comment offrir au spectateur une forme d'allégorie du personnage qui habite ce lieu, alors même que celui-ci sera peut-être vu très furtivement, jamais dans son ensemble. Comment accentuer des aspects d'un décor sans tomber dans la caricature ou la facilité, comment faire en sorte que le décor serve la mise en scène, tout en apportant une profondeur à la narration ?

Ces questions plus large de rapport au décor seront posées tout au long de ce travail mais ne forment pas le coeur de ce que nous allons élaborer ici, elles sont d'avantage un mémo auquel je me dois de me référer à chaque décor que j'imagine, car elles représentent la base du travail du.e la décorateur.trice.

La question centrale de mon mémoire restera donc la suivante : comment le décor de la chambre peut renforcer l'enfermement d'un personnage puis l'amener, enfin, vers une liberté ?

Pour répondre à cette question, nous allons suivre trois étapes de cette trajectoire vers la libération.

Dans un premier temps, nous verrons comment représenter la chambre d'enfermement, que celle-ci prenne la forme d'un dortoir ou d'une cabane, quels y sont les éléments en commun, malgré les différentes situations.

Nous étudierons aussi la manière de penser un décor lorsque celui-ci doit montrer un étouffement, et comment faciliter la mise en scène dans ce petit espace.

Nous nous intéresserons aussi à l'utilisation du miroir dans la chambre et comment celui-ci joue un rôle paradoxal auprès des personnages féminins.

Dans un deuxième temps, nous verrons la manière dont l'extérieur s'insinue peu à peu dans la chambre, d'abord par la fenêtre, lieu d'évasion, représentation de l'inconnu face à la sécurité de l'intérieur, qui attire autant qu'il effraie.

Puis, comment l'irruption de l'extérieur dans le décor, par la végétation, les motifs du papier peint ou les fissures viennent bouleverser l'espace et rendent cet extérieur impossible à ignorer.

Enfin, nous étudierons la trajectoire de Janet Frame dans *Un ange à ma table* de Jane Campion, autrice qui vécut de nombreuses années en hôpital psychiatrique et qui lutta pour trouver un espace à elle pour créer.

Finalement, nous nous intéresserons à la manière dont les personnages féminins s'approprient leur espace. Nous verrons que cela peut passer par l'écriture, la destruction ou simplement l'occupation totale d'un lieu.

SOMMAIRE

Introduction

I - Mécanismes de l'enfermement

Décrypter un espace enfermant
Le paradoxe du miroir

II - Fantasmer l'ailleurs

La femme à la fenêtre
Intrusion de l'extérieur dans le décor

III - Vers la libération ?

Janet Frame, trajectoire vers la liberté
Un espace à soi, enfin

Conclusion

Bibliographie

Remerciements

Partie I
Mécanismes de l'enfermement

Décrypter un espace enfermante



La séquestration - amoureuse, érotique, sexuelle, familiale - recouvre un désir de domination. Le maître veut se réserver les faveurs de l'aimé, briser les relations qu'il peut avoir en dehors de lui et dont il est jaloux, le retirer du monde pour se l'approprier. L'enfermer dans un espace clos - une chambre, une cave, un souterrain - un endroit invisible, inaccessible, dont lui seul a la clé. Il y a une logique spatiale de la séquestration : la volonté de cacher implique le recours à un espace restreint, souvent minuscule, le plus étroit possible pour être dissimulé à l'extérieur.⁴

L'enfermement auquel nous allons nous intéresser est, comme nous l'avons dit plus haut, multiple et complexe. Pour étudier la façon dont il devient parfois plus psychologique, il me semble important d'étudier l'enfermement littéral, la restriction des libertés de mouvement et le contrôle de l'espace intime.

Je ne parlerai cependant pas de l'architecture des prisons, qui nécessiterait une étude spécifique mais nous aborderons la façon dont certains marqueurs de la cellule peuvent se retrouver dans d'autres formes d'enfermement.

Cependant, car cela a occupé une place importante dans l'enfermement des femmes, et surtout dans la volonté de les restreindre dans leur liberté, en les accusant de déviance et de mauvaise vertu, il est intéressant d'étudier l'architecture des établissements de préservation pour jeunes filles. Ces établissements, parfois d'anciennes prisons transformées, des châteaux ou des cloîtres accueillaient des jeunes filles, placées de force sans jugement préalable, pour les rééduquer et les replacer dans ce qui était considéré comme le droit chemin.

Ces institutions en France rappellent aussi les établissements des Magdalen Sisters en Irlande, où près de 30 000 jeunes filles ont été placées à cause de leurs présumés manquements à la religion, ou à la bonne conduite.

Dans ces établissements, l'espace intime est réduit au strict minimum, soit sous la forme d'une cellule soit sous la forme d'un dortoir. Un lit seul, parfois un bureau, et des espaces de toilette communs.



Planche 56 de l'album de photographies «Ecole de préservation pour les jeunes filles. Cadillac», vers 1929-1931, J-L Paillé - Centre des monuments nationaux

Dans ces conditions, il paraît très complexe pour les jeunes filles d'exprimer leur singularité, même si on a vu parfois des pensionnaires décorer leur espace de chambre. Dans le château de Cadillac, les pensionnaires étaient enfermées dans ce qui était appelé des cages à poules, qui empêchaient d'avoir une intimité, même au moment du sommeil, à cause des grilles ouvertes.



Détenue mineure dans sa cage à poule,
Ecole de préservation de Clermont de l'Oise,
ENAP-CRHCP

C'est aussi ce qui est montré dans le film *The Magdalen Sisters* de Peter Mullan, où les jeunes filles enfermées dans ce couvent de redressement partagent un dortoir.

Le film suit trois jeunes femmes enfermées dans ce couvent, pour des raisons différentes mais toujours révoltantes, une grossesse hors mariage, un viol, un comportement jugé inapproprié avec les garçons.

Enfermées avec d'autres jeunes filles, forcées à travailler, surveillées constamment, battues, humiliées, ces jeunes femmes vivent une forme de torture.

En partageant un dortoir, s'instaure alors naturellement une forme de surveillance entre elles, poussées par les soeurs qui les encadrent. Impossible de s'épanouir dans cet endroit où elles ne peuvent même pas se trouver nues, obligées de passer leur chemise de nuit par dessus leur habit de jour pour se changer.

L'architecture de ce dortoir renforce aussi le sentiment d'enfermement, du fait de la courbe du toit qui les écrase et de l'alignement des lits, qui paraît créer un sentiment d'espace infini.



Les lignes du parquet qui mènent vers la porte fermée, renforcent aussi ce confinement, en accentuant la perspective vers cette liberté inatteignable.

Les couleurs sont sombres et les poutres en bois ajoutent des lignes foncées qui séparent ces jeunes filles. La multiplication des lits et des draps identiques leur enlève aussi leur singularité.

L'omniprésence de la religion ajoute aussi évidemment à la culpabilité qui leur est imposée, par le lavage de cerveau qu'elles subissent. La courbe du plafond rappelle une voûte d'église et l'inscription *God is Just* ajoute une forme d'ironie à cet espace où tout n'est qu'injustice. Les tons bleus de la pièce ajoutent aussi une morosité constante dans cet espace, une froideur qui insiste sur la souffrance de cet enfermement.

Cette surveillance constante se perçoit aussi dans la cellule de Camille Claudel dans le film de Bruno Dumont *Camille Claudel 1915*. L'artiste a passé près de trente ans en asile, internée par sa famille et contre son gré, d'abord à Ville-Évrard puis à Montfavet où se déroule le film.

Alors qu'elle a droit à une chambre individuelle, celle-ci ne lui permet pas d'avoir l'épanouissement qu'elle avait dans son atelier, et sa créativité semble y dépérir.

La porte toujours ouverte, dans son dos lorsqu'elle est à son bureau l'empêche d'avoir du calme, car n'importe qui peut surgir et qu'elle est donc sur le qui-vive à chaque moment.



Le monochrome de la pièce et de ses vêtements, comme l'uniforme chez les pensionnaires des Magdalen Sisters renforce la perte d'une identité, qui se manifeste aussi par l'absence de possession d'objets. Imposer un dépouillement revient à imposer une identité à ces femmes, pour mieux les contrôler, pour les empêcher de penser par elle-même. Et la simple possession, comme la médaille de Crispina dans *The Magdalen Sisters*, devient un objet de convoitise pour celles qui n'ont rien ou une obsession vue comme une punition pour celle qui la perd. En empêchant d'avoir des objets à soi, on empêche ces jeunes filles de s'exprimer, mais on leur fait perdre aussi une forme de solidarité car la jalousie s'immisce dans les relations.

Cette obligation au dépouillement a été observée dans les prisons comme le dit Michelle Perrot dans *Histoire de chambres* :

*Loin d'être encouragé comme signe d'intégration, ces aménagements sont contrariés par les autorités pénitentiaires qui craignent une trop grande accoutumance et une appropriation de l'espace carcéral. Le changement brusque, non motivé, de cellule, les fouilles inopinées, systématiquement ravageuses, (...) l'oeilleton ouvert à l'improviste : tout est mis en oeuvre pour rappeler au détenu qu'il n'est pas chez lui mais sous contrôle, et qu'il n'a le droit à aucune intimité, luxe des gens libres (et honnêtes).*⁵

Empêcher les femmes de s'exprimer en leur enlevant littéralement de quoi le faire a été assez courant au 19e siècle où de nombreuses autrices ont été envoyées en cure de repos, souvent par leur mari, sans possibilité d'écrire, comme le raconte Charlotte Perkins Gillman dans *The Yellow Wallpaper*, récit sur lequel nous reviendrons plus tard. L'architecture du lieu d'enfermement et le dépouillement imposé a été une façon de contrôler la liberté des femmes, parfois sous prétexte de prendre soin d'elle, ou de les sauver d'un destin plus tragique, souvent guidés par la religion.

Quand l'enfermement se réduit à une seule pièce, sans possibilité de sortir dans des espaces communs, se pose aussi la question du déplacement au sein de cette pièce. Il faut ainsi penser le décor pour faire ressentir cette restriction, tout en permettant de filmer l'espace.

Dans *Room* de Lenny Abrahamson, récit d'une séquestration puis d'une libération, la Room dans laquelle Joy et son fils Jack sont séquestrés est le seul endroit que connaît l'enfant, et le seul horizon de la mère pendant plusieurs années. La pièce réunit ainsi tout un appartement et l'ameublement crée la circulation au sein de ce lieu qui est filmé de sorte à paraître plus grand qu'il n'est, car vu par les yeux de l'enfant. L'enjeu de ce décor était donc pour le chef décorateur Ethan Tobman de créer différents espaces au sein d'un seul espace et que le film donne le sentiment que tout est beaucoup plus grand aux yeux de Jack, tout en gardant un effet d'étouffement.

*Tobman notes, the "Room" set might well have been the largest set any of the three had ever shot, "because every square millimeter of this location had to be imbued with so much life and history and detail. We sort of approached the material as a lunar landscape, where every crater was a clue to a richer backstory."*⁶

Tobman ajoute que le décor de Room est peut être le plus grand décor sur lequel les trois aient travaillé (le réalisateur, le chef opérateur et lui-même) car «chaque millimètre de ce décor a été imprégné de tellement d'histoires et de détails. Nous avons approché ce décor comme un paysage lunaire où chaque cratère est un indice pour une histoire passée plus riche.»

5 Histoire de chambres, Michelle Perrot, Editions du Seuil, 2009

6 <https://variety.com/2015/film/awards/room-set-10-feet-production-designer-cinematographer-1201643947/>



Ce lieu est en effet une cage autant qu'un lieu de vie et il a été aménagé par Joy du mieux qu'elle a pu pour en faire un espace familier et rassurant pour Jack et elle-même. Tobman explique avoir par exemple ajouté des portraits de Jack dessinés par Joy car elle n'avait pas la possibilité de prendre des photos.

Nous retrouvons aussi beaucoup d'accessoires faits de déchets, dont certains ont été fabriqués par Brie Larson et Jacob Tremblay pour créer une intimité entre eux et faciliter le jeu du petit garçon. Même si l'espace est vétuste, sale et symbole de leur séquestration, on retrouve parfois un sentiment de foyer, qui naît de la façon dont il est occupé et de quelques attributs qui représente ce foyer : un lit, une baignoire, qui leur permet de partager des bains et des rires, une corde à linge, qui représente une forme de quotidien malgré tout.

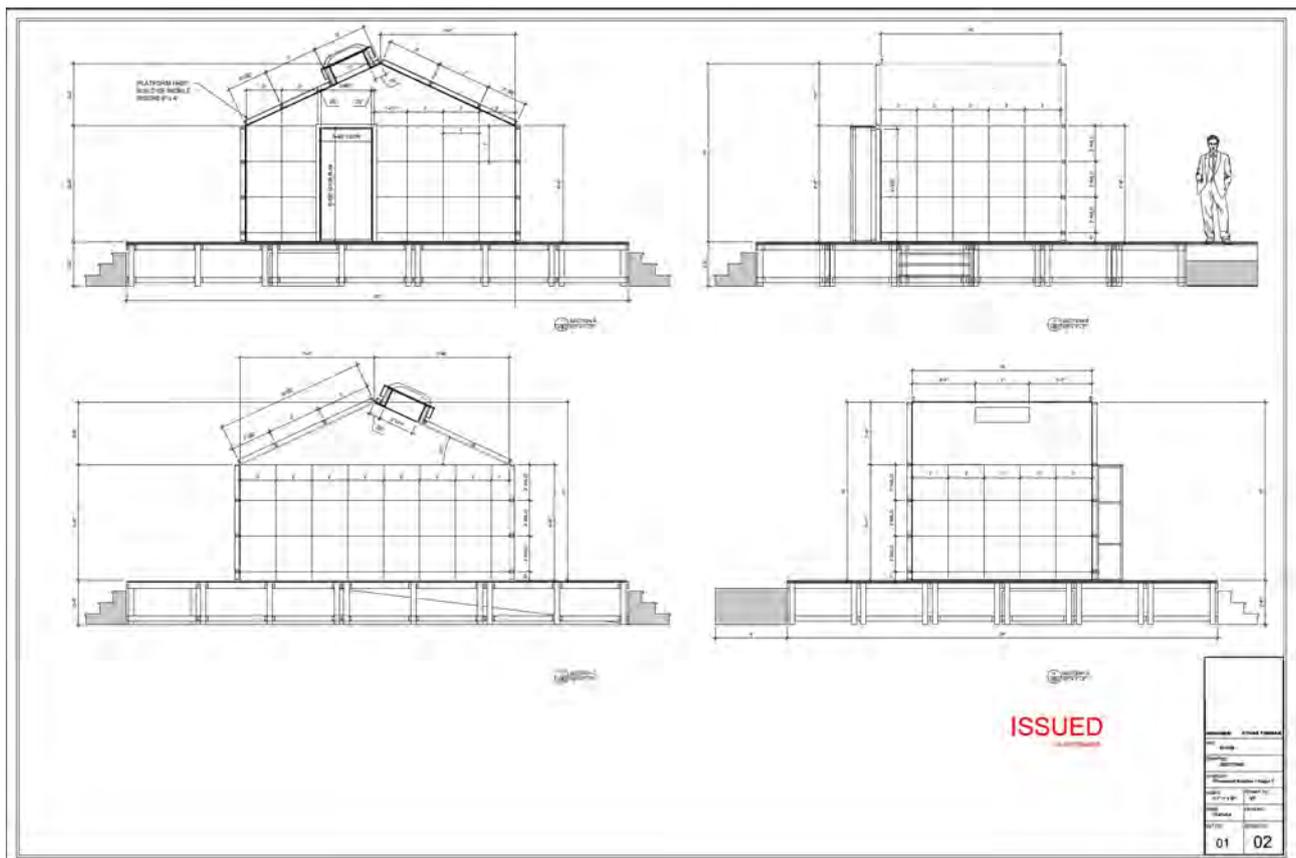
L'unique fenêtre au plafond participe grandement au sentiment d'étouffement car elle fait office de ciel dans cet espace clos, et montre une liberté inatteignable, une volonté d'évasion impossible, renforcé par le toit incliné de la cabane, qui écrase d'autant plus les personnages. Les panneaux insonorisants sur le plafond donnent un aspect futuriste à l'espace, lui ajoutant une forme de fantasmagorie, renforcée par le point de vue du petit garçon que nous offre le film, pour qui l'extérieur est un irréel.



Le décor de la room a été entièrement construit en studio, à Toronto et Ethan Tobman en parle comme une sorte de Rubik's Cube inversé. Il fallait en effet trouver un moyen de construire un petit décor sans que cela contraigne le tournage et que l'équipe puisse quand même y circuler.

*So the floor, the walls, the ceiling – they were all comprised of one-by-one-foot tiles that were modular and could be jettisoned out.*⁷

Donc le sol, les murs, le plafond, étaient tous compris dans des plaques de 30x30 centimètres qui étaient modulables et pouvaient être ôtées.



Plan du décor de Room

Les panneaux qui composaient les murs étaient ainsi amovibles, ce qui permettait d'en ôter certains pour passer des lumières ou une caméra tout en gardant l'aspect de la pièce, ce qui était d'autant plus important pour que l'enfant reste dans son personnage.

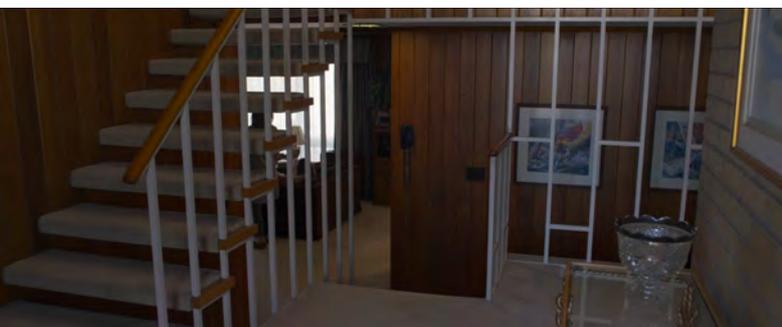
Certains éléments, comme l'armoire dans laquelle dort Jack quand leur ravisseur a été construit en plusieurs exemplaires, avec différentes parties enlevées pour permettre de filmer plus facilement.

Ces différents éléments ont ainsi permis de jouer sur l'étroitesse de la pièce, tout en permettant d'avoir du recul pour filmer et de jouer sur les paradoxes de point de vue de Jack, qui voit l'espace plus grand qu'il n'est.

7 <https://variety.com/2015/film/awards/room-set-10-feet-production-designer-cinematographer-1201643947/>



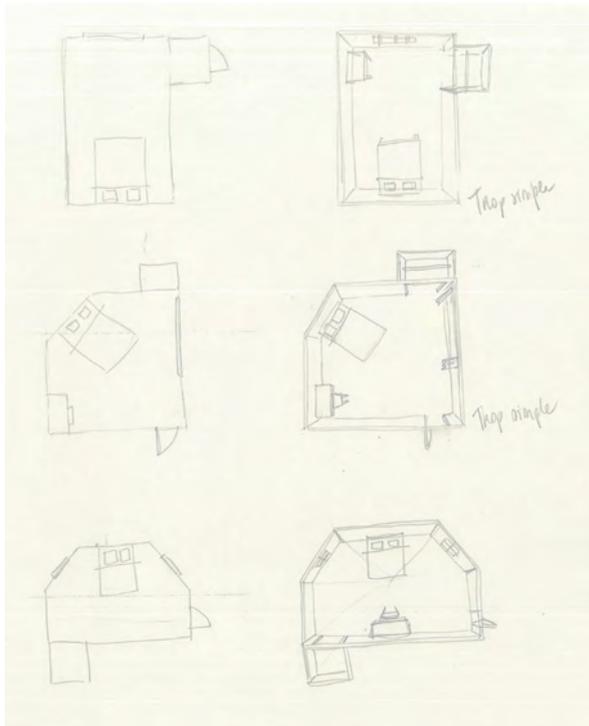
Le chef décorateur a aussi étudié la façon dont la lumière rentrerait dans la pièce par l'unique fenêtre pour ajuster le vieillissement des panneaux de liège aux murs et ajouter de la véracité et le sentiment inconscient du spectateur que beaucoup de temps a passé dans cet endroit réduit.



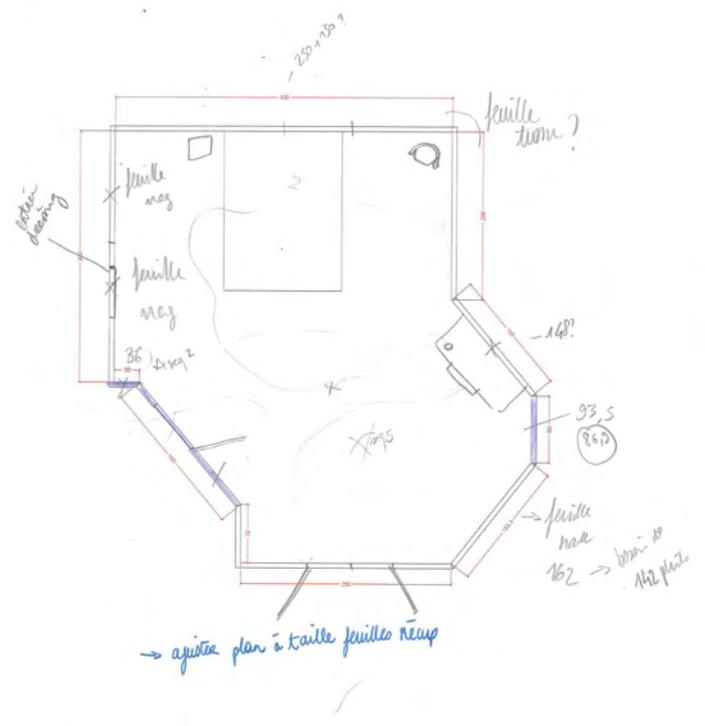
Joy et Jack parviennent à quitter cette cabane au milieu du film mais le traumatisme est encore si présent que la réadaptation à la réalité est très difficile. Pour renforcer ce sentiment, le décorateur a instauré des parallèles entre les espaces, comme dans la chambre adolescente de Joy dont les couleurs, certains éléments d'ameublement (l'armoire, les dessins au mur) sont similaires à ce qui était présent dans la room. Les deux murs penchés dans la chambre, accentuent aussi une forme d'étouffement que l'on retrouve dans toute la maison, notamment avec les barreaux de la rampe d'escalier, qui séparent les personnages, et ajoutent un éloignement entre Joy et le reste de sa famille.

Dans mon propre film, j'ai pensé l'espace pour que la circulation de mon personnage soit contraint, qu'elle soit comme dans une cage à laquelle elle ne peut pas vraiment échapper. Je voulais que l'ameublement soit simple, un lit, un bureau mais que l'espace soit pourtant rempli de plein d'objets personnels, qui la caractérisent et envahissent cette chambre.

Je voulais que l'espace soit à la fois rigide et enveloppant, c'est pourquoi j'ai arrondi un angle de la pièce, pour donner aussi une impulsion de circulation dans l'espace, qui me plaisait d'avantage qu'une forme cubique.



Croquis de recherches de l'espace



Je voulais que le lit prenne une place centrale dans l'espace, car il est l'élément qui caractérise la chambre mais aussi le lieu qui centralise toutes les angoisses de mon personnage, lors de ses insomnies, ou pendant son cauchemar, où le lit censé être un lieu de refuge n'est plus protecteur. C'est pour cela que j'ai composé l'espace autour de la place de ce lit, pour que mon héroïne soit contrainte à plusieurs moments de le contourner, et qu'elle ne puisse jamais emprunter un chemin direct pour se déplacer.

J'ai aussi utilisé des murs à 3m10 plutôt que 2m50, à la fois pour faciliter le tournage et éviter de voir trop de plafond, comme le recul n'était pas très important, mais aussi pour renforcer le sentiment paradoxal de grandeur et d'étroitesse en même temps, qui fait que l'on étouffe dans un espace qui n'est pas si petit.

J'ai ajouté plusieurs ouvertures, pour ajouter de la profondeur à l'espace, avec le dressing par exemple, mais aussi pour permettre d'avoir du recul pour filmer et ainsi ne pas avoir besoin d'enlever des murs durant le tournage.



Test du placement du lit avant le montage des feuilles pour penser l'ensemblage autour de cet élément central

Construire un espace d'enfermement implique ainsi de penser la façon dont nos personnages vont circuler dans cet espace, se l'approprier malgré l'oppression et y vivre leur intimité.

Comme nous l'avons vu précédemment, les espaces d'enfermement impliquent souvent de penser des petits espaces, sans forcément de fenêtres donc il nous revient aussi à penser à la praticité de nos décors et à la façon dont nous pouvons utiliser des éléments du décor pour aider la mise en scène C'est ce qui a été fait avec les panneaux de la Room de Lenny Abrahamson, qui font partie intégrante du décor mais qui permettent d'avoir un accès pour filmer plus facilement.

Pour agrandir une pièce, il est aussi possible d'utiliser des miroirs, pour jouer sur le hors champs, les perspectives ou les déformations d'espace mais cet objet peut aussi être un moyen de renforcer le sentiment d'étouffement d'un personnage dans son intérieur.

Le paradoxe du miroir



Longtemps utilisée comme symbole de la vanité, la représentation de femmes devant leur miroir prend un autre sens au 19e siècle car il permet de représenter la femme dans sa vie intime, et dans un espace domestique. Les psyché, grand miroir en pied, entre dans les maisons bourgeoises à cette période et changent le rapport à l'image de soi, qui était auparavant réservée à la royauté.



La Psyché, Berthe Morisot, 1876

Il permet d'introduire le quotidien dans l'art comme dans ce tableau de Berthe Morisot par exemple. La peintre capte un moment d'intimité entre une femme et son propre reflet, un moment où elle n'est pas un objet de curiosité masculine mais un moment qu'elle vit pour elle-même. Les salons et lieux publics étant inaccessibles pour les femmes peintres du 19e siècle, Berthe Morisot a beaucoup peint de scènes d'intérieur, représentations de sa condition de femme bourgeoise enfermée dans un foyer.

Elle a aussi initié sa fille et sa nièce à la peinture, ce qui leur a permis de créer un espace collectif de création, assez peu courant à une époque où beaucoup d'aspirantes artistes ont cessé de créer après leur mariage.

Dans ce tableau, elle montre un espace habité par une jeune femme, dans lequel elle semble se fondre, avec des tons similaires entre son mobilier et sa robe, mais dans lequel elle se découvre aussi, elle a le loisir de se regarder et donc d'apprendre à connaître son corps, hors du regard d'autrui.

Dans *Room* de Lenny Abrahamson, la déshumanisation de Joy opérée par son agresseur passe aussi par le fait que son reflet lui est retiré. Il n'y a pas de miroir dans la cabane dans laquelle ils sont enfermés, et c'est qu'une fois sortis qu'ils peuvent découvrir leur reflet. Le miroir dans la chambre d'hôpital, et le fait pour Jack de découvrir son reflet, est la première étape vers la libération et vers une réappropriation de son corps, qui avait été ôté depuis l'enlèvement.



La question de la place du miroir dans la chambre pose ainsi un paradoxe : il est à la fois une manière de se connaître, de maîtriser son image, mais il peut aussi être un moyen de renvoyer les personnages féminins à une image à laquelle elles doivent se conformer.

La présence des coiffeuses dans les chambres des personnages féminins rappelle en effet ce que beaucoup attendent de la féminité, le fait de correspondre à des normes de beauté et de s'apprêter pour autrui.

Dans la gravure *All is Vanity* de Charles Allan Gilbert (1892), on peut lire une forme de critique de ce rituel de maquillage, qui est présenté comme vain, et qui sera inutile face à la mort.

Est-ce que le peintre critique les normes ou critique seulement la prétendue vanité des femmes de s'y plier, cela n'est pas très explicite mais il produit une image forte qui interroge sur ces rituels et leur utilité.



On peut ainsi penser au miroir ornementé de fleurs dans *It Follows* de David Robert Mitchell devant lequel Jay se prépare avant de retrouver son petit-ami qui va finalement l'agresser. Même si cela n'est jamais explicité, je vois dans l'entité qui poursuit Jay le traumatisme de l'agression de Hugh qui bouleverse sa vie et l'enferme dans un tourbillon tragique.

La coiffeuse joue aussi le rôle de montrer un intérieur classique de la chambre adolescente féminine américaine, un lit, un bureau, une coiffeuse, une normalité qui sera perturbée totalement au cours du film.



Alors que l'horreur démarre après une agression de son intimité, les miroirs participent à renvoyer cette désappropriation de son corps, et cette peur que quelque chose d'invisible y soit entré. L'héroïne étant encore en construction dans le rapport à son corps, les miroirs lui renvoient aussi les normes auxquelles elle devrait correspondre. Le miroir est aussi ici un élément participant au climat du film d'horreur. On s'attend à voir surgir des entités dans les reflets, dans ces moments où l'héroïne est vulnérable.

Dans *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais, la coiffeuse joue elle aussi un rôle ambigu. Elle semble ici aussi être un élément incontournable de la chambre, au même titre que le lit, mais participe à la perte d'identité du personnage de Delphine Seyrig.

Nous étudierons le décor de la chambre dans une partie suivante mais ce personnage qui n'est vu qu'aux yeux de son mari ou de cet homme qui la suit, ne fait que chercher à se réfugier dans cette chambre qui devient pourtant plus un piège qu'un refuge.

Le miroir en tryptique de la coiffeuse démultiplie son image, alors qu'elle se perd entre la vérité du passé et du présent.



Mais surtout les miroirs présents sur les murs de la pièce accroissent le sentiment de surveillance et d'oppression qu'elle ressent. Partout où elle regarde, elle se retrouve confrontée à son image, dans un espace qu'elle ne peut fuir.

Le miroir participe en effet à la modification de l'espace et en brouille les frontières et la réalité.



Dans *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman, la coiffeuse joue aussi un rôle conventionnel dans l'aménagement de la chambre, composée d'un lit, d'une armoire, d'une coiffeuse avec miroir.

Jeanne Dielman est le récit d'un quotidien, qui se dérègle peu à peu pour mener jusqu'au drame. Jeanne y est une femme veuve qui habite son appartement dans lequel elle vit avec son fils adolescent, cuisine, nettoie, range des courses, garde un bébé, et reçoit des hommes avec lesquels elle se prostitue.

La longueur du film sacralise les actions de Jeanne, filmées en temps réel, l'épluchage des pommes de terre, le pliage du canapé-lit, l'ascenseur.

Delphine Seyrig en dit lors d'une interview, *c'est la première fois au cinéma que l'on traite le sujet de la femme d'intérieur*.⁸

L'architecture de l'appartement et la manière dont elle y circule l'enferment, le long couloir filmé en plan fixe, les fenêtres toujours fermées et voilées par des rideaux, la manière de Jeanne d'éteindre et de fermer toutes les pièces qu'elle quitte.

Son fils dort dans le salon mais Jeanne a une chambre, qui est un lieu paradoxal, étant le lieu de son intimité mais aussi le lieu dans lequel elle se prostitue. Nous accédons à cette partie de sa vie seulement à la fin du film, alors que des micro-dérèglement ont déjà opéré auparavant (les pommes de terre trop cuites, le café mauvais, l'oubli de dire quelque chose à son fils).

*Mais la chambre de Jeanne est aussi un espace de reconquête de soi, un cocon personnel où elle laisse tomber le tablier et le devoir du foyer : face au miroir de la coiffeuse, elle brosse sa chevelure avec une insistance soignée, avant d'aller se coucher, ou bien, par des gestes de maquillage, se prépare pour la sortie au salon de thé.*⁹



8 Emission Clap, Antenne 2, 17 janvier 1976, cité dans *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman, *L'ordre troublé du quotidien*, Corinne Maury, Yellow Not, Côté films, 2020, p. 16

9 *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* de Chantal Akerman, *L'ordre troublé du quotidien*, Corinne Maury, Yellow Not, Côté films, 2020, p. 36

Alors que Jeanne Dielman se conforme dans le rôle d'une femme au foyer, sa vie se résumant à des actions domestiques, sans digressions au rôle qu'on lui assigne, mis à part celle de se prostituer (qui rentre cependant dans le rituel quotidien), les moments de préparation devant le miroir semble lui appartenir. Jeanne suit un rituel aussi dans l'image qu'elle renvoie, elle s'habille de la même façon tous les jours, dans des tons sombres et sobres.

Lorsqu'elle met du rouge à lèvres devant sa coiffeuse, elle se prépare pour sortir mais ne va rencontrer personne, elle se prépare pour elle-même.



Lorsque nous pénétrons dans la chambre avec son dernier client, elle se déshabille dans le miroir mais l'homme y est absent. Elle pourrait être seule mais sa toux nous rappelle sa présence. Elle exécute cette action avec la même lassitude que le reste de son quotidien.



Après le rapport, alors que Jeanne se rhabille, nous assistons à la prise de conscience du déreglement de trop dans sa routine quotidienne, dû au fait qu'elle ait pris du plaisir avec ce client. Alors que tout est normalement parfaitement rangé à sa place, la présence inhabituelle des ciseaux sur la coiffeuse semble participer à la prise de décision de Jeanne.



Alors que nous étions toujours en posture d'accompagnement de ce quotidien, le fait de voir ce meurtre dans le miroir déplace notre point de vue, et sort du procédé de tournage propre au film. Cela participe à ajouter de l'irréalité à ce geste très violent mais filmé de façon très détaché, comme le reste des actions de quotidien auxquelles nous avons assisté auparavant.



Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles est un film de «l'avant fait-divers». Si ce dernier est placé en clôture du récit, il ne constitue pas pour autant une déflagration mais s'impose comme la résultante d'une exténuation qui se déploie dans le tissu du réel.¹⁰

Dans la chambre, elle vient rompre avec cette routine du quotidien dans lequel elle était parvenu à tout contrôler avant le dérèglement. Et dans son salon, le plan final nous la présente dans une quiétude, une délivrance dans laquelle nous ne l'avons jamais vue auparavant.



Dans ces films, les miroirs sont autant des éléments de réappropriation de soi qu'ils ne peuvent être des moyens d'oppressions, de surveillance, de déshumanisation. Et ces personnages sont tiraillés entre une image qu'elle cherche à maîtriser, des normes auxquelles elles essayent inconsciemment de correspondre ou des injonctions que l'on projette sur elles.

Les miroirs participent alors à renforcer l'étouffement de ces personnages, qui aspirent à la liberté, qui rejettent leur situation et rêvent d'un ailleurs.

Partie II

Fantasmer l'ailleurs

La femme à la fenêtre



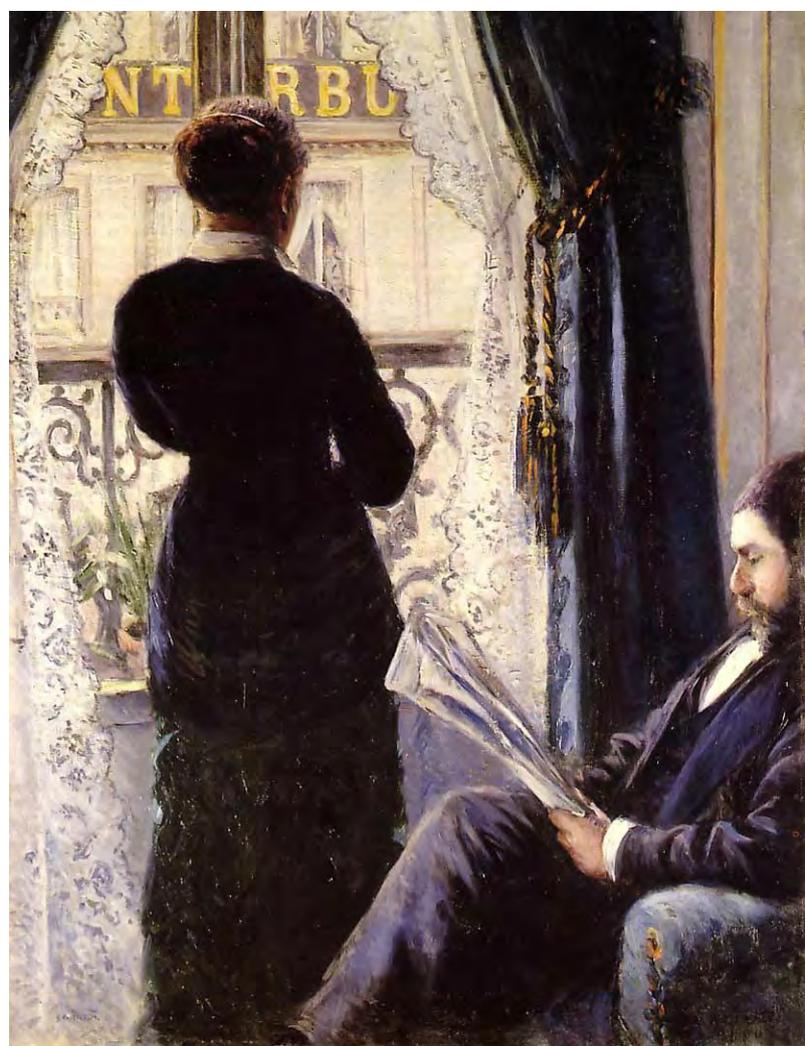
Caillebotte peint la même année deux peintures similaires de personnages qui regardent l'extérieur. Pourtant, tout diffère dans ce que ces deux tableaux renvoient. D'une part, un homme de dos, jambes écartées, dans une position conquérante regarde une fenêtre ouverte, sur une rue en perspective. Ce point de vue lui permet d'embrasser la ville, lui donner une position de pouvoir et de contrôle sur cet extérieur.

D'autre part, une femme devant une fenêtre fermée, les mains sur son ventre, contrainte dans ses mouvements par sa robe serrée sur ses jambes, regardant un extérieur dont on ne voit presque rien. Un homme, probablement son mari, est également représenté dans une grande partie du tableau, lisant le journal, alors même qu'elle ne fait rien, et paraît attendre que quelque chose se passe.

D'un côté, un homme à l'aise dans une ville qu'il semble connaître et contrôler, d'un autre côté une femme enfermée dans son intérieur, qui accompagne son mari, mais est attirée par l'extérieur sans pouvoir l'atteindre.



Jeune homme à la fenêtre, Gustave Caillebotte, 1876



Intérieur, femme à la fenêtre, Gustave Caillebotte, 1876

Caillebotte représente ici la femme bourgeoise, enfermée dans un foyer surchargé de détails décoratifs alors que l'intérieur de l'homme est dépouillé pour que notre regard soit d'avantage attiré par l'extérieur qui aspire aussi cet homme. Pour la femme, il semble impossible de sortir de ce foyer dans lequel Caillebotte la représente.

A partir de la période romantique, de nombreux peintres représentent des femmes qui regardent vers un extérieur, notamment pour créer un contraste entre l'intérieur et l'extérieur, entre le foyer et l'inconnu.

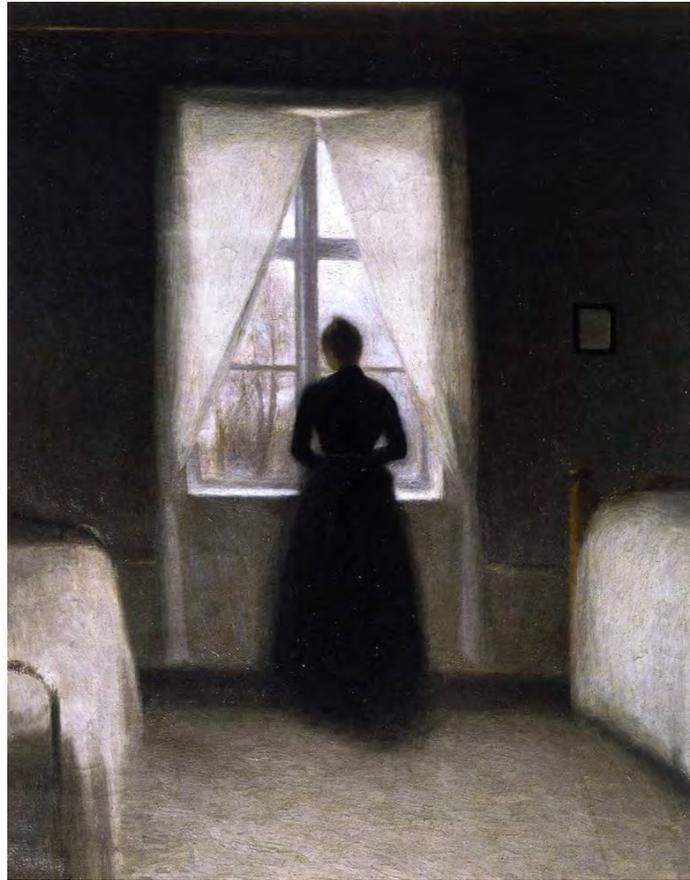


Femme à la fenêtre, Caspar David Friedrich, 1822

La juxtaposition de l'intérieur sombre, où vit la femme, et de l'extérieur, avec ses arbres plats et le carré de la fenêtre à travers lequel on distingue une forêt de mâts, nous offre un aperçu des aspirations humaines : ici cette femme vue de dos se détourne de son intérieur rassurant pour contempler l'inconnu.¹¹

Ici, le peintre nous donne accès ni à des détails de l'intérieur de cette femme, qui permettrait de comprendre qui elle est, ni une vue dégagée vers l'extérieur. Cet extérieur est aussi mystérieux pour le spectateur que pour elle qui ne peut y avoir accès que par cette petite fenêtre. Pourtant, sa posture montre qu'elle en est attirée, qu'elle voudrait franchir cette frontière pour explorer cet inconnu. La forte présence du ciel dans le tableau nous renvoie aussi à un spirituel que l'on pourrait retrouver dans l'extérieur, accessible au delà de la réalité du foyer. L'extérieur offre un espace de rêverie, une évocation possible des contraintes du foyer.

11 Intérieurs, les peintres de l'intimité, Frances Borzello, édition Hazan, 2006



La chambre à coucher, Vilhelm Hammershøi, 1890

Dans une variante de cette thématique, Hammershøi noie son personnage féminin dans son intérieur et la fenêtre permet de renforcer le contraste avec l'extérieur et le rendre d'autant plus inaccessible. Sans ce carré de lumière, cette femme deviendrait invisible dans cette chambre sobre, très dépouillée.

Encore une fois, il nous est presque impossible de voir cet extérieur, mais nous pouvons voir par la posture de cette femme qu'elle veut l'atteindre, mais que la fermeture de la fenêtre rend cela impossible. La technique de peinture de Hammershøi, qui donne un aspect très vaporeux aux formes renforce aussi le sentiment du confort du foyer, et donc l'idée que le quitter mènerait forcément vers le danger de l'inconnu.

Ces scènes de femmes à la fenêtre offrent aussi une notion de suspension du temps, alors même que le tableau est figé, on a l'impression que c'est la femme qui est figée à la fenêtre alors que le temps passe autour d'elle, comme une sensation de temps qui accélère autour d'elle.

Et cette évasion est une forme de rêverie, inaccessible autrement, comme si la fenêtre était la seule source de distraction offerte à ces femmes, comme Emma Bovary par exemple. La fenêtre y est un symbole de frustration, de cloisonnement et d'asphyxie.

Elle était accoudée à sa fenêtre, elle s'y mettait souvent : la fenêtre en province remplace les théâtres et la promenade.¹²

12 Madame Bovary, Gustave Flaubert, Michel Lévy frères, 1857



Germaine Utter devant sa fenêtre, Suzanne Valadon, 1929

On a comparé Suzanne Valadon à des peintres hommes, de son vivant et après, car elle a pris une place de pouvoir dans un milieu masculin, et que par sa force de caractère elle a peint des sujets normalement non peints par les femmes peintres (des nus notamment). Elle peint en tant que femme, ce qui n'est pas dû à une différence biologique évidemment, mais parce qu'elle a observé en tant que sujet passif, en tant que modèle et qu'elle ne reproduit pas cette passivité dans ses peintures.¹³

Dans ce tableau de Suzanne Valadon, on lit l'attente dans la posture de cette femme qui regarde vers l'extérieur, mais une attente qu'elle semble vivre pour elle-même.

Ici, cette femme rêve pour elle même. La peintre nous donne d'avantage accès à cet extérieur que les tableaux précédents mais le regard de cette femme ne se dirige pas vers ce que nous voyons mais vers un horizon plus lointain qui ne nous est pas offerte. La posture un peu avachie de cette femme, contrairement aux femmes dont les corps sont tendus, rigides, montre aussi quelqu'un qui ne cherche pas à déguiser qui elle est, mais se pense seule dans son moment et relâche une pression qu'elle subit, pour quitter son intérieur par la pensée.



Eugène Manet à l'île de Wight, Berthe Morisot, 1875

Berthe Morisot inverse aussi le rôle de confiné dans son tableau *Eugène Manet à l'île de Wight*, où c'est l'homme qui est enfermé dans un intérieur et qui regarde l'extérieur, et la balade d'une femme et d'une petite fille. La peintre, n'a jamais cessé de peindre, malgré son statut de femme au foyer. Elle devient mère mais cette naissance ne l'empêche pas non plus de continuer son travail, contrairement à sa soeur qui a cessé de peindre après son mariage.

L'accès à l'espace public étant très limité pour les femmes à cette époque, elle impose une forme de pouvoir avec ce tableau. Berthe Morisot a beaucoup utilisé le motif de la fenêtre dans ses tableaux, pour ouvrir les espaces, brouiller les frontières entre l'extérieur et l'intérieur et pour guider le regard du spectateur et assier la composition de ses tableaux.

On peut aussi évidemment penser aux fenêtres de prison, qui sont souvent seule possibilité d'évasion. Mais dans ces cas-là, les fenêtres sont souvent obstruées, réduites au minimum. Alors que dans un foyer où la fenêtre est la seule source de lumière, elles peuvent participer à renforcer le paradoxe de l'enfermement plus insidieux.

Dans cette partie, je voulais m'intéresser à la façon dont cette image de la femme qui attend, dans la sécurité présumée du foyer, subsiste alors même que la société a évolué, que l'injonction du mariage a disparu et que les femmes ne sont plus des êtres passifs.

Comment se défaire des images qui nous ont construites, comment prendre conscience du sens qu'elles portent ? Lorsque j'ai écrit mon film, je voulais qu'il y ait une fenêtre dans la chambre, pour instaurer une tension avec l'extérieur. Je ne savais pas que j'étais aussi influencée par des siècles d'images qui représentent ce lien au dehors et qu'en mettant mon personnage féminin à une fenêtre, je reproduisais une image classique de l'histoire de la peinture.

Ce n'est qu'en analysant les images que nous produisons, et en confrontant les points de vue que nous pouvons alors prendre pleinement conscience de ce qui nous a influencé, ce qui nous a construit. Cette image se retrouve en effet dans plusieurs films beaucoup plus contemporains.

Dans *Lost in Translation* de Sofia Coppola, Charlotte accompagne son mari au Japon et se retrouve dans l'attente constante, face à une ville qu'elle ne connaît pas et semble avoir peur d'explorer.

Comme elle le dit à son amie au téléphone, elle ne ressent rien ici et reconnaît plus son mari.

Elle passe alors beaucoup de temps enfermée dans sa chambre d'hôtel, chambre qui reflète la confusion dans laquelle elle se trouve et sa solitude, avec des valises à moitié défaites, ses affaires qui traînent, et une palette de couleur très monochrome, qui fait que Charlotte se fond dans cet environnement, sans le maîtriser.



Les fenêtres de la chambre occupent tout un pan de mur, et elles offrent une vue sur toute cette ville étrangère.

Le fait que les fenêtres surplombent la ville rappelle les peintures d'hommes surplombant des paysages mais ici, Charlotte ne se poste pas en position conquérante mais se soumet à ce paysage, en se mettant au sol, ou accroupie, comme si elle ne pouvait pas l'affronter.

De plus, ces immenses fenêtres ne s'ouvrent pas, ce qui rend cet extérieur d'autant plus inaccessible.



Elle passe beaucoup de temps à observer l'extérieur, ose faire une vraie excursion dans un temple au début du film mais cela l'affecte beaucoup.

Les fenêtres participent à renforcer son sentiment de solitude car le paysage qu'elles montrent est dense, rempli de sons et de lumière alors même qu'elle attend seule dans cette chambre qui ne lui appartient pas.

Elle est isolée dans un espace inconnu du fait de son statut marital, la ville lui offrant peu de possibilités d'émancipation.

C'est à partir du moment où elle rencontre Bob, qu'elle ose d'avantage sortir, d'abord seulement la nuit, moment de leurs insomnies communes, puis seule la journée, de nouveau dans un temple.

Mais même ces moments la plongent dans une forme de nostalgie d'un ailleurs qui n'est pas celui de Tokyo, et cette séparation avec la réalité est renforcée par la présence d'autres fenêtres, qui forment un mur avec la ville.



Elle fait ensuite entrer Bob dans espace d'intimité, sa chambre d'hôtel et c'est à lui qu'elle parvient à se confier, alors qu'elle ne fait que croiser son mari, sans arriver à avoir de vraies discussions.

Elle confie vouloir être écrivain mais ne pas parvenir à écrire, faire des photos qu'elle trouve mauvaises, être perdue dans ce qu'elle veut et avec qui, sentiment évidemment renforcé par le sentiment d'être perdue dans cette ville. Suite à sa rencontre, elle parvient finalement à sortir en plein jour, seule, et paraît mieux contrôler cet espace. C'est notamment à la fin du film que nous voyons pour la première fois sa chambre vide, sans qu'elle occupe le lit, ou qu'elle soit à la fenêtre.

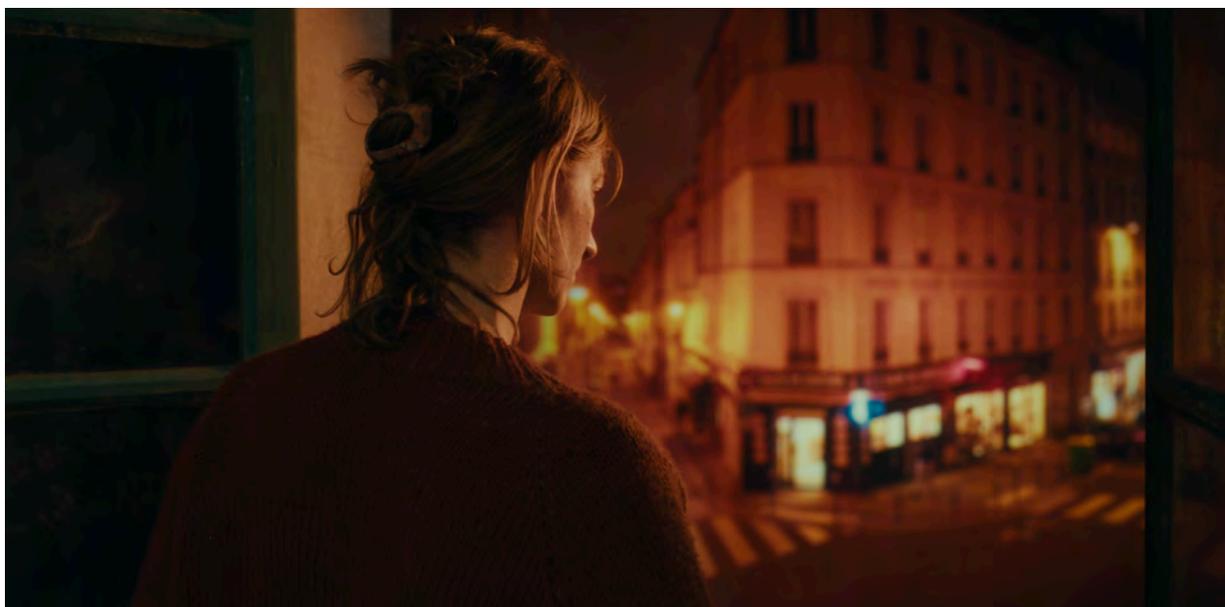
Dans ce cheminement, c'est par le détachement à son mari que Charlotte acquiert une forme d'autonomie, qu'elle quitte enfin sa chambre, pour déambuler seule dans Tokyo. Est-ce le désir pour Bob, qui la pousse à quitter cette chambre ? Ce rapport très fort qui se noue entre les deux est cependant à interroger, car leur relation d'amour/amitié véhicule une autre forme de stéréotype, la jeune femme avec un homme bien plus âgé. Elle sort d'une relation enfermante en nouant une relation où les rapports de pouvoir sont potentiellement déséquilibrés. Mais son départ dans la ville à la fin du film nous laisse penser que c'est bien seule qu'elle prend ce nouveau départ, qu'elle ignore le message de son mari, qu'elle laisse sa chambre vide.

Lorsque j'ai conçu le décor pour mon film de fin d'étude, il m'était important d'avoir une fenêtre dans cette chambre, pour accentuer son enfermement, créer ce paradoxe, d'avoir accès à l'extérieur mais ne pas réussir à l'atteindre.

Je voulais aussi que cette fenêtre soit dans le dos de mon personnage lorsqu'elle se trouve à son bureau, comme si elle n'avait qu'à se retourner pour voir l'extérieur.

La placer ainsi permettait aussi de symboliser une forme de tentation de l'extérieur, alors même qu'elle se force à rester enfermée pour parvenir à écrire. Au premier bruit d'extérieur, un peu fantastique, car la fenêtre s'ouvre toute seule, aidée par le vent, elle s'y rend donc. Et l'extérieur, irréel l'attire, l'aspire presque.

Pour accentuer cette sensation, j'ai choisi de projeter une découverte, pour avoir un sentiment de réalisme étrange, que le spectateur puisse croire au réalisme tout en se doutant que cet extérieur est faux. L'accélération de l'image d'extérieur qui vient ainsi au bout de quelques secondes renforce ce sentiment d'étrangeté et montre une distorsion du temps, comme si elle avait passé des heures à regarder cet extérieur, sans pour autant y aller, mais pour quitter cet intérieur qui la bloque dans sa création.



La fenêtre est aussi un moyen d'amener l'extérieur dans l'intérieur de l'espace, comme l'a beaucoup fait Hopper dans ses tableaux, en faisant entrer la lumière par des fenêtres ouvertes.



Sun in an empty room, Edward Hopper, 1963

La lumière joue évidemment un rôle très important dans la façon dont un décor va vivre, car la lumière ajoute l'atmosphère d'un espace.

Dans ce tableau, le soleil qui entre dans la pièce participe à la structurer, crée des contrastes sur les murs, mais ajoute aussi un contexte à l'image. En voyant ce rayon, on sent la chaleur, on peut se raconter une histoire, un déménagement peut-être, le dernier coup d'oeil vers une pièce que l'on quitte, ou bien l'arrivée dans un nouveau lieu, et les rayons du soleil qui nous font nous sentir chez nous.

Cela est d'autant plus important lors de la construction d'un décor en studio, où la lumière est évidemment à recréer. A la fin de mon TFE, la lumière du matin, plus douce que ce que nous avons vu auparavant adoucit l'espace dans un moment de calme après la tempête. L'ombre de la fenêtre ajoute toujours cette présence de l'extérieur, mais qui n'est peut-être plus aussi effrayant.



Morning Sun, Edward Hopper, 1952 Bright Star de Jane Campion, 2009

Il en est de même dans *Morning Sun*, où la fenêtre permet de faire rentrer le soleil et envahit cette femme qui regarde vers l'extérieur. Elle a un regard vide, une posture figée, semble perdue dans ses pensées. Nous n'avons encore une fois pas accès à l'extérieur qu'elle voit mais cet extérieur, plutôt que d'être attirant semble accablant.

Il semble en être de même nature dans cette scène de *Bright Star* de Jane Campion, avec laquelle nous pouvons voir un parallèle dans la composition. Le personnage, enfermée par des contraintes sociales qui l'empêchent de vivre son histoire d'amour avec le poète John Keats perd pied, et s'enferme dans son chagrin. Le vent qui entre par la fenêtre, renforcé par le rideau semble l'appeler vers l'extérieur mais le regard vide du personnage montre qu'elle n'y est pas réceptive, d'autant plus que l'extérieur représente la liberté qu'elle pensait avoir. L'extérieur est aussi le lieu de la relation avec John Keats, qui se noue lors de balades dans la forêt. Rattrapée par des injonctions qui la dépassent et auxquelles elle pensait pouvoir échapper, elle ne peut que s'enfermer dans sa chambre. Elle se replace alors dans la posture que l'on attend d'elle, une posture de passivité, que même le vent n'affecte pas.

L'extérieur peut ainsi entrer dans le décor, par le cadrage, en montrant la fenêtre, par la lumière, en faisant entrer des rayons du soleil dans une pièce, mais aussi par le son, qui peut dissonner de ce que nous voyons à l'intérieur d'une pièce.

Ces femmes à la fenêtre sont au bord du monde, prêtes à sortir mais empêchées, et c'est l'extérieur qui les appelle, qui envahit peu à peu leur chambre pour les attirer, les sortir de leur sécurité intérieure et c'est par le décor que cet extérieur rentre.

Intrusion de l'extérieur dans le décor



Lorsque j'ai pensé mon décor de chambre, j'ai voulu accentuer des éléments factices d'extérieurs, retrouver des motifs de nature dans un environnement qui en est dépourvu. Et de ce fait, jouer sur la tentative de lien avec l'extérieur, qui se révèle artificiel, voire qui accentue un enfermement.

Dans *L'année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais par exemple, la chambre de Delphine Seyrig, refuge potentiel se transforme finalement en lieu d'emprisonnement et d'agression.

*Elaboré à l'heure de l'éclosion du Nouveau Roman qui conteste et refuse la narration traditionnelle en proposant des schémas formels, une remise en cause du personnage déshumanisé et des puzzles brouillant les notions de réel et de virtuel, L'année dernière à Marienbad met en scène un espace mental, décline à nouveau l'image des couloirs comme labyrinthe du cerveau humain (...).*¹⁴

Les personnages errent dans cet hôtel sans issue, mis à part le jardin, structuré lui aussi en forme géométrique. La chambre de A./Delphine Seyrig y est au départ le lieu de son individualité, même si l'architecture de la pièce, démesurément grande, en fait un lieu irréel, presque détaché du reste de l'hôtel, et non pas un lieu dans lequel elle exprime sa personnalité. Comme nous l'avons vu précédemment, la présence des miroirs dans cette chambre, brouille aussi la réalité, et la place dans la continuité de cet espace labyrinthique.

Au fur et à mesure de l'entêtement de l'homme pour A., de son oppression, la chambre est envahie de moulures en végétation.

Ces moulures forment une sorte de jungle qui l'entoure et lui emplit son champ de vision, comme les ronces des contes de fées, prêtes à l'attaquer. Cet envahissement est d'autant plus visible que cet hôtel se trouve dans un jardin à la française où tout est parfaitement taillé et visible. Le seul espace de fuite que A. a est cette chambre et pourtant elle aussi se trouve être un espace enfermant, immense et pourtant envahi, dans lequel on transgresse son intimité.

L'évolution du décor permet aussi de brouiller les frontières entre le passé et le présent, dans un récit où l'on ne sait qui dit la vérité sur le passé. Il m'a semblé que la chambre était montrée dans le passé et dans le présent, mais les souvenirs de Delphine Seyrig étant volontairement ou non flous, ces deux espaces se mélangent, ajoutant ainsi également un flou pour le spectateur. La volonté de se détacher d'une narration classique est donc ainsi renforcée par les changements du décor, qui rendent l'espace encore plus irréel.

Alors que le début du film nous montre une chambre très grande avec des fenêtres qui laissent entrer la lumière, le film finit par enfermer Delphine Seyrig dans un espace sombre, encombré, qui semble se rapprocher d'elle, un espace qui devrait être un refuge dans ce labyrinthe mais qui finalement est envahi par cet homme étranger.



Pour l'Année dernière à Marienbad, il ne voulait ni d'un château français ni d'une architecture classique. Je lui ai montré une photo d'un appartement du château de Schönbrunn où les motifs baroques faisaient des sinusoides. Il a souhaité que je reproduise les moulures argentées, et nous avons fini par opter pour ces murs roses qui, à l'image, renvoient un joli gris. La chambre de Delphine Seyrig devait se meubler peu à peu au film du film, s'enrichir d'ornements.¹⁵



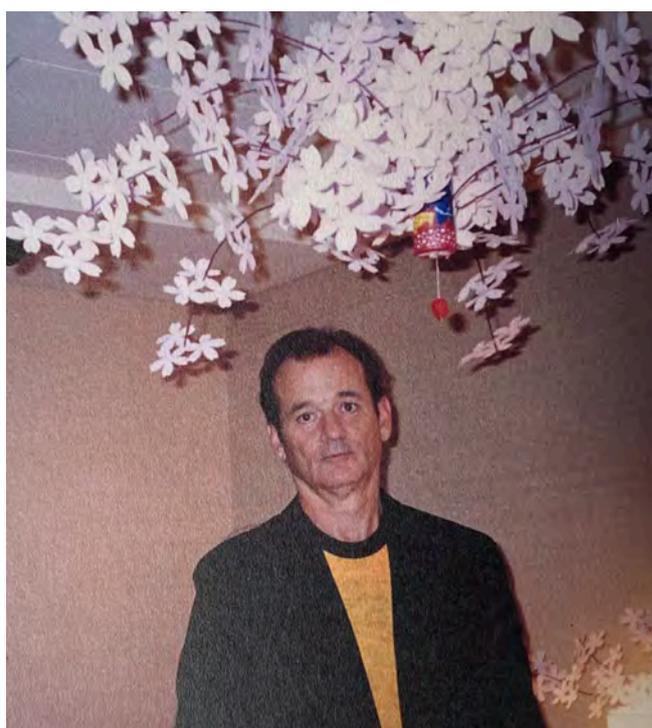
On retrouve de la végétation artificielle dans la chambre d'hôtel de *Lost in translation* avec le lustre en plastique, qui représente les cerisiers en fleurs japonais, symboles du printemps qui revient, et donc d'une forme de renaissance.

Ce lustre est à plusieurs reprises un objet envahissant, dans lequel Charlotte se cogne, ou qui prend une place ridicule dans l'espace.

Il est comme un rappel insolent que l'extérieur l'attend alors qu'elle n'ose pas s'en saisir à ce moment. Le rose pâle du lustre participe au monochrome de la pièce, à laquelle elle s'accorde dans ses costumes, pour mieux s'y fondre.



Lorsque Charlotte sort enfin, elle ne voit jamais ces cerisiers en réalité, seulement un arbre factice pour recueillir les vœux. Alors qu'elle explique au début du film à son ami qu'elle n'arrive pas à ressentir une émotion dans ce pays, l'absence de la véritable végétation semble faire écho à sa difficulté à se connecter à cet espace, à cette ville.



Dans *Sweetie* de Jane Campion, c'est tout l'appartement de Key qui est envahi d'une végétation qui la bouscule dans sa vie qu'elle voudrait calme.

Le film raconte l'histoire de Kay, une jeune femme enfermée dans un travail inintéressant, des superstitions et une peur de l'avenir qui voit son quotidien bousculé par le retour de sa soeur envahissante et opposée à elle à tout point de vue.

La narration associe l'extérieur à Sweetie, la soeur de Kay qui envahit son intimité, avec qui elle est en conflit depuis toujours et qui l'empêche d'avancer.

Kay lutte avec l'extérieur et a peur du caractère imprévisible de la nature, au point qu'elle arrache dans la nuit l'arbre que Louis a planté pour leur amour.

Alors que Sweetie est venue habiter chez Kay contre son gré, et qu'elle perd donc accès à son espace, l'extérieur envahit l'appartement, par les ombres, par le motif sur les draps, mais surtout par les motifs de papier peint.

Emmanuel Pernoud dit que le *papier peint possède la faculté de faire flotter les parois et de les rendre poreuse, d'instaurer une zone floue entre le dehors et le dedans*.¹⁶

Il cite notamment les tableaux de Vuillard dans lesquels le papier peint prend une très grande importance, jusqu'à presque absorber ses personnages.

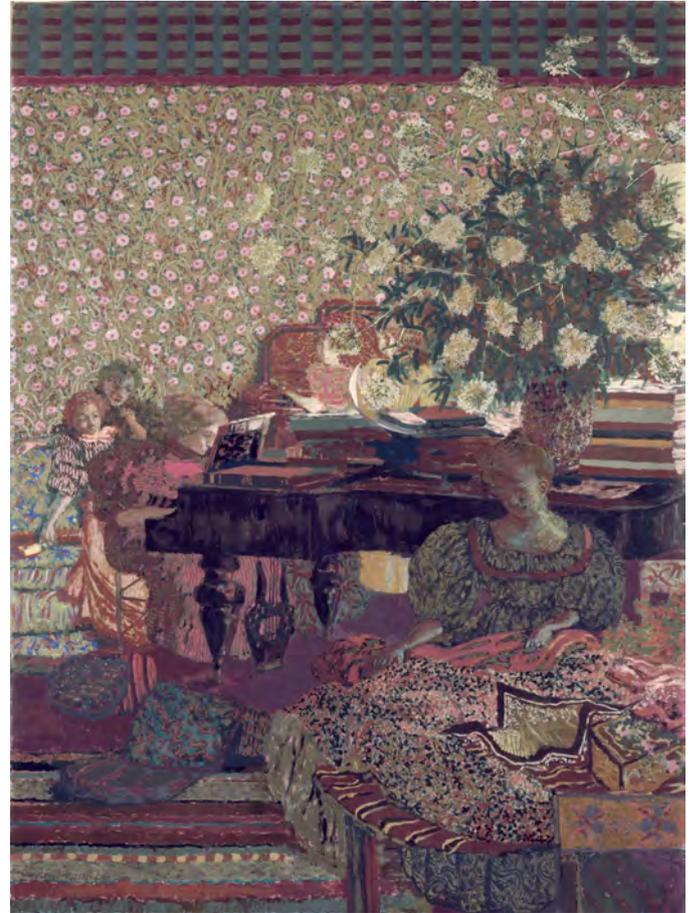
Dans le tableau ci-dessous, la soeur de Vuillard semble fusionner littéralement avec le mur contre lequel elle s'appuie, les motifs floraux débordants sur son dos.



L'intérieur, la mère et la soeur de l'artiste, Edouard Vuillard, 1893



Personnages dans un intérieur.
L'intimité, Edouard Vuillard, 1899



Personnages dans un intérieur.
La musique, Edouard Vuillard, 1899

Ces deux tableaux, part d'un ensemble de quatre tableaux peints pour le docteur Henri Vaquez, sont pensés dans la continuité de l'intérieur dans lequel ils seront accrochés.

Les figures qui peuplent ces panneaux sont autant de doubles imaginaires des occupants des lieux. Elles se fondent dans la masse bigarrée des étoffes et des papiers peints, qui évoquent les tapisseries aux « mille-fleurs » de la fin du Moyen Âge. L'artiste dépeint un univers clos par les horizontales du quadrillage du plafond et de la bordure du tapis, et assourdi par une gamme colorée restreinte où dominent le violet, le brun et le vert.¹⁷

Ces femmes représentées ne forment plus qu'un avec leur intérieur, le décor y est tellement chargé qu'il prend toute la place de l'image et nous empêche d'avoir accès à la singularité des personnages, qui ne forment qu'une masse presque invisible.

En 1890, Charlotte Perkins Gilman écrit *The Yellow Wallpaper* une nouvelle nar- rant l'enfoncement dans la folie d'une femme envoyée par son mari en cure de repos et qui développe une obsession pour le papier peint de sa chambre.

Charlotte Perkins Gilman s'inspire de sa propre expérience qui, souffrant de dépres- sion, a été envoyée en cure par un médecin reconnu, qui lui a prescrit ensuite de ren- trer chez elle et de vivre une vie casanière dans laquelle elle ne devrait plus écrire ou peindre.

Je rentrai chez moi et me conformai à ces instructions pendant près de trois mois ; c'est alors que je frôlais de si près la maladie mentale qu'il me semblait en avoir franchi les frontières. Alors, rassemblant les restes de mon intelligence, aidée par un ami avisé, je me libérai des conseils de ce médecin célèbre et recommençai à travailler - je retrouvai le travail, la vie normale de tout être humain.¹⁸

Elle écrit alors cette nouvelle qui extrapole la folie d'une femme et la lie avec le papier peint de la chambre. Enfermée, sans possibilité d'écrire, la narratrice s'imagine que les motifs du papier l'observent et changent dans une volonté de l'oppresser. Son mari, médecin et donc supposément détenteur de la vérité, ne voit rien à son mal-être, qui finit tragiquement sur une folie qui semble sans retour.

Tout le récit de Charlotte Perkins Gilman balance entre la sensation de l'emmurement et celle d'une indécision spatiale qui fait vaciller le plan des lieux. Le papier peint a le pouvoir de reconfigurer la chambre, son « motif démentiel » introduit le chaos dans l'architecture.¹⁹

Dans l'éclat lunaire - quand elle est haute la lune éclaire la pièce entière toute la nuit -, le papier devient méconnaissable. La nuit, peu importe l'éclairage, à la lumière du crépuscule, des bougies, de la lampe, et surtout de la lune, on croit voir surgir des barreaux.²⁰

Elle s'enferme alors de plus en plus dans sa chambre, et noue une relation avec la femme qu'elle voit représentée sur le papier peint et avec lequel elle se reconnaît dans la séquestration. La seule solution qui s'offre à elle pour sortir de cet enfermement est alors d'arracher tout ce papier peint, de faire disparaître ces images obsédantes, mais même là elles continuent de la poursuivre.

18 The Charlotte Perkins Gilman Reader, Pantheon Books, New York, 1980

19 Chambres closes, Art et claustration à l'âge du roman policier, Emmanuel Pernoud, Editions Hazan, 2016

20 La séquestrée (*The Yellow Wallpaper*), Charlotte Perkins Gilman, 1890, Editions Phébus 2002 pour la traduction française

La traductrice Diane de Margerie dit dans la postface de *The Yellow Wallpaper* que le travail des femmes consistait à devenir la fée du foyer, la mère irréprochable, l'épouse indulgente. A leur tension, leur frustration, les femmes n'avaient bien souvent qu'un seul exutoire : la dépression, la neurasthénie.²¹

Et la façon de traiter ces dépressions était aussi un moyen de contrôler ces femmes, qui après avoir subie l'enfermement, l'isolement, les traitements électriques étaient réconciliées avec l'idée de s'affairer dans la maison auprès de son mari et de ses enfants.²²

Ce texte a été repris par l'artiste Tina Keane dans les années 80 pour deux performances live dans lesquelles ont été filmé une vidéo, support d'une autre performance à la Tate Gallery en 1987. Se mêlent alors l'incapacité à arracher ce papier peint, des superpositions d'images et de médium, des extraits de la nouvelle de Charlotte Perkins Gilman et de sons, le tout pour donner une impression de trop-plein.

*Concerned with the representation of women, creativity, madness, identity and self-discovery, in Faded Wallpaper Keane explored these issues through an immersive experience comparable to the psychological episode narrated in Perkin-Gilman's novella.*²³

Intéressée par la représentation des femmes, de la créativité, de la folie, de l'identité et de la découverte de soi, Keane explore dans Faded Wallpaper ces questions au travers d'une expérience immersive comparable à l'oppression psychologique décrite dans la nouvelle de Perkin-Gilman.

'Faded Wallpaper', which evolved from an installation Keane showed at the Serpentine Gallery in 1986, explores the borders between installation and performance. The artist writes:

"Based loosely on the short story by Charlotte Perkins Gilmour 'Faded Wallpaper' is concerned with visual perception, madness and the search for identity. A woman, isolated within a room, becomes obsessed with the wallpaper surrounding her, seeing within its faded patterns strange images - at times pleasurable and seductive, at times threatening and dangerous. As these images become more insistent she begins to strip the wallpaper away in an attempt either to

/.....

THE FRIENDS OF THE TATE GALLERY
TATE GALLERY MILL BANK LONDON SW1P 4RG TEL 01-828 6648 / 01-821 1313
A company of the Trustees of Tate Ltd 2008

banish the images or get to their source. Words and sounds run through her head as she peels away the layers, questioning her own self-image, her imagination and her sanity. No solutions are given, only more questions....."

Tina Keane, who has just returned from working in Canada, will be exhibiting at the Mappin Art Gallery, Sheffield in November and a major new work by her can be seen at the City Museum and Art Gallery, Stoke-on-Trent (November 1987 - January 1988).



Présentation de la performance

Images extraites de la vidéo projetée lors de la performance

21 La séquestrée (*The Yellow Wallpaper*), Charlotte Perkins Gilman, 1890, postface de Diane de Margerie, Editions Phébus 2002 pour la traduction française

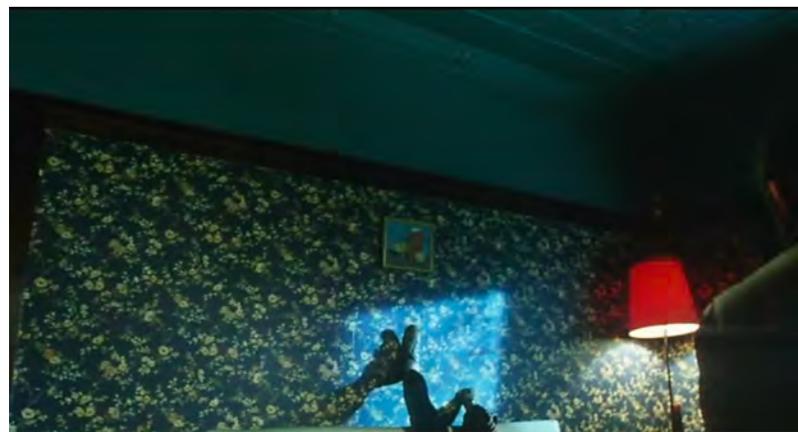
22 Ibid

23 <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/tina-keane-faded-wallpaper>

Dans *Sweetie*, le papier peint chargé de motifs semble refléter la personnalité incontrôlable de Dawn/Sweetie, qui prend toute la place dans cette famille et dans l'espace mental de Kay. Ici, l'enfermement est dans cette relation conflictuelle, à laquelle il n'est possible d'échapper que par la fin tragique de Sweetie. Les motifs du papier peint, renforcent l'étouffement créé par cet appartement, baigné dans une pénombre permanente et irréelle, qui reflète l'anxiété de Key.

Jane Campion dit que Sweetie est presque trop sauvage pour exister, contrairement à Key qui a envie d'appartenir à une norme, et qui rejette de ce fait toute la liberté que pourrait lui apporter sa soeur.²⁴

Les ombres de l'arbre dans lequel se réfugie Dawn envahissent aussi l'intérieur de l'appartement, semblent empêcher Kay de dormir, la parasitent. En refusant d'embrasser la folie de Dawn, elle subit cet envahissement, qui la mène aussi vers une forme de folie.



Trees never seem to leave us alone we couldn't even get the coffin down for some roots sticking out aside.

Les arbres semblent ne jamais nous laisser tranquilles, et nous ne pouvions enterrer le cercueil à cause d'une racine sortant dans le trou.

Ironiquement, une branche d'arbre empêche la mise en bière de Sweetie, comme si cet arbre continuait de les hanter, malgré la mort de la jeune femme.

Pour mon propre film, j'ai aussi choisi d'ajouter un papier peint avec un motif floral pour que cet extérieur lointain soit toujours présent dans la pièce. Le motif floral répétitif ajoute aussi une forme de tourbillon, une présence dans l'image comme une forme de trop-plein visuel.

Le personnage que j'ai créé cherche le calme dans la nature, mais elle ne parvient à le trouver qu'à la fin du film, lorsqu'elle a pu épurer son espace, enlever ce trop-plein. Auparavant, le motif floral, censé être rassurant était devenu cauchemardesque, l'envahissant à chaque instant. Et c'est dans cette épuration que l'on peut découvrir la formation de fleurs sur les murs de sa chambre, notamment autour des fissures qui partent du plafond.



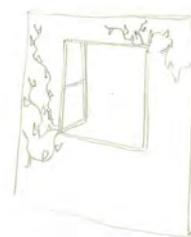
Revue de plantes
mêlé à vraie plante ?
plante = femme



Trompe l'oeil qui fait une
ouverture sur l'extérieur ?



des petites marguerites



→ plantes qui
viennent de
l'extérieur vers l'intérieur



Recherches pour mon TFE

Le motif de la fissure est également un moyen d'amener une forme d'extérieur dans la maison. La fissure peut représenter à la fois le craquement d'un personnage, un état mental fragile prêt à s'effondrer, mais aussi une possible ouverture vers un autre monde, l'attente d'un changement.

C'est un motif central dans *Un homme qui dort* de Georges Perec, pour symboliser l'état mental du personnage, mais aussi le temps qu'il passe dans son intérieur, hors du temps, s'accrochant à des détails de son appartement.

*Tu dénombre, tu organises les fissures du plafond. La conjonction des ombres et des tâches et les variations d'accommodation et d'orientation de ton regard produisent sans effort, lentement des dizaines de formes naissantes, organisation fragile que tu ne peux saisir qu'un instant, les arrêtant sur un nom : vigne, virus, ville, village, visage, avant qu'elles ne se disloquent et que tout ne recommence.*²⁵

Dans *Sweetie*, elles représentent les traces d'un passé traumatisant, qui l'accompagne et qu'elle refoule, les cicatrices de son enfance. Toute la cellule familiale est sans cesse au bord de l'explosion, tout comme son couple qui est prêt à vaciller, et cela se retrouve dans ces fissures, qui suggèrent cette future destruction.



Sweetie de Jane Campion, 1989



Dans mon TFE, les fissures représentent la fébrilité mentale du personnage, dont l'équilibre vacille, et dont la chambre reflète cet état. La chambre que j'ai créée n'est pas un espace réaliste, mais une manifestation de l'espace mental du personnage, rempli de ses doutes et de ses pensées.

Son esprit se fissure autant que l'espace qu'elle habite, mais de la fissure renaît une végétation, un calme, une manière de soigner ses blessures et ses peurs.

Elle parvient à se réapproprier cette faille pour aller mieux, sortir de son enfermement mental.

La fissure ouvre l'imaginaire vers un ailleurs possible, crée l'attente d'un changement, même si cela passera par la destruction d'un espace. C'est en effet la fissure qui annonce l'ouverture de la chambre vers un ailleurs, vers la rivière qui permettra à mon personnage de quitter cet espace. La destruction de l'espace lui permet de se le réapproprier, pour que renaisse sa créativité perdue.

Les personnages enfermés, entretiennent un rapport conflictuel avec l'extérieur. Il fut pendant longtemps la représentation de liberté, de l'indépendance souhaitée mais impossible à atteindre, autant qu'un inconnu effrayant, renforcé par le discours de fragilité des femmes par rapport au monde extérieur.

*A l'homme est réservée la sphère publique, à la femme, le home sweet home. Dans les classes aisées britanniques, les femmes-fleurs préraphaélites deviennent le modèle à imiter.*²⁶

Mais, alors que les personnages féminins étudiés ici ont une capacité d'indépendance, les doutes et angoisses ont remplacé les injonctions sociétales, et les empêchent de découvrir un extérieur, toujours attractif. C'est la peur de ne pas être à la hauteur, les angoisses nées du passé, ou la pression qu'elles s'auto infligent, qui les confine dans un espace de plus en plus envahi par des éléments extérieurs qui viennent les bousculer.

Cette invasion modifie leur espace au point que celui-ci ne devienne plus viable, et qu'elle doivent trouver un moyen de se le réapproprier, ou de le détruire.

La libération d'un enfermement est évidemment complexe, comme un saut dans l'inconnu, une lutte contre ceux qui ont brisé notre confiance en soi.



Impossibilité de sortir alors même que la porte est ouverte dans *The Magdalen Sisters*

Il ne suffit pas de pousser la porte, surtout que pour beaucoup, l'enfermement se fait à un autre niveau que celui de la séquestration.

Il faut se défaire de ce que nous connaissons, pour réapprendre et s'affirmer.

Partie III
Vers la libération ?

Janet Frame, apprentissage de la liberté



Au point de départ de ce mémoire, il y avait le texte de Virginia Woolf, *A Room of one's own*, traduit en français par *Une chambre à soi*. Engagée pour écrire un texte sur la littérature féminine, elle fait plutôt le constat de son absence au fil des siècles, les femmes ayant été empêchées de créer par la société patriarcale. Comment créer lorsque l'on doit s'occuper des enfants, comment créer quand nous n'avons pas de patrimoine économique sur lequel nous reposer, comment créer sans voir ce qu'il se trouve au-delà de notre appartement.

Les romancières anglo-saxonnes du 19e - Edith Walton, Alice James, Charlotte Perkins Gilman surtout - ont décrit, parfois dénoncé, l'atmosphère confiné de leur appartements capitonés, de leurs chambres calfeutrées.

Mais ce refus n'interdit pas l'ardent désir d'une « chambre à soi » dont Virginia Woolf, dans un texte célèbre, faisait, avec un minimum d'argent pour vivre, la condition nécessaire à la création.

Emily Dickinson, poétesse américaine, s'enferme dans sa chambre d'Amherst, maison de ses parents, qu'elle ne quittera pas de toute sa vie.²⁷

Il existe donc un paradoxe à vouloir sortir, tout en cherchant à vouloir construire un espace de protection, pour nous permettre de vivre pour soi.

Pour comprendre ce paradoxe, il a fallu étudier la construction d'un espace enfermant, de façon littérale ou non, créée par une institution ou la famille, et comprendre la manière dont il est possible d'en sortir. En tant que décorateur.trice, il faut s'interroger sur la représentation de cette tension dans le décor, sur ce tiraillement possible, entre la sécurité du foyer et l'attraction de l'inconnu.

Comme je pense que la création est un moyen d'expression, d'émancipation, une manière de se montrer au monde, de communiquer sur la façon dont nous traversons ce que nous vivons, il était important pour moi de voir comment les femmes artistes vivent ce paradoxe, comment cela a influencé leurs écrits et leurs peintures.

Pour étudier ce paradoxe, et surtout la trajectoire d'une femme artiste, j'ai eu envie de m'intéresser plus spécifiquement à *Un ange à ma table* de Jane Campion.

La réalisatrice y a adapté l'autobiographie de la romancière et poétesse néo-zélandaise Janet Frame, biographie en trois parties publiées entre 1982 et 1985, qui suit la vie de l'autrice de son enfance jusqu'à sa quarantaine, une vie jalonnée de drames, d'oppressions et de recherche d'indépendance.

Jane Campion raconte avoir lu le premier roman de Janet Frame, *Visage noyés*, lorsqu'elle était enfant et que cette oeuvre a été très structurante pour elle, comme elle l'est pour beaucoup de femmes néo-zélandaises. Elle s'est identifiée à cette voix poétique, qui suppliait d'être entendue. Lorsqu'elle a lu le premier tome de l'autobiographie, elle a retrouvé le récit de cet enfant très vulnérable, qui se sentait vilaine, qui ne ressemblait pas à ce qu'on s'imagine être un.e poète mais qui utilise cette voix comme un alter-égo pour parler au plus grand monde.²⁸

27 Histoire de chambres, Michelle Perrot, Editions du Seuil, 2009

28 Hors champ, Entretien avec Jane Campion, France Culture, 14 octobre 2009

Quand elle a su que sa marraine connaissait Janet Frame, elle l'a rencontré pour lui demander les droits d'auteurs de son autobiographie, et a pu faire le film.

Elle vivait dans une petite maison tout à fait ordinaire où la pelouse n'était pas entretenue et elle avait mis un mur tout autour de la maison car elle était obsédée par le bruit. Elle portait même des bonnets sur les oreilles et elle avait mis des gros rideaux entre les pièces. Elle avait une maison tout à fait étonnante mais c'était une femme étincelante, très heureuse.²⁹

Le film suit la structure des trois tomes de l'autobiographie et débute avec l'enfance de Janet, née en 1924 en Nouvelle-Zélande dans une famille pauvre de cinq enfants. Leur maison est représentée comme étant très modeste, étouffante, avec très peu de fenêtres vers l'extérieur, tout le monde y vivant les uns sur les autres. Janet partage son lit avec ses trois autres soeurs et trouve finalement une échappatoire dans les livres et les paysages extérieurs qui entourent sa maison. Mais dans cette atmosphère, se noue aussi une relation de proximité avec ses soeurs, et un encouragement de la part de sa famille pour son écriture.



Dans ces scènes, tous les cadres sont saturés d'objets, de tissus, de motifs et de personnes. La lumière du jour y est toujours filtrée par des rideaux ce qui fait que ces intérieurs sont très souvent dans la pénombre.

Lorsqu'elle commence ses études, elle loge chez son oncle et sa tante et encore une fois, l'espace qui lui est dédié est restreint, malgré la taille de la maison. C'est sa première chambre et pourtant tout est ramassé, elle n'y a pas d'espace pour y circuler, et y vivre. La manière de filmer cet espace, en plans serrés, sans perspective ou ouverture, semble aussi être une façon de montrer la façon dont elle se sent. Souffrant d'une grande timidité, elle ne se sent pas tout à fait chez elle mais n'ose pas le dire, donc elle se restreint dans ce petit espace qui est le seul dans lequel elle peut être seule.



Encore une fois, l'espace est souvent plongé dans la pénombre, et Janet travaille beaucoup à la lumière des lampes de chevet. Le miroir permet de faciliter la prise de vue dans cet espace restreint mais instaure aussi les difficultés que Janet éprouve avec son reflet.

Sa soeur Isabel la rejoint plus tard et elles doivent donc partager cette chambre et le lit. Encore une fois, les deux soeurs doivent partager leur intimité, et l'espace dédié à l'étude et l'écriture de Janet n'es donc plus un espace de solitude et de concentration.



Comme nous l'avons évoqué précédemment, le miroir est utilisé pour filmer les petits espaces mais renforce aussi le rapport difficile de Janet à son corps. Elle qui ne correspond pas aux standards de beauté et de féminité a souffert de discriminations et cela renforce le manque de confiance en elle. Elle parvient cependant à voir sa sensualité pour elle-même face à un miroir, alors qu'elle se regarde pour la première fois du film et y voit l'image qu'elle pourrait renvoyer.



En se regardant, elle se répète la phrase *Tu as un vrai talent pour l'écriture*, que lui a dit un professeur, son estime de soi passant beaucoup par la reconnaissance de son travail. Grâce à cette phrase, elle envisage un rapport aux autres où elle pourrait être dans un rapport d'égalité, voire de séduction, et non plus gênée comme elle l'est très souvent.

On ne voit à nouveau son reflet qu'à la fin du film, lorsqu'elle joue une forme de féminité, se maquillant et se coiffant pour la première fois, avant de rencontrer un éditeur. On la sent mal à l'aise dans une robe qui détonne par rapport à ses vêtements habituels. Elle a évolué dans son rapport à son corps, mais lutte toujours avec le reflet qu'elle renvoie. La séance photo organisée par des journalistes à la fin du film lui permet aussi de réapprivoiser son image et de lier sa réussite littéraire avec la personne qu'elle est.

Alors qu'elle commence à exercer comme professeure puis qu'elle étudie la psychologie à l'université, ses professeurs la poussent à être internée pour aller mieux. C'est le début de huit années d'internements en discontinu dans différents établissements, qui sont dépeints dans le film, comme des endroits sans autonomie, où s'exercent des maltraitements et des traitements très violents aux chocs électriques.

Le lit y est un élément central car Janet passe beaucoup de temps alité, principalement dans des dortoirs où, comme nous l'avions évoqué dans la première partie, il est difficile d'y avoir de l'intimité. Les autres patient.e.s envahissent l'espace de Janet physiquement, mais aussi sonorement, avec leurs cris et leurs râles.



Même lorsque Janet rentre chez elle entre des périodes d'internement, elle semble toujours enfermée, un sentiment renforcé par les cadrages qui l'étouffent à nouveau, et les barreaux de son lit qui l'enserrent.



La mort de sa deuxième soeur, dix ans après la mort de sa soeur aînée ne fait que renforcer sa tristesse, elle qui est déjà fragile émotionnellement. La pénombre toujours présente dans la maison familiale vient renforcer le tragique de ce lieu, et la tristesse de cette famille qui fait face au deuil des deux jeunes femmes.

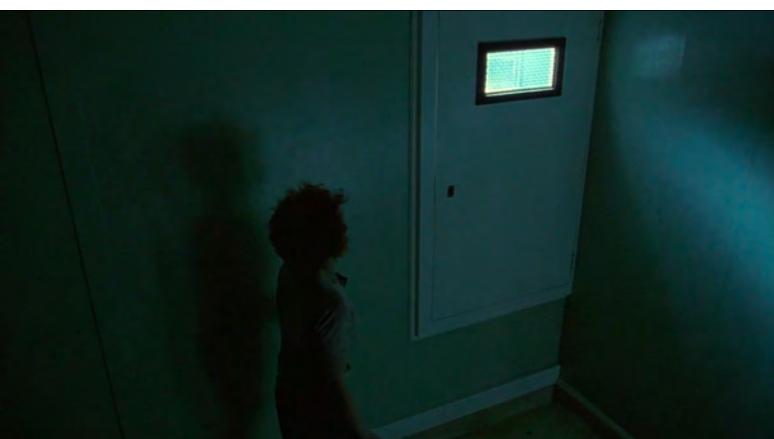
On y retrouve aussi dans ces hôpitaux psychiatriques le rapport paradoxal à l'extérieur, les fenêtres étant condamnées, mais laissant passer la lumière, ainsi que la surveillance permanente, avec les portes des chambres ouvertes.

Comme évoqué dans la première partie, les dortoirs participent aussi à l'absence d'une intimité et à la violence de l'endroit alors que la fenêtre rappelle l'impossibilité d'en sortir.



Evidemment, le placement en chambre d'isolement est pire, et semble faire perdre pied à Janet. L'architecture de l'espace renforce l'irréalité du lieu, avec la porte surélevée, qui accentue l'enfoncement de la cellule dans le sol, et l'idée qu'elle ne peut s'échapper de cet endroit.

Diagnostiquée à tort comme schizophrène, il semble que les conditions d'enfermement et les traitements imposés par les médecins aient renforcé sa difficulté à avoir confiance en elle et sa fragilité émotionnelle. La cellule d'isolement semble être la dernière étape de cet enfoncement progressif dans la folie, pourtant, elle reste habitée par la volonté d'écrire et y parvient sur les murs de sa cellule. Comme nous l'évoquerons dans la partie suivante, c'est aussi un moyen de rester en lien avec la réalité et d'apposer sa trace dans un lieu qui lui fait perdre son individualité.



Dans cette cellule, elle semble ne faire qu'un avec les murs, étant habillée dans les mêmes couleurs que la pièce. La pénombre de l'espace ajoute à l'effacement de Janet qui lutte pour ne pas disparaître.

Après l'hôpital psychiatrique, où elle est sauvée de la lobotomie grâce au fait qu'elle gagne un prix littéraire pour son premier recueil de nouvelles, elle habite un temps chez l'écrivain Frank Sagerson, qui lui offre un espace pour écrire.

C'est le premier espace du film dans lequel Janet a littéralement de l'espace.

La cabane dans laquelle elle écrit est au milieu d'un pré dans lequel elle peut aussi travailler. L'espace n'est pas étouffant comme les autres lieux où elle a habité et surtout il n'est occupé par personne d'autre, à part Frank qui travaille dans la maison d'à côté.

On retrouve les tons bleus de l'hôpital dans les feuilles qu'elle utilise pour écrire, comme une réminiscence de cette expérience qui va l'habiter toute sa vie.

C'est aussi ce contexte qui lui permet d'écrire rapidement son deuxième livre qui est publié, et c'est le début d'une indépendance qui lui permet de sortir un peu de son anxiété et troubles mentaux.



Cette indépendance se poursuit avec le départ pour l'Europe de Janet, dans lequel elle est encore tiraillée entre sa volonté et ce que les autres tentent de lui imposer.

A Londres, son loueur tente de projeter sur elle un mode de vie qu'elle refuse, et tente de l'enfermer à nouveau dans un appartement étouffant, aux fenêtres voilées et aux perspectives bouchées.

A Paris, seule, elle retrouve une vue vers l'extérieur le temps d'un instant avec un balcon qui donne sur la ville.



A Londres



A Paris

Mais c'est surtout à Ibiza qu'elle retrouve le lien avec la nature qui lui permettait la liberté qu'elle avait enfant. C'est par la fenêtre de sa chambre, qui donne sur la mer, et qui la met donc en lien pour la première fois avec un extérieur qu'elle se projette dans son indépendance. On retrouve l'image de la femme à la fenêtre que nous avons évoquée plus tôt mais cette fois la fenêtre semble être une source d'inspiration, ou une respiration dans son espace de travail.



Plane cependant toujours une forme de surveillance, en la personne de ses deux logeuses espagnoles assez conservatrices, surveillance que l'on retrouve dans le crucifix accroché au-dessus du lit, alors même que la religion n'a jamais été évoquée auparavant dans le film. L'équilibre du lieu, lié à son équilibre mental est ainsi instable et est en effet perturbé par l'arrivée d'un autre locataire dans la maison.

I felt sick with disappointment and a sense of betrayal, for I believed I had rent the entire house. I had look on Number 6 Ignacio Riquere as my place, not to be share with a foreigner who spoke english.³⁰

Je me suis sentie malade de déception et de trahison, car je croyais avoir loué l'entièreté de la maison. J'avais vu dans le numéro 6 Ignacio Riquere mon espace, et je ne voulais le partager avec un étranger parlant anglais.

Cependant, c'est avec l'arrivée d'un ami de cet américain qu'elle découvre une autre forme d'intimité, la sexualité, à ses côtés, et qu'elle quitte sa chambre pour aller principalement dans celle de ce poète. Elle cesse même d'écrire un temps.

Mais suite au départ de celui-ci et à la rupture, elle quitte elle-aussi Ibiza, pour retourner à Londres, comme si cette indépendance liée à cette chambre n'avait été qu'une parenthèse.

Durant ce temps de liberté, on la voit cependant évoluer vers plus d'assurance, arrivant même à nager nue dans la mer. Mais cela est toujours sur le fil et la rupture semble être une blessure de plus qui lui fait perdre cette assurance.

Alors qu'elle retourne volontairement en hôpital psychiatrique, c'est cette fois le psychiatre qui la pousse à écrire et lui propose un environnement serein qui lui permet de retrouver une forme de confiance.

Dans sa chambre, elle aménage une forme de cabane qui abrite son espace de travail, pour lui permettre de mieux travailler. On trouve pour la première fois d'une dominante de couleurs chaudes et de bois qui contrastent avec les monochromes verts et bleus dans lesquels elle évoluait auparavant et dans lesquels elle semblait se fondre, comme nous l'avons évoqué auparavant à propos de la cellule d'isolement.



Lorsqu'elle retourne en Nouvelle-Zélande à la mort de son père, elle retrouve la maison dans laquelle elle a grandi, qu'elle doit vider, ce qui ressemble à une manière de montrer aussi les cheminements qu'elle a fait depuis qu'elle la quitta, et un moyen de faire disparaître tous les malheurs qu'elle a vécu.

Finalement, avec la caravane installée dans le jardin de sa soeur, elle semble trouver enfin un espace de vie et de création à elle, proche de sa famille mais indépendante, sans oppressions, sans personne qui souhaite lui dicter la façon dont elle doit vivre. On y retrouve des éléments communs aux espaces qu'elle a traversé, le vert de la caravane, le gramophone, la machine à écrire qui l'accompagne dans toutes ses chambres, les livres empilés, les textes accrochés aux murs, que l'on voit dans les espaces où elle se sent bien.

Et dans cet espace, elle semble enfin être bien dans son corps et son esprit.



Tout au long du film, les espaces que Janet Frame habite sont exigus, les fenêtres sont voilées et la mise en scène renforce ce sentiment étouffant, qui va de pair avec sa fragilité mentale. Elle est souvent filmée proche, dans un cadre très chargé, sans ouverture ou perspective pour respirer. De nombreuses scènes sont aussi filmées en plongée pour accentuer le sentiment d'enfermement avec lequel elle a lutté une grande partie de sa vie.

En effet, on a pu voir que Janet Frame subit de multiples formes d'enfermement, un premier induit par sa timidité et ses complexes qui l'empêchent d'être à l'aise auprès des autres et d'exprimer clairement son avis. Puis vient un enfermement par le regard des autres, les attentes projetées sur elle, le souhait de la restreindre dans son rêve d'écriture. Elle subit aussi évidemment un enfermement littéral, en hôpital psychiatrique, dans lequel elle subit des maltraitances.

Durant tout le film, on sent qu'elle tend vers une liberté, que son envie d'écrire la sauve de ce qu'on tente de lui imposer et lui permet de trouver son indépendance. Et toujours la nature, dans les espaces qu'elle traverse lui permet d'avoir une échappatoire lorsque l'intérieur devient trop étouffant.

Elle parvient finalement à trouver sa liberté dans une forme d'isolement, en habitant seule dans sa caravane, même si elle reste proche de sa soeur. Et le témoignage de Jane Campion sur sa maison, me laisse à penser qu'elle n'avait finalement besoin que d'un lieu qui lui appartienne totalement, un lieu dans lequel elle puisse s'isoler, pour enfin se sentir à l'aise et libre.

Dans *Débuts*, un essai autobiographique édité avec la traduction en français de son premier recueil de nouvelles, Janet Frame explique les difficultés qu'elle a eu à s'adapter au monde et à ce que les autres attendaient d'elle, alors qu'elle ne trouvait un épanouissement et une assurance que dans l'écriture.

Quand j'ai été libérée, je savais (même si on me poussait sans cesse à «m'adapter», «me mêler», «me conformer») qu'à moins de consacrer l'entièreté de mon temps à donner des formes à mes rêves, que ces formes soient ou non reconnues ou admirées, je devrai passer le restant de ma vie à l'hôpital - ou peut-être, comme il avait été prévu à l'époque où j'étais une patiente, il y aurait eu une lobotomie et le rêve de ceux qui prenaient soin de moi serait réalisé : je me «mêlerais», je me «conformerais», je deviendrai «un membre utile de la communauté».³¹

31 *Débuts, Lagon et autres nouvelles, Janet Frame, Des Femmes Antoinette - Fouque, 2006, publication originale 1951*

L'autrice et traductrice Nadine Ribault a rencontré Janet Frame deux ans avant sa mort, alors qu'elle était en Nouvelle-Zélande. Elle raconte dans la postface de la publication française du *Lagon et autres nouvelles*, la modeste demeure de Janet, les rideaux épais, les livres rangés dans le cabanon dans le jardin et la grande timidité de l'autrice. Tout le monde l'avait prévenu que Janet ne voyait personne, qu'elle vivait recluse, qu'elle se protégeait comme cela.

*L'atmosphère était chaleureuse et paisible et l'environnement des plus simples. Janet Frame refusait de posséder. Elle louait des maisons. Elle en changeait souvent.*³²

Janet Frame, à la fin de sa vie, continuait à écrire, mais le faisait dans sa solitude, hors du regard des autres, proche de la mer et du vent d'Antarctique.

*Bien que j'ai commencé à écrire quand j'étais enfant et que je n'ai jamais vraiment cessé depuis, je pense que j'ai véritablement commencé quand mon besoin d'écrire a été compris par des membres lointains de cette même profession (...), quand j'ai eu suffisamment d'argent pour ne plus convier la quatrième circonstance (...) en essayant de devenir serveuse ; en bref, quand j'ai eu la «liberté» d'écrire.*³³

32 Postface de Nadine Ribault, *Lagon et autres nouvelles*, Janet Frame, Des Femmes - Antoinette Fouque, 2006, publication originale 1951

33 Débuts, *Lagon et autres nouvelles*, Janet Frame, Des Femmes Antoinette - Fouque, 2006, publication originale 1951

Se créer un espace à soi, enfin



Avec l'ouverture des écoles d'arts aux femmes à la fin du 19e siècle, de nombreuses jeunes femmes viennent habiter seules, ou en colocation, dans des chambres, notamment à Paris et aménagent leur appartement comme un atelier. Leur chambre est le lieu de leur indépendance et de leur travail. Ne pouvant pas se rendre pour peindre dans des lieux d'avantage réservés aux hommes comme les bars, ces femmes peintres peignent leurs intérieurs, et y incluent des éléments autobiographiques, des ami.e.s, des possessions.

De ce fait, elles scellent un lien très fort entre leur intérieur et leur art.



Intérieur d'atelier, Paris, Kitty Kielland, 1883

Kitty Kielland représente ici sa colocataire avec qui elle partage une chambre lors de leurs études en école d'art à Paris. Cette chambre est un lieu de création, comme on le voit avec le tableau en cours de travail, mais aussi un jardin intérieur, une vue sur mer, un lieu de fantasme vers l'ailleurs, comme on peut le voir avec les éventails qui rappellent l'influence de la peinture japonaise sur la peinture impressionniste de l'époque. La colocataire de la peintre représentée ici l'est en pleine lecture, non pas passive mais en train d'étudier ou de lire pour rêver.

On retrouve ainsi plusieurs témoignages de femmes artistes pour qui la chambre est le premier endroit qu'elles contrôlent totalement, loin du foyer où elles étaient soumises à une ascendance de leur père, et hors du mariage dans lequel elles doivent se soumettre à leur mari. Dans ce temps de leurs études, elles ont enfin un endroit qu'elles peuvent penser comme elles le souhaitent et dans lequel elle peuvent vivre comme elles le souhaitent.



Un coin de la chambre de l'artiste à Paris, Gwen Jones, Non daté

Quel sentiment de contentement ma chambre me donne ! Je prends mes repas à la table devant la fenêtre... Le soir, ma chambre me procure un sentiment de plaisir tout à fait extraordinaire.³⁴

La chambre leur offre un espace de pensée, hors du temps imposé par la société, un temps de productivité ou d'obligations sociales.

Chantal Thomas l'évoque aussi dans *Comment supporter sa liberté*³⁵ :

Je m'étais perçue modifiée par les pouvoirs de ce chez moi : la même d'une certaine façon, mais plus déliée, l'esprit plus rapide et léger, une pure disposition d'être, sans le poids des attitudes soufflées du dehors, ni la limite des volontés imposées par autrui. Dans ma chambre, à nouveau, j'avais tout le temps. Elle était la jouissance même d'un temps sans division. Le goût retrouvé du temps de jouer.

Et alors, cette première chambre, devient le reflet de ces femmes, un lieu d'expression mais aussi un lieu qui concentre toutes les choses qu'elles ont traversé, comme la mémoire de leur vie. En effet, en ayant le champ libre d'aménagement de leur espace, elles peuvent penser enfin à leur propre désir. Ce désir peut cependant être influencé par des oppressions qu'elles ont subies, des conventions familiales qu'elles se sentent obligées de respecter, des névroses liées à leur passé. Cette chambre évoluera, en même temps qu'elle, sera déplacée en fonction des déménagements, et sera enrichie par tout ce qui nous représente.

Alors la grande source d'humilité simple qui est dans la chambre silencieuse coule en nous-mêmes. L'intimité de la chambre devient notre intimité. Et corrélativement, l'espace intime est devenu si tranquille, si simple, qu'en lui se localise, se centralise toute la tranquillité de la chambre. La chambre est, en profondeur, notre chambre, la chambre en nous. Nous ne la voyons plus. Elle ne nous limite plus, car nous sommes au fond même de son repos, dans le repos qu'elle nous a conféré. Et toutes les chambres de jadis viennent s'emboîter dans cette chambre-ci.³⁶

Comme le dit Gaston Bachelard, la chambre devient alors l'endroit où nous nous sentons bien, que ce soit un endroit littéral ou tous les endroits que nous traversons, tous les groupes avec qui nous sociabilisons, notre chambre est finalement de plus en plus en nous-mêmes, un lieu de quiétude et d'intimité.

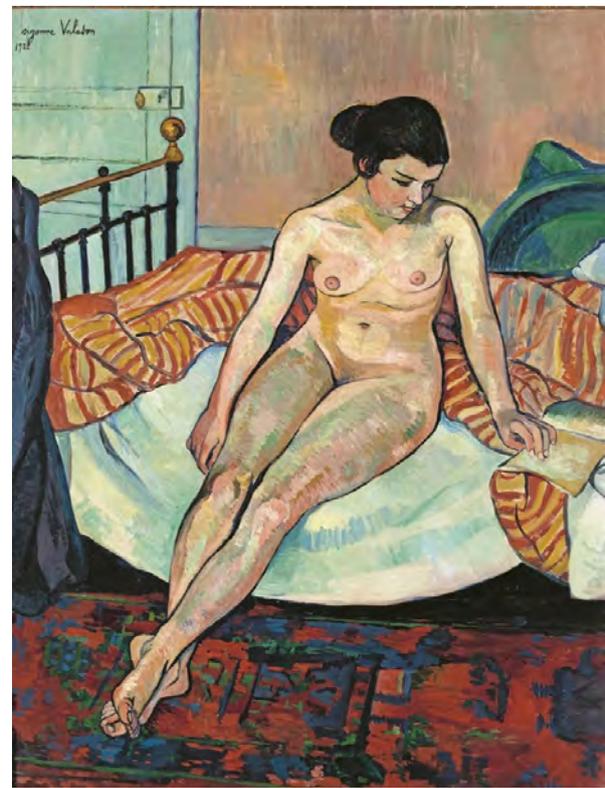
On voit aussi dans d'autres tableaux que la chambre est le lieu du relâchement, là où les femmes peuvent vivre sans penser aux regards des autres, sans se soucier de l'image qu'elles renvoient.

35 *Comment supporter sa liberté*, Chantal Thomas, Editions Rivages, 2000

36 *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard, Editions PUF, 1952



Jeune Décadante (Après le bal), Ramon Casas, 1899



Nu à la couverture rayée, Suzanne Valadon, 1922

Ramon Casas représente une femme affalée sur son canapé ou son lit, tenant un livre, le regard dans le vide. Elle semble avoir épuisé sa capacité de représentation en société et peut enfin profiter de sa solitude. Après un moment de spectacle, un bal, elle vit un moment pour elle-même, et semble s'enfoncer dans la mollesse de son lit, prête à fusionner avec lui.

Dans *Nu à la couverture rayée* de Suzanne Valadon, la peintre représente un nu féminin, mais dans une posture inhabituelle, ni offerte aux regards ni allongée passivement. Elle est assise sur son lit et lit un livre. La chambre peut seulement être aperçue et pourtant on peut y lire que c'est un espace intime, notamment par la porte fermée qui montre l'individualité de la chambre, et la chemise accrochée au lit, symbole d'une habitude. Le lit est défait et il semble qu'elle se soit arrêtée dans une action pour s'asseoir et lire, pour vivre un moment pour elle-même.

Mais cette liberté liée à la première chambre individuelle, qui mènera à toutes les autres chambres, suppose déjà d'avoir pu quitter le foyer, quitter des contraintes, pour vivre seule, ou du moins pour vivre dans un espace choisi. Comment alors s'approprier sa chambre, avant, quand il est impossible de la quitter, mais qu'il faut l'occuper, se familiariser avec elle, l'appivoiser.

Comme nous l'avions évoqué en première partie, les prisonnier.e.s trouvent des moyens d'occuper l'espace dans lequel iels sont enfermé.e.s. Cela passe notamment par l'accrochage de dessins, de photos aux murs mais aussi par l'écriture directement sur les murs. Comme le disent Isabelle Heullant-Donat et Falk Bretschneider, ils écrivent leurs noms, pour laisser une trace de leur passage, des poèmes, des dessins.³⁷ Ces traces permettent de s'exprimer mais aussi de communiquer entre les prisonniers, de créer du lien.

*Ecrire, c'est tenter de se réapproprier son existence et de l'immortaliser.*³⁸

Dans *Lady Bird* de Greta Gerwig, Christine/Lady Bird, en crise d'adolescence, en rejet de sa cellule familiale, utilise sa chambre comme lieu d'expression de sa personnalité. La chambre adolescente est très souvent utilisée pour exprimer le caractère du personnage, en utilisant l'effusion de décoration pour montrer le début d'affirmation de son identité.

La chambre adolescente est un décor classique du teen movie, car elle est le premier endroit de construction adolescente, un lieu d'expression, de rébellion face aux goûts des parents. Elle est un lieu de refuge pour des personnages en mal-être. Nous ne pourrions évoquer la diversité et la richesse des décors de films mettant en scène des adolescent.e.s, car ils constituent un sujet à part entière, miroir des évolutions sociales et des mœurs. Les personnages adolescents féminins montrent souvent un tiraillement entre injonctions à une féminité surjouée et slut-shaming. Les jeunes filles vivent en effet de multiples formes d'enfermements sociaux qui nous permettraient d'ouvrir le sujet que je traite dans ce mémoire. Mais, pour éviter de survoler le sujet, nous ne parlerons que de l'exemple précis de *Lady Bird*, surtout pour son utilisation de l'écriture dans sa chambre.

Dans *Lady Bird*, l'écriture est utilisée à la fois comme moyen de décoration et comme moyen de fixer un moment de vie.

L'ensemblière évoque ce travail dans une interview :

As a finishing touch to add the final layer, Greta wrote the phrases, quotes and random things on the walls in crayon. In my opinion, as a metaphor, maybe the walls are at capacity, they've been so decorated with the memories she's collected through her childhood and adolescence that there's no space left. Lady Bird is ready to move on and leave her childhood behind.

*Pour la touche finale, Greta a écrit les phrases, citations et choses aléatoires au crayon sur le mur. Pour moi, c'est une métaphore, peut-être que les murs sont imprégnés, ils ont été tellement décorés avec les souvenirs qu'elle a récoltés durant son enfance et son adolescence qu'il ne reste plus d'espace disponible. Lady Bird est prête à avancer et laisser son enfance derrière elle.*³⁹

37 http://cloitreprison.fr/chapitre6-dortoir/6-2_solitude-ou-communautaire.html

38 Histoire de chambres, Michelle Perrot, Editions du Seuil, 2009

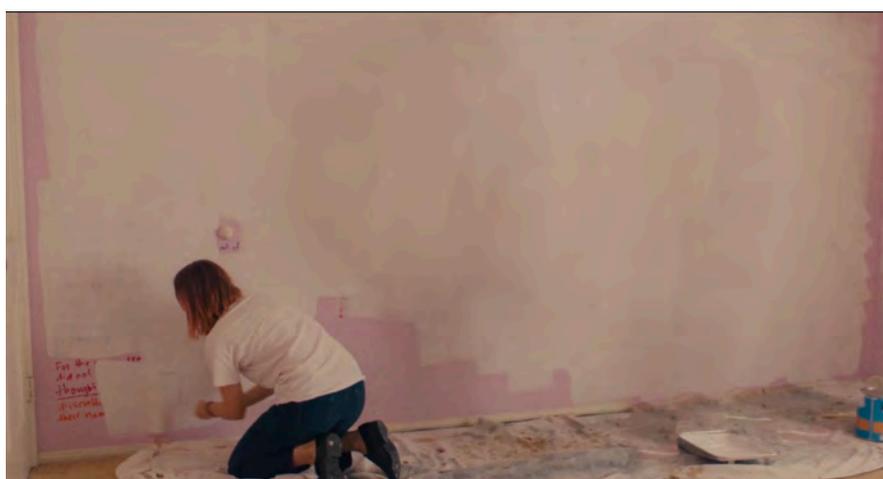
39 https://www.setdecorators.org/?name=Greta-GerwigLADY-BIRD&art=directors_chair_Greta_Gerwig



L'écriture permet ici de montrer le passage du temps, de fixer les pensées et passions de Christine/Lady Bird, mais aussi d'imprimer sa trace sur des murs. Face à sa mère, rigide, qui ne tolère pas ses excentricités, écrire sur les murs paraît être un moyen d'émancipation concret car symbole du rejet de cette autorité parentale.

Mais lorsque Lady Bird écrit le nom des garçons qu'elle fréquente, il semble qu'elle le fasse plus pour ancrer une situation, pour se persuader que cela existe, comme nous avons pu le voir plus haut pour les prisonniers qui inscrivent leur noms aux murs. En écrivant ces prénoms, puis en les barrant, elle grave son intimité, et cela n'est plus une pensée abstraite mais une situation concrète que l'on peut donc retrouver dans la chambre, métaphore de son espace mental.

Lorsqu'elle quitte la cellule familiale pour prendre son indépendance, elle quitte aussi sa chambre et détruit métaphoriquement l'espace dans lequel elle était enfermée en repeignant les murs et en faisant donc disparaître toute trace de son passage. Le fait de repeindre est aussi un moyen de signifier le passage à une nouvelle étape de sa vie, une page blanche à remplir.



Greta Gerwig explique que cette scène est venue pendant le tournage, au moment de penser la remise en état de la maison dans laquelle iels tournaient. Plutôt que de laisser l'équipe déco remettre à neuf, elle a préféré que l'actrice elle-même repeigne la chambre devant la caméra, et ainsi capter la véritable émotion qui se dégage de ce geste.⁴⁰

Dans mon TFE, j'ai aussi voulu symboliser le changement d'état émotionnel par le changement du décor.

Après un moment bouleversant, une crise d'angoisse, la créativité de mon personnage se débloque. Mais pour mieux recommencer, elle doit effacer tout ce qui la parasite dans sa chambre, enlever toutes les pensées qui l'entouraient, et retrouver ainsi un espace de quiétude.

Tous les éléments que j'avais accrochés aux murs étaient là pour représenter son passé, ses émotions, mais aussi pour que la chambre soit une forme de palais mental, qui devient trop encombré au fil des années, alors que l'angoisse s'est installée. En faisant le geste de ramasser, ranger, jeter, enlever tout ce qui parasitait le cadre de l'image, elle découvre un espace imaginaire, une rivière, qui lui permet de quitter littéralement cet espace, pour mieux se reconstruire mentalement.



Dans *Room* de Lenny Abrahamson on peut aussi voir que la libération n'arrive vraiment que quand Joy et Jack reviennent sur les lieux de leur séquestration, pour mieux s'en détacher. Quitter le lieu ne suffisait pas, il faut que la cabane soit détruite et qu'ils puissent l'observer de leurs propres yeux.

C'est aussi une scène qui permet de montrer l'évolution du regard des personnages. Maintenant qu'ils sont sortis, la Room, qui était leur royaume, n'est plus qu'une petite cabane aux murs moisissés. Jack y ressent même une forme de déception, alors qu'il se rend compte que ce qu'il avait imaginé n'est plus la réalité.

Et alors qu'au début du film, la manière de filmer donne une impression de grandeur à la pièce, cette scène de fin montre une cabane de jardin assez petite, dont nous pouvons faire le tour en un mouvement de caméra.



Ces films nous montrent que la reconstruction passe par la libération de cet espace enfermant, qu'il faut quitter à tout prix.

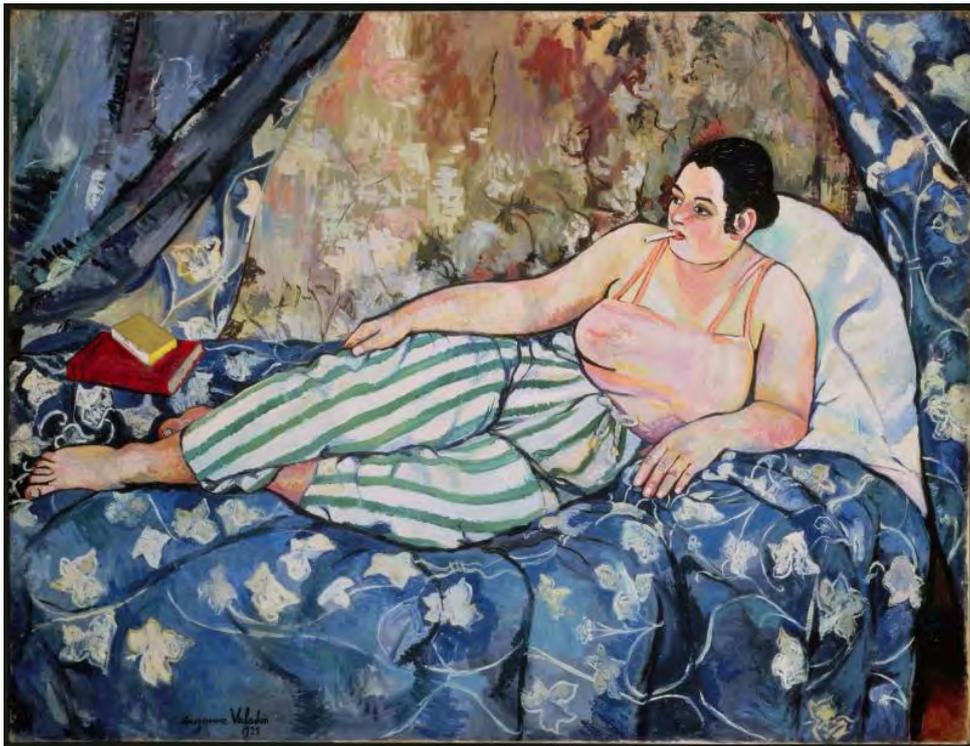
Mais comme nous l'avons vu au début de cette partie, l'espace intérieur peut être le lieu de la libération, le lieu de l'expression de soi.

Après le traumatisme, la maison peut être le lieu de la reconstruction, une cabane de protection face au monde, et un lieu de création.

Je pense à la Casa Azul de Frida Kahlo, lieu de liberté et de créativité pour Frida Kahlo qui était enfermée dans la douleur de son corps, à la maison de Georgia O'Keeffe au Nouveau Mexique, qui lui permit de se soustraire aux normes sociétales et de s'immerger dans la nature, au château acquis par Rosa Bohneur après la vente de sa toile *Le marché aux chevaux* dans lequel elle installa son atelier et vécut dans la liberté de la peinture.

Par la création vient la redécouverte de notre identité, et cela se fait dans les lieux que nous avons la possibilité et la liberté d'investir totalement.

Au départ de ce mémoire et de mon TFE, il y avait le tableau *La chambre bleue* de Suzanne Valadon peint en 1923.



En le découvrant, j'avais été émerveillée par la modernité de cette peinture, la posture nonchalante de cette femme en pantalon, fumant, dans son lit. J'y ai vu une grande liberté, une grande irrévérence aussi que je ne me souvenais pas avoir déjà vu. J'aime l'enveloppement des rideaux et des draps du lits, l'harmonie des couleurs, les motifs floraux qui font de cette chambre un paysage.

Il y avait aussi évidemment *Une chambre à soi* de Virginia Woolf, et puis la frustration d'avoir étudié principalement des artistes masculins durant toutes mes études, à cause de la réduction au silence de tant de femmes.

Et puis l'atelier-chambre de Louise Bourgeois dans lequel je voyais sa liberté, sa passion dans son travail et son rapport à l'intimité, et qui m'inspire beaucoup.

Nous aurions d'ailleurs pu évoquer les chambres qu'elle a créées au cours de ce mémoire, mais tout ne peut être traité ici.



Et puis, il y avait bien sûr le rapport que j'entretiens à ma propre chambre, mon espace personnel, dans lequel j'amasse beaucoup de choses, des vêtements, des souvenirs que j'ajoute à de petits autels, et que je garde tout ce qui traverse ma vie, par peur de perdre quelque chose.

Il y avait aussi bien sûr mon intérêt pour le féminisme et la sociologie vue par ce prisme, pour interroger les inégalités, les événements auxquels nous faisons face mais aussi les images que nous produisons et que nous regardons.

En tant qu'aspirante cheffe décoratrice, j'ai voulu dans ce mémoire montrer l'importance de la peinture sur le travail d'image et de décor.

D'un point de vue historique déjà car, avant l'arrivée de la photographie, les peintures nous renseignent sur les modes de vie et les intérieurs, nous donnant des inspirations pour la construction de décors.

Mais surtout ce qui m'a le plus intéressé c'est le rapport entre le sujet et l'environnement dans lequel il est représenté.e. Les portraits devant des fonds neutres ou composés, les sujets antiques ou religieux ont évolué vers des mises en scènes du quotidien à partir du 19^e siècle, et ces scènes nous permettent d'étudier les rapports entre homme et femmes, la fréquentation des espaces publics et privés, et la dynamique entre l'intérieur et l'extérieur, qui est au coeur de mon sujet de mémoire.

Sans ces images, qui ont influencé ma manière de penser et d'écrire, je n'aurai pas produit les mêmes images pour mon TFE.

Je pense aussi qu'en tant que décorateur.trice, il est important de prendre inspiration dans tout ce que nous voyons, et donc dans les autres arts, qui ajoutent une façon de voir, un rapport à l'espace, au son, aux images, qui peuvent nous permettre d'imaginer des décors. Le décor étant un art sociologique et historique, il est aussi très important selon moi d'avoir un intérêt pour les événements historiques qui ont influencé notre société mais aussi sur des dynamiques sociologiques qui pourraient sembler anodines mais sont en fait extrêmement puissantes.

Au cours de ce mémoire, je voulais m'intéresser à la façon dont l'histoire, et l'oppression subie par les femmes, leur assignation au foyer pendant des siècles, a influencé notre histoire du cinéma, d'abord en représentant littéralement ces enfermements, mais aussi en montrant des femmes poursuivies, dans l'attente, frustrées, ne parvenant pas à faire ce que l'on attend d'elles.

Pendant les recherches de ce mémoire, j'ai aussi beaucoup pensé à la poétesse et écrivaine Sylvia Plath en écrivant ce mémoire, à la façon dont son tiraillement entre la vie familiale et la carrière de son mari et sa propre vie créative l'a rongé, l'a enfermé dans la dépression jusqu'au suicide. J'avais découvert son histoire dans une pièce de théâtre, mise en scène par Fabrice Murgia qui dont la scénographie m'a beaucoup marqué, mouvante, enfermante, très composée car liée à de la vidéo en direct.⁴¹

41 Sylvia, mise en scène de Fabrice Murgia, Cie Artara, 2018

Je pense que je voulais trouver des réponses face à la violence qui nous est infligée, le sentiment d'imposture avec lequel nous vivons lorsque nous évoluons dans un milieu professionnel masculin, la difficulté de se faire une place.

Les films que j'ai étudié ne m'ont évidemment pas apporté de solution à ces questionnement, mais ils ont ouvert des portes sur la façon de représenter des personnages féminins dans leur rapport à l'intimité et à l'autonomie.

Dans ce mémoire, nous avons vu l'architecture des espaces d'enfermement, l'absence d'intimité dans le dortoir, la privation de cette intimité lorsque les portes sont toujours ouvertes, insinuant une liberté de mouvement qui se révèle fausse.

Ces architectures, proches des cellules de prisons nous ont permis de nous interroger sur la manière de circuler dans un espace réduit, pour le personnage autant que pour l'équipe qui va le filmer, et comment, nous devons penser des moyens de faciliter la prise de vue en tant que décorateur.trice.

Nous avons vu des films dans lesquels les femmes sont surveillées, et dont les mouvements sont contrôlés, ce qui est aussi parfois induit par la présence de miroirs, qui renforcent ce sentiment de surveillance. Le miroir introduit un paradoxe entre la nécessité inconsciente de se conformer à des normes de beauté, qui enferment dans des complexes, et la possibilité d'apprendre à se connaître.

Dans ces enfermements, la frustration de l'intérieur est aussi fortement dû au rapport avec l'extérieur, et à la manière dont il est pensé dans le décor.

La fenêtre permet d'offrir une échappatoire, une évasion par la rêverie qui est parfois la seule possible mais elle renforce aussi l'inconnu face à la sécurité de la chambre familiale. Le décor peut aussi renforcer cet attrait de l'extérieur en jouant sur les motifs naturels dans le décor, par le papier peint, l'ensemblage ou les jeux d'ombres.

Cet invasion de l'extérieur ne fait qu'appuyer la difficulté pour ces personnages à quitter un lieu dans lequel elles ont été assigné, pour se retrouver dans l'inconnu. Cela nous permet ainsi de comprendre la difficulté de l'évasion, surtout quand ces personnages ont perdu confiance en elleux.

Octave Uzet décrit la maison comme *Un nid que l'on se crée, le chez-soi étoffé avec amour, le coin marqué du sceau de la fantaisie, l'intérieur, en un mot, où la banalité du dehors ne saurait avoir accès, le «home» est et sera toujours une fraîche oasis où nous aimons nous reposer du tracass de la foule.*⁴²

Finalement, il faut parfois quitter l'espace, même lorsque nous pensions qu'il nous appartenait, voir ailleurs, tout détruire parfois, pour se reconstruire, se reconnaître et se sentir bien. L'espace dans lequel nous habitons devrait toujours être un espace de paix et de poésie, un espace où nous avons l'espace de penser.

Dans mon TFE, je voulais parler de la difficulté face au fait de se sentir submergé, d'idées, de pensées, de souvenirs, de douleurs. Et que tout cela peut nous bloquer, nous enfermer dans une spirale dont il est difficile de sortir. L'enfermement que j'y décrit n'est pas une séquestration ou un placement contre son gré, c'est un retrait progressif et volontaire du monde, de la même façon que le faisait le personnage d'*Un homme qui dort* de Georges Perec. Mais ce retrait est lié à la pression de la réussite, d'être capable et productif, une interdiction de l'échec qui bride mon héroïne.

S'enfermant dans sa chambre, elle s'enferme avec ses doutes et sa culpabilité, elle s'enferme avec son échec et ses angoisses. Elle n'y arrive plus, et cet espace de protection devient une prison. Alors seule la destruction de ce qu'elle avait construit pour se créer un cocon lui permet d'enlever ce trop-plein qui l'opresse.

La sortie de la chambre n'en est pas vraiment une. Cet espace métaphorique de son état mental s'ouvre sur une autre partie de son esprit, comme une extension dans laquelle elle trouve enfin un apaisement, et peut être la possibilité d'écrire à nouveau. Je crois beaucoup à la possibilité qu'offre le décor de représenter l'espace mental d'un personnage, le lieu qu'il se crée pour pouvoir penser, ce que l'on voit lorsque l'on ferme les yeux à la recherche d'un souvenir. Cette chambre était une façon d'expérimenter cette représentation de palais mental, et de tenter de mêler une forme de réalisme avec l'intrusion de l'artificiel et du fantastique, pour créer une étrangeté, propre aux projections mentales.

Ce TFE a été pour moi une très belle expérience, qui m'a permis de penser le décor de différentes manières. J'ai d'abord pensé la circulation du personnage dans un espace, pour que les meubles le contraignent et le fasse presque tourner en rond. J'ai ensuite pensé la multiplication des images dans le cadre, comment le décor pouvait exprimer cet envahissement de pensée, tout en gardant une cohérence de couleurs.

Ce film m'a aussi permis de travailler avec ma costumière à la façon dont nous pouvions concorder les costumes et le décor, pour que mon héroïne se fonde dans son paysage intérieur.

Comme j'ai écrit le film pour qu'une de mes amies joue ce rôle, je me suis aussi inspirée de son propre intérieur, que j'ai mélangé avec l'influence de mon intérieur, pour que cette chambre soit aussi un peu la sienne, et qu'elle puisse se l'approprier.

Au final, ce mémoire et ce film m'ont permis d'approfondir des questionnements sur notre rapport à notre intérieur, à nos souvenirs, à notre intimité que j'avais auparavant, tout en ouvrant des portes sur des sujets historiques, sur des oeuvres que je ne connaissais pas.

Tout cela m'a donné envie de poursuivre cette recherche autour de la chambre, de la manière dont nous l'habitons pour qu'elle devienne une extension de notre identité.

Légendes complémentaires



Prison pour délinquant juvéniles,
David Seymour, Vienne, Autriche, 1948



The eye of love, René Groebli, 1954



The eye of love, René Groebli, 1954



Francesca Woodman, From Space 2, Providence,
Rhode Island 1976



The eye of love, René Groebli, 1954



Extrait d'une affiche d'Un ange à ma table
de Jane Campion, 1990

BIBLIOGRAPHIE

Films

The Magdalen Sisters, Peter Mullan, 2002

Camille Claudel 1915, Bruno Dumont, 2013

Room de Lenny Abrahamson, 2015

It Follows, David Robert Mitchell, 2014

L'année dernière à Marienbad, Alain Resnais, 1961

Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles, Chantal Akerman, 1975

Lost in translation, Sofia Coppola, 2003

Bright Star, Jane Campion, 2009

Sweetie, Jane Campion, 1989

Un ange à ma table, Jane Campion, 1990

Lady Bird, Greta Gerwig, 2017

Emissions radiophoniques

Les chemins de la philosophie « La chambre, enfer ou paradis ? : Virginia Woolf, une chambre à soi », France Culture, diffusé le 12 mai 2020

Hors-champs, « Jane Campion », France Culture, diffusé le 14 octobre 2009

Toute une vie, « Berthe Morisot (1841-1895), un atelier à soi », France Culture, diffusé le 13 avril 2024

Une histoire particulière, « Les mauvaises filles du château de Cadillac », France Culture, diffusé les 2 et 3 mars 2024

Toute une vie, « Frida Kahlo (1907-1954), l'art de résister en peinture », France Culture, diffusé le 18 mai 2024

Livres

Une chambre à soi, Virginia Woolf, traduction Clara Malraux, 10/18, 2001

Histoire de chambres, Michelle Perrot, Editions du Seuil, 2009

Intérieurs, les peintres de l'intimité, Frances Borzello, édition Hazan, 2006

Chambres closes, Art et claustration à l'âge du roman policier, Emmanuel Pernoud, Editions Hazan, 2016

Le décor de film de D.W Griffith à Bong Joon-Ho, Jean-Pierre Berthomé, Capricci, 2023

Suzanne Valadon, Un monde à soi, Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2023

Histoire des femmes en occident, tome 5. Le XXe siècle, sous la direction de Françoise Thébaud, Georges Duby, Michelle Perrot

Le lagon et autres nouvelles, Janet Frame, des femmes Antoinette Fouque, 2006, publication originale en 1951

Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles de Chantal Akerman, L'ordre troublé du quotidien, Corinne Maury, Yellow Not, Côté films, 2020

L'art du féminisme, Les images qui ont façonné le combat pour l'égalité 1857-2017, Lucinda Gosling, Hilary Robinson, Amy Tobin, Hugo Image, 2018

La poétique de l'espace, Gaston Bachelard, Presses universitaire de France, 2004

Chez soi, Une odyssée de l'espace domestique, Mona Chollet, Zones, 2015

Un homme qui dort, Georges Perec, Gallimard, 1990

Le regard féminin, une révolution à l'écran, Iris Brey, Points, 2021

Les sens de la maison (n°2) Revue Sensibilités – N°2, Home, sweet home ou inquietant « chez-soi » ?, Stéphanie Sauget, 2017

Sites internet

<https://www.chateau-cadillac.fr>

<http://cloitreprison.fr/map.html>

<https://artdepartmental.com/blog/interview-production-designer-ethan-tobman-film-room/>

<https://variety.com/2015/film/awards/room-set-10-feet-production-designer-cinematographer-1201643947/>

<https://www.youtube.com/watch?v=4ERQB1IjO2k>

<https://www.petitpalais.paris.fr/oeuvre/personnages-dans-un-interieur>

<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/tina-keane-faded-wallpaper>

https://www.setdecorators.org/?name=Greta-GerwigLADY-BIRD&art=directors_chair_Greta_Gerwig

<https://www.productiondesignerscollective.org/single-post/2018/04/22/A-PDC-Interview-Chris-Jones>

Remerciements

Barbara Turquier, Tania Press, Nicolas de Boiscuillé et Anne Seibel, Claude Doaré, Simon Ranson pour leur accompagnement pour ce mémoire et le TFE

Elvire Colin-Madan, Zoé Pernet et Gaspard Brousse pour leur relecture
Naomi Grand pour ses conseils

Inès Guelfucci, Luisa Lebrao Sendra et Clara le Roux pour ces années à leurs côtés

Mon équipe qui m'a accompagné pour mon TFE

Mes parents pour leur aide et leur soutien durant ces quatre années

Promotion Claire Denis - 2024
Département décor
Sous la direction de Anne Seibel et Nicolas de Boiscuillé